SZÍNHÁZ

Boldizsár Iván: Bartók jelenléte • Hermann István: Egy színpadi emlékmű a Tháliában • Breuer János: Népművelés – nem középiskolás fokon • Nánay István: Kozák András varázslata • Hámos György: Bátorítás történelmi drámára Földes Anna: Gondolkodtató agitáció a színpadon • Saád Katalin: Mása belső arca • Sziládi János: Fényes szelek

1972
Február

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI

SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA V.

ÉVFOLYAM 2. SZÁM 1972.

FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN

SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk.
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin korút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára.
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, % évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797

71.4813 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:
Somogyi Erzsi (Özv. Simonné)
Sarkadi Imre: Ház a város mellett
című drámájában.
(Pesti Színház) (Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

Bartókiána

BOLDIZSÁR IVÁN
Bartók jelenléte (1)

HERMANN ISTVÁN
Egy színpadi emlékmű a Tháliában (2)

BREUER JÁNOS
Népművelés - nem középiskolás fokon (4)

NÁNAY ISTVÁN
Kozák András varázslata (6)

HÁMOS GYÖRGY
Bátorítás történelmi drámára (7)

NÉKOSZ-happening

1. **FÖLDES** ANNA
Gondolkodtató agitáció a színpadon (11)

2. SZILÁDI JÁNOS
Fényes szelek, másodszor (15)

KOLTAI TAMÁS
Tűnődés a jelenlétről (17)

BERKES ERZSÉBET Erzsébet-nap Debrecenben (19)

SZÁNTÓ JUDIT
Kollektív mítosz - kollektíva nélkül (22)

PÁLYI ANDRÁS
Lady Macbeth mágiája (24)

SAÁD KATALIN
Mása belső arca (26)

TAKÁCS **ISTVÁN**
Figaro a József Attila Színházban (27)

BARTA ANDRÁS
A Tüzes kandúr és Peer útja (30)

arcok és maszkok

KOLTAI TAMÁS
Lőrinc barát: Novák István (33)

fórum

TELEGDI POLGÁR ISTVÁN
A tények tisztelete avagy Kritikai tévedések vígjátéka (34)

PÁLYI **ANDRÁS**
Korszerűsítés vagy korszerűség? (38)

Hagyományos vagy új dramaturgia?

OSZTOVITS LEVENTE
Elfogult rögtönzések aktuális témákra (39)

világszínház

1. NÁNAY ISTVÁN
Öreges diákfesztivál - tanulságokkal (41)

2. KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Színházak Szlovákiában (43)

3. SIKLÓS OLGA
Színházi esték Berlinben (46)

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Tartalomjegyzék 1971. IV. évfolyam

Rovaton kívüli cikkek

ACZÉL GYÖRGY
Szocialista színház, szocialista műsorpolitika 12/1

BIZO GYULA
Madách Imre Tartuban (Az ember tragédiája előadásától) 8/5

HERMANN ISTVÁN
Az évad tanulságai a drámák tükrében 7/1

ONT FERENC
Színjáték és cselekvés (Részlet A cselekvés művészete c. készülő könyvből) 2/1

KOLTAI TAMÁS
A valóság hatékony képmásai (Évad végi jegyzetek) 6/1

KOMLÓS JÁNOS
A kabaréról - vicc nélkül 9/1

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Viták margójára (Beszélgetés fiatal rendezőkkel) 12/6

MAJOR TAMÁS
Keressük az élő színházat 4/1

Munkásszínház *vagy* szórakoztató népszínház? (Beszélgetés a József Attila Színház szereplőivel) 9/8

Műhelymunka és műhelyszellem (Beszélgetés a kaposvári Csiky Gergely Színház vezetőivel) 9/12

ROSZTOCKIJ, BOLESZLAV
A haladó nemzeti és népi hagyományok jelentősége 8/2

SZILÁDI JÁNOS
Magyar drámák fesztiválja a Szovjetunióban 8/1

SZILÁDI JÁNOS
Kettő a hetvenötből (Az Egérút és a Hogy állunk, fiatalember? a magyar drámák szovjetunióbeli fesztiválján) 8/30

Hagyományos vagy új dramaturgia ? (Vita)

Beszélgetés Peter Brookkal 11/8

CZÍMER JÓZSEF
Dramaturgia és korszerűség 7/12

HERMANN ISTVÁN
A csinálmány és a dramaturgia 11/1

KERR, WALTER
Üres kézzel vagy kitárt karral? 11/5

KEMÉNY GYÖRGY
Színházi viták - színházi stílusok 12/10

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Lear király lesz-e a színház? 9/15

KÖRTVÉLYES GÉZA
Tánc a színházban, itt és most 7/17

OSZTOVITS LEVENTE
Elfogult rögtönzések aktuális témákra 1. 11/1

0

OSZTOVITS LEVENTE
Elfogult rögtönzések aktuális témákra 2. 12/4

PÁLYI ANDRÁS
Színpadi hatás és katarzis 5/3

PLANCHON, ROGER
Az új színpadi szövegek 12/1

1 VAJDA MIKLÓS
Vajúdó dramaturgia 5/1

Magyar játékszín

ALMÁSI MIKLÓS
Egyenletek (Karinthy Ferenc egyfelvonásosai az Irodalmi Színpadon) 12/17

ANTAL GÁBOR
Líraian a líráról (Az Irodalmi Színpad négy műsoráról) 3/17

BÁLINT LAJOS
Az új cirkusz 4/23

BÁTKI MIHÁLY
Komlós Jánossal az ‚együtt játszó" közönségről 5/28

BÁTKI MIHÁLY
irány Budapest (Irány New Haven - Thália Színház) 8/21

BÁTKI MIHÁLY
Tahi Tóth László szerepei 12/27

BENKŐ TIBOR
Fesztivál vagy színházi napok (Kaposvári beszámoló) 9/23

BIZO GYULA
A Macskajáték ürügyén a drámaíró Örkényről 6/22

FEUER MÁRIA
Demokratikus opera és összművészet (Az ember tragédiája az Operaházban) 3/19

Főiskola, színészképzés, zenés műfaj (Beszélgetés Simon Zsuzsával) 5/23

GÁBOR ISTVÁN
Egy nyári bohózat tanulságai (Tulipán - Margitszigeti Parkszínpad) 10125

HERMANN ISTVÁN
Színház születik (A Huszonötödik Színházról) 1/16

HERMANN ISTVÁN
Bodnárné (Madách Színház) 4/5

HERMANN ISTVÁN
Bölcsek alfán (Pécsi Nemzeti Színház) 6/34

HERZUM PÉTER
Stúdió a Nemzetiben 5/z6

JÁNOSA LAJOS
Az Ivanov láthatatlan főszereplői 5/9

JÓSFAY GYÖRGY
Beszélgetés Markaly Gáborral 12/28

KEMÉNY GYÖRGY
Hol *vagy,* Ványa bácsi? (Csehov drámája Szegeden) 8/30

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Egy furcsa pár (Rosencrantz és Guildenstern halott - Nemzeti Színház) 7/28

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Premier a szentélyben (Thamos, Egyiptom királya - Szombathelyi Iseum) 11/2

2

LOHR FERENC
Hang és látvány (Az ember tragédiája az Operaházban) 4/19

LUX ALFRÉD
Az országjáró Madách (Az ember tragédiája a Déryné Színházban) 2/15

LUX ALFRÉD
Lírai montázs (A holdbéli csónakos - Thália Színház) 8/23

MAJOROS JÓZSEF
Csehov világának új jelentései Horvai színpadán (A Ványa bácsi a Vígszínházban) 1/11

MAJOROS JÓzSEF
Töltsön egy estét Csehovval (Pécsi Nemzeti Színház) 4/16

MAJOROS JÓZSEF O`Neill a Vígszínházban (Eljő a jeges) 10/5

MEZEI ÉVA
A Huszonötödik Színház stúdiójáról 5/9

MOLNÁR GÁL PÉTER
Major Tamás cirkusza I. 2/4
Major Tamás cirkusza II. 3/1
Major Tamás cirkusza III. 6/5

MOLNÁR GÁL PÉTER
Színházi holmi 4/28

NÁNAY ISTVÁN
Van-e amatőr színház? 10/19

NÁNAY ISTVÁN
Gyors változások avagy egy szabadtéri látványosság (A Kassák-ház Stúdió előadása a Rózsavölgyi Parkszínpadon) 11/20
NÁNAY ISTVÁN
A színpadi mozgás 12/24
NEMES G. ZSUZSANNA
Csongor és Tünde Szolnokon 8/28
NEMES G. ZSUZSANNA
Racine nyomában (Berenice - Győri Kisfaludy Színház) 9/29
OSZTOVITS LEVENTE
Több mint húsz bábu - kibelezve (Mesél a bécsi erdő - Vígszínház) 7/19
PÁLYI ANDRÁS
Oidipusz, 1970 (Szophoklész drámája a Madách Színházban és Debrecenben) 2/10
PÁLYI ANDRÁS
Mellékszereplők és statiszták 3/9
PÁLYI ANDRÁS
Egy barátságos színház (A Candida Szegeden) 4/8
PÁLYI ANDRÁS
Színészek kereszttűzben (Jobba Gabi, Törőcsik Mari, Esztergályos Cecília, Monori Lili, Sulyok Mária, Bodnár Erika) 6/27
PÁLYI ANDRÁS
Adáshibák margójára 6/41
PÁLYI ANDRÁS
Mit keres a Thália? 7/33
PÁLYI ANDRÁS
Játszik-e a tér? (Stúdióelőadásokról) 8/14
PÁLYI ANDRÁS
Simon Evrard szelídsége (Olsavszky Éva Peter Weiss Marat-drámájában Debrecenben) 8/34
PÁLYI ANDRÁS
Vígjátékprofil? 9/18
PÁLYI ANDRÁS
Színház a televízióban 10/23
PÁLYI ANDRÁS
Szabad tér és szabadtér (Úri muri, István király, Donna Diana, Dózsa György) 11/17
RÓNA KATALIN
A Bölcsek a fán előadásának stílusrétegei (Pécsi Nemzeti Színház) 6/36
SAÁD KATALIN
Tou O mozdulatvilága (Huszonötödik Színház) 6/32
SAÁD KATALIN
Nyári játékstílus? 11/17
SPIRÓ GYÖRGY
Ivanov a Nemzetiben 4/11
SPIRÓ GYÖRGY
Hubay Miklós és a kétfelvonásos (Álomfejtés és más drámák) 8/25
SPIRÓ GYÖRGY
Mire lenne jó a musical? (Operettszínházi előadások) 8/32
SPIRÓ GYÖRGY
Szentendre kritikus tüköre (Botcsinálta bölcsek, Szüzesség acél-tüköre) 10/16
SZÁNTHÓ DÉNES
Bohócok (Fővárosi Nagycirkusz) 4/26
SZÁNTÓ ERIKA
Rómeó és Júlia tíztől kettőig (Próbajegyzetek) 6/16
SZÁNTÓ ERIKA
Pontok a térben (Rosencrantz és Guildenstern halott - Nemzeti Színház) 7/30
SZÁNTÓ ERIKA
Ramajana - előzmények nélkül (Körszínház) 10/12
SZÁNTÓ JUDIT
Elszalasztott lehetőségek (Örkény István Sötét galambja a Nemzeti Színházban) 1/1
SZÁNTÓ JUDIT
Mit kezdjünk a romantikával? (Ármány és szerelem) 7/24
SZÁNTÓ JUDIT
Me[8]döglesztett aknák (Döglött aknák - Katona József Színház) 10/1
SZÉKELY GYÖRGY
Egy paraplé ürügyén (Ramajana) 11/23
SZILÁDI JÁNOS
Négyen - ötven évről (Szovjet drámák magyar színpadon) 5/5
SZILÁDI TANOS
Bulgakov-Melière kálváriája (Álszentek összeesküvése - Katona József Színház) 3/14
SZILÁDI JÁNOS
Mit tehet az előadás? (A nagy hazugság - József Attila Színház) 5/13
SZILÁDI JÁNOS
A jóság próbái (Az Arbát meséi a Katona József Színházban) 6/38
UNGVÁRI TAMÁS
Korhűség és korszerűség (A mizantróp - Madách Kamara-színház) 12/20
Út A medikusig (Beszélgetések a Színművészeti Főiskolán) 5/17
WALKÓ GYÖRGY
Haynautól Mengeléig - avagy mit felejtettünk el? (Woyzeck - Irodalmi Színpad) 8/19

Fórum és disputa

Fiatal művészek a ma színházában (Tanácskozás Békéscsabán) 3/24
HERMANN ISTVÁN
Rendezőstílus és rendezőegyéniség 3/21
KEISZ JUDIT
Tisztelt Szerkesztőség! 10/37
Kritikák után (Beszélgetés Kerényi Imrével) 2/23
LUX ALFRÉD
Epika a színpadon (A Thália Színház törekvéséről) 1/20
SZILÁDI JÁNOS
Miért szeretjük a romantikát? 10/35
SZILÁDI JÁNOS
Színházszerkezet - színházi látogatottság 7/9
A Kiss Manyi-dosszié 7/38

Arcok és maszkok

ANGYAL MÁRIA
Dayka Margit munka közben 1/22
ANTAL GÁBOR
Színész a maszk mögött (Beszélgetés Keleti Lászlóval) 9/25
BONIFERT MÁRIA
Személyiség és szerep (Beszélgetés Huszti Péterrel) 8/30
GÁBOR ISTVÁN
"Figyeltem a tört ütemre is" (Beszélgetés Szoboszlay Sándorral) 7/43
LÁZÁR MAGDA
Sulyok - két este 7/40
MALONYAY DEZSŐ
Somló István emléke 7/36
MÁRTON VERA
Svejk: Bodrogi Gyula 9/33
MOLNÁR GÁL PÉTER
Bodnár Jenő óralánca (Bodonyi Béla, Sugár Lajos és Szél Richárd) 3/29
PÁLYI ANDRÁS
A Szókrátész-szenvedély színháza (Haumann Péterről) 2/22
SAÁD KATALIN Játéktér és látvány (Gyarmathy Ágnesről) 2/25
SAÁD KATALIN
Johanna nővér komédiája (Timár Éva az Ördögökben) 5/40

Négyszemközt

ANGYAL MÁRIA
Ajtay Andor - kettős szerepben (A szegedi Naplemente előtt) 2/16
ANTAL GÁBOR
Sokszemközt a színészetről 1/25

BENKŐ TIBOR
Hofiról - Hofival 4/3

3 BENKŐ TIBOR
A veszprémiek tíz éve 10/3

FÖLDES ANNA
Koreográfusból rendező
(Beszélgetés Szigeti Károllyal) 2/1

8 FÖLDES ANNA
Winnie-t vállalva
(Beszélgetés Tolnay Klárival) 4/29

KOLTAI TAMÁS
önálló est - misztifikálás nélkül.
(Beszélgetés fiatal
előadóművészekkel) 11/2

4 RÓNA KATALIN
Évad végi találkozás
Lendvai Ferenccel 8/44

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Egy díszlettervező rögeszméi
(Beszélgetés Jánosa Lajossal) 8/40

Színház és közönség

KULKA ESZTER-SZENTIRMAI LÁSZLÓ
A Szegedi Nemzeti Színház nézői 1/29

SAÁD KATALIN
Munkások a színházról 5/39

SZENTIRMAI LÁSZLÓ
Közönségvizsgálat Szegeden 3/36

SZENTIRMAI LÁSZLÓ
Munkásnézők a Szegedi Nemzeti Színházban 10/31

Színháztörténet

ÁRVAY ÁRPÁD
_Éva volt az a szerep"
(Agatha Barsescuról) 2/47

BERKES ERZSÉBET
A teljes színpadért
(Portrévázlat Mácza Jánosról) 1/32

BERKES ERZSÉBET
A zöld szamártól Ayrus leányáig
(Palasovszky Ödönről) 2/42

BERKES ERZSÉBET
Léphetünk-e kétszer ugyanabba a folyóba? (Az Új Thália Társaságról) 3/45

BERKES ERZSÉBET
A „Kakukktojás" története
(Palasovszky Ödönről) 10/4

ERDŐDY KÁLMÁN
Amíg a Tragédia eljutott
a színpadig 9/48

HEGEDŰS TIBOR
Egy régi színlap - régi emlékek 2/48

KUNSZERY GYULA
A balatonfüredi színház 6/46

Műhely

CSINÁDY ISTVÁN
Anyagok és eljárások Prágában 50/47

DÁN RÓBERT
A Szűzesség acél-tüköre
forrásai és alkotásmódja 7/46

KAZÁN ISTVÁN
Moszkvai munkanapló I. 3/41
Moszkvai munkanapló II. 5/32
Moszkvai munkanapló III. 6/45

KÖLLŐ MIKLÓS
Mezítelen térben - a pantomim 12/43

RÓNA KATALIN
A két Mária királynő
(Gyárfás Miklós
Madách-átköltése) 4/36

SAÁD KATALIN
A „Marat" debreceni próbáin 8/35

Világszínház

GÁL M. ZSUZSA
ITI-kongresszus Londonban 5/34

HERZUM PÉTER
A vietnami színjátszás
és színművészet hagyományai 1/42

HERZUM PÉTER
Magyar elemek
a vietnami színjátszásban 5/38

JÁNOSA LAJOS
PQ 71 10/46

TASZ ISTVÁN
Svájci pillanatkép Dürrenmatt-tal 2/38

JOÓ LÁSZLÓ
Színház a vásárcsarnokban
(Ronconi Őrjöngő Loránd
rendezése) 9/39

KECSKEMÉTI KÁROLY
A második színpad
(Roose-Evans stúdiója
Londonban) 12/41

KOLTAI TAMÁS
Jobb-e a színház Bukarestben? 1/5

KOLTAI TAMÁS
Prágai színház cseh dráma nélkül 4/38

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ
Hat romániai magyar színház
történetéről és jelenéről 22/39

KOVÁCS GYŐZŐ
Thália Kassán 6/44

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Bulgáriai benyomások 4/45

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
Szophoklész, Shakespeare
és Computer 11/3

LŐRINCZ ÉVA
Az Adáshiba Helsinkiben 11/36

Magyar ősbemutató Moszkvában
(Beszélgetés P. O. Homszkijjal) 7/44

MAJOR TAMÁS I
A Nap Színháza 9/36

MEZEI ÉVA
Éjjeli menedékhely
a prágai Činoherni Klubban 9/44

MIHÁLYI GÁBOR
Klasszikusok tatarozása
(Színházi beszámoló román
és NDK-beli előadásokról) 10/40

NAGY PÉTER
Az abszurd abszurduma
(Párizsi levél) 9/40

NEMLAHA GYÖRGY
Színházban voltam Erdélyben 11/39

PÁLYI ANDRÁS
Suszterek és szalmabáb
(Varsói beszámoló) 12/35

GEORGES SCHLOCKER
A fiatal színházak világtalálkozója (Fesztivál Nancyban) 9/41

SZÁNTÓ JUDIT
Két hét Belgiumban 5/42

SZÁNTÓ JUDIT
Nyomozás tizenkét dühös
fiatalember ügyében 12/30

SZEREDÁS ANDRÁS
A Bölcs Náthán Budapesten
(A Deutsches Theater
vendégjátéka') 3/32

UNGVÁRI TAMÁS
Ünnepi hetek Nyugat-Berlinben 334

VARANNAI AURÉL
Blackwell magyar tragédiája 2/35

Könyvszemle

ANTAL GÁBOR
Végjáték
(Mihályi Gábor könyvéről) 11/46

FÖLDES ANNA Szájhősök
és bálanyák
(Csurka IstVán drámakötetéről) 8/46

FÖLDES ANNA Lenni
és nem lenni
(Fejes Endre drámáiról) 11/43

GÁBOR ISTVÁN
A magyar dráma útja (1945-57)
(Siklós Olga könyvéről) 3/44

LUX ALFRÉD
Színházi kerekasztal
(Lengyel György antológiájáról) 1/45

SAÁD KATALIN
A tánc mint drámai elem
(Körtvélyes Géza és Vályi Rózsi könyvéről) 1/45

SAÁD KATALIN
Egy irodalmár a színházban
(Tan Kott Shakespeare-könyvéről) 1/47

Díszletek - Jelmezek - Kellékek

CSÁNYI ÁRPÁD

Csehov: Ivanov 4/borító 2/9-11

EICHBAUER, HELIO
Rodriguez: Családi album 10/44

FEHÉR MIKLÓS

Ödön von Horváth: Mesél a bécsi erdő 7/borító

FEHÉR MIKLÓS
Edlis: Hol van a testvéred, Ábel? 5/borító

FORRAY GÁBOR
Madách-Ránki: Az ember tragédiája 4/borító

GYARMATHY ÁGNES
Szophoklész:

Görög tragédiák 2/26-28/borító

JÁNOSA LAJOS
Puccini: Gianni Schicchi 8/borító

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Gribojedov: Az ész bajjal jár 2/33

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
Madách: Az ember tragédiája 8/5

RAJKAY GYÖRGY
Ramajana 9/borító

SCHÄFFER JUDIT
Csehov: Ivanov 5/borító

SZINTE GÁBOR
Rejtő Jenő: Tulipán 11/borító

TAKADA, ICHIRO
Shakespeare: Hamlet 10/borító

VÁGÓ NELLI Bulgakov:
Álszentek összeesküvése 12/borító

VASARELY, VICTOR
Racine: Berenice 6/borító

VYCHODIL, LADISLAV
K. Capek: A fehér kör 10/43

Bartókiána

BOLDIZSÁR IVÁN

Bartók jelenléte

Hiszen Bartók az év minden napján és a nap minden órájában jelen van Magyarországon. Talán csak a kora hajnali órákban nincsen olyan perc, amikor a rádióban valamelyik műve fel ne csendül-ne - *vagy* nem is ide illő, nem is hozzá méltó ige ez: fel ne zendülne, zúdulna, horkanna, sikoltana, üvöltene, szétzúzva még ma is, fél évszázaddal első felhangzásuk, negyeddel a mester halála után a szokványokat és a megszokásokat, felbolygatva azt, ami bennünk kényelmes és belenyugvó, azt, ami hamis harmóniára, kellemetes összecsendülésekre vágyik, és teremtve helyette fájdalmas, mert igaz, valóságos, mert nehezen elviselhető, békét bontva békességet alkotó összhangot.

Hiszen nincsen este, hogy lemezjátszónkra fel ne tennénk egy-egy új Bartóklemezt; hiszen káprázatosan sikerült, teljes hanglemezkiadásának mostanában jelennek meg újabb és újabb darabjai, vagy most van pénzünk, hogy megvegyük őket. Az egész ország most hatol be ezeken a lemezeken keresztül a bar-tóki mű eddig rejtett geológiai mélységeibe, most térképezi fel a füle, a tudata, a lelke számára a bartóki zene eddig bejáratlan tájait.

„Hiszen" - így kezdtem ezeket a mondatokat. Lehet-e Bartók még jobban is jelen? Vagy megfordítva: jelen van-e azok tudatában, akik még mindig a „Zöld a kukorica, Kati"-val forralják fel a vérüket, és a „Rózsabokorban jöttem a világra"-szerű dallantyúktól érzelmesednek el, és tartják ráadásul igazán magyarnak, mint - Horváth Teri csalafinta alakításában - *a Bartókiána*beli parasztasszony hatvan évvel ezelőtt. Mert közben természetesen egész idő alatt a Kazimir rendezte rendhagyó szín-műre gondolok, a Tháliából. E darab óta és e kísérlettől kezdve Bartók jobban jelen van Magyarországon, mint előtte. Éppen ezért, mert a mindennapi és minden órányi jelenlétéről szóló mondatokat hiszennel kell kezdeni.

Hála Kazimir Károly kereső szellemének, művészi nyugtalanságának és színházvezetői nyughatatlanságának, és hála Kozák András Bartókká lényegült alakításának, Bartók élete, személye, drámája, tragédiája és katarzisa közelebb került a közönséghez. És a zenéje? Egy kis türelmet, hiszen éppen erre vonatkozik a *hiszen*. Amit a Thália bemutat, azt dokumentumdrámának nevezi: jelenetsor Bartók Béla életének eseményeiből, ellentmondásaiból, idézetek le-veleiből, darabok és egészek emberi kapcsolataiból, völgyek és hegyek sorsának hullámzásából, egy villanat betegségéből, csak egy sírkő fényképe halálából, és végül nem a legügyesebben ki-nyitott kapu halhatatlanságára. Már így leírva, tehát csontig fogyasztva is, csupa izgalom, fölkelti a várakozást, csigázza az érdeklődést. De drámai mű-e?

Legkönnyebb egyszerűen úgy felelni, hogy új a dramaturgia a világ minden színpadán és a világszínpadon, a *Bartókiána is* ebbe a tág műfajba tartozik. Vagy így: Bartók küzdelme a zenei meg nem értéssel, a művészi vetélytársakkal és lesipuskásokkal, a politikai ellenfelekkel és ellenségekkel, Bartók nagyon magyar dilemmája a „menni vagy maradni", a nagy európai sikerek és az amerikai megpróbáltatások, mindez együtt nem dráma a szónak hagyományos értelmében, de színpadi művé teszi az újszerű, a szokványokat merész képzelő-erővel félrelökő rendezői megoldás.

Ez is sok, de nem elég, ám ettől is jobban jelen van Bartók Budapesten, és vele együtt kortársai és kora, mindenekelőtt csillagtársa a zenei égbolton és a nemzet firmamentumán, Kodály Zoltán, akit az ugyancsak fiatal Harsányi Gábor megvesztegetően tökéletes maszkkal, beszédmodorral, fejtartással elevenít meg, külsőségeiben. Jelen van a szín-padon egy-egy jelenetben vagy a háttér-be vetített fényképen, amiről nem tudom, szükséges-e, a század első évtizedeinek egész Magyarországa: Mihalovich, a Zeneakadémia értetlen igazgatója és Thomán tanár úr, a fiatal láng-ész útrabocsátója; itt vannak a nagy karmesterek, akik útját egyengették: Tango Egisto, Szenkár Dezső, Ferencsik János - valamennyit Rátonyi Róbert játssza olyan komolyan, ahogyan csak egy víg-játéki színész képes. Felvonulnak a régi Magyarország jellegzetes alakjai, egy ismeretlen nevű, nótáztató alispántól, a túlméretezett Bangha páteren át egészen Horthy Miklósig, akit természetesen Kovács Károly alakít, otthonos biztonsággal, a figura egész strammságának és bárgyúságának érzékeltetésével.

De főképpen jelen van a másik Magyarország: Ady Endréé és Balázs Béláé és József Attiláé és Reinitz Béláé és Tóth Aladáré és mindazoké, akik a nagy nemzedéki és nemzeti drámában Bartók, tehát az igazság, Bartók, tehát a haladás, Bartók, tehát a művészet oldalán álltak. „Dráma", csúszott ki az író-gépem billentyűi alól a szó. Bartók éle-te drámai volt, a hagyományos dramaturgia értelmében, ám ettől a róla szóló színpadi mű még nem lesz dráma, se a szónak hagyományos, se újabb jelentésében.

A Bartókiána mégis tele van drámaisággal, a közönség részt vesz a cselekményben, megtörténik az irodalom és a színpad ritka és nagy hittitka: a néző azonosul a hőssel. De mivel is azonosul? Bartók jellemével, hajthatatlanságával, hajlíthatatlanságával, megalkuvási képtelenségével. Ez nem „csak", mégis így kell mondanom: ha csak ennyi volna, Kristóf Károly gondosan, nagy anyagismerettel és tereptájékozottsággal összegyűjtött életrajzi anyagából szabályos, ódramaturgiai színművet is lehetett olyan írni. Ilyen már sok van, a magyar drámairodalomban is, ennél a *Bartókiána* ,több, mert *az* azonosulás jellege más. Itt kerül vissza, elgondolkoztató mozzanatként a zene kérdése. Bartók elválaszthatatlan a zenéjétől. Ha Bartókot mondunk, zenét mondunk, ugyanúgy, mint Bach, Mozart, Beethoven nevére, ugyanúgy, mint Petőfiére, József Attiláéra verset.

Ha a *Bartókiána* akár a legklasszikusabb és ezért még mindig a legközvetlenebbül ható drámai módszerrel ábrázolná Bartóknak, az embernek drámáját és mutatná fel emberi példáját, egy ütemnyi muzsikának sem kellene cl-hangzania. Nem hiányozna senkinek, mert nem erről volna szó. Most kerüljük meg az asztalt, és üljünk le a másik oldalára. Ha a Harmadik zongoraversenyt hallgatom, megrendülök, pokolra zuhanok és a mennybe szállok, de nem sokat számít, tudom-e Bartók életének összecsapásait, ismerem-e jellemének kristályszerkezetét. A (nem létező) prózai drámában az emberrel azonosulnék, a (szerencsére létező) zongoraverseny közben a zenével. A Thália előadása közben a színpad és a közönség között jön létre a dráma.

A néző azonosul a hőssel. A hős Bartók. De Bartókkal nem lehet a zenéje nélkül azonosulni. Az újfajta dramaturgia lehetővé teszi, hogy a zene az operet-

té vagy musicallé válás nélkül szerves része legyen a cselekménynek - de hiszen nincs is igazi cselekmény, tehát szerves része a folyamatnak, ami éppen a zene révén lép elő cselekménnyé. A nézők azonosulnának a zenével, de csak kevesen tudnak. A többség kénytelen ráébredni, hogy a mese róla is szól. Ő maga a színpadon nem biztos, hogy Bartók oldalán állna. Mármint nem akkor, amikor jellemének szilárdságával, politikai bátorságával, eszméinek tisztaságával azonosulhat, hanem amikor a zenéjével. *A* Bartókiánában a közönség a drámai ellenlábas.

Mert igaz, hogy Bartók mindennap jelen van a rádióban és a lemezjátszón-kori, jelen van mint elvont fogalom, mint a hűség és a művészet eszménye, mint „tiszta forrás". De zenéje még nem vált olyan otthonossá a fülben, mint neve a köztudatban. A bartóki zene, amely egyszerre mai, holnapi és ezeréves, amely egyszerre hangzavar és összhang, zűr és megnyugvás - gondoljunk Illyés nagy versére! -, amely egyszerre népi és felséges, még nem foglalta el illő és méltó helyét a magyar társadalomban. Vagy pianóban szólva: a közönségben.

Erre az ellentmondásra eszméltet rá a *Bartókiána.* Ha Kazimir a jelenetsort el-hozná a máig, szájba rágna. Így elindít egy belső folyamatot. Az előadások drámai feszültsége a színpad és a nézőtér között, az azonosulás magas foka felébreszti-felébreszthetí a vágyat a teljes azonosulás iránt. Bartók személye és zenéje együtt a közönség olyan rétegeihez jut el - a Thália nagy mester abban, hogy bevigye a színházba az embereknek azt a részét, amely túlnyomónak mondható, és amelyet - ezt már nem Heltai, hanem az Unesco - *„non-pub*lic"-nek, „nem-közönségnek" nevez. Ezeknek a lelkében van Bartók jobban jelen *a Bartókiána óta,* mint előtte.

Hogyan? Úgy, hogy színház. Mások a törvényei, mint a logikának, és mások, mint az irodalomnak. Például úgy, ahogyan Kozák Bartókot játszik *a Bartókánában* anélkül, hogy játszaná. A Bartókot megszemélyesítő színész a zongora mellé áll, a színfalak mögül kilép egy fiatal zongoraművész, ő ül a zongora mellé, ő játszik. Az ujjaival. Az arcával Kozák András játssza Bartókot. A két ember ott, a színpadon, még kettő, de már a nézőtér első sorában eggyé válik. Mert az előadás jó színház.

És mert jó színház, társadalmi szerepe van.

HERMANN ISTVÁN

Egy színpadi emlékmű a Tháliában

A Thália új otthonba költözött, az egy-kori Radius mozi, majd többféle szín-ház helyiségébe, és *a Bartókiánát* választotta bemutató előadásként. Nem véletlen ez, hanem összefügg a főrendező és a színház útjával, tehát Kazimiréval és a Tháliáéval. Kazimir Károly ugyanis rendkívül érdekes pályát futott be. Elindult azzal a meggyőződéssel, hogy a magyar színházak műsorpolitikája igencsak szűkös. Így tehát elkezdte kitapogatni: mi hiányzik. Az ötvenes évek végén hiányzott a görög dráma, és Kazimir színpadra hozott görög drámákat már Miskolcon is (előtte *a Vihar* társrendezője volt a Nemzetiben), majd megteremtette a nyári körszínpadot és oratóriumszerűen előadta *az Oidipuszt.* A fiatal Kazimirnak teljesen igaza volt, és ha felfogásmódjával itt-ott lehetett is vitatkozni, kétségtelenül új színt és új hangot jelentett a magyar színpadon.

A későbbiekben is folytatta a hiányok kitapogatásának útját. Nem óhajtok teljes felsorolást adni, csupán egy-két jellegzetes példát szeretnék megemlíteni. Még a Vígszínházban az ő kezdeményezése volt Sheridan A *rágalom iskolája* című vígjátékának előadása. Ezért is sok gáncs érte, pedig igaza volt, egyrészt azért, mert ha magyar színpadon nem szoktuk is meg a 18. századi angol vígjátékot (nagyon sok érdekes van a 18. századi angol vígjátékban, s nemcsak Sheridan, hanem Goldsmith műveiben is), végre valaki megpróbálkozott vele, mégpedig szellemesen, ügyesen és aktuálisan. Az aktualitásra sokan nem is mertek gondolni, hiszen éppen egy „nyomott" időszakban hozta színre Sheridant Kazimir, és a közegellenállás is, valamint a magyar színházi hagyományok egyoldalúsága is akadályozta a sikert.

Ismét csak nem a teljesség igényével említeném meg, hogy Kazimir a Tháliában Magyarországon hosszú idő után először nem *a Phaedrát* hozta a Racine-darabok közül színre - amelynek nagyobb hagyománya volt -, hanem magyar színpadon szokatlan módon *a Britannicust.* Ebben is igaza volt. Tehát a klasszikus örökségből is valahogy úgy igyekezett válogatni, hogy szokatlant, újat mondjon, új és nagy fákba vágta a fejszéjét, mely bizony néha bele is tört ezekbe a fákba. Azután érték kritikák egy-egy évad sikertelenségei alapján, megrendezték a Thália színházpolitikájának temetését, de a Thália újra meg újra feltámadt, megint hozott valami újat.

De nemcsak a klasszikus darabokkal kapcsolatosan van meg Kazimirban ez az újító kedv. Néha harmincas évekbeli újdonságokat vesz elő, mint amilyen pl. a piscatori színpadi látás. Emlékezzünk csak Piscator *Háború és békéjé*nek bemutatójára a Vígszínházban, majd a sokkal halványabb piscatori *Amerikai tragédiára* a Tháliában. Általában szeretem azokat az embereket, akik vállalják azt is, hogy megbukjanak, mert valami újat akarnak, és ez az új, mégpedig koncepcionálisan új most Kazimirnál a népművelő színház. Ennek a lehetőségét kell elemezni ahhoz, hogy a *Bartókiána* koncepcióját megérthessük. Elődje nyilván a dokumentumszínház volt, mely csaknem egy évtizede elsősorban német színpadokon uralkodott, és amely olyan különböző értékű műveket hozott létre, mint Hochhuth *A helytartója,* Peter Weiss *Marat-ja* és Az *Oppenheimer-ügy.* Közülük főleg Peter Weiss darabja bizonyult időállónak, mert az egyetlen olyan dráma volt a dokumentumdrámák közül, amely nemcsak jól volt el-gondolva, nemcsak okos darab volt, hanem költészet is volt a mélyén. Ennek a mintájára próbálta meg Kazimir *A magyar kérdést,* amelyet minden szempontból vérszegénynek tartok, és amely messze alatta maradt a legközepesebb dokumentumdrámák színvonalának is. A dokumentumdráma azonban nem elég, és Kazimirnak igaza van, mi-kor a dokumentumdrámát határozott, nem csupán történelmi, hanem általános népművelő szándékkal igyekszik feltölteni, tartalmasabbá tenni, és így sokoldalúságát biztosítani. Éppen a dokumentumdráma művészi fogyatékosságait akarja pótolni azzal, hogy művészről, illetve művészekről mutat be darabot; hogy a dráma művészvilágban játszódik; hogy szerepel benne nép és költő, zenész és gyűjtő, kommunista politikus és kurzuspolitikus, tehát Lukács és Bangha páter, Hubay Jenő és Horthy Miklós, székely parasztasszony (ravaszsággal és álszeméremmel), valamint igen sok népi zenész (még a szünetben is muzsikálnak), és Kodály Zoltán, aki szintén valami-

féle góbés észjárással jelenik meg a színpad közepén, és kényszeríti ki a zenészekből dallamaikat; díszletként ott van a Zeneakadémia nagyterme és megannyi vetített kép, továbbá rengeteg egyéb szereplő, akik közül legtöbben már régen a sírjukban nyugosznak.

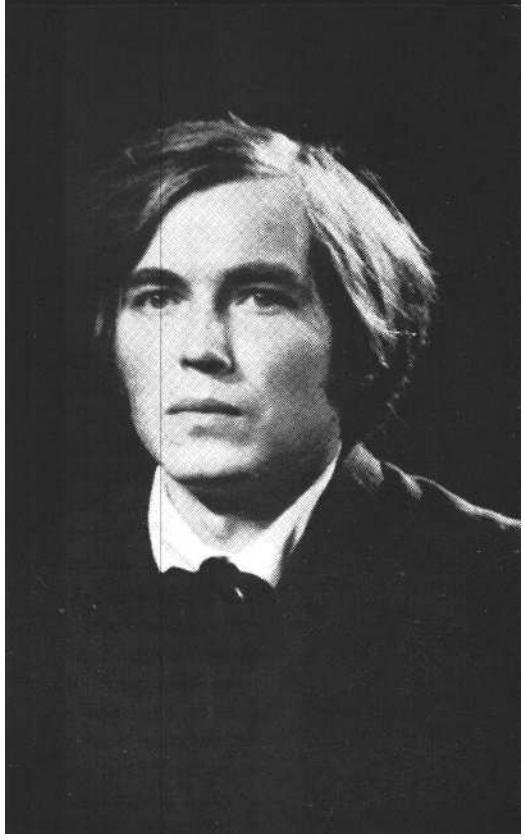
Az egész előadás tehát népművelő dokumentumjátéknak készül - Kazimir Károly hittel vállalja ezt - Kristóf Karoly szövegével, melyet időnként „színez" néhány Ady-versidézet, néhány zongorán előadott Bartók-mű (főiskolások játsszák), néhány József Attila-vers, keverve kordokumentumokkal, memoár-részletekkel és az említett diákkal és élőképekkel. Mindez azt is jelenti, hogy színpadilag keveredik itt az új tényszerűség és Piscator politikai színpada, az irodalmi színpad, a laterna magica stb. Akármennyire gúnyosan hangzik ez az óriási keveredés és kavargás, mindennek lehet értelme. Illetve lehetne, hiszen Kazimir népművelő színpadot akar teremteni, és *ez az* első ilyen vállalkozás. Csakhogy mi az eredmény?

A népművelés és a színpad viszonya kétségtelenül egyike a legbonyolultabb problémáknak. A film megjelenése előtt, de még utána is, a színpad volt az egyik legfontosabb népművelő fórum. Elsősorban azáltal, hogy mint színpad, a drámairodalmat közvetítette, illetve mint előadószínpad, a költészetet. Abban a pillanatban azonban, ahogy a szín-pad másodlagos lett, és egy népművelő előadás illusztrációjaként kezdett szerepelni, nem volt igazi hatása. Legfeljebb határszituációkban fordult olyasmi elő, hogy a baloldali fiatalság a Vajda János-társaságban meghallgatott egy lényegileg antifasiszta tartalmú előadást, és utána Ascher, Major, Gobbi, Bánki Zsuzsa hasonló szellemben szavaltak verseket. Ez azonban kivétel volt. A színpadnak mindig főszereplőnek kel-lett lennie, akár előadószínpad, akár pedig drámai színpad volt.

Így az eddigi tapasztalatok a nép-művelő színpaddal kapcsolatosan nagyon is problematikusak voltak, és a Thália mostani produkciója nem oszlatta el e sorok írójának kételyeit. Elismerem, a legmagasabb színvonalon és a legnagyobb átgondoltsággal csinálta itt meg Kazimir azt, amit a legutóbbi, legsikeresebb rendezései alkalmával már nyilvánvalóan átgondolt: nem színpadra termett szövegből színpadot teremteni. Itt természetesen *a Kalevalára, a Ramajanára* stb. gondolok. De mi vezetett ott a sikerhez? Az, hogy az anyag mélyén valódi költészet volt. Akárhogyan kivonatolt jellege volt is a színháznak, a költészet mégis megmaradt és átütött. S így a színpad igazán főszereplővé vált, mégpedig nem egyszerűen népművelés, tehát ismeretek közlése értelmében, hanem mint költészeti értékek hordozója.

S mi történt a *Bartókiánában?* A költészet másodlagos lett, illusztráció, irodalomtörténetileg esetleg végső fokon helytálló illusztráció, de nem evidensen a témához tartozó. És ugyanez történt a zenével is. Bartók zenéje sem főszereplő, hanem hatodrangú mellékszereplő *a* Bartókiánában, még akkor is, hogyha a zenéről van szó, az előadás legnagyobb részében. Amint a zene néhány taktusa illusztrációként belekerül a darabba, hirtelen felmerül a probléma: miért nem lehet ezt a zenedarabot tovább hallgatni? Az idézetek soha nem jelentik a művet, nincs olyan mű, amelynek jellegzetességeit idézetekkel kimeríthetjük, vagy akár csak megközelíthetjük, mert a mű mindig egész. Itt viszont a művekből töredékeket kapunk, egy életút illusztrációjaként. Csakhogy ezt az életutat ezekért az idézetekért nem érdemes megtenni. Sajnos teljes verset sem nagyon hallunk, hanem pusztán citátumokat. Az az érzésünk támad, *hogy* itt a modern kultúrcitatológia egy formáját űzik, noha a szándék egészen más.

Lehet-e zenészről művészit írni? Lehet természetesen, hiszen *a Doktor Faustus* sem más, mint zenei elemzések sorozata. Csak egy nagy különbséggel. *A Faustus*-ban a közvetlen zenei idézetek nem játszanak komoly szerepet, a zeneszellem gondolati, szellemi arcra van átfordítva. Az a kísérlet, amit a Thália produkált, azért érdemel figyelmet, mert magának Bartóknak a levelezéséből igyekszik ezt a szellemi arcot rekonstruálni, és a szellemi és zenei atmoszféra megidézésével alátámasztani. Noha általában osztom Bálint György véleményét, aki úgy támasztja alá azt a nézetét (éppen Ady Lédához írt leveleinek kiadása kapcsán), mely szerint a levelek minden nagy ember esetében csalódást okoznak, *hogy* Napóleon Mária Lujzához írott eme sorait citálja: „Tegnap megnyertem a borogyinói csatát, kicsit náthás vagyok, nagyon szeretlek" - Bartók levelezésére ez talán legkevésbé vonatkozik. De ennek ellenére a levelek jó része mögött ott van a dráma, amelyet az igazi költészet kibogozna. Például a Bartók-Kodály vita, a menni vagy maradni vitája, valóban a huszadik század egyik legérdekesebb és legelgondolkoztatóbb drámája lehetne, és ebből kapunk egy villanást, majd egy levélolvasást, s azután folyik tovább a dokumentált élet. Pedig mi minden van emögött is. Vajon meddig kell az őrzőknek a strázsán maradniuk? Vagy mikor vannak igazán a strázsán?



Kozák András mint Bartók (Thália Színház: Bartókiána) (MTI fotó - Keleti Éva felv.)

Tehát a *Bartókiána,* mely először hozta létre igényes színvonalon a népmű-velő színházat, egyben azt is megmutatja, hogy mennyire nem lehet a színházat megfosztani relatív önállóságától. A népművelés feladata természetesen a sokoldalú információ. A színpadé nem elsősorban az információ. A népműve-lés bemutathatja Bartók életét nagyon sok szempontból, a színpad „minden szempontból" akarja, holott feladata és lehetősége csupán a drámai költészet szempontjából gyümölcsöző mozzanatok bemutatása. Így kerülnek a színpadra olyan néma figurák, mint Pásztory Dittáé, holott a néma és majdnem néma figurák, melyekkel a színpad tele van, vagy komikusak, vagy nagyon meghatározott funkcióban érvényesülhetnek csak. Ezért önti el azután a statisztéria a színpadot, sőt, még a néhány szavas szereplők, mint a Szilágyi Tibor alakította Bangha páter is, statisztériává alacsonyulnak, noha Szilágyi finoman talál el egy érdekes vonást: a reakció jólelkű szolgáját.

Akinek alakításán az egész előadás nyugszik, a Bartókot megszemélyesítő Kozák András. Ez a nagyon tehetséges színész itt egész különös figurát hoz, ami nagyon sok mindent megértet Kazimir felfogásából, de nagyon keveset a do-

kumentumjellegből. Ha a dokumentumhoz hűek maradnánk, akkor Bartók sajátos magányosságát - és érzelmeinek határesetekben és akkor sem lángoló módon, de nagyon is definitív érvényre juttatását - hoznánk a színpadra. Kozák azonban - mivel színész és nem Bartók - a zártság mögül folytonos izgalmat, lelki túlhevültséget hoz a színpadra, ami Bartók zenéjében megvan, de Bartók alakjában soha. Így *egy* nagyon érdekes színészi alakítást láttunk, amely önmagában „vitte az estét", de ellentmondott a játék dokumentumépítkezésének, más szóval, a művészet itt áttörte a dokumentumot. Csak az a kár, hogy nem Bartóké, nem a darabíróké, nem az együttesé, hanem Kozáké. S ennek az alakításnak az értékei egyre jobban megvilágították, hogy azok, akik dokumentumot játszottak, mint a Reinitzet alakító Inke László a maga kedélyes kávéházi figurájával, vagy a Balázs Bélát alakító Szabó Gyula a maga kissé egzaltált lángolásával, és a többi szereplő is, mint a kitűnő maszkot viselő, Kodályt alakító Harsányi Gábor, végül is statisztériává lettek a színpadon, noha szerepmennyiségük jóval több.

Mindezeket azért érdemes megjegyezni, mert úgy tűnik, Kazimirnak és a Tháliának két útja van. Ha népművelő szerepet akar betölteni úgy, hogy igaz költészetet fedez fel és azt színpadilag sugározza, akkor tovább lehet járni az úton. De *a Bartókiána* mutatja, hogy az ellenkező lehetőség nem létezik. Olyan lehetőség, ahol a művészet idézethalmazzá válik, koratmoszféra-érzékeltetéssé, ahol a művészet megmarad a dokumentum keretei között és színvonalán --művészi értelemben nem létezik. Ezzel a tanulsággal és e tanulság jó felhasználásával nagyon értékes színpadot lehet teremteni. De ha ezt a tanulságot nem vonják le, szerintem hosszú zsákutca elé néznek, amelyből nehéz kitalálni.

BREUER JÁNOS

Népművelés - nem középiskolás fokon

A Bartókiána a Tháliában

„Bartók Béla, Kodály Zoltán, Ady Endre, József Attila, Balázs Béla és más kortársak írásai alapján", vagyis csak tiszta forrásból merítve eleveníti meg a Thália Színház Bartók Béla drámai fordulatokban éppenséggel nem szűkölködő életét. Mégis elképzelhető, hogy a zene-történészből ellenszenvet vált ki a szín-padi alkotás, mivelhogy szereplői a szín-tiszta igazat mondják ugyan - azaz, ami a szájukba adatik, az valaha valóban el is hangzott -, de nem a teljes igazat. A darab nagy számú mellékfigurája árnyalatlanná, egysíkúvá lesz. Joggal teszi szóvá tehát, a produkcióért máskülönben lelkesedő Keszi Imre, hogy Mihalovich Ödön, a Zeneakadémia hajdani főigazgatója, nem mindig volt agyalágyult (például akkor sem volt az, amikor Bartókot és Kodályt intézetébe tanárnak kinevezte); joggal teszi szóvá a produkciót egészében elítélő Kroó György, hogy Dohnányi Ernő beállítása roppant egyoldalú (magam is sokalltam a nyegleségét); s hadd jegyezzem meg én is, hogy Radnai Miklós kiemelkedően tehetséges igazgatója volt az Operaháznak, nem pedig valami opportunista, sunyi zenediplomatája a Horthy-korszaknak.

A muzsikus szót emelhet az ellen, hogy zeneművek töredékesen hangozzanak el, megróhatja az előadást, hogy A *csodálatos mandarinból* elhangzó idézet koreográfiája légből kapott, s a zenei anyaggal nem korrespondeál. (Ez is szóvá tétetett már.) Háboroghat akár azon, hogy hamisak a zongorák, vagy akár afelett, *hogy* Rátonyi Róbert A *csodálatos mandarin* valódi zongorakivonatából idézve, Bartók által soha le nem írt fantáziahangokat játszik. Megengedem, a dramaturgot bosszanthatja az eredetileg groteszknek, humornak szánt népi életképek göregáborosra átváltott hang-ja: a színpad értője sokallhatja a filozófiát, hosszúnak ítélheti Geyer Stefi jeleneteit. (Bár ehhez tudnivaló, hogy olyan terjedelmes, filozofikus levelezést - legalábbis fennmaradottat - Bartók senki mással nem folytatott, mint amilyen a Geyer Stefihez fűződött kapcsolata nyo mán ránk hagyományozódott.) A kifogásolható részletek számát távolról sem merítettem ki. Csakhogy egy önálló életet élő műalkotás nem azonosítható egyszerűen a benne fellelhető részletekkel, ha-nem végső soron mint egység, mint kompozíció, ritmussal, formával s - mindenekelőtt - gondolattal felruházott művészi teljesítmény, sokkalta több valamennyi sikeres vagy vitatott részleténél.

Ha mármost nézőként figyelem *a Bartókiána* előadását, igyekszem nemcsak a színpadon történteket észlelni, hanem azt is, ami a nézőtéren megy végbe. S az első, amit rögzítenem kell, hogy a közönség rendkívüli koncentrációval és akti-vitással vesz részt a játékban. Nincs köhögés, torokköszörülés - influenzaidőben! -, nincs zörgés cukorkás staniclival. Másrészt, nem dermedt, nem halott ez a csend, a nézőtér a színpaddal együtt lélegzik, együtt él.

Gondolom, a színpadon látottakkal-hallottakkal való azonosulás más-más szinten is végbemehet anélkül, hogy e szintek a néző reakcióit - átélésének lehetőségeit - lényegesen befolyásolnák. Akik ismerik a darab valamennyi forrását - leveleket, dokumentumokat, személyeket, zeneműveket, Bartók életének konfliktusait, harcait -, azok, meglehet, ínyenc módra értékelhetik a kéziratot összeállító s a kritikák egy részében érthetetlen anonimitásba szorított *Kristóf Károly* munkáját, értékelhetik, teszem, azt az eljárást, amint életrajzot, „formát" bontva állít egymás mellé összetartozó, bár más-más időpontban elhangzott gondolatokat.

Károsodás azokat sem éri azonban, akik nem tartoznak a beavatottak, a szakmabeliek kicsiny köréhez, s nem voltak az országos Bartók művelődési verseny résztvevői sem. Élményszerűvé, élmény forrásává *a Bartókiána* nem az adatközlés és az adatok észlelése, felfogása, rögzítése révén válik. Nevel, nem pedig oktat. Nem kell tudni, ki volt Mihalovich, Dohnányi, Radnai vagy éppen Bangha páter. A dolgok megértéséhez beérhetjük annyi információval, amennyit *egy-egy* mellékfiguráról a darab ad. A frontok ugyanis világosak, egyértelműen kitűnik, hogy ki áll a Bartók képviselte haladás oldalán, s ki vele szemben, a művészi általánosításhoz pedig ennyi is éppen elegendő.

Az előadás szenvedélye, intenzitása, Kazimir Károly vibrálón feszült rendezése - gondolom - tudós és tudatlan nézőt egyaránt megragad. A játék ritmusa,

megannyi szorongató és feloldó pillanata szüntelen továbblendíti a fantáziánkat. A Thália színpadán ismert és becses dokumentumokból valami új minőség született. Nem tudom, szerencsés-e ezt a minőséget Kazimir megfogalmazása szerint „népművelő színháznak" nevezni. A „népművelő" szándék nagyon is tiszta ugyan, de *a Bartókiánára* vonatkoztatva valamiképp azt sugallja, hogy itt diavetítéssel és zenei illusztrációkkal színezett TIT-előadást kap a néző „Bartók Béla élete és művei" címmel, pedig éppen ez az, amit *nem* kap. Tudatlanságomat tudatosan ismerve, a színház tudoraival hogyan is merhetnék műfaji kérdésekben vitába szállni? Arra hivatkozhatom csupán, még ha a dramaturgia elméletében való jártasságnál ez az alap kevésbé szilárd is, *hogy* egy igazi drámát, egy ember s egy magatartás tragédiáját és késő diadalát éltem át sokad-magammal *a Bartókiána* előadásán.

Másfelől persze elismerem, hogy ami a Thália színpadán történt, az népműve-lés a javából, s „nem középiskolás fokon". Meglehet, hogy színházban ez abszurdum, hogy ilyen vállalkozásra kudarc vár, de szerintem ez az este mégis nagyszerű. Bármilyen szinten, színvonalon szemléljük is a zenei népművelést (máshoz nem tudok hozzászólni), állati-dó, szorongató közös gond: mi legyen az ismeretanyag és „érzelemanyag" aránya.

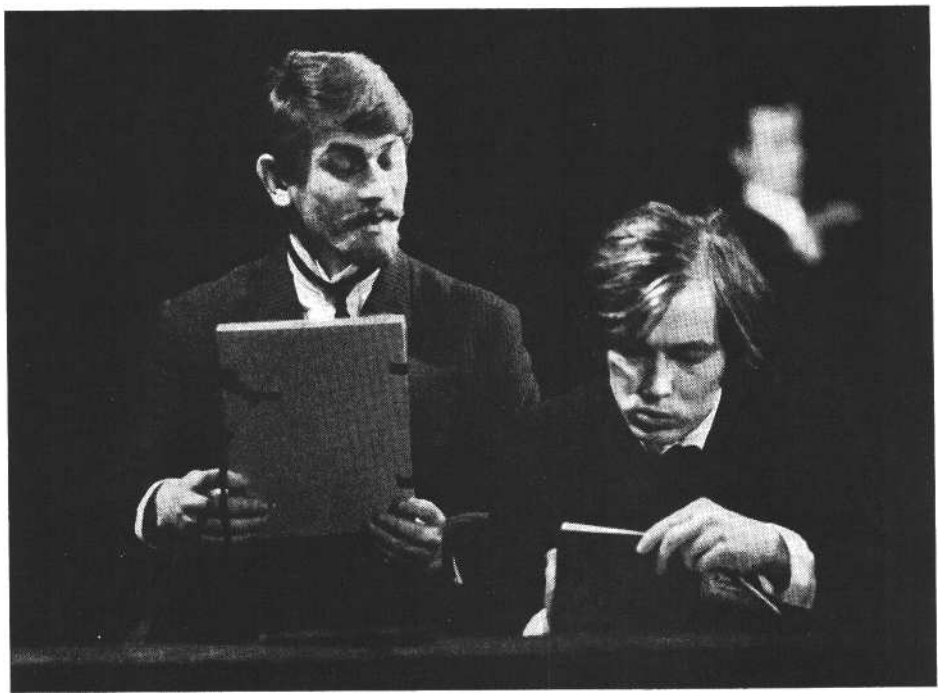
Thália Színház: Bartókiána, Harsányi Gábor (Kodály), Hámori Ildikó (Kodályné)

A világszerte nagyra becsült magyar iskolai ének-zene tanításban ez az arány mindinkább eltolódik az ismeretanyag javára, a gyermekek egy sor *zeneelméleti* kérdésben járatosságra tesznek szert, még ha fogcsikorgatva is, sajnos anélkül, hogy *a zeneművészet,* a muzsika élménye megérintené őket. De nem ismeretlen a másik véglet sem. Ugyancsak nemzetközi elismerésnek örvendő ifjú-sági hangversenyeink egynémely orátora tudatlanságát gőgösen vállalva úgy próbálja a zene érzelmi hatását a fiatal hallgatóságba szuggerálni, hogy közben semmit nem mond, mert nem is tud az emóciók létrejöttének módjáról. Ez sem vált ki kisebb ellenérzést, mint a fenti, technicista, elméletközpontú metódus.

A zenei népművelést a lehető legtágabban értelmezve, ez a kérdés a magyar zenekultúra kulcskérdése. Meglehet, hogy színházi lapnak ehhez köze nincs. A téma vitatása amúgy is jóformán minden rendelkezésünkre álló fórumon szinte egyidőben indult meg, ami már önmagában is jelzi fontosságát és időszerűségét. Ha azonban a zenekultúra tömegbázisáról szóló, mind szélesebb körben gyűrűző vitához színházi produkció szól hozzá, felforrósítva a zenei népművelés száraznak tetsző módszereit, élménnyé hevítve ismereteket, adatokat és tényeket, a magam részéről az ilyen vállalkozást csakis köszönteni tudom, szívesen otthagyom a ruhatárban mindazon előítéleteket, amelyek a színházba járás évtizedei során bennem kialakultak. Örömmel elfogadom a Bartók-képnek azt a, teljességre természetesen igényt nem tartható, újrafogalmazását, amire éppen a színház specifikus kifejezési köre képes.

Természetesnek veszem, hogy a legteljesebb képet a színház Bartók Béláról, az emberről adja, s a leghalványabbat a zeneszerzőről, hiszen az emberről, harcairól, kudarcairól és győzelmeiről rengeteg hiteles dokumentum között válogathatott Kristóf és Kazimir. A zeneszerző alkotó tevékenységéről szó-ló, Bartóktól származó dokumentum viszont nemcsak kevés, hanem egyben roppant szűkszavú. Az alkotás folyamatának felületes ábrázolását amúgy is túlságosan sok muzsikusfilmben láthattuk már ahhoz, hogy a kottapapír fölött ábrándozó zseni látványát a színpadon élvezni ne kívánjuk. Az emberről adott portré azonban tiszta, igaz és megrendí-

Thália Színház: Bartókiána. Harsányi Gábor: Kodály, Kozák András: Bartók (MTI fotó - Keleti Éva)



tő. Annak is az, aki minden vonást is-mer - mert nem ismerte a képet meg-mozdító Kozák Andrást -, s még inkább megrendítő lehet annak, akit most először érint meg Bartók hazafisága és nemzetközisége, eszméinek demokratizmusa, antifasiszta magatartása - emberi nagyságának egész mivolta.

Bartók alakja hatalmassá nő ezen a színpadon. S ehhez rendkívüli ízléssel és tapintattal teremtették meg a játék alkotói Bartók környezetét is. Holmi intimpistás jólértesültség szerencsésen nem került a vállalkozásba. Erre nincs is semmi szükség, hiszen a nézősereg érdeklődését a nemes matéria mindvégig ébren tudja tartani. Épp olyan távol áll *a* Bartókiánától *a* száraz tudományosság vagy éppen a tudálékosság is. Megint csak oda kell visszakanyarodnom, hogy a produkció élményt ad vitatható részleteivel, vitatható alakításaival is, s aki az előadás után elhagyja a színházat, nem érzi, hogy iskolapadba ültették, oktatták, nem érzi, hogy agitálták, pedig amit látott, nemcsak „népművelés", politizálás is volt, mégpedig a javából, átlelkesítve, élményszerű formában.

Engedtessék meg, hogy hozzá nem értésem jogának teljes fenntartásával köszöntsem ezt az izgalmas, lebilincselő produkciót, akár szabályos, akár nem az, még ha a lehetetlenre vállalkozik is.

Bartókiána (Thália Színház)

Összeállította: Kristóf Károly, *tanácsadó:* ifj. Bartók Béla, *rendezte:* Kazimir Károly, *zenéjét összeállította:* Blum Tamás, *díszlet:* Rajkai György, *jelmez:* Márk Tivadar.

Szereplők: Keres Emil, Rátonyi Róbert, Horváth Teri, Simon Zsuzsa, Sütő Irén, Kozák András, Komlós Juci, Keleti László, Mécs Károly, Harsányi Gábor, Kollár Béla, Polónyi Gyöngyi, Szabó Gyula, Esztergályos Cecília, Kovács Károly, Szilágyi Tibor, Kautzky József, Hámori Ildikó, Nagy Attila, Inke László, Peti Sándor, György László, Tándor Lajos, Csíkos Gábor, Boray Lajos, Karsai János, Fe*nyő* Aladár, Gálvölgyi János, Jani Ildikó, Markovits Bori, Reviczky Gábor, Sáfár Anikó, Ambrus András, Basilides Barna, Barcs Endre, Gyimesi Tivadar, Hangai Márta, Jurik Ilona, Kalocsai Ferenc, Vidó János, Zámori László, Vallai Péter, Kocsis Mihály, Pethes Csaba, Romoda Attila.

NÁNAY ISTVÁN

Kozák András varázslata

Lehetetlen vállalkozás. Megidézni egy kort, amely a szemtanúk, az át- és túl-élők közvetlen szembesítése miatt túl közeli, de ugyanakkor a megszépítő és hamisító legendáktól, a történelemmé merevüléstől túl messzi is; és felmutatni egy olyan emberi sorsot, életutat, mint Bartóké.

Hogyan lehet Bartók Béla emberi tisztaságát, konok következetességét, művészi alázatát, puritánságát, személyének nagyságával tisztában levő szerénységét színpadon megjeleníteni? Hogyan lehet a pontos dokumentumok, levelek, feljegyzések esszenciális alakjából élő embert alkotni anélkül, hogy szerepet játszanának? Hogyan lehet a pénzt kereső zongoravirtuóz, a magánytól kínlódó művész, a provincializmustól, a kisszerűségtől, a demagógiától, a nacionalizmustól és fasizmustól szenvedő, az elől menekülő, de sem Magyarországon, sem azon kívül élni nem tudó humanista, a népzenekutató tudós bartóki szintézisét legalábbis sejtetni?

A sok hogyanra és lehetetlenre ad lenyűgöző választ Kozák András.

Az ő Bartók-megidézésére nem alkalmazható a máskor szokásos minősítések egyike sem. Nem *éli a* szerepét, nem *alakítja,* nem szerepet *játszik,* de nem is *illusztrál.*

Csak van. Ő, Kozák András. És vele Bartók Béla.

Kozák nem a Híres Ember külsőleges megnyilvánulásait kereste és mutatta meg. Nem hasonlítani akart. Bartók elveivel, magatartásának belső indítékaival, művészi és emberi tartásával azonosult. És létrejöhetett a kivételes találkozás, amikor Kozák nem egy másik személy gondolatait közli - azaz, szerepét játssza, egyszerre élve és ugyanakkor természetszerűleg magától is elidegenítve a figurát -, hanem a sajátjait. Olyan gondolati, érzelmi, magatartásbeli azonosság ez, amelyben a két személy közötti distancia a színpadi akciók többi szereplőjéhez való kapcsolat, illetve viszonyítás, valamint az ismeretanyaggal történő állandó szembesítés révén csak a néző tudatában jelenik meg.

Ennek az azonosságnak és kettősségnek egyik legkifejezőbb pillanata, ami-kor felhangzik *a Cantata profana* híres felvétele. Bartók mondja - hanglemezről - a kolinda szövegét, majd Kozák folytatja a verset. A szövegmondás ritmusa ugyanaz, a hangsúlyok ugyanazok, de Bartók azonos hangmagasságú, monoton interpretálását felváltja a színész fiatalosabb, érzelemmel telibb hangvétele. Már nem Bartóké, még nem Kozáké.

Bartók lényének átsugárzódását szinte megfoghatatlan külső jelekkel érzékelteti, erősíti Kozák. A tartásával, a hangsúlyaival, a rezdüléseivel.

Az előadás kezdetekor belép a szín-padra, a zongorista mögé. Áll, áll mind-addig, míg a zongorista játszik. Egy perc, öt, nem tudom. Így exponálni egy hőst, szó és mozdulat nélkül, elképesztően nehéz. Csak a fiatalkori zene szól, s tulajdonképpen ez mutatja be Bartókot. Meg Kozák tartása. Az a jellegzetes egyenes derekú, mégis kicsit hajlott hátú, nyugtalanítóan nyugalmas, vibrálóan mozdulatra kész testtartás. Fejét egy csöppnyit felveti. S ez, *ahogy* felveti, *ahogy* előreszegződik az álla, ez már nemcsak Kozák Andrásé, ez Bartók Béláé. A konokságáé, az elszántságáé, a megtörhetetlenségéé.

Ez a tartás többször kap különleges súlyt az előadás folyamán. A *csodálatos mandarin* kölni bemutatójának jelenetében - amely egyébként a produkció legsikerületlenebb „idézete" - a bal proszcénium előtt ül Kozák és éli-élvezi a zenét. Tapsra szólítják, nem megy. A kölni közönség egy része füttykoncertbe kezd, s ekkor Kozák vonásai megkeményednek, és dacos fejtartásával vállalja a füttyöt, a számára sikerrel felérő bukást.

Amikor az amerikai vízumhoz fogalmazza az életrajzot, a zongora előtt ül. A jobb vállát kissé megrogyasztja, ettől az egész ember törődött lesz, de a feje, az álla mégis a megtörhetetlené.

Ritkán ül az előadás alatt Kozák András. Ha igen, mint például a Hubay Jenővel folytatott vita jelenetében, a széken teljesen hátraül: egyenes a háta, nem ereszti el magát; ezáltal ülve is nagyobb, mint az álló Hubay. A vita legforróbb pillanataiban az indulatok ki-buggyanásait sem látványos csapkodással, külsőségekkel ábrázolja. Bal kezével a szék hátsó lábát szorítja, válaszai visszafogottak, pontosak, élesek, a felhábo-

rodás, a düh visszatartottságának képe a görcsösen szorító kéz.

Kezével máskor is érzékletesen jellemez. Bartók fiatal éveinek szorongásait, készülődését, kételyeit lényegében a kezével jelzi; jellegzetes mozdulata, kéztartása: jobb kezével ökölbe szorított balját szorongatja. Későbbi időszakok lelkiállapotának ábrázolására összekulcsolja a kezeit, nem imára, csak ujjait pihentetve.

Tökéletes a szövegmondása. Sehol egy pontatlan értelmezés, egy hamis hang-súly. Egy-egy szóba, hangsúlyba véleményt, magatartást tud sűríteni. Az egyik jelenetben Kálmán Imre kifejti, *hogy* szimfóniát csak akkor fog írni, ha már az operettekkel sok pénzt szerzett. Kozák-Bartók megkérdezi: pénzt? Ebben a kérdésben és hangsúlyban Bartók pénzről vallott nézete és a kérdéskör képtelensége sűrítetten jelenik meg.

Egy-egy rezdülése, mint megnősülését anyjának tudomására hozó, odavetett mondatát kísérő büszke, kópés, mégis bocsánatot kérően kisfiús mosolya - többet jelez, mint egy egész jelenet.

Bartók egyedülvalóságát, kiemelkedő voltát nemcsak Kozák abszolút puritánsága jellemezte. A többiek szerepjátszása, harsánysága, az ábrázolt személyek jellegzetes mozdulatainak, esetleg hű maszkjának, külsejének másolása, felidézése - a rendezés ellenpontozó szándéka szerint - éles kontrasztot jelentett az ő eszköztelenségével. Ez alól talán az egyetlen kivétel a népdalgyűjtés szimultán jelenete, ahol Kodály-Harsányi a kegyes hazugságot sem megvető, alispánnal bratyizó módszerével szemben Bartók becsületes, a feladatot pontosan is-mertető, unszoló, de nem erőltető próbálkozása sokkal nehezebben ér célt. Ez a kettős jelenet a két barátot külön-külön is jellemezte, és részben azt is megmutatta, hogyan egészítették ki egymást.

Egyedülálló szellemi-művészi alkotó folyamat Kozák Andrásé. Egy magatartást, egy tiszta emberi sorsot tudott felmutatni és elfogadtatni - sokszor a szín-padi megvalósítás más mozzanatai el-lenében is - azáltal, hogy képes volt Bartók szellemét megérteni, önmagán átszűrni, képes volt az olyan emberek humánumát, lobogását szembesíteni a „m mindig mindenről lekésünk" állapotával akik másként hagyják itt ezt a világot mint ahogyan találták, s ezek szintézisét önnön lényével sugározni.

HÁMOS GYÖRGY

Bátorítás történelmi drámára

Csák végnapjai a Nemzeti Színházban

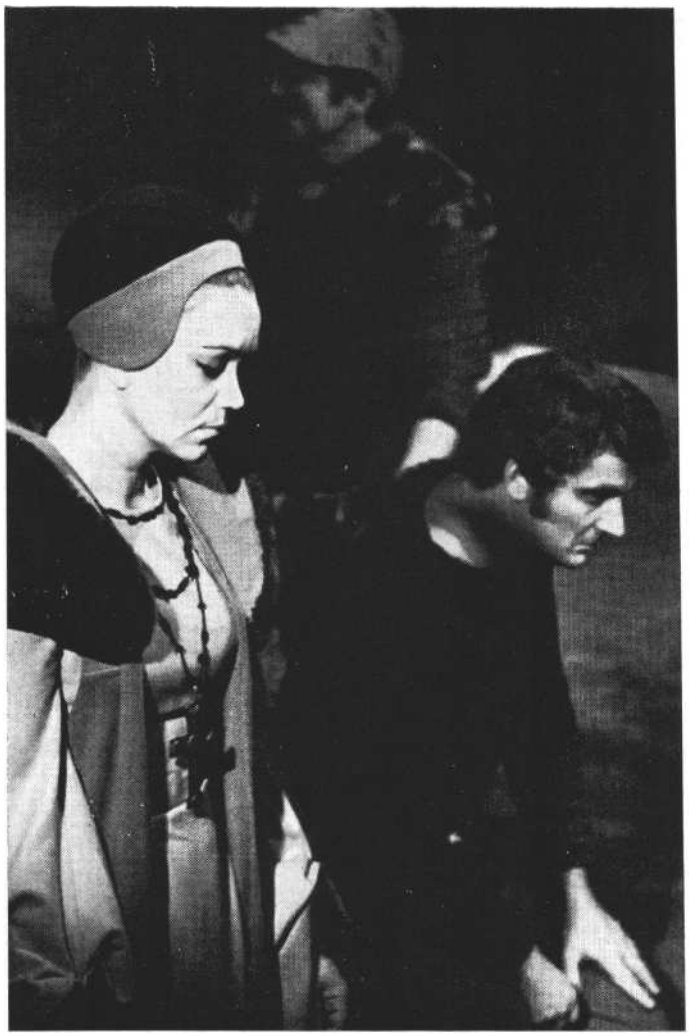
A színház belázasodott. Hosszú élete során nem most először és nem is utoljára. A láz a színháznál nem a betegség jele; bizonyos hőemelkedés nélkül - melyet jó esetben a nézőtér azonnal megkap a színpadtól - nem is lenne érdemes felhúzni a függönyt. A láz már más: jelezhet betegséget, de ugyanúgy örvendetes változást is. Mint amikor a kisgyereknek kibújnak a fogai. A színház mostanában erősen lázas; aggódó és örvendező professzorok fogják a pulzusát. Az egyik azt mondja, új és éles fogai nőnek - a másik vakbélgyulladásra gyanakszik. Mivel nem kedvelem a parabolát, nyomban megfejtem: a kritikusokra gondolok. Számukra a láz mindenképpen veszélyes: függetlenül attól, hogy a szín-ház megerősödve vagy elgyöngülve vészeli-e át. A láz elhomályosítja a látást, s magasra csapva: már víziókat is okoz-hat. A színház vizionálhat, de a kritikus soha; tehát nem láthat olyasmit a szín-padon, ami a színpadon nincs jelen. Mindezt azért bocsátom előre, hogy figyelmeztessem az olvasót: a következőkben mit nem fogok tenni. Sem a Madách-Keresztúry-drámát, sem Marton Endre rendezését -- sem bűnjelként, sem alibiként nem fogom felhasználni sem-milyen színházi teória mellett vagy ellen. Ahogy ez napjainkban - szinte minden bemutató alkalmával - nem helyeselhető szokássá vált. Csupán mint drámát igyekszem vizsgálni, anélkül, hogy erőfeszítést tennék annak a bizonyítására, hogy szíves fogadtatása melyik szín-házi elmélet malmára hajtja a vizet.

Korunk színpada nem kedvez a történelmi drámának; a magyarázat egyszerű: a történelem, mint téma, kiment a divatból. Nyugalmasabb korokban tisztelték és hittek benne. Azt mondták: a történelem az élet tanítómestere. Ma már világosabban látjuk, hogy az élet a történelem tanítómestere. A történelem nevelhető - különösen drámai, irodalmi alkotásokban - megfogadja a jelen idő tanulságait, kívánságunkra készségesen változtatja meg magát. Madách is két-

Madách-Keresztury: Csák végnapjai (Nemzeti Színház). Rendező: Marton Endre. Moór Mariann (Zách Klára) és Őze Lajos (Zách)

szer írta meg a Csák *végnapjait:* öt évvel a szabadságharc előtt, és tizenkét évvel a szabadságharc bukása után. Más-más történelmi korszakban másképp látta Csákot és Róbert Károlyt, másképp az Omodékat s tragédiájukat. Hogy mikor látott helyesen: nehéz lenne eldönteni. De hogy miért látta őket két-féleképpen: az általa átélt „történelem" elég világossá teszi. Nehéz megérteni, hogy a dialektikus és történelmi materializmus megszületése előtt, hogyan be-szélhetünk egyáltalán történelemtudományról, hiszen a gazdasági és társadalmi erők egy nézőpontú, tudományos vizsgálata nélkül: a történelem alig fel-fogható célú háborúk, vereségek, győzelmek és békekötések sorozata, s történelmi anekdoták füzére. A korabeli és „hiteles" feljegyzések és krónikák nem a történelmet továbbították az utókornak, csupán a krónikás vagy feljegyző *véleményét* a történelemről, illetve tulajdon koráról. A véletlen is játszott ezekkel a feljegyzésekkel; eltüntetve vagy felszín-re hozva őket. A forrásmunkák marxista kritikai analízise előtt nem *nagy* túlzással elmondhattuk: az egész történelem - véletlenül történt.

A történelemtudományban ma már megnyugtatóbb a helyzet, bár az időn-ként szenvedélyessé váló viták arra intenek, hogy elbizakodottságra itt sincs okunk. A történelmi dráma válsága azonban, a történelem „lelepleződésével", elkerülhetetlenné vált. Kiiktatódva ízlésvilágunkból a romantika: a régi típusú történelmi drámák szerkezetét nem volt ami hajtsa, fűtőanyagukat sen-

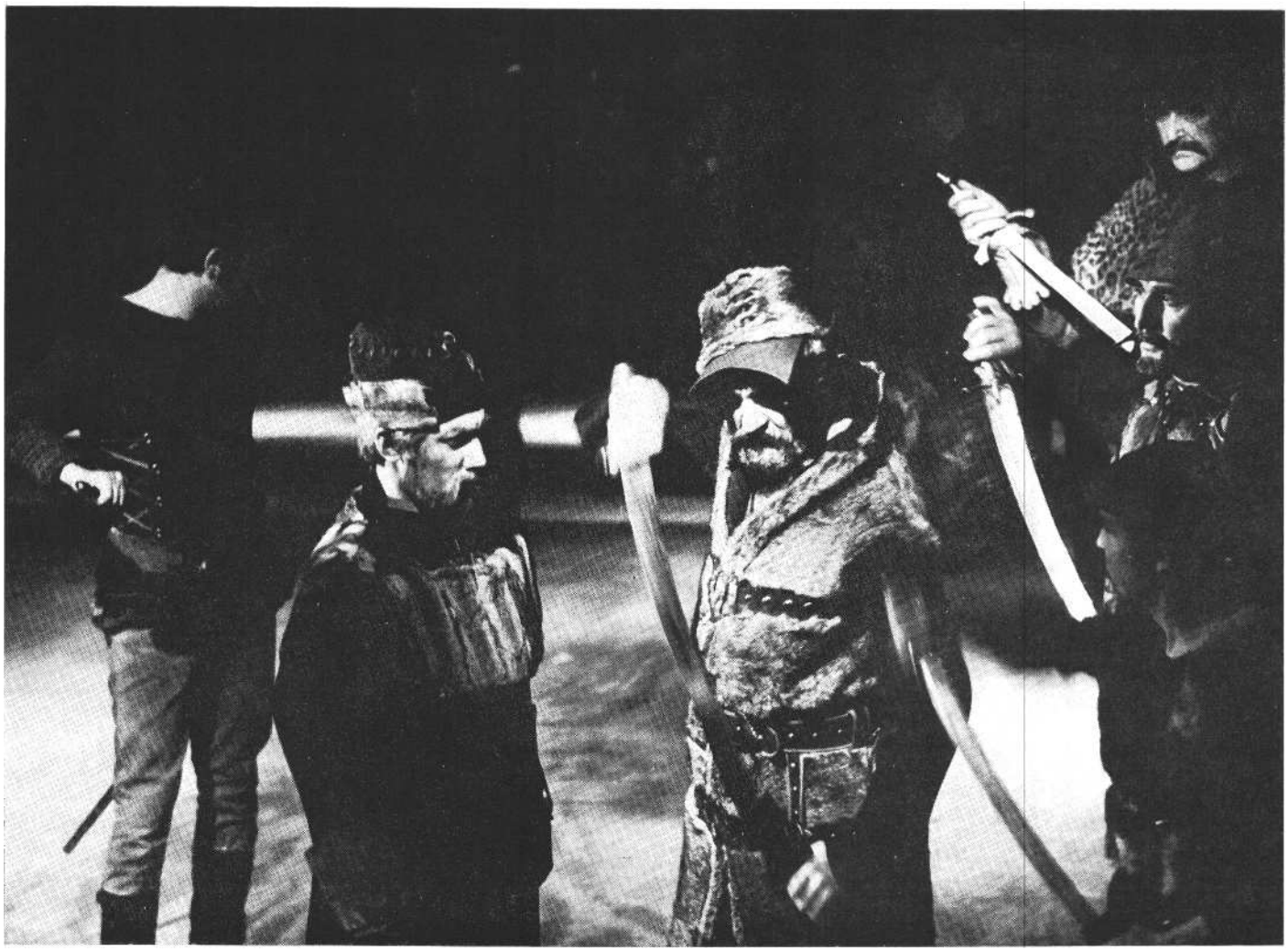


Madách-Keresztury: Csák végnapjai (Nemzeti Színház). Rendező: Marton Endre.
Pápay Erzsi (Erzsébet), Madaras József (Miklós) és Sinkó László (János) Sinkovits Imre (Csák), Madaras József (Miklós)

ki sem bányászta ki. Korunk történelmi drámáit a gőz feszítő ereje helyett az elektromosság hozza mozgásba: az érzelmi telítettség helyett az intellektuális töltés. Ironikusak lettek vagy parabolisztikusak; esetleg parabolisztikusan ironikusak. Érdekes jelenség, hogy amíg az iróniát hamar tudomásul vettük és élvezni is tudtuk: a parabolára gyanakodni kezdtünk. Azt vetettük a szemé-re, hogy mást jelent, mint amit mond. A zavar abból keletkezett, hogy az alkotók - oktalanul megijedve attól, hogy „rajtakapták" őket a jelbeszéden - azt bizonygatták: minden szereplőjük azonos történelmi önmagával, s az áttételes értelmezés csak tévedésből fakadhat. Ha hiszünk nekik: művük értelmében s értékében kellett volna kételkednünk. Szerencsére nemigen hittük el, hogy nem volt más céljuk, mint hogy a történelem egy-egy érdekes epizódjánál elidőzve: nemesen elszórakoztassanak bennünket s bővítsék történelmi ismereteinket.

A fárasztó magyarázkodás, a kritikusi „éberség", s talán a néző ellenállása is közrejátszott abban, hogy a parabola jellegű történelmi játék nem erősödött meg színpadjainkon. Az ironikus hangvételű történelmi dráma pedig valószínűleg azért nem bontakozott ki, mert drámaíróinkban kevés az ironizáló hajlam, s aki rendelkezik vele, még nem próbálta ki történelmi drámában. Így történhetett meg, hogy az elméletileg *elképzelhető* két korszerű történelmi drámatípus között besiklott a Nemzeti Színház színpadára - egy elméletileg „el-képzelhetetlen". Nem is jelképes, nem is irónikus, sőt nem is mentes a romantikától. (Számomra a művészi elméletek akkor szerzik a legnagyobb örömet, ha kijátsszák őket.) Keresztúry Dezső felfedezte, mi a legbensőbb oka annak, hogy az önmagukat túlságosan is komolyan vevő történelmi regényeket, drámákat nem tudjuk igazán komolyan venni. Túlságosan könnyű benne a dolga a drámaírónak, amikor a régmúltban élt hősei között igazságot oszt, amikor az igazság jobb és bal oldalán helyezi el őket, irányítja vitáikat s megjövendöli eszméik győzelmét vagy bukását. Fölényessége és biztossága: mosolyogtató. Nem hősei tetteiből és jelleméből bontja ki az igazságot, vagy köztük járva láthatatlan látnokként inti őket a jövőre. Egyszerűen úgy kerekedik fölébük, hogy ismeri a történelemkönyvet, amelybe hősei majd belekerülnek. Századok múlva igazat ad annak, akiről minden iskolás tudja, hogy *igaza lett. A* jó drámaíró elfelejti a történelemkönyvet, „tudatlannak" tetteti magát. *A Csák végnapjai* drámai izzását *az* okozza, *hogy* Keresztúry egyenlő erejű, sőt - szubjektíven - egyenlő igazságú ellenfelekként állítja szembe egy-mással Károlyt és Csák Mátét. S bekövetkezik a történelmi dráma revelációja: ott kezdjük el újra a történelmet, ahol a rozgonyi csata után, a tizennegyedik század elején félbehagytuk.

A drámai építkezés hibátlan: látjuk az öregedő Csák Mátét sasfészkében (az író, a dráma érdekében, elfelejti a történelmi leckét, hogy zsarnok és fékezhetetlen oligarcha) indulatos igazságait hajtogatva az ősi vérről, az idegen királyról, a szabadságról, az Árpádok jussáról. S látjuk az ifjú, világfi királyt palotájában másfajta, s számunkra érthetőbb igazságai között - a központi hatalomról, az egységről, az Európához kapcsolódás szükségességéről. Cikázik a kép a palota és a sasfészek között, s perel egymással a kétféle igazság. Mindig az kerít hatalmába, amelyik éppen elhangzik. Azután, a dráma csúcspontján, megtörténik a személyes találkozás is. Mindazt, amit eddig környezetüknek



Madách-Keresztury: Csák **végnapjai** (Nemzeti Színház). Rendező: Marton Endre. Sinkó László (János), Őze **Lajos** (Zách), Sinkovits Imre (Csák), Tyll Attila (Zsámbokréti), **Raksányi** Gellért **(Drugeth)** és **Madaras** József (Miklós)

mondtak el, most elmondják egymásnak. A drámaírás és rendezés felejthetetlen perceinek lehetünk tanúi: Károly és Csák Máté vitája a magyar történelmi drámák egyik legszebb jelenete. Ami történelmi benne: a nacionalizmus ős-képlete s veszedelmességének megsejtetése egyfelől; másfelől a korlátlan egyeduralom ősképlete és veszedelmességének megsejtetése. Ami emberi benne: egymás nagyságának megérzése s a reménytelen kísérlet egymás gondolat-rendszerébe való behatolásra. Ami virtuózan drámai, hogy a küzdelemben egyik sem győzi le a másikat, s vitájukat a nézőnek kell folytatnia. Ami meghökkentően modern: a történelmi igazság (és mindenféle igazság) szüntelen rejtőzködése, s kétségbeesett erőfeszítésünk a rejtőző igazság felkutatására.

Olyan történelmi drámát láttunk te-hát, amely adós maradt az ítélettel vagy kétségben hagyja a nézőt a történelem mozgásirányát illetően? Tulajdonképpen olyant. Az írót nem aggasztotta túlságosan, hogy a nézőt - távozván a ruha-tárból - kétségek fogják gyötörni: I. Károlynak vagy Csák Máténak volt-e igaza? A néző nem azért megy színházba, hogy ilyesmiről értesüljön. Sokkal többről értesült: születése közben figyelhette meg a történelmet. Keresztury és Marton Endre művészete jelen idejűvé tette számára a múltat. Az a jó varázs-lat történt vele, hogy együtt aggódhatott, bizakodhatott az Omodékkal, a Csákokkal., a Záchokkal, a szegény kis Erzsébettel, Árpád véréből az utolsóval, a néppel és a főurakkal: istenem, mi lesz velünk? Milyen igazi színház ez. S vajon nem mond a mának semmit? Igen komoly dolgokat mond, de nem „meg-szívlelendően", s nem is nehezen felfejthető jelképekbe burkolva. Olyan egy-szerűen mondja, hogy csak később jutott eszünkbe: Záchéknak és a többieknek választaniuk kellett a virágszál Erzsébetben megtestesülő - s valami misztikus közösséget jelentő - Árpád-illúzió és az új eszmékkel fellépő, kemény és okos Károlyban megtestesülő történelmi realitás között. Hogy módosult és mélyebb értelemben ez a kérdés ma is eleven: se a parabola, se az aktualizálás „gyanújába" ne keverje a művet. Ami a történelemben egyszer igaz és érvényes volt: hasonló történelmi szituációban - minden mesterkedés nélkül - önmagától aktualizálódik.

Éppen, mert a dráma két pólusát, Károlyt és Csák Mátét igen határozott jelentéstartalom veszi körül: az egyiket a történelmi realitás, a másikat a félmisztikus illúziók, melyek elfoszlásukban is megérintik a szívet - bizonytalanná válik a köztük ingadozó megítélése. Zách Feliciánt csak a romantika terminológiájával lehet árulónak nevezni, mert az illúzióktól a történelmi realitáshoz pártolt, Irgalmatlan sorsát - mely feleslegesen nagy helyet foglal el a műben - nem szívesen fogadjuk cl az árulót megillető büntetésnek. S mint minden dramaturgiai-szemléleti hibának, ennek is vannak következményei. A Károly figuráját megformáló Avar István az uralkodás mesterségére jól felkészült, fölényes ifjúnak az országlás gondjaitól meg- edzett, bölcs és emberséges királlyá válását igen finom művészi eszközökkel - szinte csak hanggal, mozgással, megkomolyodó arcával - rajzolja meg. Utolsó mondatainak igazságát - a megbékélésről, megbocsátásról, felemelkedésről -mégis, véres árnyék homályosítja cl. Röviddel e szép szózat elhangzása előtt felesleges részletezéssel értesülünk a Zách-nemzetség förtelmes kiirtásáról, s a meghatóan szépen játszó Moór Mariann

Madách-Keresztury: Csák végnapjai (Nemzeti Színház). Rendező: Marton Endre. Szersén Gyula (Dávid) és Pápay Erzsi (Erzsébet) (Ikládv László felv.)

révén annyira megszeretett Zách Klára kegyetlen kivégzésének naturalisztikus mozzanatairól. Úgy érzem, ebben az eszmékre koncentráló műben, éppen a „károlyi eszme" tisztább csillogása érdekében, jobban a háttérben maradhatott volna a Záchok sorsa. Mint ahogy - ugyancsak az eszmék hű kirajzolódása érdekében - az alkotók irgalmasak voltak Csák Máté jellemének színezésénél is.

Sőt, a nagy ellenféllel, Károllyal szemben - akinek „csak" eszméi és politikai sorsa van - Csák Máté figuráját az alkotók emberi sorssal tették gazdaggá, árnyalttá. A nagy drámát, költői kéz-re valló, lírai vonulatok hálózzák be - a tragikus anyai sorstól a tragikus szerelmi sorsig. Az előbbiben a „modern tragikát" talán először színpadra állító Gobbi Hilda nyújt felejthetetlen alakítást azzal, hogy nem úgy szenved a szín-padon, ahogyan az Árpádok véréből származó Omodé fiúk elvesztését sirató anyához „méltó volna", tehát méltósággal és látványosan, hanem olyan csendesen és egyszerűen, ahogyan egy egészen hétköznapi anya (ha van ilyen) sír fia halálán. A szerelmi sors, mellyel író és rendező megajándékozta Csákot és a nézőt: a történelemkönyvek jellegzetesen középkori, gátlástalan oligarcháját modern drámai hőssé avatja. Csák nagyszerű megformálója, Sinkovits Imre színészi palettáján fellelhetők mindazok a színek, melyekkel az öreg Csák „többértelmű" szerelmi fellobbanását az ifjú Erzsébet iránt jellemezni lehet. Nem csupán egy tizennegyedik századi „Naplemente-drámát" látunk. Az öregedő, magányos, harcos dúvad nemcsak azért szereti meg a törékeny fiatal lányt, hogy sorsának és érzékeinek magányosságát feloldja a szerelemmel. Azért is „szere-ti", mert Árpád utolsó gyönge sarja fontos politikai ütőkártya a kezében.

A politikai és szerelmi játék bravúrosan megírt összefonódása kitűnő alkalom a drámát mindvégig kézben tartó és megemelő Marton Endrének arra, hogy a fájdalmas szerelmi líra és a politikai irónia annyira ellentétes hangulataival szívet kápráztatóan játszadozzék a szín-padon. Elragadó mutatványához sok segítséget kap a finoman passzív Pápay Erzsitől, aki éppen ezzel a művészi ön-megtartóztatást kívánó passzivitással illeszkedik be hibátlanul a dráma mondanivalójába. Gáti József egyszerű játékával és mindent kifejezni tudó hangjával többet mond el nekünk, mint egy ravasz pápai diplomatát; egy egész szellemi légkört, egy ájtatosan kegyetlen korszakot. Csányi Árpád díszletei s azoknak szinte észrevétlen változásai új és új tartalmú világokra nyitnak képet a színpadon. Olyan hangtalanul és meglepően, ahogyan az álom képei váltják egymást. Schäffer Judit kitűnő jelmezei is hozzájárulnak ahhoz, hogy ennek a romantikusnak álcázott modern történelmi drámának a lényege világossá váljék előttünk.

Tudom, szólanom illene Madách ihletéséről is a Keresztury-drámában. De ez külön tanulmányt kívánna. Ezért most csak egy gyakorlati kérdésről: valószínű, hogy Keresztury Dezső ezzel a nagyon jelentős történelmi drámával csak Madách lobogója alatt hajózhatott be a Nemzeti színpadára. S a varázslat a nézőre is átterjed: megindultan figyeli Madách gondolatait, noha tudja, hogy Keresztury tolmácsolja őket, s inkább csak szép szándékukhoz és szellemükhöz, mintsem tartalmukhoz híven. Esztétikai elemzésnél nem szívesen élek hasonlattal, most azonban - a sorokkal való takarékoskodás érdekében - mégis megteszem. Egy sikerült szívátültetésre emlékeztet Keresztury dráma-operációja. Egy fejlettebb történelmi tudatú, modernebb idegrendszerű drámában Madách régi szíve dobog. S csak azért doboghat ilyen egyenletesen, s előreláthatóan hosszú ideig, mert a vércsoport azonos, s a vele rokon sejtek és szövetek szívesen fogadták be maguk közé.

NÉKOSZ-happening

1

FÖLDES ANNA

Gondolkodtató agitáció a színpadon

Beszélgetés Jancsó Miklóssal

Alkotóban és kritikusban egyaránt friss még a premier láza: mikor ezek a sorok íródnak, két napja szerepel még csak a *Fényes szelek az* új otthonába költözött Huszonötödik Színház műsorán, innen vagyunk még az első kritikákon. De ugyanakkor, a bemutató mintha visszahozta volna nemcsak a megidézett kort, de a három év előtti vitákat is. *A Fényes szelek* bemutatóját, Jancsó Miklós szín-házi bemutatkozását megelőző várakozás beigazolódott: még a produkcióval vagy annak egyes elemeivel vitatkozók sem tagadják, hogy valami történt szín-házi életünkben. Ennek a lényegét, természetét kívántam kideríteni Jancsó Miklóssal folytatott beszélgetésemben.

– *Első kérdésnek azt terveztem, hogyan szánta rá magát a színházi rendezésre. De mielőtt idejöttem, elolvastam a Bianco e Nero munkatársának, Nedo Ivaldinak adott nyilatkozatát, amelyben azt vallja, hogy valaha színházi rendezőnek készült, hogy sohasem került távol a színpadtól, s mivel a népi tánccal, foglalkozott, megmaradt egy teátrális jellegű világ közelében. Nem tudom, tekinthetem-e ezt én is válasznak?*

– Az igazság még ennél is egyszerűbb, Valószínűleg soha nem került volna sor erre a kirándulásra, ha nem adódik egy ilyen ösztönző alkalom. A kezdeményezés nem is az enyém volt, hanem Gyurkó Lászlóé. Az ő ötlete volt, hogy adjuk elő a *Fényes szeleket* a Huszonötödik Színházban. Engem azonnal vonzott a terv, és amint lehetőségem nyílt rá, belefogtam. De még most, a bemutató után is, szeretném hangsúlyozni, hogy én a létrejött előadást nem tekintem színháznak.

Valószínűleg meghökkenten nézek vissza, mert Jancsó még nagyobb nyomatékkal folytatja.

– Semmiképpen nem ... Ezt feltétlenül szeretném, ha megírná!

– *Akármennyire meglep, csak akkor szállhatnék ezzel vitába, ha előbb tisztáznánk: mit tekint színháznak? Hol látja a műfaj vagy a művészeti ág határait? Hiszen az utóbbi időben az elméleti viták és a színpadi kezdeményezések is szinte elsöpörték a hagyományos kereteket.*

– Mindaz, amit az irodalmi színháztól való eltérésről olvastam, és amit magam is láttam, érdekel mint nézőt és mint művészt. De én magam nem vagyok színházi ember, sőt nem is értek a klasszikus értelemben vett színházhoz. Éppen ezért nem is vállalkozhattam volna annak folytatására, még kevésbé meg-újítására. Annak ellenére, hogy filmjein: kritikusai közül, főként külföldön, többen valóban fölfedeztek nálam bizonyos teatralitást, s még azt is megkérdezték, nem voltam-e azelőtt színházi rendező.

– *Gondolom, hogy ezt a kérdést elsősorban a bosszú snittekre alapozzák.*

– Valószínűleg ez is közrejátszik. De általában egész rendezői modoromra s filmképeim dekorativitására értik, és talán arra, hogy a mozgás megnövekedett szerepe folytán a vizuális hatás, amelynek elérésére törekszem, közelebb áll a baletthez. Ez azonban még nem ok arra, hogy színházi szakembernek vagy éppenséggel a színház megújítójának valljam magam. A vállalkozás, amelybe Hernádi Gyulával együtt belefogtunk, jóval szerényebb és reálisabb. Megpróbáltuk más formában, más közegben elképzelni *a Fényes szeleket.*

– *És ennek az elképzelésnek a megvalósítása eredményezte a premiert a Huszonötödik Színházban.*

– Nyilván. De ettől ez még nem színház. Szerintem a legtalálóbban Kovács András fogalmazta meg munkánk eredményét, aki kollégiumi estnek látta. Valamivel triviálisabban én azt mondtam, hogy talán sikerült egy NÉKOSZ-happeninget létrehoznunk.

– *A meghatározás mindenesetre frappáns. A benne levő térbeli és időbeli ellentmondás még kívülállók érdeklődését is felcsigázná. De még ez sem zárja ki azt, hogy azt az élményt, amit a színházban kaptunk - színháznak tekintsük.*

– Szerintem *a Fényes szelek* pontos megfogalmazása legfeljebb: előadás. Amelynek célja nem egy irodalmi alkotás, egy dráma bemutatása, hanem a közvetlen agitáció. Mondhatnám azt is, hogy az egész előadás, amelyet létrehoztunk, az irodalmi adaptáció tagadására épült, és szorosan az agitáció műfajába tartozik. A szónak abban az értelmében, ahogy a proletkult használta. Csak ép pen annyi különbséggel. hogy ez a mi előadásunk, remélem, a mi korunk eszméinek szintjén - tehát a leninizmus mellett - és a mi korunk kifejezési esz-közeivel agitál.

– *Ne haragudjon, ezt azért így túl elvontnak, általánosnak. érzem.*

– Akkor kiegészítem azzal, hogy a *Fényes szelek* már filmváltozatában sem egyszerűen az 1947-ben játszódó események krónikája volt, hanem főként a történet szélsőségesebb pontjain jelezte, hogy arról szól, hogyan látjuk ezt a múltat. Az új változat, éppen agitációs jellege által, még szorosabban kötődik a jelenhez. Tudatosan nem az eltelt negyed-század történelmi valóságát ábrázolja, hanem arról szól, arra agitál, hogy hogyan kell összetartani azoknak a forradalmi erőknek, amelyek valóban át akarják alakítani a világot.

– *Mégsem véletlen, hogy a történet egyes elemei rendkívül élesen, polemikusan vetik fel az elméleti és módszerbeli torzulásokat.*

– Természetesen nem. Csakhogy ezeknek az elemeknek sem a társadalomkritikai funkciója a leglényegesebb az elő-adásban, hiszen ehhez mélyebb, hitelesebb analízisre lenne szükség. Hanem inkább a mementó jellege, a figyelmeztetés. Mindez akár az ideológiai vitában való reális, tehát leninista állásfoglalásnak is tekinthető. A mi korunkban csak gondolkodtatva érdemes agitálni!

– *Nem tudom, véletlenül vagy tudatosan kerüli a témáról szólva Brecht nevét...*

– Tudatosan. Kritikusaim néha megtisztelnek azzal, hogy Brecht-tanítványnak neveznek, de én nem is ismerem műveit és elveit ahhoz eléggé, hogy mesteremnek valljam. Sőt, bevallom, nem is szeretem igazán. Tudom, hogy az agitációs műfajnak ő a klasszikusa. De nekem túl német, túl precíz, túl evidens. Zavar, ahogy a szituációból külön kiemeli a tiszta ideológiát. Az ő módszere saját korában gyökerezett. De a mi korunk és a mi igazságaink, nézetem szerint, ehhez túl komplikáltak. Ami pedig az elidegenedést illeti, újabban túlságosan divatba jött. Talán éppen ennek a divatnak ellenhatásaként foglalkoztat mostanában egyre inkább az agitáció érzelmi hatása s ennek eszközei.

– *Konkrétan mire gondol?*

– Az irodalmi mű elsődleges szerepét általában a rendezői gondolat, az együttesek mozgáskoncepciója vette át. Erre egyébként, amennyire ismerem, jó né-

hány példa van a világban. Peter Brook zseniális előadásszínházától kezdve a Living Theatre stílusáig számtalan jobb-rosszabb egyéni változat. Mi természetesen nem akartuk egyiket sem követni, még kevésbé másolni. Az én koncepciómat a feladat szabta meg: az, hogy a *Fényes szeleket* kellett újraalkotnom. És itt az agitáció eszközeként fedeztem fel újra az éneket, a táncot. Nemcsak a *Fényes* szelekben, új filmjeimben is foglalkoztat ezeknek az érzelmi hatása.

– *Nem félt attól, amikor újra elővette a* Fényes szeleket, *hogy a film körüli viták, indulatok már túlságosan kifogták a szelet a vitorlából? Hogy az alkotó együttes és a közvélemény is túl van rajta?*

– Pontosan tudtam, hogy nem lehet a filmet megismételni. És ez nemcsak a műfaji-technikai lehetőségekre vonatkozik, hanem a film gondolatkörére is. Hiszen azon valóban, a korral együtt, mi is túl vagyunk. De csak akkor, ha konkrétan és a felületen közelítünk a témához. Ha mélyebben vizsgáljuk, egy forradalmi mozgalom vitái soha nem érnek véget, hanem állandóan új szakaszba jutnak. Az új szakaszban másként is kell őket megközelíteni, s bizonyos értelemben módosulhat az állásfoglalás is.

– *Ebben a vonatkozásban nyilvánvalóan nagy szerepe van a két mű keletkezési időpontjának. A* Fényes szelek *filmváltozatának születését nem lehet elválasztani 1968 franciaországi májusától.*

– Nem is akarom. De szeretném azért elmondani azt is, *hogy a* forgatókönyv - május előtt készült. Igaz, a problémák már benne voltak a levegőben. Nyilván-való, hogy az 1947-ben játszódó, majd-nem korabeli tényekre épülő sztoriba később belejátszott a jelen idejű élményanyag,, az aktuális történelem.

– *De akkor talán még a stáb sem sejtette, hogy hatvannyolc májusa ilyen cezúra lesz, hogy három év alatt megszületik - például éppen a francia filmművészetben - hatvannyolc mitológiája.*

– Azóta nyilvánvaló, hogy itt egy majdnem korszakos cezúráról beszélhetünk. A világ hatalmon levő kispolgársága elhatározta, hogy véget vet a renitenskedésnek.

– *Én a hatalmon levők retorzióit kiváltó mozgalmakra gondolok. Pontosabban arra, hogy ezek sikere is, kudarca is, rákényszerítette a baloldali erőket a maguk célkitűzéseinek és módszereinek átgondolására. És az új* Fényes szelek *már ebben a periódusban született.*

– Éppen ezért kellett a filmből kiindulva nekünk is továbblépnünk. Maga a múlt természetesen nem változott. De mi eredetileg is arra a kérdésre kerestük a választ, hogy hogyan látja nemzedékünk ezt a múltat. És a mi látásmódunk természetesen mindig a jelenhez kötött.

– *Kérdésem, aggályom csak az, hogy vajon aki nem látta a filmet, az tudja-e ezt a logikát, az előadás menetét követ-ni? Világos-e számára a szituáció, a szereplők akciója, megoszlása stb.?*

– Megvallom, ezen nem gondolkodtunk. Ugyanúgy a filmből indultunk ki, mint amikor valaki egy regényhez nyúl. Akkor is fel szokták egyébként vetni, hogy mennyiben illusztráció az új műfajban született alkotás, hogy mit ad annak, aki nem olvasta.

– *Csakhogy a* Fényes szelek, *bármilyen közvéleményt felkavaró, remek film volt annak idején, mégsem olyan „alap-mű", mint a* Bűn és bűnhődés. *A rendező nem léphet fel ugyanolyan jogosan az eredeti mű ismeretének igényével, mint az, aki egy közismert, a néző műveltség-anyagába nyilvánvalóan beletartozó klasszikushoz nyúl. Még akkor sem, ha joggal feltételezi, hogy a Huszonötödik Színház kisebb létszámú közönsége valószínűleg nagyrészt a film szélesebb közönségköréből kerül ki. Már csak azért sem, mert egy hiányzó könyvélmény általában könnyebben pótolható bármikor, s mert a Huszonötödik Színház nézői jobbára fiatalok. Akik, elképzelhető, hogy nemcsak a történelmi élmény-anyaggal nem rendelkeznek, de még a film bemutatása idején sem voltak elég érettek egy ilyen bonyolult szellemi vállalkozás követésére.*

– A szöveg szerkezetében tudatosan számoltunk a fiatalokkal, és gondoltunk arra is, hogy nem rendelkezhetnek a mi nemzedékünk élményanyagával, s éppen ezért nem várhatjuk el tőlük a jel-szavak, dalok kiváltotta analóg asszociációkat. Az ő kedvükért iktattunk be néhány, a történteket térben-időben meg-határozó, az időben való lebegést félre-érthetetlenül megvilágító szövegrészt.

Bár a fiatalok érdekében, az előadás értelmezhetősége igényével szóltam, most mégis kénytelen vagyok ellentmondani.

– *Megvallom, számomra nemegyszer túl direktnek tűntek ezek a kommentárok, és feloldották a korábban kialakított feszültséget. Mintha ilyenkor meg-szakadt volna a színpad és a nézőtér között az áramkör. De lehet, hogy ezt csak én éreztem így. Mindenesetre, a megjegyzésem nem erre, nem a kommentálásra, hanem egyszerűen a színpadi szituációk egyértelműségére, világosságára vonatkozott. Például arra, helyes-e, hogy a színpadi változat eltekint a fiatalok két táborának filmbeli megkülönböztetésétől. Hogy a kollégisták és az egyháziak sem kosztümben, sem színpadi magatartásban nem határolódnak el egy-mástól.*

- Az adott színpadon, a rendelkezésemre álló együttessel nem oldhattam meg másként - vitázik Jancsó. - A film a realitásból indul ki, és ott indokolt, szükséges az akcióban részt vevők két táborának körülhatárolása. Az új változat viszont tudatosan játékszerűbb, nem ábrázolja, csak megidézi a múltat, s a szereplők az események sodrában többször is alakot cserélnek. Az egyetlen megkülönböztetett módon - ebben az esetben: realisztikusan - ábrázolt figura a pap. A többiek csak a színpadon tárgyalt gondolatok szolgálatában öltik magukra a papdiákoknak nem a jelmezét, hanem a szerepét. Lehet, hogy ha a Nép-stadionban vagy legalább az Érkel Szín-házban rendezem meg *a Fényes szeleket,* és nem kényszerülök ilyen „ökonomikus" megoldásra, akkor továbbra is ragaszkodom a konfrontáció képi szétválasztására. Itt azonban lehetetlennek és feleslegesnek is éreztem.

– *Sokat töprengtem rajta, hogy vajon nem a történelmi szereposztás esetlegességére utal-e ezzel a megoldással, amely félreérthetetlenül jelezte számomra, hogy „mindenkiből minden lehet".*

– Utalhattam volna erre is. De az igazság az, hogy a lehetőségek, a méretek sugallták a megoldást.

– *Lehet, hogy belemagyarázás, de számomra ez azt is jelentette, hogy közvetlenül a felszabadulás után még töretlen volt a (potenciális) ifjúsági egység, csak később, a torzulások idején kerül előtér-be a konfrontáció.*

– Ezzel már közelebb jár ahhoz, ami bennünket vezetett. Ez a gondolat talán más formában, de megfordult a fejünkben. Mégis szeretném hangsúlyozni, hogy a rendezés számomra egy elképzelés realizálása, amely nem szakadhat el a lehetőségektől, sőt ellenkezőleg - azokból táplálkozik. A kis létszámú színészgárda adta például azt az ötletet, hogy Zala Márkra több szerepet - funkciót - bízzak.

Jelenet Hernádi Gyula és Jancsó Miklós: Fényes szelek című előadásának utolsó perceiből (Huszonötödik Színház)

– *Úgy tudom, ilyen megoldással már a világ színpadain több együttes, több előadás élt.*

– Valóban. Nem is felfedezésnek mondom, hanem csak. hogy az előadás kialakult struktúráját megvilágítsam. Számomra például az események logikájából, Zala szerepéből következett, hogy ő az a kollégista, aki a későbbiekben eljátszhatja a rendőrt. De mivel a filmbeli fehér ingesek vezetőjének szerepét is színészre és nem a Huszonötödik Színházzal együtt dolgozó amatőr fiatalokra akartam bízni, végiggondoltam: a pap nem játszhatja, Kristóf sem. Zala viszont már korábban alakot és funkciót cserélt. Róla éppen ezért már tudomásul vette a néző, hogy *az,* akinek a gondolatait éppen tolmácsolja. Tehát rábíztam a fehér ingesek szószólójának szerepét.

– *Úgy beszél erről, mintha ez a megoldás is munka közben alakult volna ki. Ez azt jelenti, hogy a színházban is megőrizte improvizációs munkamódszerét?*

– Lényegében igen. Azzal a különbséggel, hogy itt a próbák során folyamatosan alakult ki az előadás. Tulajdonképpen máig sincs teljesen kész, minden részletében érvényes darabpéldányunk. Vannak szövegrészek, amelyeket csak a szereplők tudnak. Most, premier után, igyekszünk pontosan rekonstruálni az előadást, hogy meglegyen.

– *Hogy tudtak enélkül próbálni?*

– Voltaképpen nem is a darabbal kezdtünk, hanem közös énekléssel, az-után Györgyfalvay Katalin koreográfusunk segítségével mozgáspróbákkal folytattuk a munkát. Én a főiskolán még megtanultam Gellért Endrétől, hogyan kell darabot értelmezni, szerepet elemezni. Azt azonban magamnak kellett kikísérleteznem, hogy hogyan próbál a rendező kész szövegkönyv nélkül.

– *Hogyan sikerült az együttessel elfogadtatnia ezt a sajátos munkamód-szert?*

– Egyetlen magyarázat, hogy kezdettől mindenki hitt a vállalkozásban. A gyerekek valóban szívvel-lélekkel dolgoztak velem. Látták, sőt élvezték is, hogy minden próbán történik valami. Hogy alakul az előadás. Esténként Hernádi Gyulával, a film forgatókönyvét nyersanyagnak tekintve, véget nem érő vitákban folytattuk a munkát. Megpróbáltuk felidézni kollégista emlékeinket, böngésztük az új publikációkat. Másnap azután a próbán derült ki, hogy jó-e, amit kigondoltunk. Nehezebb dolguk volt a színészeknek, akiknek becsületszóra kellett elhinni, hogy lesz darab, és lesz szerep is.

– *Ha* már *a szerepnél tartunk ... Érdekes módon a Jancsó-filmekben mindig van néhány remek szerep, színészi remeklés, de ugyanakkor Ön mégsem tulajdonít túl nagy fontosságot a figurák jellemének. Magam sem tudom pontosan ennek az ellentmondásnak a feloldását. De igaz, hogy maguk a filmek rendszerint feloldják. Mégis sokszor vetődik fel, hogy a választott forma nem ad lehetőséget a nézőnek az érzelmi azonosulásra.*

– Én azt szeretném, ha a néző nem egy-egy hőssel, hanem a struktúrával azonosulna. Ezúttal a dalok, táncok bősége is a struktúra plasztikus megjelenítését szolgálja.

– *A* Fényes *szeleknél szerintem mint-ha variálná az effektusokat. Úgy érzem, hogy az előadás egyes szakaszaiban igen-is a történet teremti meg az azonosulás feltételeit, és ilyenkor a struktúra egy-egy eleme jellemmé transzponálódik. Lehet, hogy ez a koncepció ellenére alakult így?*

– Mindenesetre az adottságok következtében. A színpad részletei és lehető-

ségei határt szabtak annak, hogy hogyan ütköztethetek például struktúrákat. A filmnél a balosok harci módszerét szavaknál szemléletesebben dokumentálja az autó felborítása. Ilyen eszközök-kel a Huszonötödik Színházban nem él-hetek. Ilyenkor előtérbe kellett.. hogy kerüljön a szituáció, és mindenképpen embereket, nézeteket kellett ütköztetnem. De tudomásul vettem azt is, hogy az emberi agy absztrakcióra való hajlandósága ebben a vonatkozásban korlátozott, és másfél-két órai időtartamban már feltétlenül igényli a drámai jellegű közléseket is. Enélkül lankadna a figyelem, csökkenne a hatás.

– *Tehát Ön szerint a* Fényes szelek *cselekményelemei kompromisszumnak tekinthetők?*

– így nem mondanám. Pontosabb, ha úgy fogalmazom, hogy számoltam az ember szellemi konstrukciójának azzal a sajnálatos hibájával, hogy képtelen az elvont érzelmi kötésre. Hogy nem tud a gondolattal önmagával azonosulni, csak ha valaki hordozza. Ez nem változtat azon, hogy számomra Gabi története nem önmagában érdekes, hanem mint egy struktúra része, amely megmutatja, hogy milyen pályát futhat be valaki, aki tiszta lélekkel került be a forradalomba.

– *Ha a drámai jellegű közlések másodrendűek, milyen szerepet tulajdonít a gesztusoknak?*

– A mozgás számomra mindenkor a struktúra jellemző kifejezési formája.

– *Rendkívül jellemzőnek, történelmileg is hitelesnek, sokatmondónak érzeni például a taps funkcióját.*

– Megvolt hozzá a történelmi élménynünk, emlékanyagunk.

– *Sokatmondó a halottfeltámasztó csettintgetés is. Ennek a mozdulatnak a megsokszorozódása, hatása szinte hátborzongató.*

– Ezt viszont kizárólag a véletlen sugallta. Próba közben töprengve pattintgattam, kerestem a megoldást. Már jócskán túlmentünk az adott jeleneten, ami-kor egyszer csak rájöttem, hogy ez a spontán kézmozdulat felhasználható, és talán ez hordozza a jelenet gesztusbeli megoldását.

– *Lehet, hogy már provokálom, és legszívesebben azt felelné nekem, amit Madách Imre Arany Jánosnak, hogy „akarta a fene", de számomra ez a mozdulat a halál elbagatellizálását jelenti. A gyil-*

Jobba Gabi és Iszlay Emese a Fényes szelekben (Huszonötödik Színház) (Iklády László felv.)

kosok cinizmusát, közönyét, a feltámasztás ötletszerűségét.

– A magyarázatok csak a megoldás után keletkeztek.

– *Nem okozott-e problémát, hogy amatőrök és színészek együtt, sokszor szinte egyenrangú partnerként játszanak?*

– Ezt is el kellett fogadnom. mint a konkrét színházi munka egyik adottságát. Filmrendezőként megszoktam, hogy lényegében szabadon válogatok, szerződtetek, és nincs más feltétel, mint *hogy* az illető színész akarjon velem dolgozni, és szabad legyen a forgatás idő-pontjában. A Huszonötödik Színházban viszont nemcsak a színészlétszám volt szigorúan kötött, de az együttes személyi összetétele is adottság, amelyet nem *a Fényes szelek* igényei szabtak meg. Tudomásul kellett vennem, hogy ebben *az* esetben még az amatőröket sem választhatom. A stúdió tagjai közül azokkal dolgozhattam együtt, akik éppen szabadok voltak. Szerencsém volt, hogy ez a társaság a munkában lelkes együttessé kovácsolódott, és Györgyfalvay Katalin nemcsak jó koreográfus, de jó pedagógus is.

– *Ilyen körülmények között még az Ön rendezői gyorsaságát ismerve, is hihetetlen, hogy mindössze háromhetes próbaidőszak után került sor a premier-re. De mivel most már túl vagyunk rajta, megkérdezhetem: ennyi gond és kötöttség után, adott-e ez a munka pozitív ösztönzést és tapasztalatot is?*

– Feltétlenül. Számomra az elmondott kötöttségek is tanulságosak, és talán gyümölcsözőek. A legértékesebb tapasztalatot mégsem a próbákon szereztem, hanem az előadásokon. Ott fedeztem fel, hogy mit jelent élő anyaggal dolgozni. A filmnél ugyanis már az utómunkálatokat sem szeretem, és szerencsére itthon módom van rá, hogy egy részüket a segítőtársaimra bízzam. Külföldön, ahol erre nincs lehetőség, néha, mire mindennel kész vagyok, szinte meggyűlölöm a filmet. Soha egynél többször nem nézem meg a filmjeimet: untat és zavar a megváltoztathatatlanság. A színházban viszont óriási élményt adott, hogy még a koreográfia betartásával is estéről estére másként jön ki a lépés. Az élő ember részvétele élővé, izgalmassá teszi a kész produkciót is. És én ezt most először érzem.

– *Lesz-e folytatása a színházi kirándulásnak?*

– Nem tudom ... Lehetséges. Annál is inkább, mert én nem filmet vagy színházat akarok csinálni, hanem agitálni. Minden arra alkalmas közegben és műfajban. Hiszek abban, amit az underground film egyik ideológusa vall, hogy legalább a művészetben dacolhatunk a társadalmi munkamegosztás szigorával, alkotóként meg kell maradnunk amatőrnek.

Ez a záró gondolat első hallásra talán még vitathatóbb, mint Jancsó Miklós néhány más dramaturgiai elve. A továbbiakban azonban nyilvánvalóvá válik, hogy nem a dilettantizmus apológiáját, hanem a műfaji korlátoktól független, abszolút alkotói szabadság igényét fogalmazza meg. A legizgalmasabb koncepciót is könnyen tételekké szürkítő szavaknál amúgy is többet mondanak a tettek: világszínvonalú filmek után ez a problematikus elemeivel, egyenetlenségeivel, ritmusdöccenőivel együtt is izgalmas, formában, gondolatban újszerű előadás. Jancsó Miklósnak mindenesetre sikerült követ dobni színházi életünk ál-lóvizébe. Ha más érdeme nem lenne a huszonötödik színházi premiernek, ez is igazolta volna a vállalkozást. Ezúttal azonban többről van szó: egy élményt adó, gondolkodást provokáló, gyötrelmesen jelen idejű előadásról.

2

SZILÁDI JÁNOS

Fényes szelek, másodszor

A Huszonötödik Színház sorrendben negyedik bemutatójának, *a Fényes szelek*-nek a kritikáit már akkor „írni" kezdték, amikor a bemutató még terv volt csupán. *A Fényes szelek* színházban? Nem-csak a színházra gondosabban figyelő nézők, de a szűkebb szakma is megdöbbent a hírre. És nem mondhatjuk, hogy indokolatlanul. Igaz, *az* utóbbi évtizedek színházi, drámairodalmi újításai, változásai nem egy megszokott szabályt, tartósnak hitt törvényt dobtak ócska kacatként sarokba. Nemcsak a törvényszéki akták öltöttek színdarabköntöst, napi-laphírek sorjáztak produkcióvá, de a színház is szűknek, elégtelennek találta elegáns otthonát, és kivonult az utcára, a terekre, a pályaudvarokra. Szemetes kukák léptek színpadra az egyik helyen, a másikon pedig új nyelvet konstruáltak, szándékoltan érthetetlent, hogy megfosztva a közönséget a szóinformációktól, más, igazabbnak vélt élményekre szorítsák.

Ebben a megbolydult színházi világban, ahol a kísérletek és újítások már-már átfoghatatlanná válnak a figyelő számára, nem könnyű valódi újdonsággal szolgálni. És mégis. Ami a Huszonötödik Színházban történt, még ebben a szituációban is figyelemre méltó. *A Fényes* szelekkel egy nagy port kavart film lépett be a színházba; egy „széles vásznú" látványosság került az alig kilenc venszemélyes „játékszer színház" szűkös otthonába.

Gulliver randevút ad Liliputnak. De sikerülhet ez a randevú? Fordítva, tudjuk, semmi akadálya. A színházi produkció sérelem nélkül képes átlényegülni filmmé. Fordítva is igaz ez?

És ha már a kérdéseknél tartunk: melyik *Fényes* szeleket vállalják az alkotók? A vita előttit vagy a vita utánit? A kettő, emlékezzünk a Népszabadság valóban országos méretű vitájára, nem ugyanaz. A film, emlékezetünkben, mára egybetapasztódott a vitával. Mit vállal ebből a *Fényes szelek?* Csak az alkalmat egy újabb hozzászólásra *vagy* a vita tanulságait is?

Ezek a kérdőjelek - a felsorolás távolról sem teljes - sűrűsödtek, nem is a produkció, csak annak híre körül. S ez már önmagában jelent valamit. Azt, hogy a Huszonötödik Színház vezetősége olyan bemutatóval tervezte megnyitni új, végleges otthonát, amely puszta hírével eseménynek - ha úgy tetszik - színházi csemegének ígérkezett.

Valóban annak; egy film és alkotói - életükben először - bevonultak a színház szűkre zárt falai közé, hogy itt is csatát nyerjenek.

A **darab**

Csak a zavar és a jobb, pontosabb szó hiánya íratja le ezt a meghatározást: darab. Az ugyanis, amiből *a Fényes szelek* előadása született, nem színdarab a szó hagyományos értelmében. Forgató-könyv inkább, nem filmi, hanem színházi. A darab, a dráma, önmagában is esztétikai élményt képes nyújtani az olvasónak. A színházi forgatókönyv ugyanúgy, mint a filmforgatókönyv, nyersanyag, mely úgy rejti magában az esztétikai élményt, hogy az általában csak a színpadon vagy

filmen képi, teljes kibontásban válik átélhetővé, legyen az *a Tíz nap, amely megrengette a világot* Ljubimov-féle dramatizálása vagy Peter Weiss *A luzitán szörnye*.

Hernádi-Jancsó alkotása már csak azért is az utóbbiak közé tartozik, hiszen filmre vagy képi kompozíciókra készült eredendően.

Mégis, miben különbözik *az* új *Fényes szelek* filmi társától?

A változásokat két csoportra oszthatjuk. Az elsőbe tartoznak azok a szükségszerű elhagyások, tömörítések stb., amelyek a két műfaj eltérő lehetőségeiből következnek.

A változások második csoportja más természetű. Itt nem a műfaj követelményei az irányadók, inkább a film be-mutatása óta eltelt idő - és az akkori vita - továbbgondolásra késztető ereje, lehetősége. A belső gondolati váz, a népi kollégisták és az egyházi kollégisták vitakerete, jórészt változatlanul kerül át a színpadra. De csak a keret változatlan, a belső tartalom már nem. Az első és rendkívül jelentős új motívum a történet konkretizálása. Nem egy elvont, kicsit megfoghatatlan, körbejárhatatlan szituáció részeként peregnek előttünk az események, hanem a szereplők, a hősök életének egy meghatározott, hosszabb időszakában. A szereplők ugyanis az előadás zárójelenetében monológokban számolnak be életükről, kurta, kopáran pergetett mondatok tudósítanak arról, hogy Kristófból miniszterhelyettes lett, Bajcsayból háromgyerekes családanya - Kanadában -, akinek ma már szinte semmit sem jelent sem ez az ország, sem az a hajdani ifjúság; a NÉKOSZ.

A személyes életútnak ez a kitágítása, hogy a mai *40-45* évesek *akkori* tizennyolc-húsz éves ifjúságáról van szó, azt is lehetővé teszi, hogy az *akkori* viták, döntések és tettek a mű belső rendjének sérelme nélkül szembesíthetők *a ma* nagyobb tágasságú történelmi tapasztalatával. Ez a kijelentés első pillantásra akár ellentmondásnak is tetszhet, hisz mindazok az idézetek - elsősorban Lenin-idézetek -, amelyek az említett szembesítést a produkcióban realizálják, lényegesen előbb íródtak, mint amikor a történet játszódott. Ez igaz. S hogy ennek ellenére sem ellentmondás az, amit állítunk, annak oka a szocializmus történelmi fejlődésének sajátossága, az, hogy a potenciálisan már akkor is a szocializmus rendelkezésére álló filozófiai, politikai, mozgalmi tapasztalatok csak később váltak elméleti és gyakorlati szinten egyaránt hatékony erővé.

És itt álljunk meg egy kicsit.

Azt mondtuk, hogy a színpadon ját-szódó történet a mai *40-45* évesek *akkori - 1945-1948-as* - ifjúságának idézése. Az eredeti *Fényes szelek* belső konstrukciójának ilyen átalakítása természetesen nem marad következmény nélkül. Nem is maradhat. Az emlékezés töredezettsége, az egyes szituációk kiemelése, kinagyítása, a belső folytonosság tudatos el-hanyagolása szükségszerűen bizonyos balladisztikus hangulat kialakulását segíti elő. Hangulati, stiláris értelemben ez a motívum szintén új a filmhez viszonyítva.

A történet ilyen konkretizálásának azonban - nem lehet megkerülni a kérdést - nemcsak előnyei, de gondolati beszűkülést hordó veszedelmei is vannak. Elsőrendűen az, hogy a pontosított történelmi, társadalmi szituációban fel-vetődő kérdések elvesztik általános ér-vényüket és egy konkrét helyzet, egy konkrét generáció ügyévé minősülnek át - a szó művészi értelmében is. A kérdés tehát az, hogy az alkotóknak sikerült-e olyan módon megragadni a problémákat, hogy azok a forradalmi cselekvés, a forradalmi magatartás máig is ér-vényes tapasztalatait, válaszait és kérdő-jeleit hordozzák. A válasz, úgy hisszük, nem lehet egyértelmű. És elsősorban nem azért, amit a filmhez mérten megváltoztattak, hanem éppen azért, amit nem változtattak meg. Az egyházra, az egyházi kollégiumra gondolunk. Arra, hogy a darab hősei az egyház, a vallás ellenében vitáznak és cselekednek. Ez a forma, ha tartalomban, a vita konkrétumaiban túl is lép ezen a körön, szinte ismeretlen a ma ifjúsága számára. Közege nem felerősíti, inkább elrejti előle a hozzá is szóló kérdéseket, s önkéntelenül is azt az érzést kelti benne, *hogy egy* általa rég meg-haladott szituáció számára érdektelen problémái kerülnek vitára.

A rendezés

„Ami a világban megáll: unalmas. Mindig az új információ érdekes. És minden mozgás: információ. Egy jelenség, egyetlen ember arcának körüljárása - a mozgás - számomra mindig információ, mindig érdekes ..."

Ha Jancsó Miklós idézett szavai igazát a filmek nélkül ezen az egyetlen produkción kellene igazolnunk, nem lennénk nehéz helyzetben. Az egész előadás erre épül. A mozgásra elsőrendűen. Egyetlen ember lassú körbesétálására a dobogó szélén, miközben merőn kutatva keres valakit a közönség közül, hogy válaszoljon a három kérdés egyikére. A párok, az összefonódó, szétcsapódó, az egymás felé futó, az egymástól elforduló párok mindig mást tükröző lépteire. És a tömeg, a szereplő-mindenki vad rohanásaira, döbbent lopakodásaira.

Jancsó Miklós, a rendező számára a mozgás: információ. Nekem, a nézőnek, már több: művészi közlés, esztétikai élmény. Elmondja, ábrázolja hiteles erővel azt, amit szavakban csak szürkén lehetne kifejezni.

Kicsi a Huszonötödik Színház, nézőtere, színpada alig lehet valamivel nagyobb, mint a Thália Stúdióé. Jancsó, hogy növelje a teret, birtokba veszi, „játszatja" az előcsarnokot is. Már akkor, amikor a közönség még el sem foglalta a helyét. Fiatalok jönnek, énekelnek, táncolnak. Összevegyülnek velünk, hirtelen nem is tudni, bolondos kedvű nézők-e csupán, akik később illedelmesen leülnek majd székükre, vagy valóban szereplők. Nem játszanak, nem látszik rajtuk az alakítás művisége, egyszerűen éneklő fiatalok.

Így indul az előadás. És így is folytatódik. Jancsó magával ragadó tempójú expozíciót teremt. Dalok, táncok, kurta, rövid mondatos jelenetek sodrása árad. Es nem is akárhogy. A dalok, a táncok dramaturgiai funkciójúak. A nemzetközi munkásmozgalom dalai ezek, orosz, szerb, lengyel, magyar, bolgár dalok teremtenek nemzetközi érvényű közeget a későbbi történethez.

Aztán elkezdődik a történet. A ritmus változik, mértebb, csendesebb lesz. A vadul pergő száguldásokat, a fiatalság szertelen áradását fegyelmezettebb fordulások váltják föl. Az eddig névtelen, arctalan tömegből nevek, történetek, sorsok döbbennek elő. A darab elemzésekor említett balladisztikus hangvétel itt gyökeresedik meg az előadásban.

Abban a már-már cezúra értékű váltásban, ami két ellentétes részre bontja a darabot, Jancsó az ének, zene és próza, a tánc és a hétköznapi természetes mozgás, a ritmus gondos komponálásával teremt figyelmet vonzó feszültséget.

Ez az a rész, ahol a legteljesebben jelentkezik a film. És ez az a rész, ahol a legérzékelhetőbben mérhető a két műfaj eltérő lehetősége. Jancsó Miklós érezhetően nem akarja színpadra menteni a filmet. Az új művészi közegben gondolko-

dik, annak lehetőségei szerint fogalmazza újra beállításban, értelmezésben, hangvételben egyaránt a szituációkat. Természetesen nem arról van szó, hogy Jancsó Miklós a színház, a színpad kedvéért lemondott rendezői művészetének sajátos vonásairól. Nem, csak ezek a sajátos mozzanatok a színpad megérzett, felismert törvényszerűségei szerint kel-nek életre az előadásban.

Jancsó fiatal, a színészi mesterség el-térő fokán álló szereplőket kapott a szín-háztól. Néhány éve végzett, sikeres színészeket, főiskolai hallgatókat, az Universitas együttes tagjait, a színház ama-tőr csoportját. És - szóljunk erről is - a szerencsétlenségig rossz körülményeket: váratlan betegségeket, baleseteket.

Hogy ilyen feltételek mellett egységes előadást, kiegyensúlyozott együttes alakítások sorát volt képes megteremteni, ennek oka, magyarázata Jancsó határozott, rendkívül tudatos színészvezetése. Jancsó a mozgások ábrázolás értékű, sok-színű erőterében az ének, a zene, a tánc pontos komponálásában játszatja a történetet. *A Fényes szelek* az utóbbi évek legkevesebb dialógust tartalmazó elő-adása. S ezt a színházban szokatlanul kevés dialógust is úgy rendezi, hogy gondosan kerüli a színházi jelenetek zártságát. A színészek belső megéltséggel, de a színészi játék teljes visszafogásával, a mondatok gyors pergetésével keltik életre a szituációkat.

Az együttes

A Fényes szelekben jórészt nincsenek szerepek. Szerepmegnevezések sem. A szereplők saját nevükön szólítják egymást. Jobbat Jobba Gabi játssza, Bajcsayt Bajcsay Mária, Jeneyt Jeney István, Zalát Zala Márk. S ez nem egyszerűen formai fogás. „Számunkra ... az emberek nem elsősorban mint egyéniségek érdekesek, hanem mint egy struktúra részei ..." - vallja Hernádi s e művészi felfogás jelentkezik itt a műben és az előadásban egyaránt.

A produkció az együttesjátékra épül, a szereplők teljes tömegének olykor virtuóz mozgáskompozíciójára - a koreográfus Györgyfalvay Katalin -, az énekek, táncok szabad áradására. A Huszonötödik Színház fiatal együttesének érdeme, *hogy* könnyedén, a természetesség jó ízével - és ami nem mellékes: imponáló fizikai erőnléttel - dalolja, táncolja végig az előadás kilencven percét.

Külön kell szólni az együttes beszédtechnikájáról. A rendezés kapcsán már említettük, hogy Jancsó tudatosan kerüli a jelenetek színházi zártságát. Ennek egyik fontos mozzanata a beszéd. Az első percekben furcsa s színházban szinte szokatlan a párbeszédek megoldása. Halk, már-már monotonra tompított szavakat, mondatokat hallunk, gyorsan, kurtán futtatva a csendbe. Hiányoznak a kiemelések, a megállások, a váratlan szünetek, az érvek, az ellentmondások csattanásai. A szereplők, tudjuk, érezzük, pontosan értik a szavak mögött húzódó gondolatot, tisztán, világosan beszélnek, de valahogy túl halkan, túl közömbösen, nem szokott színházi hangerőn. S talán éppen ez a szokatlanság a vonzereje. S az, hogy az egyes megszólalók csöndességével szemben ott áll a közös szövegek harsánysága, a tapsok sokk erejű dübörgése.

A Fényes szelekben, mondtuk, nincsenek hagyományos szerepek. Mégis igaztalanok lennénk, ha külön is nem szólnánk Jobba Gabi, Haumann Péter, Jeney István, Zala Márk, Jordán Tamás, Kristóf Tibor és Bajcsay Mária alakításáról. Az együttesen belül ők képviselik játékukkal. a meghatározó szint. Nem fő-szereplők a szó hagyományos értelmében, de gondosan kimunkált játékuk, a műfaji összetettséget egységes alakításba sűrítő pontosságuk az együttes teljesítmény döntő záloga. Az előadás díszlet-és jelmeztervezője Gyarmathy Ágnes.

A színház

A Fényes szelek a Huszonötödik Színház negyedik bemutatója és a színház második évadának nyitánya. És sorrendben a második magyar premier.

Az első évadot a színházkritika kedvezően értékelte: a *Gyász, a Tou O igaztalan halála, a Szókratész védőbeszéde* megérdemelt sikert aratott.

Valami hiányérzetünk mégis volt. A színház programként vállalta a magyar dráma műhelyének nem könnyű szerepét. Az első évadban a tervezett három magyar bemutatóból egy valósult meg.

Most megszületett a második.

Mire ezek a sorok napvilágot látnak, az új produkció kritikai fogadtatása a napilapok, hetilapok színikritikáiból ismert lesz. A viták sem elképzelhetetlenek.

Egy dologról azonban, úgy hisszük, nem lehet vitatkozni. Arról, hogy a szín-ház olyan produkcióval lépett a nyilvánosság elé, amelyik a megkezdett út folytatása, de valami újnak a kezdete is.

KOLTAI TAMÁS

Tűnődés a jelenlétről

Özv. Simonné: Somogyi Erzsi

Simonné szerepe egészen rövid *a Ház a város mellett* című Sarkadi-drámában. Valóságos színpadi jelenléte az első felvonásra korlátozódik. A másodikban meghal, anélkül, hogy még egyszer megjelenne, a harmadikat pedig a temetéséről hazaérkezők beszélgetése indítja el. Simonné ilyen módon *mindvégig jelen van a* drámában. És mindvégig jelen van a szerep alakítója is: Somogyi Erzsi.

Mint ahogy a *színpadi* jelenlét nem a szerep terjedelmétől függ, *a színházi* jelenlét sem az eljátszott szerepek számától. Somogyi Erzsi, jóllehet az utóbbi években ritkábban látjuk színpadon, a legnagyobb egyéniségek súlyával és szerénységével van jelen színházi életünk-ben. Egy pillanatra sem lehet megfeledkezni róla, és' nem kell újra fölfedezni. Lehet, hogy orvosai tiltják cl a gyakoribb föllépéstől, talán nem keresnek megfelelő szerepet a számára, esetleg csak éppen „úgy jön ki a lépés", hogy kevesebb a föladata - mindez nem változtat a jelenlét folytonosságán.

Pályakezdése legendás: alig múlt tizenhét éves, amikor a Színiakadémia előkészítős növendékeként Móricz *Búza*kalászában olyan sikert arat, hogy az írót elragadtatott sorokra ihleti. Következett a Nemzeti Színház és Hevesi Sándor gondoskodó irányításával a szerepek sora: *a Faust* Margitja, *az Ahogy tetszik.* Rosalindája, *a Szentivánéji álom* Puckja, *a Csongor és Tünde* Ilmája, *a Tartuffe* Dorinája. A felszabadulás után első nagy sikerét *A harag napja* című Sándor Kálmán-drámában aratta, Kossuth-díjat kapott érte. Csiky Gergely *Buborékjá*ban a szatirikus, Gádor Béla *Lyuk az életrajzon című* darabjának Lulu-szerepéhen a majdnem bohózati színek domináltak. Színészportréjában alighanem külön fejezet szólna anyaszerepeiről. Az „amerikai anya" három különböző típusát formálta meg: a morálisan széthullót (O'Neill: *Hosszú út az éjszakába), az ag*gódó-összetartót (Miller: *Az ügynök halála) és* a patológiás alkatot (Williams: *Múlt nyáron hirtelen).*

Legújabb szerepe, *a Ház a város mellett* özvegy Simonnéja látszólag a naturalista drámák pepecselő nénikéje. Egy

Somogyi Erzsi (Özv. Simonné) Sarkadi Imre Ház a város mellett című drámájában (Pesti Színház) (Ikládv László felvétele)

öregasszony, aki jár-kel az első felvonásban, betegségéről panaszkodik, zsémbesen morog, mindenre megjegyzéseket tesz, majd hirtelen arról értesülünk, hogy rosszul lett, már meg sem jelenik, és a második felvonásban meghal. Színészi feladatnak első látásra egyszerű, rutinból is meg lehet oldani. Csekély elemzéssel könnyen kimutatható, hogy ez a megállapítás téves.

Simonnénak sokkal inkább dramaturgiai funkciója van, mintsem jelleme. Saját drámája sincs, ellenkezőleg: akaratlan előidézője lesz *a mások* drámájának. Sarkadinak szüksége van rá, legfőképpen a betegségére: ez szolgáltat ürügyet Bátori doktornak arra, hogy gátlástalanul átjárjon Simonékhoz, és fölhasználja ezeket a „viziteket" Klári megszerzésére. És dramaturgiai szempontból van szükség a halálára is: e körül kavarodik olyan konfliktus, amelyben Klári előtt lelepleződik férjének puhánysága, semmiembersége.

Simonné katalizátor a drámában, akárcsak Bátori; de Bátori ugyanakkor az események mozgatója is, Simonné viszont csupán passzív szemlélője, sőt, elszenvedője.

A színpadi halál mindig kockázatos. Akár nyílt színen történik, akár a szín-falak mögött. Az előbbi látványos „nagyjelenetre" csábítja a színészt, az utóbb; arra, hogy előre megindokolja a majdani halál bekövetkezését, rendszerint akkor, amikor még senki sem gondol rá. Csak a bűnügyi drámákban könnyű meghalni: ott alaptörvény, hogy az áldozat iránt érzelmileg közömbösek maradjunk. Valami ehhez hasonló történik Sarkadinál is. Ha a nézőt a második felvonásban túlságosan hatalmába keríti a részvét Simonné halálán (és ez azon múlik, hogyan játszik a színésznő *az első* felvonásban), akkor a dráma innen kezdve Simonnéról fog szólni, és ez a lehető legtávolabb áll Sarkadi szándékától. Bár-mennyire kegyetlenül hangzik is, Simon-né halálának olyannak kell lennie, mint egy krimiben: közömbösnek.

A dilemma a következő: egy dramaturgiai muszáj-figurát könnyű *nem megsajnáltatni*, annál nehezebb *eljátszani*.

Somogyi Erzsi különleges bravúrral oldja meg ezt a föladatot. Jellemet formál egy csupán drámatechnikai funkciójában élő szerepből, és egyszersmind közömbösíti azt a hatást, amelyet a drámai alak emberi megnövesztésével keltett.

Somogyi Erzsi Simonnéja fürkésző gyanakvással mászkál az új lakásban, ahová nemrég költözött fiával és menyé vel. A mániákusan söprögető-porolgató-rendezkedő öregasszonyok közé tartozik. A padlóra (amíg a szőnyegek nem érkeznek meg) újságpapírokat tett, ezeken lépegetve-szökdécselve tevékenykedik. Ez máris harsány nevetések előcsalogatására csábíthatná a színésznőt, de Somogyi Erzsi nem enged a csábításnak, nem puhítja kedélyes-kedveskedővé ezt a kemény, zsörtölődő öregasszonyt. Az újságpapír-játék nem öncélú. A rendező, Horvai István finom ötlete, hogy Simonnén kívül csak a fia tartja meg az ugrálósdi háziszabályát, a többiek nem törődnek a földre terített lapokkal. Anya és fia vérrokoni összetartozása ezáltal lelki közösséggé mélyül. (Még azt is ránk bízza a rendező és a színésznő, hogy a két szereplő közül melyik kényszeríti a másikra a pedantériának ezt a komikumba hajló eltúlzását.)

Simonné és fiának viszonyában föllelhetjük a dráma mai előadásának egyik legkényesebb problémáját. *A Ház a város mellett* 1957-58 körül játszódik. Simon osztályvezetői funkciója és az ötvenes évek gyakorlata egyaránt megkövetelte az „elvtárs" megszólítást családi körben is. Nemcsak Simonné szólítja elv-társnak a doktort, hanem a háztartási alkalmazott is Simonnét. Mai fülnek ez

szokatlanul hangzik. És éppen az első felvonás egyik komor pillanatában történik, hogy az első rosszulléti rohamából ocsúdó „Simon elvtársnő" a fiát kéreti a másik szobából. Elsősorban Somogyi Erzsin múlik, hogy már *ezt a pillanatot megelőzően* játékával semlegesiteni tudta a komikus hatást.

Somogyi Erzsi Simonnéja elsősorban fiának otthoni érdekképviselője. Túlbuzgó tisztasági hajlama a „rendnek kell lenni" elv alkalmazásából fakad. Rendnek kell lenni a lakásban és a fia körül is. Nemcsak a hamutartót és a belőle kiöntött hamut csomagolja újságpapírba, a fiát érintő napi eseményeket is legszívesebben összecsomagolná, hogy azután este egyenként, kis magyarázatok kíséretében átadhassa őket. Mindenkire gyanakszik. Az orvosra azért, mert autóval jön a harmadik utcából. Es azért is, mert néhány mondata után rájön, hogy nem veszi őt komolyan. Ettől kezdve ellenszenvet érez iránta. „Én különbséget tudok tenni tréfálkozás meg gúnyolódás között. Itt annak nincs helye" - mondja. Ez akár a mottója is lehetne. Somogyi Erzsi Simonnéja nem tűri az iróniát, a kétértelműséget rejtő tréfálkozást. Mindent világosan akar látni maga körül. Az éber őrszemet játssza a családban.

A családtagokra még jobban gyanakszik, mint az idegenekre. Klárira, a menyére, féltékeny, Pétert pedig ki nem állhatja, mert tudja, hogy mindig kérni jön. Beszélgetés közben ritkán néz a partnerére: lefelé és előre szegezi pillantását. Mihelyt valami történik, mindjárt akcióba lép. Amikor megszólal a tele-fon, diszkréten átmegy a szobán, mintha a konyhába igyekezne, de valójában azt fürkészi, hogy ki telefonált. Amikor pedig Péter megérkezik, egész kis cselekvéssort épít föl annak érdekében, hogy megakadályozza a pálinkaivásban. Előbb hellyel kínálja, lehetőleg minél messzebb az asztaltól, majd dugót vesz elő a zsebéből, és feltűnően bedugaszolja vele a pálinkásüveget. Ezután strázsa-ként lecövekel az asztal mellé, és csak nehezen szánja rá magát arra, hogy kimenjen, és egyedül hagyja Pétert az itallal. De még kifelé menet is tesz egy kört, elindul visszafelé, lopva hol Péterre, hol az italra pislog, még fölvesz egy kosarat, s végül lemondó gesztussal távozik.

A céltalan, pusztán kémkedő ácsorgás jellemző tulajdonsága Somogyi Erzsi Simonnéjának. Még akkor is egyhelyben áll, amikor látja, hogy Péter és a fia egyedül akarnak maradni. Csak amikor már föltűnővé válik hallgatózó szándéka, akkor hagyja őket magukra.

Mindebből nem az következik, hogy Simonné Somogyi Erzsi alakításában ellenszenvessé válik. Tevékenykedésében sok groteszk, anyókás báj is van. Tulajdonképpen nehéz eldönteni, hogy Simonnéja mennyire rokonszenves. Somogyi Erzsi alakítására éppen a jó és rossz tulajdonságok furcsa *lebegtetése* jellemző, s ezzel eléri, hogy a néző tanácstalanná válik az ábrázolt figura iránti érzelmeiben. Halálának bejelentése talán ezért nem vált ki különösebb emóciót senkiből.

Még egy áldásos következménye van Somogyi Erzsi szerencsés szerepfelfogásának. Simonné az ő ábrázolásában túlnőtt a hétköznapi, naturális értelemben vett valóságon, egy kicsit jelképes lett, és ezzel az előadás összes szereplője közül a legjobban valósította meg Horvai István rendezői elképzelését. Bármenynyire meglepőnek látszik is: ez a Simonné már nincs nagyon messze *az Oszlopos Simeon* Vinczénéjétől, aki a *rosszat* nem erkölcsi romlottságból, a pusztítás gyönyörével teszi, hanem valamiféle elvont kategorikus imperativusznak, hideg, szenvedélytelen erőnek engedelmeskedve.

Milyen kitűnő lenne Somogyi Erzsi Vinczéné szerepében!

BERKES ERZSÉBET

Erzsébet- nap Debrecenben

Az Erzsébet-nap Németh László társadalmi drámáinak kötetében látott napvilágot, de mire most - a megírás után ne-gyed évszázaddal - a bemutatóra Debrecenben sor került, úgy tetszik, hogy a történeti drámák közé illik inkább. Bizonyára azért, mert a bekövetkezett történelmi változások megoldották a társa-dalomban és kioldották a drámából azokat a problémákat, melyek kortárs gondúvá tették *az Erzsébet-nap* konfliktusát.

A dráma egy feltörekvő nagygazda-család bomlásának, a felemelkedni képes parasztság megtorpanásának okait keresi. A mű cselekményének ideje korábbra datálódik, mint a negyvenes évek, amikor tétován, jobbára érzelmi magyarázatokat, motívumokat találva Németh László a drámát papírra vetette. Igazságtalanság lenne ma, az utókor tapasztalatainak birtokában számon kérni azt, hogy miért nem világosabb rajzú a progresszív és regresszív erők munkálása, s miért nem ütköznek ki olyan jegyek, melyek azóta annak a rétegnek az életképességét is igazolták a megváltozott körülmények között. A puszta tény, hogy művészi formában rákérdezett a szerző: miért nem talált medret a harmincas évek Magyarországában az a jobbra törő szándék, melyet ez a módos parasztság képviselhetett volna, illetve miért nem válhatott az úri Magyarországon a paraszti feltörekvés társadalmilag is progresszívvé: tiszteletet kelt ma is.

Mégis: túl a diagnosztizáló szándékon, túl az érzékeny ujjakkal kitapintott kórisméken s az ezeket megillető elismeréseken - a dráma művészileg megsínyli, hogy az okokat és a gyógymódot nem láttatja világosan Németh László. Mindenekelőtt azt, hogy a hősök színpadi helyzetében, magukban a szituációkban nincsenek megörökítve a társadalmi jelentőségű konfliktusok. Beszélnek ugyan arról, hogy a legtehetősebb Varga fiú miért bukott bele a nagybani gyümölcstermesztésbe, hogy mennyire hiányzik az értékesítő szövetkezet, azok a testületek, melyek közvetlenül képviselhetnék a ter-

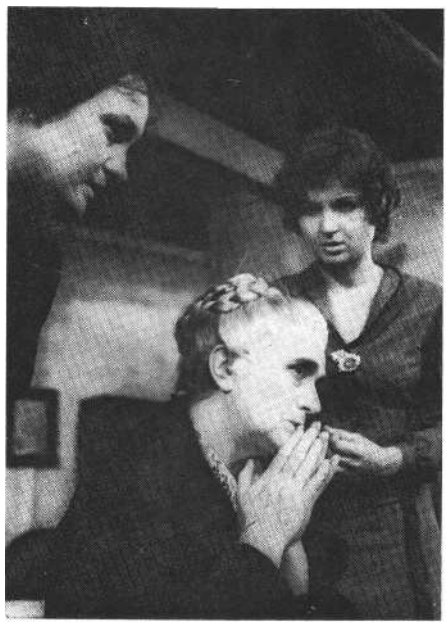
melők érdekeit, mert így csak az megy valamire, aki a grófok szekerét tolja. A család jelképesnek szánt széthullását is elemezteti az író a színpadon - a nyugdíjas tanár-nagybácsi szájából hangzik ez el -, mégis, mindez a drámai helyzetek-re csak kívülről telepedik rá, esetenként nem is hat többnek, mint politikus bele-magyarázásnak, s a jellemek egymáshoz való viszonya, megütközése a mélyebb társadalmi konfliktusoktól szinte független. Mindannak pedig, ami tételesen elhangzik, csak azok előtt van jelentősége, akik maguk is végiggondolták s elemezték ezt a problémát. Nem egy Németh-drámára jellemző, hogy lényeges vonásaiban csak azok számára hozzáférhető az elbeszélt gond, akik maguk is - a mű ismerete nélkül is - fogékonyak a felvetett kérdésekre. Hogy az effajta láttatási mód esetenként elszegényítheti magát a művet, arra jó példa az *Erzsébet-nap*.

A debreceni színház a darabválasztással köszönteni kívánta a hetvenéves Németh Lászlót, s egyben egy méltatlanul be nem mutatott magyar drámával gazdagítani repertoárját. A feladatnak jobban eleget tett volna, ha nem tiszteli mindenekfelett a kinyomtatott szöveget, hanem változtat rajta. Akár úgy, hogy módosításokat kér a szerzőtől, akár úgy, hogy maga hajt végre módosításokat. Igaz, ennek számos akadálya lehetett, de valamennyit el kellett volna hárítaniuk, ha céltudatosabban és makacsabbul törekednek arra, hogy egy többször és másutt is színre alkalmas drámát vigyenek színpadra. Ennek minden lehetősége együtt van részben magában a drámában, részben Németh László más, az Erzsébet-napéval rokon írásában. A színház sajnos beleesett abba a hibába, amelyik egyre jobban eluralkodik szín-házaink évados műsorán: a nemes buz-galom, hogy szélesítsék a magyar darabok bemutatószámát és szerzőlistáját, valamint felkutassák elfeledett drámáinkat, végül is a vadászszenvedélyhez válik hasonlatossá. Gyakran színpadra kerülnek kevéssé érett művek, vagy olyanok, amelyeknek vajmi kevés mondanivalójuk van itt és ma a közönségnek. Az Erzsébet-napnak lenne, van érvényes mondandója, ám ezt dramaturgiai javításokkal megközelíthetőbbé kellett volna tenni. A fonákul felfogott tisztelet azonban megakadályozta ebben a szín-ház együttesét.

Így végül is csak egy kitűnő középső felvonással és remekbe szabott drámai jellemekkel bővelkedő játéknak lehettünk tanúi.

Itt ugyanis valamennyi hősnek - a né-ma szereplő csendőrt s a bizalmas szerepét hivatalból vállaló Henszelmann doktort kivéve - megvan a maga drámája. Messze vinne a filológusi buzgalom, bár korántsem lenne reménytelen, ha meg akarnánk határozni, hogy valamennyi Varga-rokon életsorsát másként s másutt hogyan írta már meg Németh László. *Az Erzsébet-nap is* abban a faluban s azok között a hősök között zajlik, amelyik világ kimeríthetetlen élményforrása az írónak. Nem ő az egyet-len, akinek örök faluja van, legföljebb egyiknek a gyepsor jut, másiknak a cigányputrikkal ékes szikalja. Akikhez Németh Lászlót élményvilága köti, azok a húszas-harmincas évek szerző, tanuló, politizáló közép- és vagyonosabb parasztjai, deklasszálódók egyfelől, új, sok jóval biztató feltörekvő réteg másfelől. Amikor, már a negyvenes években, sorsuk lehanyatlásának okait keresi Németh, kicsit a maga elfogultságával, szeretetével és reményeivel is számot vetni kénytelen. A közibük tartozás s a belőlük elszármazás kettősségéből ered látásmódja kettőssége. Mert csak aki belülről ismerte, tudja igazán, mit jelent a béna Varga János keserű filozófiája, milyen évtizedes gyűlölségeket szülhet egy rosszabb helyen kiadott hozomány-

Déry Mária (Julcsa), Lontay Margit (Vargáné) és Liska Zsuzsa (Bözsike) Németh László: Erzsébet-nap című drámájában (Debreceni Csokonai Színház)



föld, mint a Varga Juliskáé, minő örök megaláztatás, hogy az özvegy testvér méltatlan szeretőjét elhallgatva, már minden méltatlanságot elhallgatni kény-szerül; milyen sajgó tőrdöfés tud lenni a városivá kivakaródzott sofőrné testvér bundája nemcsak az otthoniaknak, de annak is, aki viseli; hát még a szomszéd sógornő ondolált haja. És csak aki már nem tartozik közibük, tudja felmérni, milyen kicsinyes, szégyenletes életnyi szenvedélyeket emészteni semmivé; tyúk-perpatvarok, pár holdas jussok firtatásával. A hősöket sorvasztó szenvedély nagysága arra predesztinálná őket, hogy többet kezdjenek magukkal, mindazok a cselekvési formák, amelyek felkínálkoznak, arra kényszerítik, gyömöszölik őket, hogy kevesebbek maradjanak. A parasztsorban, a falu atmoszférájában s az emberek képességeiben megmutatkozó pusztulás okozza - felerősítve Németh László motiváló íróművészetével -, hogy nem egyszerűen egy régi drámát látunk a harmincas évek kulákcsaládjáról, hanem emberi sorsokat, hiteles, drámai indulatokat, amelyek erős sodrásukkal megfognak, s katarzist váltanak ki belőlünk.

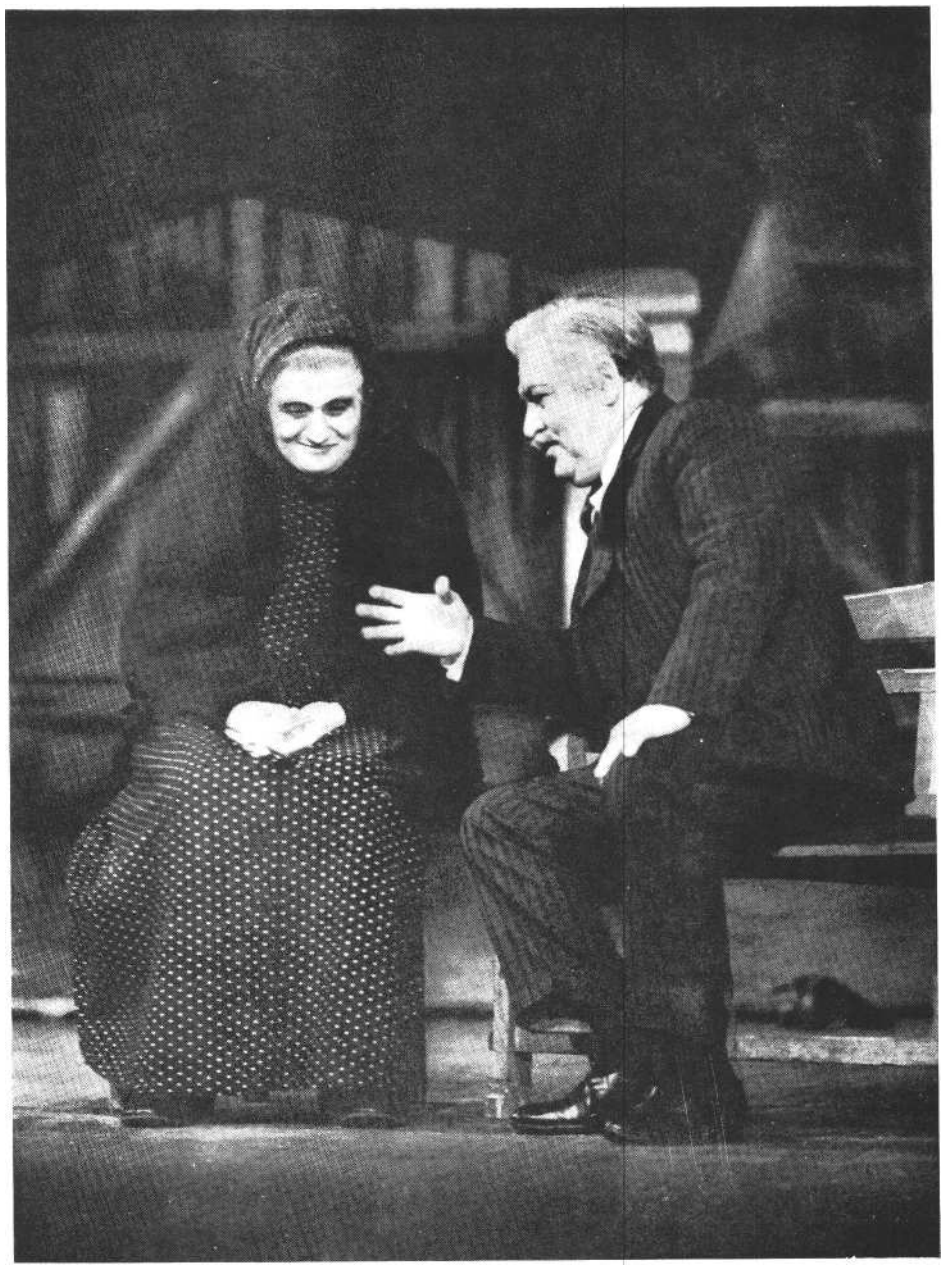
Hogy az előadás meg tudta őrizni s ki tudta bontani ezt a színgazdagságot, az mindenekelőtt Szász Károly igényes, a drámát valamennyi lélekrajzi rezzenésé-ben követni tudó munkájának köszönhető. Ízlésesen és a színház lehetőségeit op-timálisan kihasználva arra törekedett, hogy - zenésznyelven szólva - híven szólaltassa meg a partitúrát. Ilyen szellemben - a szerzői utasításokat szinte centire betartva - született meg a díszlet, Langmár András munkája. Különösen a második felvonásnak az előírtnál nagyobb szabású díszlete bizonyult hatásosnak. A falusiasan előkelő függöny-tartó karnisok, a dúcos plüss kanapé, a kackiás bajszú ősök fotográfiája, egy-szerre volt paraszti és úrias, a vaskos bútorokból megbízhatóság és megalapozott jólét áradt, de a vásott függönyök, foltos meszelés arról is beszélt, hogy ritkán lakják a tiszta szobát, s már nem-csak az őszies elmúlás bujkál a nyirkos szobában.

A dráma képi megragadásához szeren-csésen járultak a maszkok és jelmezek is, melyeket Greguss Ildikó tervezett. Az asszonyok széles fonatú, bekötetlen feje jól idézte azt, hogy nem munkába roppant, hanem friss életre, gyermekáldásra, teli örömökre szánt család lenne a Vargáéké, ha az italozó férfiak zavaros

tekintetében, ideggyengeségében nem ütközne ki az a fáradtság, bomlás, amely - mint már szó volt róla - nincs elég sokoldalúan, elég mélyen indokolva.

Az írói és rendezői elképzelés leghívebb megtestesítője Lontay Margit, az öreg Vargáné életre keltője volt. Mielőtt színre lép, tudjuk, hogy ez a hat gyermeket felnevelő, erős parasztasszony halálán van. Ha mindezt nem közölték volna velünk, megjelenésének komor fensége első pillantásra elhitetné. Ahogyan a betegségtől és kortól kissé hajlottan, félig támolyogva a gádorból kilép, erő-re és szépségre szánt gyermekek szülőjének látszik, ugyanakkor, hogy tétova kezemozgása, rebbenő tekintete a nagy beteget is megjeleníti. A jellem teljes rajzával azonban a második felvonás során ajándékozza meg nézőit. Koszorúba tűzött hatalmas hajkoronával, fekete ünneplőben ül a még szétbontott ágy közepén. Már ünnepre igazított lélekkel és arckifejezéssel, de még szenvedéstől halványan. Beteg lábát masszírozva, önsajnálattal méltatlankodik: minek az ilyen vénségnek már a névnapolás; de reménykedve lesi is, ki mindenki jön el a családból erre az alkalomra. Érzékelteti a rettegést, hogy szerettei újból összekapnak, és a nagyasszonyos büszkeséget, ezek az enyéim. Gőgös, amint számba veszi, hogy neki ez az ünnep kijár, szorongó is, mert ez lehet az utolsó; parasztasszonyosan összehúzott szájjal sopánkodik, de királynőien fenséges is, amint mindenre gondolva utasítja lányait. Egész színpadi jelenléte idején központi helyet tölt be, nemcsak azért, mert az Erzsébet-napi asztalnál ő ül a fő helyen, hanem azért, mert a dialógusok lereagálásában, feszült arcával, minden indulathullámzást követő, rebbenő tekintetével kifejezi, hogy az egymást maró, tipró testvérek minden szava őt gyilkolja.

A korhely legkisebb testvér Kóti Árpád. Tartós alkoholmámorát, nehezebb eszejárását egy kicsit bamba, állandó mosollyal fejezi ki. Amikor a második felvonásban felesége uszítására késsel indul bátyja után: egy fázissal később mozdul, mint ahogy azt az asszony sürgetése után elvárnánk. Ez a pillanatnyi ritmusvesztés kell ahhoz, hogy nyilvánvaló legyen: mennyire eszközember, s mennyire áldozat ez a szerencsétlen, testvérgyilkosságba heccelt férfi. A feleségét alakító Szabó Ibolya kemény, kopogó járása, villogó szeme, feszes dereka kiválóan beszéli el azt a nagy izzású



Lontay Margit (Vargáné) és Gerbár Tibor **(Jóska** bácsi) Németh László: Erzsébet-nap című **drámájában (Debreceni Csokonai Színház)**

asszonyi sértettséget, amit a Varga Lajos hajdani kedvese visel el, mint a Varga Pál felesége. Gerbár Tibor alakította a jószándékkal s öreguras bölcselmekkel megrajzolt városi rokon, Vargáné tanár öccsének alakját. Szerencsésen egyesítette alkatában a rusztikus és értelmiségi vonásokat. A színészi gyakorlat elegánsan átsegítette azon, hogy az írói meggondolásból nemegyszer terjedelmes tanáros szövegeket, színpadi didaktikával adja elő, s így elérte, hogy rezonőri szerepe, még az önismétlések esetében se váljon unalmassá. A dráma többi szereplője - Sárközy Zoltán, Tikos Sári, Halász Aranka, Déri Mária, Pagonyi Nándor és Liska Zsuzsa, kulturáltan oldották meg feladatukat.

Németh LáSzló: Erzsébet-nap (Debreceni Csokonai Színház)

Rendezte: Szász Károly, *díszlet:* Langmár András, *jelmez:* Greguss Ildikó.

Szereplők: Lontay Margit, Kiss László, Kóti Árpád, Sárközy Zoltán, Halász Aranka, Szabó Ibolya, Tikos Sári, Déry Mária, Liska Zsuzsa, Somorjay Éva, Gerbár Tibor, Pagonyi Nándor, Pelles Ildike, Barbinek Péter.

SZÁNTÓ JUDIT

Kollektív mítosz - kollektíva nélkül

René de Obaldia Vadnyugati szele a Pécsi Nemzeti Színházban

Ha egyszer egy író nyilvánosságot kap, utána már aligha vannak csodák. René de Obaldiát a nemzetközi drámairodalmi tőzsde valahol a második vonal végén, a harmadik vonal elején jegyzi - legföljebb hazájában minősítik magasabbra, részben a kortárs francia dráma krónikus gyengélkedése miatt is. Finom-tollú, kulturált szerző; hátrafelé a szürrealistákra meg Giraudouxra tekinget, maga körül az abszurdokkal kacérkodik, nem túl komolyan, inkább a rá jellemző dévaj játékossággal. Képzeletét nem a kor nagy témái hevítik; drámáinak át-tetsző, kellemes vizébe bízvást bemerészkedhetnek a lubickolók is, a parton nem hirdeti tábla, hogy „Csak úszóknak!".

A világszerte nagy sikerrel játszott és most Magyarországra is eljutott *Vadnyugati szél* se „rázós" ügy; egy hálás és kézenfekvő ötlet üde, könnyed, erőfeszítéstől mentes, de erőfeszítésre sem késztető kidolgozása. Ez a folyóirat, amely objektív és szubjektív okoknál fogva, a hazai bemutatók közül csak a szélesebb jelentőségű, általános tanulságokat is kínáló eseményekkel foglalkozik, egy Obaldia-premiert akár mellőzhetne is. Épp *a Vadnyugati szél* esetében azonban felmerülnek olyan kérdések, melyek hajszálcsövesen kapcsolódnak a magyar színjátszás központi gondjaihoz.

A Vadnyugati szél ugyanis stílusparódia. Színpadi megoldása tehát közelebb vezethet a modern színjátszás egy alapvető és nálunk általában elég sok bajt okozó ágához: a „duplafenekű", idézőjeles, vagy ha így jobban tetszik, elidegenített, az „egy az egyhez" naturalizmusát vagy akár hagyományos realizmusát kiiktató játékmódhoz, amelynek elsajátítása nélkül nemcsak Brechtet vagy az abszurdokat, de Dürrenmattot, Peter Weisst vagy Ödön von Horváthot se lehet jól játszani, sőt, e játékmód ismerete és elemeinek felhasználása nélkül ma már a klasszikusokkal se lehet boldogulni.

lyánál fogva, szerencsés és látványos lehetőséget biztosít e stíluseszközök tanulmányozására. A francia szerző a paródia két útja közül azt választotta, amely megfér a parodizált tárgy iránti gyengédséggel, vagyis - ha az Így *írtok tihez* fordulunk analógiáért - paródiája nem a Szabolcska vagy Herczeg Ferenc ellen vagdalkozók típusába, hanem az Adyt, Babitsot vagy Kosztolányit szeretettel megfricskázók fajtájához tartozik. Obaldia, nem is titkoltan, szereti kulcsfiguráit, a zord, de szabadszájú pátriárkát, a délceg, de bugyuta seriffet, a bő kebelben nagy szívet is hordozó prostituáltat, a félelmetes, de nemes lelkű rézbőrűt és társaikat. Szereti, nem úgy, mint reális, élő embereket, hanem mint egy kollektív mitológia őszinte, hátsó gondolatok nélküli, önmagukat adó hordozóit, akik a szerzővel és elképzelt közönségével együtt születtek és el-kisérték őket fiatal koruktól eddig az újabb nézőtéri találkozásig. Iróniáját épp annyiban suhintja meg fölöttük, amennyiben tudja, *hogy* nem élő, igazi figurákról van szó, de azért korántsem akarja szemétdombra söpörni őket, legföljebb *arra* törekszik, hogy nézői is megértsék: kedvelni a hősöket továbbra is lehet, a következő mozibeli találkozásnál ismét szabad szórakozni rajtuk, izgulni is értük, csak épp komolyan venni őket, azonosulni velük - amire a westernközönség nem jelentéktelen rétegei hajlamosak -, azt nem szabad.

A westernparódia műfajában Obaldiánál már mélyebbre is mentek (az ilyen típusú filmek mellett elsősorban említendő itt Arthur Kopit *Indiánok ci*mű, könyörtelen, mítoszromboló drámája). Obaldia nem kérdőjelezi meg e mítosz alaptételeit. Eszébe sem jut, hogy komolyan mérlegelje Karvalyszem igazát, akinek családi tragédiája nem csekélyebb a szép seriffénél, és őt ráadásul teljesen ártatlanul sújtotta; meghagyja Karvalyszemet „a" sötét, kegyetlen el-lenségnek. Épp így siklik el Sólyomszem más előjelű szerencsétlensége fölött is; még a szereplőknek sem jut eszébe egy röpke szóval is elsiratni véletlenül feláldozott szövetségesüket. Obaldia belül marad a western hagyományos konvencióin, nem a mítoszt sugalmazó társadalmi manipulációkat persziflálja, hanem a mítosz specifikus művészi kelléktárát, ami egyszerűbb feladat és Obaldia alkatának jobban meg is felel. E koncepción belül harmonikus játékot kerekített, mely

az előbbi alternatívával ellentétben -

módot ad az ironikus persziflázs mellett az intim, már-már naiv gyengédségre is. Az írói szemléletnek e kettőssége minden szituációban, minden figurában, a cselekmény minden fordulatában megmutatkozik, áthatja azokat, és épp ezért szerez kiváló alkalmat a „duplafenekű" játékmód kimunkálására.

Sík Ferenc, a pécsi előadás rendezője, nyilvánvalóan felismerte ezt a lehetőséget, és nagy gonddal, fegyelemmel és fantáziával törekedett kihasználására. Koncepciója úgyszólván hibátlan. Vaskövetkezetességgel kerüli a színpadainkon gyakoribb, mert sokkal könnyebb megoldást: váltogatni a hagyományos átélés, illetve a kabarészerű kibeszélés, e közfogyasztásra alkalmasnak minősí-tett házi elidegenítés mozzanatait. Ehelyett mindvégig, minden színpadi pillanatban, minden szereplő alakításának folytonosságában, egyszerre próbálja érvényesíteni a két réteget. Úgy tetszik, nem őrajta, hanem a színészek ilyen irányú képességeinek kiegyensúlyozatlanságán múlott, hogy e törekvés igazán csak néhány szereplő, elsősorban a családfőt, John-Emery Rockefellert alakító Mádi Szabó Gábor és a Sólyomszem-Karvalyszem párost játszó Holl István játékában gyümölcsözik. Mádi Szabónak ez az alakítása ugyan nem fog legnagyobb szerepei közé bevonulni. Hézagtalanul át-gondolt, de talán nem elég *nagy* formátumú; néhány fokkal megemelve ugyan-ez az interpretáció igazán emlékezetes is lehetett volna. Csakhogy itt lép játékba az a bizonyos, tehetségből, tapasztalatból, rutinból és művészi erkölcsből, no meg szerencsés külső-belső adottságokból összegyúrt valami, amit csak a francia szakkifejezést kölcsönkérve lehet meghatározni: az a bizonyos „présence", amellyel ifjabb színészek nemigen rendelkezhetnek, már csak azért sem, mert érvényesülésébe besegítenek a közönség emlékei, elvárásai is. Ez a „présence", mellyel nálunk is rendelkezik jó néhány érettebb, jelentős művész, még olyankor is sikert - és tulajdonképp megérdemelt sikert - biztosít, ha az adott alakítás nem áll a helyzet magaslatán. Mádi Szahónál most nem erről van szó; csak épp ez a „présence", ez a személyes és már a színpadra lépéskor magával hozott ki-sugárzás szerencsésen fokozza fel a nagyon intelligens, csak helyenként a lehetségesnél fakóbb és passzívabb szerepépítést. Égészen kitűnő a típusindián két Janus-orcájaként Holl István, csak külső megjelenése lehetne bizony pár-

ducosabb, inasabb, szikárabb, vagyis mítoszához hívebb, Ízlésesen, változatos megoldásokkal, a már említett kettősség következetes érvényesítésével játssza a szerepet, melyet meg lehetne oldani vérfagyasztó szemforgatással s az ilyen s ehhez hasonló eszközök röhögtető karikírozásával is. Ő a western félelmetes, egzotikus, kiszámíthatatlan skalpgyűjtő rézbőrűje, aki ugyanakkor, játéka második rétegében, mindent finom iróniával ellenpontoz.

A kettősség végigvonul Pásztor Erzsi Rockefellerné-alakításán is, csak kissé harsány, helyenként erőltetett, bohózati eszközökkel megoldva. Igaz, Obaldia ez esetben a szerep első vonulatával, a hagyományos westernbeli anyajellemmel bánt mostohán, s ezt a vonulatot az elő-adásnak nem sikerült „kitalálni"; aligha-nem ezért kénytelen a színésznő a második vonulatra, az idézőjelre koncentrál-ni, s ezért csúszik itt túlzásokba. Kézdy György esetében épp ellenkező a helyzet; Butler szerepében az író inkább a naturális elemeket munkálta ki, a doki „egy az egyhez" iszik és siránkozik, ebben a figurában nincs „de" (puritán, *de* szabados, hősies, *de* nehézfejű, öröm-lány, *de* tisztességes stb.). A fiatal színészt dicséri, hogy szerepét így is több nyire képes játékosan lebegtetni, finoman stilizálva közelíteni az alaphang-nemhez. Vele ellentétben Somody Kálmán, akinek pedig mint huligán, *de* talpig becsületes ifjoncnak, az író adott ilyen lehetőséget, nem tud élni vele, s *egy* húrt penget, elég szordinósan. Vajda Márta (Miriam), Bus Kati (Pamela) és Bujtor István (Carlos) alakításában fellelhető a játék két vonulata, de többé-kevésbé kettévált formában; vagy az egyiket játsszák vagy a másikat, leegyszerűsítve: vagy átélnek vagy idézőjel-be tesznek. A helyes rendezői instrukciók kimutathatók játékukban, épp az a baj, hogy túlontúl is tetten érhetők: mozzanattól mozzanatra s nem folyamatosan valósítják meg őket. A két fiatal női figura kevéssé markáns voltát aláhúzza egy jelmeztervezői tévedés is: Miriam alsóneműje egy puritán falusi lányé s nem egy olcsó prostituálté, Pamelának viszont különösen a második jelmeze túl tudatosan és fényűzően sexy; ezt a szerepet a hagyományos hamvas naiva mezben kellett volna eljátszani.

Egyetlen komolyabb vitám a rendezővel a befejezést illeti, amely Pécsett nem pödör egyet a darabon, inkább meredeken leejti. Pedig az író pompás öt-letet dobott fel; a kristálygömbben fel-

Mádi Szabó Gábor (Rockefeller) és Holl István (Sólyomszem) René de **Obaldia Vadnyugati** szél című komédiájában (Pécsi **Nemzeti Színház)**

buzgó olajforrás képszerűen magyarázza meg: hogyan lesznek Rockefellerékből a Rockefellerek. Íme, minden hepiendek leghepibbike szemünk előtt születik meg a milliárdos dinasztia. Meglehet, hogy az író nem dolgozta ki kellőképp saját ötletét, de akkor a rendezőnek kellett volna üstökön ragadnia; mostani formájában alig érthető, még kevésbé élvezhető módon, elkapkodva sikkad el, mint ahogy utána nincs igazán kiaknázva a tapsrend, az e célra készült szellemes függöny se.

*

Egészében azonban igen jó stílusérzékkel elgondolt-megvalósított, ízléses és mulatságos produkciót láthat a közönség. Csakhogy - és itt érkeztünk el a fő bökkenőhöz - *miféle közönség?* Ugyan-az-e, mint amelynek játékát Obaldia szánta, s amelyről így nyilatkozott: „A western a *mi* commedia dell'arténk, és figuráimat, azt hiszem, nem kell bemutatnom; hozzátartoznak szellemi repertoárunkhoz, kis zsebmitológiánkhoz. Pusztán csak meg kellett kérnem őket, szálljanak le mozivásznukról, hogy a színpadon jeleníthessem meg valamennyiüket önök előtt."

Commedia dell'artéja-e a mai magyar közönségnek a western? Át tudja-e élni ez a közönség a műélvezetnek azt a sajátos formáját, ahol az öröm fő forrása nem a felfedezés, hanem a ráismerés? Nem is szólok itt a darab egy másodlagos hatáseszközéről, a művelt francia nézők műélvezetének egyik fő forrásáról:

Somody Kálmán (Tom), Mádi Szabó Gábor (Rockefeller), Kézdy (György William Butler), Bus Kati (Pamela) René de Obaldia Vad nyugati szél **című komédiájában (Pécsi Nemzeti Színház)**

a francia irodalmi és politikai nyelvet csipkedő stílusparódiákról, arról, hogy a prostituált alexandrinokba szedett beszámolója Pancho City pusztulásáról a *Phaedra* Theraméneszének elbeszélését utánozza (ráadásul Párizsban a szereplő Marie Bell modorában szavalta!), és szövege máskor Hugóból merít, hogy a seriff Sartre-t és Camus-t, az indiánok La Bruyčre-t idézik, továbbá számos gunyoros utalás történik a mai francia zsurnalisztikai szókészlet és a köznyelv sztereotípiáira. A fordítás, Bajomi Lázár Endre most is elsőrangú munkája, mind-ebből, nagyon helyesen, csak az idegen-szerűség, az alaphangnemmel való mulatságos stiláris kontraszt, illetve a mókás anakronizmusok élményét menti át. (Egyébként azt a nosztalgikus gondolatot ébresztve, hogy bár eredeti vígjátékaink nyelvében lenne annyi szellem, finomság, árnyalat, verbális lelemény, mint legjobb műfordítóink fegyvertárában.) De hogy állunk magával a westernnel? Kelthet-e autentikus, hozzá méltó hatást Karinthynak az a még oly zseniális stílusparódiája, amelynek eredetijét az olvasó nem ismeri? Mit ért *a Dana Mák* című matematikai költeményből az, aki nem olvasta *a Danaidákat?*

Egy híres westernrendező vallja: négyszáz filmjében csak lovakat cserélt, de témát soha. Mind a négyszázat meg a többi ezreket persze nem kell ismerni, de egy tucattal legalább látni kellett ahhoz, hogy a tematikai és jellemábrázolási sablonok éppoly mély gyökereket eresszenek a köztudatban, mint a maga közönségében a commedia dell'arte helyzetei és típusai; akkor, tizenharmadszorra, szívből lehetne nevetni e klisék paródiáján. Sík Ferenc a műsorfüzetben azt mondja: „Ifjúkori nosztalgiákkal, romantikus élményeinkkel, szimpatikus ha-zugságokkal csak nevetve lehet leszámolni." Persze, igaza van. Csakhogy hány olyan ember ül a nézőtéren, akinek romantikus élményeit, ifjúkori nosztalgiáit a Miriamok, Carlosok és Sólyomszemek mitológiája hevítette? Ilyenek legföljebb az idősebb generáció körében akadnak, azok közül, akik a II. világháború előtt már rendszeres mozilátogatók voltak; 4^0-45 év alatt a közönség zöme azonban csak hírből, legföljebb egy-két, újabb évekbeli mintapéldányból ismeri a mű-fajt, amely azonban semmiképp sem vált benne egy kollektív mitológia részévé; a Rúzsa Sándorra, a tiki-takira, a lati-macira vonatkozó ügyes, de betétszerű utalások sokkal elemibb hatást tesznek rá, mint a mű bármely, igazán szerves mozzanata. Nyugaton *a Vadnyugati szél* éppúgy szól a széles tömegekhez, mint az értelmiségi elithez; nálunk viszont legföljebb az értelmiség egy része tudja, az is inkább olvasmányaiból, miről van szó a színpadon. A szélesebben elterjedt mai ponyvák között western, úgy tudom, nemigen akad, és különben is: a darab értékeléséhez elsősorban a filmek ismerete szükségeltetnék.

Így aztán célt téveszt mind az obaldiai líra, mind az obaldiai irónia; egyik sem apellálhat kollektív élménytárhoz, illetve nem szólíthat fel e közös „kincs" szelíd revideálására. Mi marad? Ahogy a *Dana* Idákból, hasonló esetben, csak a halandzsa önmagában vett, asszociációmentes varázsa, a ritmus s a nyelvi humor hatna, úgy hat itt is a játékos-szellemes nyelv, nem utolsósorban a maga csiklandós kitételeivel - no, és hat, ez esetben, maga az alapfokú sztori. De félő, hogy akik e mitológia elemeivel itt ismerkednek, azok hajlamosak rá, hogy ezt a sztorit hagyományosan fogadják be, és sokkal inkább átéljék, mint azt író és előadó gárda óhajtja, a kizökkentéseket pedig csak a bohózat, az öncélú kacagtatás szintjén érzékeljék és fogadják el. (Ami pedig a továbbiakban csökkentheti az előadás tartalmasságát és csábíthat az olcsóbb megoldásokra, akár a bohózatosság, akár esetleg a szentimentalizmus irányában.)

Vajon azt jelenti-e ez, hogy eszerint nálunk *a Vadnyugati szélt* nem kell eljátszani? Nehéz erre egyértelmű választ adni. Az előadás - és ezt a második est közönségének és reagálásainak megfigyelése alapján mondhatom - kellemes, színvonalasan szórakoztató estét szerzett, a művészek számára pedig, remélhetően, kamatoztatható stílusgyakorlatot biztosított; de potenciális hatásfokának alatta maradt s nem érte el azt a relatív katartikus erőt, amelynek révén ez a nem túlságosan jelentős, de művészileg és íróilag mégiscsak igényes mű megfelelően hangolt és felkészült közönség számára emlékezetessé válhat.

René de Obaldia: Vadnyugati szél (Pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Bajomi Lázár Endre, *rendezte:* Sík Ferenc, *díszlet:* Pintye Gusztáv, *jelmez:* Vágvölgyi Ilona, *zeneszerző:* Hevesi András.

Szereplők: Mádi Szabó Gábor, Pásztor Erzsi, Bus Kati, Somody Kálmán, Kézdy György, Bujtor István, Vajda Márta, Holl István.

PÁLYI ANDRÁS]

Lady Macbeth mágiája

1.

Piszkosbarna, térdét takaró, foszladozóan beszaggatott ruha, alatta sötétzöld harisnya; először mégis a palástszerű, valószínűtlen uszályban végződő, átlátszó leplet pillantjuk meg Lady Macbethen. Ez is zöld, a rá vetülő fénytől függően a türkiz és a méreg játszik benne. Jön, és levelet olvas. „Dicsőségem édes osztályosa" - írja a diadalittas férj, akinek a győzelem napján királyi koronát jósoltak az út mentén előtűnő „vész-banyák"; s nem nehéz kitalálnunk, hogy Lady Macbeth nemcsak a dicsőségben lesz „osztályosa" hadvezér férjének. Pedig Kovács Máriától, aki a Miskolci Nemzeti Színház színpadán Lady Macbethet alakítja, ugyancsak távol áll a látványos „sejtetés". Csupán az uszály-ra figyelünk, melyet méltóságteljesen és baljóslatúan von maga után. Egyébként van valami törékenység az alakjában, a szerelmes asszony törékenysége. Igaz, csak egy-egy rezdülés, gesztus erejéig. Már felemelte arcát a levélből. „Glamis vagy! és Cawdor! s mindaz leszel, amit vársz!" - szakadnak fel ajkáról a szavak, s máris hátborzongató józansággal mérlegel: azon töpreng, nem lesz Macbeth gyenge a tett elkövetéséhez?

A tetthez, melyet még önmaga előtt se nevez nevén. Mégsem létezik más alternatíva, csak a gyilkosság. Ott áll előttünk Lady Macbeth, a felbujtó, a bűn-társ, a legvégletesebb női gonoszság, a számító és tántoríthatatlan vérengző. Be-lép a hírnök, s jelenti a király váratlan érkezését; és mintha a Lady mindezt előre tudta volna, fekete fohász szakad fel belőle: „Jöjj, sűrű éjszaka, s pokolfüstbe öltözz, hogy késem vakon döfjön." Ez a néhány perc önmagában is egy dráma: a gyilkosság mágikus meg-neveződése, gesztusban, szóban.

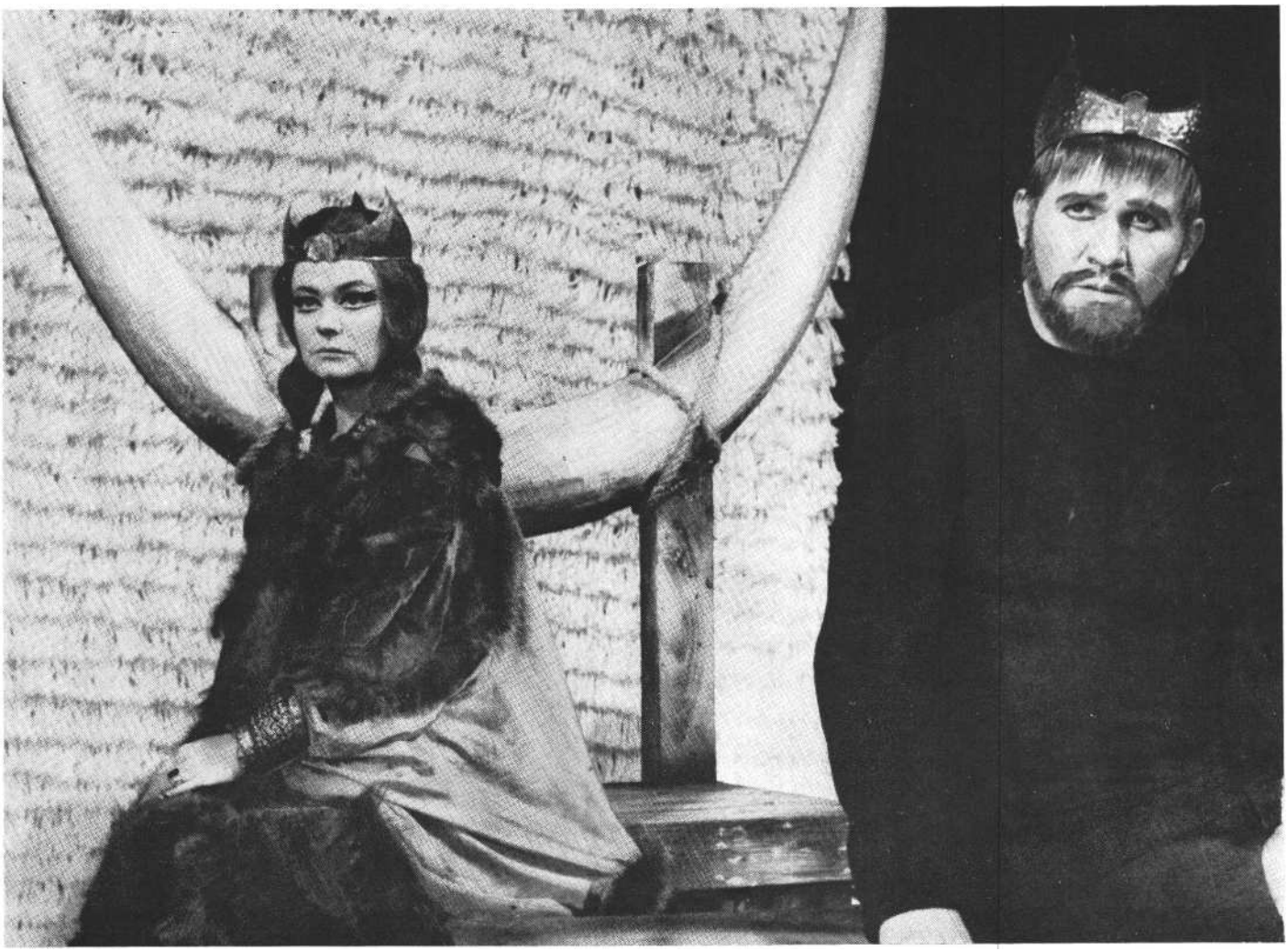
Regant és Gonerilt *a Lear királyban* „több arcú" gonoszság jellemzi, bűnük-nek több árnyalata, motívuma van. Lady Macbethnek csak egyetlenegy. Hatalmat akar. Arról, hogy pénzre, ékszerre . kell-e neki ez a hatalom, arról, hogy kóros vágyódást érez-e a királynéi szék után, arról, hogy mi hajtja „karrierizmusát", semmit sem tudunk. A shakespeare-i képlet szélsőségesen egyszerű: a Macbethnek egyetlen tárgya, monotémája van - mondja Jan Kott. Ez pedig a

gyilkolás. A történelmet Shakespeare itt a *legegyszerűbb formára* redukálja, egyetlen képre és egyetlen határvonalra: egyik oldalon azok vannak, akik ölnek, a másikon azok, akiket ölnek. De ebben a „legegyszerűbb formában", ebben a mitikus túlzásban mitikus igazság is rejlik, akár egy Aiszkhülosz-drámában. A legszörnyűbb emberi bűn, az örök bűn hátborzongató felnagyítása; azt is mond-hatnánk, *az auschwitzi tapasztalat,* a fentebb idézett lengyel esszéista szavaival.

Látomás és ördögűzés ez Kovács Mária játékában. A gyilkosság mágiája. Szertartás, mely naturalista happening-be torkollik. A világ legnaturalistább és legkövetkezetesebb happeningjébe: vérfürdőbe. Kúszik, száll és oson valószínűtlen uszálya, a színész együtt lélegzik a ruhával. Mégsem a kosztüm, a szín-padi kellékek, a külső eszközök, sőt még csak nem is a figura gesztusban, reakciókban megformált külsőleges akciói celebrálják ezt a happeninget. Kovács Mária lemond róla, hogy „lélektani motivációval" készítse elő azt, amit a Shakespeare-tudorok a dráma legnagyobb fogyatékosságának éreznek: a Lady exponálatlan őrülési jelenetét. *Vállalja a* shakespeare-i mitikus túlzást és igazságot, a gyilkosság archetipikus képletét, a felbujtást és a véres tőrt, külső színészi eszközei inkább „elfedik", ellenpontozzák ezt. Az ő Lady-je látszólag ember. Udvarias gesztusai vannak áldozataival szemben; egy-egy sziszegő hangja, néhány pillanatnyi ijesztő csöndje, szemének egy-egy szikrája jelzi csak, ami e mögött az életszerű máz mögött rejlik. S egyszerre megértjük, hogy a valóság épp a valószerűtlen, és a valószerű csak játék. A kárhozottak logikája vezérli, s a pillanat, amikor meginog, amikor közös bűnük felőrli Macbethtel való kapcsolatát, a pillanat, melyben ez a lánc, az őrületet jelenti számára.

Lady Macbeth az „auschwitzi tapasztalat" ősképe. Minden víziószerűsége el-lenére, vagy épp ezáltal, iszonyúan é lebilincselően naturális. Kovács Mária nem „szuggerál", nem akar hatalmába keríteni; odaadja magát e fekete mágiának, megtestesíti a mítoszt. A kárhozat papnője. Gonoszsága bevilágítja a szín-padot, a macbethi álmatlan éjszakát, melyben senki nem tud többé elaludni,
melyben a fáklyákat is kioltják. Ki láthatja, honnan ered ez a különleges, belső fényforrás a színészben? Ki lesheti el az őrülési jelenet visszafogott, pontos gesztusművészetének belső partitúráját? S hogy kottázhatnánk le azt a lelki-gesztusbeli modulációt, mely minden kulisszahang nélkül „behozza" a színpadra a kuvikot, azt a lebbenését, mely a világ legszürkébb hajnalát megidézi, azt a szkizofréniát, melyről bilincsszerűen egymásra szorított csuklói vallanak?

Kovács Mária **(Lady** Macbeth) és Paláncz Ferenc **(Macbeth). Shakespeare drámája a Miskolci Nemzeti Színházban (Klein József felv.)**



2.

Gyarmathy Ágnes stilizált színpadképé-ben visszatérő motívum a növényi formák alkalmazása. Csupasz gallyak és korhadt fatörzsek fonódnak a színpadon; a boszorkányok hozzátartoznak a tájhoz, ugyanabból az anyagból vannak, mint a világ, s jóslatuk szerint életre kel az erdő, mely Macbeth pusztulását jelzi. Gyarmathy nem enged a látványosság csábításának, rendszerint egyetlen elem jelzi a színt, mindig ökonomikusan és jól funkcionálva. Állandó homály uralja a színpadot, az az éj, melyben állandóan az alvásról és az álomról beszél-nek, de amelyben Macbeth meggyilkolta az álmot. Az „auschwitzi tapasztalat" mitikus ősképe ez a dráma, mondtuk fentebb, melyben maga a természet is meg-romlott. Gyarmathy érti Shakespeare rejtett instrukcióit a föld lázbeteg rengéséről, az éjszakában visszhangzó halálos sikolyokról, a karámjaikból kitörő lovakról, s érti a macbethi lidérc ijesztő képhalmozását is, melyben az emberi sorsok és gyilkosságok végzetes egymás ba fonódását már nem lehet szétválasztani. A színpadkép azonban véletlenül sem kívánja ezt *illusztrálni*, még jelzés-szerűen sem; *atmoszférát* teremt az emberi bűn e történelmi színjátékához.

A Macbeth alighanem Shakespeare legsötétebb tónusú drámája, s a fentiekből talán úgy tűnhet, hogy a miskolci előadás különösen komor színekben ját-szik. Csakhogy Nyilassy Judit rendezése felismeri *a Macbeth* nagy paradoxonát: a bűn megidézése, az az út, melyet Lady Macbeth tesz meg a tétovázás nélküli gyilkosságtól az őrületig, vagy Macbeth a hamleti töprengéstől a lelkifurdalás teljes elvesztéséig, az a shakespeare-i fogantatású fekete mágia, melyről Kovács Mária alakításával kapcsolatban írtunk, a gyilkosságnak ez az aiszkhüloszi bacchanáliája, *nem a bűnért van, hanem a bűn ellen.* A rendezés legfőbb érdeme épp az, hogy vállalni tudta ezt a bűnt és bűnöst nevén nevező víziót, ezt az ördögűzést; finom érzékkel emelve ki a shakespeare-i látomásból azokat a csomópontokat, melyek a gyilkossággá re-dukálódó történelemben is az ember emberségéről vallanak. Így lesz a humánum jelképévé a Ladyn és Macbethen beteljesülő végzet: az őrület és a halál. De már e végzetszerű ítélet előtt is: ezért pislákol Macbeth gyengeségében a lelki-ismeret lassan kialvó lámpása, s ezért kellene igazi tragikus nagysággá nőnie a dráma végére az ész nélkül gyilkoló Macbethnek; de ennek megformálásával Paláncz Ferenc már adósunk marad.

Egyébként pedig nagy elhitető erő, érzelmi töltés és tudatos szerepépítés jel-lemzi Macbeth-alakítását. Ez a Macbeth, szemben a Lady mágikus gonoszságával, sosem tud egészen elvetemült lenni. Reá-lisabb és emberibb, gyötrődése lélekta-nilag motiváltabb. Könnyebb megértenünk, mint a Ladyt; csak éppen gonosz-sága nem világít úgy, mint azé.

3.

Színpadi varázslatról sokszor, sokféle értelemben beszélünk. Az író néhány bravúros cselekményfordulattal ugyan-úgy érthet a varázslathoz, mint a reflektorokat mozgató ügyes világosító, a maszkmester vagy a színházi szabó. A rendező elkápráztathat trükkjeivel, a tervező a szcenikai látványossággal, a színész klaunkodásával vagy illúzióteremtő képességével. Megvan a maga varázsa a színpadon egy-egy pillanatnak, s vannak „észrevétlen" varázslatok, melyek csak akkor rajzolódnak ki bennünk, amikor visszatekintünk az előadásra.

A miskolci Macbethből Lady Macbeth mágiájára emlékezünk. Ez a mágia nem bűvészmutatvány. Kovács Mária megállítja a percet a színpadon, elnémítja az influenzás, köhögő nézőteret, beavat egy hátborzongató mítoszba, akarjuk-e, vagy nem, magával visz a pokol tornácára, megmutatja a történelem véres komédiáját, tőrrel a kezében életre kelti a shakespeare-i nagy színi mutatványt, azt a halálgyár happeninget, melyben a gyilkosság, az öldöklés - fohász lesz. Ebben a macbethi kavalkádban a bűn lehető legszélsőségesebb megjelenítése vall a legtisztábban arról, hogy a történelem mégsem csak véres komédia, s főként: nem szabad, hogy azzá váljon; hogy az ember mégsem veszítheti el emberségét, mert ha elveszíti, képtelen elviselni a szerepet, amit magamagának jelölt ki, a világot, melyet magamagának teremtett.

Shakespeare: Macbeth (Miskolci Nemzeti Szín-ház) Fordította: Szabó Lőrinc, *rendezte: Ny*ilassy Judit, *díszlet és jelmez:* Gyarmathy Ágnes.

Szereplők: Somló Ferenc, Markaly Gábor, ifj. Somló Ferenc, Paláncz Ferenc, Kovács Mária, Füzessy Ottó, Virágh Ilona, Gyarmathy Ferenc, Kulcsár Imre, Környei Oszkár, Dariday Róbert, Szili János, Győrváry János, Vajda László, Lenkey Edit, Komáromy Éva, Zoltán Sára, Kopetty Lia, Antal Anetta, Far-kas Endre, Szilágyi Lajos, Kautzky Ervin, Márffy Vera, Fehér Tibor, Hidvégi Elek, Un-gát Pálma, Győri Ernő, Bánó Pál, Kanalas László, Szabados Ambrus, Kendeffy Gyula, Ónody László.

Szabó Ildikó mint Mása a kaposvári Sirály-elő-adásban (Balogh József felv.)

SAÁD KATALIN

Mása belső arca

Hol rejlik Mása tragédiája? Jár-kel a színpadon, a sötét háttér élő jelképeként, s különösen érvényes ez a Zsámbéki Gábor rendezte Sirály-előadásra, hisz Zsámbéki színpadát a sötét kontúrok jellemzik; jár-kel a színen, s hajlamosak lennénk azt hinni, pusztán a színpadi hangulatkeltésért, mintegy a játék atmoszférájának megteremtéséért. De Szabó Ildikó jövés-menése lenyűgöz, magára vonja tekintetünket.

Mása, a jószágigazgató lánya, Csehov *Sirályában* - karakterszerep. „Tubákot szív és vodkát iszik . . . Mindig feketében jár" - jellemzi a darabbeli író, Trigorin. S Mása gesztusait tulajdonképpen nem is nehéz megtalálni, a jó ösztönű színész számára *maguktól adódnak;* de épp e kínálkozó, külsőleges karakterjegyek rejtik magukban a legfőbb veszélyt. Ha túlzottan megragadják a színész fantáziáját, úgy Mása valóban csak illusztratív figura lesz az előadásban, különcsége mögött eltűnik az élet. A nagy lehetőség pedig Mása éltető nedveinek, tragédiájának színészi megtalálásában rejlik. A Kaposvári Csiky Gergely Szín-ház előadásában Szabó Ildikó ezzel ajándékoz meg.

Mása tragédiája az illúziók világában kezdődik. Ez a „talaja". Vagyis épp *talaj-talanságának felismerése* lesz a tragédia. „Életét egy maga teremtette, dekadens regény szereplőjeként éli" - jellemzi a műsorfüzetben maga a rendező a színpadi figurát, s Szabó Ildikó a színpadon felépíti maga körül ezt a „dekadens regényt". Megmutatja, milyennek látszik e gyászruhába bújt lány reménytelen re-ménysége, türelmetlen rezignációja. Hosszú, férfias lépések, megvetést sugár-

zó, kemény testtartás. Erős gesztikulációval kíséri félvállról odavetett, élesre fent megjegyzéseit. Ennek a Másának minden megnyilvánulása érdes és lompos egyszerre. Szabó Ildikó felnagyítja a kínálkozó, adódó karakterjegyeket, s ezáltal már karikírozza is őket, jelzi, hogy magának Másának is mindez nagyrészt póz. Rejtek. E mögé bújtatja túláradó feszültségét, kielégületlenségét. És ez már Mása *belső arca*. Szabó Ildikó pontosan érzi és érezteti, mennyiben jellemzik Mását e belső kielégületlenséget leplező magatartásbeli eszközök, s hol kezdődik a ,.valódi" Mása. Ez a „valódi", ez a belső arc, vagyis az a dráma, amit maga Mása egyszerre vállal és szégyell, elő-előbukkan a póz alól. Dornnak, az orvosnak, bevallja Trepljov iránti boldogtalan szerelmét. Elérzékenyülten borul Dorn mellére, mégis félre nem ismerhető groteszk testtartással, mely következik ugyan a katonás Másából, de egyszersmind csúfot is űz belőle. Trigorintól búcsúzik, s egész monológja alatt, melyet hozzá intéz, rá se pillant az író-ra, a kezét is úgy nyújtja oda, hogy mellé néz; s csak „ráadásként", egy groteszk pillanatban tekint rá.

Ezek mintegy előkészítik, előre jelzik azt a percet, amikor minderre egyértelműen fény derül. Van egy feledhetetlen jelenete, melyet Szabó Ildikó alakításában fordulópontnak érzek. Miután durván ráförmedt a férjére, s lehordta az anyját is, amiért gyöngédséget kunyerált számára Trepljovtól, erőt vesz magán, s közönyössé válik, makacsul ismételgetve, hogy kitépi a szívéből ezt a szerelmet. Áthelyezik a férjét, elköltöznek, és mindennek vége. Ekkor keringődallam hallatszik kintről: Trepljov játszik. Csehov instrukciója szerint Mása a dallamra kettőt-hármat nesztelenül perdül, majd folytatja a fogadkozást. Szabó Ildikó ezzel a néhány lépésnyi tánccal Mása teljes és örökös elveszettségét vallja meg. Haláltáncmegszállottság a mozdulataiban, miközben rekedten, önmagát túlharsogva, belső arcát tagadva, igyekszik elhitetni, hogy gyökerestül ki tudja tépni szívéből a szerelmet. Tudjuk - ő is tudja -, hogy sosem tépi ki; s tudjuk - ő is tudja -, hogy itt már nem is csak a szerelemről van szó, s ha a szerelme el is múlik, talajtalansága mindigre nyomorékká teszi.

Az alól a feszültség alól azonban, mely eddig majd szétvetette, mágikus erejű tánca felszabadítja. Nyugodt lesz. S ettől kezdve mozdíthatatlan. Tragikus sejtés lesz rajta úrrá, s ez a sejtés megbénítja és felnyitja figyelmét. Ül az anyja mellett, a vállára hajtja a fejét, és néz. Világra-süketen figyeli Trepljovot. Elszánt, mozdulatlan arc, megszürkült, merev tekintet. Úgyszólván teljesen elveszítette korábbi karakterjegyeit. S miközben mind távolabb kerül a valósát tól, az ösztöne most hajtja először egy valóságos tragédia felismerése felé. Trepljov drámájában pedig megpillantja majd saját tragédiáját is.

A lottójáték következik.

Mása is az asztalhoz ül, a többiekkel, de nem közéjük. A hagyományos *Sirály*-előadások szerint Mását a társaság körülveszi, Zsámbéki szakít ezzel a hagyománnyal. Mása épp hogy ott van, a színpad legszélén, a nézőtér felé fordulva. Nagyrészt hátat fordít a játszóknak. S amíg az asztalon pereg a játék, a szomszéd szobában eldől Trepljov sorsa. Mása, miközben rázza a dobozt és egyre szenvedélyesebben kiáltja be a számokat, *abban a szobában* van jelen. Nyina szakít Trepljovval, Trepljov megöli ma-gát, a társaság minderről mit sem sejtve, játszik - Mása jelenléte egyetlen gyűjtőlencseként sűríti a történteket.

És még néhány szót a szivarról. Csehovnál, s a *Sirály* talán valamennyi előadása így zajlott le, Mása a tubákos szelencéjével kínálta Medvegyenkót az emlékezetes pillanatban. Számon kérhetnénk a színészen és a rendezőn ezt a változtatást, számon kérhetnénk a csehovi instrukciót, a színpadi hagyományt, a Sztanyiszlavszkijkánont, sőt még a né-hány évvel ezelőtti debreceni előadást is (bár ezt a legkevésbé). Molnár Gál Péter számon is kérte. Vitatkoznék vele. Mert Szabó Ildikó szivarra gyújtása, a *színészi gesztus* önmagáért beszél. Azok közé a *megtalált* színészi megoldások közé tartozik, melyeket önmagából hoz fel a színész. Szerves része annak az autentikus szerepépítésnek, mely kibontja Mása szkizofréniáját. Mása tompuló, rög-eszmés agyában valóban elhal a valóság. De ez azt is jelenti, hogy leveti magáról a „szerepet", a pózt, azt a különcséget, aminek csak addig volt értelme, amíg a reménytelenségében ott volt a remény, amíg rezignáltságában türelmetlenség bujkálhatott. S ez a belső lelepleződés bizonyos értelemben valamennyiük fölé is emeli. Vagy inkább tükör lesz - jól-lehet görbe tükör - a többiek haszontalansága és önmagukba zártsága előtt.

TAKÁCS ISTVÁN

Figaro a József Attila Színházban

Minimális kockázattal előre meg lehetett jósolni: ha a József Attila Színházban bemutatják (felújítják? színre viszik? eljátsszák?) Beaumarchais vígjátékát, a *Figaro házasságát*, legalábbis kétféle kifogást támaszt majd a kritikák egy része a produkcióval szemben. Az egyik: ebben a „fővárosba előretolt vidéki szín-házban" nincsenek olyan színészek és olyan stílus, amely egy ilyen klasszikus műhöz kívántatik. A másik: nem a hajdan valóságos forradalmat előidéző darabot játsszák el, hanem vígjátékot csinálnak belőle, plebejus forradalmiságának elkenésével, pusztán a komédiázás lehetőségeire figyelve.

Csak mérsékelt örömömre szolgál, hogy a jóslat bevált. *A Figaro házassága* kritikáinak egyik része - bár fanyalogva - elismeri, hogy a József Attila Színház előadása várakozáson felüli színvonalú volt, de úgy dicsér, hogy ez egyben elmarasztalásnak is vehető, mivel azt hangsúlyozza: *noha* ennél sokkal rosszabbat vártunk, *ennek ellenére* mégsem volt *annyira* rossz. A kritikák másik csoportja viszont számon kéri a színháztól, miért nem vetette le annyiszor kifogásolt direkt, a közönségnek játszó, azzal összekacsintó és annak kegyeit kereső stílusát ebben *a klasszikus* darabban, amelyet azért mégsem lehet úgy előadni, mintha azonos szinten mozogna a színház zenés vígjátékainak színvonalával. A kritikák között sajnos csak elvétve olvashattunk olyat, amely nem hipotézisekből, nem prekoncepciókból és nem egy ma már erősen megkérdőjelezhető értékrendből indult ki, hanem magát az előadást vizsgálta és elemezte.

Mi is hát a helyzet ezzel *a Figaro házasságával?* Valóban stílustalan előadás? Valóban elsikkad a forradalmi mondanivalója? Valóban a közönség kegyeit hajszolja a rendező, színész, színház? Valóban annyira szent és sérthetetlen ez a Beaumarchais?

*

Kétségtelen, hogy a hányatott életű szerző - aki nem is annyira eredendő forradalmisága, netán osztálytudata, ha-nem legalább ugyanolyan mértékben

Pálos Zsuzsa (Fanchette) és Márton András (Figaro). (Beaumarchais: Figaro házassága, József Attila Színház)

nyughatatlansága, összeférhetetlensége, fenegyerek volta miatt hányódott oly sokat - két híressé vált darabjában, a *Figaro* házasságában meg *A sevíllai borbélyban* maradandót alkotott. Tulajdonképpen sem előzménye, sem folytatása nincsen ezeknek a szellemes, gunyoros, csipkelődő játékoknak. Sajátos módon az operaszínpad veszi át figuráit: *Mozart, Rossini, Paisiello,* s hosszú ideig e szerzők művein át él a beaumarchais-i téma: egy eszes, sokat próbált, talpra-esett és önérzetes ember, Figaro, az egyik játékban kezére játszik gazdag, grófi gazdájának, hogy elnyerje egy polgár-lány kezét *(„mésalliance!")*, majd a másik játékban a körül kamatoztatja csavaros eszét, cselszövő képességét, hogy saját aráját megvédje a szoknyavadász grófi gazda széptevésétől. Amit Beaumarchais e köré a téma köré felrak, az tulajdonképpen meglehetősen sematikus figurák meglehetősen sematikus vígjátéki kavarodása lenne Figaro személye nélkül, s anélkül, ami a szerző kétségtelen erőssége: a pompás vígjátéki szituációteremtés, a helyzetek szellemes bonyolításának képessége, valamint az életszerű alakrajz nélkül. Beaumarchais sok tapasztalata itt kamatozik igazán. Ettől az élethűségtől áll meg még ma is mindkét darabja - és csak ezek, mert más művei kihulltak az idő rostáján. Hogy aztán ez a bizonyos szempontból valóban klasszikus precizitással s egy színjátéktípus minden jellemző tulajdonságával megalkotott két vígjáték ezeken az elemeken túl még mit hordoz, az más kérdés.

Nyilvánvaló, hogy Beaumarchais kora, a francia forradalom előestéjének gondolatai, társadalmi kérdései is nyomot hagytak e két darabon. Figaro, a borbély, a szerző szócsöve is, akit - bár magas rangú diplomáciai megbízatásokat élvezett az udvartól - korábbi keserű tapasztalatai is arra késztetnek, hogy kiöntse dühét, felháborodását, elröppent-se gúnyos nyilait a társadalmi visszásságok irányába. Mindez egy valóban a forradalmat jövendölő helyzetben, az 1780-as évek elején igen veszedelmes, gyújtó hatású lehetett. Ám a francia forradalmat korántsem Beaumarchais darabjai robbantották ki, s e forradalom okai sem ott keresendők (vagy nem ott rejlenek igazán s kizárólag), amerre a *Figaro házassága* nagymonológja mutat. Annál sokkal súlyosabb társadalmi konfliktusok feszültek a mélyben, mint ami-ről Figaro, ez az ügyes, mindenen kifogó, minden bajból ép bőrrel kikerülő, minden helyzetben magát feltaláló, dörzsölt, de kétségkívül plebejus tudatú fickó beszél. És ha elfogadjuk, amit minden kritika közhelyként emleget, hogy tudniillik Figaro és Beaumarchais között szoros a rokonság, a borbély maga a szerző, akkor különösen elgondolkoztató, hogy milyen mértékben is forradalmi ez a darab. Attól tartok, hogy húsz esztendővel ezelőtt, egy mindent kissé a direkt forradalmiság szempontjából néző színházértelmezés jóvoltából sokkal többet láttunk-olvastunk bele a *Figaro házasságába,* mint amennyi ben-ne volt. Túlságosan abból indultunk ki, amit minden kézikönyv elmond erről a darabról, hogy tudniillik a darabot olvasva, XVI. Lajos inkább kívánta a Bastille összedőlését, mint *a Figaro* előadását. Korántsem Beaumarchais volt a legveszedelmesebb, a legnagyobb hatású gondolkodó vagy a legfelforgatóbb eszmék vallója ebben a korban, akitől XVI. Lajos félhetett. De az is kétségtelen, hogy a színház sajátos helyzeténél fogva felfokozhatta, veszedelmessé tehette a *Figaro* ma már közhelyszerűnek ható forradalmiságát.

Egy szó mint száz: *a Figaro házassá*ga harcosságát némileg kikezdte az idő. Mára már mind a hajdani társadalmi alap, mind pedig az a huszonöt évvel ezelőtti hazai szituáció érvényét vesztet-te, amelyben minden műtől azt vártuk, hogy segítsen leszámolni az úri reakcióval, a kizsákmányolással, valamint segítsen úgy építeni az újat, hogy nevetségessé téve rombolja le a régit. Figaro

Beaumarchais: Figaro házassága (József Attila Színház). Voith Ági (Zsuzsi), **Gyöngyössy Katalin** (Grófné) és Márton András (Figaro) (**Ikládv** László %v.)

monológja akkor még a tényleges grófok ténylegesen kizsákmányolt cselédjeinek tényleges keserűségére visszhangzott - ma ez már történelem. Aki ma beül a színházba, és meg akarja nézni *a Figaro házasságát,* azt talán egyenesen zavarja az a darab egészén némiképp fityegő, s bátran el is hagyható ominózus nagy-monológ, amelyben kicsit érthetetlenül fakad ki egy mindenféle zavaros ügyek-be keveredő, mindenkit átejtő s végül saját ravaszságának verme felé rohanó ember arról, hogy mi is történt vele valamikor, a darab előtti életében. De ennek az életnek nyomai tulajdonképpen a darabban nem is fedezhetők fel, hiszen attól a *Figaro házassága* még igen kitűnően megszerkesztett vígjáték marad, alakjai még remek komikummal megírtak, ha nem tudjuk, hogy kétségtelenül társadalmi szorításra, hányféle obskurus foglalkozása volt ennek a Figarónak, aki mindaddig szívesen játszott a gróf kezére (talán mint a mostani Basilio), míg a tűz az ő háza fedelébe nem kapott. S még valami: az a Mozart, aki zseniális operadramaturg volt, észrevette ezt a labilitást a figurában, s a *Figaro házassága* attól cseppet sem lett gyengébb opera, hogy Figaróval nem énekeltet egy hosszú áriát a kertben előélete hányattatásairól, a világ álnokságáról, s a gazdagok gonoszságáról. (Persze, ebben az is közre-játszik, hogy az opera előadhatósága szempontjából kívánatos volt az enyhítés - de ez is arra vall, hogy ha az annyit emlegetett nagymonológot elhagyjuk, a darab mit sem sérül, hiszen Figaro amúgy is a legszellemesebb, a legszókimondóbb, a legkevésbé tekintélytisztelő figura, mert ki is merne hozzá hasonlóan packázni a mindenható gróffal, ki merne úgy válaszolni neki, ahogyan ó teszi, ki merne úgy kifakadni ellene, mint ő teszi? Ez a figarói „plebejus tudatosság", melyben kedves, rokonszenves svihákság is rejlik, elég ahhoz, hogy Figarót ma is szeressük, ma is neki adjunk igazat - csak éppen ma már nem hiányzik alakjából a ráaggatott s nem is igazából forradalmi eszmék hangsúlyozása. Felesleges ma a rendezéstől azt számon kérni, ami az 1784-es előadást a szituációkon, a figurán túlmenően is felforrósította, forradalmivá tette.

Ha tehát a József Attila Színház nem *Az ember tragédiája* párizsi színét vagy *a Danton halála* nagy szópárbaját vitte színre ebben a pompásan megírt vígjátékban, aligha lehet elmarasztalni érte. Ma ez a fajta Figaro-felfogás sokkal közelebb áll hozzánk, mintha Figaróval meg akarnák vitatni a polgári forradalmat, nyílt színen, teljes világításban. Minden további nélkül elképzelhető, hogy azt, ami lényegében úgyis vígjáték, megcsavart helyzetekkel, álöltözetekkel, kicserélt ruhákkal, levélkékkel, hirtelen felbukkanó apával-anyával, cselszövéssel, szerelmi bonyodalmakkal, féltékenykedéssel és csélcsapsággal, azt a színház valóban vígjátéknak játssza el, némiképp a közönséggel összekacsintva, komédiázva - különösen, mivel a darab a nézőkhöz intézett szavakkal ér véget.

Berényi Gábor rendezése érezhetően abból indult ki, hogy a *Figaro* valóban vígjáték, s ehhez vette hozzá a rendelkezésére álló színészanyagot, meg azt, hogy a József Attila Színházban vannak bizonyos hagyományok, amelyeknek helyes vagy helytelen voltán vitatkozni lehet ugyan, de létezésük tagadhatatlan. Nevezetesen arra kellett gondolnia, hogy a gyakran hangoztatott külsőleges játékmodort le kell faragnia, de mégsem valósíthat meg holmi szubtilis, művészkedő előadást, mert erre a színház közönsége sem kíváncsi különösebben, a színészek sem képesek helyből átugrani saját - nem mindig jó - beidegződöttségeik árnyékát. Ebben a szituációban Berényi alighanem a maximumot produkálta: megőrizte a vígjáték játékossá-gát úgy, hogy a jellemekből fakadó humort, ötleteket valósította meg, s úgy, hogy pontosan kidolgozta a szereplők egymáshoz való viszonyából eredő játéklehetőségeket, a reagálások rendszerét -

ugyanakkor rávette színészeit az elmélyültebb, gondosabb, a sablonokat elvető játékra. Emellett még arra is volt gond-ja, hogy a darab szócső jellegét tompítsa, s bár semmi lényegeset nem húzott ki a szövegből (érintetlenül hagyta a nagymonológot is), mégis úgy helyezte el a hangsúlyokat, hogy az előadásból nem „osztályharc" sugárzik, hanem az egészséges komédia, a szellemesség, a jókedv uralkodik. Színpada technikai fogyatékosságai miatt gyakran kényszerült az előadás tempóját és ritmusát fékező megoldásokra, de ezek nem befolyásolták alapvetően a produkciót, amely egységességében, kimunkáltságában az utóbbi idők legjobbja a József Attila Színházban.

Annál is megnyugtatóbb ez, mert a *Figaro házassága* az első olyan előadás, amelyben a színház új tagjai és a régi gárda komoly feladat megoldásában találkoznak össze. Örömmel láttuk, hogy Fülöp Zsigmond milyen jól érzi magát Almaviva gróf szerepében, oly sok, egyéniségéhez kevéssé illő alakítás után szinte felszabadultan komédiázva; hogy Gyöngyössy Katalin személyében milyen dekoratív, szépen beszélő színésznővel gyarapodott a színház; hogy Márton András milyen kitűnően állt helyt első nagy főszerepében (amelynek ráosztása a színház eddiginél merészebb szerep-osztásbeli elképzeléseit is jelzi); hogy Voith Ágiban mennyi eddig nem ismert jellemkomikai véna van; hogy Örkényi Éva a nem ráillő figurából is milyen kerek egészet formált; hogy a két Horváth, Sándor és Gyula, milyen új színekkel gazdagította a darab talán legsablonosabb figuráinak, a kertésznek és Bartolo doktornak alakját, s mennyire sikerült *jellemeket* formálni belőlük; s hogy a két, eddig is tehetségesnek ismert fiatal, Pálos Zsuzsa és Benkő Péter (Fanchette és Cherubin) milyen pompás kis miniatűrt formál a szerepeiből (főleg szembe-

tűnő a fejlődés, az elmélyültség Benkő Péternél).

Beaumarchais: Figaro házassága (József Attila Színház)

Fordította: Illyés Gyula, *rendezte:* Berényi Gábor, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmez:* Vágó Nelli, *zene:* Viktor Máté, *koreográfia:* Hegedüs Györgyi.

Szereplők: Fülöp Zsigmond, Gyöngyössy Katalin, Márton András, Voith Ági, Örkényi Éva, Horváth Sándor, Pálos Zsuzsa, Benkő Péter, Horváth Gyula, Téry Árpád, Paudits Béla, Sugár László, Turgonyi Pál, Simon Péter fh., Bánsági Ildikó *fh.*, Máriáss Melinda fh.. Miklóssy Judit fh., Ujréti László.

BARTA ANDRÁS

A Tüzes kandúr és Peer útja

Két díszletről

Abban a művészi ötvözetben, amelyet közönségesen csak színházi előadásnak nevezünk, az esetek túlnyomó többségében a képzőművészeti komponensé, vagyis a díszleté (olykor a jelmezé is) az első szó. A közönség a függöny felmenetelekor - nyitott színpad esetén már a nézőtérre érkezésekor - az eléje táruló látványtól kapja az első útbaigazítást az előadás stílusára, koncepciójára vonatkozóan. Feltéve persze, hogy az adott előadásnak egyáltalán van egységes stílusa, átgondolt koncepciója.

Mert ahogy a legkiválóbb szabó sem szabhat jó ruhát rossz alakra, úgy igazán jó díszlet is csak egészséges szerzői és rendezői elgondolás alapján jöhet lét-re. Ezt azért is hangsúlyozzuk, mert a színházi előadásnak van olyan komponense is (például egy-egy színészi alakítás), amely függetlenedhet az egész produkció minőségétől. De a folyamatosan jelen levő színpadkép teljesen alá van vetve a szerzői és főként a rendezői munkának. Sokat emlegetett szubordinációja azonban nem holmi művészi alacsonyabbrendűséget jelent, hanem inkább egyfajta kiszolgáltatottságot, amely szerencsés esetben megtermékenyítő, bal-szerencsés esetben sterilizáló hatású.

A díszlet igazi próbája természetesen maga az előadás. A legszebb díszletrajz (-terv) önmagában csupán egy sajátos, holt képzőművészeti alkotás; színpadon megvalósított formájában is csak a színész megjelenésével kel életre. Mégpedig akkor, ha vizualitása (környezetdokumentáló szerepe), teátrális gépezet volta, összeforr a drámai cselekvéssel, sőt maga is *drámai cselekvéssé válik.*

Mindennek a részletes taglalása azonban nagyon messzire vezetne. Csak azért bocsátottunk előre néhány megjegyzést a tervezői munka rendezői determináltságáról, mert úgy gondoljuk, hogy ha *Jánosa Lajos* a SZÍNHÁZ 1971. októberi számában az 1971. évi prágai Quadriennálé magyar anyagával kapcsolatban a tisztes középmezőnyhöz való tartozásról beszél, akkor a relatív elmaradást nem-csak a tervezők, hanem a rendezők számlájára is fel kell írni. Annál is inkább, mert itt nem csupán koncepcionális problémákról van szó, hanem - mint ezt a tervezők nemegyszer szóvá is teszik - egyes rendezők képzőművészeti kultúrájának, vizuális fantáziájának hiányáról is. Hogyha nem is túl *nagy* számban, de vannak tehetséges tervezőink, ám ők is a már említett okok miatt, valamint a színházak technikai, anyagi ellátottsága és a kivitelezést akadályozó beszerzési nehézségek következtében meglehetősen rossz körülmények között dolgoznak.

Éppen ezért nyomatékosan kell felhívnunk a figyelmet *egy-egy* invenciózus rendezői-tervezői együttműködés révén létrejött díszletre. Az évad eleji bemutatók közül két olyan sikeres díszletet választottunk ki, amely a darab jellege és a tervezői felfogás különbözősége el-lenére a szerző eredeti elgondolásából kiindulva az előadás szerves egységgé formálódásának biztos pillére.

*

A vaudeville-t nálunk emberemlékezet óta úgy játszották, hogy eleve nem törekedtek „embernek ember által való ábrázolására", hanem csupán a helyzet-komikumok minél hatásosabb kiaknázására, a közönség minél harsányabb esz-közökkel történő megnevettetésére. Ami-kor *Marton László* szakítva ezzel a rossz hagyománnyal, ízléses komédiázásra és a darab groteszk elemeinek kiemelésére a polgárság társadalmi gépezete tragikomikus defektjének bemutatására tette a hangsúlyt Feydeau *Bolha a fülbe*jének vígszínházi rendezésében, olyan díszletre volt szüksége, amely mindezt képileg és konstrukciójában is kifejezi. Fábri Zoltán nemcsak ezt a feladatot oldotta meg igen kitűnően, hanem ellenállva a csábító lehetőségeknek, nem a helyszín színes külsőségeit emelte ki.

Fábri ezúttal is, mint szinte valamennyi díszletében, inkább az építészet oldaláról közelíti meg a színpadot. Kompozícióiban *(Eljő a jeges, Szerelem, ó)* a díszlet környezetében lejátszódó cselekvést tartja determinálónak, ezért mindenekelőtt a mozgásterek összességéből szerkesztett praktikus tér megteremtésére törekszik, és a látvánnyal (úgy is mondhatnánk, a festészeti komponenssel) csak másodlagosan foglalkozik.

A Bolha a fülbe két színhelyen játszódik: az első és harmadik felvonás Chandebise-ék fogadószobájában, a második felvonás a Tüzes Kandúr-szálló

halljában, illetve egyik szobájában. A darab - mint minden vaudeville - rend-kívül mozgalmas: a szereplők állandóan ki-be járkálnak, fel s alá futkosnak, egy-mást kergetik, illetve egymás elől bujkálnak, olykor az ablakon át menekülnek, vagy Chandebise és Poche esetében szinte hasonmásuk sarkába hágnak. Nyilvánvaló, hogy az időnként ijesztő arányokat öltő fogócskában (az építészetből vett csúnya kifejezéssel) a „nyílászáré szerkezetek" és a lépcsők rendkívül fontos szerepet játszanak. Ahol ennyi a járkálás, természetesen rengeteg járásnak kell lenni, ennek megoldása közismerten nehéz feladat. Fábri ezt remekül komponálja meg: a tisztes polgárok és polgár-asszonyok találkahelyének használtjobb-fajta garniszállóhoz hasonlóan képezi ki Chandebise-ék lakásának szalonját is. A középen elhelyezett és néhány lépcsőfokkal megközelíthető nagy ajtó mellett kétoldalt számos kis ajtó nyílik, baloldalt pedig egy kétszárnyú ablak kínál lehetőséget, ha kell, akác menekülésszerű távozásra is. Ez utóbbi szellemesen az alá állított íróasztal és ülőke Lépcsőként történő felhasználásával közelíthető meg. Az egész díszlet a nagy ajtó mögötti, szintén „játszó" térrel együtt a vurstli szellemvasútjának indóházára emlékeztet; különösen a harmadik felvonásban, amikor a szereplők a színpadon szinte éppen csak egy-egy pillanatra megpihenve menekülnek az egyik ajtótól a másikig, és közben valóban úgy is viselkednek, mint akik szellemalakok ijesztgetése elől futnak.

Ez a nagyjából szimmetrikus színpadkép, ahol nagyon kevés a bútor, semmiben sem hasonlít a megszokott, polgári kényelemmel berendezett szalonokhoz, illetve azoknak színpadról közismert másához. A szecesszióra is úgyszólván csak a falfelületek felső részének játékosan stilizált megbontása és a felfüggeszkedésre alkalmas csillár kiképzése emlékeztet. Minden a színészek minél korlátlanabb mozgási Lehetőségét szolgálja, mégpedig olyan kitűnően, hogy a Vígszínház közönsége, amely a „szépen" berendezett polgári otthonok, a meleg családi fészkek híve, és javarészt ezt szereti látni a színpadon is, alighanem észre sem veszi, hogy illúzióinak voltaképpen csak a karikaturisztikusan elrajzolt vázát látja itt.

Ha Chandebise-ék szalonja szellemvasúti indóházhoz hasonlít, akkor a Tüzes Kandúr-szálló második felvonásbeli díszlete olyan, mint egy tükörlabirintus. A két színhely jellege között az a lényegbevágó különbség, hogy míg az elsőben a szereplők többé-kevésbé kiismerik magukat, addig a másodikban szinte belépésük pillanatától kezdve rémülten tévelyegnek fel és alá, az egyik szobából ki, a másikba be, folyosóról folyosóra, lépcsőfordulóból a földszintre, onnan az alagsorba, vagy egy ördöngös szerkezet segítségével átfordulnak a szomszédos szobába. Ennek a képnek a megtervezése különösen csábíthat az ügyeskedésre, de Fábri itt is hű maradt önmagához: elsősorban a vertikálisan négy szintre osztott, a sok mozgásos játékot minél jobban szolgáló tér megszerkesztésére törekedett. A sok járással, lépcsőfordulókkal, ajtókkal és forgóággyal valóságos akadályverseny-pályára emlékeztető színpadot úgy alkotta meg, hogy minden a cselekvéssel van állandó és szerves kapcsolatban, és ugyanakkor a képi kifejezésnél mindig fontosabb a *jelkéi* megfogalmazás. Ami itt azt jelenti, hogy a tervező nem egy szállodabelső megtévesztésig hasonló utánzására törekedett, hanem arra, hogy az effajta garniknak a polgári életben játszott szerepét érzékeltesse. A Tüzes Kandúr eredeti rendeltetéséből teljességgel kifordulva kényelmes búvóhelyből számunkra mulatságos, a szereplők számára ijesztő labirintus válik, ahol minden és mindenki valóságosan (vagy látszólag) lelepleződik.

Az, hogy Fábrinál a képi. megformálás másodlagos, nem jelenti, hogy semmi gondot sem fordít a látványra. Éppen a Tüzes Kandúr triviális pirosának és lányszoba-fehérjének keveredése pompás látványt is nyújt, amely meg is tévesztette a Vígszínház premierközönségét: tapssal fogadták ezt a szándékosan közönséges szín- és térkompozíciót. Az első illetve harmadik felvonás szalonjának szürkészöld falai az évek alatt meg-kopott tapétafalakra emlékeztetnek, és jól érzékeltetik „barátságos" fogadószobák fantáziátlan sivárságát.

Mint ahogy az egész vígszínházi Feydeau-előadásnak az a legfőbb érdeme, hogy a maga módján segít legyőzni a közönség nagy részében még mindig meg-levő illúziókat a polgári élet kényelmes, kellemes és rendíthetetlenül magabiztos voltát illetően, úgy a Fábri tervezte díszletnek is az az igazi értéke, hogy ennek a koncepciónak alárendelve ma-gát, mind az. általa nyújtott látvánnyal, mind pedig az egész s olajozottan működő színházi masinériával hozzájárul az erről a világról alkotott sztereotip elképzelések rombolásához.

*

Ibsen a *Peer Gynt* szereplőinek felsorolása után a következőképpen határozza meg darabjának színhelyeit: „a Gudbrand völgye és hegyvilága, a marokkói tengerpart, a Szahara sivatag, a kairói bolondokháza, a tenger stb.". A szerző tehát maga is reménytelennek tartotta valamennyi színhely bevezetőben szokásos megjelölését, és egy általánosító satöbbivel zárta a felsorolást. Mivel azonban az egyes jelenetek elején többnyire nagyon is konkrétan és a kor színházi szokásaihoz híven naturalista részletezéssel leírja az általa megkívánt valamennyi, szám szerint mintegy harminckét helyszínt, a tervezőnek, ha a részletező képi ábrázolást ma már természetesen el is veti, feltétlenül szembe kell néznie a különböző karakterű színhelyek felidézésének, a változások érzékeltetésének problémájával. Mindez azonban természetesen csak a rendezői koncepcióhoz alkalmazkodva, vagyis a darab lényegi mondandóját kiemelve történhet meg.

Lengyel György, a Madách színházi előadás rendezője, már 1965-ös debreceni rendezésében megkezdte *a Peer Gynt* deromantizálását, és most a SZÍNHÁZ 1971. évi novemberi számában kifejtett koncepciója szerint tovább kívánt haladni ezen az úton. Ironikus műként fogván fel a darabot, Ibsent az „élethazugságok" leleplezőjének tartja, aki legfőbb célját abban látta, hogy ítélőszéket tartson a világ és önmaga felett. Peerjének minden önmegvalósítási kísérlete kudarcba fullad, és a hős végül beéri ön-magával. A középszerűekre váró gomb-öntő kanáltól csak Solveig menti meg, aki egy életen át őrizte magában az igazi Peert, a fiatal Peer tehetségét. Lengyel szerint ebben Ibsen korai költői optimizmusa nyilvánul meg, hite a szeretet és a hűség erejében. Az „eltékozolt élet-lehetőségek drámájában" a rendező a mai, különösen a kalandvágyó nyugati fiatalok életszemléletével való rokonságot tartja időszerűnek, és az előadásban ennek bírálatát is érvényesíteni kívánta.

Fehér Miklós erre a rendezői elgondolásra építve kitűnően talált rá a peeri életút szcenikai ábrázolásának rendkívül kifejező, jelképi megoldására. A felnagyított gyümölcsgerezdre emlékeztető, tömör faanyagból készült színpadi építmény felfelé törő, kicsinyített, alakváltoztató, horizontba futó alakjával, vágya-

kozó vonalával, lendületes indításával, majd a magasban való megakadásával, lezáratlanságával valóban Peer drámájának jelképe. És ugyanakkor a forgószínpadon való forgatásával, nemcsak a gyors nyíltszíni változásokat, a különböző helyszínek karakterének kialakítását teszi lehetővé, hanem - ami, ha lehet, még fontosabb - a peeri életút fordulatait is kifejezi.

Fehér már számos korábbi munkájában (szolnoki *Lear király,* vígszínházi *Mesél a bécsi erdő,* veszprémi *Királycsel,* a Pesti Színházban *Hol van a testvéred, Ábel?* stb.) is művészi érzékkel fogalmazta meg díszletében a darab és az előadás központi gondolatát. Erősen jel-képes fogantatású színpadképei allegorikus sűrítésre törekedve, a lényegre irányítják a néző figyelmét. *A Peer* mind-eddig legjobban sikerült munkája, mert ezúttal teljesen elszakadva *a leíró* jellegtől, nemcsak az alapkonstrukcióban (az életút ábrázolása), hanem a helyszín-jelzésre használt stilizált fákkal, a szűkíthető és tágítható, színváltó horizonttal és valamennyi kisebb kellékkel is át tudott térni *a felidéző* formákra. Ami egyszersmind azt is jelenti, hogy soha-sem akarja leplezni: színházban vagyunk, és amit látunk, az csupán játék. Ellenkezőleg: hangsúlyozza a jó értelemben vett *teatralitást,* amely nem a néző elkényelmesedett, hétköznapi reflexeire, hanem sokszor méltatlanul lebecsült fantáziájára épít.

A dinamikus, mozdulatlanságában is a cselekvés elidegeníthetetlen részét alkotó díszlet valamennyi alakváltozását úgyszólván lehetetlen nyomon követni. Annyi bizonyos, hogy kisebb zökkenőktől eltekintve nemcsak a játék technikai folyamatosságát, hanem - amennyire ez a különböző karakterű jelenetek mellett egyáltalán lehetséges - annak stílusegységét is biztosítja. Teljességre természetesen nem törekedve, megpróbáljuk ezt néhány motívum felidézésével illusztrálni.

Fehér díszlete szinte végtelenül variálható, akár egy mondat a színész száján. Elsősorban nem a helyszínt jelöli meg, arra csak jelzések utalnak, hanem ugyanennek a motívumnak (az életútnak) a különböző beállításával (szemben, félprofilban, profilban, hátulról) az adott jelenet atmoszféráját teremti meg. Kétségtelen, hogy a romantikus ihletésű első részben (az eredetiben: I., II., III. felvonás) a díszlet jobban funkcionál, mint az ironikusan hangszerelt kalandsorozatokban (ebben az előadásban a második rész, az eredeti felosztás szerint a IV. felvonás), de egyik-másik képben itt is felidéző erejű. A harmadik részben (V. felvonás) megint hiánytalan élményt ad, annál is inkább, mert javarészt visszautal az első részre.

Az életút és a félkör alakú, kör hatását keltő horizont, valamint a hol függőlegesen, hol vízszintesen elhelyezett (függesztett) stilizált fák motívumhármasának variációival az egymásra következő képek egységét és különbözőségét egyaránt érzékeltetni tudja. Ehhez hozzásegít a színpadnyílás teljes szélességében kiképzett előszínpad, az életút két oldalán kialakított két mellékszíntér, valamint az, hogy az életút vertikálisan is tagolt, vagyis mintegy harmadrészéig föl lehet szaladni rá. Így például a malomjelenetben Peer ide ültetheti Åsét, de többször ő maga is megpróbálhat felkapaszkodni rá, hogy aztán mindig újra visszahulljon a kiindulási ponthoz.

Peer monológjai mindig az előszínpadon hangzanak el, és minden mozgás innen, ebből *a valóságos* előtérből indul el. Így válik lehetővé a kitárulkozó első képből a másodikban az „életút" félfordulatos mozgatásával a falusi nép vonulásának érzékeltetése, a harmadikban a vízszintesen elhelyezett fákkal a zártabb lakodalmas udvar kiképzése, a negyedikben a horizont beszűkítésével és az „életút" egész profilba fordításával a sziklaorom-magányosság atmoszferikus megteremtése, és ehhez hasonlóan a továbbiakban is a megfelelő hangulat és stilizált helyszín megkomponálása. A Dovre-képben és az ehhez hasonló irreális jelenetekben a mesehangulat, a bütykös, görcsös fák és néhány jól megválasztott apróbb jelzés utal a földtől, a valóságtól való elszakadásra. Åse háza viszont metszi az „életutat", ami a visszatérés kényszerét jelképezi. Amikor Solveig felmegy Peerhez, a hegyekben az „életút" lágy hajlata, a készülő kunyhó felfelé törő fái lírai összhatást nyújtanak. A vonalak és a terek kifejező alakzatai csak a IV. felvonás kalandsorozatában veszítenek szuggesztivitásukból, mert itt az alapkoncepciótól idegen elemek megbontják a darab, a játék és következésképpen a díszlet stílusegységét is. A hajóutazás képében az „életút" hajóorra emlékeztető beállítása viszont megint megfelel az eredeti koncepció-nak, és visszaadja a szimbolikus vonalaknak a valódi helyszínnel „összekacsintó" képességét.

A Peer Gynt gazdag tervezői fantáziával megalkotott színpadának ez a kényszerűen vázlatos felidézése elsősorban a központi gondolatból, a darab lényegéből születő, a rendezői koncepcióval harmonikus, a maga allegorikus formájában a közönséget aktivizálni képes. *dinamikus* díszletre kívánta felhívni a figyelmet.

„A díszletnek - mondja E. R. Jones, a modern amerikai díszletművészet megteremtője - a belső szemekhez kell szólnia. Ugyanis van egy külső szemünk, amely néz és egy belső szeműnk, amely iát." Két olyan díszletről próbáltunk meg a leírás nehézkes módján itt beszámolni, amely az igen különböző fogantatású színdarabok, az erősen eltérő technikai igények, a természetszerűen egy-mástól igen távol álló rendezői felfogások és az alapvetően más beállítottságú tervezői egyéniségek ellenére a maguk módján igen jól megfelelnek annak a követelménynek, hogy a belső szemekhez szólnak. Vagyis a közönséget felnőttnek, aktívnak, fantáziáját, gondolkodását megmozgathatónak tartják. Erre pedig a nézőtéren ülők ízlését, befogadó képességét lebecsülő előadások nem ritka előfordulásának időszakában érdemes a figyelmet felhívni.

ÚJ SZÍNHÁZ NYÍLT A BROADWAY-N,

az American Place Theatre, mely az első új színházépület 1928 óta. A színház egy új, **42** emeletes felhőkarcolóban kapott helyet.

Évek óta rendszeresen érkeznek a hírek is-mert New York-i színházak bezárásáról, társulatok anyagi csődjéről. Most először történik, hogy a városi tanács jelentős anyagi segítséget nyújtott egy színház felépítéséhez. A változtatható formájú színpadot és a 347 személyes nézőteret próbaszínpad, műhely, tanácsterem és kávéház egészíti ki.

Az American Place igazgatója, Wynn Handman olyan kollektív színházat akar, amelyben az írók a rendezővel és a színészekkel szoros együttműködésben a színházban, közös munkában csiszolják műveiket.

A megnyitó előadás két egyfelvonásos volt: Roland Ribman *Virágkék körmök* (Fingernails Blue as Flowers), Steve Tesich *Erdei tó* (Lake of the Woods).

A színház a fiatal amerikai drámaíró-generáció otthona kíván lenni.

(Newsweek 1972. január 3.)

KOLTAI TAMÁS

Lőrinc barát: Novák István

Lőrinc barát volt már kenetteljes, részvevő, naiv, hiszékeny, ügybuzgó, ravaszdian okoskodó és vonakodva segédkező, félelmében cselekvő és hirtelen improvizáló, intelligens, ironikus, akadékoskodó, kioktató, szónokló. És bölcs. Mindenekelőtt bölcs. Általában ő szokott lenni a legbölcsebb *a Rómeó és Júliá*ban. Átlátja a veronai családi viszályt, rosszalló fejcsóválással nézi az eseményeket, és a zűrzavarban igyekszik rendet teremteni. Egyedül kísérli meg ebben az elvakultan gyűlölködő városban, hogy házassággal békét szerezzen. *A Rómeó és* Júlia-előadásokban a szín-padi egyszeregy szerint Rómeó és Júlia szerelmes, Mercutio szellemes, a Dajka szószátyár, Capulet szigorú, Tybalt vehemens, Lőrinc barát pedig bölcs. Legtöbbször együgyűen bölcs .. .

Novák István Lőrinc barátja a debreceni *Rómeó és Júliában* életidegen. K*ívülálló.* Bizonyos magyarázatra szorul, hogy ez az első hallásra kevéssé hízelgő minősítő jelző miért kapcsolódik az utóbbi években nálunk látott Lőrinc barát-alakítások közül - beleértve Zeffirelli filmjét is - a legjobbhoz. Novák István ugyanis először oldotta meg ezt a sok értelemben talányos figurát.

Lőrinc barát valószínűleg *a Rómeó és Júlia* legrosszabb szerepe. Mindenesetre a leghálátlanabb. A végzetet játssza egy drámában, amely a legkevésbé sem végzetdráma. A szerelmesek tragédiája Shakespeare-nél társadalmi szükségszerűség. Akkor is bekövetkezne, ha Mantovában nem volna pestisjárvány, ha Rómeó negyedórával később érkezne a kriptába, vagy ha Júlia egy perccel előbb ébredne fel a tetszhalálból. A látszat mégis az, hogy a véletlenek szerencsétlen összejáts*zása az* oka mindennek. A véletlenek pedig Lőrinc barát ügybuzgó ügyetlenkedéseiben testesülnek meg. Rossz tanácsokat ad. Rosszul szervezi meg terveinek végrehajtását. Mindig egy perccel később érkezik, mint kellene. S a dráma végén még magyarázkodni is kényszerül, hogy elkerülje a bűnösség látszatát.

Lőrinc barát áldozat: ártatlanul magára kell vállalnia a társadalmi gépezet végzetes működtetőjének feladatkörét. És áldozat a szerep alakítója is: a jószívű hóhért nehéz eljátszani.

A hagyományos szerepértelmezés nem is férne bele Ruszt József rendezői elképzelésébe. Ruszt - akárcsak Zeffirelli - a felnőtt világ idegenségét hangsúlyozza. Részvétlenek és közömbösök asszisztálják végig Rómeó és Júlia tragédiáját, és éppen részvétlenségükkel és közömbösségükkel segítik elő a végzetes véletlenek összetorlódását. A dráma egyetlen szereplője sem mond ellent ennek a felfogásnak. Még a Dajka sem: túlcsorduló anyai szívvel is lehet lényegében részvétlennek maradni, és átállni az „ellenség" táborába, s ezt a Dajka meg is teszi. Lőrinc barátra azonban aligha illene rá ez az értelmezés. Őt nem lehet közömbösséggel vádolni. Ő segít. *Cselek-szik.* Házasságot köt és szöktet. Cseppeket ad, levelet ír és futárt küld. Borzasztóan igazságtalannak érezzük, hogy segítőkészségének az eleve elrendeltség szab határt: meg van írva, hogy semmi sem sikerülhet neki. Nem ő felel a tetteiért. A dráma végén írásbeli igazolást hoz, és felmentést kap. Ez még az összeomlás lehetőségétől is megfosztja. Ezáltal az emberi tragédiát sem tudja eljátszani a Lőrinc barátot alakító színész.

Nem így Debrecenben. Novák István egy új drámai alakot állít elénk. Ő is Lőrinc barát bölcsességéből indul ki. Csakhogy abból a bölcsességből, amelyet Rómeó így utasít el, mikor a barát a száműzetés elviselésére inti: „»Száműzetés«! Vidd bölcsességedet! / Míg nem teremthet nékem Júliát, / Vagy míg egy várost nem plántálhat át, / Vagy törvényt nem tipor le - mit sem ér!" Lőrinc válasza: „Látom már, hogy bolondnak nincs füle." Mire Rómeó: „Hogy is legyen, ha bölcsnek nincs szeme?"

Jóllehet a debreceni előadásban éppen ezek a sorok nem hangzanak el, Novák István Lőrinc barátja mindvégig olyan bölcs, akinek nincs szeme. Legalábbis arra, ami körülötte történik a világban. Mindent lát, de a lényeget nem fogja föl. S főleg nem éli át. Idegenül, elszigetelten él cellájában, ahová eljut minden, ami odakint történik, de csak távoli, fejcsóválásra késztető perpatvar-ként. Életidegen volna? Gyakorlatiatlan? Ennek ellentmond az, hogy látszólag mindent aprólékos gonddal, előrelátóan megszervez. Még arra is gondol, hogy feszítővasat szerezzen, mielőtt a kriptába indul; vajon kinek jutna ez eszébe hasonló helyzetben és idegállapotban? Ez az ember lenne életidegen? Csakhogy az életidegenség mást is jelent. Lőrinc barát elszalad, amikor közeledő hangokat hall a kriptában. Fél. Éjjel, feszítővassal végigmenni a városon és feltörni egy kriptát, pap létére nem félt. *Az emberektől* fél. Nem a törvénytől: az előtt vállalja a felelősséget, erre utalnak drámabeli utolsó szavai. *A társadalomtól* fél, amelyben nem ismeri ki ma-gát, és ezért jobbnak látja, ha távol tart-ja magát tőle.

Novák István Lőrinc barátja úgy vállalja magára Rómeó és Júlia sorsát, mint egy érdekes kísérletet. Nem a jóindulat hiányzik belőle, inkább a hit. Hogy valóban lehet segíteni. De azért megpróbálja. És közben kívülről figyeli magát. Általános példabeszédeket tart (figyeljük meg: csaknem minden jelenetében van egy rövidke monológ, erkölcsi intelem, jótanács), de ezek Novák felfogásában nem paposan kenetes prédikációk, ha-nem józan elmélkedések, amelyekre kíváncsian várja partnerének reagálását. Már első monológja a gyógyfüvekről a kétkedő kísérletezőé. Ugyanezzel a hangsúllyal adja át Júliának a tetszhalált okozó cseppeket, miután előzőleg egy fél mondattal arra is utalt, hogy a lány talán hozzámehetne Párishoz. Az nem hatott, talán a cseppek hatnak. Úgy írja le zsibbasztó hatásukat, mintha csak egy röpke, könnyű álomra invitálná Júliát. Nem közömbösségből ilyen, ellenkezőleg. Ez a legtöbb, amit tehet: erőszakot téve saját természetén, megpróbál beavatkozni a dolgok menetébe. Igyekszik legyőzni szkepszisét és lemondását. Tesz még egy utolsó kísérletet: hinni akar a világ megváltoztathatóságában.

A kísérlet a maga számára is kudarccal végződik. Novák István Lőrinc barátjának megvan a saját külön tragédiája *a Rómeó és Júliában.* A szerelmesek végzete az ő számára nemcsak azt jelenti, hogy a világ, úgy látszik, megváltoztathatatlan, hanem azt is, hogy kísérletezőként, *kívülállóként,* úgy, ahogyan ő próbálta, nem szabad, nem erkölcsös beavatkozni mások életébe.

Ez a felismerés - most először - valódi tragédiává mélyíti Lőrinc barát sorsát. S ettől a színészi felismeréstől lesz Novák István alakítása több, mint kiváló: emberi.

fórum

TELEGDI POLGÁR ISTVÁN

A tények tisztelete avagy Kritikai tévedések vígjátéka

Sosem értettem egyet az úgynevezett szubjektív kritika nemrég még olyan heves és kategorikus elutasításával; hiszen a legtárgyilagosabb bírálat is arról vall - mondjuk: arról *is* vall -, hogyan hatott a mű a kritika írójára mint „szubjektumra". Következésképpen nem tarthatok a naiv megbotránkozókkal, akik nem értik, hogyan lehetnek kritikusok más-más, esetleg egymással homlokegyenest ellenkező véleménnyel ugyanarról az alkotásról, előadásról stb. Végül nem háborodom fel soha ama felháborodókkal, akik a „céh nevében" hajlamosak rögtön művészetellenesnek, színházellenesnek bélyegezni a nem mindig hangfogóval dolgozó bírálót; Petőfi, Ady, Kosztolányi, Kárpáti Aurél, Németh László, Illés Endre egyik-másik éles odamondását idézném ilyenkor legszívesebben az érzékenykedő - valójában hamis, civil reputációját féltő művésznek.

De a tények.

A tényeket, a valóság adatszerű tényeit nem veheti semmibe, aki nyomtatásban nyilvánít véleményt. Egy-egy írói stílusra, *egy-egy* rendezői felfogásra allergiás lehetek, kifejthetem, miért borsódzik a hátam ettől vagy amattól, miért tartom jónak, szépnek ezt vagy azt a művet, módszert, megoldást. Ha érvelésem érthető, követhető, vagy elfogadják, vagy sem. De mit ér az igazam *vagy akár a nem igazam, a tévedésem,* ha úgy állítom fel kritikai egyenletemet, hogy például eleve kihagyom belőle az egyik tagot, vagy B-ről egyszerűen kinyilatkoztatom, hogy A. Végtére egy kicsit ismeretterjesztés is a kritika: az olvasó véleményalkotását befolyásolhatom, kritikusi tetszésem szerint; ám a tudásanyagát csak gyarapítanom illik.

3.

Ideje, hogy kibökjem: a Madách Kamaraszínház Mizantróp-előadásának néhány kritikája késztet erre a kis elmefuttatásra. Pontosabban négy, teljesen különböző szemléletű s más-más ítéleteket is kimondó bírálatról van szó. E teljesen különböző ítéletű, szövetű, fajsúlyú négy kritikának csupán egyetlen közös vonására szeretném fölhívni a figyelmet: az *önkényes tényközlésre*. Aminek, ugye, az egyéni, szubjektív véleményhez semmi köze.

4.

Mátrai-Betegh Béla, a Magyar Nemzet kritikusa, dicséri a drámát, a fordítást s nagyjából a színészek munkáját is. Vámos László rendezői koncepcióját azonban megkérdőjelezi. „Egészében el nem utasítható - írja róla -, de részleteiben vitatható." Majd kiderül, mi az, ami nem tetszik: a mai környezetbe transzponálás. Nos, az ilyesmi csakugyan íz-lés dolga. Magam azoknak a véleményét osztom, akik telitalálatnak tartják, hogy Vámos, egyeztetve az új fordítás adta lehetőségeket színészei, elsősorban a cím-szerepet játszó nagyszerű Gábor Miklós modern művészalkatával, sikerrel „nagyítja ki" mai szemünknek Melière remekét.

Persze, ismétlem, az efféle miliőmodernizálás tetszhet vagy nem tetszhet. Csakhogy. Mátrai-Betegh Béla érvel is ellene, mégpedig „tényszerűen". Szerinte ... „Ha cigarettafüst és alexandrinus vers egyszerre száll a szájból, akkor valamelyikre nincs igazán szükség. Egy mai társalgás ugyanis ritkán használ rímet és mértéket, nem is szólva arról, hogy a téma ritkán forog királyi udvar körül. Ha mégis, nem tudni, hogy ez a házibuli ugyan melyik mai királyságban honos."

Nos, bármilyen furcsa, régen se társalogtak az emberek rímekben, mérték-ben, „azelőtt" se bizony, soha. Dán királyfiak éppúgy nem, mint a tizenhetedik század francia nemesei és polgárai, vagy akár az ókori görögök. Színpadon azonban annál inkább. S nemcsak „kosztümben". Mi több: számos mai tárgyú, mai miliőjű verses komédiáról tudunk; századunk közepén, sőt, a legutóbbi években születtek. T. S. Eliot: *The Cocktail* Partyjában, *The Confidential Clerk*jében *s The Elder Statesmanjében* nem mába transzponált, hanem igazán mai társaságbeli hölgyek és urak társalognak igazán mai szalonokban, s horribile dictu: versben. André Roussin afféle bulvárszerző; *Les glorieusesét* éppenséggel alexandrinusokban írta! Végül: tán egy évtizede sincs, hogy egy francia társulat többek közt A. *mizantrópot* is előadta nálunk; a férfiak szmokingban, a nők nagyestélyiben. Hogy cigarettáztak-e vagy sem, erre nem emlékszem határozottan; valószínű, hogy akinek jólesett, igen - s így állhatott a dolog a színháztörténet valamennyi frakkos Hamletjével is: ha dohányos volt történetesen s rágyújtott, a cigarettafüst nem prózával „szállt együtt egyszerre a szájából".

Arra a kérdésre pedig, hogy „ez a házibuli ugyan melyik királyságban honos", a válasz csak ez lehet: *minden* olyan „királyságban", ahol van protekció, van dilettantizmus és megvesztegetés, ahol vannak opportunisták, klikkek, helyezkedők, stréberek, kegyben állók és kegyvesztettek, bennfentesek és outsiderek.

De hát csak nem gondolja komolyan Mátrai-Betegh Béla, hogy például Ionesco *A király halódik* című drámájában az a lényeges, hogy a király király? Vagy akár *a Lear királyban? .. .*

*

A második „ténygikszert" Illés Jenő Film Színház Muzsika-beli értő, lényegre tapintó kritikájában találtam. Ezt íratja le vele a figyelmetlenséggel párosult önkényesség: „Talán csak egy mondatot érzek pontatlannak, illetőleg a régebbi fordításokban szellemileg pontosabbnak: Mészölynél így hangzik Alceste replikája: *»Emberbarát az én barátom nem lehet.«* Szabó Lőrinc Alceste-je pontosabban megfogalmaz: *»Mindenki barátja nem barátom nekem.«"*

Egyetlen színházi kritikus sem köteles sorról sorra végigböngészni s összehasonlítani az új s a régibb fordítást, meg a lefordított művet. Ám ha már olyas-féle érzése támad, mint Illés Jenőnek, bizony illenék belepislantania az eredeti szövegbe: végtére legpontosabban tán mégiscsak mindig a szerző fogalmaz ...

Melière Alceste-je azt mondja:

Je veu, qu'on me distingue, et pour le trancher net
L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait.

Ami du genre humain - ez magyarán: emberbarát. (Szó szerint az embernem barátja.) A tökéletes dramaturg és jellemfestő Melière jól tudta, hogy miért ír *ami du genre humaint s* nem *ami de tout le monde-t.* „Mindenki barátja nem barátom nekem" - ezt bárki mondhatja. Aki viszont az emberbarát barátságát utasítja vissza, az már végletes, tragikus eset. Mint Alceste.

Megvallom, M. G. P. Népszabadság-beli kritikáját fokozódó zavarral, mind jobban elképedve olvastam végig. Olyan határozott mozdulattal állítja feje tetejére a darabot, a fordítást, az előző fordítást - bizony néhány percre megrendítette a hitemet ebben is, amabban is. Először ez villant át az agyamon: Ha M. G. P. közlése igaz, akkor a darab rossz. Bár M. G. P. nyilván nem erre a következtetésre jutott.

Ezt írja: „Itt van például a második felvonásban elmondott szonett kérdése, amely kirobbantja a konfliktust. A szonett valóban jó. Nemcsak a korabeli irodalmi igényeket elégíti ki, hanem igazából szép. Ha elolvassák Szabó Lőrinc jó fordításában - aki Az *embergyűlölőt* nem torzította paródiává -, meglátják. A vers, amit most az előadásban Garas Dezső (aki elmondja) Mészöly Dezsővel (akinek fordítását elmondják) karöltve igyekeznek elrontani és nevetségessé tenni a szonettet. Figyelmesebb elolvasás után az is kiderülne, *hogy ez* a vers nem komikus betét - mintha *a Kellemetlenkedők* egyik portréepizódja volna -, ha-nem a helyzetbe illő dráma: Oronte mindkettejük szeretett hölgyéhez intézte a verset, szívhez szólóan fogalmazva meg közös érzésüket. Alceste-et azért bosszantja vetélytársának szonettje, mert saját érzelmeit és fájdalmát hallja ki belőle. Itt tehát nem irodalmi vitáról van szó közöttük - még ha utólag tetszetős elméletet fabrikál is hozzá Alceste: szembeállítva a divatos kecsességet a népdal természetességével -, hanem egyszerű féltékenységről. Innentől kezdve a mizantróp nem bátor és nyakas tisztességének áldozataként kerül a Becsületbíróság elé, hanem egy nevetséges, makacskodó tart ki csökönyösen vélt igaza mellett."

Alceste-Mizantróp tehát nem az esztelenségig igazmondó, szókimondó: lám. Oronte szép szonettjét gyatrának hazudja, merő féltékenykedésből, amikor ez a jó költő a véleménye felől faggatja. Meg is érdemli, a kicsinyes makacskodója, hogy Oronte bevádolja őt a tiszti becsületbíróságnál - hol is kereshetné egyebütt egy igazi költő tehetségének elismertetését? -, örüljön, hogy megússza, hogy nem tartóztatják le végül! .. .

Nem, ez lehetetlen. Melière nem ír-hatott ilyen rossz darabot. Nem silányíthatta ilyen érdektelen, kisszerű alakká a hősét. Alceste egyetlen - tragikus - következetlensége a szerelme, s ha az igaz-mondás paroxizmusában (a görög dramaturgia szerint hübriszében) már-már nevetségessé válik is, Illés Jenő találó szavaival: egy közmorált, egy társadalmat tesz bukásával nevetségessé. Még kegyetlenségre, kegyetlen férfiönzésre is képes, csak hazugságra nem: nem hazudik szerelmet Éliante-nak, amikor bosszúból meg akarná csalni vele Célimčne-t. No, és az elképzelhető, hogy Melière jó szonettet ad annak az Orontenak a szájába, aki hatalmi szóval akarja költő mivoltát szentesíttetni, s aki holmi gyámoltalan, de cseppet sem veszélytelen csemete-Néróként tömlöcbe vettetné a tehetsége előtt nem hódolót?

Nem, nem! Egy dolog lehetséges itt csupán. Hogy Szabó Lőrinc, akinek fordítására M. G. P. hivatkozik, szépre kozmetikázta ama szonettet. Tán akaratlanul, véletlenül ... Előfordult már ilyes-mi a fordításirodalomban. És ennek a lapsusnak az áldozata M. G. P., erre alapítja különös elméletét ...

Vegyük hát elő Szabó Lőrinc *Mizantróp*-fordítását. Igen, itt van, itt szavalja Oronte a szonettjét ... ha nem is a második felvonásban, mint M. G. P. mond-ja, hanem az elsőben, mindjárt a darab elején.

Nézzük csak, hogyan veselkedik neki.

ORONTE
Szonett... Ez egy szonett ...
Remény. .. Egy hölgy a tárgya.
Kitől némi reményt kap a szív büszke vágya.
A remény... *Nem* olyan nagy vers, egetverő,
De afféle finom, édes és epedő.
ALCESTE
Meglátjuk.
ORONTE
A remény... Nem tudom, hogy a nyelvem
Elég tiszta-e és könnyed, s ahogy színeztem,
A szó-összerakás kielégíti-e.
ALCESTE
Hát lássuk.
ORONTE
Egyébként egy negyedóra se
Kellett hozzá, olyan gyorsan kanyarítottam.

Megpróbálom elképzelni, hogy Garas Dezső *ezt a* szöveget mondja, nem Mészölyét. Kuncogok így is. Aztán meg más színésszel próbálkozom. Hiába. Oronte költőföllépése ellenállhatatlanul komikus. Milyen jellemző az örök dilettáns agresszív-kevély előre mentegetőzése-kérkedése: „Egyébként egy negyedóra se kellett hozzá, olyan gyorsan kanyarítottam."

De lássuk az „igazából szép" szonettet.

Az első nyolc sor unalmas, szépelgő almanachlíra, aztán ez a hat sor következik:

Hogyha örök várakozásban Kell
egyre szítanom a vágyam, Az a
halál előlege.
Philis kegyét kívánni szűnök;
Már minden reménytől ürülök,
Olyan sok remény tölt tele.

Nem szépített-kozmetikázott itt bizony Szabó Lőrinc semmit, sőt, kaján mosollyal „sarkította" ő is az oronte-i bárgyú mesterkéltséget, tudván, hogy magyar és francia fülnek más-másféleképpen hangzik a fűzfaköltészet. Bizonyára ezt a - francia irodalmi életben Melière óta használatos - kézlegyintő ítéletet is ismerte: *„Sonnet d'Oronte."* Aminek magyar megfelelője körülbelül ez lehet: Költőcske Mihály-vers. Tudhatott a közismerten tárgyilagos tömörséggel fogalmazó kis *Larousse* Oronte cím-szava alatt található szövegről is:

.. type de l'homme de cour qui prétend au bel espit, et a qui il n'est pas toujours prudent de dire la vérité." Magyarul: „Annak az udvari embernek a típusa, aki elvárja, hogy ragyogó (szép) szellemnek tartsák, s akinek nem mindig ajánlatos megmondani az igazat." Különben itt olvashatunk Alceste-ről is. Íme a jellemzés: *„Type de l'homme colérique, mais d'une sincérité inflexible ..."* Magyarul: „A lobbanékony, de hajlíthatatlanul őszinte ember típusa", aki (ismét az Oronte-szócikket idézem) *„déclare franchement"* - *őszintén, nyíltan* kijelenti -, hogy Oronte szonettje *„bon á mettre au cabinet"* - illemhelyre vagy legalábbis sutba való *(cabinet* ugyanis mindkettőt jelenti, Melière nyilván tudatosan élt ezzel a szójátékkal). És az sem kerülhette el Szabó Lőrinc figyelmét (az övét sem), hogy Melière annyira egyetért hősének kritikai érvelésével, hogy kétszer egymás után mondatja vele végig a népdal szövegét, ellenpéldaként az M. G. P. által divatos kecsességnek becézett nyafka halandzsára.

Mindebből az derül ki, szerencsére, hogy A *mizantróp* mégiscsak jó darab, legalábbis úgy, ahogyan a szerző megírta, ahogyan huszonegynéhány évvel ez-előtt Szabó Lőrinc, majd napjainkban Mészöly Dezső lefordította, a Madách Kamara előadta; kiderül, hogy Oronte

szonettjét nem tartják szépnek sem a fordítók, sem maga Melière - egyedül M. G. P.

Ez megnyugtató.

Az már kevésbé, hogy a kritika ilyen furaságokkal gyarapíthatja olvasóinak ismereteit. Bizony, nyugtalanító kissé az ilyen okítás. Oronte „szép" szonettjével szólva, „minden reménytől ürűlök", ha olvasom.

Ungvári Tamás írása, mely itt, a SZÍNHÁZ hasábjain jelent meg *(Korhűség és korszerűség,* 1971. december), s melyet a szerkesztőség vitaindító cikknek szánt, első pillantásra nehezebb fegyverzetűnek tetszik; ha módjával is, de érvel, koncepcióval szembe legalább vitatható koncepciót szegez, színházi példákra, ellen-példákra hivatkozik, ezért kritikája a felvonultatott arzenál tekintetében kétségtelenül elüt a napilapkritikáktól - így illő és természetes is ez egy színházi folyóiratban.

Ami azonban az önkényes közléseket illeti, ő sem feddhetetlen.

Az általa sikertelennek ítélt előadás kapcsán, „mely a szerzőnek is váratlan gyengéit tárja fel", fölteszi önmagának a szónoki kérdést: vajon elvetendő-e a törekvés, hogy klasszikusokat más környezetben, modern ruhában adjanak elő, illetve kizárólag korhű díszletben, korhű gesztusrendszerrel, archaikus fordításban szabad-e csak azokat előadni? Nemmel válaszol. Majd ezután egész fejtegetése megtagadja ezt a határozott tagadó szócskát, s végül pontosan oda kanyarodik, arra az eredményre jut, mint Mátrai-Betegh. Három példát említ a jogos és sikeres transzponálásra: az egyik az Old Vic színpadán XIX. századi változatban játszott A *velencei kalmár,* a másik az ugyancsak XIX. századba helyezett John Barton-féle *Othello.* A harmadik példát, „egy restaurációbeli durva angol komédiának" *huszadik* századi környezetbe való átültetését, noha szintúgy dicsérően említi („... a restauráció világa épp szexuális cinizmusával rendkívül hasonlít mai korunkra") tulajdonképpen érvényteleníti is rögtön ezzel a megállapításával: „... teljesen úgy hat, mintha egy polgári kasszasikerszerző írta volna". Ezenkívül rábólint még egyetlenegy huszadik századi, mai környezet-be való áttételre. *A mizantróp* lengyel *átdolgozására.* Igen ám, de annak a produkciónak van mentsége, Ungvári szerint. Mert *prózában* szól. „Ami mégiscsak a korunk nyelve, a marihuana anyanyelve, sokkal inkább, mint az alexandrin. De barna pulóverben alexandrint szavalni ..." - írja immár teljesen Mátrai-Betegh utcájában, feledve (igazán feledve?), hogy nem kell a lengyelekhez menni, többek közt maguk a franciák is játsszák *A mizantrópot mai* miliőben, ruhában *s nem* prózában, amint fentebb, Mátrai-Betegh Bélával vitázva említettem.

De hát nem a példák és ellenpéldák az igazán lényegesek itt. Hanem az, hogy vagy elfogadjuk a klasszikus drámák mai környezetbe transzponálásának el-vét, vagy nem fogadjuk el. Végtére nem muszáj. Hiszen elképzelhető egy olyan álláspont is, mely még Shakespeare eljárását is megkérdőjelezi, azt, hogy például *Antonius és Cleopatráját, Julius Caesarát, Coriolánusát* „modern", Erzsébet-kori ruhákban játszatta; pedig tudta - nemcsak ő; reneszánsz nézője is - hogy mi fán termett annak idején a tóga.

Ám ha elfogadjuk, akkor tudomásul kell vennünk, hogy *minden miliőtranszponálás-modernizálás* (hangsúlyozom: miliőről, díszletről, ruháról van szó, nem mese-, szövegátdolgozásról - mint pl. a különféle *Antigoné* stb. változatok esetében -, ami egészen más dolog) *leglényege: a külsőségek anakronizmusa.*

Közbevetőleg. Hogy miért csinálta ezt már Shakespeare, hogy miért vált ez az eljárás, ha úgy tetszik, fogás, századunkban újra divattá, méghozzá a shakespeareinél meghökkentőbb, rafináltabb, pofoncsapóbb - „koktélszerűbb"! - változatokban (melyeket a húszas években kuriózumnak tekintett a közönség, ma pedig egyre inkább igényel és megtapsol) -, nos, erre a miértre Shakespeare esetében megírt, korunk színpadának esetében pedig valószínűleg még megírandó tanulmányok felelnek. Csak halkan és óvatosan kockáztatom meg, hogy elképzelésem szerint e még születendő tanulmányokban ilyen és ehhez hasonló szavak is elő fognak fordulni: disszonancia, Brecht, elidegenedés, ellenpont, abszurd d r á m a...

Visszatérve az elfogadásra vagy nem elfogadásra: Ungvári kifejezetten nem ellenzi a miliőtranszponálást, de okfejtésében elveti annak lényegét, a külsőség-anakronizmust, s különféle korlátokat állít még fel ezenkívül, melyek legfeltűnőbbje: 1. jó, jó, de csak a XIX. századig húzzuk magunk felé a múltat (A *velencei kalmár* Jonathan Millernél és az *Othello* John Bartonnál); 2. ha már egészen magunkig, a huszadik századig húzzuk, akkor ne az eredeti versben, hanem prózában beszéltessük a szereplőket, prózában, „ami mégiscsak a korunk nyelve" ... (ezen belül még egy jókora önellentmondás: ha prózában beszélnek a Melière-hősök, akkor már egyszerre nem zavarók a „legfelületibb áthallások", a „legdirektebb azonosságok"?, az, hogy „amit Melière egy mai környezetben mond intrikáról, udvarról, hivatalok packázásairól és protekcióról, az épp »korszerűsítve« közhely"?).

Egységet, egybehangoltságot követel Ungvári a „lehetőség szerint csonkítás nélküli, eredeti szöveg" (tehát mégsem próza? az ember nem győzi kapkodni a fejét), a „gesztusnyelv" (vagyis az alakok külső viselkedése, modora, ruhája, taglejtései?) meg a színjátékstílus között. Ezek szerint korhű jelmez, paróka, hajbókolás ...? Nem, Ungvári „meghatározott elvi alapon álló külföldi kísérletek"-et említ e követelményével kapcsolatban, nem hagyományos előadást. S megrója a Madách Kamara „kísérletét", mely „meghagyta az eredeti szöveget, de az úgynevezett második nyelvet fordította le maivá", amitől „a két nyelv felesel ... az egyik szavával cáfolja a másikat... .

Hogy felesel egymással a két nyelv, ez igaz. Es helyes. Nyilván ez az egyik értelme az ilyesféle kísérletnek. De miért „cáfolja egyik szavával a másikat"?!

Olyasféleképpen jár el Ungvári - már megbocsásson a hasonlatért, ami sosem lehet egészen pontos -, mintha például a racine-i hármas egységet kérné számon egy „formabontó" darabon. (Nem is áll olyan távol a formabontás fogalma az eredeti klasszikus szöveg mai környezetbe helyezésétől.) Vagy miután meghallgatta egy Bach-mű dzsesszátiratát, kijelentené: nem is rossz, de jobb volna, ha csak vonósok játszanák, a szaxofon meg a dob nem stílszerű ...

Ungvári Tamás elvi igenlése, ezt az igenlést lényegében megtagadó fenntartásai, s a kérdéses előadás heves ostorozása közepette egyszer csak tisztán hall-hatóan, félreérthetetlenül hitet tesz a *nem* mellett. Cikkének ez a néhány sora maradéktalanul meggyőző, nemcsak azért, mert egyenes beszéd, hanem mert pontos, szabatos fogalmazás. Ezt írja: „A klasszikusok aktualitása abból fakad, hogy nem *ma* éltek, hanem tegnap, hogy századokat tudnak átkiáltani, hogy jós-latos erővel a múltból értették meg azt,

ami még századok múltán is érvényes. Az aktualitásukat ez a tegnapiság adja. A »már akkor is« - s ebből kijöhet a »még ma is«." Így igaz. S az idézet *eddig:* a klasszikusok hagyományos szín-padra vitelének örök eszmei alapja is lehet. Mert bizonyos vagyok benne - nyilván nemcsak én, hanem a „legelszántabb" modernizáló is -, hogy hagyományos, tehát a klasszikus darabot eredeti „lelőhelyén" hagyó előadás mindig lesz! Az is. Vagy akár elsősorban az. Mindegy. Ungvári nem avval ingerel ellenkezésre, vitára, hogy ő nyilvánvalóan *csak* a hagyományos interpretációban hisz, hanem hamis, ellentmondó következtetéseivel. Így folytatja ugyanis: „De ha csak ez *a ma* van, akkor fáradt semmitmondássá laposodik a legnagyobb gondolat is."

De hát miért volna csak ez a *ma* jelen?! Hiszen ugyanúgy jelen van *a múlt* is: a klasszikus szöveggel, kivált, ha meghagyják eredeti formájában, s nem írják át prózává!

Miért hiszi Ungvári, hogy múlt és jelen villamos töltése, kisülése (ami persze hogy több, mint holmi lapos vagy nem lapos felületi igazságazonosság!) csak onnan ide cikkanhat, nem pedig ide-oda, oda-vissza cikázhat?

Az imént, amikor leírtam a lelőhely szót, már elindult bennem egy asszociációs folyamat; most megpróbálom végigpergetni a gondolatsort, hátha közelebb visz a mába transzponálás alapkérdésének a megértéséhez. Nos, az ókori leletek helye természetesen a múzeumokban van; vagy akár a helyszínen, a fel-tárt lelőhelyen. Elzarándokolunk ide is, oda is, csodájukra járunk, fogunk járni mindig. De megeshet olykor, végtére el-képzelhető, hogy… tegyük fel, egy görög érmét a lakásunkban, a saját környezetünkben szemlélhetünk; vagy egy vázát ... éspedig teljesen eredeti formájában és színeiben, tehát *nem* átmázolva, hozzápászítva modern bútoraink, világításunk hangulatához ... oda-oda pillantásunkból s a váza *visszapillantásából* aligha hiányoznék a jóleső-viszolygó borzongás-rádöbbenés. S ha történetesen amaz „Archaikus Apolló" állna - áll-hatna - ott a váza helyén, a „változtasd meg élted!" bizonyára még parancsolóbban áradna belőle felénk, mintha lelőhelyén látnánk.

*

Még néhány további önkényes közlés Ungvári Tamásnál.

Cikke harmadik sorában *szövegváltoztatás nélkül* előadott budapesti Melière-ről ír. Később *látszólagos* szöveg-hűségről, még később a fordító *Mizantróp-átdolgozásáról* tesz említést.

A marsall-ügy. „Mit szóljunk ... ah-hoz - háborog Ungvári csípős-szelleme-sen -, ha ezeket a marsallokat a színpadon egy légitársaság egyenruhájába bújtatott paszomántos statiszta képviseli?... A marsall, akiről el is felejtettük, kicsoda, akkor tárhatja elénk valóját, ha megmarad marsallnak ..." De hát hogyan „maradjon meg" marsallnak az, akit Melière nem annak írt meg? *Un garde de la maréchaussés de France* csak Testőr, a Marsalli Becsületbíróság küldöttje (Szabó Lőrincnél), követe (Mészölynél). Közte s a marsallok közt akkora a különbség, mint, mondjuk, a rossz emlékű „Nemzeti Számonkérő Szék" bírái s fullajtáruk, az idéző parancsot kézbesítő csendőr között.

Unalom. Úgy vélem, a kritikus csak a saját nevében beszélhet róla: hogy ő *maga* mennyire un vagy nem un valamit; *a néző* nevében nyilatkozni nemcsak illetlen dolog - képtelenség is. Nem szívesen hivatkozom sikerre: a produktum mi-nőségét nem mindig igazolja. De annak mindenképpen ellene mond, hogy a közönség unatkozik. Amikor e sorokat írom, ötven nap telt el a bemutató óta. S táblás házak előtt megy. Meggyőződtem róla: a színház pénztári jelentéseiből.

Fordítás. Már arra is fölkaptam a a fejemet, hogy „Mészöly Dezső ragyogó műfordító - egyetlen húron, korlátozott skálán." Hogy pattanhatott ki Ungvári fejéből ez a jellemzés épp arra a műfordítóra, akinek munkásságára valósággal a színészi mimikri jellemző, hiszen „skálája" a középkori misztériumátköltéstől a *tolvajnyelvű* Villon-balladákon, Shakespeare-en, Melière-en, V. Hugón át Shaw-ig *(Pygmalion!),* Feydeau-ig, sőt a szürrealista Weingartenig terjed? Ha mindezt egy húron le tudja játszani Mészöly, akkor már szemfényvesztő, nem műfordító!

De lássuk a folytatást: „Senki nála (Mészölynél) jobban nem fordítaná le a *Cyranót,* talán még Ábrányi Emil sem. De tiszta rímeiben, csengésében, bongásában az ő költészete a századvég..." „Mészöly szövegéhez tökéletesen illik a bajuszkötő - akármelyik rendező máris nekiláthat a feladatnak, hogy a XIX. századba ültesse át a Mészöly-féle, ön-magában kitűnő változatot, némi ódon ízzel" ... stb.

A bajuszkötő jó. Még irigyelném is, ha találó volna e szellemesség - így azonban, hogy nem talál, mit ér? Mit ér, ha a bajuszkötő csak a XIX. századhoz illik (meg talán bajuszainkra, Mészöly, Ungvári s jó néhányunk bajuszára *illenék,* ha kapható volna; konkrét bajusz-kötő ügyben egyek vagyunk, abban igen ...), de Mészöly Melière-fordítására semmiképp, az ugyanis nem XIX. századi. Mert azt, ugyebár, el kell hinnünk Ungvárinak - „becsületszóra" -, hogy Laurence Olivier *nagyon rosszul, rend-kívül manírosan* játssza A *velencei kalmárt* az Old Vic színpadán: nem láttuk. De Mészöly fordítása ellenőrizhető.

Íme Alceste keserűsége Mészöly tolmácsolásában:

ALCESTE
Nem tréfálok veled:
Tőlem ne várjanak sehol kíméletet!
Epém fakasztja föl a város és az Udvar,
Én már torkig vagyok minden szabályzatukkal,
Csak fájdalom gyötör, keserű szenvedély, Ha elnézem, hogy él az, aki köztük él.
Csak érdek-emberek, lapítók, intrikálók,
Helyezkedők, nyalók: csalók amerre látok!

PHILINTE
Azért nem oly sötét a kép, ahogy te látod.
Ellenfeled lehet farkasnál farkasabb, De el nem érte, hogy letartóztassanak.
S a vád majd visszaüt, mert mindent észre vesznek:
Rágalmazásain még csúnyán rajta veszthet.

ALCESTE
Ő? Nem! Ilyesmitől egy mákszemnyit se fél:
Minden gazságra van zsebében engedély! Ne hidd, hogy egy ilyen kaland csak úgy ledönti: *Ő fölfelé* bukik: még jobb állásba köt ki

Ez XIX. század? Vagy pláne századvég?

Vajon mennyivel frissebb a következő változat?

ALCESTE
Nem én. Sőt azt hiszem,
E ponton senkit se kímélek sohasem. Szemem ég: udvari s itt a városi népnek Nincs figurája, mely ne forralná epémet; Rögtön rosszkedvű és boldogtalan vagyok, Látván, emberek közt mis milyen a kapocs. Gyáva hízelkedés, csalás, önérdek, álnok Képmutatás minden, amibe csak belátok;

PHILINTE
A baj nem is olyan rettenetes egészen. Bármit fogott is rád pimasz ellenfeled, Csak nem érte el, hogy börtönbe vessenek; Látjuk, hamis vádja hogy omlik máris össze S ez a tette talán őt magát teszi tönkre.

ALCESTE
Őt? Ily fogásoktól ő nem félt sohasem; Engedélye van, hogy nyílt gazember legyen; És hatalmát nemhogy csökkentené kalandja, Meglásd, holnap eggyel magasabb lesz a rangja.

Szabó Lőrinc fordításából idéztem, a nagy költő és műfordító emléke iránti tisztelettel. Szabó Lőrinc fordítása szép írás; Mészölyé jobban mondható.

Vigyázzunk a századokra utaló címkékkel. Ha magam nem vigyáznék, megkérdezném Ungváritól: vajon hányadik század stílusa ez: „Nem látom okát, miért ne lehetne pontosan megfogalmaz-ni kifogásunkat olyan jelenségek ellen, amikor a kísérlet ilyen esendő eredményt arat."

Kritikájának záró mondatát idéztem a magam cikkének zárókövéül.

*

Post scriptum. „Túlzott indulat? Túlzott" - vállalom én is Ungvári Tamással. Azt a szenvedélyességet, mely mindnyájunkat elkap, ha az igazságot kutatjuk. Lehet e szenvedély a tények tisztelete? Bár azzá lenne bennünk!

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Hermann István:

A jubiláló színház - ma

Almási Miklós:
A lehetetlen dráma sikere (Gyilkosok a ködben)

Pályi András: A két

Sirály *Molnár Gál*

Péter:

Két portré (Ungvári László és Márkus László)

Feuer Mária:

Magyar egyfelvonásosok az Operában

Szeredás András:
A beszéd dramaturgiája (Peter Handkéról)

Sz. V. *Gippiusz:*

Beszélgetés egy taburól

Földes Anna:
Örkény dramaturgiája

Szigethy Gábor:
Politicus feljegyzések színházművészetünk mai állapotjáról

Köpeczi Bócz István:
Arcok és álarcok

Dévényi Róbert:

Bábfesztivál Pécsett

PÁLYI ANDRÁS

Korszerűsítés *vagy* korszerűség ?

A gyáva

Tagadhatatlan, hogy a gyávaságot általában pejoratív fogalomnak tartjuk. Különösen, ha megtévesztő álbátorság takarja. S még inkább, ha a tartalmatlan jóléthez való ragaszkodást, a tartalmasabb életlehetőség elmulasztását jelenti. Aligha elegendő azonban egy művészi alkotáshoz ennek puszta „leleplezése", konkrét társadalmi vonatkozás, *közeg* nélkül. Még akkor sem, ha ez az alkotás nem kíván több lenni, mint ünnepi megemlékezés, tisztelgés Sarkadi Imre emléke előtt, születése és tragikusan korai halála évfordulóján. Ez az alkalom ihlette ugyanis Mihályfi Imrét, hogy elkészítse A *gyáva* tévéfilmváltozatát. Mihályfi, gondolom, Sarkadi kisregényének *mai aktualitásából,* hatóképességéből indult ki, s voltaképpen *zavarták* azok a motívumok, melyek a mű keletkezési idejére, az ötvenes és a hatvanas évek fordulójára utaltak. A tévéváltozat tehát igyekezett „túltenni" magát azon a tíz éven, mely a regény megjelenése óta eltelt, s mintegy a mába transzponálta a cselekményt.

Anélkül, hogy el akarnánk ismételni azokat a kifogásokat, melyek a sajtóban a Budapesti Művészeti Hetek keretén belül lezajlott televíziós bemutató után megjelentek, fel kell tennünk a kérdést: végül is miféle gyávaságról szól *A gyáva?* Mert abban igaza van Hámos Györgynek, aki az Élet és Irodalomban fogalmazta meg ellenvéleményét a tele-víziós változatot elmarasztaló kritikákkal szemben, hogy Éva a regényben (minthogy első személyben beszél), már az első oldalon leleplezi magát. Érdemes is felidézni ezeket a Hámos György által ugyancsak citált sorokat: „Évek óta tudom, házasságunk lassan kétfajta önzéssé alakult át; az ő önzésének alap-ja, hogy én szép vagyok, dekorálom, s amellett dicsérem - az enyémnek, hogy ő sok pénzt keres, és úgyszólván mindet én költöm el, ahogy akarom. Valószínűleg ő is sejti, hogy együttlétünk üzlet, aminek az alapja az ő pénze és az én személyem." Azzal azonban már alig-ha érthetünk egyet, hogy a film készítői „jó irányba zökkentették ki a pályáról a regényt" - mint Hámos írja -, amikor elengedték fülük mellett *a korán* leleplező belső monológokat.

Hiszen a filmben alig derült ki több *az egész történetből,* mint amit Sarkadi hősnőjével a regény első lapján elmondatott, holott nem véletlen - s ez, gondolom, nem szorul bizonyításra -, hogy mindez Sarkadinál már *az első lapon* kiderül. Vagyis *A gyáva* - az írói szándék szerint - elsősorban nem az úgynevezett művészi világ egy élősdi nőalak-ját akarja elénk állítani, hanem ennél általánosabb, mélyebb kérdést; *az embert emberré tevő ambíciók elsorvadását.* Sarkadinál ezért kiindulópont Éva le-leplezése, s ezért jártak rossz úton a film alkotói, amikor e leleplezést a tévéváltozat mondanivalójává tették.

Összefügg ez a mű mai aktualitásának félreértésével. *A gyáva,* érzésem szerint, nem olyan értelemben időszerű, hogy akár ma is keletkezhetett volna. Sarkadi, miközben pontosan jelzi azt a társadalmi közeget, melyben hősei mozognak, a jövő társadalmát félti. Félti bizonyos elanyagiasodástól, ezért is kerül a regénybe szélsőséges és reális ellenpólusként a somogyi „kirándulás" képsora, aminek a film épp finoman megmunkált drámai összeütközéseit egyszerűsítette le, s ezért oly lényegesek mindazok a rekvizitumok, melyek az ötvenes-hatvanas évek fordulójára utalnak. Sarkadi, mintha forgatókönyvet írt volna, regényében igen fontos szerepet szánt a kellékeknek, Bence szakállától Tibor Ikka-üvegéig, amiből a rumot tölti; Mihályfi viszont egy az egybe áthelyezte a cselekményt a mába, s ezzel Sarkadi féltése *banális igazságok elkésett ismételgetése* lett, annál is inkább, mert a film az Éva-típus leleplezését tekintette feladatának, ami pedig az író számára kiindulópont volt.

A tévéváltozat így, ezzel az erőszakos aktualizálással. elszalasztotta a műben rejlő lehetőséget, azt, ami valóban aktuális. Érzésem szerint ugyanis, ha a tévéfilm készítői a történet korhoz kötöttségét erősítik, ha Sarkadi akkori félelmeit bontják ki *A* gyávából: az ambíciók elsorvadásától, az elanyagiasodástól való félelmet, akkor erősebb, maibb hatást értek volna el. Sarkadit azok a kérdések gyötörték, víziószerűen, melyek-kel a halála utáni évtizedben nemegyszer szembe kellett néznünk.

S ez, a tíz éve meghalt író meglátásainak és mai problémáinknak e kapcsolata, önmagában is olyan feszültséget tartalmazhatna, melyet aligha lett volna

szabad elszalasztania Mihályfi Imrének, amikor Sarkadi maiságáról kívánt vallani. Végül a film közhelyeket állapított meg; a kisregény viszont továbbra is izzóan aktuális, izgalmas olvasmány. Lehetséges, hogy izgalmasabb, mint valaha. Ma már nemcsak Sarkadi vízióját érezzük benne, saját tapasztalatainkat is. A filmből sajnos mindkettő elveszett, s ezzel elveszett az alkotás közéletisége, politikai jelentése is.

A mizantróp

A Sarkadi-tévéfilm esete nem elszigetelt jelenség. *Az aktualizálás* - idézőjelben vagy anélkül - színházi művészetünk talán legtöbb szenvedélyt kavaró kérdése, s vitatkozzunk bár a politikai szín-házról, a klasszikusok játszási módjáról vagy a színházi profilról, előbb-utóbb ez kerül terítékre. Korábban *a Rómeó és Júlia* kavarta fel a kedélyeket, majd A *mizantróp;* s a két előadás együttes emlegetése a balsikerű aktualizálás elrettentő példájaként, mint Ungvári Tamás tette a SZÍNHÁZ 1971/12. számában, véleményem szerint a jelzett művészi, alkotói konfliktus meglehetősen sematikus megítélését is jelzi. A Sarkadi-tévéfilm esetét azért is érdemes volt szemügyre vennünk, mert nemcsak adalékot szolgáltat a kérdéshez, hanem olyan tanulságokat is kínál, melyek jól megvilágítják a színházi aktualizálások ellentmondásos problémáját is.

Ungvári felállít egy tételt: egy korhű Melière-előadás sokkal korszerűbb len-ne A *mizantróp* legutóbbi, Madách kamarabeli bemutatójánál; s ezt így még el is fogadhatnánk, ha nem maga Ungvári idézné az ellenpéldát: a jan Kott át-dolgozásában és Zygmunt Hübner rendezésében Krakkóban bemutatott mai A *mizantrópot.* S jóllehet a budapesti elő-adást Mészöly Dezső csengő-bongó rímei is meglehetősen bénítják, s nem véletlen, hogy Kott prózában fordította Melière-t (ebben is igaza van Ungvárinak), a kérdés lényegét mégsem itt érzem. Kott ugyanis szellemes nyelvi játékaival, melyek átszövik fordítását, nemcsak sajátos ízt kölcsönöz a darabnak, de „alájátszik" a rendezői elképzelésnek is. A melière-i dialógusokat teletűzdelte mai kifejezésekkel, az egyes drámai szituációk indoklását az úgynevezett kisrealizmus igényei szerint is kidolgozta, Oronte jellegzetes dilettáns, „avantgarde" költő lett, s megidéződött a varsói kávéházak világa, mai motivációval dolgozta át Alceste és Philinte konfliktusát (természetesen anélkül, hogy az alapvető drámai összeütközésen változtatott volna); ugyanakkor megmaradtak a Melière-korabeli fogalmak, az udvar, a méltóságok, a királyság stb.

Amikor azonban az udvar emlegetése olyan kifejezésekkel keveredik, mint az *elidegenedés,* nyilvánvalóvá válik az anakronizmusok általánosító szerepe (az *udvar* például a mindenkori befolyásos emberek körét jelöli). Ez pedig lehetőséget kínált arra, hogy a rendező olyan összefüggésekben ábrázolja a „befolyásosságot" és Alceste elvakult kritikáját, aki azonosítja az „udvart" a társadalommal, s épp ezért nevetségessé válik, amely árnyaltabb és maibb, ha úgy tetszik, *korszerűbb,* mint amilyen a „korhű" Melière lett volna, hisz benne van mai történelemismeretünk is.

Vámos László nem erre vállalkozott. A Madách kamarabeli *A mizantróp a* mai nyugat kritikája kíván lenni, s ez így valóban formális megoldás. Hasonlóképpen formális, mint a Mihályfi-féle Sarkadi-film mai időszerűségének egysíkú kihasználása. Az ugyanis, *hogy* Melière *A mizantrópja* akár a mai nyugaton is történhetne, az, hogy *A gyáva* akár a mai Magyarországon is megeshet (ez is, az is kis változtatásokkal), önmagában még nem indokolja a kérdéses művek mába transzponálását. *A gyáva* esete jól mutatja, ez az átültetés egyszerűen megfosztotta a művet időszerűségétől. S tulajdonképpen ugyanez történt *A mizantróppal.* A Major-féle *Rómeó és* Júliától, ha az eredményt ki-ki a maga ízlése és a modern színházról alkotott elképzelése szerint ítéli is meg, elvitathatatlan az a törekvés, mely az itt említett példák közül leginkább a krakkói *A mizantróppal* rokonítja a nemzeti színházbeli *Rómeó és Júliát.* E törekvés lényege pedig, érzésem szerint, nem más, mint a szó legnemesebb értelmében vett *politikus színház* megteremtése, melynek köze van mai életünkhöz, mely közvetve vagy kevesebb áttételességgel mai problémáinkról vall.

A korszerűség és a korhűség nem zárják ki egymást, és a művek erőltetett korszerűsítése sem jelent korszerűséget. Úgy hiszem, minden művész eredendő hivatásának érzi - vagy kellene éreznie

hogy saját korához szóljon. A korszerűség látszatként alkalmazott korszerűsítések azonban nemcsak „irodalomcentrikus" szempontból vitathatók, de aktualitásuk szempontjából is. A világirodalom és a színháztörténet tele van átdolgozásokkal ; művészi értelemben mégiscsak azok az átdolgozások voltak életképesek, melyek - legalább valamilyen vonatkozásban - többet tudtak mondani az átdolgozott, rendezőileg át-értelmezett eredeti műnél.

Hagyományos vagy új dramaturgia?

OSZTOVITS LEVENTE

Elfogult rögtönzések aktuális témákra

3. Nosztalgia és valóság

Tizennégy éves koromban történt először, hogy a születésnapomra, névnapomra és egyéb ünnepi alkalmakra kapott és gondosan félretett pénzemből egy vasárnap felutaztam Budapestre, hogy végre színpadon lássam X. Y. kedvenc színészemet egy olyan darabban, amelyben különösen parádés alakítást nyújtott. Voltam délelőtt fél tizenegykor színházban, majd ebéd nélkül átrohantam egy másikba, ahol fél háromkor kezdődött az előadás. Ott is valamelyik kedvencembálványom tündökölt. Ezek a darabok, előadások máig elevenen élnek az emlékezetemben, az egyszeri, de leginkább mégis az a szavakkal reprodukálhatatlan varázslat. Élmény, amelyben a testi valóságban látott, lelki jelenlétében tapasztalt X. Y. „nagy" színész részeltetett. Személyvonaton utaztam odavissza háromszáz kilométert, csupa izgalommal jöttem és diadalmasan mentem haza, zsákmánnyal: a Csodával a szívemben.

Aztán éppen jókor kerültem fel végleg Pestre, immár egyetemistaként. A hatvanas évek elején Gábor Miklós Hamletjét, Henrikjét, Tolnay Klári Blanche-át visszaemlékezve is töretlenül szép előadások fénylő csúcspontjaiként látom. (Majdnem elfeledkeztem valamiről: gimnazistaként szintén felutaztam-felbumliztam Pestre, hogy Págert lássam. Valóban a föld indult meg velem akkor.)

Összegezve: máig beleborzadok ezek-be az élményekbe, a színházba vetett hitem tápláló, vitamindús emlékeibe.

Azóta már nem tudok elsápadva, könnyekkel viaskodva tapsolni, ritkán érzem azt a hajdani érzéki gyönyört, legfeljebb néha az Opera színpadán, ha egy Tito Gobbit, Astrid Varnayt, Simionatót vagy Melis Györgyöt látok-hallok. Esetleg koncerteken még. Mi az oka? Ezt keresem, s szinte nosztalgikusan kérem számon azoktól is, akiket még hat-hét évvel ezelőtt is egy serdülő romantikus lelkesedésével-buzgalmával imádtam. Hol a varázs? A varázs megéléséhez szükséges naivitásom veszett el, kamasz-rajongásom és nyitottságom, amit még húszegynéhány évesen is birtokoltam? Vagy talán azért történt mindez, mert félig szakmabeli lettem, mert alkalomadtán kritikus is vagyok, mert mélyebbre látok, s talán már kevésbé *érzek?* Mások lettek az igényeim? Nem az egyéni remeklés csodáit kívánom többé, hanem a tökéletessé csiszolt *egész gy*önyörűségét?

Ez a cikk is csupa szertelen rögtönzés, melyben kutatom, keresem a hibát - magamban is: miért nem tudok már néha régi kedvenceimért sem rajongani?

Irigylem azt a nézőt, aki egy-egy színészért megy a színházba. Csodálom a színészt, akinek tábora van. Nagyra becsülöm, hogy vonzani tud.

Rossz néző lennék? Aligha. Szinte kritikátlan néző vagyok. Csak az abszolút dilettantizmus vagy valami különösen bosszantó ostobaság üldöz el a szünetben a színházból. Közepes dolgoknak is szívből tudok örülni. Én a színházban szeretem jól érezni magam. Ha néhanapján kritikát írok, a kritika csak az elő-adás után kezd formálódni bennem. Ha csak közepesen jó is egy előadás, akkor már leköt, benne élek - érzelmileg és értelmileg egyaránt: rácsodálkozom.

A szünetben ritkán van rossz véleményem, várok vele, mert mindig optimista vagyok. Egy-egy jó előadás egyszerűen az érzékeimet bizsergeti meg.

Azok közé sorolom magam, akik egy vidéki színház tájelőadásán véresre tapsolják a tenyerüket. egy valóban ügyes táncoskomikus miatt. Akik a József Attila Színházban szinte megható lelkesedéssel törnek ki tapsviharban, ha Bodrogi Gyula a színen megjelenik. Amíg a közelébe nem költöztem, egyszer sem voltam a József Attila Színházban. Szín-padon egyszer sem láttam Bodrogit. Csak a hírét hallottam - nem a legjobb hírét. Mióta láttam, a híve vagyok. Kritikusa, de híve is. Mert azok, akik körülöttem a nézőtéren ülnek, rákényszeríte-nek arra, hogy higgyek benne. Láttam már kitűnőnek, láttam ripacsnak. De az utóbbiként is szerettem. Valami ősi, lényegi egységbe fogott, kényszerített - most ő - azokkal, akik clownkodását gyermeki örömmel, boldogan, hálásan befogadták. Jól tudom, az ilyen siker, hatás, nem feltétlenül kritériuma a „mély és igazi" színházművészetnek, de azt is tudom, *hogy e* nélkül aligha lehet meg a színház.

Nem akarok túlozni: ma is vannak kedvenceim. Ruttkai Éva, Törőcsik Mari, Darvas Iván: lehet értük nem rajongani? De színházrajongásom érdekében mégis aggaszt: hova lettek a nagy, a feledhetetlen alakítások? Hová tűntek a csodák? Miért ritkák, mint a fehér hol-ló? Olyan keveset látok belőlük manapság, s nélkülük mennyivel szegényebb vagyok.

*

Tisztában vagyok vele: ez az én nosztalgiám nagyon elavultnak tartott színházszeretetet, színházkoncepciót takar. S látszólag minden megcáfolja.

Hiszen:

1. állandóan azt hallom, hogy Magyarországon kiváló képességű, kimagasló egyéniségű színészek vannak, de nincs igazi színházművészet.

z. Nagyszerű alakításokat lehetne lát-ni, de alig látni jó rendezést, korszerű összprodukciót.

3. Az utóbbi két pontban felsoroltakat nem hazai szemtanúk, hanem kül-földi vendégeink bizonyítják.

Megalapozottnak látszó érvelés, jó-részt igaz is. Mit kezdjünk vele?

Vegyük sorra a pontokat.

Először is: a kiváló képességű, kimagasló tehetségű színészek köre alig bővül. Sőt, szűkülni látszik. Tessék megnézni a Nemzeti Színház női gárdáját, a Vígszínházban a fiatal férfi színészek, a Madách Színházban az idős szerepek alakítóinak listáját. Van kettőnél több, aki igazán vonzana, aki csodateremtő tehetség, aki kimagasló szólóprodukciójával „gátolna" egy rendezői koncepciót?

Aligha.

Hol vannak hát a nagy alakítások? Hol vannak az igazi „mennybemenetelek"? Évente ha két-három akad. Persze, nem azt akarom mondani, hogy nincsenek kifogástalanul megoldott szerepek, egy „kiváló képességűtől" bármikor elvárható rutinos alakítások, a kritikusok által kimanipulált „sikerek" - ezek adódnak szép számmal. De az igaziak, a jutalomjátékok - színésznek és nézőnek egyaránt jutalomjátékszámba menő produkciók - azok hol maradnak?

Nem sorolom fel, hány kitűnő, kedvenc színészemet láttam hatalmas ambícióval közepeset produkálni, azt sem, hánytól láttam lélektelen és hatástalan magamutogatást. Minek sorolnám fel? Magamnak is pironkodva vallom be, hogy hányszor csalódtam.

Az okot keresem.

*

Magyarországon pillanatnyilag a lehető legrosszabb a helyzet. Rendezői színház nincs (pedig mennyit cikkeztek róla, mennyit követelték, esztétikai fundamentumát milyen gondosan megvetették). És még mindig létezik színészcentrikus színház (pedig milyen logikus érveléssel bizonyították anakronizmusát).

Két lehetőség között vergődünk. Né-ha elég szánalmasan.

Talán a legaggasztóbb az, hogy maga a színész kezdi elveszteni a hitét a színházban. A hitvesztés pedig mindig bizonyos etikai-morális és mesterségbeli züllés-sel jár együtt. Tanúi vagyunk: menjünk be egy huszonötödik előadásra, és halljuk a súgót. Menjünk be egy másikra - ezen fogadásból húsz perccel hamarabb befejezik az előadást.

A nézőben nem hisz a színész? A nézőtől vár többet?

Lehetetlen, hiszen a néző ott ül, *többnyire* ott ül előtte, s azért ül ott, mert rajongani szeretne érte.

A színész, „a kiváló képességű", is már korábban elvesztette a hitét, talán még a színpadra lépés előtt, talán már a próbák során, talán már a próbák előtt.

Miért? Mi miatt? Esetleg ki miatt?

Találgatunk.

Ám mielőtt a tettesre rámutatnánk, hadd vessünk közbe valamit.

A színész nem mindig akarja a maga javát. A világ egyik legtévedékenyebb teremtése. Néha maga ellen dolgozik. De az igazi színész - ha művészi tevékenységről van szó - sohasem menthetetlen. Érzékenysége káprázatos. Ösztönei, ha fertőzetlenek, a legjobb irányba mozdíthatók.

A színész sok mindenért hibás lehet. De nem mindenért ő a hibás.

Tehát nézzük a tettest.

Először is annak tekinthetjük az állapotot, amelyben a magyar színházművészet vegetál. A már említett interreg-

1

NÁNAY ISTVÁN

Öreges diákfesztivál - tanulságokkal

„The young theatre - a voice of progress", vagyis: „A fiatal színház - a haladás hangja." Ez volt a III. nemzetközi egyetemi diák színjátszó fesztivál mottója. A kétévenként Wroclawban rendezett seregszemlét a fesztiválok fesztiváljának nevezik, mivel az egyes országok nemzeti minősítő versenyeinek legjobbjait vagy más nemzetközi találkozók kiemelkedő produkcióit láthatják a nézők. Tehát kétszeresen megkülönböztetett figyelemmel kellene kísérnünk ez eseménysorozatot, hiszen a bemutatkozás „mit és hogyanja" alapján egy világ-szerte terebélyesedő mozgalomról kap-hatunk képet. Ez esetben ellentmondásos képet. Ez a fesztivál ugyanis az öregecske színházak találkozója volt. Nem a résztvevők életkora miatt (bár eseten-ként ilyen tekintetben is!), hanem politikai és művészi gondolataik, a produkciók tartalmi és formai megjelenítése következtében.

A fesztivál legtöbbet vitatott kérdése a mottóban is megfogalmazott progresszivitás volt. A bemutatkozó 21 együttes mindegyikéről elmondható, hogy haladó gondolatok, társadalmi problémák szó-szólója. De a progresszivitást rendkívül tágan fogták fel, úgyszólván minden be-lefért, legalábbis ezt tükrözték a produkciók. Az általános emberi kérdések-kel - kiszolgáltatottság, elidegenedés, háború, tiltakozás az erőszak ellen - ép pen úgy találkozhattunk, mint az aktuális napi politikai események megjelenítésével vagy a politikai szemináriumok illusztrálásával. A szándékuk szerint előremutató előadások a megvalósulás során legtöbbször zavaros közhelygondolatok keretéül szolgáltak.

Színházi találkozóról lévén szó - progresszivitáson a színházi kifejezőeszközök megújítását *is* érthetnénk. E tekintetben határozott megtorpanást tapasztalhattunk. Az előadások zömében azonos formai megoldások sztereotipiákká merevedett „ötletei" köszöntek egy-másnak. Általános volt a görcsös igyekezet a közönség aktivizálására, a játékba való bevonására, de ez az esetek többségében külsőleges és hatástalan maradt.

Szeminárium és diákkabaré

A színpadot direkt politizálásra több együttes felhasználta. A fesztiválok visszatérő csoportja a pármai CUT, amely most *a Vigyázzatok., munkások! Ha a Népfrontra szavaztok, a vörösök ellopják a bicikliteket* című előadással szerepelt. A darab „szereplői" többek között Az amerikai tőke, a Vatikán, Az olasz kereszténydemokrácia, A forradalmár. Mint a címből és e felsorolásból is kikövetkeztethető, allegorikus játékról van szó, amelyben a politikai gazdaságtan leegyszerűsített fogalmainak és összefüggéseinek illusztrációja keveredett két munkás forradalmi elmélkedésével. Mélységben és magasságban osztott színpadon, jelzett barokkos épített díszletek között játszódott a darab, melynek „legkifejezőbb" képe, amint a Vatikán és Az amerikai tőke érzelmes tangót táncolva egymáséi lesznek. Filmvetítés, magnózene és szöveg teszi az előadást még zsúfoltabbá.

Lényegében hasonló, eszközeiben azonban egészen eltérő előadás a bukaresti Architeatrul együttesé: *Egy ház története. Az* emberiség fejlődését ábrázoló etűd (mely motívum még legalább három együttes előadásában szerepelt) után a kizsákmányolt embert mutatták be - többszörösen. Az élősködő, elnyomó Hatalmat az elnyomottak megdöntik, majd tanulnak, dolgoznak, építenek, és tenyerükben összehordott föld-halomba elültetik az eszme diadalát hirdető fácskát. *A* játék stílusa rendkívül puritán. Néhány dobogó és a játékosok kis batyujában levő egy-két tárgy minden segédeszközük. Pár perces etűdökben illusztráltak *egy-egy* banalitásig le-csupaszított tételt. Ezek legjellemzőbbje: a kizsákmányoltak körül vannak kerítve. A felkelést jelző sípszó hangjára a ketrecükön átlépve a Hatalom és az azt szolgáló Vallás és Korrupció „házát" jelképező fakereteket a Hatalomra aggatják, és a keretek súlyától az összeesik: győz a forradalom. Ilyen egyszerű a történelem!

A bradford-i Art College társulat a politizálás más formáját választotta. *James Harold Wilson elsüllyeszti Bismarckot* című, előadásuk pergő ritmusú diákkabaré. Wilson hosszú, szőke hajú, lányos arcú cserkész. Volt külügyminiszterét, George Brownt, sajátos bohócruhája - fele frakk, fele overall - jellemzi. A használt tárgyak reális és jelképes értékűek. A hatalom jelképe például egy távcső, mely emellett arra is szolgál, hogy Sir Alexander Douglas Home a lóverseny eseményeit vizsgálja. Harold Wilson miniszterelnökségéhez kéri a pár-tok támogatását - ez a színpadon egy gyors tempójú szerelmi megkörnyékezés formájában jelent meg: a pártokat megszemélyesítő lányoknak teszi a szépet, ígér fűt-fát. A kolonializmust, az angol gyarmatosítás következményeit, az élet-színvonal tagolódását, az ár- és béremelések mechanizmusát bűvészmutatvány-

---

num-helyzetet, amikor még nem a rendező s már nem a színész a központ, az úr. Ez a helyzet gyilkosan káros. Példátlan energiákat elemésztő.

A színész sokszor és joggal azt mondja: azért játszom ilyen és ilyen darabban, mert a rendező a maga sikerét kovácsolja. Az igazgató jó pontot akar szerezni. A dramaturg felfedezési mániája ilyen darabot tukmált a színházra.

A rendező azt mondja: nem valósíthatom meg ilyen és ilyen művészi ideálomat, hitvallásomat, mert nem vagyok úr, csak a színész cifra szolgája. Pozícióm és tekintélyem látszólagos.

Ennek is, annak is igaza van. Igaza lenne, ha a két szempont voltaképpen ellentmondana egymásnak.

De tegyük fel, hogy ellentmond. Nagylelkűen adjunk mindkét félnek igazat?

Langyos megoldás. Az igazság talán mégis annak a javára dönthető el, aki a jobb. Aki perdöntőbben bizonyítja a maga igazát, ha egyszer már sarkalatos ténnyé tettük a színész-rendező ellentétet. A színész és a színházvezetés ellen-tétét.

Vajon ki a jobb, ki bizonyítja igazát meggyőzőbb érvekkel?

Melyik oldalon állnak szavahihetőbb tanúk?

Erről legközelebb.

nak is beillő, elsősorban verbális eszközökre épülő jelenetsorral mutatták be. Az együttes nem a világot akarta meg-váltani. Reflexiókat - szatirikus meg-jegyzéseket - fűztek saját napi politikai életükhöz, s szellemes, könnyed stílusú előadást produkáltak.

Amikor a politika csak védjegy

A politikai tartalom azonban a legtöbb előadásban áttételesebben jelentkezett, sőt olykor a társadalmi kérdések csak ürüggyel szolgáltak egy-egy öncélú produkcióhoz.

A São Paolo-i Equipe együttes *Egy whisky Saul királyra c.* monodrámája - egy diák vívódása a világ igazságtalanságai miatt - egy parádés alakítás lehetőségét kínálta. A másfélórás előadás azonban a helyenként fel-felvillanó politikai tartalmat is elfödte. (Az amerikai tőke befolyása, a forradalmak szerepe Dél-Amerikában, a forradalmárok elsiratása.)

Az elidegenedés, a magány, az emberek közötti kommunikáció szegénysége mint társadalmi probléma az angol Grass együttesnek szintén csak ürügy volt ahhoz, hogy látványos, de semmit-mondó beat-álegzotikus revüt adjanak elő, amelynek csúcspontja: a közönséget felhívták a színpadra, táncoljanak együtt a tánckarral.

A wroclawi Kalambur Színház bemutatója - különben az egyik legrégibb egyetemi együttes, saját színházzal, állandó, stabil maggal rendelkező társulattal -, *A nap ritmusában is* alapjában véve revüprodukció volt, bár az előbbinél összehasonlíthatatlanul gondolatgazdagabb és a maga nemében igazabb előadás. A színház a lengyel egyetemi színjátszás egyik hagyományos irányzatát, a költői songszínháznak a lehetőségeit igyekszik tágítani. De eklektikus előadás született, amelyben egy pop-énekes és különféle allegorikus figurák (bürokrácia, képmutatás, korrupció), szürrealista kompozíciók és a narrátor lírai textusa, dalok, táncok, az ember teremtése és varietéjelenetek idő- és térbeli egymásmellettisége akadályozta az előadás mondandójának kibontását. (A mondandó: a környező világ ellentmondásai között nehéz az embernek eligazodnia.)

Az amerikai Caravan együttes becsapta a közönséget. Azt hirdették, hogy a női emancipációért harcolnak *a Hogyan kell asszonyt csinálni* című darabjukkal. De erről a vallásos női képeslapok és rossz ízű kabarétréfák színvonalán szóltak, bár igen rafináltan. A néző belefeledkezett a látványos ötletekbe, a kifejező, közvetlen mozdulatrendszer játékosságába, és a külsőségek mögött nem is kereste már az ígért mondandót.

Együtt játszani a közönséggel?

Majd minden együttes a közönséggel való aktív kapcsolatkialakítás valamilyen formájával kísérletezett. A cseljabinszki együttes színes labdákat dobált a közönség közé, és élénk labdázás kezdődött a színpad és a nézőtér, sőt maguk a nézők között. Több előadásban a színészek a nézőtérre mentek, és kiszemelt egyénekhez intézték szövegüket. Ugyancsak gyakori volt, hogy a nézőket a játéktér-re hívták. cibálták, s ott akarva-akaratlanul részesévé tették őket egy-egy akciónak. Például a bolgárok egyébként hagyományos szatírájában, *az Analfabé*tában, a színpadra ráncigált nézők a zsarnok megdöntésének akciójában vehettek részt, egymásba akaszkodva, akár a kötélhúzásnál, versengtek, melyik oldal az erősebb, majd a földre huppantak.

Az előforduló „aktivizálásnak" ezek a kiragadott formái is mutatják, hogy nem sok közük van a valódi közösségi, a közönség részvételére számító színházhoz.

A fesztivál kétségkívül leghatásosabb, technikailag legbravúrosabb és legérdekesebb előadása az amerikai The Performance Group *Kommunája* volt. Ez az előadás az aktivizálásnak, a mai szín-házi törekvések egyik alapkérdésének számos problémáját bemutatta, ha meg nem is oldotta.

A közönség körbeülte a játékteret, melynek közepén egy hullámforma dobogó és egy nagy, forróvizes fakád állt. Néhány csővázas és faemelvény egészítette ki a színteret. Négy fiú és két lány játszotta a gondosan szerkesztett, de látszólag csak lazán összefüggő jeleneteket, melyek során többek között a testi és lelki erőszak különböző formáit jelenítették meg, betetőzve a My Lai-i tömeggyilkossággal. Nem lineárisan szerkesztett műről van szó, nem színpadi figurák, típusok mozognak a térben, hanem hat ember a maga testi mivoltában, akik a jelenetek jellege szerint más-más szerepet töltenek be a „játékban".

A nézők cipőjüket levetve, mintegy „lemeztelenedve" léptek a terembe. A játék kezdetekor a hat ember körbe sétálva énekelt és ki-kihívott a közönség közül egy-egy nézőt, mindaddig, míg egy nagy, összefonódott kört nem alkottak. A játékosok az egyszerű melódiájú dalt a körben levő nézőkkel is énekeltették, a dal intenzitását, tempóját változtatva, különböző ritmusképletű lábdobbantásokkal rájuk kényszerítették akaratukat.

A közönséggel való kapcsolatukban az együtt játszás és a provokálás váltakozott. Egy szinte szakrális megtisztulási jelenetben két fiú és egy lány levetkőzött, és megfürdött a kádban. Meztelenségük - mint a darab más jelenetében is - zavarba hoz, sérti előítéleteinket, végső soron provokál. Akárcsak az, hogy a játékosok be-betörtek a nézők közé, onnan beszéltek a játéktérre, és erőszakos vagy szexuális jeleneteket a nézők közvetlen testi közelségében játszottak. Bevonták a nézőket a játékba: a Barátság feliratú kijelölt körbe beültettek né-hány nézőt, kölcsönösen bemutatkoztak, és pár banális mondatot váltottak; más nézőknek az egyik fiú elmesélte egy álmát; a My Lai-i gyilkosság jelenetében a nézőkkel játszatták az áldozatokat, akik feje fölött folyt a vita a gyilkosságról, a vietnami háborúról; e jelenet alatt az egyik lány bekötött szemmel körbe-botorkált - a nézők segítségével, egyik adta a másiknak.

A példák jelzik, hogy itt is külsőleges megoldásokat használtak. Ezek az eszközök hatásosak, de paradox módon éppen nem aktivizálnak. Ugyanis ennek az előadásnak - és a többinek is - a közönséget gondolkodásra, vitára kellene serkentenie. Gondolatokat, érzelmi és értelmi meggyőző érveket kellene úgy, olyan formában a nézőkhöz eljuttatniuk, hogy ez a folyamat végbemenjen, tehát aktivizálódjanak.

Ezzel szemben néhány nézőnek egy-egy epizódban való részvétele - álcselekvése - csak pótszer. Aki belekerül a játékba, úgy érzi, tett valamit, holott csak báb volt. Aki nem vesz részt az aktusban, az nyugodtan szórakozik, mint más konvencionális előadáson, megtartva a distanciát a játékosok és önmaga mint néző, sőt a játékba bevont néző és önmaga között is.

Az ilyen „rátörés" öncélú. A nézőt riasztja vagy mulattatja, de semmi eset-re sem gondolkodtatja, semmi esetre sem teszi szellemi alkotótárssá. Akinek a pótcselekvés elegendő, azt kielégíti. A többieket - a kisebbségben levő gondolkodókat - megszégyeníti. Így éppen az ellenkező hatást éri el, mint szeretné.

Egyébként a The Performance Group

előadása lenyűgöző. Elképesztő mozgás-és beszédkultúrájuk van a játékosoknak. Ez a közvetlen, eszköztelen, csak a szí nész fizikumának, hangjának kifejező eszközeire építő színházi forma igen sok lehetőséget rejt magában. De a remek formai megoldások mögött a hatás ilyen alakítása miatt a *Kommuna* végül is érdektelen maradt, nem késztetett állásfoglalásra.

És a magyarok .. .

Wroclawban hazánk amatőr színjátszását a Dominó együttes képviselte. A Köllő Miklós vezette mim-beat csoport a lengyel pantomim fellegvárában nem aratott sikert. A fesztiválújságból, a Kurierből idézve, a szakemberek és a lengyel közönség véleményeinek summáját kaphatjuk: „Szegényes és nem sok mondanivalója van." „Túlságosan amatőr." „De Sade márki is megcsömörlött volna ettől!"

Ennek kapcsán el kellene gondolkodni, milyen helyzetben van a magyar ama-tőr színjátszás, szűkebben véve az egyetemi-diák színház. Az egyetemi színpadoknak nincs magyarországi szervezete, nincs az egész országot átfogó seregszem-léje. Minden kezdeményezés, produkció helyi akció marad. Egyéni ügyesség, hír-verés révén lehet csak szélesebb körben ismertté tenni egy-egy előadást.

Ilyen körülmények között annak kiválasztása, hogy ki képviselje országunkat egy nemzetközi fesztiválon - esetleges. Ha meghívásos a szemle, akkor azt a csoportot hívják meg, amelyiket már ismerik. Más esetben - mivel még közelitően objektív minősítési rendszerünk sincs, a produkciók kevéssé ismertek - a kiküldetésnél szubjektív tényezők döntenek.

Igen örvendetes, hogy számos egyetemi együttes látogatott el - közösen vagy néhány képviselője révén - Wroclawba. Emellett hivatalos szerveink is képviseltették magukat. Biztató jel, talán megpezsdül valami a magyar egyetemi színházak körül.

*

A wroclawi fesztivál után úgy tűnik, az amatőr színházaknál lelassult egy 4-5 éve kezdődött folyamat. A politikai mondanivaló, az ifjúság progresszivitása rutinná szelídült, a közösségi, aktuális színház formai jegyei manírrá kezdtek kopni.

De ha az idei nancy-i fesztivál eseményeire, az ott megismert előadásokra gondolunk - lásd a SZÍNHÁZ szeptemberi számát - kitűnik, nem általánosíthatunk.

Ha Wroclaw továbbra is szeretné megtartani a „fesztiválok fesztiválja" szerepét és rangját, ajánlatos lenne a résztvevők szigorúbb, átgondoltabb kiválasztása. Hogy legalább megközelítően reális áttekintést lehessen kapni az ama-tőr színházak pillanatnyi helyzetéről, hogy a résztvevők a további munkájukra is inspiráló hatású tényleges művészi élményekben gazdagodva térhessenek haza.

A varsói Színművészeti Főiskola rendező szakos hallgatóinak a fesztivál minden előadását meg kellett nézniük. Grotowski és együttese több produkciót végignézett. Számos neves lengyel színész, rendező látogatott el Wroclawba. Nem szórakozásból, nem is puszta kíváncsiságból!

Bárcsak a mi színházi életünkben is ilyen érdeklődés lenne egymás munkája és az amatőr színházi kezdeményezések iránt!

2

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Színházak Szlovákiában

Látogatóban az ember rendszerint összehasonlítással kezdi, az újonnan látottakat igyekszik besorolni eddigi tapasztalatainak rendjébe. Legtöbbször kiderül azonban, hogy az azonosságok és különbségek szövevénye, a sajátos, egyszeri történelmi háttér, nemcsak megcáfol, de mulatságossá is tesz mindenfajta analógiakísérletet. Ezért reménytelen arról beszélni, hogy a szlovák színházban milyen nyomai fedezhetők fel a magyar hagyománynak, a cseh színház hatásának, vagy az osztrák és német színjátszás világának. Mindezek a „környezeti hatások" természetesen fölfedezhetők lennének, mégis keveset mondanának, mert a szlovák hivatásos színház rövid ötven év alatt külön minőséggé fejlődött, *más,* mint a környező országok színházművészete. Színházról színházra járva arra érdemes inkább összpontosítani, hogy tetten érjük azokat a megkülönböztető jegyeket, amelyek a szlová- kiai színházak sajátszerűségét adják.

Színház a bank mögött

A pozsonyi Szlovák Nemzeti Színház társulata évek óta a Leningradska utcában, az Állami Bank épületében játszik. (Otthonukat, a múlt században épült színházat lassú, de alapos rekonstrukcióval korszerűsítik.) Ez a bank mögé épített Hviezdoslav Színház egyáltalán nem valami szükségmegoldás. Színpada mélységben és szélességben egyaránt nagy méretű, nézőtere kényelmes, otthonosan modern benyomást keltő.

Most ebben az épületben játsszák nemcsak a prózai, hanem az operai repertoárt is. A pozsonyi Nemzeti elismerten a szlovák színjátszás élcsapata. Műsorát elsősorban a klasszikusokra alapozza, de színpadot nyújt a szlovák drámairoda-lom legtöbb új alkotásának is. A felszabadulástól napjainkig majdnem ötven eredeti szlovák drámát hoztak színre. összesen tizenhat szerzőtől. Átlagosan tehát évente két hazai bemutatót tartanak. Időnként új külföldi darabokra is sort kerítenek, most például Dürrenmatt *János királya* szerepel a műsoron.

A színház Budapesten is ismert, 1970 ravaszán a Vígszínházban mutatkoztak be *Az ember tragédiája* nagyon puritán, a gondolatokra és nem a külsőségekre koncentráló előadásával és Ivan Bukovčan *Mielőtt a kakas megszólal* című, színészileg igen intenzíven kidolgozott darabjával.

Első estémen a Nemzetiben Rostand *Cyranóját* láttam. Négy éve mutatták be, de vasárnaponként még most sem lehet rá jegyet kapni. És a siker nem indokolatlan. Már az első benyomás, Vladimir Suchanek díszlete, fölkelti az érdeklődést. Minden pasztellszínű, pontosabban, a szürke valamilyen árnyalata. Ezt a színhatást fokozzák a rendező, Karol Zachar által tervezett, ugyancsak többségükben pasztell jelmezek. Ebben a mattabb színvilágban a nagy érzelmeket is csak mollban lehet játszani. A játék is jól indul. A Burgundi Palotában rendezett színielőadás közönsége olyan élénk és természetes, mint egy diplomáciai ál-lófogadás vendégserege. Tehát van bizonyos visszafogottság, „viselkedés", de a hangulat oldott és spontán.

Jellemző a „nagyária", az erkélyjelenet beállítása. Humor és érzelem szellemesen keveredik. Cyrano keserűségében is inkább mulat, mint szenveleg helyzetén. A „Görcs van a szívem táján / Lázár vagyok a csókok lakomáján" kezdetű passzus alig hallatszik, befelé mondja, önmaga előtt is szégyelli elérzékenyülését. A jelenet ízléses megoldását csak erősíti a keret: ügyes világítással, fény-árnyék rajzolatokkal a háttérfüggönyön és a színpadon olyan érzést vált ki a nézőből, mint Roxane háza valahol magas fák között állna.

Cyrano hetyke keménysége, érzelmességét szabadszájúsággal kompenzáló öniróniája csak a befejező kolostorjelenetben marad el. De addigra már oly mértékben elbűvölte a nézőt Karol Machata Cyranója, hogy minden érzelmi túláradás meg van bocsátva.

Eredeti megoldás az arras-i táborjelenet, melyben a francia álpátoszt a rendező svejki deheroizáló ötletekkel leplezi le és arat fél tucat jóízű nevetést.

Vasárnap délelőtti ifjúsági előadásban láttam a pozsonyi repertoár talán legérdekesebb darabját, Ján Palárik *Szüreti kalandját* (Dobrodružstvo pri obžinkoch). Palárik Madách kortársa volt, a darabot i970 decemberében újították fel, a költő halálának centenáriumán.

Az előadás kétszeresen is érdekes. Először is kiderül belőle, hogy milyennek látta a magyarokat és a szlovákokat, a két nemzet viszonyát egy olyan író, aki a szlovák nemzeti öntudat ébresztői közé tartozott. És szembetűnik az is, hogy az ellentétek kérdésében miként foglal állást a rendező, a színház társulata.

A darab két hősnője egy szlovák grófkisasszony és társalkodónője, Miluša. Mindkettőjükben izzik a szlovák öntudat és elhatározzák, hogy megtréfálják a hozzájuk érkező Kostroviczky Lajos bárót, aki magyarosítani akarja a falut. A báró és mérnök barátja előtt érkezik Pista huszár, aki szlovák legény létére piros magyar mentében szolgál Debrecenben. Pista, azaz Stefan, elmeséli élményeit a huszároknál, s szavait ilyen magyar szitkokkal fűszerezi: „a láncos nemjóját", „a rézangyalát", „a fene egye meg" stb. Mire a magyar báró a házba lép, Miluša és a grófkisasszony szerepet cserélnek. A fiatal, nyalka Lajos báró tüzes magyar úr, szeret nagyzolni és nagy hazafi. Azonnal beleszeret a parasztlánynak álcázott grófkisasszonyba, és a szlovák parasztok szép szüreti dalainak hatása alatt megváltozik. Amíg konokul magyarosítani akart, addig sorozatosan megszégyenült. Megváltozása után azonban szeretettel fogadja a falu, és a grófkisasszony hozzá megy feleségül. Szembetűnő, hogy a parasztok és a gróf i kúria milyen egyetértésben élnek, egyet-len közös fájdalmuk a nemzetiségi elnyomás. A darab fő gondolatát a kisasszony házitanítója mondja ki: „A nemzetiségi ellentéteket csak a teljes jog-egyenlőség alapján lehet felszámolni."

Ez a mindig és mindenhol igaz, szép gondolat az előadásnak is vezérfonala. Noha Kostroviczky Lajos negatív hősként kerül a színpadra, a nemzetiséggel szemben megváltozott magatartása kivívja a szlovákok megbecsülését is. Palárik még csak nemzetiségi ellentéteket lát, osztályellentéteket nem, de az előbbiek feloldása - ha naiv módon is történik - elvileg példaszerű.

Karol Zachar rendezése finomabb, társalgási vígjátéki stílust valósít meg. A szereplők közül elsőnek a szlovák grófkisasszonyt alakító Emilia Vásáryovát említjük. Vásáryová a Cyranóban Roxane-t játszotta. Alakítását mindkét alkalommal valami tartózkodó szomorúság, lelki szépség jellemezte. A Lajos bárót játszó Michal Dočolomansky ügyesen gazdálkodott a figura komikus jeleneteivel, meg tudta őrizni méltóságát a második rész megbékülési perceire. A legtöbb tapsot és nevetést Oldo Hlaváček aratta, aki Pista huszár szerepében gyakran élt a burleszk eszközeivel.

A szereplők legtöbbje szépen énekel, tud zongorázni és táncolni. A színpad-kép egyszerű kívánt maradni. Csupán célszerű és alig dekoratív, mégis jelezni tudta, hogy egy grófi kastély fogadótermében vagyunk, s az emeleti traktusba vezető lépcső jól „behozza" időnként a szereplők közötti hierarchia változásait is.

Színház a föld alatt

Pozsony második színháza, a Nemzeti kamaraszínházaként működő Malá Scéna, a hivatali negyedben található, a Kulturális Ügyek Minisztériuma melletti épület alatt, három emelet mélységben. (Ez is csehszlovák jellegzetesség, se szeri, se száma a föld alá épített színházaknak.)

A Malá Scéna a huszadik századi szerzők színháza. ízelítő a műsorból; Ugo Betti: *Bűntény a kecskeszigeten*, Shaffer: *Black Comedy*, Albec: *Mindent a kertbe*, Barillet-Grédy: *A kaktusz virága*, Pirandello: *IV. Henrik*. Egy kivétellel csupa színpadainkról ismerős cím. Az irodalmi és művészeti konszolidáció jele, hogy az elmúlt évben két szlovák szerző is új drámát hozott a színháznak.

Egyikük, Ivan Bukovčan, már veteránnak számít. *A Kétszemélyes hurok, avagy a házi akasztófa* már a hetedik darabja, amely a Nemzetiben, illetve a kamaraszínházban színre kerül. *A Mielőtt a kakas megszólal* történelmi-társadalmi érdeklődésű szerzője most egy posztabszurd hatásokat mutató komédiát írt. Hőse egy férfi, aki gondatlanságból bűn-cselekményt követ el, s a börtön elől egy padláson rejtőzik. Felesége hétről hétre fölkeresi, élelmet, tiszta ruhát hoz, és pókhálók között szeretkezik a férjével. Hamarosan megunja azonban a magánytól egyre őrültebb férfit, és elcsábít egy fiatalembert. A férj bánatában éppen ön-gyilkos akar lenni, amikor beállít hozzá a felesége szeretője. Kanyargós és mulatságos vita után rájönnek, *hogy* mind-ketten az asszony rabszolgái, és azt is észreveszik, hogy mindketten szimpatikusak egymásnak. A mindenen lamentáló, folyton ostobaságokat fecsegő asszonyt többé be sem engedik magukhoz, leülnek és folytatják a beszélgetést. „Milyen érdekes tud lenni az élet, ha az ember igazi társra talál" - van az arcukra írva az utolsó pillanatban, s közben kint az asszony hamisan és elkeseredetten énekel. (Éppúgy, mint a Furcsa pár, ez a darab sem homoszexuálisokról szól.)

A férjet alakító Jozef Kroner ismét bebizonyította, hogy méltán nemzetközi hírű művész. Úgy teszi mulatságossá a nem túl eredeti történetet, hogy mindvégig halálosan komolyan játssza a korlátolt kisembert, aki valami nagyra, szebb-re vágyik, de még lelke legmélyén se tudja ezt másképp megfogalmazni, mint hogy különbnek akarja hinni magát az átlagnál. Értetlen és józan felesége után boldogan kapaszkodik valakibe, aki még nála is butább.

A másik új szlovák darab, *a Kolduskaland* szerzője Ján Solovič, a szlovák írók fiatalabb nemzedékéhez tartozik. Harmincnyolc éves, az írószövetség titkára. A rádiódráma és a tévéjáték mű-fajában szerzett közel két évtizedes gyakorlat után mutatták be ezt a darabját a Malá Scéna művészei. Témája ismerős: ahogy javulnak életkörülményeink, emelkedik az életszínvonal, egyesek teljesen elvetik a mértéket és gyorsan, mindenáron meg akarnak gazdagodni.

Két borbély beszélget nyitás előtt az

üzletben, hogy milyen jó lenne egy telitalálat a totón vagy a lottón. Alapjában véve mindketten józan kisemberek, de a gazdagság elképzelt csodavilága teljesen elveszi az eszüket. Meg akarnak ölni egy koldust, akiről azt hiszik, hogy sok pénze van. Hogy ne keltsenek feltűnést a koldus pénzével, elhíresztelik, hogy nyertek a lottón. A „baj" csak az, hogy nem elvetemült gonosztevők, képtelenek hidegvérrel ölni. Bátorságot gyűjtenek, isznak egy kicsit, aztán még egy kicsit, aztán már olyan részegek, hogy nemcsak ölni, de lábon állni is alig van erejük. A gyilkosságot elpuskázzák, de ekkor már sorra érkeznek barátaik, hogy megünnepeljék a nagy nyereményt. A két jámbor gyilkosjelölt már teljesen megzavarodik. A hajvágásra érkezett orvosnőt az egyik bekeni borotvaszappannal, a másik izgalmában a hajmosó zuhanycsapját emeli a füléhez, amikor telefonálni akar, majd ahogy befutnak a vendégek, azzal a kalapáccsal próbál fésülködni, amellyel a gyilkosságot akarta végrehajtani.

A kis színházat megtöltő közönség fényesen mulat a zsúfolódó bohózati helyzeteken, csak én forgatom zavartan a műsorfüzetet. A cím alatt ugyanis az á11, hogy „tragikomédia", s itt valami egészen más folyik. Solovičnak a társadalmi pillanatkép csak az indításhoz kell, mihelyt mozgásba jön a bohózati masinéria, már nem ügyel rá többet, s szatíra helyett beéri féktelen bolondozással. Jozef Palka rendezése arra ügyel, hogy pillanatokra kimért pontossággal kavarogjon a cselekmény és éppen időre ér-jenek be a poénok.

Nová Scéna

Ez a színház a könnyebb műfajok ott-hona. Évente három zenés és négy prózai produkció kerül itt színre. A színház egy volt moziban működik, a pozsonyi városi tanács kezelésében. Sajnos, egy már agyonjátszott közepes külföldi darabot láttam csupán, Alejandro Casona *A fák állva halnak meg* című érzelmes fél abszurdját, melyet tizenkét éve a Madách Kamaraszínház is játszott. Egy boldogságközvetítő ügynök viszontagságait látjuk, aki addig gabalyítja szerencsétlen öngyilkosjelöltekből és magányos boldogtalanokból álló klientúrájának sorsát, amíg maga is beevez a házasság révébe. Az érdekes, megmagyarázhatatlan, abszurdra vett első jelenet után a rendező feladta a játszmát, ráfuttatta az előadást a jól bevált kommersz sínekre s attól kezdve nem folyik más, csak könny.

Komáromi epizód

Szlovákiában összesen tíz színház működik. Dolgozik egy magyar társulat Komáromban, melynek egy részlege állandóan Kassán és Kelet-Szlovákiában tevékenykedik, valamint egy ukrán színház Eperjesen. Operát négy szlovák városban, operettet csupán kettőben láthat a közönség. Igen fejlett a bábszínjátszás. A tíz társulaton kívül öt bábszínház is működik.

Komárom Dél-Szlovákia egyik központja. Az országnak ebben a részében négyszázezer magyar él. A Komáromi Területi Színház sokfelé tájoló társulata látja el őket színházi élménnyel. A társulat nincs könnyű helyzetben, mert sok tehetséges tagja nem tud ellenállni a „brain-drain"-nek, és elszerződik Budapestre, vagy szlovák színész lesz Pozsonyban. A harminchét tagú társulatban csak ketten-hárman vannak főiskolai diplomások, a többiek műkedvelő csoportokból kerültek a hivatásos magyar nyelvű színjátszás szolgálatába. A társulat most már huszadik éve működik, évente százezer néző látja mintegy háromszáz előadásukat.

A színház a komáromi katolikus legényegylet egykori épületében székel. Omladozó, bontásra érett ócska házban, melynek százhúsz fős „színházát" már csak próbákra lehet használni, mert élet-és tűzveszélyes. Szeretnék megkapni a szakszervezetek kezelésében levő új színházépületet, ahol jelenleg mint bérlők játszanak.

A komáromiaknak komoly versenytársa a televízió. Délnyugat-Szlovákiában ugyanis egyformán jól fogható a két bécsi, a pozsonyi és a budapesti adás.

Novemberben, a választások hónapjában jártam ott. A színház a politikai tisztulást Darvas József: *Kormos ég* című drámájának előadásával kívánta elősegíteni. Azért esett a választás Darvas darabjára, mert hasonló témájú csehszlovákiai darab még nem született, a hatvannyolcas válság pártos, művészi feldolgozása még várat magára.

Díszletgyár a külvárosban

Akárhány előadást láttam Pozsony három prózai színházában, minden esetben játszottak a díszletek. Nem mondhatnám egyikről sem, hogy extravagáns vagy föltűnő lett volna, azt sem, hogy kizárólag és puritán módon funkcionalista. Viszont minden alkalommal bebizonyosodott, *hogy* a díszlet a rendezői elképzelés fontos része. A tervezőket nem szorítják kényszerű megalkuvások, mert a Nemzetinek olyan díszletműhelye, vagyis inkább díszletgyára van, amelyben a legmerészebb színpadi képzelet játékai is megvalósíthatók. A műhely igazgatója nemzetközi hírű művész: Ladislav Vychodil. Munkáit a budapesti néző is ismerheti, a Nemzeti Színház *Amerika* - vagy a Vígszínház *Tiszták* - előadásáról. Vychodil, aki egyben a pozsonyi főiskolán a díszlettervezés professzora, már 1962-ben nagydíjat nyert a São Paolo-i művészeti világkiállításon. Jozef Svoboda mellett ő a legismertebb és legkeresettebb tervező Csehszlovákiában. Külföldi meghívásainak csak részben tud eleget tenni. Újabban inkább műhelyében tervez - exportra is. A műhely évi 50 díszletet képes elkészíteni, s mivel ennyi új előadás Pozsonyban nincsen, jelentős mennyiségű külföldi megrendelést tud teljesíteni. A bécsi színházak állandó ügyfelei (olcsóbban és jobban dolgoznak, mint az osztrák műhelyek), de itt készülnek a salzburgi ünnepi játékok díszletei is.

Százötven dolgozó kényelmesen, kapkodás nélkül végzi munkáját a szerelőcsarnok méretű műtermekben. Az elkészült és a pozsonyi színházakban rend-szeresen játszott darabok díszleteit egy hatalmas, ötemeletes raktárban tárolják. 60 előadás színpadképe pihen ezekben a betonrekeszekben.

E díszletgyár láttán érti meg az ember, hogy milyen szoros az összefüggés az anyagi feltételek és a művészi színvonal között.

*

Egy hét Pozsonyban egyszerre sok is, kevés is. Átfogó képet nem alkothat az ember, de felfedezheti például, hogy nemcsak egy nagy díszlettervező dolgozik Szlovákiában, hanem érdekes megtanulni Vladimir Suchanek nevét is. Hogy Jozef Palka szigorú rendező, aki mérnöki pontossággal építi fel könnyű kis vígjátékok geometriáját. Hogy a szlovák színész általában komolyan veszi a mesterségét, és semmilyen műfajban nem lazít - évek után sem - az előadások fegyelmén. Hogy kitűnőek a hangtechnikai berendezések és a világítás voltaképpen része a díszlettervezésnek,

És végül azt, hogy a színház másutt sem csupán ünnepnapokból áll.

3

SIKLÓS OLGA

Színházi esték Berlinben

Október elején hét színházi előadáson lehettem jelen Berlinben, és most az ebből számomra leszűrhető tanulságokat próbálom megfogalmazni.

(A SZÍNHÁZ 1971. októberi számában Mihályi Gábor is beszámol *a Tartuffe* és *a Haramiák* berlini előadásáról. Véleményünk itt-ott eltérő. Miután ezt az írást nem vitacikknek szántam, erre nem térek ki. Hiszen egy-egy előadást oly sok aspektusból lehet nézni és a benyomásokat összegezni.)

Talán a legszembetűnőbb volt az előadások kidolgozottsága és a teljes színpadkép megkomponáltsága egy határozottan körvonalazott értelmezés szolgálatában. Három különböző színház nyújtotta ezt az azonos és számomra elsődleges színházi élményt: a Deutsches Theater, a Berliner Ensemble és a Volksbühne. A Deutsches Theaterben láttam Rolf Schneider *Einzug ins Schloss* (Bevonulás a kastélyba) c. új darabját, a Kamaraszínházban *a Tartuffe-öt*, a Berliner Ensemble-ban *a Galilei életét* és a Volksbühnén *a Haramiákat.*

Melière, Schiller és Brecht

E három előadás kapcsán, mielőtt a színpadi összjátékról szólnék, a darabok értelmezéséről kell beszélnem. Ugyanis az együttesek munkája mindig az egységes értelmezésen *belül* volt lenyűgöző és hatásos.

A Benno Besson által rendezett *Tartuffe*-ben ügyeskedő kis szélhámos Tartuffe-öt láttam, aki Orgon házában vég-re megcsinálhatja a „nagy" ügyet, élete nagy üzletét. Orgon és Pernelle asszony hiszékenysége is egyszerre emberibb lett, s az, hogy a többiek a szélhámos Tartuffe ellen hadakoznak, reális indulatokkal töltötte ki a komédiát. Ez a mindig feszülten figyelő, állandóan készen-létben álló, visszavágásra vagy vissza-vonulásra kész Tartuffe a maga szüntelen mozgásával mozgásban tartotta az egész színpadot. Melière korában kétségtelenül a nagy Condé herceg a modell, a nagystílű képmutató, aki életeket tesz tönkre a valláserkölcs nevében. A mai német néző számára sem az egyház, sem a vallás nem fenyegető rém. De megtalálható a mindennapi életben oly gyakran felbukkanó szélhámos, aki ügyesen kitudja, hol az a rés, amelyen az emberek bizalmába férkőzhet. Ez a Tartuffe úgy lép a színre, hogy még nem tudja, mit fog tenni a következő percben, mert minden attól függ, hogy az Orgonház hogyan reagál kezdeményezéseire. Ez a Tartuffe minden kimondott szó előtt mérlegel, gondolkozik, de ha megtalálta a helyesnek vélt módszert, szöveget, feltartóztathatatlanul beszél, tör előre célja felé. A darab központi figurája Besson rendezésében is Tartuffe, de „megnőtt" Orgon szerepe, valódi partner lett, s olyan súlyú, akinek kézben tartása tartuffe-i feladat. Ez az Orgon házanépe előtt tekintély: családfő, akinek szava és döntése megmásíthatatlan - éppen ezért a környezet harca valódi drámai erőfeszítést kíván.

A nyolcéves rendezés friss volt, mint egy premier, s a közönség hálás és figyelmes a jó előadásért.

A Schiller-dráma előadása a Volksbühnében már az első pillanatban azt közölte a nézővel, hogy itt valami mást kap majd, mint amit Schillertől szokott és várt. Vagy 15-16 ifjú rontott a szín-pad elejére - ami ezúttal egészen az első sorig terjedt - igen lármás zenével, énekkel, dobolással és dobogással. Mint egy hippibanda, hosszú haj, itt-ott szakáll, furcsa, hosszú kabátok, sálak, tarka ingek erősítették azt a pillanatnyi benyomást, hogy itt *egy külsőségeiben* aktualizált *Haramiákat* kapunk. A meghökkentő bevezető után egy izgalmas, új Schiller bontakozik ki: Karl Moor, az anarchista lázadó, az elkényeztetett úri-fiú keserűen-komor kirándulása egy számára idegen világba. (Az előadás egésze sugallja ezt a kirándulás-jelleget, s a néző utolsó benyomása az előfüggönyre vetített Schiller-szöveg, mely szerint Karl Moor megbánva vétkeit, visszavonul kastélyába és jótékonykodással feledteti bűneit. Karl Moor lázadozó diák, aki egy kis kiruccanás után kiábrándulva korábbi diákéletéből, szeretne megtérni az atyai házba. Az intrika - ez esetben a testvérintrika - kibillenti az úrifiút a vagyonból és az apai kegyből, s e magát nagystílű lázadónak képzelt Karl Moor egy lázongó diákcsapat élére áll, száguld, rombol, mint a vad vihar, közben azt hiszi, hogy a régi korhadt előítéleteket, ósdi szokásokat, törvényeket rombolja. Megszállottan romantikus ez a vad Karl Moor - s egy olyan drámában, melyben eddig azt hittük, hogy ő Schiller szabadságeszménye, a zsarnokság ellensége, kitűnik, hogy csak lázongó, anarchista, akit jobban bánt a kitagadás, mint a társadalom tarthatatlanul rossz állapota. Elhatározásai, hangulat-váltásai, felbuzdulásai és letörései - mindmegannyi megnyilvánulása egy végzetesen romantikus életfelfogásnak. Hadakozásainak nincs reális magja. S ha felbukkan is szótárában a jog és szabadság, üresen cseng, valódi tartalom nélkül. Kispolgári anarchista, feudális úri-fiú, s ha útja nem lenne ilyen véres, azt is mondhatnánk, szalonforradalmár. S ezzel mindjárt oly közel kerül hozzánk ez a Schiller-mű. Ugyanis a ma korát idéző ruhák, ének, zene - az előadás folyamán korhűvé váltak. A „modern" külsőségek - ruha, zene, mozgás - szemünk láttára alakultak át *korszerű* mondanivalóvá. Ha úgy tetszik, akár az ultrabalos diákmozgalmak kritikájává is. De kár volna erre szűkíteni az előadás mondanivalóját. Ugyanis ez az előadás azzal vált az asszociációs lehetőségek tárházává, hogy elsősorban Karl Moor „forradalmát" tette helyére történetileg és társadalmilag is. És egy helyesen értékelt XVII. századi Karl Moor sok mindent mondhat a mának. Franz Moor, az igazi schilleri ármányt szövő és tö*mény* gazságot árasztó testvér, méltó drá- mai, de nem társadalmi ellenfele Karl Moornak. Ez a Franz Moor kézzelfogható célokért harcol, rég bevált eszközökkel. Igy lesz Franz egyszerűen és kis-stílűen gonosz meg kapzsi - és majdnem realista - ebben a romantikus környezetben. Ez *a Haramiák-előadás* kétféle, de azonos fogantatású életforma csődjét mutatja be. Az érett feudalizmus körülményei között sem a korai feudalizmusra jellemző életvitel, sem egy romantikusan anarchista lázadás nem vezethet eredményre.

A Volksbühne két fiatal rendezője: Manfred Karge és Matthias Langhoff, a kialakult hagyományokkal szemben egy új *Haramiákat* alkotott. Az anyag ellenállását mindenütt nem tudták legyőzni; helyenként a romantikus játékstílus visszaperli az elfoglalt hadállásokat. (Ez az előadás sok vitát váltott ki, írtak, mint utóbb megtudtam - ellene és mellette, s még a Szövetség ünnepi ebédjének egyik szónoka is sietett a felvilágosítással: az előadás fél éve kavarja a kedélyeket, és enyhén szólva problematikus.)

A Berliner Ensemble *Galilei élete*-előadása egészen friss volt. Az új beta-

nulást Wolfgang Heinz-cel a címszerep-ben október 5-én mutatták be. S meg-hívták a Berliner Festtage külföldi vendégeit egy baráti beszélgetésre is. E beszélgetés középpontjában két kérdés állt. A Galilei-értelmezés Heinz alakításában és Heinz játékstílusa a Berliner Ensemble együttesében. (Wolfgang Heinz a Deutsches Theater tagja.)

Wolfgang Heinz Galileit *belülről* formálta meg. Ez a Galilei olyan ember, aki imádja a hivatását, aki szeret enni, élni, dolgozni, tanítani, vitatkozni, veszekedni, kötekedni, magyarázni. Tudásával messze elöl jár, kedélye és érzelemvilága viszont egészen saját korához köti. Ebben a Galileiben nincs egyetlen hősi póz vagy gesztus. Egy ártatlan ifjú kedélyével és nyílt szívével néz a világba, nem tudja elhinni, hogy a világ gonosz is lehet hozzá. A naiv nagy tudósok fajtájából való, aki egyet-len dologra tud csak koncentrálni: a tudományra. A világ egyéb dolgaira - a realitások felmérésére, óvatos kicsinyeskedésre, a megtalált nagy igazság ostyába csomagolására már nem jut sem idő, sem energia. Heinz Galileije azt mondja a világnak: ide nézzetek, fölfedeztem valamit, bizonyíthatóan igazat, fölfoghatóan nagyot, örüljetek, emberek! És az emberek nem örülnek. S ekkor Galilei megpróbálja újra és újra elmagyarázni, hogy neki igaza van, s mindaddig, míg az inkvizíció be nem keríti, hisz az értelem győzelmében. Belülről hisz. Egész lényével hiszi, hogy a felfedezett igazságot tovább kell adni, közöl-ni kell az emberiséggel. A felfedezés mámorában kitárulkozik, mint a legtöbb nagy tudós: íme, vegyétek, nektek adom, s legyetek tőle gazdagabbak, okosabbak, szebbek. A próféták naiv hite lengi körül ezt a nagyon földi embert a felfedezés mámorában. S az a fokozatos rádöbbenés, hogy a világ nem örül a felfedezésnek, hogy akiknek fölkínálta, nem kérnek a tudásból - a figura-teremtés színészi remeklése. Szívet szorítóan döbbenetes a tudós kálváriája a tudásra buta és a hatalomra féltékeny emberek között. S ebben a nagyon emberi vergődésben lépte át Heinz-Galilei a századokat, s állt elénk korunk tudósaként is. Az új eszmékért ma is meg kell küzdeni.

Ebben az alakításban végül is nem volt semmi ún. modern, de annyi meleg emberi szeretet és utánozhatatlan emberi bölcsesség hatotta át, hogy a néző nem vonhatta ki magát hatása alól. S mire az előadás végére értünk, már a mai tudósok győzelméért izgulhattunk, s azért, hogy az ő kötelező kálváriájuk emberibb és könnyebb legyen.

A Berliner Ensemble színpadát Wolfgang Heinz teljesen betöltötte. Mintha a rendező is (Fritz Bennewitz) Heinz Galileijének hatása alá került volna, felfüggesztve ez esetben a brechti játékstílus követelményeit. Viszont Galilei köré egy brechti módon rendezett és értelmezett-fegyelmezett együttest teremtett. A figurák jelképesek, egy-egy típust hordoznak: *véleményezetten* megalkotott emberek. Kitűnő színészi alakítások, de csak ezen a koncepción belül. Különösebb indulatok és emóciók nélkül: mind *egy-egy* csavar a Galilei elleni gépezetben. Galilei mélyen emberi világával egy stilizált, embertelen emberfal áll szemben. Végül is elképzelhető ez rendezői szándéknak, de nem az. Csak két-féle játékstílus találkozása, ami nem szintézist teremt, de törést és elkülönülést.

Furcsa paradoxon: az együttes a Berliner Ensemble legjobb előadásainak összjátékát, színpadi-drámai izgalmát idézte, de Wolfgang Heinz játékának tükrében ez a gondosan kimunkált összjáték egyszeriben hideggé vált, idegenné lett, s a darab legbrechtibb jelenete: a firenzei piactéri pamflet, úgy hatott, mintha egy másik darabból tévedt volna erre.

Díszlet és jelmez az előadás szolgálatában

Mint e cikk elején említettem, az előadások kidolgozottsága ragadott meg elsősorban. Ehhez hozzátartozott, hogy a darabok értelmezését harmonikusan segítették a szcenikai és jelmezmegoldások.

Három különböző jellegű előadás példáján szeretném a fentieket igazolni.

A Haramiák színpada igen könnyen és gyorsan mozgatható, állandó jellegű játéktér volt. Az előszínpadon, oldalfalakként durva és szaggatott zsákvászon, nagyon kevés jelzéssel és egy könnyen mozgatható emelvénnyel és ágyúval. Mögöttük fekete, csíkokban lógó muszlinfüggöny. A színpad közepétől a szín-pad mélyéig keresztmetszetszerű felépítésben a Moor-kastély négy helyisége és a középpontba állított lépcsőház. A kastély falai fehérek, de nem hófehérek, vászonból készültek - s mikor az utolsó felvonásban a kastély leég, leomlanak ezek a vászonfalak. Egyszerre jelképezi ez a vászon a könnyen leomolhatóságot és szolgálja a praktikumot. Ebben a fehér díszletben a bútor is, ami kevés van, fehér. És fehér a Moor család minden tagjának öltözéke is. De a fehérnek hány árnyalata van ezen a színpadon! Amália ruhája vakítóan fehér brokát; az öreg Moor köpenye súlyos anyagból készült sárgásfehér; a lakájok eleganciája kékes-fehéren csillog; Franz ágrólszakadt, ütött-kopott ruhája penészesen zöldes-fehér, zsabója gyűrött, nadrágja szakadt, kézelője szinte rongyos, haja fakó vörös, keze kilóg a szűk és rövid kabátujjból. Franz egyszer ölt divatos parókát, ami-kor Amália szerelmét szeretné megnyerni, de a sikertelen kísérlet után dühösen vágja a földhöz a díszes darabot. Mikor ő lesz a ház és vagyon ura, ruhája anyaga brokát, szabása előnyösebb, zsabója rendezettebb, s mégsem elegáns, változatlanul elömlik rajta valami visszataszító zöldes szín. A jellem átsüt a jelmezen. Az ember alakítja a ruhát, és nem a ruha teszi az embert.

Hasonló dramaturgiai funkciója van a haramiák ruhájának és a ruhák állandó alakulásának. Amikor először találkozunk a haramiákkal, a ruhájuk árulkodik a leginkább arról, honnan jöttek, mikor szakadtak ki eddigi életükből, társadalmi helyzetükből. Később a rablások nyomán újabb és újabb ruhadarabok kerülnek rájuk. Ezek aztán igen árulkodóak: elmondják, hogy ki volt a gazdájuk az-előtt, nemes, katona, pap vagy hivatalnok. De egy főúri ujjas, vagy jó csizma is mivé lesz az erdőben, a harcok során, egy derékszíj a hozzávaló föveg és csizma nélkül. Minden darabról messziről lerí, hogy jelenlegi gazdája szerezte, nem rá szabták, csak magára öltötte. Külön kell szólni, hogyan van „koptatva", „szaggatva", „pecsételve" egy-egy cipő, ruha, nyakfodor. Nem vagyok híve a naturalizmusnak, de ez a fajta gondos hűség lenyűgöző és tartalmat ad, a lényeget fejezi ki. A jelmez nem külön attrakció, nem külön látvány, de a mondanivaló lényegi eleme. A díszlet- és jel-meztervező (Pieter Hein) együtt él a darabbal és annak minden fordulatával. Színpadképei nem szépek, a ruhák nem látványosak, de mind a jobb megértést és a mélyebb összefüggések feltárását segítik elő.

Hasonló a helyzet a kellékekkel is. Megérkeznek a haramiák *egy* csata után. Mindnek van csomagja, málhája, zsák-ja. Kisebb-nagyobb, mind más-más alakú. Minden csomag kifejez valamit gazdája szerzési vágyának irányából, és az

ilyenfajta szerzés értelmetlen embertelenségéből is. Ezek a málhák bársonyba, csipkébe, selyembe, brokátba, szőnyeg-be, kárpitba vannak *csomagolva*. E csomagok hatására szinte látni véljük a le-folyt csatákat és rablásokat. Majd percek múlva kezdődik a színpadi nagy csata - és e málhák szemünk láttára alakulnak barikádokká.

A jelenkori darabok, köznapi színterek és ruhák látszólag kevesebb alkalmat adnak a színpadi külsőségek és ruhák dramaturgiai funkciójának betöltésére. A Deutsches Theater-beli Rolf Schneider-darab (Einzug ins Schloss) előadása és szcenírozása ennek a feltevésnek ellentmondott. (Díszlet és jel-mez Annemarie Rost munkája.) A darab egyetlen színtere egy valaha kastély-hall, ma kocsma. E hall legszebb darab-ja egy kandalló volt, ma valahonnan messziről egy nagyon hosszú kályhacső vezet a kandalló kürtőjébe. S ettől a kályhacsőtől jobban megváltozik a kastély-hall, mint a beállított söntéspulttól. Ugyanis a hallt legszebb ékétől funkcionálisan fosztották meg az utódok. A darab kilenc év alatt játszódik, ezalatt a kocsma-hall nagyon kicsit változik, de az jelentős. Például hogyan módosul az ár-lap. A darab hősei jórészt egy nagy építkezés munkásai, mérnökei. Jelmeztervezőnek sovány feladat. S mégsem az. Be-lép egy betonozó munkás. Nagy hangú, jópofa, rajta furcsa bársonynadrág és bársony zeke. Hamarosan kiderül, hogy a múlt évben még artista volt, erőmű-vész. S mikor a kocsma ügyes pincére, Emil, beáll munkásnak, legközelebbi színre lépésekor ezt a zekét viseli. Fején bizonytalanul billegő kalap, a zeke alatt tarka ing, s valami furcsa nadrág a gumicsizmában. Emil levetette a fekete pincérruhát, fehér inget, de még nem bújt a munkások szokásos ruhájába, fele úton van a pincér és a munkás között.

Harmadik példának hadd álljon itt a *Tartuffe*. (Díszlet és jelmez: Horst Sagert.) Hagyományosan egymás mögé állított, acélszürke, mintás selyemdamasztal bevont díszletfalak, a hátteret hason-ló fal zárja le, rajta gazdagon rézdomborművel díszített kétszárnyú kapu, mely ha nyitva van, sötét faburkolatú. A nyitott ajtó mögött kis posztamensen Lajos király mellszobra, fehéren csillogó porcelánból. S egy-egy lépcső vezet bal-ra, illetve jobbra, fel a házba. A mennyezetről hat csillár lóg le, valószínűtlenül hosszú gyertyákkal. A színpadteret felülről négy sorban elhelyezett, felnagyított csipke zárja le. A csipke miseruhák szegélyét idézi. A színen csupán egy támlás szék van, illetve egy asztal, mi-kor annak dramaturgiai funkciója van. Elhangzik a darab zárójelenete: Orgon megszabadul - és erre megmozdulnak a falak. A háttér helyén ott áll egy emelvényen Lajos király égszínkék palástban, mely beborítja az emelvényt, és egyszeriben uralja a színpadot. Kezét finomkodóan egy asztalkára helyezi, mögötte a nap hatalmas fémkorongja, melyen a sugarakat bárdok és strucctollak alkotják. A szürke falak helyén pedig fehér alapon színes karikatúrák és gyerekes feliratok. Ez *a* Tartuffe-előadás ugyanis egységes stílusban véget ért ott, amikor a királyi hírnök kegyelmet hoz Orgon-nak, és letartóztatja Tartuffe-öt. A melière-i kényszerű happy endet Besson levágta a darabról: díszlettel, játékstílussal, mozgással, zárókórussal. Ez az a stílustörés, mely funkciót kap, valódi stílust teremt, és beszédesen bizonyítja, hogy a melière-i happy end nem reális. A királyi apológiát Besson megnöveli, s ezzel megfosztja a mai nézőt attól az illúziótól, hogy a király kegyelmet adott Melière-nek. E Napkirály mögött a bárdok és a strucctollak jelzik a valódi realitást, és a hajlongó, királyi palást szélét csókolgató Tartuffe és Orgon pedig Melière valódi helyzetét.

A hatásos és találó jelmezek közül egyetlen dolgot emelnék ki: Tartuffe nagyon elegáns, szép anyagból készült öltönyét - amely bő volt neki. Nem rá szabták, inkább Orgonra. E ruháról rögtön látjuk, hogy egy gazdag úr ajándéka, és a jelenlegi gazdának sokszor vigyáznia kell, hogy le ne essék róla.

Színpadi összjáték

Rolf Schneider darabja *(Einzug ins Schloss)* jó fogadtatásra talált a közönség körében. Ennek a darabnak nincs látványos központi konfliktusa, inkább több apró konfliktusra épülő életkép-sorozat, melyben minden gesztus tartalmat ad. De amelyben éppen életkép jellege miatt a színésznek sokat kell ,.ácsorognia", akció nélkül a színpadon lennie. Egyszerűen csak létezni - mint az életben. Az előadás azért volt izgalmasan érdekes, mert feloldotta ezt a dramaturgiai problémát, a darab megtelt vibrálással - attól, hogy a színészek *jelen* voltak az ábrázolt életben.

Az egyik főszereplő Emil, a pincér (Alexander Lang alakította). Magas, sovány, szőke fiatalember. Karja mintha üresen is mindig poharat, tálcát tartana. Nyakát szinte vízszintesen tartja: szak-mai ártalom. Mint pincér, ha van szövege, ha nincs, többnyire jelen van. S hányféleképpen tud jelen lenni. Az érkezett vendég közömbös vagy éppen érdekes, s hogyan van jelen, mikor fellép a vetélytárs egy vendég képében! Hasonló szituációi vannak a kocsmárosnak is. Kiszolgálja a vendégeket és mosogat. De hányféleképpen mosogat! Ha figyel, ha közömbös számára, amit a vendégek egymás közt beszélgetnek, ha közbe akar szólni, mindig más ritmusban mosogat. (Walter Lendrich alakítása.) Ennek a kocsmárosnak igen kevés a szövege, de soha nem végszóra szólal meg, hanem szituációra. Látom, hogy a szöveg, amit mondani fog, hogyan fogalmazódik meg benne. S egy majdhogy-nem eljátszhatatlanul szürke szerep meg-telik élettel. És az életképszerű darab ettől él és hat.

Hogy egy-egy szerep nagyságát menynyire nem az elmondott szöveg mennyisége határozza meg, azt a fentinél ékesebben bizonyítottnak láttam *a Tartuffe* előadásán. Pernelle asszony szolgájának, Flipote-nak, egyetlen mondata sincs a darabban, mégis az első felvonás után kísérőnktől rögtön utána érdeklődtünk. S megtudtuk, hogy a színház egyik vezető művésze. Ez a Flipote - Margit Bendokat - kétszeri megjelenésével el-játszik egy tökéletesen közömbös cselédet, aki igen unja, ami gazdája körül zajlik. Első jelenetében lopva eszik, és csak arra van gondja, hogy észrevétlen maradjon, a másodikban unalmában a széktámla gombjait számlálja. Többször. mert a nagy zajban és hajcihőben mindig eltéveszti.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Iván Boldizsár: La présence de Bartók

Le directeur de notre revue estime que la production intitulée Bartokiana du metteur en scène Károly Kazimir au Théâtre Thalia est fort heureuse et couronnés de succès. La représentation est pleine de mouvement dramatique et le moment rare sur la scène s'est réalisé: le spectateur s'identifie avec le héros.

István Hermann: Bartókiana

L'auteur analyse la Bartókiana représentée au Théâtre Thalia, un genre nouveau et un hommage à la mémoire de Béla Bartók. Il critique la conception de la mise en scène de Károly Kazimir, il considère que la représentation a un caractère d'éducation populaire impuissant à atteindre le rayonnement artistique.

János Breuer: Education populaire – mais pas à un degré secondaire

Il n'y a pas actuellement en Hongrie une production plus discutée que la Bartókiana. L'auteur ne ferme pas les yeux sur les contradictions, les solutions mal réussies de la production, mais en conclusion il estime que la tension vibrante de la mise en scène et l'interprétation d'András Kozák donnent un portrait véridique de l'humanité de Bartók.

István Nánay: La magie d'András Kozák

Les opinions se partagent sur la Bartókiana. Il y a tout de même unanimité sur un point. András Kozák, interprétant Bartók, accomplit une performance exceptionnelle en s'identifiant avec Bartók non pas en apparence mais en esprit. L'article démontre l'originalité dans la création du rôle par des instantantés pris sur différents points de la représentation.

György Hámos: Encouragement au drame historique

« Les derniers jours de Csák », l'adaptation de Madách par Dezső Keresztury, a été présentée par le Théâtre National au mois d'octobre de l'an dernier. Il évite la positon d'esprit ultérieurement raisonnante des drames historiques de valeur moyenne et fait jouer l'histoire dans le présent, comme si nous ne savions pas ce qui s'était passé dans la suite. Les événements du passé s'actualisent ainsi sans artifices et la contradiction dans la situation oblige le spectateur à réfléchir.

Anna Földes: Agitation sur la scène dormant à réfléchir

Interview avec Miklós Jancsó, cinéaste, qui vient de faire ses débuts au théâtre en adaptant à la scène son film Vents lumineux dont il garde le titre. Il relate ce happening historique étrange qu'il avait voulu faire de l'agitation et met à la portée de tout le monde ses pensées sur les transformations sociales d'il y a 25 ans.

János Sziládi: Vents lumineux, pour la seconde fois

Quelques années après ce film qui avait soulevé de grandes discussions, beaucoup doutaient que cette représentation contradictoire de la transformation sociale en Hongrie après la seconde guerre mondiale puisse s'adapter à la scène. Le résultat est un succès.

Tamás Koltai: Méditation sur la présence

Portrait de la grande artiste Erzsi Somogyi, que l'on voit sur la scène de nos jours. L'article relate les débuts de la carrière de cette grande actrice, ses succès dans le Songe d'une Nuit d'Été, dans les drames d'O'Neill et de Miller et analyse sa dernière création, la veuve Simon dans le drame d'Imre Sarkadi intitulé Maison à côté de la ville.

Erzsébet Berkes: Fête d'Elisabeth, à Debrecen

Le drame de László Németh, la Fête d'Elisabeth, écrit il y a 25 ans, est devenu à sa présentation à Debrecen en automne dernier un drame historique. La pièce traite de la désagrégation d'une famille ambitieuse de grand propriétaire.

Judit Szántó: Mythe collectif – sans collectivité

La parodie-western de René de Obaldia intitulée Vent du Far-West a été présentée avec beaucoup de goût au Théâtre National de Pécs. Il est regrettable que seul le public d'un certain âge ait pu goûter les finesses du spectacle, car la jeune génération ne connait plus le monde des fables du Far-West.

András Pályi: La magie de Lady Macbeth

La sensation de la représentation de Macbeth au Théâtre National de Miskolc au mois de novembre dernier, fut la Lady Macbeth de Mária Kovács. L'artiste réalise la méchanceté magique qui fait frémir, sa création est un happening dans une fabrique de morts, qui contient déjà les expériences d'Auschwitz. C'est une Lady pour laquelle le massacre, le meurtre sont des actes pieux.

Katalin Saád: L'image profonde de Macha

Le Théâtre Gergely Csiky de Kaposvár a présenté au mois d'octobre dernier la Mouette de Tchékov. Les critiques – avec une unanimité rare – ont trouvé la création du rôle de Macha par Ildikó Szabó des plus originales et des plus dramatiques.

István Takács: Figaro au Théâtre József Attila

L'auteur, dans sa critique, discute avec les critiques déjà parues et estime qu'il est vain de chercher dans la pièce une politique qui fut actuelle au milieu du XVIIIe s. Il estime que le metteur en scène Gábor Berényi, dans un style de comédie de goût, a créé la représentation la plus exquise de ce théâtre depuis des années.

András Barta: Le matou ardent et le chemin de Peer

L'article analyse deux décors. Le scène de la Puce à l'Oreille de Feydeau, au Théâtre de la Comédie, a été décorée par Zoltán Fábri, le metteur en scène connu du cinéma. La décoration de Peer Gynt est l'oeuvre de Miklós Fehér qui exprime l'iidée maitresse de la pièce avec une grande force symbolique en posant au centre une figure en forme de quartier de fruit s'arquant vers la hauteur et s'y brisant.

Tamás Koltai: Dom Laurence: István Novák

Dans la représentation de Roméo et Juliette au Théâtre Csokonai à Debrecen, le rôle de Dom Laurence a été créé par István Novák. Dans sa conception du rôle Dom Laurence, tout en étant bénévole, est absolument étranger à la vie et c'est pour cela qu'il devient l'auteur de sa propre tragédie et en même temps de celle des jeunes.

István Telegdi Polgár: Le respect des faits ou Comédie d'erreurs critiques

L'auteur relate les nombreuses critiques parues sur le Misanthrope de Molière présenté au Théâtre Madách en automne 1971. Il prend la défense de la représentation et de la nouvelle traduction, car il estime que la pièce de Molière nous parle avec la voix de notre époque, et est enrichie d'idées actuelles.

András Pályi: Actualisation et actualité

L'auteur analyse d'abord une production de la télévision appelée à avoir une grande portée. Le petit roman d'Imre Sarkadi intitulé Le Lâche présente, à travers la destinée d'une jeune femme, le dépérissement des ambitions qui font de l'homme un être humain. A la télévision, on ne trouve qu'une répétition de vérités banales. Au Théâtre Madách, le Misanthrope est transposé à notre époque et c'est justement ce qui enlève à l'oeuvre son actualité.

Levente Osztovits: Improvisations partiale sur des thèmes d'actualité

L'auteur recherche les causes de la diminution progressive des grands évènements théâtraux des « miracles » de la scène. Il conclue que le recrutement des acteurs est insuffisant et qu'en même temps un interrègne regrettable se manifeste en Hongrie. Le théâtre n'est plus centré sur les acteurs, mais il n'est pas encore arrivé à se centrer sur le metteur en scène.

István Nánay: Festival d'étudiants vieillot – avec moralité

A Wroclaw en Pologne, tous les deux ans on organise le festival des groupes dramatiques universitaires et estudiantins. Les 21 troupes qui se sont présentées étaient toutes lauréates de concours nationaux. Les caractéristiques les plus remarqués du festival furent le passage à la routine du théâtre politique, la façade, et l'inefficacité des tentatives pour attirer et activer le public.

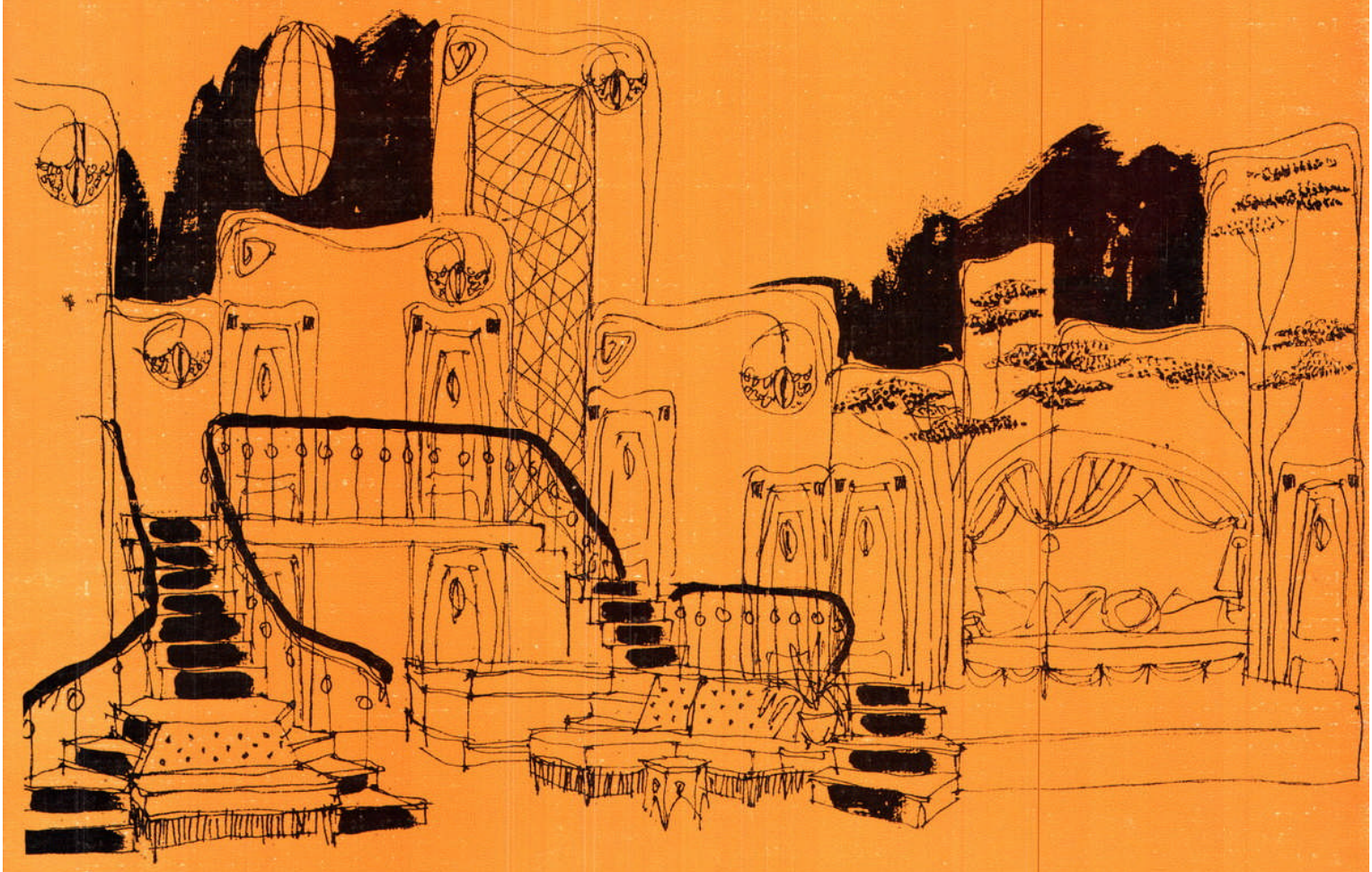
Sándor Köröspataki Kiss: Théâtres en Slovaquie

L'article analysant les représentations du Théâtre National Slovaque à Bratislava, ainsi que celles de la Mala Scéna, nous fait connaitre le haut niveau de l'art décoratif slovaque et la culture du jeu des artistes. Il relate ses expériences à Komarno, au Sud de la Slovaquie, siège du Théâtre Hongrois Territorial. Ce théâtre donne des représentations théâtrales aux 700 000 habitants de la minorité hongroise vivant dans cette région.

Olga Siklós: Soirées théâtrales à Berlin

L'auteur parle de six représentations théâtrales à Berlin. Elle porte une attention spéciale au travail commun et à la facon dont les décors et les costumes contribuent à la formation de la conception unitaire de la représentation.

Ára: 12,— Ft



Fábri Zoltán díszletterve Feydeau: Bolha a fülbe című komédiájához (Vígszínház)