SZÍNHÁZ

Hermann István: Az ünneplő színház – ma • Almási Miklós: A „lehetetlen dráma" sikere • Saád Katalin: Ardenné asszony: Ronyecz Mária • Dévényi Róbert: Bábfesztivál Pécsett • Pályi András: A két Sirály • Molnár Gál Péter: Oberonom • Svejk alkonya • Nánay István: Az egyetemi színházak éledése • Jósfay György: Másfél évad Szolnokon

1972
Március

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

V. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1972. MÁRCIUS

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 körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi 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

72.0279 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:

Ronyecz Mária (Alice) és Kállai Ferenc (Arden) a Gyilkosok a ködben előadásán a Katona József Színházban (Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

HERMANN ISTVÁN
Az ünneplő színház - ma (1)

ALMÁSI MIKLÓS
A „lehetetlen dráma" sikere (6)

SAÁD KATALIN
Ardenné asszony: Ronyecz Mária (8)

PÁLYI **ANDRÁS** A két
Sirály (11)

DÉVÉNYI RÓBERT
Bábfesztivál Pécsett (15)

NÁNAY ISTVÁN
Az egyetemi színházak éledése (18)

A múlékonyság játékai

MOLNÁR GÁL **PÉTER**
Oberonom (21)
Svejk alkonya (25)

Fiatalok

SZÉKELY GABRIELLA
Szólam a karban (28)

JÓSFAY GYÖRGY
Másfél évad Szolnokon (30)

RÓNA KATALIN
Figaró: Márton András (32)

világszínház

PÁLYI ANDRÁS
Színházi találkozó vagy protokoll? (33)

SAÁD KATALIN
A Tragédia Lengyelországban (38)

Hagyományos vagy új dramaturgia ?

SZEREDÁS ANDRÁS
A beszéd dramaturgiája (40)

szemle

SZ. V. GIPPIUSZ
Beszélgetés egy taburól (42)

KARCSAI KULCSÁR ISTVÁN
Balázs Béla egyfelvonásosa a filmről (45)

M. LÁZÁR **MAGDA**
Thália varázsa (46)

SZIGETHY GÁBOR
Politicus feljegyzések
színházi művészetünk mai állapotjáról (47)

STIER FERENC
Magyar színdarabok Csehszlovákiában (48)

HERMANN ISTVÁN

Az ünneplő színház - ma

Nincs olyan intézmény, mely jubileumi zászlaját ezzel a felirattal ékítené: ünnepeljük kritikával jubileumunkat. A kitüntetések már eljutottak azokhoz, akiket illetett, lezajlott a társulati ülés, és elhangzottak az ünnepi. beszédek. De akármi hangzott is el - a színház ját-szik, sőt, meglehetősen sokat játszik, és a Vígszínház azon kivételes színházak közé tartozik, ahova jubileumtól függetlenül is nehéz jegyet kapni. Vagyis a közönség szereti a Vígszínházat, még akkor is, ha a közönség átstrukturálódott, ha nem ugyanaz a réteg jár is a Vígszínházba, mint három évtizeddel ezelőtt.

Szerb Antal szavaival élve a következő sorok nem hosszmetszetet akarnak adni, de nem is hausse-metszetet, ha-nem keresztmetszetet. Ez a keresztmetszet a jubiláló színház mai képéről van hivatva egyet-mást elmondani. Ehhez persze hozzátartozik, hogy a magyar színház még ma is vajúdik. A régi latin mondás szerint a hegyek vajúdnak és nevetséges egeret szülnek, a mai színházról még nem lehet tudni, hogy mit szül. De bizonyos, hogy ma a magyar szín-padokon a kísérletezések sora folyik. Van olyan kísérlet, amely modernizált Brechttel próbálkozik, cirkusz-színházzal, van olyan, amelyik az ismeretterjesztő színházzal kísérletezik, van olyan, amelyik pszichológiai színházat akar létrehozni, sőt még színházi avantgarde is akad, amely valamiféle modern és elvontan gondolkodtató színházzal kísérletezik. A Vígszínház mindeddig ellenállt a kísérlet kísértésének. A Vígszínház - Várkonyi elgondolása alapján - színházi színházat próbál teremteni. S van-e merészebb kísérlet napjainkban? . .

Néhány évvel ezelőtt arról panaszkodtunk: nincs színházi profil. És ha a drámákat nézzük, akkor valóban nincs is, hiszen Sarkadit játszhat a Madách is, Lorcát úgyszintén, Páskándi darabját pedig a Nemzetitől a Dérynéig bárki bemutathatta volna. Egyszóval dramaturgiai profil nem nagyon létezik, még Molnár sem kizárólag a Vígszínház háziszerzője, nem beszélve a legsikeresebb új magyar darab írójáról, Szakonyiról, továbbá Örkény is három darabbal három színházban fordult meg (Pesten), és még tovább sorolhatnánk a példákat. Legfeljebb Feydeau kivétel, ő a Vígszínházé. Talán felfedezhető mellette Lavedan, Sardou, Verneuil stb., és akkor az úgy-nevezett jól megcsinált darab feltétlenül a Vígszínházé.

Egyszóval a színházi színház dramaturgiailag nagyon is eklektikus. De vállalja az eklekticizmust. Szokatlan őszinteséggel, nyíltsággal, majdnem azt mond-hatnám: frechséggel. De mire jó ez az eklekticizmus? Látszólag csak arra, hogy különböző nézőket be lehessen csalogatni a színházba. Az egyik O'Neill kedvéért vesz bérletet, a másik megfordítja a nevet és Neil (O) Simonért. Csak fordulat kérdése az egész. S ilyen szem-pontból a Vígszínház lépést tart az állítólagos gyorsuló idővel. De minden relatív. Így az idő gyorsulása is. Például Moszkvába valóban két óra alatt el lehet jutni. Viszont a múlt század elején alighogy bemutattak egy olasz operát, az egy-két éven belül Pesten volt. Alban Berg viszont előbb meghalt, mintsem megérte volna, hogy operája harmincöt éves késéssel Budapestre érkezzék. Neil Simon nem hal bele a várakozásba, noha „fordítottja" nem egy darabjával még mindig várna, ha nem halálozott volna el. De a gyorsaság sem terjedhet ki mindenre, és így a Vígszínház egyike valóban legfrissebb színházunknak, amit az is mutat, hogy időnként még élő magyar szerzőket is bemutat. Legutóbb például Páskándit láttam, aki ugyan román állampolgár, de magyarul ír.

Mi az oka...?

Most megfordíthatnánk Katona kérdését is, tudniillik így hangzana: Mi az oka annak, hogy a Vígszínházban csupán a játékszíni mesterség tud lábrakapni? Ugyanis ami a mesterséget illeti, a Víg-ben - legalábbis az élgárda - mindent tud, amit színpadon tudni lehet. Sőt mi több, a legjobb vígszínházi színészek azon a területen is értik a hagyományt, hogy modernek. Szeretnek komédiázni, mint *ez* a Schisgal *Szerelem,* írójáról kiderül, de nincs olyan előadás, ahol a komédiázásnak ne lenne szerepe. S mindig megvan a mérték is. A komédiázás ritkán lendül túl az ízlés szféráján, és Ruttkai, Darvas vagy Tomanek, illetve Bárdi és Páger, Bulla és Sulyok komédiás vénája mindig színt kölcsönöz az előadásoknak.

Ez azonban még a hagyomány. Ami modern, az az, hogy a Vígszínház sokkal kevésbé poentíroz azokon a helyeken, ahol a poénok vannak, mint más színházak. Néha azt is hagyják, hogy „süketen" menjen le a függöny, és korántsem követik Molière egyik nemesi hősének tanácsát, mely szerint a színésznek ott kell felemelnie a hangját, ahol a taps kívánatos. Abból a meggyőződésből indulnak ki, hogy a dramaturgiai poént a néző magától .s érzékeli. Viszont rejtett poénokat nagyon is kiemelnek. Például Sarkadi *Ház a város mellettjében* a férj pálinkával kínálja az orvost (Bitskey Darvast), és Megkérdezi, *hogy* ízlik a pálinka. A válasz a szöveg szerint: „Olyan, mint a többi barackpálinka." Ennél közönségesebb dialógus nincs, és nem is képzelhető el, csakhogy' Darvas elnyújtottan, unottan mondja a fentebbi szavakat s ebben benne van az, ami következik, tudniillik hogy pocsék, de az is, hogy az orvos nem bírja a konvencionális udvariaskodást, és az is, hogy számára a pálinka semmiféle jelentőséggel nem bír, éppen úgy, mint a kínálás, mint a pillanatnyi szituáció, mint a kínáló személye stb. A rejtett poénok kiásása és kiaknázása $okkal közelebb visz a jellemzéshez és a szituáció érzékeltetéséhez, mint a nyílt poénok hangsúlyozása.

De menjünk tovább. A. Víg állandóan keresi a gondolatokat. Nincs az a komédiázás, amely közben és amely mögött ne keresnének valamiféle mélyebb gondolatot. Ismét csak. a *Ház a város mellettre* utalok. Nem mintha ez Sarkadi Imre legjobb darabja volna. Sőt, a gyengébbek közé tartozik. 'Amit azonban a színészek csinálnak a darab karakterfiguráiból, az feltétlenül a legmagasabb színvonalú. Ruttkai például egész idő alatt kissé érthetetlenül vált. Vált hangulatokat, magatartást, őszinteséget, zavarodottságot, konvencióhoz tartozást és annak az ellenkezőjét. Teljesen érthetetlen hosszú ideig a néző számára, hogy mit csinál. Hiszen az első pillanatban - s ezt csak színészi játékkal jelzi - kikezd az orvossal. A későbbiekben nemcsak szavakban, hanem a szemével is visszavonul, szinte taszít. Az oda-vissza játék lejátszódik közte és Bitskey között is, van benne valami ijedtség, ami jelzi: nem az ő kezében van a kezdeményezés. S végül ez a fölbomlott játék, ez az egyéniség nélküli, illetve szélső pólusokban meg-jelenő jellem, ez a pszichikai összevisszaság egy pillanat alatt érthetővé válik. Mindez egyetlen gondolatot támasztott alá: az utolsó jelenet gondolatát. Ekkor

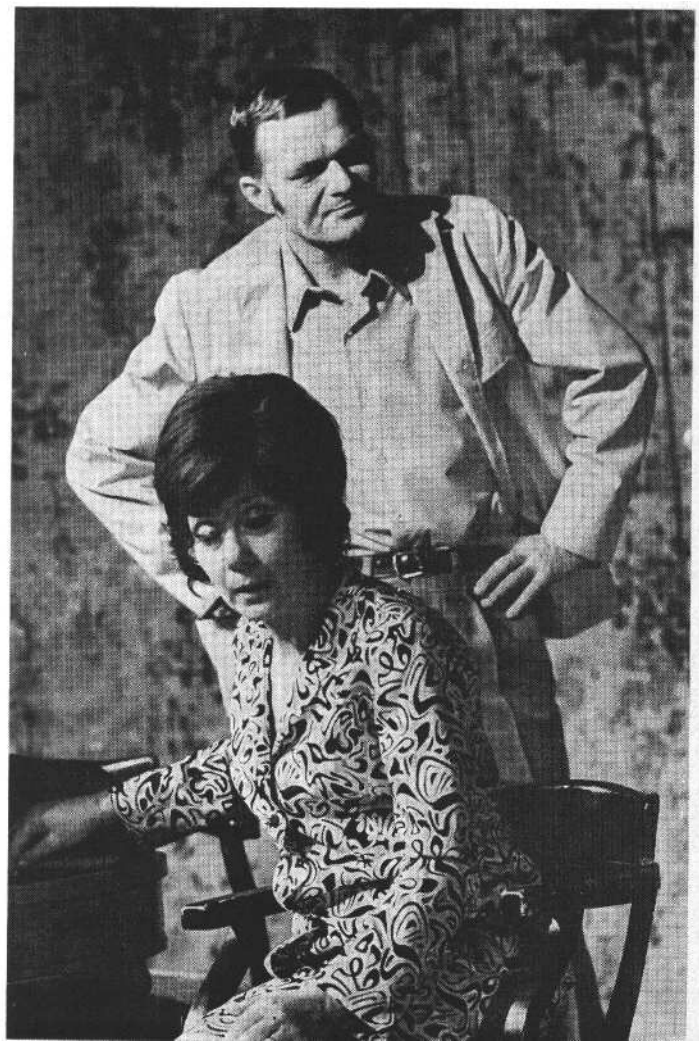
Ruttkai félig magába roskadva, félig feleszmélve, tehát valamiféle mély pszichológiai síkon folytatva a szélsőségek közötti hányódás játékát, szimbolikus erővel fogalmaz. Horvai, a rendező beállítása szintén szimbolikus. S Ruttkai megállapítja, hogy a kamaszkorból nincs átmenet az öregedés felé, a mai világban az ember nem lesz felnőtt, hanem hirtelen átváltozik. S most már visszamenőleg érthető mindaz, amit csinált. E darab folyamán kamasz és öreg egyszerre, a kamaszlány és az öregedő asszony harcol benne.

Mindezt azért mondtam el, hogy illusztráljam: a nagy művészek szinte isszák a gondolatot. Olyan szomjúság érezhető helyenként a Víg előadásaiban, mely szomjúságot néha csak eltakar a komédia, a darab kiállítása, az intonatív kellékvilág. S ez volt érezhető *a Vendégség* előadásában is. Nemcsak azért, mert itt a kellékvilág szükségképpen szegényes. A belső dráma és a drámai szituáció költői volta vált elsődleges jelentőségűvé. S ez a szituáció, mely az árulás különböző fokozatait, fajtáit, mérveit és mértékeit, érveit és értékeit taglalta - uralkodott a színpadon. De gondolat maga csak a szituációban van. Így a szituáció bugyrai kerültek a néző elé, és közben sokan el is felejtették, hogy maguk a dialógusok már nem tartalmaznak gondolatokat. Minden gondolat, amely a darabban van, beleömlik a szituációba. Abba a helyzetbe, hogy Dávid Ferencet kémleli Socino, Socinót kémleli Mária és mindkettőjüket Blandrata. Te-hát előttünk áll a szellemi kém, a fizikai kém és a praktikus kém. És ha Dávid Ferenc egyetlen mély gondolatot nem mond ki a színpadon, ha azon kívül, hogy az antitrinitarizmust hangoztatja, semmit sem tudunk meg róla és hasonlóképpen nem sokat Socinóról sem - a játék nyomán mégis alakok állnak előttünk. Itt is sikerült felkutatni azt, ami gondolatilag jelentős. Mert ha nem ezt teszik, akkor az egész darab végeredményben aktuális célzások bölcsen önleszámoló gyűjteménye, így viszont gondolati hátterű dráma.

Mindezt éppen a „mi az oka" okán és ürügyén mondtam el. A Vígszínház legnagyobb erénye az említett szomjúság, és a mai Vígszínház legnagyobb problémája ennek a szomjúságnak kielégítetlensége. Innen az eklektikus program. A színház mintha leszámolt volna azzal, ami van, illetve őszintén beszámolt magának arról, hogy mi van. Van-nak remek színészek. Vannak a szakmát értő különböző évjáratú rendezők, Vár-

Sarkadi Imre: Háza város mellett (Pesti Színház). Ruttkai Éva Klári szerepében

Sarkadi Imre: Háza város mellett (Pesti Színház). Ruttkai Éva (Klári) és Darvas Iván (Bátori) (Ikládv László felvételei)



Lorca: Donna Rosita (Vígszínház). Földi Teri (Második **vénkisasszony),** Versényi Ida **(Vénkisasszonyok** anyja), Bulla Elma (Nagynéni), Gyimesi Pálma (Első **vénkisasszony), Pap** Éva (Rosita) és Marsek **Gabi** fh. (Első Ayola lány) (Ikládv László felv.)

konyitól Horvain át Kapásig és Marton Lászlóig, akik mind kitűnően értik a színi hatás lehetőségeit. Vannak továbbá drámák, nagy klasszikus drámák és újabbak, melyek lehetőséget adnak arra, hogy mindezeket a képességeket kibontakoztassák és megcsillantsák. Sőt, csillogtassák. S íme, a színházi színház, vagy eklektikus színház, vagy színész színház - s mindez igaz - koncepciója következik az előbbiekből. Ez tehát az oka.

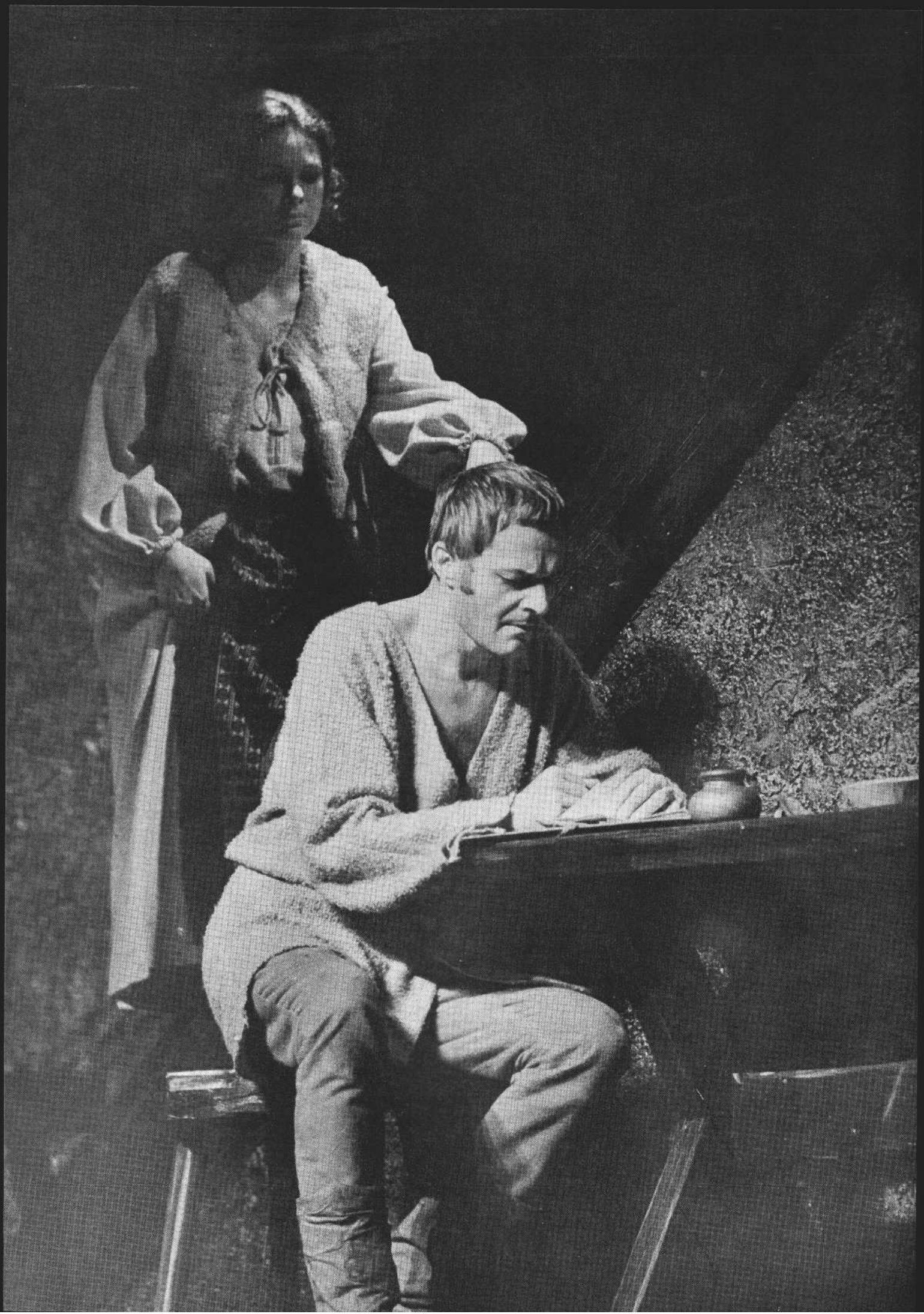
Az ötlet

Az előbb jellemzett színházi koncepció tehát egyike a lehetségeseknek. S körülményeink között az is nagy szó, ha egy színház egyáltalán lehetséges koncepciót választ. Ilyen koncepciója lehet a polgári színháznak is, s ezért sok olyan vád éri a Víget, mely szerint visszavedlett polgári színházzá. S ez a vád részben jogosult is. Nem azért, mert polgári maradványok nálunk léteznek, s ezek egyike a Víg, hanem azért, mert polgári igények léteznek, és a Víg ezeknek részben elébe siet. Csakhogy erre a vádra lehet a következőképpen válaszolni: a bérletpolitika azt célozza, hogy eljöjjenek azok is, akik Molnárt akarnak, és megnézzék Lorcát is. Ez a válasz azonban, még ha van is benne igazság, felületes. Aki Molnárt akar nézni, az nem nevelődik Lorcára, és aki Sarkadit akar nézni, az nem feltétlenül vágyik a szellemi alkoholra, amely
után szellemi katzenjammer következik. Azonban a tényeket úgy kell elfogadni, ahogy vannak, s a Víg jelenlegi műsorpolitikájában nem a darabok dominálnak, nem a dramaturgia, hanem a színészek. A közönség nem a darabokért megy be, hanem azért, hogy Tomaneket, Ruttkait vagy Bullát lássa ebben és ebben a szerepben. Ilyen értelemben is színészközpontú a Víg. Aki a Vígbe bekerül mint fiatal színész, az kezében érezheti a marsallbotot. Más kérdés természetesen, hogy később zsebre kell dugnia, vagy az is előfordul, hogy Szent Ilonára küldik, még mielőtt egyetlen csatát is vívhatott volna. A Vígben vannak tehát színészek, akik miatt színre kerülnek a darabok, és vannak vegetatív színészek, akik vagy szerepelnek a mások miatt színre került darabokban, vagy nem.

Látszólag tehát a sztárkultuszt is visszahozta a Víg. Látszólag a polgári színház minden kelléke (baloldali polgári színház) megvan a mai Vígszínházban. Azonban a sztárkultusz és színészkultusz között komoly különbséget kell tenni.

Sulyok Mária nem úgy sztár, mint Szeleczky Zita volt. Ruttkai Éva pedig igen kevéssé hasonlít a Muráti Lili-típusra. S Darvas Ivánban még a sztárkultusz egyik legjobb képviselőjéből, illetve alanyából, Jávor Pálból is kevés van. Másról van itt szó, művészi lehetőségekről, egy művészben rejlő potenciák kiaknázásáról. Erről tanúskodik az is, hogy a „kiemelt művészek" esetében nincsenek beskatulyázott szerepkörök. Darvast egyszer kilencvenéves püspökként, egyszer *az Egy őrült naplója* hőseként, egyszer pedig cinikus orvosként látjuk. Ruttkai fiatal lánytól, naivaszerepkörtől a tragikáig mindent végigjátszik, egyszerre Gaál Franciska és Varsányi Irén; Sulyok Mária Claire Zachanassiantól a dadusig, *a Donna Rositáig* szintén széles skálán játszik, és ezt majd mindenkiről el lehet mondani.

Lehet, hogy a közönség egy része sztárkultusz-reminiszcenciákkal jár a Vígbe. De ez az objektív tényeken nem változtat: itt a művészetről van szó. Nagyon merész, késhegyen táncoló, határszituációkat súroló játék és koncepció ez, mely nagyon könnyen lendülhet át a tisztán polgáriba, és könnyen mehet egy egészen modern és szocialista tartalmú, de csehovi stílusúan színezett játékba.



De mi vezet ide? A meglevő feltételekkel és tendenciákkal való szakítás semmi esetre sem. A Vígből nem lehet egyszerre egy egészen más típusú színházat teremteni, és erre nincs is szükség. A Víg tudniillik leszámolt azzal, hogy az adott feltételek közepette itt ötlet-gazdag színjátéknak kell folynia. Ötlet és ötlet között egyenlőségjel van a szín-pad számára, és akár Csehovot játszanak, mint legutóbb *a Ványa bácsit,* akár Molnárt vagy Feydeau-t, az ötletek gazdagon ömölnek. De az ötlet még nem gondolat. Az ötlet csak gondolatfoszlány. Foszlány, de van útja a gondolat felé, és van útja a teljes szétbomlás felé. Vagy kristálygolyó lesz belőle vagy szappanbuborék. S itt is a határon áll a Víg. Egyes ötletek remekül formálódnak, már-már gondolatok, mások felbukkannak és szétfoszlanak a semmiben. Az eklekticizmushoz ez hozzátartozik, de az eklekticizmuson túl nem mutat. Ezért a Víg legnagyobb erénye és veszélye is az ötlet. Sok a „forintos" és viszonylag kevés a nagy értékű gondolat.

S mi az, amit az előbb mint csehovi típusú lehetőséget említettem? A Víg alapstílusa az ötletesség modernsége miatt egy bizonyos szkepszis. A Vígben ritkán lelkesednek a szerelemért, inkább csak schisgali formában, a Vígben a család is, az árulás is, a várakozó fiatal lány elfonnyadása is a szkepszis jegyében jelenik meg. Nos, ez a szkepszis valóban egyik eleme lehet az ötletességnek. De csupán az egyik eleme a gondolatnak. Jobb, mint az üres lelkendezés, a rajongás, de rosszabb, mint a tartalmas gondolat. Több van benne, mint az érzelgősségben és kevesebb, mint az érzelemben.

Így tehát mégiscsak van profilja a Vígszínháznak a szorosan vett színpadi profilon túlmenően. A Vígben szkeptikus színjátszás folyik, de komédiázással együtt, és a legjobb mozzanatok a szkepszisnek a komédiába, illetve a komédiának a szkepszisbe való átmenetei. Néha azután steril a komédia és steril a szkepszis, és ez már nem mindig jó. Tehát nem szabad a szkepszist kiirtani, inkább el kell mélyíteni. Mert ha elmélyítik, akkor már túlmutat önmagán.

Hogy ez a szkepszis minek, illetve kinek köszönhető - ezen lehet vitatkozni. Az igazgatóban, Várkonyiban, a rendezőgárdában és a színészek nagy részében is jelen van. Azonban leginkább jelen van a mai valóságban. A régi görög jel-szó a „méden agan", vagyis semmit sem nagyon - történelmi tanulság. Lehet hogy nem a legmélyebb történelmi tanulság, de abban az esetben feltétlenül az, ha a gondolati, a szellemi meggyőződés és a gondolati erő nem elég határozott. Vagyis találkozik a vígszínházi szkepszis a valóságos életszkepszissel. A társadalmi szkepszissel. Ezért „jönnek be" a burkolt poénok is, és a Víg többé-kevésbé tudatosan erre a társadalmi szkepszisre is apellál. S ez is egyik oka az eklekticizmusnak. De nem hallgathatjuk el, hogy ebbe zavaróan játszik bele bizonyos nosztalgia a jólmegcsináltság iránt, a molnári légkör iránt, és ez már nem a szkepszis irányába hat.

A modern csehovi szkepszis, amelyre lehetőség van viszont, föloldottan tartalmazza magában a szkeptikus mozzanatokat. Mert nem igaz az, hogy a cseresznyéskertek nem szépek. Az sem igaz persze, hogy a cseresznyéskertekre nosztalgikusan kell visszatekinteni. Viszont a cseresznyéskertek kivágattak, a sirályok lehulltanak. Ebből azonban nem következik, hogy többé nem lehetségesek cseresznyéskertek és nem repkedhetnek sirályok. A múlttal szemben és a jelennel szemben, sőt, a felületesen elképzelt jövővel szemben is lehet egy bizarr színjátszásba menekülni. De tudomásul kell venni azt, hogy ez nemcsak a múlt elől és a jelen elől, hanem a jövő elől is elzárkózik. Kevéssé nyit kapukat a jövő felé.

S azért itt van a kulcsa a mai vígszín-házi törekvésekben rejlő lehetőségeknek. Nem elegendő az ötlet. Az ötletek leleleplezhetik azokat a töredékeket, amelyeket a múlt és a jelen nevetséges és tragikus módon vagy éppen tragikomikusan szertehagy maga mögött, és maga mellett tudhat. Ugyanez vonatkozik a töredékes jövőre is.

A töredékességre nagyon helyesen vonatkozik a szkepszis. Walter Benjamin csodálatos jellemzést ad Paul Klee *Angelus Novus* vagyis Új *angyal* című festményéről. S ez a kép éppen a töredékekre vonatkozik: „Egy angyal van meg-festve a képen, mely úgy tekint ki a képből, mintha valamitől eltávolodna, amire rámered. Szemei fölnyíltak, szája nyitva áll, szárnyai kifeszítve. A történelem angyala ez szükségképpen. A múlt felé fordítja tekintetét. Ahol események sorozata jelenik meg előttünk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely törmeléket törmelékre halmoz szüntelenül és lába elé görgeti. Még időzhetne, ébreszthetné a holtakat, és a szétesettet összerakhatná. De viharos szél fúj a paradicsomból, mely belekapott a szárnyaiba, és olyan erős, hogy az angyal képtelen azokat összezárni már. Ez a vihar föltartóztathatatlanul a jövőbe repíti, melynek hátat ferdít, míg az előtte levő romhalmaz az égig nő. Az, amit haladásnak nevezünk, nem más, mint ez a viharos szél."

Ez az idézet a szkepszis képbe öntése. A történelem angyala hátrafelé fordulva észreveszi az omladékokat. A haladás viharában minden töredéknek lát-szik. De amikor minden töredéknek tűnik, mégiscsak lehetnek olyan gondola-tok, amelyek a töredékeket egységgé szervezhetik. Elismerem, először a töredékeket kell látni, és először szkeptikusnak kell lenni. *Az* igazi alkotás mindig a szkepszissel kezdődik, de a szkepszissel nem lehet megmaradni. S erre is vonatkozik a *méden agan,* a semmit sem nagyon, vagy' legalábbis: semmit sem sietve. Mikor a *Faustban* a direktor azt mondja a művészeknek, hogy a szűk deszkák világában a teremtés egész körét kell felidézniük, és az égtől a földön át a pokolig kell szárnyalniuk, hozzáteszi a fontos szavakat: „Mit bedächtiger Schnelle", vagyis meggondolt sietséggel. Ehhez azonban az ötletnek és az ötleteknek gondolatokká kell érnie, a szkepszisnek pedig tudatos világképpé. S hogy a Vígszínházban ezt mindenki szomjúhozza - azt láttuk. Bár kielégítené már a közeljövőben a jubiláló színház ezt a szomjúságot.

Páskándi Géza: Vendégség (Pesti Színház)
Szegedi Erika (Mária) és Darvas Iván (Socino) (Iklády László felv.)

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Fekete Sándor:
A nyitott színpadról

Almási Miklós:
Brecht rejtjeles üzenetei a mához

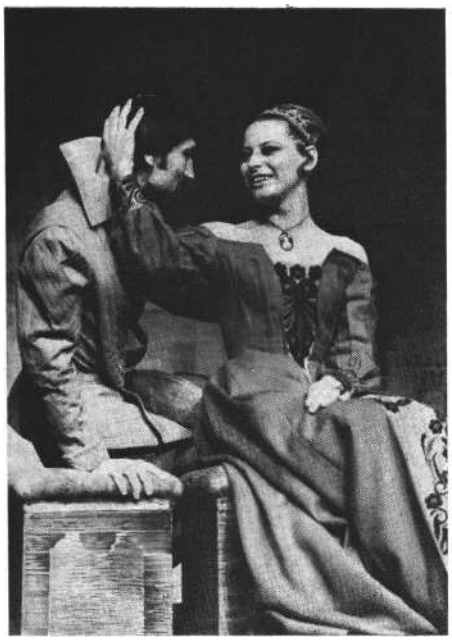
Sz. V. Gippiusz:
A színészi tehetség vizsgálati

Köpeczi Bócz István:
Arcok és álarcok

Földes Anna:
Beszélgetés Páskándi Gézával

Koltai Tamás: Varsói hétköznapok

Dobák Lajos:
Párizsi színházi esték



Gyilkosok a ködben (Katona József Színház) Blaskó Péter (Mosbie) és Ronyecz Mária (Alice)

ALMÁSI MIKLÓS

A „lehetetlen dráma sikere”

A Gyilkosok a ködben a Katona József Színházban

1.

Kétségtelen, hogy Shakespeare-rel könnyű lenne az összehasonlítás: ki ne ismerné fel a váz és teljesség közti különbséget, ki ne látná a kisszerűséget. az emberi teljesség hiányát az ismeret-len, naiv szerző művében. Még a drámai gépezet, a cselekménymotor is kihagy, a logika sántít, folyton félbeszakad a sztori, a tervek balul ütnek ki, mintha csak *az akadályok* lennének a főszereplők, és a bérgyilkosok, a törvénytelen szeretők, a bosszút esküdtek és drukkerek csak tárgyi kellékek. De vajon okvetlenül Shakespeare-rel kell összehasonlítani ezt a darabot? Vajon nem eredetiségét, korában magányos jellegét kéne észrevennünk, azt a nyers, faragatlan, vagy, ha úgy tetszik, naiv dramaturgiát, mely homlokegyenest mást akart csinálni, és mást is hagyott ránk, mint a shakespeare-i konvenció? Talán éppen az akadályokon való bukdácsolás, a sikertelenség, *a balsiker dramaturgiája* volt az a másszerű kísérlet, amely maradandóvá, ha nem is híressé tette ennek az ismeret-len szerzőnek a darabját a nagy kor-társ árnyékában is. A balsiker dramaturgiáját nem jól jegyzik a tragédiákban - félkomikus, félig dokumentatív cselekménysorozatként viszont már sokan kedvelik, sőt történelme is van. *Babarczy László* rendezése ezt az originalitást fedezte fel a darabban, és itt, a balsiker ironikus-komikus ismétlődésénél ragadta meg a feltámasztás lehetőségét. S nem véletlen, hogy a közönség már a balkezes bérgyilkosok második kudarcánál nevetni kezd: veszi a lapot, pedig a játék és a rendezés nem is az ügyetlenséget, a merészség hiányát, hanem az ismétlődés törvényszerű logikáját hangsúlyozza. Ettől kezdve azonban két síkon fut a néző élvezete: megkettőződnek a figurák kontúrjai, felhangok is hallhatóvá válnak, s a játék olyan telítettséget nyer, amire nem számítottunk, és amivel jobb drámai alapanyagnál is ritkán van példa. Babarczy László egy villódzó, sok-színű, koncepciójában is végiggondolt produkcióval „felnőtt" rendezővé lépett elő.

2.

Ardenné és a gyilkolásra szövetkezett ügyetlenek, Arden és barátja, Franklin, sőt, a méltatlan szerető, Mosbie, nem a Shakespeare-nél megszokott régióból származnak: közelebb állnak a polgári középszerhez, mint a főúri nagyvonalúsághoz. Köztudott, hogy az ismeretlen szerző *polgári* drámát akart írni, *szemben* kora konvencióival. Ám ne higgyük, hogy hőseinek kisszerűségét társa-dalmi helyzetük középszerűségéből vezeti le: reneszánsz mértékkel mérve ezek az emberek nem azért kisszerűek, mert szatócsok, hanem mert *nem tudják céljaikat kíméletlenül és nagyvonalúan véghezvinni.* A gyilkosság nyélbeütése, manuális kivitelezése, vagy még inkább bravúrja, éppúgy hozzátartozik a nagy egyéniség reneszánsz fogalmához, mint a nagy szenvedély és az elementáris temperamentum. Itt viszont legfeljebb csak szenvedélyeket látunk, retorikus hatásokban elfúló vágyakat, tervek kovácsolását - a vágyak megvalósítása, a tettben élő szenvedély nem jellemzi ezeket a hősöket. A kisszerűség tehát jellemkérdés, s az ismeretlen szerző igazsággal osztja ki az értékeket. Jelentős egyéniség az ő mércéjén is csak a cselekvés és elhatározás egységét jelentheti. Ardenné, Green úr és a két bérgyilkos, nem is szólva a tehetetlenül - és dühödten - álmodozó Mosbie-ról, egyszerűen képtelenek a vágyálomtól eljutni a tettekig. Mindegyikük valaki másra akarná bízni a véres megoldást - csak neki ne kelljen végbe-vinni. Még abban sem tudnak dönteni, hogy ki lenne a legalkalmasabb a gyilkosság nyélbeütésére - ezért aztán nem is véletlen, hogy éppen a legrosszabb megoldást halásszák ki a két ügyefogyott és nagyszájú gyilkos személyében. *Még eszközeiket* sem tudják megválogatni, így függvényei maradnak a körülményeiknek.

A szerző persze bizonytalanul ítél, naiv módon inkább egymás mellé rak egymáshoz nem illő értékrendeket, mint-ha figyelmét nem keltené fel ezeknek a normarendszereknek ellentmondása. Egyfelől el akarja ítélni a főúri cinizmust és gátlástalanságot - a passzióból elkövetett gyilkolás technikáját; másfelől az egyéniség határozottságát, a kíméletlen nagyszerűség mércéjét mégis ebben a gátlástalan nagyvonalúságban akarja látni: hőseit ezekhez mérve találja kisszerűnek. Egyfelől tudja, hogy az ő világában, a polgári életmód lárvájába menekült kisnemesek között, már egy másfajta etika kezd kialakulni, ahol már nem dicsőség a gyilkolás, még csak nem is kelléke az egyéniség szabadságának. Csakhogy, ha korának ezt a mércéjét el is veti, képtelen helyette *egy* másik mértékegységet felmutatni. Néhány új, polgári jellemvonást ugyan kiemel, az új életforma töredékes tényeit: Arden úr szelídségére, családi gyengédségére céloz - de ezt azonnal semlegesíti üzleti kíméletlenségének megemlítésével. Így alakul ki az az ellentmondás, hogy ezek az emberek egyfelől azért kisszerűek, mivel nem tudnak határozottan gyilkolni, másfelől a gyilkosságot kezdettől fogva mint immorális, megengedhetetlen eszközt utasítja cl, vagy legalábbis igyekszik morális irtózattal ábrázolni. Igyekszik: mert a szíve mélyén azért jobban szereti a kemény öklű, hegyes tőrű fiúkat, s így, ha képviseli is az új etika követelményeit, nem tudja emberileg vonzóan bemutatni. Így két látásmód, két világkép él egymás mellett: a szerző még nem tud szabadulni a reneszánsz figurák gátlástalanságának varázsától, de már tisztelni szeretné a polgári erények civilizáltabb gyakorlatát is. Ez persze nemigen sikerül, mert *naiv szerzőként* azt is jól látja, hogy ennek a tisztességnek azért vér a gyakorlata: a jó Arden úr az utolsó csepp vért is kisajtolná klienseiből, legfeljebb mindezt lábszagú kisszerűséggel tenné. Angol jelenség ez: a polgári erények csak nemesi dísszel övezve váltak elfogadhatóvá, s a főúri passziók csak a polgári képmutatástól megszelídítve gyakorolhatóvá: a két el-lentétes osztály itt részleges szövetségben vívta ki a polgári forradalmat.

Az ismeretlen szerző ebből nyilván nem sokat sejt, számára csak *az értékek és bűnök elosztása* okoz nehézséget - talán ezért marad meg a *puszta tényeknél, s* csak a játék felhangjaiban érezteti rokonszenvét *vagy* utálatát, csúfolódó megjegyzéseit vagy elismerő gesztusait. Így például érezzük, hogy Ardennét minden véres és bűnös szenvedélye ellenére is tiszteli, Ardent elismerendő tulajdonságai dacára is lekezeli, vak és stupid zsugorinak tartja, barátját, Franklint viszont a maga egyszerűségében, élessze-mű és erényes mivoltában el tudja fogadni. Mosbie-t történtéséért veti meg, jóllehet névértékében Ardennével egy szinten kezeli. Talán egyedül Michaelt figyeli egyértelműen pajkos undorral. A szerző tehát a tényekhez ragaszkodik, mert érzi az értékek kuszaságát - ugyan-akkor *mégsem tud csak ténydrámát* írni, saját rokon és ellenszenve közbeszól: naivitásának ez a legmaradandóbb bizonyítéka. A „csupasz tragédia" - amit Franklin, mint programnyilatkozatot hirdet meg a darab végén a közönségnek - csupán maszkja egy rejtettebb, mond-hatni, ideológikusabb játéknak: a nagy-vonalú bűnözés polgári kisajátításának és az ebből eredő történelmi pechsorozat bemutatásának.

3.

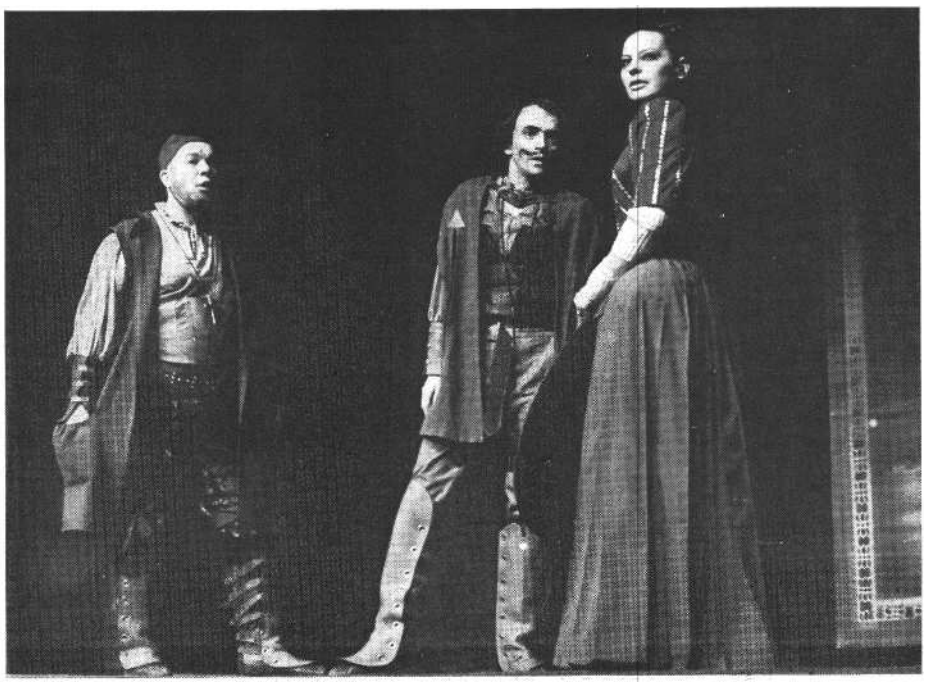
Babarczy kitűnően ismerte fel a dokumentumdráma mögött húzódó komédia lehetőségét, a rokonszenvek és tények párbeszédének ironikus játékát és egy halkra fogott, műfajilag meghatározhatatlan fél vígjátékot, fél krimiparódiát, félig Shakespeare-rel vitázó dokumentumdrámát állított színre. Látszólag csak *a kulcsot* kellett megtalálnia: a két bérgyilkos komédiázása átlátszóvá teszi az egész művet. Valójában az egész mű átgyúrása kellett ahhoz, hogy a bérgyilkosokból komikus figura, méghozzá az összes szereplőt leleplező „pechvogel" legyen: ezeknek a gyilkosoknak tétovázása, ügyetlensége, gyávasága és pénz-éhsége csak felnagyított képe az Ardenek, Greene-ek, Michaelek ügyefogyott sikersóvárgásának, tehetetlen álmodozásának. A főszereplők és a bérgyilkosok közötti egyenlőségjel puszta ötlet vagy blaszfémiaként ható trükk lenne, ha nem sikerült volna kíméletlenül végigvinni a darab egészén ezt a párhuzamot: Kállai Ferenc Ardene, a maga irányítható hiszékenységével, felfuvalkodott házizsarnokságával, vakságával, de a pennyt is kikaparó élesszeműségével, ellensége is ráhagyatkozó bizalmával és a zsugori ember bizalmatlanságával - ugyanazt a mag nélküli karaktert állítja elénk, mint Michael állandó tétovázása, visszalépése, menekülése, újabb bűnvállalása.

Mert a bérgyilkosok kudarcsorozata nem egyszerű balsiker, amiről nem tehetnek - saját ügyetlenségük, határozatlanságuk, gyávaságuk következménye. Így a játék *drámaiatlan mechanizmusa* Babarczy színpadán drámaivá, a komédia alapmotorjává változik. Eredetileg drámaiatlannak minősült ez a szer-kezet, mivel a gyilkossági kísérletek és kudarcaik nem viszik előbbre a cselekményt, nem szorul a hurok egyre szűkebbre Arden körül, a balsiker ismétlődéséből semmi sem következik. Babarczy azonban ezt is átköltötte: mert egyre mélyebben tárja fel a lentiek és fentiek kisszerűségének és dilettantizmusának hasonlóságát. Így aztán kiderül, hogy Iglódi István és Horváth József brávói fejlődnek": nem azonos szinten ismétlődik a kudarc, hanem ami először még véletlenek összjátékának látszott, később már csak az ügyetlenség következménye lesz, majd a gyávaságé, végül - a ködben - az alamusziságé. A lelepleződés komikus fejlődése jellemzi ezt az ismétlődést, s így épül be egyre mélyebben a dráma világába mind az irónia, mind az egyenlőségjel. Kállai jólelkű békülési jelenetei és a gyilkosok újabb és újabb fogadkozásai ugyanarról az erőtlen ürességről tanúskodnak. Még dallamanyagul(is hasonló: csak más fekvésben „éneklik" ugyanazt a melódiát.

4.

Trükk ez, vagy rendezői bravúr? Az *eszközök* tekintetében Babarczy a nagy rendezők biztonságával meri vállalni olykor a trükköket is: tudja, hogy az összhatás, a koncepció által hordozott *egész* úgyis láthatatlanná teszi őket. A játékos elemek (lovaglás az ember-lovak mellett, a köd naiv ábrázolása, Iglódi hosszabb szövegeinek meghajlással díszített, „vizsgaszerű" felmondása) nem önmagukban álló ötletek, hanem továbbvezetik a néző figyelmét a játék mélyebb rétegeire. Babarczy az egészből indul ki, és ezért sikerül az egész mű átlényegítése, azzal, hogy a darab naiv faragatlanságát naivan ironizáló egyszerűséggel viszi Színre. Nem akarja mai szemmel nézni a *naiv* szerzőt: meghagyja az eredeti baklövéseket, csiszolatlan megoldásokat, vaskos igazságokat - csak éppen kinagyítja őket, s ezzel szólaltatja meg azok komikus felhangjait. S ebben a mértéktartásban bizonyította, hogy magasabb osztályba lépett, a jelentős rendezők sorába. Végül is ritkán va-

Gyilkosok a ködben (Katona József Színház). Horváth József (Telizsák), Iglódi István (Gazjankó) és Ronyecz Mária (Alice)



gyunk tanúi egy új látásmód, új szín-padi hang születésének, Babarczy pedig ezzel jelentkezett: ő tette élvezhetővé, sőt filozofikus humorral teljessé ezt az egyébként faízű ténydrámát.

5.

A legnehezebb feladatot *Ronyecz Mária* kapta: Ardenné tehetetlen, cselekvésre képtelen s ugyanakkor - talán éppen ezért - őrjöngő szenvedélyének, dühödt önzésének és önmagát is fojtogató bizonytalanságának megformálásával. Ez a sokszínű, ám szöveg szerint nyers, egységbe nem faragott alak az ő alakításában nő nyers egyéniséggé: szeretné a maga életét élni, de visszahúzzák osztályának előítéletei: kicsit „mezalianszn-ak" sejti Mosbie-val kötendő házassá-gát, már megalázkodásnak szerelmét is, a gőg és szabadságvágy között őrlődve keresi önmagát. Vaksága csak a férfi státuszát, alantas foglalkozását engedi látni, Mosbie alacsony jellemét még akkor sem fedezi fel, mikor az leleplezi magát. A szenvedély, amely vezérli, mintha független is lenne ettől a férfitól, mint csak a szabadulni akarás elementáris vágya és egyben tehetetlen ki-útkeresése, átkozódása és fogadkozása lenne. Mosbie csak ürügy, élete nélküle is robbant volna. Ronyecz ezt a vakságot, a szenvedély szolliptikus zárkáját fogalmazza meg: úgy öleli magához a képmutatóan bocsánatot esdeklő, gerinctelen Mosbie-t, hogy nem is néz rá, nem akarja ellenőrizni arcának vonásain szavai hitelét, nincs rá szüksége, neki elég önmaga is, sőt, elég az ürügy: már-is a gyilkoláson álmodozik. De ez a szenvedély, bármily csapongó - *csupán retorikus.* Ronyecz kitűnően mutatja be, hogyan képezi át tettekké a puszta vágyakozás a szavakat, hogyan elégül ki a barokkos átkokban: rohangálásaiban, széles gesztusaiban, a tett megannyi pótlékában, úgy érzi, *mintha* már cselekedett volna, hogy a pótlékok narkózisának múltával újra érezze a tehetetlenség valóságának kínzó terhét. Csak akkor szabadul fel, mikor végre maga is gyilkolhat, mikor megmárthatja tőrét férjében. Nem a büntetés, a máglya, hanem *a bűn, a gyilkolás a felmentés ennek a kínzó szenvedélynek.* Végre tehet valamit, s ezzel szabadulhat a tett vágyának kínzó nyomásától, a szavakba sűrűsödött szenvedélyek fojtogató tehetetlenségétől. Démonikus figura lenne, de azért szenved, mert nem tud azzá len-ni, s mikor végre gyilkosként élheti az álmodott tettet - vége a darabnak. Ronyecz ezt a kielégítetlenséget, ezt az ön-magát kereső szenvedélyt is meg tudja szólaltatni, s ezzel eddigi legjobb alakítását nyújtja.

Kállai kétértelmű alakkompozícióját már említettük: neki jut a másik legnehezebb szerep. A naiv szerző a „jó ember" jelzőjét aggatja rá, s Kállain múlik, hogy ezt a családias jóságot, a butaságból és ravasz gonoszságból, a polgári kíméletlenség szkizofréniájából vezeti le. Szkizofrén ez az alak, mert a feleségét simogató férfi *egyúttal* kényúr is otthon, a meghunyászkodó, tapintatos férj egyben kegyetlen és gyilkos harács - és a két magatartás egyáltalán nem zavarja egymást, stupid békében él egymás mellett. Kállai persze ennek a később nagyra növő szkizofréniának csak embrionális vonásait engedi látni: ezért olyan komikus akkor is, mikor pompázatosnak akar látszani.

Gyilkosok a ködben (Katona József **Színház). Blaskó** Péter **(Mosbie)** és Ronyecz Mária (Alice) (Iklády László felvételei)

6.

Babarczy a befejezésben is a mű egészével korrigálja a képet: ezért az alá-való emberért majdnem tíz vádlottat akasztanak fel - a büntetés naiv formalizmusa, kegyetlen túlzása a színpadon a legalitás iróniájává kunkorodik: a befejezés állóképei ezt a hamis, ám ki-kerülhetetlen egyenletet mutatják be. A jog pallosa tömeggyilkos egyszerűséggel sújt le, majdnem olyan dilettáns önzéssel, mint ahogy a bűnösök ügyködtek, míg éltek. A 10:1 arányú igazságtalanság nemhogy korrigálná a gyilkosságot inkább igazolja azt: ha ez a tömeggyilkos igazságtevés a jog, úgy a túlzás kerülőjén enyhébb elbírálás jut a szenvedély elvakultságának: Ronyecz utolsó szavai jól érzékeltetik, hogy őt kicsit igazolja is a végzet, ha másképp nem, ironikusan. Pedig a rendező ezúttal még kérdő-jelet sem tett a kép mellé.

7.

Végül még egy kérdést: miért kellett ezt eljátszani? A kritikák tették fel, s mi sem tudunk rá a rendező helyett válaszolni. Csak arra tudunk gondolni, hogy színházkultúránk beteges vonásai között *a beszőkült horizont* az egyik legsúlyosabb tünet: szerzők, korszakok, nemzeti drámairodalmak úgy maradnak ki belőle, hogy aki esetleg fel akarná támasz-tani, egyszerűen önmagát közösíti ki. Babarczy ezt az előítéletet akarta megtörni: az „eljátszhatatlannak" tartott művel akarta bizonyítani a horizont tágításának lehetőségét és szükségességét. S talán e rendezés sikere lesz az első lépés, hogy kimozduljunk a „válogatott klasszikusok" avult szokáserkölcséből, és bátrabban nyúljunk ismeretlen vagy eddigi színi ízlésünktől egyelőre távoleső szerzők, irányzatok, művek kincseihez.

Ismeretlen XVI. századi angol szerző tragédiája: Gyilkosok a ködben, Katona József Színház.

Fordította: Somlyó György. *Magyar színpadra átdolgozta:* Benedek András, *rendezte:* Babarczy László, *díszlet:* Bakó József, *jelmez.* Vágó Nelly, *zene:* Jeney Zoltán, *koreográfus.* Bánhidi Attila.

Szereplők: Kállai Ferenc, Somogyvári Pál Blaskó Péter, Benedek Miklós, Izsóf Vilmos Pathó István, Horkai János, Szirtes Ádám, Iglódi István, Horváth József, Tarsoly Elemér, Szokolay Ottó, Gyalog Ödön, Árosi Aladár, Ronyecz Mária, Urbán Erika f. h.

SAÁD KATALIN

Ardenné asszony: Ronyecz Mária

Kilép egy hölgy a színfalak mögül, mint-ha valamely reneszánsz *korkönyvből* kerülne elénk. Bíborszín ruhája pazarul kínálja keblét és vállát, főkötője izgató arcélére figyeltet, hangja egyszerre kitárulkozó és titokzatos. Pompás teremtés; testtartása a reneszánsz minden kellemét a színpadra varázsolja. De a hölgyet életre keltő színész mozdulatai - miközben egy jól ismert kort idéznek meg - sajátos színpadi nyelven kezdenek beszélni. Ronyecz Mária, aki a Katona József Színház *Gyilkosok a ködben* elő-adásán a gyilkos asszonyt, Alice-t játssza, nem azzal vonta magára elsődlegesen a figyelmet, hogy szép, stilizált gesztusai korhű - élő - alakká formáltak egy színpadi figurát, hanem mert eszközei, melyekkel Alice-át megalkotta, jelentős részt vállalnak az előadás stílustörekvésében.

A XVI. századi, ismeretlen szerző darabjában, melynek *Fevershami Arden* az eredeti címe, van valami ijesztően mai: a gyilkosság „ötlete" legkézenfekvőbb megoldásként, a természetes napi teendők szintjén merül fel. Ennél "több nem is igen történik, mert ami a gondolat és a tett közti időt kitölti, úgy tetszik, a színpadi hatás, a játék kedvéért került a darabba, s az unalom veszélyét is magában hordó többszörös kudarc a gyilkosság végrehajtása körül egyúttal sok finom játékra is alkalmat kínál.

Több kritika is összevetette már a darabot Shakespeare drámáival, s igazuk van: *a Fevershami Arden* nem zseniális, nem örökérvényű mű. De számunkra van mondanivalója. Nem az élet sokoldalúsága felől közelíti meg a tettet, nem olyan bonyolult, nem olyan összetett lények a hősei, mint a shakespearei mészárlásoké. De azért igaziak, s el lehet hinni őket is, a tettüket is. A tettük következik belőlük, s mindenekelőtt a korból, melynek valamennyien hiteles figurái. Jan Kott azt írja egyik Shakespeare-tanulmányában, hogy Macbeth azért ölt, mert egyenrangúvá akart válni a világgal, melyben *van gyilkolás;* vagy inkább, mert a gyilkolás: *megismerés.* Alice, a szeretője, Mosbie vagy a többiek kisszerűbbek annál, intsem hogy a megismerés ősi vágyától indíttatva akarnak eltenni láb alól Ardent; de annál jobban vonatkozik rájuk is a tétel első fele: a világ ott kísért a tudatalattijukban, abban a természetes sietségben, ahogy a tett elkövetésére vállalkoznak.

Ez az írói módszer azonban, mely ily mértékben direkt, tudatosan egysíkú, s a tett dokumentálására szorítkozik, szokatlannak, sőt képtelennek tűnik. De talán a darabnak épp ez a, mondhatnánk, abszurd aspektusa indította a rendező Babarczy Lászlót arra, hogy az előadás mai közegét a groteszk elemek között keresse, s miként egyik kritikusa, Ungvári Tamás nehezményezi, hogy „felrúgja az Erzsébet-kori színpad konvencióit egy mai színpadi anyanyelv eszperantójáért". El-lentétben Ungvárival, az előadásban mindenekelőtt a mai színpadi anyanyelv eszperantójáért tett lépést tartom értékesnek, éspedig azért, mert nem fullad bele az öncélú formai kísérletezésbe, ha-nem valóságos, *mai közeggé* tudott válni.

S ennek megteremtésében jelentős része van Ronyecz Mária alakításának, aki nem vette magára a figura egysíkúságát, hanem mintegy „körüljárta" a szerepet: elmélyítette, s ugyanakkor feltárta ennek technikáját is. Szerepépítési módját leginkább talán egy több szálból induló fonalhoz hasonlíthatnánk, melyben a különböző elemek egymásra kerülve, egyszer csak a felismerhetetlenségig egységes, szétbonthatatlan kötelékké fonódnak. Induláskor azonban még nyomon követhető az egyes szálak útja. Az, ami a játék első szintjén történik, ha lélektanilag kellően motivált is, nemigen ébreszt érdeklődést bennünk: Alice-nak szeretője van, s férje útjában áll vágyának, félre kell tehát állítani. Történet ez a vágytól a beteljesülésen át a megbánásig. Alice számára a valódi' nagy útvesztő az lesz, ahogyan maid a sikeres hazugságok, színlelések mögött végül teljesen elvész ő maga - s Ronyecz játékában ez a vezérmotívum. A férje elleni hajsza kezdetekor - úgy tűnik - még vannak őszinte pillanatai: „Míg be nem hálóztak bűvös szavaid, Arden magamnál drágább volt nekem" -, vágja a csábító Mosbie-hoz. De lehet, hogy már itt hazudik.

A kezdetben játékos színlelések első igazi próbatételük elé akkor kerülnek, amikor Alice a levesbe öntött méreggel akarja Ardent megölni. A rendező jól előkészíti a jelenetet. Arden megalázza Mosbie-t, s Alice épp átvonul a szín hát-

Gyilkosok a ködben (Katona József Színház). Kállai Ferenc (Arden) és Ronyecz Mária (Alice) (Ikládv László felv.)

terében, karjai közt tartva a levesestálat, mint valamely áldozati edényt, Ronyecz szemvillanása elkapja a pillanatot, s elszánt arccal a néző számára is tudatosítja a szituációt. Mikor a levessel visszatér, Arden és Mosbie már összebékültek, de Alice alig tud úrrá lenni hangján és tekintetén. Még fél. Még csak most ízlelgeti a bűnt. Arden félretolja az edényt, s Alice-nak el kell terelnie magáról a gyanút, el kell játszania a sértett, az ártatlanul gyanúsított asszony felháborodását. Színleg iszik bele, s ezt is stilizált gesztus jelzi, kézfejével megérinti a száját, megrendezi a jelenetet. Mikor Arden megilletődik, s egymásra borulva sírnak, talán el is hinnénk Alice őszin-te megbánását, ha a jelenlevő Franklin és Mosbie viselkedése nem keltene kételyt. Mégis: Ronyecz magatartása bizonytalanságban hagy. Megbánása nem egyértelműen hazug, de ez az első „siker" olajat önt a tűzre. Néhány pillanat, s már próbára is teheti újsütetű képességét. Green jön, panaszkodik Ardenre, s Ronyecz önfeledten felcsillanó arca bejelenti az új játszma kezdetét: Green lelki hullámhosszára hangolja magát, fájdalmasan ringatja testét, két, kecsesen egymáshoz illesztett keze mögé rejti szomorú arcát. A csel beválik, a „lovagias" Green magára vállalja a gyilkosság megszervezését. Alice láthatóan elégedett - Ronyecz nem igyekszik ezt leplezni - sietősen átnyújtja a vérdíjat. Önfeledt, boldog ragyogás vesz erőt rajta, majd-nem gyermeki, annyira oktalan és egy-ügyű. Talán fogalma sincs, mit tesz? A jelenetet záró géphang-kacagás, halálhörgés „elhelyezi" Ronyecz játékát.

Mosbie is elhelyezi magában Alice tettető ügyességét. Viszálykodásaik viszont annál inkább színlelni kényszerítik Alice-t. A hazugság arcára merevül. S nyilvánvaló, minél jobban belebonyolódik, annál kétségbeesettebben, annál látványosabban színlel; már alig érzékelhetjük a váltásokat, már egyre kevésbé figyel ki Ronyecz a különböző célpontokra irányuló arcvonásai és gesztusai mögül, felnagyul és felgyorsul minden, miként bűnössé válásának folyamata is. Nem akarja a bűnt, majd mégis akarja, ima-zsámolyára borul, térdepel, összegyűri az imakönyvét, szenvedélye megnemesíti, de egyetlen pillanat alatt elveszti gesztusai-hól, tartásából eddigi nemes szenvedelmét, a legközönségesebb indulat hangján fogadja a hírt, hogy a gyilkosság ismét elhalasztódott.

Alice-t pokolian bosszantják a kudarcba fulladt kísérletek, már csak ezért is kívánná Arden halálát - de nem saját gyilkossá válását. Mosbie mérgező festékkel bevont, szent szobrot rendel, hogy Alice ezt férjével megcsókoltassa. Ennek a darabban eredetileg nem szereplő jelenetnek az előadásban lényeges dramaturgiai funkciója van: Ardenre nem halált hoz a szobor, hanem szinte friss lángra lobbantja érzéki vágyát, de szerelme, a szobor hatását eddig „ártatlan" izgalommal figyelő Alice-ban iszonyatot kelt. Összegörnyed Arden karjai közt az undortól, púpos öregasszony látványát kelti - Arden ájultan viszi be háló-szobájába a halálra vált testet.

Itt, a szemünk előtt ért meg Ronyecz-Alice-ban a tett. Miként a kudarc, amely a levesmérgezést követte, a színlelés rabjává tette, úgy válik most gyilkos szándékának rabjává: itt nő Ronyecz alakítása magasan a megírt szerep fölé, egészen a shakespeare-i hősök magaslatáig. S ebből a jelenetből értjük meg, hogy Ardenné asszony képes önkezével végezni férjével. Ronyecz nagyszerű ösztönnel

PÁLYI ANDRÁS

A két Sirály

Papírforma szerint talán nem is érdemeltek volna különösebb figyelmet. Hisz hányszor megy el - akár említés nélkül is - a kritika egy-egy közismert klasszikus mű vidéki bemutatója mellett, különösen, ha ugyanabban az évadban fővárosi színház is műsorára tűzi a kérdéses drámát. Igaz, ezt akkor sem tekinthetjük egészséges jelenségnek, ha valóban csak felújítás jellegű produkcióról van szó. Csehov Sirályának kaposvári és szolnoki előadása azonban méltán keltette fel kritikai közvéleményünk figyelmét. Mire e sorok megjelennek, már a Madách Szín-ház Sirály-bemutatója is lezajlott; még-sem csupán a premierek közti időbeli távolság miatt foglalkozunk itt külön a kaposvári és a szolnoki *Sirállyal.* Ez a két előadás eleve más igénnyel született, mint a pesti: az ország két legfiatalabb főrendezője - mindketten ebben az évadban vették át színházuk művészeti vezetését - *a Sirályt* választotta bemutatkozásul. Önmagában már az is, hogy két fiatal rendező, akinek eddigi pályafutásában - minden egyéni és helyi sajátosság ellenére - a közös főiskolai évektől a főrendezői kinevezésig sok a rokon vonás, hasonló helyzetben egyaránt a *Sirály* mellett döntött, elgondolkoztató. Elgondolkoztató az eredmény is, jóllehet a kritika korántsem fogadta egyöntetű elragadtatással a két *Sirályt.* Nem alaptalan, ha mindkét előadást bizonyos értelemben *ars poeticának* tekintjük. Székely Gábor ki is mondja ezt a szolnoki előadás műsorfüzetében, s Zsámbéki Gábor néhány mondatos kommentárja is arról a szomjúságról vall, „amit a művészet után érzünk".

A kánon

Kevés olyan klasszikus dráma van a világirodalomban, melynek színpadi előadását olyan kánon kötné, mint a *Sirályét,* Sztanyiszlavszkij rendezését őrzi a magyarul is megjelent rendezőpéldány; de az írásos feljegyzésnél talán még erősebb a színpadi konvenció. S a Sztanyiszlavszkij-féle Sirálynak talán azért is van valóságos mítosza, mert a darab első, pétervári bemutatója kudarccal járt, és csak Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics Dancsenko tudott színpadi életet lehelni a műbe - akkor, amikor Csehov már nem hitt alkotásában.

A moszkvai Művész Színház *Sirály*-kánonjával azonban - mint általában Sztanyiszlavszkij kanonizálásával - óvatosnak kell lennünk. Kiderülhet ugyanis, hogy az, amihez Sztanyiszlavszkij nevében mereven ragaszkodunk, voltaképpen nem is tőle való; ami viszont valóban tőle van, az lényege szerint sokkal rugalmasabb, ha úgy tetszik, modernebb, mint a nevével jelzett kánon. Ha le akarnánk egyszerűsíteni a kérdést, azt is mondhatnánk, hogy Sztanyiszlavszkij koncepciójának lényege Csehov gondolatainak kibontakoztatása, s ha mai rendezőink alapvetően más eszközöket alkalmaznak ugyanebből a célból, Sztanyiszlavszkijhoz is, Csehovhoz is hűek. De utalhatnánk akár a Művész Színház újabb, frissebb szellemű Sirály-előadására, melynek frissesége épp Sztanyiszlavszkijék elképzelésének mélyéről fakad, vagy utalhatnánk Efrosz Sirály-tanulmányára, amelyből a kaposvári mű-sorfüzet is idéz: „Elhatároztuk, hogy elővesszük, megtöltjük modern eszmék-kel… megpróbáljuk Csehovval elmondani, ami mondanivalónk van".

Egyszóval nemcsak arról van szó, hogy végső soron az élő színház számára nem létezik abszolút kánon, s Zsámbéki vagy Székely megkérdőjelezheti Sztanyiszlavszkijt, hanem sokkal inkább arról, hogy hamis képleteket és képeket őrzünk magunkban *a Sirállyal* kapcsolatban, s hogy Zsámbéki is, Székely is - a maga útján Sztanyiszlavszkij igazi örökségét keresi. Könnyen találhatnánk ugyanis mindkét előadásban számos olyan elemet,, melyek a hagyományos Sirály-előadásokkal való *radikális szakítást* jelzik. Elegendő talán a leginkább kézenfekvő kérdésre, a játéktér berendezésére utalnunk. *A Sirály,* s általában Csehov színművei úgy élnek a köztudatban, mint amelyeket *csak enteriőrben* lehet színpadra vinni; a modernebb utakat kereső tervezők nemegyszer épp ezért idegenkednek is a Csehov-díszletek tervezésétől. Zsámbéki is, Székely is *természetesnek veszi,* hogy szakítson az enteriőrrel. S ha fellapozzuk Sztanyiszlavszkij feljegyzéseit, melyek például a kerti jelenetekhez nemcsak a patak, a bokrok, a fák, a tisztás, a melegház stb. pontos elhelyezését rögzítették, hanem a bennük foglaltak szerint a szereplők több alkalommal is lehajoltak a földre, és egy szál virágot vagy füvet téptek idegességükben, belső feszültségük levezetésére. A felületes szemlélőnek tehát akár úgy is tűnhet, hogy Sztanyiszlavszkij naturalizmusával szemben a két fiatal rendező valamiféle antirealista végletbe esett: Zsámbékinál fehér négyzet jelzi a fekete színpad hátterében a tavat, s Székelynél a színpadi *tájképnek* ez az utolsó jelzése is eltűnik. Ha azonban azt kérdezzük, mi volt a célja Sztanyiszlavszkijnak e ma már naturálisnak ható, mégis egy-kor oly lenyűgöző színpadi életszerűség megrajzolásával, s feltesszük a kérdést, hogy mi vezeti Zsámbékit és Székelyt, akkor mindjárt mélyebben és az igazsághoz közelebb járunk. A drámát *életre keltő,* lehetséges színpadi atmoszféra, légkör, aminek csak egyik, jóllehet nem elhanyagolható összetevője a játéktér kialakítása, a korral, a társadalom (s így a közönség) művészi ízlésével, esztétikai normáival szinte évről évre változik; s ha a rendező valóban adekvát közeget akar teremteni a *Sirályhoz,* nemcsak az íróra, nemcsak a kánonra, de a nézőtér-re is érzékenyen kell figyelnie.

újra éles váltással él: ragadozó játékossággal figyeli Arden segélykiáltásait, mígnem hirtelen ráveti magát, s az erotikum megszállott pózában beledöfi kését a már halott Arden tetemébe.

Ez a gyilkosság amilyen tragikus, épp olyan bizarr. A szituáció groteszk bizarrságát csak még fokozza, hogy miközben Alice kétségbeesetten sikálja a földön a vért, az eddigiekben is minduntalan felfeltűnő hóhércsuklyás alakok, belépnek a színre, s kihordják a székeket. Ezek után már nem is meglepő, hogy Ronyecz kissé idétlenre játssza a bűnbánó Ardenné asszonyt, s hogy pantomimikus elemek ábrázolják a kivégzést.

Az előadás groteszk elemei elhelyezik, értelmezik a játékot, és mindenekelőtt kibillentik egysíkúságából. Miként Ronyecz klasszikus veretű játékát is a belső folyamatokat feltáró groteszk gesztusok, arcjátékok, a stilizáció, és láttatás tudatos módja teszi sokoldalú, izgalmas, modern alakítássá.

Csehov: Sirály (Kaposvári Csiky Gergely Színház). Olsavszky Éva (Arkagyina) és Kiss István (Trepljov)

Közhely már, ha megállapítjuk, hogy Csehov nélkül nincs modern dráma, hogy például az amerikai színházat Walter Kerr már féltette a csehovizálódástól az ötvenes években, s így tovább; de tény az is, hogy hosszú évek óta nem láttunk színpadainkon igazi, egészséges, vihart kavaró, valóban hatni képes Csehov-előadást. Pedig az elmúlt évadban *a Ványa bácsi* két színházunkban is műsorra került, színpadot kapott *az Ivanov, s* az időben visszafelé haladva, sorolhatnánk még a Csehov-bemutatókat *(a Sirályt* 1966-ban Debrecenben mutatták be utoljára, Lengyel György rendezésében). De bővelkedjenek színházaink az eddigieknél nagyobb mértékben Csehov-bemutatókban, akár az író iránti tiszteletből, akár importált divatból, ennek a Csehov-kultusznak csak akkor lesz értelme. ha nem *megmerevítő,* hanem *megtermékenyítő* hatással van a magyar színjátszásra. A két *Sirály* esetében, úgy érzem, erről van szó.

A stílus

Az, amit fentebb jobb híján *színpadi atmoszférateremtésnek* neveztünk, nem más, mint a Csehov-dráma adekvát színpadi közegének a megtalálása: azé a megfelelésé, mely a közönséget maximálisan és mélyen bevonja a dráma hatókörébe. Sztanyiszlavszkij számára ez a hétköznapi életszerűség aprólékos kidolgozásával kezdődött, hisz Csehov a hétköznapok „unalmából" szőtte költészetét; Zsámbéki és Székely számára mind-ez már a „levegőben van". Az ő *Sirályuk* diáknézői is már az iskolapadból magukkal hozzák mindazt az ismeretet, aminek meglelésével az egykori *Sirály* meghökkentett és felrázott; tudják, hogy a lelőtt sirály sorsa Trepljovon is, Nyinán is beteljesül; amikor tehát két rendező Csehov gondolatainak tolmácsolására gondol, mindenekelőtt olyan egyéni hangszerelést keres, mely élő színpadi igazságként közvetíti Csehovot.

Ars poeticának neveztük a két *Sirályt.* A Zsámbéki Gábor rendezte kaposvári előadásban az egyes szálak kuszábban fonódnak egymásba: itt mindenkinek köze van mindenkihez, a régi és az új művészet küzdelme *emberek küzdelme* lesz, akik reménységük eltipróját sejtik egy-másban, s e tehetetlen vergődés mindannyiukat fojtogatja. De ez a fojtogató tehetetlenség már sóvárgás is, vágyakozás az után a megváltó, *szép pillanat* után, melyben a művészet bevilágítja az életet. Mindenki sóvárgása - mindenki egymás-marcangolásában. Zsámbéki a csehovi ellenpontozás technikájára építi az előadást: Csehov a kisszerű hétköz-napiság tragédiáját írta meg, melyben talán a legsemmitmondóbb gesztus vagy motívum sejteti a legtöbbet; Zsámbéki az előadás komor színeivel vall a művészet megvilágosító erejéről. A színpadot olyan sötét uralja, hogy a színészek arcát is alig látjuk. Arcélek, gesztusok rögződnek emlékezetünkbe. Ebben a komor világban minden drámai reakció, összecsapás az új és a régi művészet hívei közt, dilettánsok és tehetségek, „civilek" és „prófféták" közt, valamiféle plusz töltést kap: a fény utáni sóvárgás jelképe lesz.

Székely Gábor szélsőségesebb, keményebb előadást rendezett. A színpadi feketeség, ha lehet, itt még végletesebb: a tárgyak, kellékek (csakis a legszükségesebbek) fehéren világítanak a csupasz és sötét színen. A játék íve Nyina és Trepljov szerelmi drámájára épül, ebben sűrűsödik az ifjú művészet *naivitásának* és *rutinba* ütközésének tragédiája, míg Trepljov minden rokonszenvünk ellenére a dilettáns nagyravágyás áldozata lesz, Nyinában az igazi alázatos tehetség költészete szólal meg. Székely rendezése mintha a Zsámbéki-féle előadás sarkítása lenne: itt egyértelműen érezzük, hogy mindkettejük Sirály-értelmezése minden látszólagos illúziórombolás, színpadi sivárság és díszlettelenség ellenére végső fokon *romantikus színház.*

Holott Székely egyrészt „elidegenít" (és nem véletlen ez az idézőjel!), a játéknak mintegy keretet ad a hűvös-nosztalgikus *színház a színházban* hangulatot keltő munkavilágítás, mely látszólag arra szolgál, hogy ennél a fénynél rendezzék át a díszletezők a színpadot (de hisz a szolnoki színház díszletezői már sokkal komplikáltabb színváltozásokat is lebonyolítottak fény nélkül). Ez a körvilágítás ugyanakkor sejtelmes, borongós fénybe burkolja a színen maradó ácsolt színpadot, a vakító fehér padokat stb. - *és ez már Csehov.* Amennyiben „elidegenítés" ez a minden egyszerűsége ellenére is több értelmű színpadi világítás, úgy kiemeli a darab csehovi rétegeiből a színházi ars poeticát; amennyiben viszont maga is színpadi kulisszává válik, a csehovi rétegek drámai összetettségére utal. Szemérmes és tele van Csehov iránti alázattal a darabnak az az átformálása, amit Székely végez; ezért is szól oly megkapó erővel a szolnoki Szigligeti Színház színpadáról Csehov poézise.

Ez a poézis az „üres rutin" színház el-len emel szót, az új színház naiv tisztaságáért. Nem pamfletként, hanem drámai sorsokban. Ezért oly tragikusan esendő - a dilettantizmusig esendő - az új: hogy Trepljov drámai zsákutcája mégis gyümölcsöt hozzon Nyina kiolthatatlan tisztaságában. Úgy tűnik, mindkét rendezőt ez a drámai ellenpontozás ragadta meg a Sirályban: a dilettáns költőben megjelenített - *igazi* - művészi tisztaság utáni vágy eredendően színpadi megfogalmazása; még akkor is, ha a kaposvári előadásban inkább a sötétben botorkálók kusza közösségére (itt mindenki egy kicsit Trepljov), a szolnokiban viszont a Trepljov-Nyina szerelmi kettős vonalára került a hangsúly. S ez a romantikus a két Sirályban: ezeket az illúziókeltés látszatától is megfosztott elő-adásokat a fiatal művészek hitvallásának romantikája fűti. Mindkét változatban mindvégig a színen marad az ácsolt kerti színpad, sőt jól sejthetjük, hogy ez az egyetlen díszletelem, melyhez Zsámbéki is, Székely is erősen ragaszkodik. Érthetően, mert jelkép; számukra döntőbb és dominánsabb, mint Csehovnak volt.

A legizgalmasabb kérdés mégis az, *ahogy* ars poeticájukat megfogalmazzák. Színpadi atmoszférateremtésről beszéltünk, s mint jeleztük, ennek csak *egyik* eleme a játéktér kialakítása. Ez már következmény. A két *Sirály* elsősorban *a játékstílusra vonatkozó kezdeményezés.* Amikor a két rendező rokonságát említettük, erre kívántunk utalni: Zsámbéki is, Székely is, bár más-más utat járnak, jól tudják, hogy a színház, különösen a modern színház elsősorban nem szavak-

kal kelti fel a nézők fantáziáját, hanem a szavak és gesztusok, az akció és a látvány egymásra hatásával; s ha már Sztanyiszlavszkijt említettük, aki olyannyira fontosnak tartotta a gondolat és a fizikai cselekvés egységét, megállapíthatjuk, hogy Zsámbéki és Székely ebből *az egységes játékstílus* követelményét olvassa ki.

Talán szokatlan, hogy két rendezést, melyek ugyanakkor két rendezői egyéniséget jeleznek, ennyire együtt tárgyalunk. Úgy érzem azonban, a két *Sirály* jelentősége, amit a jelen színházi évadban és egész mai színjátszásunkban betöltenek, épp egymásra utalásukban rejlik. Nem kell föltétlenül új rendezői nemzedékről beszélnünk, vagy más hasonló, a valóságos összefüggéseket mindenképp leegyszerűsítő kategóriákat használnunk ahhoz, hogy jó érzéssel megállapítsuk, sem Zsámbéki, sem Székely útkeresése nem elszigetelt jelenség, s könnyen lehet, hogy olyan lapokat nyit a magyar színház históriájában, melyekre messzibb távlatból is érdemes lesz visszatekintenünk.

A játék

Ezúttal azonban maradjunk magánál a két Sirály-előadásnál. E vázlatos, inkább csak jelzésszerű elemzés végén egy kérdést föltétlen szemügyre kell még vennünk. Eddig többnyire az ambícióról, elképzelésről, rendezői szándékról beszéltünk. Felvethető viszont, hogy az elképzeléseket, a stílustörekvést milyen mértékben sikerült megvalósítani. Annál is inkább, mert érzésem szerint. ami a két *Sirály* kritikai visszhangját illeti, többnyire e két tényező, szándék és realizálás összefüggésének megítélésében kísér-tett a legtöbb tévedés. Az objektív, vagy akár szubjektív, a rendezőn kívül álló, vagy akar a rendezőn múló hiányosságokat, nehézségéket könnyű a koncepció fogyatékosságaként felfogni, csak éppen néha teljes félreértéshez vezet. Vegyük tehát most külön-külön a két *Sirályt.*

Zsámbéki rendezése, úgy hiszem, az évad eleji szerződtetésekkel kezdődött: azt, hogy az előadás többnyire a színház új tagjaira épül, jelképesnek is érezhetjük. Zsámbéki fokozott mértékben él az egyes színészi adottságok *egymásra hangolásából* eredő lehetőséggel. Olyan meglehetősen eltérő alkatú színészeket tud egységes játékstílusba fogni, mint Olsavszky Éva és Szabó 'Ildikó, Kiss István és Kun Vilmos, vagy Szabó Kálmán és Verebes István. S ez igaz akkor is, ha Molnár Piroska túl érdes és jelentéktelen Nyina (bár nem minden színpadi erő nélkül), ha Kátay Endre harsány Samrajevje kilóg az együttesből. Hisz Olsavszky ele-

Csehov: Sirály (Szolnoki Szigligeti Színház). **Bodnár Erika** (Nyina), **Hegedűs** Ágnes (Arkagyina) és Huszár László (Trigorin)

Csehov: Sirály (Szolnoki Szigligeti Színház). Hegedűs Ágnes (Arkagyina) és Huszár László **(Trigorin)**

gáns érzelgőssége, mellyel Arkagyina Trepljov, a fia iránt viseltetik, ugyanúgy része e szárnyszegett és vágyakozó világnak, mint Szabó Ildikó szivarozó, nagy lépésekkel járkáló, keserű Másája; Kiss István oly eredendően és már-már egysíkúan naiv, hogy a körötte mozgó alakok, Verebes István Medvegyenkójának esetlen élniakarása, Kun Vilmos Dorn doktorának kesernyés európaisága, Szabó Kálmán vagy Garay József alakítása nélkül ez a Trepljov talán meg se születne. Igy viszont igazi színpadi élete lesz: lázas tekintetére sokáig visszaemlékszünk. A kaposvári *Sirály* tehát, a kisebb csorbáktól eltekintve, színészileg igen egységes és egyensúlyos produkció. Kevésbé mondhatjuk el ezt a játéktérről. Szinte Gábor színpada és Mialkovszky Erzsébet ruhái, mint mondani szokás (s így is van), jól funkcionálnak, csak éppen hiányzik a látvány *szuggesztív ereje*.

A szolnoki *Sirály* viszont mindenek-előtt térvarázslatával bűvöl el. A világítás, melyről fentebb írtunk, elementáris egyszerűséggel teremt „levegőt" a színpadon. Annak a néhány tárgynak, amely a csehovi enteriőrből megmaradt, Székely Gábor fokozott jelentőséget tulajdonít: mintegy Nyina fehérsége teste-sül meg a tárgyak fehérségében, a lelőtt sirályban csakúgy, mint a padok exponálásában, vagy a fehér petróleumlámpa hangsúlyozott „szerepeltetésében". Itt a színészek ritkán kerülnek premier plánba, de a tárgyak annál inkább: Nyina a sirályt, szárnyát mintegy kibontva, „beletartja" a reflektorfénybe, s a halott, fehér madár sokáig ott marad a fehér pad előtt, épp a fénykörön belül; Mása odahajítja az anyjához a fehér kispárnát, s a párna percekig „premier plánban" marad; a petróleumlámpát, mely egyedüli fényként tűnik fel a sötét színpadon, s Trepljov asztalán áll a második részben, Trepljov magával viszi az ágyhoz, ahol Szorin tolókocsija áll, leteszi a földre, s úgy mondja el Nyina történetét, hogy körülülik a lámpát. A tárgyak tehát a Fehér Miklós tervezte színpadon drámai erővonalak kirajzolói, a konfliktusok hordozói lesznek, s jelentős, a XIX. századi miliőtől elszakító szerepe van Vágó Nelly ruháinak.

A színészek közül azonban egyedül Bodnár Erika jár a rendező által oly egyértelműen megjelölt csapáson, bár e lázas tisztaságú Nyina mellett több erős színészi alakítást is láthatunk. Kránitz Lajos életerősségében megrokkanó Trepljovja vagy Hegedűs *Ágnes* fanyar Arkagyinája emlékezetes élményt nyújt, csak éppen az előadás szigorúan felépített ívéhez nincs igazán szerves köze. Ezúttal a játéktér oly erős és szuggesztív keretet teremt a játékhoz, oly meg-határozó a játékstílus szempontjából, hogy azt az egyes színészi alakítások csak töredékesen tudják követni.

A fogyatékosságok és erények e rövid leltárba vétele után nem túlzás megállapítanunk, hogy a két *Sirály* az évad két izgalmas, rangos, sok jó ígérettel biztató előadása. Meggyőződésem, hogy mindkettő nemcsak a magyar színjátszás újjászületésének jegyében jött létre, hanem igazi frissítő hatása is lesz.

Csehov: Sirály (Kaposvári Csiky Gergely Színház). Molnár Piroska (Nyina) és Szabó Kálmán (Trigorin) (Ikládv László felvételei)

DÉVÉNYI RÓBERT

Bábfesztivál Pécsett

Hogy miért süllyed Atlantiszként a gyermekirodalom óceánjába néhány olyan remekmű, mint Swift *Gulliverje* vagy Defoe *Robinsonja - ez a* mai napig az irodalomtudomány talányai közé tartozik. És ugyanilyen rejtély, hogy mi predesztinál hasonló sorsra egy egész színházi műfajt: a bábművészetet. Egy biztos: aligha maga a műfaj okolható. Sokkal inkább a közönség skatulyázta be hazánkban a bábszínházat a par excellence gyermekszórakoztató intézmények közé, ahová a felnőtt csak kísérőként lép be. És előítéletével egyben kirekesztette a bábjátszást a színházi kultúra perifériájára.

Természetesen a bábművészek soha-sem törődtek bele helyzetükbe, és szakadatlan küzdelmet folytatnak emancipálódásukért. Hivatásos és amatőr együttesek, itthon éppen úgy, mint külföldön, a legkülönfélébb szellemi ínyencségeket kínálják a felnőtt közönségnek, hogy versenyképesek legyenek a művészi árubőség egyre duzzadó konkurrenciájával. Pécs immár másodszor nemzetközi szintű kirakata e törekvéseknek. Az öt-napos bemutatósorozat - 1971. október 2:-24. - mind az előadásokkal, mind a hozzájuk kapcsolódó vitákkal meggyőzően bizonyította, hogy nemcsak kell lennie, hanem *van* felnőtt-bábszínház, méghozzá olyan minőségű, ami a színházi kultúra élvonalába sorolja.

Kétségtelen, hogy a kedvező kép kialakulásában nagy szerepet játszott a fesztivál szervezettsége, átgondoltsága. E sorok írója szorgalmas fesztivállátogató. Megszokta, hogy vagy van koncepciója egy bemutatósorozatnak - és akkor gyengék a produkciók, mert örül-ni kell, hogy egyáltalán egy egységes profil Prokrusztész-ágyába kényszeríthetők; vagy az előadások izgalmasak - de akkor aligha érvényesíthető egyéb eszmei szempont. Pécsett szerencsés találkozás tanúi voltak a jelenlevők. Egy világos koncepciót a meggyőző példák sokaságával illusztráltak - de úgy is fogalmazhatnám, hogy a jobbnál jobb elő-adások élménye egységes szellemi áram-körbe kapcsolta be a szakmai vitákat, elemzéseket. (Talán a túlságosan protokolláris záróértékelés kivételével.)

A fesztiválszervezők nyilvánvaló szándéka szerint a játékrend lényegében a felnőtt-bábszínház három lehetséges típusát mutatta be. Egy-egy napot szántak a népi ihletésű, folklorisztikus bábjátéknak, egyet az avantgarde kísérleteknek, az intellektuális bábszínháznak, és végül egyet a „könnyű műfajnak", a bábkabarénak. Tehát a lényeget, *a teátrális funkciót* emelték ki, és ennek rendelték alá mind a társulati típusokat (amatőr, underground, hivatásos), mind a lehetséges technikai variánsokat (kesztyűs, marionett, árny stb.).

E funkcionalista szemlélet tette egyébként különösen alkalmassá a fesztivált arra, hogy - felismerve a párhuzamokat - tanulságait a színházi kultúra egésze szempontjából is tekintetbe vegyük.

Vegyük tehát szemügyre a teljes programot e besorolás szerint.

Népi játékok

A népi hagyományok megőrzésének szép példáját nyújtotta a Somogy megyei Vörs község bábtáncoltató betlehemese. Az előadás nem készült színpadi produkciónak, nem kívánt mást, mint egy feledésbe merülő ünnepi szokás néprajzilag hiteles képét feleleveníteni. A rendező szerető műgonddal gyűjtötte fel egy házi betlehemes játék környezetét: dalokat, rigmusokat, dramatikus, alakoskodó mozzanatokat. Mindez a hagyományok ismerete szempontjából kétségteIenül figyelmet érdemelt. De dramaturgiailag is fontos tanulságokkal szolgált, éppen a legtöbbet vitatott kérdésben: hogyan alakítható ki a legharmonikusabb kapcsolat báb és ember között. A vörsiek előadása bizonyította, hogy a korszerűhöz az ősin keresztül is vezethet híd. A szokásjáték ugyanis a legtermészetesebben köti az éneklő-alakoskodó mimeseket a betlehemparavánhoz, gondosan ügyelve arra, hogy - már rituális okoknál fogva is - a báboké maradjon a főszerep.

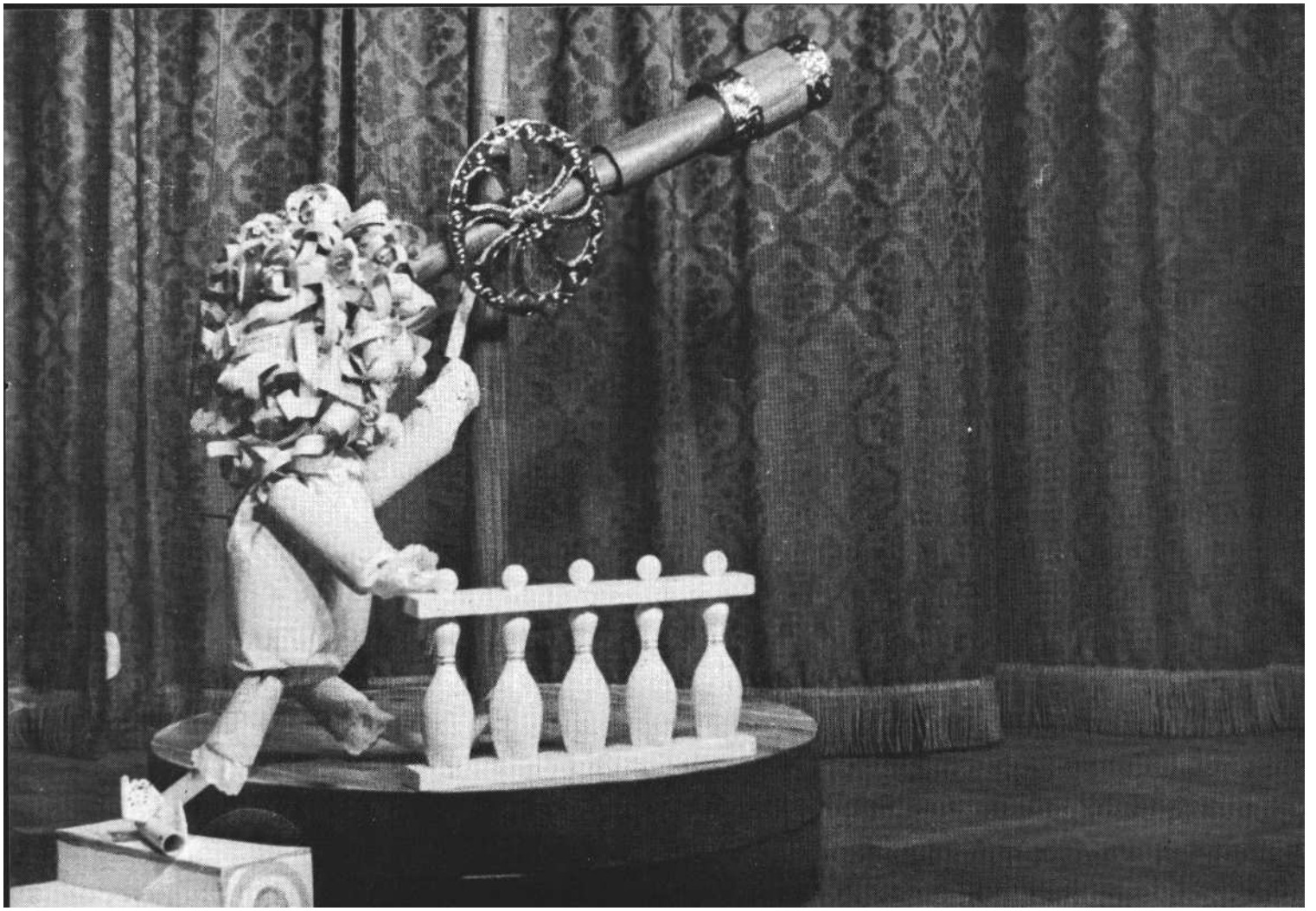
A többi előadás már a folklór modern útjait kereste a mai közönséghez. A módszer többnyire az adaptálás: balladákat, népmeséket dolgoztak fel báb-színpadra. Az előadások egy részének alapproblémája, hogy az adaptáció meg-marad az illusztráció szintjén: a verbális költői képpel *párhuzamosan* megjelenik annak képzőművészeti-színpadi megfogalmazása. Igaz, ez az illusztráció több nyire szemet-lelket gyönyörködtető. A baranya-szentlőrinciek például a *Molnár Anna-balladát a* pásztorfafaragások motívumainak stílusában komponálták meg árnyjátékukban, kétségkívül megragadó esztétikusággal. A ballada drámaiságának közvetítésére ez a módszer mégsem bizonyult elég erőteljesnek.

Ugyancsak az illusztratív esztétikusság csökkentette a kaunasi (Szovjetunió) Állami Bábszínház *Egle, a kígyók királya* c. népmeseadaptációjának hatásosságát. Az őserejű természetmítoszból a tisztán tetszetőset emelték ki. Zenei hasonlattal élve: a népit Csajkovszkij és nem Muszorgszkij szellemében dolgozták fel. A rusztikus drámaiság lekerekítésének lehettünk tanúi a plovdivi Népi Bábszính*áz Kukérik játéka c.* produkciójában is. A program a mi busójárásunkhoz hasonló tavaszünnepi maskarajáték felidézését ígérte, de a mű egy ízléses látva nyosságforgatagnál többet nyújtani nem tudott.

E produkciók problematikusságát úgy is jellemezhetjük, hogy azok a szokványos bábszínházi és dramaturgiai keretek közé terelték az adaptálandó folklór-anyagot, és ez a „szelídítés" elvette savukat-borsukat.

Gyökeresen más utat választott a kassai Glóbusz együttes. Három székely népballadát fűztek egy műsorba: a Kis *Júliát,* a *Kőmíves Kelement* és *a Molnár Annát.* Bábszínpaduk nem volt: a paravánt népviseletbe öltözött szereplők „hozták létre" néhány kelme segítségével. Vagyis: élő emberek alkották az előadás tárgyi keretét, amelyben a tárgyak életre keltek. A „díszletváltozások" egy táncjáték koreográfiáját idézően folytak le, ami magát a bábelőadást a népi játékok atmoszférájával vette körül. De talán nem is ez volt a legizgalmasabb újításuk, hanem annak felismertetése, hogy a bábszínpad a filmhez hasonlóan - és az élőszínpadnál sokkal szabadabban! - élhet a plánszerű ábrázolásmód-dal. A legtöbb előadás ugyanis egyazon léptékben transzponált mindent: lényegest és lényegtelent egyaránt - a báb természetéből adódóan általában kicsinyítve és legfeljebb az élő szereplők méret-arányával ellenpontozva. Szőke István rendező viszont egy hatalmas küllős kerék premier plánú forgatásával közelítet-te Kőmíves Kelemennét kérlelhetetlenül a dévai várhoz - megteremtve ezáltal a szűkszavúság telitalálatát.

Két produkció kísérletezett azzal, hogy



Haydn: Ember a holdon (az Astra bábegyüttes előadása)

a folklór aktualizálásával utat találjon a mai felnőtt közönséghez. Ebből az egyik feltétlenül zsákutcának bizonyult. A kecskeméti Ciróka bábegyüttes rendkívül agresszíven modernizálta *a Fehér László* betyárballadát. A játék két síkon folyt: a paraván mögött bábokkal, korabeli környezetben, a paraván előtt pedig élő szereplőkkel, mai ruhákban és külsőségekkel. Ez a szájbarágó párhuzamosítás, amely közös nézőpontból kívánta láttatni a Hivatal hajdani és mai packázásait - tetézve a keresetten eredetieskedő hatáseszközökkel - inkább komikus, mint drámai hatást váltott ki, nyilván a rendező szándékával ellentétben.

Az egész fesztivál egyik legszebb előadásával örvendeztetett meg viszont a tiszakécskei Szitakötő bábegyüttes. Figyelmet érdemel mindenekelőtt maga a mű, *a Profán misztérium.* Tarbay Ede nagyjából olyan szellemben dolgozta fel a magyar betlehemesek szövegét, mint a lengyel Dejmek élőszínpadon a passió-textusokat *(Legenda a dicsőséges feltámadásról).* A modern irónia a naivitás elbűvölően költői köntösében jelentkezik. Tóth Géza rendezése úgy teatralizálta a betlehemes játék - éppen a vörsiektől látott - népi elemeit, hogy az egy ízig-vérig korszerű *teatro mundivá* terebélyesedett. (Ez kétségkívül a misztériumszínpad tervezőjének, Koós Ivánnak érdeme is.)

Végül a népi-vásári bábjátékhagyományokat elevenítette fel a miskolci *Játsszunk együtt* bábcsoport is, egy Hans Sachs Fastnachtspiel-adaptációval. *A* produkció a tisztes műkedvelés színvonalán mozgott.

Avantgarde kísérletek zenével, klasszikusokkal

Ha a folklorisztikus bábjátszás azt a látszatot kelthette, hogy a báb legfeljebb egy speciális területen otthonos, a következő kategória meggyőzően bizonyította, hogy a repertoárlehetőségek szinte korlátlanok, és összecsengenek a legkorszerűbb élőszínházi törekvésekkel. A legjobb értelemben vett úttörés felelősségét vették magukra a különböző produkciók meggyőző és kiforrott megvalósításban.

Hogyan lehet eleven drámai élménnyé tenni a látványt, a játékot a zenés műfajú darabokban? Hogyan közelíthetők a mához a klasszikus művek adaptációi? Az írói vagy rendezői színházé-e a jövő? Mit tehet a színház a szokványos „elvárások" lerombolásáért, a korszerű formanyelv elterjesztéséért? Azt hiszem, nagyon is ismerősen csengő kérdések ezek.

A zenés műfajú kísérletek különösen érdekesek voltak. Közismert probléma, hogy a zenei stílusok sajátos formai erőtere milyen nehéz követelmények elé állítja az énekes-színészt. A számtalan megkötöttség, a természetes színészi magatartás problematikussága - különösen a realizmusigény növekedésével - vitathatatlan zenei értékeket szorított le az operaszínpadról. És milyen remekül illeszthetők ugyanezek a művek a bábszínházak műsorára. Most sajnálom igazán, hogy nem láthattam például Mozart marionettre írt operáit - *a Bastien és Bastienne-t* vagy a *Cosi fan tuttét* - a magyar színházi konvenciók következtében soha a maguk természetes közegé-ben. A budapesti Astra marionettegyüttes sziporkázóan szellemes Haydn-produkciója *(Ember a holdon)* ugyanis meg-győzően bizonyította, hogy a színpadi látványelemek és a „színészek" *egyanyagúsága* olyan lehetőséget teremt a dráma- és képzőművészet harmonikus összekapcsolására - és, hogy ez milyen fontos a zenés színházban, azt Appia óta tudjuk -, ami valóságos paradicsomi állapotokhoz vezet. Milyen könnyen atmoszferikussá lehet tenni a színpadot pusztán azzal, hogy a rokokó posztamen-

sek elmaradhatatlan Ámor-szobrocskája éppoly mozgékony, mint a duettet ének-lő szerelmesek!

Sajnos, éppen az ellenkezőjének: a látvány statikus bemerevedésének voltunk tanúi a pécsi Bóbita együttes nagy-szabású vállalkozása, Bartók *A kékszakállú herceg* várának feldolgozása esetében. A japán bunraku technikával, „fekete emberekkel" mozgatott bábuk különben is sajátos világítási technikát igényeltek volna, amivel az együttes nem tudott megbirkózni.

Hogy nemcsak az opera, hanem a balett, illetve a táncpantomim is otthonos a bábszínpadon, azt megint csak egy sor érdekes produkció bizonyította. Nagyjából kétfajta törekvés volt megfigyelhető. Az egyik az élő baletthoz hasonlóan a mesét koreografálta, a másik inkább az akusztikus és vizuális elemek megfelelését kereste. (Tehát az animációs rajz-filmek technikáját alkalmazta a báb-színpadra. Nemrégiben a kanadai kis-filmek fesztiválján láthattunk efféle zenelefordító kísérleteket.)

Az első, tehát pantomimisztikus megoldásra kimagasló színvonalú példát nyújtott a budapesti Állami Bábszínház Stúdiószínpadának bemutatója. Érdekes módon a zene volt meg előbb, mégis úgy tűnt, mintha Ligeti György Szilágyi Dezső meséjére írta volna *Avantures c.* kompozícióját. Zene és színpad bámulatos egységét sikerült létrehozni. Az egyébként elvontnak ható konkrét zene minden mozzanata itt valóban megjelenített tartalomban konkretizálódott, anélkül, hogy ez a hangról hangra következetes lefedezettség egy pillanatra is magyarázkodóvá, illusztratívvá tette volna a színpadot, elnehezítette volna a mű intellektuális iróniájának szabad szárnyalását.

Az ábrázoló és kifejező technikát mintegy egymás mellett alkalmazták a plovdiviak Sztravinszkij Petruskájának adaptációjában. A rendkívül elasztikus, húzógumis megoldású Petruska-báb a legfinomabb érzelmi-indulati tartalmakat is meg tudta jeleníteni légies mozgásával - szinte úgy tűnt, hogy sokkal bonyolultabb koreográfiák eltáncolására is képes, mint bármely „élő vetélytársa". A vásári forgatag cselekményszerű, tánc-játékos ábrázolására viszont Julia Ognianova rendező már nem törekedett, ha-nem megelégedett azzal, hogy a mézes-bábokra emlékeztető botosbábok kissé egysíkú mozgatásával elsősorban a zenei formát: a visszatérő rondótémákat, az ellentétes hangulatú szvittételeket fejezze ki.

Következetesen az animációs filmek stílusában készült viszont az Állami Bábszínház Stúdiószínpadának szemetlelket gyönyörködtető *Falun* produkciója. A rendező kollektíva jól érzett rá arra a szerkesztő elvre, amely Bartók népdalszvitjeinek építkezését a népi díszítőművészet motívumfejlesztési módjával rokonítja.

Klasszikus irodalmi művek adaptációjával tulajdonképpen csak a wroclawi Állami Bábszínház jelentkezett. De két produkciójuk - az *Aucasin és Nicolete,* valamint Lorca *Don Cristobalja* - annyira elüt a szokványos bábszínpadi feldolgozásoktól, hogy bízvást tárgyalhatjuk akár az avantgarde kísérletek között.

Összefoglalóul hadd jegyezzem meg: e területen a modern bábszínház problémái kísértetiesen megegyeznek a modern színházéval. Különösen az alábbi három problémakörben.

1. A néző beavatásának szándéka. A modern színház nem kívánja leplezni, hogyan hozza létre az illúziót, épp ellenkezőleg - Barrault szavai szerint - „átéleti a születés pillanatában levő drámát". A paraván jelentette korlátok lerontása, a mozgatók dezillúzionálása ugyanennek a törekvésnek bábos megfelelője.

2. Az intellektuális filozófiai tartalmak közvetítésének elsődleges szándéka. (Parabola-dramaturgia.) Talán meglepő a báb ez irányú igénye. De kétségtelen, hogy a bábszínház eleve kizárja az ilyen típusú produkciókban a verbalitás túlsúlyát, ami élőszínpadon java részüket unalmassá teszi.

3. Egy brechti színháztípus létrehozásának szándéka, különös tekintettel az elidegenítő effektusra és a „kezelhetőség" követelményére. Nyilvánvaló, hogy a báb felnőtt (!) néző számára eleve elidegenített, hiszen teljes azonosulás a bábbal nem jön létre. Ugyanakkor a báb - szemben az élő brechti színésszel - sohasem pusztán demonstrátor, mindig élvezi gyöngédségünket, a tökéletes kép-más okozta örömünket (még a negatív figura is!), és talán épp ez az a művészi vonzerő, ami számos Brecht-stílusú elő-adásból hiányzik.

Úgy is fogalmazhatnám, hogy az elidegenítő effektus állandó jelenléte következtében a bábszínház felnőtt közönségének „beleélési szabadságfoka" magasabb az élő színház közönségénél. Könnyebben rekesztődik kívül, de ha a produkció művészi igazsága magával ragadja, úgy ez a fantáziaműködés az élő színházban szinte ismeretlen erejű euforiájával társul.

Ami a kérdés másik oldalát illeti: köztudott, hogy a brechti elidegenítés fő célja a kezelhetetlennek tűnő egyéni és történelmi sorsfelfogás szétroncsolása. Nos, a bábuk „sorsát" - már a léptékviszonyok következtében is - a felnőtt néző eleve kezelhetőnek éli át, született fölénnyel tekint a liliputi világ tragikumára, és a tragikumot csak a groteszk közvetítésével fogadja be.

A kísérleti bemutatók mind e gócokat járták körül. A már említett lengyel Aucasin-előadás az első törekvésre szolgáltatott érdekes, bár nem elég rokonszenves példát. Úgy tűnt, hogy az élő színészek puccsszerűen átvették a hatalmat a bábszínházban, és az új viszonyok közepette még többet tudnának produkálni színészileg, ha közben nem kellene mégis a suta, esetlen kis figurákkal bajlódniuk. Vagyis, tapasztalatként leszűrhető, hogy a dezilluzionálás nem vezethet az emberi, fölény csillogtatásához, hiszen a teremtő csak a teremtményben tisztelhető viszolygás nélkül. (Például kívánkozik ide a kassai előadás egy mozzanata: az élő szereplők kinyújtott tenyerükön ravatalozták fel a halott szerelmeseket *a Kis* Júlia-balladában. És ugyanilyen hatást tett, hogy az ember játékos kedélye hol elefántként, hol élő trónusként vetette alá magát a marionett „szeszélyeinek" a Vizvári László rendezte Haydnoperában.)

Az intellektualitás, a filozófiai tartalmak közvetítésének igénye végigvonult e kategória szinte minden produkciójában. A parabolisztikusság a legkövetkezetesebben Urbán Gyula *Kompozíció c.* pantomimos tárgyjátékában érvényesült (az Állami Bábszínház Stúdiója játszotta). Igen érzékletesen ürítettek ki, szabadítottak meg egy embert minden lel-kitudati kacatjától - míg a Páciens a. sikeres operációba sok más társához hasonlóan bele nem halt. Kár, hogy ez az erőteljes szatíra kissé szertelen ötlet-halmazával nem végig egyértelmű világossággal került színre.

A parabolisztikusság igénye olykor túllépte a szükséges határokat is. A már említett *Falun c.* játékban például applikációnak tűnt a hímzésminta természetes burjánzásába - más színnel és más formákkal - „beleszőni", hogy itt a születés metaforájáról van szó. Ugyan-

csak nehezen követhetőnek bizonyult a plovdiviak *Petruskájában* nép és mű-vész elidegenítettségének ábrázolása - a bábokra helyezett külön maszkokkal.

Ami a bábszínház brechti útjait illeti, e tekintetben a budapesti Orfeo együttes jutott a legmesszebbre. Peter Weiss *Mockinpotj*ának motívumaira készítettek egy lenyűgöző erejű dinamikus víziósort. Felfogásukban a darab arisztophanészi fonákjára fordítja a kafkai világképet. Az előadás rendkívül következetesen üti szegény Mockinpot úr orrát saját elidegenítettségének mítoszaiba, anélkül, hogy egy virtuóz szövegmontázstól eltekintve egyetlen sort is átvenne a mű irodalmi anyagából. A dialógusokat egy szál hegedű hangutánzó effektusai stilizálják.

Bábkabaré

Az utolsó másfél nap a szórakoztató bábműfajoknak adott színpadot. És jegyezzük meg sietve: ez korántsem a „sekélyes" szinonimája, csupán funkcióváltást jelöl: nem az ember sorsát, hanem mindennapjait tárja a közönség elé.

E mindennapi, kis dolgok igézete vette körül a békéscsabai Napsugár báb-együttes *Ez mind az utcán hevert c. ka*baréműsorát épp úgy, mint - ha kissé konvencionálisabban is - az Állami Bábszínház Stúdiójának Karinthy Frigyes-adaptációját, *a Stanci nénit.*

Es ugyanezt emelte utolérhetetlen költői magaslatokra Yves Joly „papírszín-háza". Yves Joly témái hangsúlyozottan jelentéktelenek. Az etűdcímek is tanúsíthatják: Álmatlanság, Fürdés, Akvárium, Papírtragédia stb. Varázslatuk az anyag tökéletes humanizálásában van. Joly nem ábrázol, hanem egyenrangúsít. A kéznek, a papírfecniknek - csak így nevezhetők! - ugyanolyan teljes életük van, mint nekünk. Hogy nagyjából miről van szó, azt talán a Papírtragédia egyetlen mozzanata felidézheti. Szemétrevalóan rossz küllemű papírhuligánok támadják meg a papírszerelmespárt. Olló nyisszantja le a lány holdsarló fejecskéjét, és gyufa lángja oltja ki szerelmese életét. A képzavar szándékos: a papír így hal meg! A műalkotás a művész győzelme az anyag paradoxonjain.

Befejezésül megjegyezném, hogy a bemutatókon és a vitákon nem vett részt egyetlen „élőszínházi" szakember, egyetlen fővárosi napilap kritikusa sem. Vajon mennyiben hibáztatható ezért a fesztivál szervezése és mennyiben hibásak a kritikusok?

NÁNAY ISTVÁN

Az egyetemi színházak éledése

A társadalmi-politikai élet minden változása (vagy éppen a változatlansága) leginkább a fiatalságot érinti, őket sérti, ők reagálnak ezekre a legérzékenyebben és legélesebben. Vágyaik, terveik, állásfoglalásuk, szembenállásuk vagy egyetértésük kifejezésére minden eszközt felhasználnak - így természetesen a szín-pad eszközeit is. Mindez természetesen igaz az egyetemek ifjúságára és az egyetemi színpadokra is.

Ezeket az együtteseket az egyetemekhez való szervezeti kötődésük, közönségük igényei, a vállalt feladat, az egyetemi autonómia formai és gondolati szabadságra, egyben igényességre kötelezi. Általában nem épülnek be a hivatásos színházak hierarchiájába, sőt különállásukat minden eszközzel hirdetik, védik. A kommerciális színháztól való idegenkedésük - és bizonyos gazdasági kötöttségek - következménye, hogy formai tekintetben kísérletezők, a műfaji, színpadi konvencióknak fittyet hánynak.

Az egyetemi színházakat nemzetközi szervezetük, a l'Union Internationale des Théâtres Universitaires (UITU) fogja össze. Évről évre nő a tagországok, együttesek száma, mind többen vallják és vállalják a szövetség hirdette haladó gondolatokat. De mivel e gondolatok nemcsak az egyetemistákat foglalkoztatják, mivel nemcsak az egyetemista együttesekre jellemző a társadalmi kérdések iránti fogékonyság és a színpadi kísérletezés programja, a szervezet foglalkozik azzal, hogy kiszélesíti hatókörét az egyetemisták mellett a többi amatőr-félhivatásos együttesekre, amennyiben azok a szövetség általános célkitűzéseivel különben azonosulnak.

Hazánkból négy egyetemi együttes tagja az UITU-nak: az ELTE Universitas együttese 1968 óta, míg a szegedi Egyetemi Színpad, a Scéné (a Budapesti Műszaki Egyetem együttese) és a Debreceni Agrártudományi Egyetem színpada 1971 őszén kérte felvételét. Az őszi évadban három együttes öt előadását láthattam. Izgalmas kísérleteknek, unalomba fúló bukásnak, általában mégis egészséges pezsgésnek lehettem tanúja.

A szegedi Egyetemi Színpad pár évvel ezelőtt hívta fel magára a figyelmet Déry Tibor Az óriáscsecsemőjének fel-fedező, érdekes előadásával, kultúrpolitikai tettével. Bemutatták drámaírásunk elfelejtett, nem méltatott, a XX. századi európai drámafejlődés avantgarde vonulatával együtt lépő, de elszigetelt próbálkozásainak egy darabját. Ugyanakkor előadásukkal arra is válaszoltak, miért felejtődhetett el e mű: gondolatai ma is égetően aktuálisak, izgalmasak, élőek, de formája nálunk még a jelenlegi szín-házi gyakorlatnak is idegen, s csak egy kísérletező kedvű, a hagyományos szín-padi formák kötöttségeitől nem korlátozott együttes képes megközelíteni a darab lényegét.

Az 1971 második felében bemutatott darabjaik többé-kevésbé sikeres kísérletek önálló színházi nyelvük kialakítására. *A Stációk* című összeállításuk alcíme: szabálytalan színház. Valóban az. Lényegét tekintve irodalmi színpadi produkció lehetne a három részre tagolt elő-adás. Az első részben - *Készül le a völgybe a farkas* - Radnóti Miklós utol-só verseiből készült összeállítás hallható, ezt Pilinszky János *KZ-oratóriuma* követi, befejezésül Peter Handke: *Jövendölés* című beszédjátékát adják elő. Meg-hökkentő összeállítás. Egy ember személyes vallomása az emberiséget megcsúfoló borzalomról, ennek a XX. századi tragédiának már-már általános érvényű kitágítása, majd egy éles váltással az emberiséget fenyegető másik stáció, amely lényegében az előzőnél nem kevésbé veszélyes, hiszen a gondolkodó ember számára a gondolattalanság, a sablon gondolat- és érzelemvilág uralma rosszabb a fizikai megsemmisülésnél. Ez a szerkesztés már túlnő az irodalmi színpadi formán, de ami igazán színházivá teszi az előadást, az a megvalósítás.

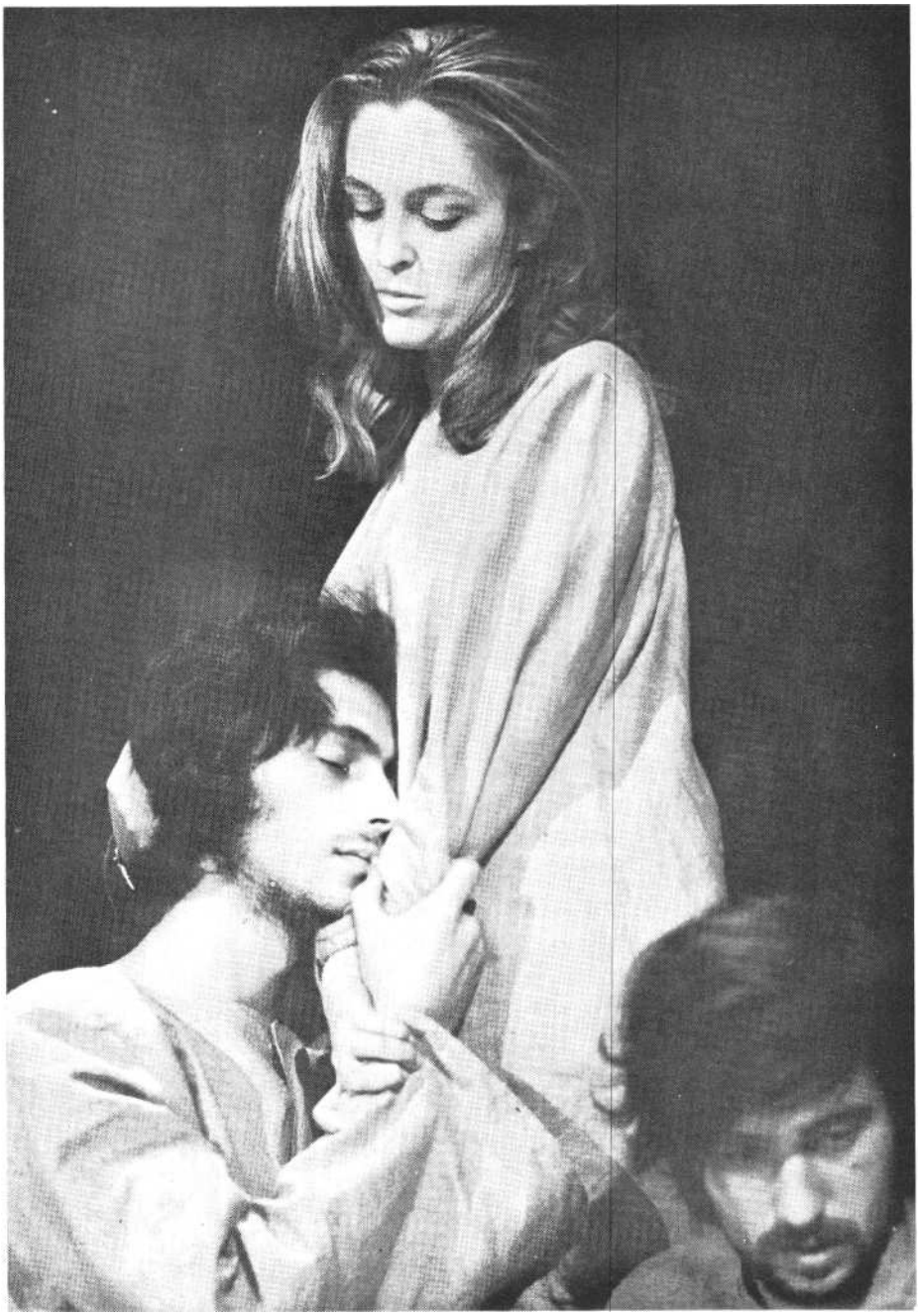
Fekete háttér előtt kifeszítve, mintegy keresztre feszítve egy félmeztelen férfi. A *nézők* körbeülte játszótéren, a földön fekve a többi szereplő. Megszólalnak a versek, melyeket egy elvont mozdulat-rendszer kísér. A mozgás-mozdulatok nem a versek illusztrációi, nem is ellenpontozói, helyenként találkoznak, más-hol egymás ellen játszanak a mozgáseszközök és a gondolatok. Nem egyértelműen sikeres ez a megoldás, de egy ponton mindent igazol: *az Erőltetett mene*tet öt ember az időmérték helyett a magyaros verselés hangsúlyai szerint mondja, négykézláb állva, a döcögő ritmus szerint ringatózva, egyre erőtlenebb han-

gon, egyre kisebb mozgással, míg végül a földre rogynak. Ebből a mozdulatlan, félhalott állapotból hangzanak föl fojtottan *a Razglednicák* strófái, újrateremtve, sok-sok olvasás, meghallgatás után is új szépségeket felvillantva Radnóti utolsó verseiből.

A Pilinszky-oratórium „élő díszlete" szintén a keresztre feszített férfi, a Fiú. Az alatta görnyedő két alak, a körülöttük meggyújtott gyertyák jelzik a mű filozófiai indíttatását; a két női szereplő, a Lány és az Asszony egymástól elszakadni nem tudó, többszörösen körkörös mozgáspályája mintegy térbeli kottáját adja a költemény belső rendjének. Emellett a Handke-darab játékos, az azonos nyelvi fordulatok állandó ismétlésével, a fizikai cselekvésekkel a közönséget provokáló stílusa a látszólagos nyelvi monotóniával szemben a négy ember bonyolult koreográfiájú, mégis szabad mozgása Paál István rendező és az együttes korszerű színházi elképzeléseiről tanúskodik.

A Scéné együttes két Mrožek-darabot *(Nyílt tengeren, Piotr Ohey mártíromsága)* mutatott be, Keleti István rendezésében. Már a darabválasztásuk kérdéses. Jó pár éve minden valamirevaló amatőr együttes „kötelezően" bemutatta már a maga Mrožek-műsorát, vidéki és pesti színházak játszották az egyfelvonásosokat. Mi indokolhatja e darabok műsorra tűzését? Egyetlen érv, ha ezek a művek különösen alkalmasak lennének, vagy alkalmasakká lehetne őket tenni mai, az egyetemi közönséget itt és most érintő konfliktusok bemutatására. De erről az előadásban szó sincsen. Unalmas, érdektelen, konvencionális produkció. Úgy tesz az együttes, mintha valódi szín-ház lenne. S a probléma éppen a „minthá"-ban van! (Egyébként el kellene dönteniük, hogy a műegyetemi Scéné színház vagy a Pinceszínház társulataként mű-ködnek-e, mert hol így, hol úgy hirdetik magukat!)

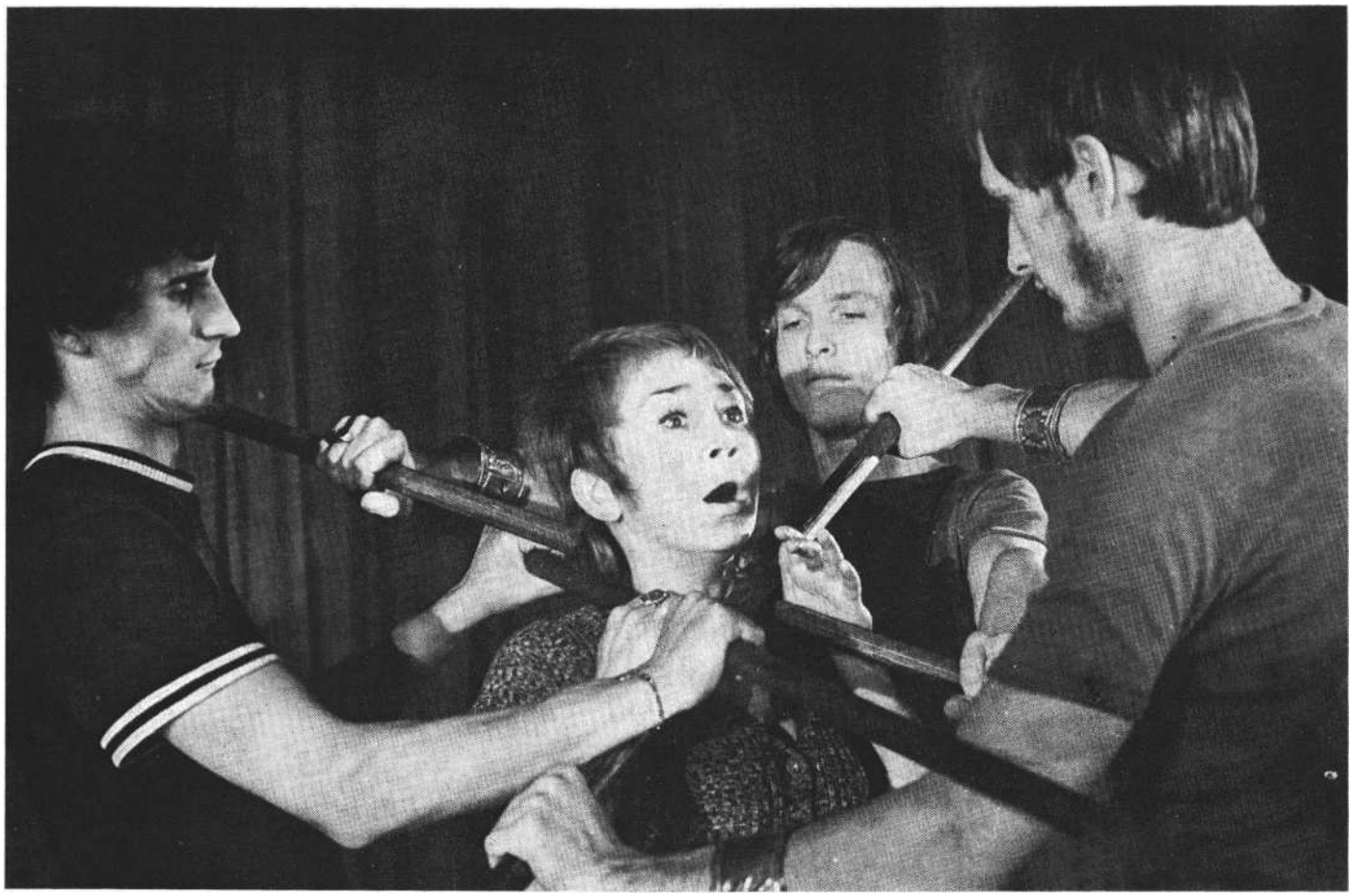
Az ELTE Universitas együttese két évi tetszhalál után újraéledt. Az utóbbi két bemutatójukat a társulat régi rendezője, Ruszt József rendezte. Ezek az elő-adások egy fiatal, összekovácsolódóban levő együttes bemutatkozásai, ugyanakkor nyílt állásfoglalás a két évvel ezelőtt megtört fejlődés folytatása mellett. Két-fajta játékstílus jellemezte az együttest: a közösségi produkciók és a néhány szereplős lélektani-szimbolikus kamaradarabok műfaja. Az előbbire A *pokol nyolcadik köre,* az utóbbira Genet: *A cselédek* és Triana: *A gyilkosok éjszakája a* legjobb példák.



Passio magyar versekben **(Universitas Együttes) (Kádas** Tibor felv.)

A most bemutatott Oláh János: *Kenyérpusztítók,* című játék szintén a kamaradarabok sorába tartozik. Egy kollégium három lakójának egyetlen napja, a két régi kollégista és az újonnan érkezett gyanakvó egymást kerülgetése, bátortalan kísérleteik és képtelenségük a kapcsolatteremtésre, tartalmatlan, felszínes és időleges emberi kapcsolatok, a kitörés vágya és hiábavalósága - címszavakban legalább ennyi minden sűrítődik a darabba. Mindez a realitások és az irrealitások határán játszódik, ezért nem lesz zsúfolt a sok kérdéskört bolygató előadás. A megvalósítás azonban alatta marad a mű kínálta lehetőségeknek. A sokrétűséget a fiatal színészek nem tudták érzékeltetni, túl kevés színészi eszközük van még az eszköztelen játékhoz. Ezzel szemben a másik bemutatójuk, a *Passió magyar versekben* sikeres vállalkozás. XVII. és XVIII. századi magyar nyelvű, csiksomlyói ferences iskoladrámákból állt össze az irodalmi alapanyag, olyan válogatásban, hogy az egyes passiókból átvett epizódok, mozaikok szoros rendbe, egy gondolat köré szerveződtek. Jézus élete, perbefogása, elítéltetése, a pilátusi tárgyalás menete elő- és mintaképe a történelem nem kevés konstrukciós perének, így a közelmúltban lejátszódókénak is. Ez a párhuzam, ennek kibontása adja az előadás szellemi izgalmát, érdekességét.

A tulajdonképpeni passió története előtt a korabeli szokásnak megfelelően elhangzik a prológ. Rendhagyó prológ, a történet summáját nem elmondják, ha-



Örök Elektra (Szegedi Egyetemi Stúdió). Középen: Margittay Ági (Hernádi Oszkár felv.)

nem a legfontosabb momentumokat sajátos, groteszk stílusban megelevenítik.

Ruszt József egyik legjellemzőbb rendezői megoldása ez a kezdés. Az első pillanatokban megadja az egész előadás érzelmi-hangulati légkörét, a besétáló, éneklő diákok fokozatosan válnak a későbbi passió szereplőivé, a kitömött bá-hu, mint a keresztre feszítendő és keresztre feszített, időben és térben kitágítja a történetet, a kavargásban ki-kimerevedik egy-egy kép, figura, felvillan a passió szereplőinek - Mária, Jézus, Júdás, Péter, Tamás, János - arca.

Az emberiség tudatában élő mítoszok, azok szituációi, alakjai - Grotowski szóhasználatában az archetípusok - éppen azért, mert ismertek, alkalmasak az át-vitt értelmű tartalmak kifejezésére, hiszen nem a történet kimenetele, hanem a hogyanja, az új vonásokkal való bővítés ad értelmet ilyenkor a játéknak. Ez a kezdés a darab ilyen értelmű előkészítése. Éppen a jelentősége és a megoldás érdekessége miatt néhány momentum zavaróan hat, olyan motívumok, amelyek a kívánt hatástól eltérő asszociációkat kelthetnek, mivel más összefüggés-ben találkoztunk már velük (például a keresztúton a kereszt jelzésére használt seprű, vagy a torz dallamot játszó hegedűs, aki az előadás végén, a lezajlott tragédia torz ellenpontjaként szépen, szár-nyalóan szólaltatja meg a siratódallamot).

A három létra-feszület, a háromszintű játéktér adja a passió keretét, az epizódokat egy fehér lepedő mint „előfüggöny" feltartásával és néhány szavas prológgal választják el. Ennek a lepedőnek ezenkívül igen lényeges és szép „szerepe" van. A keresztre feszítés aktusát a földre borított építő-bakon hajtják vég-re, a feszület-létrára - a stilizált fizikai cselekvéssel szemben, jelképesen - a lepedő, ha úgy tetszik, az ártatlanság, a tisztaság kerül. De ugyanezt a lepedőt, leterítve a földre, ülik körül az utolsó vacsora szereplői. Ez - és csaknem minden többi passiójelenet - a képzőművészet ismert ábrázolásainak sajátosan átkomponált formájában jelenik meg a színpadon. A naiv humorú interludiumok Lucipere és a Júdás közötti kapcsolat kiaknázása - azonos színész is játssza a két szerepet - külön érdekessége a darabnak.

A befejező jelenetben a keresztre feszítés után, behoznak egy lavór vizet a színpad közepére, s minden szereplő ténylegesen vagy jelképesen megmártja kezét a vízben, „mossa kezeit". A befejező felelősségelhárítási kép erejét azonban gyengíti a már említett hegedűszóló, mivel a két jelképes motívum ellentétes tartalmú.

Hasonlóképpen az emberi mítosz - ez esetben a görög mitológia - archetípusai szolgálnak kiindulópontul a szegedi Egyetemi Stúdió *Örök* Elektra-produkciójához. Az Egyetemi Stúdió nálunk egyedülálló, nagyszerű kezdeményezés. A szegedi Nemzeti Színház fiatal művészei az egyetemi közönségnek, velük közösségben készítik stúdióelőadásaikat. Bemutatkozásuk volt az Örök Elektra, melyet az egyetemmel való szoros kapcsolatuk jelképeként a szegedi Egyetemi Színpaddal közösen valósítottak meg, Paál István rendezésében, az Auditorium Maximumból kialakított színházteremben.

A terem az ókori színházakra, arénákra emlékeztet. A nézők most nem diákként ülnek a meredeken emelkedő nézőtéren, a padokban. Furcsa kettősség, mégis az előadás mondandóját szolgálja ez is, azt, hogy a görög hősnő sorsa a későbbi századok és különösen a mi századunk elbukott forradalmárainak, mártírjainak sorsát példázza, hogy róluk, a fiatal nézőkről szól ez a példázat; a hatalomról és a forradalomról, a helytállásról, önmaguk vállalásáról, világjobbító szándékuk töretlen érvényesítéséről.

A világirodalom számos művének földolgozásából bravúrosan szerkesztett, egységes kompozíció született. Ha az Elektra-téma tucatnyi variációjából készült volna a szövegkönyv, az is érdekes vállalkozás lenne. De a győztes

A múlékonyság játékai

MOLNÁR GÁL PÉTER

1. Oberonom

A hatvanéves Ungvári Lászlóról

Minden színházbarátnak van kedves drámája, és a kedves drámán belül is van kedvenc szerepe, egyetlen színész alakításához hozzákapcsolva, nehezen elszakíthatóan. Ahhoz a színészhez, aki megvilágította számára a szerep mélységét-szépségét, és számára meghatározta, megkedveltette vele. A *Szentivánéji álomban* Oberon tündérkirály keserű hatalmassága, uralkodói esettsége, gyönyörű fél-szegsége, égi esendősége nyűgöz le.

Az én Oberonomat Ungvári Lászlónak hívják.

Vele-tőle láttam először ezt a szerepet a Nemzeti Színház régi színpadán, Bajor Gizi oldalán - amikor még Klemperer Ottó vezényelt odalent az árokban, negyedóránként fölváltva Dávid Gyulával. Szilvakék uszályát lebegtetve futott elő a margitszigeti tisztás hold és lámpa sütötte mélyéből a tündérkirály; láttam fává változni, Oláh Gusztáv hatalmas tölgytörzsébe belesimultan; láttam kiterjeszteni szárnyait a csillámló szemhéjú Mészáros Ági kucorgó, combjaihoz simuló Puckja fölé. Nemes szarvas bőgését idézte baritonja; *vagy* emlékezetemben már összemosódott volna a szép, kiművelt hang a fején viselt ezüstös szarvakkal?! Oberonja több volt és kevesebb emberinél: állatian szenvedő és istenien fölülkerekedő, emberentúli lény volt Ungvári Oberonja, mesevilágom fontos és félve irigyelt szereplője.

Talán ő a legszebben mozgó magyar színész az utolsó évtizedek színpadán. Míg élek és emlékezem, nem felejthetem trikós lábainak sebes futását a szigeti pázsiton keresztül, negyvenméteres távolságokat siklott át villámcikázó gyorsasággal, és egy kibomló selyemszalag suhanó simaságával. Egy angolna simasága, egy dámvad fejedelmi büszkesége, egy mesebeli holdsugár megfoghatatlan testetlensége: mindez megtalálható volt Oberonjában.

Félig balettbe hajlott stilizáltságával és csonttalan, férfias kecsességével, nemhiába volt erőteljes táncosképzése; még Milloss Aurél keze alól került ki abban az időben, amikor színész is, színház is gondot fordított az alapos képzésű felfegyverkezésre.

Ugyanilyen végletesen, a stilizáltság határáig kifinomított és tökéletesített színpadi beszédhangja is, soha nem tapadva le a köznapi beszéd pongyolaságához, hanem érezve és érzékeltetve a dallamot és a gondolatot. Ez utóbbit olyan kiugrasztottan és aláhúzottan, olyan erőteljesen *kurziváltan* tette, mint Major, akinek hangváltásai, mondatrészkiugrasztásai vagy elejtései *értelmezik* is a szöveget.

Nem véletlenül kerül Major neve Ungvárié mellé. Kezdetben egy csapat, egy boly egyívású tagjai voltak. Nem-csak életkoruk kötötte egymáshoz a Nemzeti Színháznak a harmincas években kezdő fiataljait, hanem a közös eszmeiség és a közös ízlés. Ungvári legpatetikusabb szerepeiben is megtalálhatjuk az iróniát mint közelítő-eltávolító eszközt. Szerepépítésében feladat jutott nemcsak a humornak és a komikumnak, hanem a belső iróniának, mely mindig az áttekintés értelméből születik meg, a dia-lektika folytonos jelenlétéből.

Intrikusok

Biberachjában nemcsak annyi gúny volt, amennyit az intrikus szerepkörben megfogalmazott lézengő ritter amúgy is tartalmaz, hanem az ábrázolt alak felé irányuló öngúny is megjelent Ungvárinál. Feledhetetlen számomra *a Bánk bánból* egyetlen mozdulata, az, amivel kissé finnyáskodó, gúnyos mórikálással két újjal csippenti föl homlokáról egy fürtjét:

No, *nézd ezen kevés hajat. Nem is / méltó azon kis fáradságra, amellyel / ki lehetne rángatni - ha most ennyivel meg / - tudnám szerencséd váltani, hidd el, azt / nem tartanám méltónak e csekély erőre."*

Figaróját nem láttam, de többször gyönyörködhettem Almaviva grófjának történelmi butaságában. Nem az alak ostobaságát hangsúlyozta bohózati módon, hanem az egyéni vonások mögött sikerrel jelentette meg egy osztály ön-telt vakságát, túlélt parazitaságát és ravasz tökkelütöttségét.

Sokáig játszott ellenszenveseket a színpadon: a *Viharos alkonyat* törtető, polgári diákját, a *Jegor Bulicsov* második nemzedékből származó, jólfésült kereskedőjét, *a Ljubov Jarovája* biliárdgo- lyókopaszságú tábornokát. De volt nagy sikerű klasszikus színész is: Orsino

---

Elektra és a mártír Antigoné sorsa az előadásban egybefonódott, s ez az Elektra-Antigoné nem a hazájára támadó Polyneikészt, hanem a forradalmár Oresztész holttestét temeti el, Kreón tilalma ellenére. Ettől a szimbolikus temetési gesztustól a figura és a történet újjá, izgalmasan maivá válik.

Az Egyetemi Színpad tagjai és az Elektra alakjában a darab gondolatait egész emberként vállaló és megtestesítő Margittay Ági egységes, tiszta játékstílust képviselt. Tolnai Miklós kissé „színészibbre" formálta Kreón alakját, mint azt az előadás koncepciója megengedte volna.

Az előadásnak térbelileg két pólusa van. Az aréna alján, az agorán játszódik a darab jó része, a királyi lakhely a padsorok legtetején található. De a szereplők az egész termet, minden utat, lépcsőt játéktérré tesznek. Ezáltal a néző nem ülhet megszokott nyugalmában, mert hol itt, hol ott, hol a háta mögött, hol a ténylegesen kialakított játéktéren folyik a cselekmény.

A nézők, mint hajdan az ókori polgárok, részesei a játéknak. Az előadás kezdetekor fegyveresek járnak fel-alá, a terembe lépve, őket kerülgetve, esetenként az ő utasításaikra ülhet le a néző a helyére. Elektra a nézőktől kér segítséget, őket igyekszik a zsarnok Kreón elleni harcához megnyerni. Az ilyen közvetlen kapcsolatteremtési kísérletnél, a játékban való potenciális fizikai részvételnél fontosabb, hogy szellemi alkotó társsá teszik a közönséget. A rendkívül expresszív előadás során a néző nem marad-hat közömbös, nem ülhet a hideg szemlélődő pózában, kénytelen gondolkodni, véleményt alkotni, állást foglalni, azaz a legnemesebb értelemben vett aktivizáló színháznak lehetünk tanúi.

S ez az aktivizálás, az együttgondolkodtatás megvalósulása lehet az egyetemi színházak megítélésének - a művészi kifejezésmódjuk mellett - a legfontosabb kritériuma. Ez a képesség és elkötelezettség ad az együtteseknek valóban egyetemi rangot. Amint ez az elmúlt hónapokban az Universitas együttes és a Szegedi Egyetemi Színpad esetében történt.

gróf *a* Vízkeresztben, Benedek a Sok hűhóban, Ripafratta lovag *a Mirandolinában*, kakaskodóan berzenkedő; volt lába között gyökérbutykossal kolompoló szerzetes Machiavelli *Mandragórájában*, és még megnövekedett derékbőséggel is játszott Moličre-fiatalt *a* Tartuffe-ben, Elmira lázadó, haragvó, dühösködő fiát.

Többnyire intrikusi szerepkörben működött. Természetesen arról az időről beszélek, amikor a háború után nézőként bekapcsolódtam a Nemzeti Színház előadásaiba. Egyike volt kedvenc intrikusaimnak - mert tévedés azt hinni, hogy csak a színpadi jóember: a primadonna, a bonviván, a hősszerelmes, a naiva vagy az anyaszínésznő vált ki rokonszenvet. Megszerezheti ugyanezt az intrikusszínész is, ha iróniája a szellem fölényéből ered. Ő nem a gonosz intrikusok, ha-nem az okos és szellemes cselszövők típusához tartozott akkoriban, mindig ő mozgatta a cselekményt, és áttekintett mindent fölényes ésszel.

Hogy korábban milyen lehetett, amorózóként, szerelmes ifjúként, azt csak elképzelni tudom fényképekről. A felvételek egy szokatlanul jóképű, férfias fiatalembert mutatnak, germánszőkét, siegfriedit, nem véletlen, hogy a háború előtti egyik legnagyobb, máig is emlegetett sikere Giraudoux Sellőjében esett meg, ebben a germánból gallba átszármazott mesében, amely akkor - nem teljesen mentesen Ungvári színpadi jelenlététől - politikai felhangokat is kapott 1943-ban.

Főszerepek

A három *Hamlet* versenyében (1952) nekem Ungvári tetszett leginkább. Major túl okos volt. Básti túl érzelmes. Major száraznak hatott, Básti puhának. Ungvári - ha nem is volt tökéletes Hamlet (s vajon van-e ilyen?) - a legszerencsésebben ötvözte az ellentéteket.

Nem sorolhatom föl itt minden érdemes szerepét, de meg kell említeni, mert enélkül hamis volna a kép, Illyés Gyula Fáklyalángjának Görgeyjét. Görgeyt voltaképp kétszer játszotta el. Mindkétszer más hatást keltve, holott tökéletesen egyformán oldotta meg. Az ellent-mondás csak látszólagos, mégis magyarázni kell. 1952-ben *a* Fáklyalángban szellemes, belülről fogalmazott partnere, valódi ellenfele volt Kossuth-Bessenyeinek. Amikor 17 évvel később fölújították az előadást, emlékezete csodálatos rögzítésével megőrizte a játék színeit és megoldásait. Lemásolta, újraalkotta régi szerepét. De a megmásult ízlésű korban, a megváltozott Bessenyei mellett árnyalatlannak tűnt fel, cselszövőnek hatott.

Visnyevszkij *Feledhetetlen* 1919-ében (1952) Dexet, az angol kémet játszotta. Az első felvonás úgy fejeződött be, hogy Mme Butkevics szalonjának ajtajában - jobb hátul - megjelent Ungvári felöltőben, kalapban, és jó estét kívánt. Betoppanása és a halk-gúnyos köszöntés olyan súlyos, olyan meghökkentő, olyan ijesztő volt, mintha egy kénköves ördög bukkant volna elő a misztériumjáték deszkaalkotmányának valamelyik gépmester irányította süllyesztőjéből, és ráijesztett volna a jótét lelkekre.

Szerepeiben diabolikus kellem volt. Talán a bő kézzel adagolt humorérzék, talán az irónia folytonos jelenléte vagy a színész szellemi fölénye tette ilyen vonzóvá, egyszersmind félreérthetetlenül elítélten taszítóvá intrikus figuráit. Tény, hogy Ungvári színpadi megjelenésével villamosság töltötte meg a színpadot. A nézők fölvillanyozódtak. Kezdték magukat jól érezni. Talán a kor drámairodalma is elősegítette ezt, néki kedveztek a sápadt-szent szerepekkel szemben az élet igazságát tartalmazó „negatív" alakok. Annyi vérszegény papírmasé-hős mellett ő vérből-valónak hatott. Annyi humortalan ideál mellett esendő intrikussága az élet igazságát jelentette. Vele azonosulni lehetett - nem szándéka és céljai szerint -, hanem összetett jelleme, emberszerűsége okán.

Egyszer azután segédrendező voltam mellette. Pontosan írom, hogy mellette, mert próbáról próbára és előadásról előadásra mellette álltam a szegedi iskolaudvaron rögtönzött játéktéren, a Dóm téri éjszakákban, és az előadások során is az 1960-as szabadtéri *Tragédia* római színében. És napról napra csodálkozva hallgattam egyetlen mondatát: „Koldus a dúst testvérül kívánja." Amikor először hangzott el: azt hittem, tévedés, színészi kisiklás. Azután próbáról próbára pontosan rögzítve ugyanúgy hangzott el a verssor, önkényes dallammal, fölstilizált ritmizálással: „Koldús a dúst test*véreül kí-vánja..."* Valahogy így. De inkább grafikonban lehetne lerajzolni a szavak ívelő emelkedését és lejtését. Dalolta ezt a sort. Tragikus színészek retorikájával stilizálta a köznapi beszéd fölé, ünnepi kiragyogtatású szavalatként.

Kérdőjel a jelenben

Fiatal voltam és tapasztalatlan a pályán, meg azután hosszú évekig más kötötte le a figyelmemet: és könnyedén elintéztem magamban a dolgot - Ungvári kiment a divatból. Nemcsak az én érdeklődésem fordult másfelé, kerestem mást a színházban, színjátszásban, hanem az egész magyar színház kutatási területe más irányba lódult.

Nem mondható el ma Ungvári Lászlóról, hogy a fiatalok példaképe volna. 1957-ig még tanított a főiskolán, azóta megszűnt ott tanárnak lenni: máig sem tudom, miért. Pedig mesterségbeli tudása, irodalmi tudása (ne feledkezzünk meg róla: drámákat is fordít) alkalmassá tenné őt a példaképszerepre, no meg a főiskolai tanárságra is. De ha ma fölsoroljuk magunkban a „modernnek" tartott színészeket, ő nem kerül számításba.

Oberonom elavult. Tán Bakó Lászlóék deklamáló stílusát követi? Kiöregedett volna, vagy én tévedtem gyerekként-kamaszként, s kezdő színházlátogatóként megcsalt volna gyalulatlan ízlé-sem? Nem hinném. Egy gyereknek éppenséggel természetes az ízlése, és amire elfogulatlanul rátalált, ott valami igazat-igazit, valami őszintét, valami értékeset kellett hogy kapjon.

Mi történt hát?

Ungvári László, az egykori modern, a Nemzeti Színház két háború közötti lázongó fiataljainak egyike, aki a modern életérzést, az élet igazságát hozta társaival a szavalók, az elöregedettek közé: miért kopott volna ki mára mesterségéből, miért, hogy szavalónak hat az, ami természetes volt kezdetben?

Jóllehet, a színészi stílusok divatja évjáratonként sebesen évül el, és az évek-kel együtt változik. De túl ezen a természetes kopáson: tetten érhetünk itt valami fontosabbat, általánosabb tanulságút.

Mindenki hallhatja havonta egyszer a Rádió Gondolat című rovatának hangemblémájaként Tímár Józsefet, amint József Attila két sorát mondja. Zeng és muzsikál a hangja, pátoszt hord és klasszikus görgetését a versnek. Nemcsak a személyéhez tapadó érzelmes emlékek teszik megkapóvá havi beköszöntőjét. hanem a régi tárgyak, régi hangok iránti sóvárgó vonzalom. Egy elsüllyedt, klasszikus színjátszás hangjai ezek. És éppen azt a Tímár Józsefet érezzük klasszikus szavalónak, aki első megszólalta-kor a Nemzetiben, a herczegi darabban - „Egy gálya ring a Márvány-tengeren" - a természetes lélegzetvételt hozta a színpadra a skandáló szavalók mellé, a röcögtető hangöblögetők közé.

Ungvári László Orsino **herceg szerepében Törőcsik Marival a Vízkeresztben (Nemzeti Színház, 1960) (MTI** fotó - Keleti Éva)

Vagy hallgassuk meg Ódryt a „Sírni, sírni, sírni" lemezen. Ha egy színház--történetben járatlan-gyanútlan hallgatóval - akinek azonban jó füle van - meghallgattatjuk, mondaná-e, hogy ez a színész a szürke és motyogó, naturalista halkság vádjával kipellengérezett „modern" volt az első színház színpadán?

Vagy hallgassuk meg Bajor Gizi Puskin-fölvételét, gondoljunk vissza életének utolsó szerepeire, idézzük brüsszelicsipke-hanglejtését, finnyás modulációit - elképzelhetjük-e róla, hogy pályakezdetén ő volt a Nemzeti modernje, aki ideges fiatal teremtések utolsó divatú érzékenységét jelenítette meg?!

Jordáky Lajos könyvét olvasom a Janovics-Poór Lili házaspárról. Poór Lili a klasszikus-veretes szavalósdi idején jelent meg egyszerű póztalanságával, modern leányalakjaival a kolozsvári színpadon. Maga volt a természetesség, a köznapi realitás, hiszen férje-rendezője, Janovics, a színpadi valószerűség és igazság fáradhatatlan keresője volt a magyar színjátszásban. Mégis, amikor az ötvenes években Poór Lili a *Bánk* Gertrudisát játszotta fiatal nézők, diákközönség előtt, kitört a nevetés a zöldfülűek között, mert a színpadi nagyasszony veretes deklamációval hömpölyögtette a verset.

S haladhatnánk így visszafelé az időben, sorra kereshetnénk láncszemről láncszemre színjátszásunk nagyjait, akik kézről kézre, szájról szájra adták a természetes hanglejtést, a deteatralizált póztalanságot, és mégis röcögtető-daloltató-klasszicizáló színpadi dalnokokként őrzi őket emlékezetünk.

Jóllehet, a divat valóban sebesen változó a színi világban, és szinte évről évre mást érzünk modernnek, korszerűnek, semmi nem avul el hamarabb, mint a stílus, mégis másról van szó.

A fölsorolt példák mindenike az illető színész idős korából, pályájának érett szakaszából való. Klasszicizálnak azok, akik modernnek indultak. Daloltatják a szöveget azok, akik szövegnaturalistaként kezdték pályájukat.

És ideérve, nem kijelentve vagy leszögezve, hanem bizonytalanul és töprenkedve kell megkérdeni, vajon nem törvényszerű-e minden igazi színész számára a naturalizmustól a klasszicizmusig vezető ív? Arra gondolok, hogy a pályakezdő színész nincs fölvértezve még mestersége valamennyi eszközével, orgánuma nem érett még teljesen. Több kapcsolata van az élet valóságával, mint élettapasztalata *vagy* művészi tapasztalata, és ezért azután erősebben vonzódik a nyers valósághoz, mint annak sokszoros áttételű művészi ábrázolásához. Nem programból, de szükségszerűen hozza magával a valóság kisimítatlan vadságát és forróságát szükségből növeszt hozzá ideológiát.

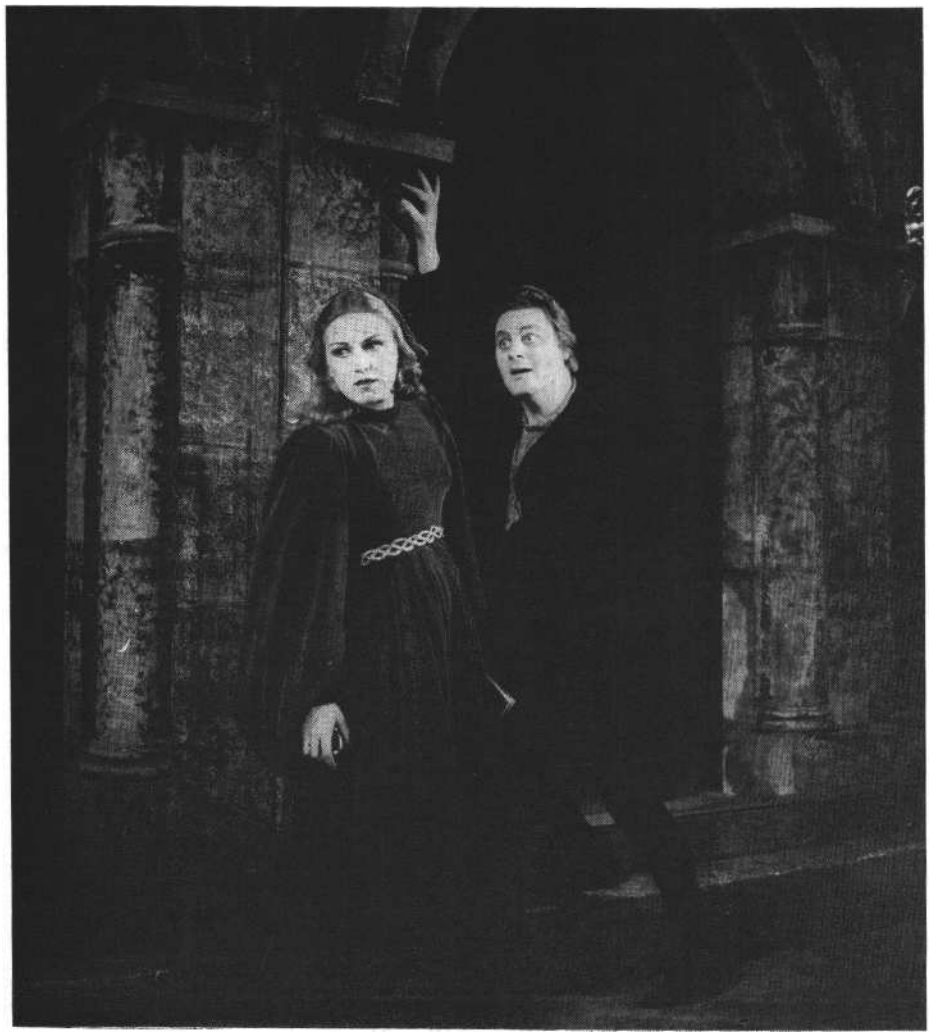
Amikor azután önmaga eszközeinek fölényes birtokába kerül, és leszűri egy egész művészpálya tapasztalatait, lassan eljut a valóság közvetlen ábrázolásából az áttételesebb, költőibb újraalkotáshoz, és szintetizálj[a] mindazt, amit fiatal lázadóként tagadott korábban.

Nyers megjelenítése helyett magasabb szinten nyújtja a színész a valóságot, és ez nehezebb technikailag is, mint amikor még nincs eszközeinek birtokában, csak nyers ereje és életismerete hajtja. Ezt a folyamatot az irodalomban is megtalálhatjuk párhuzamként: *A Buddenbrook ház* és *A kiválasztott* között, vagy a *Szemtől szentbe* és *A kiközösítő* között Thomas Mann-nál és Dérynél ugyanezt a letisztuló, elvonatkoztató fejlődési ívet látjuk bejárni.

Így járja be Ungvári László is a mo[d]ernségtől a klasszicista szövegmondá-

Ungvári László Somló Istvánnal a Feledhetetlen 1919-ben (Nemzeti Színház, 1952)

Ungvári László mint Hamlet Szörényi Évával (Ophelia) (Nemzeti Színház, 1952) (MTI fotó - **Farkas Tamás** felvételei)



sig, a naturalizmustól a stilizációig a fejlődés útját. Az persze más kérdés, hogy a forma nála kissé meszes, és nem töltődik föl teljesen vérrel újabb alakításaiban. (Ennek köszönhető az is, hogy a mai fiatalok kifelejtették a magas játékkultúrájú művészt példaképeik közül.)

Nem menthető föl természetesen az elavulás-elévülés vádja alól művészete, személyesen is felelős a megrekedésért. Megközelíthető azonban eszközeinek elmeszesedése a színházi közösség felől. Megírható volna Ungvári László és a Nemzeti Színház párhuzamos életrajza - és ezt a párhuzamosságot több nagy művész pályájával érdemes volna végigrajzolni -; kiviláglana, hogy művészete akkor mutatkozott életerősnek, amikor a színház. Hanyatlása pedig egybeesik a színházéval. Nem most és itt kell boncolni, milyen társadalmi, személyi, mű-vészi és művészettörténeti okok vetettek véget az ötvenes évek közepén a Nemzeti Színház virágkorának. Most csak annyit jelezhetünk itt, hogy szellemi intézményből színházi üzemmé csökkent, közös erőfeszítései paralizálódtak, az egységes társulat státuszokra bomlott szét. A közös szellemi erőtér fölbomlása hozta magával nagy művészegyéniségek időleges megfakulását, háttérbe szorulását.

Összekapcsolódik ez azzal is, hogy miközben színháztörténeti jelentőségű kutatások folytak az előadások stílusrétegeiben, a színészeket nem lelkesítették át, nem szervezték meg a közös harcra, nem volt tervszerűen végzett színésznevelői munka. Hogy Ungvári *A luzitán* szörnyben a „fehérek" közül az egyetlen, aki a stílust pontosan megvalósítani képes, mozdulatkincse a játék alaphangjába talál bele: ez csak a művész fölkészültségé-re, játékkultúrájára és technikai biztonságára vet fényt. Hogy a romantikus színésznek érzett Ungvári ebben a modern vagy modernista előadásban ilyen tökéletes részként tudott megjelenni, az bizonyítéka és ígérete megújulási képességeinek. De az igazi, alkotói színházvezetés előrelátóan betervezi színészei fejlődését és továbbfejlődését - számolva természetesen a véletlenekkel és esetlegességekkel is -, érleli és fejleszti a társulatot; nem hagyja a tehetséget lemaradni, ha kell, szigorral cipeli előre az úton. Nem hagyja pihenésre dőlni a fél-úton, ha emberi tartalmai még képesek volnának föltölteni művészetét.

2. Svejk alkonya

Márkus László Ugo Betti „Özönvíz"-ében

Egy halhatatlannak érződő figura, egy őstípus kimerülését kell regisztrálni, a svejkség elévüléséről, elkorszerűtlenedéséről kell most szót ejtenünk. Bemutatta a József Attila Színház Ugo Betti olasz drámaíró *Özönvíz* című moralizáló kanavászát, és ennek központi figurája egy középiskolai matematikatanár, aki kis-szerű környezetében maga is kisszerűvé válik, hozzájuk törpül, közéjük aljasul. Mindvégig küzd a rontó anyagiasság, a konyhaszemlélet alacsonyrendűsége el-len. Fejét rendetlen ebédlőasztalára hajtja, és miközben igyekszik tudomást nem venni a számára borzalmas valóság tényeiről, évek-évtizedek óta írja drámáját-drámáit, tehetségtelen és semmit-mondó színdarabjait, beleöntve a párbeszédekbe elkeseredettségét, bosszúját a világ ellen, kiadva minden sértett el-nyomottságát, a dilettáns álmok papír-csónakján ringatózva, a távoli halhatatlanság reményében. Papírba fojtja minden lázadását. Papírra öli minden cselekvési vágyát. Csak papiroson létezik magasabb rendű erkölcse. Özönvizet áraszt képzeletében az emberiségre, hogy megbüntesse kortársai bűneit, mint egy ötfelvonásos teremtő Úristen. De a dilettáns dilúviumot már csak vízcsapból képes a bűnösökre bocsátani. Erkölcsi tartása nem marad a napi életre: mindent drámájára pazarol. Írója megtagadja a figurától a tragikum fenségét.

Öngyilkossága sem sikerülhet: kiszakad a tipli a falból, amikor fölkötné magát, csintalan gyermeke elcseni a kötelet, a maga ellen fordított revolver halált hozó golyó helyett csupán a fürdő-szoba mosdójának vizét spricceli arcába, és végül csak egy suta öngyilkolásocskára telik neki. Ez az emberke, ez az Arcibaldo Mattia, már nem tragikus hős, nem is tragikomikus, csak komikus. Nem a megbántott erkölcs, nem az emberi méltóságában megsértett, megalázott ember kíván a „világi üzlet" befejezésére pontot tenni a halál nemes gesz-tusával, csak egy számításait elhibázott számtantanár sértődött meg itt a világra, mert nem sikerült csalafinta számítása. Ha sikerül nyélbe ütni a szélhámos vőlegényfogó családi tervet, és megkaparinthatja a milliomos pénzét, ugyanolyan mocskos és haszonleső pondróvá válna, mint a többiek.

A József Attila Színház előadásában Arcibaldo Mattia tanárt Márkus László mesterségbelileg kitűnő alakításában láthatjuk. Napilapkritikámban alakításáról rajongva számoltam be, és most, amikor kifogásaimat megteszem, nem Márkus szerepformálásának minőségéről szeretném módosítani véleményem, csupán az általa magas mesterségbeli szinten meg-valósított figura életképességéről, szemléleti tarthatatlanságáról vitázom.

Márkus cselekvésképtelen számtantanárának színpadi életét egy energikus mozdulattal indítja el, hatalmas lendülettel löki föl a mennyezetre a csigán futó ernyős villanylámpát, mint aki végigdolgozta az éjszakát, és most elégedett kifáradással vet véget éjszakai körmölésének.

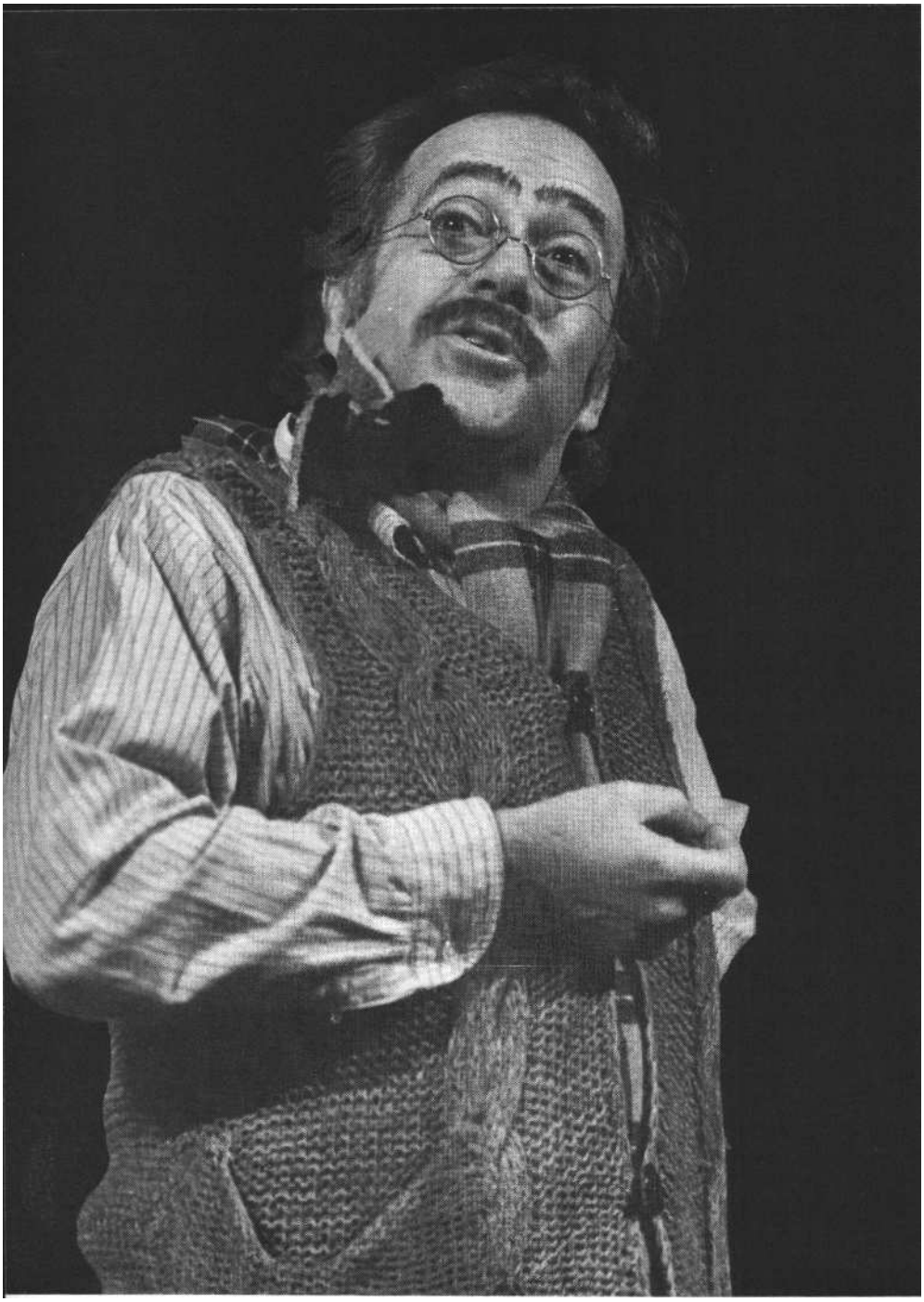
Amikor beindul a cselekmény, Márkus-Mattia eleinte nem a társadalommal, csupán annak kellékekbe kivetített tárgyaival küzd. Ellenséges, rosszakaratú tárgyak veszik körül, mindegyik önálló életet él, és akadályozza őt cselekvéseiben. Papucsa minduntalan leesik a lábáról, mégpedig olyankor lép ki a kitágult mamuszból, amikor a Legméltóságteljesebb, családfői-tanári léptekkel rója a szobát, emelt hangon prelegálván. A papucsok később is elszabadultan röpködnek körülötte, mintha kiszakadtak volna a föld vonzásából. Legjellemzőbb Márkusnak és a tárgyaknak viszonyára az a szinte gépies kapcsolat, ahogyan oda sem nézve, egy csődöt mondott és zavaróan viselkedő kellékre, helyére rúgja azt, mi-közben nem szakítja meg áradó szónoklatait, és nem zökken ki tanárian méltóságteljes magatartásából. *Így* rúg bele, hátra sem nézve, a fölüvöltő tölcséres le-mezjátszóba. Így veti rá magát időről időre féltett iskolai füzeteire, amiket takarítás közben a cseléd el akar rakni, hogy soha meg ne lehessen találni. Ez a gépiesség világosan vall arról, hogy nem egyszeri mozdulatok ezek. Naponta ismétlődnek e kis kudarcok, e kicsiny csatározások. A falai közül ki nem mozduló szobaember megszokott és megunt terepe ez a lakás, ahol egyformán viselkednek a tárgyak, és szertartásszerűen alakult ki gazdájuk és közöttük az érdes kapcsolat. Chaplin korai szkeccse kell hogy eszünk-be jusson a *Charlie későn tér haza* (1916). Ebben a music hall-pantomimból lett mozidarabban egy részeg uracs késői órán, becsiccsentve lép be lakásába, és a bosszúálló tárgyak rosszindulatába ütközik, reménytelenül küzd ellenük. Márkus pantomimelemei - akár öngyilkosságsorozatának nyíltan a commedia dell'arte testi színjátszására utaló fizikai cselekvései - azonban egy olyan tárgyi világgal szembesülnek, ahol a legszemélyesebb használati tárgyak lázadnak föl ellene. Nem a tréfás hetét érdekében fölhalmozott, preparált tárgyak veszik körül, hanem kispolgári élete során fölhalmozódott kacatok övezik életét, egy haszontalan élet lerakódását képviselő elrongált javak fullasztják, kiszorítják körülötte a levegőt a lakásból. Szirtes Tamás rendező és Wegenast Róbert díszlettervező ezt egészen világosan rajzolják a főszereplő köré, szuvas lomokkal benépesített színpadon megteremtve-megteremtetve a *tárgyak életét.*

Ezekkel a tárgyakkal azután Márkus László tökéletes harmóniában játszik: a csigán fölfuttatható ernyős lámpától, az iskolai füzeteken, az éhségtől kopogó szemmel nézett terítékeken, a konyakosüvegen át egészen az öngyilkosság előtt szokott pedantériával fölhúzott zsebóráig és az önmagát ravatalozó, nyakba akasztott virágfüzérig. Fölényesen kezeli a tárgy$_a$kat, és tudja azt, amit minden vérbeli komédiás érzékeivel tud: hogy a sok kellék között, a figurát szinte ellepő tárgytömegben magának a színpadi alaknak is némiképp tárgyszerűen kell viselkednie, finom bábuszerűséggel, stilizáltan. A színpad logikája megkívánja ugyanis, hogy amikor a tárgyak lelket kapnak és „viselkedni" kezdenek, akkor az ember kissé tárgyszerűvé finomodjon közelükben.

Mindez szükségszerűen állít elő a színpadon egy finom és érzelmes, tragikomikus ábrázolást, amit közhelyszerűen és helytelenül chaplininek szoktak nevezni.

Miért nem chaplini ez?

Chaplin keménykalapos csavargója az első világháború körül alakult ki. Egyidőben leghíresebb világirodalmi kollégájával, a Charlie-figurával egyenrangúan mitikus önállóságra növekedett Svejkkel, Jaroslav Ha^{š}ek teremtményével (1912, 1921). Charlie és Svejk, a század irodalmának és látványos művészetének két legsajátosabb teremtménye, világirodalmi nagysága a szocialista forradalmak előtt született meg. A kisember, pontosabban a kispolgár tehetetlen szorongását fejezik ki egy elidegenedett államgépezettel szemben. A jól berende-



Márkus László Arcibaldo Mattia szerepében (Ugo Betti: Özönvíz, József Attila Színház)

zett elnyomással szembe rosszul berendezett lakásuk otthoniasságát, érzelmes szívüket és elpusztíthatatlanságukat, kelekótyaságukat tudják csak állítani.
Chaplin és Hašek figuráitól három irányba is vezet ennek az archetípusnak, ennek a lebéklyózott és szenvedő Arlecchinónak a fejlődése.

A kisember útjai

Az egyik irányban Franz Kafka nevét találjuk, aki a szorongó kisember típusát a lehetetlenségig finomította el, hogy a végén már csak egyetlen betű (K) jelezze személyiségét. (Ezen az úton Buster Keaton tehetetlenül hánykódó típusa vezeti tovább Charlie-t az abszurd felé.)

A másik út végén Brecht nevét látjuk kiírva, aki a svejki kisembert nem-csak Svejk-parafrázisában, hanem a *Kurázsi* mamában, *A szecsuáni jólélekben* vagy a Johanna-változatokban is újrateremtette. Itt a kisembert megfosztja rokonszenvünktől és részvétűnktől, ha az nem képes fölismerni az ellene működő társadalmi erőket és ennek következtében nem alkalmas arra, hogy kicselezze a hatalmat. Itt találjuk meg Jacques Tati hóbortos Hulot urát is, aki még Chaplin század eleji romantikus antikapitalizmusa szerint akar élni, berzenkedik a jólé-ti társadalom egyéniségmegfojtó vívmányaitól, az elgépiesedéstől konyhában, utcán, irodában és emberi életben egyaránt. Tati Hulot-jának magatartása azonban - bármennyire rokonszenves is, mégiscsak - korszerűtlen. Ebből fakad nevetségessége, és ebből fakad Tati csődje is, aki belemerevedett a figurába, és képtelen fölébe kerekedni, fölülről látni a világot. Csődje *a Playtime*ban nyilvánvalóvá vált.

A harmadik út: „a margóra rekedt kispolgár mint szörnyeteg" címkét viselheti. Az elnyomottságba beletorzult, romboló, vad indulatokat kitermelő megnyomorodottság jelentkezik itt. Örkény István *Tótékjának* aranyszívű, szadista gyilkosa, türelmes lázadója képviseli ezt a tragikomikus figurát, mint a chaplini-svejki vonal kifacsarodását. De bőséggel találunk példát rá a cseh „új hullám"-osok kannányi söröket iszogató, falánk, zsíros, izzadságtól fénylő, jól táplált kispolgárainak arcán vagy az új nyugatnémet filmművészetnek tespedést ostorozó dokumentumgroteszkjeiben. Ne feledjük el, hogy már Chaplin: *A diktátor* tükörszerepében fölvillantotta a szívszorítóan esendő kispolgár kettős arcának lehetőségét. A csehek pedig továbbfejlesztették ezt A *hullaégető* törvény-szerű szörnységeiig.

Van egy negyedik út is. Ez is Svejk lábától kanyarog, mint a prágai Kehely ivójának padlóján a porban kunkorodva kacskaringózó sörlé: s ez a figura szórakoztatóipari kiaknázása. Se szeri, se száma azoknak a „chaplini" alakításoknak, melyek gyengéd szeretettel ábrázolják a kisembereket esendő mivoltukban, könnyszivárogtató meghatottságot keltve a sablonnak csupán megjelentetésével is. A közönség tudomásul vette és befogadta az őstípusnak még halovány, sokadik lematricázását is: menten gyengéd mosoly önti el arcát, ha csak megpillant színpadon vagy mozivásznon egy rendetlenül öltözött emberkét, akit környezete: zsarnoki főnökei, hitelezői, kapzsi rokonai, jéghideg és számító szépasszonyok vagy házsártos feleségük pofozgat végig a cselekmény során.

Küzdelem a kimerített típussal

Jóllehet, a svejki-chaplini kisember-ábrázolás színészi sablonná lett, alkalmazásakor mégsem a színész felelős a kimerített és korszerűtlenné lett társadalmi típus fölhasználásáért. Elsősorban rendezői, másodsorban írói és csak harmad-sorban színészi probléma ez. A színész föladata alapos életismeretre szert tenni. Megismerni és megfigyelni egyes társadalmí típusokat, hogy hitelesen tudja újrateremteni szerepformálásai alkalmával. Nem tartozik viszont föladatai közé - az adott színházi szervezettségben - azon töprengeni, vajon időszerű-e a típus az adott időszakban. Ez a típus sűríti-e a

legtöbb mondanivalót magába, ez a típus fejezi-e ki legteljesebben korunk emberét? Írónak és rendezőnek azonban fölülről kell végigtekintenie az alkotás egész folyamatát, és társadalmilag igaz helyére tenni a kispolgár művészien értelmezett alakját.

Márkus László színészi mondanivalói közül a gyermeteg agresszivitás mellett - mint a svejkség másik oldala - terjedelmes helyet foglal el a gyengéd emberszeretet, a szeretetsóvárgás, az el-esettség ábrázolása. Ennek a személyes művészi mondanivalónak kifejezésére rendezőitől rendszeres visszatéréssel kap hasonló szerepeket megtöltésre. A szerepek és a darabok a század első évtizedeiből származnak, amikor még időszerű és tartalmas volt ez a figura. Márkus ösztönös ízlésére jellemző, hogy mindig múlt időben játssza a figurákat, soha nem kísérli meg időszerűsíteni a mai társadalmi viszonyokra. Arcibaldo Mattiájához hasonló alakítást az utóbbi időben nem is egyet láttunk tőle. Az időben visszafelé haladva: Szomory Dezső **Hermelinjének** szomorú és áldozatkész tanárembere, Szép Ernő *Lila akácának* boldogtalanul keserű artistája, Molnár Ferenc: *Ibolya* című egyfelvonásosának érzelmes színigazgatója, Lengyel Menyhért: *A waterlooi* csatájának lecsúszott moziembere egy tőről metszett alakítások. Mindenikben görnyedt háttal, csámpázó ringással jár. Lompos ruhákat visel, hasban szűkeket, szivarhamusakat, foltosakat, harmonikázó nadrágokat Csónakszerű cipőket hord vagy sajgóan lúdtalpas lábaira kockás papucsot húz.

Bármennyire azonos is a megformált szerepek belső tartalma, bármennyire hasonlóak is a rekvizitek, a mozgásformációk: mégis különböző alakításokról van szó. Maga Márkus döbbenne meg a legjobban, ha megmondanánk neki, hogy ugyanazt játssza a különböző szerepekben. Ő máshonnan közelít. Újként veszi birtokába és építi föl a szerepet. De mondanivalója, a hasonló helyzet és lehetőség törvényszerű vonzatokkal látja el a szerep külső és belső formáját.

Egyre tökéletesedik természetesen a típus. Mind tisztábban áll előttünk a színész alakításában. Egyre kevesebb az esetlegesség. Egyre bravúrosabb és színesebb a megoldás. Mindez elbájol é: magával ragad, de nem engedi elfelejtetni, hogy csak játékról van szó és nem művészetről. Hogy csak színház ez, nem pedig társadalmi intézmény. Csak tréfálnak velünk, csak megríkatnak bennünket, de nem közelítenek semminek a megértéséhez.

Ismétlem: nem a színész hibája ez. A rendezőé, aki nem alkotja meg korszerűen az előadást, csak lerendezi a dara-bot. Az Özönvízben egyetlen időszerű kapcsolódási pontot érzett meg Szirtes Tamás. Azt, amikor a darab végi tirádájában a számtantanár a világ elkorcsosult szétomlásáról beszél. Talán ezért a retorikus és érzelmes néhány mondatért vette elő a színdarabot, ezért tüzelt alkotásra olyan művészeket, mint például Márkus, hogy visszahúzza a reflektorok fényét, és szűkített fénykarikában mondassa el vele a lapos morált.

Ez az érzelmes értelmezés azonban nem svejki, hanem ellensvejki. Nem chaplini érzelmesség, nem lázadó esettség. Az egyéniség kiteljesedését gátoló hatalmi rendszereket nem támadja, ha-nem megőrizni vágyja.

Nem lázit. Beletörődésre ösztökél.

Ugi Betti: Özönvíz (József Attila Színház). Soós Lajos (Vendéglős), Bánffy György (Patikus), Márkus László (Arcibaldo) és Csákányi László (Fűszeres) (Ikládv László felvételei)

Fiatalok

SZÉKELY GABRIELLA

Szólam a karban

Beszélgetés Jobba Gabival

Huszonnégy éves, de már „alapító tag". A főiskola után egy évadot játszott Kecskeméten, ott látta Gyurkó László Gruse szerepében *a Kaukázusi krétakörben,* és alakuló színházához szerződtette. Így lett a Huszonötödik Színház alapító tagja. A főiskoláról bánatos tekintetű, csendesen tragikus sorsú Csehov-hősnőként bocsátották el. Aztán Kecskeméten játszott zenés vígjátékban, *a Péntek* Réziben, mai magyar drámákban és Brecht darabjában. A Huszonötödikben Tou O-t alakította *a Tou O igaztalan halála* című kínai drámában (a bemutató idején majd minden képeslap címlapjáról az ő fényképe nézett vissza). Legutóbbi szerepe a *Fényes szelek* egyik kulcsfigurája. Ennyi Jobba Gabi „karrierjének" története.

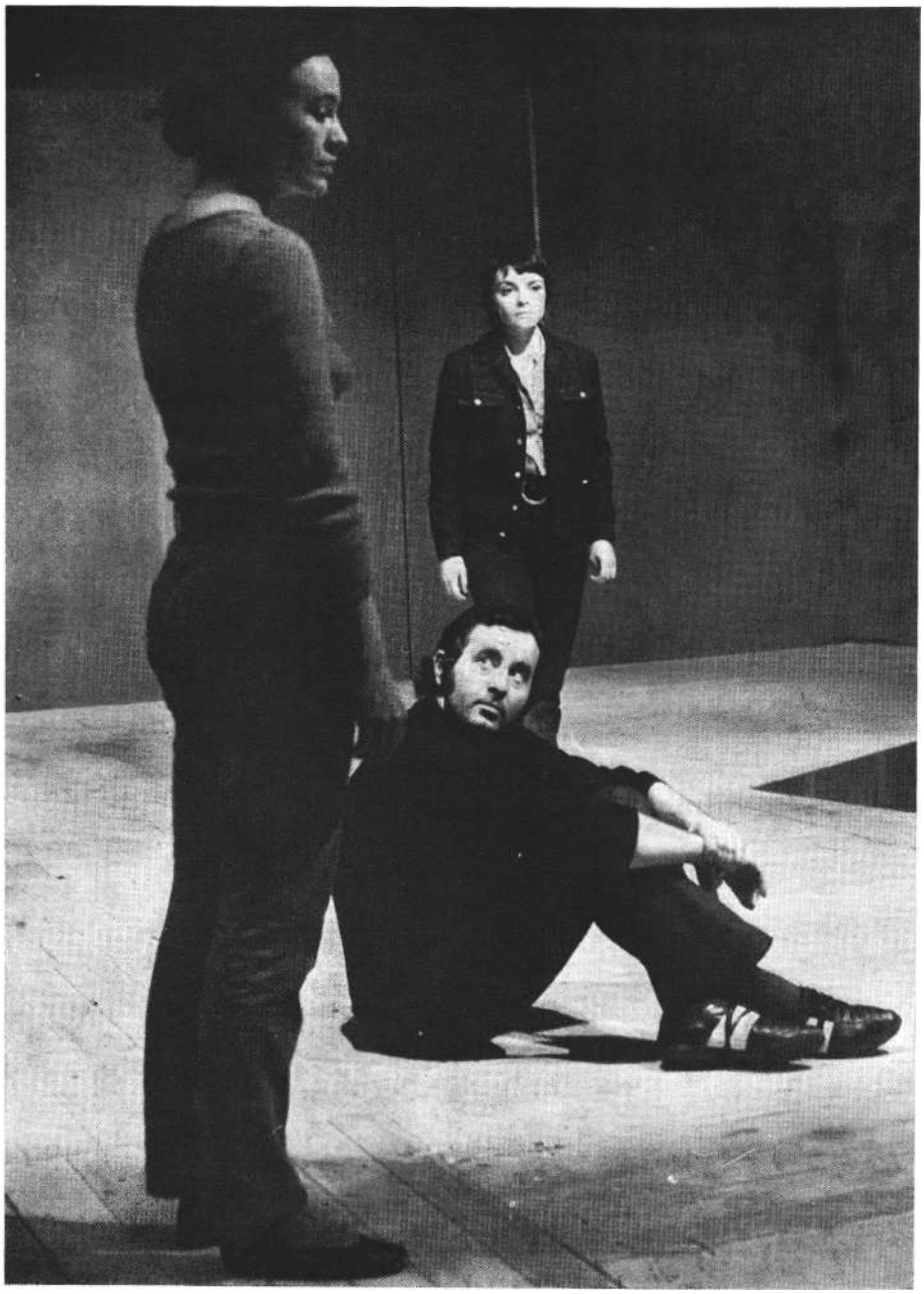
- Első pesti bemutatkozása Tou O volt. Milyen feladatot jelentett ez a furcsa szerep?

- Ez az előadás volt a színház harmadik bemutatója, Berek Kati és Haumann Péter nagy alakításai után *(Gyász, Szókratész védőbeszéde)* következtem én. Bizonyítani kellett, és Tou O figurája nem ad látványos lehetőségeket „nagy színészi kiugrásra". Ez a figura alig változik valamit a darab folyamán. Hajtja a magáét a hűségről, az igazságról, és eb-be hal bele. Nagy, megrázó lelki fordulatokról itt nincs szó. Így megpróbáltam gondolatokra felbontani a darabot, azokat közvetíteni Tou O figurájában: felfedezni vele együtt az őt körülvevő világot, a körülötte zajló gazságokat, igazságtalanságokat, s ugyanakkor a tehetetlenséget a koholt vádakkal szemben.

– Hagyományos értelemben vett szerepépítésről, „alakításról" a Fényes szelek esetében még kevésbé beszélhetünk. A többi főszereplővel együtt nincs is neve a darabban, a színpadon is Jobba Gabinak hívják. Hogyan született ez az előadás, ahol a színészeknek magatartásukkal, azt is mondhatnánk, „civil" magatartásukkal kellett játszaniuk?

– Jancsó Miklós, a darab rendezője, azzal kezdte a próbát, hogy elmondta: ő a filmhez és a NÉKOSZ-hoz ért, a színházhoz nem. Kérte, mi segítsünk neki. Az első öt-hat próbán más sem történt, mint hogy énekeltünk, táncoltunk, aztán odaadott egy-egy Lenin vagy József Attila-idézetet, hogy olvassuk fel. Igy ismerkedett ő is a színészekkel. Pár napig úgy éltünk, mint annak idején a kollégisták, összejöttünk, beszélgettünk, éne-keltünk. Aztán képeket, mozgásokat improvizáltunk a színpadon. A darab tulajdonképpen ott született a próbákon. Vannak ismerőseim, barátaim, régi kollégisták, akikről „mintát vettem", gondolkodásmódjukról, emberi tartásukról. Persze, ha nem is olyan világosan, mint a többi, „szokványos" darabban, itt is egy körülrajzolt, meghatározott, elgondolt figurát kellett eljátszanom. Feladata, hogy a darab közepéig, amíg át nem veszi a hatalmat a kollégiumi titkártól, a „karban" maradjon, egy NÉKOSZ-ista legyen a sok közül. De amikor előlép, akkor mindenkinek az legyen az érzése, hogy ő már *akkor* baloldalibb, radikálisabb volt. A szerep-feladat tehát megvolt, ugyanúgy kellett építeni, mint a többi szerepet.

– Majd következett egy nyilvánvalóbb, látványosabb színészi feladatrész, amikor ő vezeti az akciókat. Nagyon ke-



Jobba Gabi a Fényes szelekben Bajcsay Máriával és Kristóf Tiborral (Huszonötödik Színház)

vés szöveggel, sok mozgással, „jövés-menéssel" kellett hitelessé tenni, hogy ő a vezér, ő diktálja a tempót. Eközben érzékeltetni akartam Gabi tragikus bukását is, hogy ne a bürokrata (a filmen fehéringeseknek nevezett) vezetők színre lépése okozza vereségét. *(Azzal* az el-bizonytalanodással például, amikor nem tudja, mit csináljon, elégesse a múltat jelképező könyveket vagy sem.) Ebben a figurában, mint a politikusokban általában, nem kis adag vezérségre való vágy is lakozik. Mindez abban a jelenetben a legérezhetőbb, amikor kiválasztja az akcióbizottság tagjait, s valaki őt is jelöli. Igyekszik titkolni örömét, de a nézőnek észre kell vennie, hogy örül, hiszen kínos lett volna, ha nem kerül bele a bizottságba, magát ugyanis mégsem jelölheti. Ugyanakkor a néző azt is vegye észre, hogy ő titkolni igyekszik ezt az örömét - ez itt a legnehezebb fel-adat.

– Végül ennek a figurának úgy kell elbuknia, hogy ne sajnálják, mert akkor mindent, amit eddig képviselt magatartásával, sajnálni kell. Ne keltsen ez a „Jobba Gabi" szimpátiát, ne igazolja visszafelé is tetteit.

– *A figura emlékezetes megjelenítése volt Drahota Andrea játéka a filmbeli* Fényes szelekben. *Segítette, gátolta az az alakítás, törekedett-e hasonlóságra, vagy éppen ellenkezőleg, valami mást akart hangsúlyozni játékában?*

- Alapvetően mást akartam csinálni. Úgy is fogalmaznám, ha a film ebben a figurában, az „ultrabalos" forradalmár általános, „nemzetközileg érvényes" modelljét teremtette meg, a színpadi alakítás ennek a típusnak a konkrétabb, magyarabb, a magyar történelemmel szorosabban összekapcsolódó változatát kelti életre.

– Ez azt is jelenti, hogy amíg a filmbeli lánya lak szükségszerűen elvontabb, modellszerűbb volt, a színpadon megpróbáltam egy valóságosabb, „emberibb", vagyis több emberi tartalommal rendelkező figurát játszani.

– *Sajátos főszerep ez az alakítás a* Fényes szelekben. *Külsőségeiben alig különbözik bármely másik „NÉKOSZ-ista" szerepétől, húsz-harminc mondattal több mindössze a szövege. Mégis, az első pillanattól kezdve érződik Jobba Gabi „játékvezetése", színpadi lényéből, magatartásából sugárzik a „főszerep" ...*

– A Huszonötödik Színház a „csapatmunkát", az együttes játékot vallja magáénak. Ez az elv, az „együttes-színház"

Hernádi-Jancsó: Fényes szelek (Huszonötödik Színház). Középen: Jobba Gabi (Iklády László **felvételei)**

elve azonban nem zárja ki, sőt, csak ez teremti meg igazán a feltételeket az egyéni alakítások számára. Ugyanis nagy alakítások csak megfelelő, jól reagáló, inspiráló közegben jöhetnek létre. Ott, ahol együtt dolgoznak a színészek, egymásért, ahol segítséget nyújtanak egymásnak. A csapatjáték a maximumot hozza ki az egyének képességeiből.

– *Nem hiányoznak-e egy fiatal színésznőnek azok a lehetőségek (szereplehetőségek is), amelyeket a nagyobb szín-pad nyújthat?*

– Időnként eszembe jut, hogy jó lenne nyáron eljátszani egy nagy szerepet egy „nagy" színpadon. Itt a hangsúly nem a nagy, hagyományos „szólószerepen", hanem a *nagy színpadon van.* Arról van szó, hogy nyilvánvalóan nem maradhatok örök életemben ebben a szín-házban (bár én boldogan lennék nem-csak alapító, hanem örökös tag is itt). Kerülök majd nagyobb színpadra is, s akkor újra kell kezdenem tanulni a színészi mesterséget. Mást jelent ugyanis egy ilyen kis teremben, a nézőktől karnyújtásnyira, a sorok között játszani, mint egy „valós" színpadon.

– *Játékban, színészi eszköztárban mit vár el a színház színészeitől? Konkrétabban: ennél a két szerepnél, a Tou 0-nál és a Jobba Gabi nevű NÉKOSZ-ista lány figurájánál milyen rendezői instrukciókat kapott?*

– Egyetlenegy ilyen „elvárás" volt csupán: hogy, gondolkodjak a színpadon. Ez a színpad nem visel el semmilyen különösebb „színészi" gesztust, „játékot". A színpadi mozgás alapja egy folklór indíttatású koreográfia. Ehhez járul a színpadi ének, mely szintén népdalok-hól táplálkozik. (Sebő Ferenc, a színház

házi zeneszerzője gyűjtötte ezeknek az itt elhangzó ismeretlen népdaloknak nagy részét.) Gondolkodni, a gondolatokat értelmezni, mozgással, énekkel kifejezőbbé tenni - nagyon leegyszerűsítve így foglalhatnám össze. Vagyis, azt követeli ez a színház a színészétől, hogy tudjon „szólam lenni a karban", tudjon „elvegyülni és kiválni".

– *Az előbb elmondta, hogy a főiskolán Csehov-hősnőnek könyvelték el. Azóta sok mindent játszott, csak ilyen csehovi nőhöz hasonló figurát nem. Megpróbálná körülírni, mit jelent saját maga számára Jobba Gabi színésznői karaktere?*

– Nem tudom, beszélhetek-e már ilyenről, hiszen alig három éve vagyok színháznál. Mindent szeretnék jól eljátszani, amit csak rám osztanak. Az aztán más kérdés, hogy egyszer, majd évek múlva, szeretném eljátszani Elektrát, Johannát, Antigonét.

– *Nem érzi a* Fényes *szelekbeli szerepét egy kicsit ezek előfutárának?*

– De igen, érzek rokonságot a klasszikus nőalakok és a Hernádi-Jancsó által megfogalmazott figura között: olyan nők, akik nem asszonyiságukkal, nőiességükkel akarnak érvényesülni az életben, hanem kemény, harcos, politikus természetükkel.

– *Már az előbb, amikor a* Fényes *szelekről beszélgettünk, meg akartam kérdezni: civil emberként is valóban olyan „politikus elme" - a darab epilógusában a színpadi Gabi jellemzi így fiait -, mint amilyennek a színpadon érzi az ember: nem a darabbeli Gabit, hanem az őt alakító színésznőt?*

– Nem vagyok „priméren" politizáló ember. Nem is értek igazán a politikához. De családtagjaim, akik velem él-nek, mondják, hogy politikus természetű vagyok olyan értelemben, ahogyan az általam vélt igazságért vitatkozom, makacs kitartással, szenvedéllyel, agresszivitással. Ha ezt „politikus alkatnak" nevezi, akkor jól érezte előadás közben.

JÓSFAY GYÖRGY

Másfél évad Szolnokon

Beszélgetés Bodnár Erikával

Bodnár Erika még csak második szín-házi szezonját tölti a szolnoki Szigligeti Színházban, s néhány nagy szerep kitűnő megformálásával máris magára vonta a figyelmet. Ez a másfél szezon felvet néhány olyan kérdést és tanulságot, amelyről érdemes szót ejteni.

A főiskolán gyakorta aggódva figyelik azoknak a növendékeknek a sorsát, akik nem saját korukhoz illő szerepekben vizsgáznak, akik alkati adottságaik és tehetségük révén idős embereket, furcsa, éltes karaktereket játszhatnak és játszanak. A vizsgák rendezőinek hasznosak az ilyen növendékek, hiszen sohasem Rómeót vagy Júliát nehéz kiosztani, hanem Lőrinc barátot vagy a dadát. Éppen ez a hasznosság válhat „skatulyává", és teheti kérdőjelessé az illető színészjelölt sorsát, hiszen az érdeklődő direktorok elsősorban Júliákat keresnek a főiskolán és nem dadákat. Bár az igazi tehetség minden szerepen, parókán és jelmezen „át-süt", a szerződtetést mégis befolyásol-hatja, hogy bizonyos alkati jellegzetességek az ilyen szerepekben rejtve maradnak.

Bodnár Erika is megjárta az idős szerepek kálváriáját. Valóban érdemes volna elgondolkozni azon, hogy milyen gondokat, problémákat okoz főiskolai, nyilvános vizsgaelőadásokon egy-egy olyan darab, mint például Ibsen *Vadkacsája* vagy a múlt évben műsorra tűzött *Mérföldkövek.* Ezekben alig van „testhez-álló" fiatal szerep, melyben könnyebben és csillogóbban megmutathatnák a növendékek tehetségüket.

Bodnár Erika Szép Ernő *Vőlegényé*-ben a mama szerepét játszotta, de mama volt Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* című darabjában is. Fiatal lányt úgyszólván egyszer sem játszott, hiszen *az Egy szerelem három éjszakája* kényeskedő nagyságos asszonya vagy *a Három nővér* Olgája sem kifejezetten ideális „leányszerep". Szerencséje, hogy mégsem maradt rejtve igazi színészi lénye, tehetsége előbukkant a fejkendők és a sötét ruhák alól is, és több szerződés között válogathatott.

Szolnokon azután végre félredobhatta a mamajelmezeket, és nemcsak korához illő, hanem korához mérten nehéz, jó és izgalmas szerepeket kapott. Legalábbis a debütálás után, mert első feladata egy öntudatos, de korántsem nőies mérnök-nő szerepe, még nem jelentett a számára igazi lehetőséget.

Annál többet Szakonyi Károly *Adáshibájá*nak Vandája, akit kiválóan, igézően játszott. Alakítását a helyi kritikák kivételével kellően csak később méltatták.

Az igazi nagy sikert Örkény István Macskajátékának Egérkéje hozta meg a számára. Ebben a szerepben láthatta a fővárosi közönség és a szakma is, hiszen a pesti színházi bemutatón is ő játszotta a szerepet. A pesti vendégszereplés után kapta nagyobb számban az elismerő kritikákat, és ezután visszamenőleg méltatták Vandáját is.

Úgy érzem, hazánk viszonylag kis távolságai és viszonylag *nagy* létszámú kritikusi és színház-szakmai gárdája jobban méltányolhatná a vidéki színházakat a jelenleginél. A Színházszövetség ankétjain kevés számmal vesznek részt az idősebb rendezőgeneráció képviselői, jóllehet éppen az ő kezükben van a szerződtetés lehetősége. A kritikusok látogatják ugyan a vidéki előadásokat, de sajnos tapasztalataikat nem mindig hozzák nyilvánosságra. Pedig a nagyobb érdeklődés, a figyelem, egy-egy rendezés, alakítás sajtóvisszhangja nemcsak a Pestre szerződtetésekhez, hanem a fiatalok szakmai fejlődéséhez is segítséget adhatna.

Bodnár Erika számára Egérke nem-csak sikert jelentett, hanem feltétlen bizalmat is Szolnokon. Megkapta Csehov Sirályában Nyina szerepét, és a lehetőségekhez képest kiválóan meg is oldotta. Székely Gábor koncepciója szerint a darab szereplői két táborra oszlanak: a tehetséges, lelkes, olykor lázadó fiatalokra és velük szemben az értetlen, fásult, féltehetségű, rossz szándékú öregekre. A csehovi szöveget ennek a szándéknak megfelelően alaposan megkurtították, a sokoldalú karaktereket pedig kissé elszegényítették.

Ebben az előadásban Trepljov tehetséges fiatal író lett, akinek meg kellett volna nyernie a közönség rokonszenvét. Ez a feladat hárult Bodnár Erikára is Nyina szerepében. Helyzete előnyösebb volt Trepljovénál, mert ő Csehov szerint is tehetségesebb és szilárdabb akaratú,

Bodnár Erika mint Nyina Kránitz **Lajossal** (Trepljov) a Szolnoki Szigligeti **Színház Sirály-előadásában (Ikládv László felv.)**

mint partnere. Bodnár Erika tiszta és vonzó egyénisége, tehetsége ezt a koncepciót hitelesíteni tudta.

Helyes, ha a színház lehetőséget ad a fiatal rendezőknek a kísérletezésre, még kockázat árán is, az pedig vitathatatlanul helyes és hasznos, ha a fiatal rendezők élnek is a lehetőséggel. Hogy az ilyen kísérlet mit adhat a színésznek (fő-ként a kezdő színésznek), és miben szegényíti lehetőségeit: más lapra tartozik. Ez esetben úgy érzem, hogy a teljességében meghagyott szerep több lehetőséget nyújtott volna. De az összefüggés bonyolultabb. Tudniillik a színész játékára kihat a partner szerepének és játéklehetőségének korlátozása is, hiszen szegényedik, sőt sokszor lehetetlenné válik a színpadi „labdajáték". Mindezt még tovább bonyolítja az, ha a partnerek egy része nem is érti, nem is szereti, nem is akarja a koncepciót.

Mit mond erről Bodnár Erika?

Rendkívül érdekes és nehéz helyzet-be kerültem. Nagyon szeretek Székely Gáborral dolgozni, pályám eddigi sikereit is neki köszönhetem. Elképzelését a *Sirállyal* kapcsolatban nemcsak megértettem, de meg is akartam szeretni, és úgy érzem, sikerült megvalósítanom. Ami engem a színházban néha még jobban izgat, mint a saját szerepem, az éppen a közös munka, az egész előadás, az együttes művészi alkotás a rendezővel és a partnerekkel. Es ezen a téren merültek fel kétségek, nem is annyira a próbákon, mint inkább az előadások során. Más koncepcióban jobb lettem volna? Mint kérdés felmerülhet, választ adni nem tudok rá, de abban feltétlenül hiszek, hogy mindenfajta tanulság hasznos későbbi színészpályafutásomra nézve éppúgy, mint az a remek együttműködés, amely Székely Gáborral kialakult.

- Jó volna, ha a színház új vezetősége velünk együtt (akik ezt szeretnénk és akarjuk) meg tudná valósítani ezt az együttműködést, a közös alkotószellemet az egész társulaton belül, hiszen ez a modern és korszerű színház lényege.

- *Milyen a kapcsolata a nézőkkel?*

- Igazából utoljára a főiskolán éreztem a közönség teljes együttérzését és fel-tétlen jó reagálását. Persze, ez különleges közönség, éppúgy, mint a diákelőadásoké, pontos szeizmográfként mutatja az erényeket és a hibákat. Szolnokon lassan oldódnak az emberek, lassan szoknak vissza a színházba, amelytől - úgy tetszik - kissé elpártoltak. Ez ugyan inkább szervezési kérdés, azon túl, hogy nekünk, színészeknek is, mindent meg kell tennünk visszahódításukért.

-- Sajnos, kevés a „benti" előadás, két-három hét, utána majdnem ugyan-annyit játszunk tájon. Munkánkat ez is nehezíti. Megint csak szervezési kérdés, de talán nálunk is jelenthetne valamit a tájhelyek körzetesítése. Hallottam, hogy ez bevált módszer, bár nem ismerem itteni megvalósításának lehetőségeit.

Egyébként Bodnár Erika, ha a szín-padon megszabadult is a „mama"-figuráktól, az életben örömmel vállalta ezt a szerepet, másfél szezonjába „belefért" egy kisfiú világra hozása is. Próba és elő-adás közötti gyermeketetés volt beszélgetésünk alkalma, valószínűleg ezért merült fel bennem a kérdés: hogyan fér össze a „példás" családi élet, a klubon kívüli élet az alkotóművészettel?

- Azt szeretném - mondja Bodnár Erika -, s férjemmel, Lencz Györggyel azon is vagyunk, hogy a családdal *járó* többletgondok ne akadályozzák színházi munkánkat. Ebben a színház is segítségünkre sietett egy garzonlakással, és ez megkönnyíti helyzetünket.

RÓNA KATALIN

Figaro: Márton András

1967-ben a Színművészeti Főiskola vizsgaelőadásán Márton András a fiút játszotta Szép Ernő *Májusában*. Finom intellektuális iróniáját, a fanyar tekintet mögött rejtező komikumot gyorsan felfedezik, s a Vígszínház szerződteti. Az *Egy hölgy a Maximból* infantilis hercegi kamaszaként feltűnő alakítást nyújt. Kisebb szerepek következnek és egy újabb figyelemre méltó teljesítmény: Keszeg András *a* Vízkeresztben. Ismét „egymondatos" szerepek és csend ... Aztán 1970-ben a hír: Márton András átszerződött a József Attila Színházhoz.

– *Mindenképpen úgy érzem, hogy a József Attila Színházban nagyobb szükség van rám, mint a Vígszínházban volt. S ez az érzés a színész számára mindig a legfontosabb, enélkül nem lehet dolgozni, enélkül nem lehet szerepre várni.*

A Vígszínházban tele volt minden esetlegességgel, szorongással; kapok-e szerepet vagy sem. De ami még ennél is döntőbb: ott tulajdonképpen sohasem éreztem a helyemet, nemcsak azt nem tudtam, pontosan mi az, amit én várhatok, de lényegében azt sem, mi az, amit tőlem várnak.

A József Attila Színházban bemutatkozásként Molnár Ferenc *Harmóniájá*ban Vilit, a sértett-kiszolgáltatott-bosszúvágyó borbélyt játszotta. Jól érzéket-tette a kisember szánalmasságát és nevetségességét. Szívből jövő komédiázással vitt életet a mindenható pénzemberség illúziójában élő török ember figurájába a *Szmirnai komédiások* előadásán. Igazolta tehetségét, s így bár váratlan volt, de nem meglepő, hogy a bemutatkozás néhány érdekes szerepe után már a második évadban új nagy próba elé állítják. A főszerepet kapja meg Beaumarchais vérbeli vígjátékában, *a Figaro* házasságában. (Budapesten legutóbb 1958-ban Gábor Miklós játszotta.) Figaro első pillantásra biztos sikert ígérő szerep, ám a tréfára mindig kész színpadi figura alakjában a feltörekvő polgár gunyoros, sziporkázóan szellemes képviselője rejtőzik.

– *A Főiskolán Vámos László rendezésében már játszottam Figarót. A vizsgaelőadás sikert aratott, de csak most, a* ***próbák*** *közben kezdtem érezni, mennyi megoldatlan motívum volt akkor alakításomban. Rendkívül izgalmas - és azt hiszem, a színész életében nem is túl gyakori helyzet -, hogy néhány év elteltével újra játszhatok egy szerepet. Ebben a pillanatban, azt hiszem, a kettős próbaciklus nagyjából elég volt arra, hogy kellően elfogadjam-megértsem a szerep igazságait, magamba olvasszam Figaro gondolatait, érzelmeit, törekvéseit. Talán azért is sikerülhetett ez, mert a szöveggel nem volt különösebb gond, tehát sokkal „lazábban" tudtam próbálni. Furcsa és jó helyzet volt: segítettek a kipróbált szituációk-mozdulatok-mondatok is.*

A színpadi események félelmetes, bravúros, okos játékmestere Márton András Figarója. Már az első monológban tiszta szövegmondásával birtokába veszi a színpadot és megnyeri a közönséget. Különösen elemében lesz azután, amikor megindul a „lavina", és Figaro intézkedni-szervezkedni kezd. Jól bírja a pergő játékot a gróf fal való jelenetben is. Márton meg tudja éreztetni, hogy a játék, amibe Figaro belekezdett, veszélyes. Eszközeivel próbálom érzékeltetni: miközben zavartan kutat zsebében, izgatottan sorolja az írásokat. Majd csak történik valami - olvassuk kapkodó pillantásából. S amikor a szolga végre ismét győztesnek érzi magát, Márton Figarója egyszerre magabiztos lesz, már játszani is tud; nem felel azonnal, nehezen mondja a választ, vár, fokozza a várakozást, s végül mint a jó diák, aki megtanulta a leckét, válaszol. Amint a gróf elfordul végre, fellélegzik: nehéz feladat volt, de sikerült. És nemcsak Figarónak sikerült a csel, sikerült a színésznek is: Figaro valódi arcát mutatta meg.

- *Felmegy a függöny és a színpadon megkezdődik a játék. Figaro szerepe szerint rövid jelenet után kimegy, és ami-kor újra visszajön, már javában folyik a komédiázás. A színész csak akkor tud természetesen visszalépni, ha azok, akik a színpadon maradtak, ugyanabban a szellemben játszanak tovább, amilyenben együtt kezdték az előadást. Engem mindig ugyanaz a stílus, atmoszféra fogad, és egy ilyen jelenetbe visszatérni nagyon jó dolog. Itt megszólalni olyan, mint amikor az embert már magával ragadja a játék áramlása, önfeledten utazik ben-ne, „hullámlovasnak" érzi magát. Ezt egyéni kezdeményezéssel nem lehet létrehozni. El lehet érni, hogy színpadra lépéskor felcsattanjon a taps, el lehet érni, hogy tapsoljanak, ha kimegyek, de mindez lényegtelen ahhoz a sikerhez képest, amit együttesjátékkal tudunk elérni. Ilyenkor nem számít, hogy a társasjátékban ki mit adott a sikerhez. Végül nem a színész hajol meg, hanem valaki más, akit a színpadon létrehoztunk, aki egy közös játék részese - és ez így a jó.*

Márton a fölényt is friss, egyszerű eszközökkel érezteti. A rövid Goddam-monológot szédületes iramban mondja el. A gyors ritmusban, a fokozott tempó közben kedves, bensőséges humor árad szövegmondásából, mimikájából és széles gesztusaiból. De az igazi játék még csak ezután kezdődik: a tárgyalás. A szópárbaj Bartolo doktorral. Márton András először csak szónokolva magyaráz, de aztán egyre gyorsabbak válaszai, állításai. Replika replikára és Figaro egyre vidámabb - érvei mintha győzedelmeskednének. „Nyertem!" - kiáltja boldogan, s ahogy tovább hallgatja a gróf ítéletét, elképedve-keserűen teszi hozzá: „Vesztettem!" Itt már nemcsak egyszerű, rokonszenves eszközeivel hat, játékának lendülete sodor magával. És jó szövegmondása, beszédének - színészeinknél oly ritka - plaszticitása fokozza a hatást, az eredményt.

– *Hiszem, hogy a színésznek, ha annak a szituációnak, amit éppen játszik, az igazságát vissza tudja adni, semmiféle külsőleges, formai eszközhalmozásra nincs szüksége. Vannak eszközök, gesztusok, amelyek csak akkor jöhetnek lét-re, ha a rendező diktálta tempó, helyzet megengedi. Ha pedig átvettük a ritmust, akkor már nincs szükség külön játékes² köz-instrukcióra - a megtalált stílus úgyis megszabja a lehetőségeket.*

Figaro szerepének csúcsa a nagymonológ, amelyben elmeséli élete szomorúvígkeserű-játékos történetét. Márton András úgy adja elő ezt a hallatlanul nehéz magánbeszédet, mint egy áriát. Sodrón, pergő ütemben, egyre feljebb, feljebb. És ami nagy erénye, úgy tudja a mondatokat egymásra építeni, hogy nem-csak a förgeteges szóbravúr marad meg belőle.

– *Valójában attól olyan nehéz Figaro nagymonológja, hogy meg kell találni azt a formát, amelyben a legreálisabbá lehet tenni a szituációt. Elindul egy gondolati folyamat, amelyet végig kell vezetni. El lehetne „dünnyögni" sokféleképpen; a kerti ház ajtajában kucorogva, szemben a közönséggel, ülve, állva, a fa alól vagy bárhonnan - de egészen addig minden variáció hamisnak bizonyult,*

PÁLYI ANDRÁS

Színházi találkozó vagy protokoll ?

Jegyzetek a katowicei fesztiválról

Többször terítékre került már nálunk is, a szomszédos szocialista országokban is egymás drámairodalmának hiányos ismerete. Természetesen vannak eredményeink: játszottunk bolgár, cseh, szlovák, lengyel stb. drámákat; újabban egyik-másik vidéki színházunk profiljának kialakításában határozott szerepet játszik a szomszédjaink drámairodalmára való odafigyelés. A békéscsabaiak például vonzódnak a román és a romániai magyar drámák előadásához. Elismeréssel említhetjük a kölcsönös vendégjátékokat is, melyek száma örvendetesen gyarapodóban van, s így egyre többet tehetnek egymás kultúrájának megismertetéséért Jó érzéssel könyvelhetjük cl a Lengyel-országban, Csehszlovákiában jelenleg egyre növekvő érdeklődést is a mai magyar dráma iránt. Mégis tagadhatatlan, hogy a szocialista országok drámairodalmát rangosabb hely illetné meg a szocialista színházi kultúrában; bár ezzel a gonddal nemcsak mi, szomszédjaink is küszködnek. Lengyelországban így került sor a szocialista országok drámairodalmának fesztiváljára, amelyet 1971 tavaszán hirdetett meg a lengyel Kulturális és Művészeti Minisztérium, s amelynek ünnepélyes finálója novemberben zajlott le Katowicében.

Maga a fesztivál meghirdetése, vagyis hogy egy szocialista országban a szocialista dráma különleges propagálásra szorul, némileg paradoxnak tűnik; e paradoxon mögött azonban egész sor művelődéstörténeti adottság rejlik. A kérdéses kelet-európai országok „általános műveltségéhez" ugyanis sokkalta inkább hozzátartozik a nagy nyugati irodalmak vagy az orosz klasszikusok ismerete, mint mondjuk, a lengyel romantikáé, a bolgár nemzeti irodalom kialakulásáé stb. Ismerve tehát az angol, a francia stb. színház nyelvét, hagyományait, a színházak is, a közönség is otthonosabban érzi magát olyan művek bemutatóin, melyek - esetleg minden újszerűségükkel együtt - az ismert irodalmi közeghez tartoznak, abból erednek. Így állt elő az a furcsa helyzet, hogy amikor felfedeztük magunknak az abszurdot, nagyobb vonzást gyakorolt ránk a nyugati abszurd színház, mint a cseh vagy a lengyel; hisz Mrožek és Różewicz darabjainak értéséhez, színpadi értelmezéséhez - enyhén szólva is - nem ártana ismerni Mickiewicz, Slowacki, Wyspianski színházát.

E paradoxonok és ellentmondások ott húzódtak a lengyelországi fesztivál meghirdetése mögött: a rendezvény egyszer-re kívánta propagálni az egyes nemzetek mai szocialista drámairodalmát és klasszikusait, ami kétségkívül egyenlőtlenné tette a mezőnyt. A fesztivál két fordulóban zajlott le: a benevezett több mint harminc lengyel színház saját székhelyén tartotta meg a bemutatókat júniustól októberig, a zsüri ezeket értékelte, odaítélte a díjakat, s kiválasztotta azt a nyolc darabot, mely a katowicei ünnepi sereg-szemlén Bulgária, Csehszlovákia, Jugoszlávia, Lengyelország, Magyarország, az NDK, Románia és a Szovjetunió „színeit" képviselte. *Az ember tragédiája* mellett bemutatásra került Gyurkó László *Szerelmem, Elektra* című drámája Bialystockban, valamint Szakonyi Károly *Ördöghegye* a lódzi és a kielcei színház előadásában; Katowicében a gdanski Teatr Wybrzeze lépett fel Madách művével. A zsüri összesen 25 díjat adott ki; díjazták *a Tragédia* új fordító-ját. Stanislaw Hebanowskit, a Lucifert alakító Henryk Bistát, s díjat kapott Tadeusz Szmidt, a lódzi *Ördöghegy Co*lonelje, valamint Alicja Teltycka, a *Szerelmem, Elektra* főszereplője.

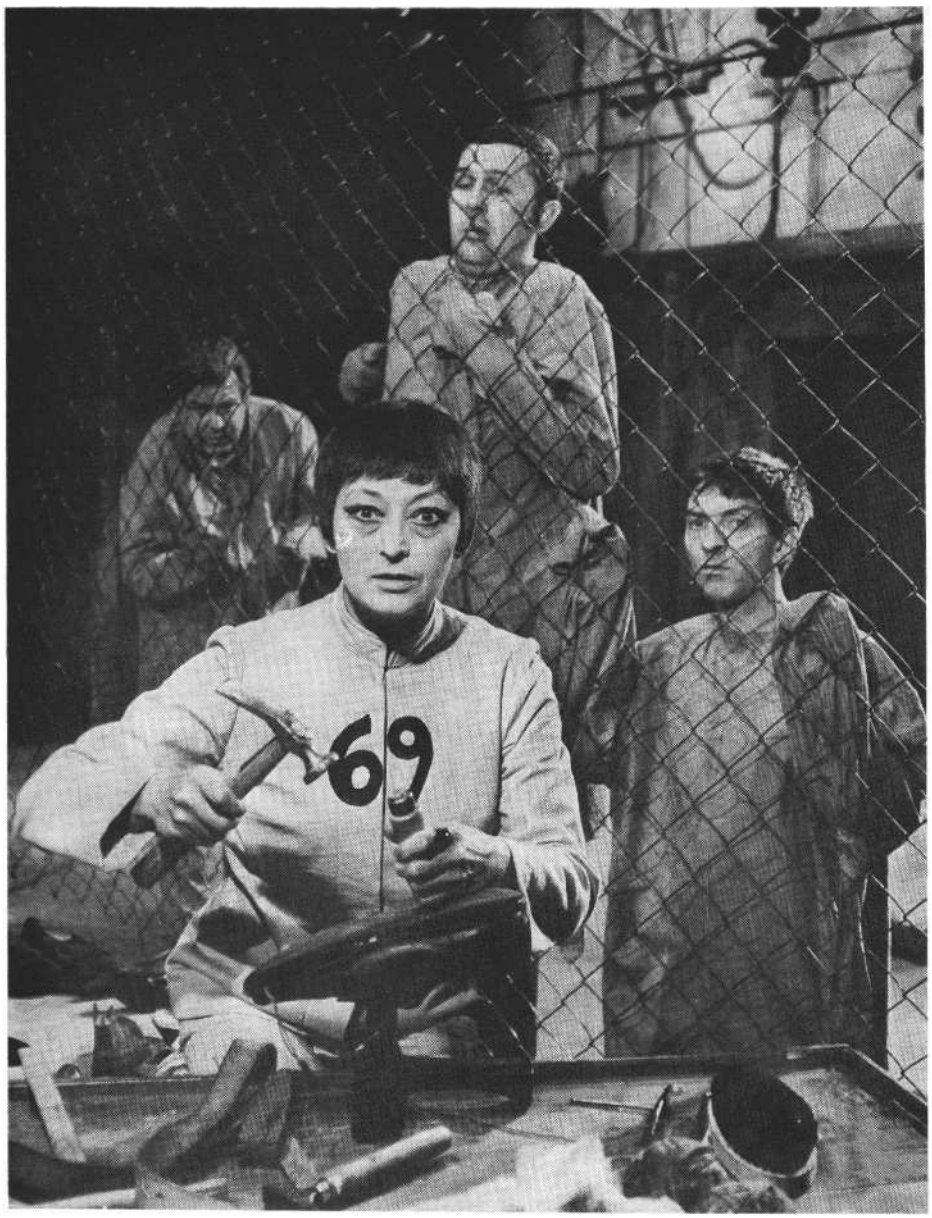
E sorok írója csak a katowicei sereg-szemlén vett részt, csupán az itt szerzett benyomásairól tud beszámolni; a fesztivál, magától értetődik, ennél szélesebb körű rendezvény volt. S remélhetőleg *természetesebb* Katowicében ugyanis meglehetősen uralkodóvá lettek a protokolláris szempontok. A katowicei finálé már *jellegében is* problematikus volt: nyolc napon át más-más ország drámairodalmáé volt a színpad, ami egy-részt kizárta a versenyszerűséget (a díjakat a katowicei rendezvény megnyitóján adták át), másrészt eleve egyenlőtlenné tette a finálé színvonalát. De ezt a „kényszerű" protokollt tovább nehezítették a már sokkal kevésbé indokolt protokolláris szempontok. A fesztiválon például több vendégművész, rendező, díszlet- és jelmeztervező vett rés/t a kérdéses országokból, ezek azonban nem kaptak díjat, csak a lengyelek; a fesztivál rendezősége viszont kötelességének érezte, hogy a vendégrendezők műveit mutassa be Katowicében, s így díjazott előadást szinte nem is láthattunk. Igaz, a nyolc bemutatóból e vendégrendezések voltak a legizgalmasabbak, annál is inkább, mert a legjobb lengyel rendezők (Konrad Swinarski kivételével, aki az ünnepi bemutatósorozat *lengyel* előadását, Ireneusz Iredynski *isten veled, Júdás* című drámáját rendezte) voltaképp távolmaradtak a fesztiválról. Ennek hátterében is bizonyos szervezési problémák rejlenek; nem került sor időben több tervezett bemutatóra, így például a varsói Teatr Wspólczesny Macskajáték-előadására sem Erwin Axer rendezésében. De lehettek e jelenségnek más okai is; az mindenesetre tény, hogy a lengyel színház, melynek európai híre van, a fesztiválon saját jó átlagszínvonalánál alacsonyabb nívón mutatkozott be. Mi sem jelezte ezt jobban, mint az a néhány elő-adás, amelyeknek megtekintésére - a fesztivál hivatalos keretein kívül - lehetőségünk nyílt. Így látta e sorok írója Stanislaw Ignacy Witkiewicz *Suszterek* című darabját a krakkói Teatr Stary és

---

amíg fel nem fedeztük, hogy az írónak van három instrukciója - leül, feláll, elrohan - , és ha ezeket betartjuk, nagyobb baj nem történhet. Azt, hogy egyedül vagyok. hogy csak magamban suttogok: valahol még a monológ elején kell jelezni, utána már bárhogy felerősítem is a hangom, a hatás megmarad.

Humorának sok árnyalata van. Né-hol még elfogódott, de a természetesség, az érzelem és az egyszerűség segíti alakításában, hogy megmutassa azt a Figarót, aki eszével, örök jókedvével magasodik ki társai közül.

Figaro szerepe a nagymonológgal valójában véget is ér - ami még hátra van, az az asszonyok játéka. Figaro jelen van, de már az ő cselük forgatja a színpadot. Márton András néhány mondatában - nagyon jó érzékkel - egy árnya-latnyit mintha már ironizálna szerepe felett is: nehogy elfeledkezzünk róla, Figaro szellemisége azért továbbra is jelen van.



Witkiewicz: Suszterek (Stary Teatr, Krakkó). Ewa Lassek, Juliusz Grabowski, Jerzy Binczyczki és Jerzy Trela

Tadeusz Różewicz *Kartotékját* a bielsko-bialai Teatr Polski előadásában: mindkettő izgalmas, megragadó színházi este volt.

A fesztivál peremén

Nem haszontalan tehát e két említett produkciót felidéznünk: mindkét rangos színházi este *lengyel dráma* előadása volt, s így kiváltképp jelezhette azt a színházi közeget, melyben maga a fesztivál megszületett. A *Suszterek* az el-múlt évig mindössze egy amatőrbemutatót ért meg, most a lengyel színház .slágere" (a húszas években született avantgardista darab nagyszerű varsói előadásáról már a SZÍNHÁZ *1970* 12. számában írtam). *A Kartoték,* bár nálunk, sajnos, nem került még színpadra, mégsem ismeretlen a magyar olvasó előtt: Różewicz drámáinak magyar nyelvű gyűjteményében már évekkel ezelőtt megjelent.

A Kartoték hőse fekszik az ágyban, s az ágya az utcán áll; ez a hős húszesztendős volt, amikor kiszabadult a KZ-lágerből, mégis hol négy-, hol harmincöt éves. Az utcán pedig - mint egy szürrealista látomás - az egész Lengyelország ott kavarog. Mindenki rábeszéli, hogy tegyen valamit: szedje össze magát, ne halogassa az értekezletet, tegye le az érettségit, sétáljon egy lánnyal, harcoljon a békéért; s a darab sajátos kollázstechnikája drámai egységgé forrasztja a czestochowai nagybácsit, Olgát, a titkárnőt, az újságírót, a tanárt, a német lányt, a gitáros beat-öregeket (vagyis a kart), s folytathatnánk a sort. Józef Para rendezése ezt a kollázstechnikát bontja ki a darabból: bonyolult asszociációk fűzik egymáshoz a legkisebb kellékeket és a leglátványosabb gesztusokat is. A „nagyon lengyel kartotéknak" - ahogy Jan Kott nevezi a Różewicz-darabot - *nagyon lengyel* előadása ez, melyben sztriptíz és szentimentalizmus, irónia és líra egyaránt van a színpadon, lenyűgöző stílusegységben.

S talán ezzel a következetesen kidolgozott stílusegységgel jellemezhetnénk a legjobban a Jerzy Jarocki rendezte Suszterek értékeit is. Igaz, a „rendezői színház" e jeles mestere, bár ezúttal is ragyogó bizonyítékát adta színpadi virtuozitásának, nem tudott teljes mértékben meggyőzni: az asszociációk lenyűgöző láncolata mögött Witkiewicz elvész. Az, amit Witkiewicz sötét tónusú víziójában a hatalomról, a forradalomról, az egyénről mond, ma már vagy banális igazság, vagy nevetségesen naiv tévedés. Jarocki ezen úgy kíván segíteni, hogy átértelmezi a witkiewiczi jelzésrendszert, s igy a suszterek suszter voltát kezdettől fogva egy fokkal általánosabb és elvontabb értelemben kezeli, mint ahogy azt valaha is az író képzelte. A játék nem egy századeleji suszterműhelyben, ha-nem valamiféle *cipészszalonban* pereg, s ezzel elvész a mű komikumának és filozófiájának legfőbb éltető ereje: a suszterekneknek a suszterforradalom utáni visszavágyódása egykori műhelyükbe. S így kérdéses marad e zseniális „hókusz-pókusz"-színház végső értelme.

Mindez azért is figyelmet érdemel, mert Lengyelországban ennek az elvarázsolt Suszterekneknek tagadhatatlanul nagyobb sikere van, mint a varsói előadásnak, amelynek rendezője, Maciej Prus nem feledkezett meg arról, hogy Witkiewicz drámái mindig a realitás szintjén indulnak, s csak később, ebből az egészséges gyökérből hajtanak ki az „őrült", a mértéktelenül burjánzó hajtások, Witkiewicz sajátos nyelve, sajátos képzelete, sajátos helyzetei. Krakkóban viszont ehelyett a színpadi hatáselemek kidolgozott láncolatát kapjuk, elmélkedést a hatalomról a *színpadi* költészet jellegzetesen mai nyelvén, míg *Witkiewicz költészete* - s ezzel az előadás történelmisége is - elhalványul. A siker mégsem marad el: Jarocki kitűnően érti a színpadi látványosság titkait, s nála az előadás filozófiája a látvány dramaturgiájából bontakozik ki. *Suszterekje,* ha Witkiewicz-csel némileg adós marad is, mai nyugtalanságainkra, problémáinkra keresi a választ, s a krakkói Teatr Stary produkciójára rangos színházi estként emlékszünk vissza.

Hókusz-pókusz vagy naturalizmus?

Hisz a lengyel színjátszás igazi modorosságai - mintegy a mi konvencionalizmusunk ellenpéldájaként - ott láthatók a

legjobban, ahol a színpadi mutatvány mögül eltűnik a rendezői gondolat is, s egy-egy jó vagy rossz darabon, mai drámán vagy klasszikuson minden különösebb elképzelés nélkül tétetik erőszak., pusztán a színpadi hókusz-pókuszért. Még nyáron láttam Gdanskban a Teatr Wybrzeze Vihar-előadását, melyen Prospero varázspálcája mintha magát Shakespeare-t is eltüntette volna: Marek Okopinski, aki egyébként jeles rendező, oly mértékben engedett a shakespeare-i mese varázsának, hogy végül a varázslat mindent elnyomott, s a szürreálisan egy-másba fonódó színpadi idomok között színészek akrobatikáztak.

Van eset, amikor a színész csak dikciójával alkot, s legfeljebb egészen sztereotip kísérő gesztusokra képes (a mi színpadjainkon gyakran látunk ilyen színészt). Van eset, amikor a színész egész testében, minden rezdülésében történik a dráma, s ez a színész - látszik *vagy* nem látszik - nagy akrobatikus felkészültséggel rendelkezik. És van eset, amikor a színész csak akrobatikus tudását fitogtatja, mintegy elterelve arról a figyelmet, hogy a színpadon semmi sem történik. Hasonló a helyzet a színpadképpel. Míg mi nemegyszer nosztalgiával tekintünk a lengyelek „atmoszferikus" szcenográfiájára, az „atmoszferikus" színpadkép nem oly ritkán épp az elő-adás igazi drámaiságát kívánja pótolni. A színészi akrobatika vagy a rendhagyó színpadkép .,üresjáratait", öncélúságát a fesztivál több előadásán is tanulmányozhattuk.

Ivan Bukovčan szlovák író drámája, a *Mielőtt a kakas megszólal* a német megszállás alatt játszódik, s a rendkívüli körülmények tíz kisvárosi embert végletes morális választás elé állítanak: egyikük halála megmentheti a másik kilenc éle-tét. A téma nem új, s Emmanuel Rablés, Arthur Miller, Jean Paul Sartre és Sigfríed Lenz után Bukovčan darabja legfeljebb sajátos szlovák kisvárosi figurái miatt érdemel figyelmet. Azt gondolhattuk volna tehát, hogy ha a varsói Teatr Polski a dráma bemutatása mellett döntött, ez vagy színészileg vagy rendezőileg különleges lehetőséget kínált a színháznak. Ezzel szemben az előadás egyedüli érdeme Ryszard Winiarski kitűnő drámai levegőt teremtő színpadképe: ebben a kisvárosi pincében ott van az egész kor, az a miliő, amit a dráma társadalmi-történelmi közegének is nevezhetnénk, ha ugyan valami is kihajtana ebből a jó szcenikai expozícióból. Bukovčan figuráit meglehetősen sematikus színészi alakítások jelzik, s August Kowalczyk rendezését is legjobb esetben a *korrekt* jelzővel láthatjuk el.

A Dundo Maroje előadásán, melyet a szczecini Teatr Dramatyczny hozott el Katowicébe, úgy tűnt, a rendező teljesen kiengedte kezéből a produkciót. A XVI. századi szerb népi komédiát beatesített változatban, Coca-Colás ládákon ugrálva adták elő a szczeciniek; a legszomorúbb azonban az volt, hogy akrobatikus tudásuk helyett legfeljebb ambíciójukat fitogtathatták. Jellegzetes pél-

Jelenet Witkiewicz: Suszterek című színművének előadásából (Stary Teatr, Krakkó)

dája volt ez a hamisan ható színpadi hókusz-pókusznak: az irodalmi alapanyagtól és a színházi tradíciótól való „merész" elrugaszkodásnak se gondolati, se technikai bázisa nem volt. Horst Salomon német író *Anyámasszony katonája* című darabjának előadása viszont - az olsztyni Stefan Jaracz Színház produkció-ja - többre érdemes, tehetséges, fiatal színészekre, a színpadi naturalizmus kényszerzubbonyát húzta: a darab cselekménye lényegileg egy szakszervezeti fegyelmi tárgyalás dramatizálása volt, Matylda Krygier rendezése pedig a klasszikus" sematizmus ízlése szerint állította színpadra a drámát, elmulasztva azt az ironizálási lehetőséget, ami egyedül életképessé tehette volna ezt a naiv játékot.

Hókusz-pókusz vagy naturalizmus? - vetődött fel önkéntelenül is a fesztivál-előadások nézőjében a kérdés, aki türelmetlenül várta, hogy az importált drámai művek megerőszakolása vagy szűken értelmezett szolgálata helyett mikor következik be az igazi alkotó szín-házi találkozás. Kissé talán meglepetés-ként ezt először a bolgár drámairodalmat reprezentáló Jordan Radicskov-darab előadásán éreztük. Andrzej Witkowski munkája (a wroclawi Teatr Wspólczesny az ő rendezésében mutatta be a darabot) sokban rokonítható a *Susztereket* rendező Jarockiéval: Witkowski is átértelmezi a darab jelzésrend-szerét, s nem riad vissza a színpadi varázslat hókusz-pókuszos elemeitől sem, sőt, mivel Radicskov szövegkönyve nagyobb lehetőséget is kínál erre, valósággal tobzódik az előadás az ötletes színpadi látványosságban. Azért is említek *szövegkönyvet,* mert a *Szumatoha* - a bolgár szót leginkább *Kalamajkának* fordíthatnánk - eredetileg novellának készült, s meglehetősen szabálytalan dráma. A játék bolgár falusi környezetben folyik - Witkowski rendezésében egy hatalmas szalmakazalban, melyet mindjárt a játék elején széttúr-nak, s melyben elveszni és egymásra lel-ni egyaránt lehet - , de a színre lépő szereplők eleve metaforikusak, csakúgy mint az egyes szituációk. Radicskov a népi mesemondók modern örököse: a valóság és a beszéd, a nyelv drámai konfliktusáról népi aforizmák és bölcsességek humorával és filozófiájával vall; s Witkowski ebből a sajátosan bolgár irodalmi anyagból igazi lengyel színházat teremt, anélkül, hogy megtagadná a Ka*lamajka* eredeti közegét és jelentését.

Igaz, Radicskov metaforái nem egészen olyan drámát építenek, mely a szigorú dramaturgiai követelményeknek megfelel, s igaz az is, hogy Witkowski rendezése elsősorban nem a dramaturgiai fogyatékosságokat igyekezett korrigálni. A bolgár népi komédia - s a ben-ne rejlő gondolati tartalom -, úgy tűnt, ezúttal valósággal megtermékenyítette azokat a sajátosan lengyel színpadi esz-közöket, melyekről fentebb inkább elmarasztalólag írtunk. S így az előadás, minden hiányosságával, elsősorban nagy-szerű művészi találkozásként maradt meg emlékezetünkben, mely egyúttal jelzi azt is, amiért érdemes volt és lesz a szocialista országok drámairodalmát népszerűsítő fesztivált meghirdetni.

Lucifer töpreng

A legnagyobb érdeklődéssel, érthetően, *Az ember tragédiája* bemutatóját vártuk; annál is inkább, mert ez a mostani előadás - a gdanski Teatr Wybrzeze produkciója - csaknem lengyelországi ősbe-mutatónak számított. *A Tragédiát* ugyanis ezt megelőzőleg a század elején egy alkalommal játszották Krakkóban. A gdanski színház katowicei vendégszereplése azonban különösen balul sike- rült, legfőképpen azért, mert a katowicei Teatr Slaski, melyben a fesztiválelőadások zajlottak, kamara jellegű színház, fel-újításra szoruló, gyenge világítási berendezéssel. *Így a Tragédia* gdanski előadása, sok világítástechnikai finomsággal, árnyalt kidolgozással, Katowicében valósággal széthullott, s a legjobb indulattal is alig-alig lehetett felfedezni például azt a rendezői-tervezői törekvést, hogy az egyes történelmi képeket vala-mely, a korra jellemző szín jelezze. (A *Tragédia* előadása utáni napon a fesztivál vendégei számára rendezett kiránduláson alkalmunk volt megtekinteni alig néhány kilométerre Katowicétől, Zabrzében az ország egyik legkorszerűbb színházát, s újra felvetődött bennünk a kérdés: vajon valóban nem lehetett volna előnyösebb körülményeket teremteni *a Tragédia* reprezentatív bemutatkozásához, melyet a fesztivál elő-adásai közül kétségkívül a legnagyobb szakmai érdeklődés előzött meg?)

E zavaró tényezők ellenére is felfedezhettünk a *Tragédia* színpadra állításában néhány olyan izgalmas megoldást, ami a magyar közönség figyelmét is megérdemli. Annál is inkább, mert a gdanski színház meghívására magyar vendégrendező, Giricz Mátyás - az ugyancsak vendégként meghívott Gyarmathy Ágnes díszlet- és jelmezterveivel hozta létre az előadást. Giricz lényegileg megtartotta a Nemzeti Színház hagyományos rövidítéseit, s ezeket csak minimális mértékben növelte; maga a produkció azonban, jóllehet a madáchi gondolat ívére koncentrált, a konvencionális *Tragédia*-előadásoknál bőségesebben él a színpadi játékelemek kihasználásával. Az egyes színeket csak egy-egy felnagyított, a korra jellemző plasztikai elem jelzi; az egymáshoz eredetileg meglehetősen lazán kapcsolódó képeket viszont összefűzi a tömegmozgatás hasonló színpadi struktúrája: minden képben van egy út (mintha az élet állandó körforgás lenne), amelyen a mellékszereplők, a rab-szolgák, szerzetesek stb. haladnak. Vagy említhetnénk más példát: a Marseillaise dallama beleúszik a prágai képbe, s a Kepler álmaként megjelenő francia forradalom alatt a csillagvizsgáló a homályban a színpadon marad. Mindebből az is látható, hogy Giricz nem annyira a történelmi freskók közvetítésével, inkább a madáchi gondolat előtérbe emelésével építi az előadás drámai ívét. S így a játék pergőbb, elevenebb, maibb, színesebb lesz. Szerves funkciót kap ebben az elképzelésben a rendezés két legeredetibb meglátása is: a londoni szín a mai Londont kelti életre, s az űrjelenetben Ádám és Lucifer űrhajósruhában az űrben lebegnek.

Hisz az előadás úgy kezdődik, hogy eleve tényként fogadjuk el a paradicsomi miliő *naivitását,* vagyis mindvégig egy meseszerű álom folyik a színpadon, s ebben az álomban mintegy a mai néző lidércein, nyugtalanságain, hétköznapi képzetein és beidegződésein át testesül meg a madáchi gondolat. S hogy ez megtörténik, abban nagy része van a színészileg kiemelkedő Henryk Bistának, Lucifer megformálójának. Az utolsó kép végén, mikor is az Úr és Lucifer párharcából az Úr kerül ki győzetesen. Lucifer-nek voltaképp nincs már a színpadon dramaturgiai funkciója. Bista Luciferje ebben az „üresjáratban" megvilágosodik: töprengve áll magában, mint aki újabb cselvetésen töri a fejét. S ezzel azt is jelzi, hogy csak a játék ért véget, a történet egyelőre még nem. De egyébként is jelképesnek érzem ezt a színpadi pillanatot: Bista töprengő Lucifer, s ez a töprengés ad drámai motivációt Lucifer ma már nemegyszer banálisan ható filozófiai megállapításainak.

Jordan Radicskov: Kalamajka (Teatr Wspólczesny, Wroclaw)

A találkozás értelme

Azt hiszem, a fentiekből is érezhető, hogy míg Giricz bőven alkalmazza a mai színház elemeit *a Tragédia* előadásában, elkerüli azt a túljátszást, amit fentebb hókusz-pókusz-színháznak neveztünk. Mi sem ékesebb bizonyítéka ennek, mint hogy a lengyel kritika elsősorban azt kifogásolta a gdanski produkcióban, hogy az túlságosan tiszteli Madách művét, magyarán, túl *konvencionális*. A fesztivál-előadások egyébként is a lengyel szín-házi sajtó érdeklődésének középpontjába helyezték a kérdést, hogy mi is ezeknek a színházi találkozásoknak az értelme. Alapjában véve ugyanarról van *szó*, amivel beszámolónkat kezdtük: vagyis érdemes-e hasonló fesztivált rendezni, ha ez nem több protokolláris seregszemlénél, s vajon nem rejlik-e ennél sokkalta nagyobb lehetőség az ilyen rendezvényben?

E lehetőségre jó példa volt már a Witkowski rendezte Radicskov-darab is, s magam részéről sikeresnek ítélem *a Tragédia* bemutatását is: hisz Giricz Mátyásnak eleve olyan színházi közeggel és közönséggel kellett számolnia, melyből hiányzik a mi Tragédia-hagyományunk, s ez láthatóan serkentő hatást gyakorolt az előadásra. De hasonló meditációkra késztetett a katowicei bemutatósorozat záróakkordjának két másik produkciója is: Ecaterina Oproiu *Nem vagyok. Eiffel-torony* című költői játékát is, Alekszander Kornejcsuk *Egy lap az emlék könyvből* című drámáját is vendégrendező vitte színre; az előbbit Catalina Buzoianu, a iaši Nemzeti Színház fiatal rendezője, az utóbbit Vlagyimir Lizogub kijevi rendező.

A Nem vagyok. Eiffel-torony költői, metaforikus történet két ember szerelméről: a szerelem születéséről, a házasságról, a hétköznapok szürkeségéről, a közelgő halálról, a születő új életről. Catalina Buzoianunak azonban különleges lehetőséget kínált a darab, hogy a román folklórban, a népi hiedelmekben és szertartásokban keresse a modern konfliktusok archetípusait. S így az előadás többrétegűségében a banális igazságok nemcsak költői emelkedettséget, hanem bizonyos filozófiai hangsúlyt is kaptak. A fiatal román rendező igen érzékenyen és jól élt a keze alá került színészek rend-kívüli hajlékonyságával, akrobatikus és pantomimikus tudásával, ismételten példát adva arra, hogy a színészi sokoldalúság az előadás gondolatiságának szolgálatában nem hogy elfedné, hanem épp a játékosság művészi eszközeivel kibont-ja a gondolatot.

De jól mutatta ez az előadás azt is, amit a fesztivál legfőbb tanulságának nevezhetnénk: úgy tudta megidézni a román drámát, a román színjátszás népi hagyományait, hogy a lengyel színház sajátos lehetőségeit is kamatoztatta. S ezt ilyen hangsúllyal már nem mondhatjuk el a Kornejcsuk-darab előadásáról, melyet az egyik legrangosabb lengyel szín ház, a krakkói Slowacki Színház mutatott be. Éspedig azért nem, mert Lizogub rendezése hamisítatlanul *orosz szín-házat* teremtett, mely a játék minden kamarajellege ellenére is *monumentális* volt és *érzelmes*. Nagyszerű színészek dolgoztak a keze alatt, s a szovjet rendező minden egyes drámai szituáció aprólékos lélektani kidolgozására ügyelt, itt még a humor is finom rezdülésekből fakadt, s a legdrámaibb pillanatok forró lírával telítődtek. Valóságos varázslat részesévé lettünk, s bár a színészek többnyire igen jól értették a rendezői intenciót, a kritika ezúttal mégsem alaptalanul kérdezte, hogy nem kellett volna mélyebben *lengyel* talajra ültetni ezt az egyébként igen szép színházi produkciót?

A hosszúságok, kérdőjelek és eredmények végül is ugyanazt a gondolatot sugallják a katowicei drámai bemutatósorozat nézőjének: ott vált érdekessé és izgalmassá a fesztivál, ahol túllépett a protokolláris szempontokon, s igazi színházi találkozásokat, jó és érdekes előadásokat szült. Hisz aligha vitatható, hogy ez lehetséges, s hogy - amint bevezetőül említettük - a szocialista országok klasszikus és mai drámairodalma nagyobb helyet is kaphatna a szocialista színházi kultúrában. S itt már nemcsak a lengyel színházra gondolok, hanem a miénkre is. A katowicei fesztivál egyik legfontosabb tanulsága talán épp az volt, hogy erre a kérdésre felhívta figyelmünket.

SAÁD KATALIN

A Tragédia Lengyelországban

Az *ember tragédiáját* 1903-ban már bemutatták Krakkóban, de az akkori elő-adás a feljegyzések szerint a legjobb esetben is látványos történelmi revü lett. Juliusz Hen egykori fordítása, mely a művet jelentősen megcsonkította és megváltoztatta, s teljességgel képtelen volt Madách filozófiáját tolmácsolni, nem is szolgálhatott máshoz alapul. Ez a bemutató egyúttal meg is pecsételte *a Tragédia* lengyelországi fogadtatását: sokáig nem akadt színház, mely érdeklődést mutatott volna Madách műve iránt. Igaz, két másik fordítása is készült: Teresa Prazmowska még a századfordulón németből, Lew Kaltenberg, a második világháború évei alatt Magyarországon tartózkodva, eredetiből költötte újra Az *ember tragédiáját;* de egyik fordítás sem felelt meg a modern színházi igényeknek, sem a szövegkritika, sem a színpadi mondhatóság szempontjából.

A varsói Kulturális és Művészeti Minisztérium mintegy évtizede szorgalmazta már *a Tragédia* lengyel bemutatását. A kulisszák mögött és a sajtóban egyaránt sok szó esett róla, a bemutató azonban váratott magára. Mindenekelőtt a megfelelő fordítás hiányában. Végül a gdanski Teatr Wybrzeze irodalmi vezetője, Zygmunt Hebanowski, aki maga is neves költő és műfordító oldotta meg a gordiuszi csomót: több forrást is alapul véve, elkészítette *a Tragédia új* lengyel változatát, melyet a kritika egybe-hangzó elismeréssel fogadott.

Ez azonban a *Tragédia* lengyel „meghonosításához" csak az első lépés volt; a mű színpadra állítása céljából a Teatr Wybrzeze két magyar vendégművészt kért fel: Giricz Mátyás rendezőt és Gyarmathy Ágnes tervezőt. Mindketten igen összetett, de - magyar színházmű-vészek számára - nem kevésbé érdekes, nagyszerű feladat elé kerültek. Egyrészt nyilvánvaló nehézséget okozott, hogy a lengyel színészek nem ismerték a mi *Tra*gédia-játszási hagyományunkat, s egészen más iskolán, más klasszikusokon nevelődtek; másrészt lehetőségük nyílt arra, hogy a lehető legjobban elrugaszkodjanak a hazai tradícióktól, anélkül, hogy Madáchhoz hűtlenek lennének.

Felnagyított plasztikai elemek

A játék végig ugyanabban a térben folyik. Ez az állandó tér igen meredek lej-tő, s a lejtővel párhuzamos irányban óriási lépcsőkre bomlik. Éppígy állandó valamennyi színben a feszített körhorizont, mely csakúgy, mint a lépcsők, óaranyra van festve. Az egyes képeket más és más domináns szín jellemzi. Ezenfelül Gyarmathy minden kép számára kiemelt egy plasztikus, architektonikus elemet, például egy-egy tárgyat, s igy a díszlet a koroknak valamiféle hangulatát igyekszik megragadni, jól segítve a rendezőt abban, hogy a madáchi gondolatot a mű teátrális elemeinek kiaknázásával hozza közel a nézőhöz.

Így például az alvó Ádám és Éva mindjárt a játék kezdetétől a színen vannak, míg az angyalok tartotta, barokk ornamentikájú istenszem alatt a mennybeli jelenet lepereg. S csak amikor megjelenik a tudás fája, mely itt legenda-szerű mesefa, Ádám és Éva felébrednek, értjük meg, hogy az első emberpár története - mondhatnánk, *díszletelem-ként* - jelen volt már a mennyben is: Giricz különös hangsúlyt helyezett *a Tragédia* széthulló képeinek drámai-színpadi egymáshoz fűzésére. Egyiptomot a fáraó felségékszereiből kiemelt, 8 és fél méteresre nagyított madármelltű jelenti, Athént egy ugyancsak 8 és fél méteres kariatida, Rómát egy óriás farkasfej-ajtókopogtató, mely textilkollázs-függönyt tart; a rendező azonban, jól észrevehetően, ugyanazon az úton vonultatja az egyiptomi rabszolgákat, az athéni polgárokat vagy a rómaiakat, csakúgy, mint a bizánci kép szerzeteseit vagy a párizsi népet.

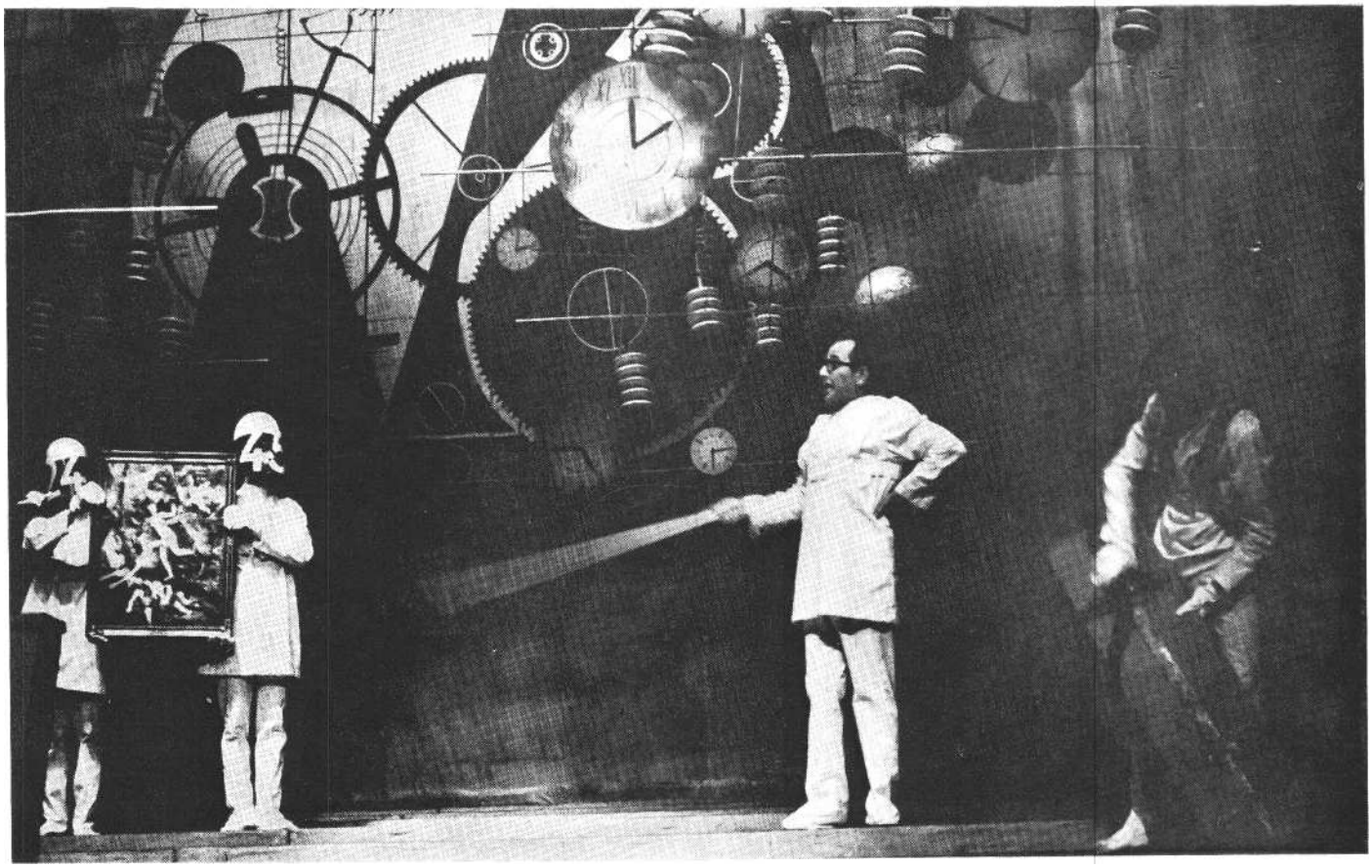
E két utóbbi egyébként tervezőileg a két legszebben sikerült kép: a bizánci óriási mozaikikonnak önmagában is történelmet idéző ereje van (s talán itt sikerült Gyarmathynak a legmegfelelőbb megoldást találni a naturális ízű történelmi freskók hagyománya és a semmitmondó jelzések helyett: a kiemelt, felnagyított elem nemcsak a modern színház igényeinek felel meg, hanem a Madách-mű kívánta atmoszférát is megteremti), s a Párizsra lezuhanó hatalmas, 20 méteres textilmontázs-trikolór valóban le-nyűgöző hatást tesz.

Jól szolgálja ez a rendezői elképzelést, a játék a játékban lehetőséget: Kepler álmaként szalad le a francia lobogó, s Kepler csillagászati eszközei - lényegileg tehát maga a prágai szín - a párizsi képben is bent maradnak. A Marseillaise dallamára bevonuló francia katonák egészen a nézőtérig kiterítik a trikolórt, s erre állítják rá a guillotint, a francia forradalom korabeli széket, melyen Danton elmondja beszédét.

London, 1971

Giricz Tragédia-rendezésében a gondola-ti ív tartópillére a londoni szín értelmezése. Láthatóan ezzel a jelenettel akart és tudott igazán eredetit, újat mondani. Kiindulópontjául az a felismerés szolgált, hogy mivel Madách életében *a Tragédiát* nem mutatták be, a költő eredeti szándéka meg sem valósulhatott. Az ugyanis, hogy miután áttekintette a múltat, s mielőtt pillantást vetne a jövőbe, megmutassa *a jelenkort,* de az adott jelent, aminek - ha színpadon megszülethetett volna - nyilván katartikus hatása lett volna a „jelenkor" nézőire. Igy jutott el Giricz a londoni szín filozófiai (újra)értelmezéséhez: Madách ebben a jelenetben a tőkés világot, a pénz hatalmát, a szabadverseny korszakát ábrázolta, de a konfliktus lényege - a munkás és a tőkés szembenállása - a mai kapitalizmusban sem változott meg. Ezt vetítette ki Giricz a drámában megjelenített társadalmi háttér különböző elemei-re. A londoni színben megrajzolt mellékfiguráknak egytől egyig *mai megfelelőt* talált, s a Madách által ábrázolt szereplők életérzése is azonos lett a mai tő-kés világ életérzésével: a látszólagos gazdagság és árubőség sminkje mögött ott lappang a boldogtalanság közérzete.

Ezek a szempontok arra ösztönözték a rendezőt, hogy a színpadon - ha a szöveggel helyenként nehéz is volt megküzdenie - *egy mai London* (a mai tőkés világ) vízióját teremtse meg. A színpadról elénk táruló látványban a grafikai popirányzat harsány, plakátszerű felszínei uralkodnak. A hátsó horizont elé leengedett plakátmontázs nevető emberi szájak felnagyított, színes fotóinak montázsa, az automatizmus jelképeként, a szájak kozmetikai reklámok, s nem örömből, hanem reklám céljából nevetnek. A színhely nem vásár, hanem üzletnegyed. A bábjátékos bódéja helyett pornomozi áll a színpadon, melyben a bábjátékos sikamlós sztoriját játsszák Éváról és a kígyóról, a kocsma helyett bár áll, majd ékszer- és textiláruda következik. A boltokat blondelszerű képkeretek jelzik, melyek dús ornamentikában végződnek, a popirányzat virág- és antikvitás-mániája kifejezéseként; a kereteken a különböző üzletek, cégek reklámárui. A



A Falanszter-szín a gdanski Teatr Wybrzeze Tragédia-előadásából

„bábjátékos" itt sztriptízbárba csalogat, a cigányasszony jósnő, jól jövedelmező grafológiával, s telefonon közli a felek-kel a terminusokat, a kéjhölgy félvér dizőz. a virágárus lány statisztává süllyedt filmcsillag, rossz, olcsó BB-utánzat, nem is annyira virágot árul, mint inkább saját magát.

Ryszard Gardo elektronikus kísérőzenéje itt különösen fontos szerepet játszik: az utcazaj mellé egyre ütemesebb beat- és jazzelemeket tartalmazó zene társul. Ádámot unisex ballonkabátban, Lucifert bőrből készült autósöltözetben látjuk, Évát felhasított maxiszoknyában. Szeplős kisfiú szalad be, reklámot csinál a „sarlatánnak". Az ügyeskedő-élősdi üzletembert jelképező áltudóst egy-kerekű talicskán tolják be: elvetélt zseniküllem, nagy pulóverben, sálban, óriás művészkalappal a fején, tipikus egzisztencialista. Hippik jelennek meg a színen, összeverekednek a „piros fiúkkal", a különféle szélsőséges irányzatokat képviselő egyetemi hallgatókkal. Felfokozott csupa-élet hangulat, Ádám igazán el lehet ragadtatva. A zene tobzódik.

Tüntető munkások özönlenek be, s a rendőrök - mai angol „bobbyk" - kirántanak közülük egyet, az „elítéltet', egy néger munkást. Ádámot és Évát nem a hamis ékszer (ez a jelenet ki is maradt), hanem a „bobbyk" *és a* munkások összetűzése választja szét. A rend-őrök a tüntetéssel együtt a hisztériáig fokozott képet is szétverik. Eltűnnek a keretek, az üres színpadot csak a szájreklám-montázs ékesíti. *Az epitáfiumban, azaz* a haláltánc-jelenetben az egyes szereplőket csak fejgépek kísérik, s a hagyományos előadásokon megszokott effektív „sírbaszállást" jelképes megoldás helyettesíti - hisz költői látomás ez -, a színészek egymás után lefekszenek a földre, s fehér keresztet emelnek maguk fölé. Éva pedig - aki maga *is árucikk* lett ebben a világban - a bukás, a romlás, az értelmetlen pusztulás törvényszerűsége szerint, valamiféle tehetetlen indulattal, sorra letépi magáról ruhadarabjait, miközben a hangszóróból Edith Piaf *Mylordja* harsog. Sztriptíz ez valóban, de nem a pornográfia fogalmai szerint: Éva kereszt helyett tartja lemeztelenített, széttárt karjait, mintegy élő feszületként, a halál elé. S Lucifer kérdésére: „Ismered-e, Ádám?", Ádám ráismerése valóban megrázó hatású.

Ez az utójáték a mai nyugat alapvető életérzésére rezonál: a felfokozott életélvezetben a halálfélelem iszonyata dominál.

Játék és filozófia

Említhetnénk még a falanszterben kattogó hatalmas órát, említhetnénk az űr-jelenet szellemes megoldását, melyben Ádám és Lucifer űrhajósruhában az űr-ben „lebegnek", s említhetnénk a paradicsomkerti mesefa visszatérését az utolsó jelenetben, sőt már korábban is *ez a* fa szolgáltat otthont az eszkimóknak is. A londoni szín részletesebb leírása után nem nehéz elhelyeznünk e rendezői ötleteket az előadásban: Giricz kevésbé érzi lényegesnek, hogy a Madách által megálmodott történelmi tablókat elevenítse meg a színpadon, inkább a madáchi gondolatra összpontosítja figyelmét. Nagyobb hangsúlyt helyez a keretjáték meseszerűségére, s így az ebből kibontakozó drámai képek is játékszerűbbek lesznek. De épp ezért - a korszerű színház eszközeivel - hatékonyan vallanak a költő által felvetett történelmi gondokról.

Henryk Bista kis gesztusokkal megformált, filozofikus Luciferje igazi „játékmester" lesz a történelem e „mesejátékában", melyben az Ur és Ádám közt az ember megvalósulásáért folyik a játszma. (Giricz elképzelése szerint, amikor Lucifer a paradicsomi színben megtette első akcióit, le is jön a színpadról, s a nézők közül figyeli az eseményeket; akkor tér csak vissza, amikor ismét tennivalója támad.) Zbigniew Grochal is nagy biztonsággal alakítja Ádámot, s bizonytalanságot csak Jadwiga Polanowska Évájában érzünk. Az egész vállalkozást mégis siker koronázta: Giricz és Gyarmathy számára nemcsak nagyszerű kísérleti lehetőség volt *a Tragédia* lengyel előadása, amit bevezetőül említettünk, hanem Madách monumentális művét - egy korszerűen megkomponált színházi előadásban - valóban eljuttatták a len gyel közönséghez is.

Hagyományos vagy új dramaturgia?

SZEREDÁS ANDRÁS

A beszéd dramaturgiája

Peter Handke színházában a pop-art paradoxona rejlik. Amikor maguk a szavak válnak kérdésessé, amikor a kísérletező színházak nagy része száműzi a szavak erejére építő irodalmat, itt - mintegy kihívásként - kizárólagos szerepet kap a *beszéd.*

Ahogy a pop-art képzőművészetében a tömegfogyasztásra szánt tárgyak közvetlenül, stilizáltság nélkül jelennek meg, és csak a befogadó tudatban kerülnek egy más - esztétikai, szemléleti - össze-függésbe, ugyanúgy mutatkozik meg Handke sprechstückjeiben a fogyasztási cikként elidegenedett nyelv is, önmaga és a valóság között minden közvetíthetőséget tagadva, a maga nyersanyagszerűségében.

A tárgy ott, a mondat itt nem egy előre megtervezett kompozíció - vagy mese - részeként jelentkezik, hanem kiválva bármiféle esetleges összefüggésből, a rész maga válik egésszé, önmagát emeli törvénnyé. Folytathatnánk: amit a pop képzőművész a tárgy felnagyításával, kiemelésével, megsokszorozásával, vagy a kollázs technikájával ér el, az Handke színházában a beszédstruktúrák megjelenítésének, a mondatok töredékességének, ismétlődéseinek, az idézetek alkalmazásának felel meg.

A közös paradoxon abban van, hogy egy megjelenésében - matériáján keresztül - affirmatív (elfogadást kifejező) művészet kimondatlan negációt tartalmaz. A kettő szétválasztása azért fontos, mert ahogy a pop-art nem egyszerűen a fogyasztás kritikája, úgy Handke színháza sem a nyelv kritikája.

Az a tény, hogy a színház megújításáért folyó sokféle próbálkozás közül éppen ez a „szó-ámokfutó színház" kel-tette a legmesszebb érő visszhangot, né-hány kritikust türelmetlen ellenvéleményre ingerelt. Volt, aki a 26 éves fiatalember beatlessörényében fedezte fel a gyors karrier titkát, volt, aki már-már ahhoz a képtelen állításhoz jutott el, hogy minden, ami új, csupán a kulturális manipuláció eszköze. Ha a siker hovátartozósága egyáltalán felmerül, tény-leges magyarázatához csak akkor jut-hatunk, ha megpróbáljuk a beszédszínházat az avantgarde akkori aktuális helyzetére adott válaszként értelmezni.

Handke fellépésének idején, akár az abszurd, akár a groteszk, vagy az underground-kísérletről volt szó, mindezek befogadása úgy realizálódott, ahogy a pluralista színházakban általában: a dere-kas középszerűség szintjén. A többféle profilra alkalmas teátrum éppen csak igazi arcát veszti el. Már a színházépületek más célra szánt és ekképp meghazudtolt impozánssága is jelezte azt, ami belül folyt: a profiszínészek dilettantizmusát. Egy utca-színház, egy Bazon Brock-féle happening - az időleges politikai aktualitásból merítve erejét - csak átmenetileg kendőzhette el a korlátlanabb időszerűség hiányát. Másrészről a politikailag radikális közönség már nem érezte adekvátnak a politikai színháznak azt a formáját, amely Brechttel vagy Brecht után kialakult. Többek közérzetéről adott számot az a kritika, amelyet a 67-es egyetemista tüntetés idején írtak, aznap, amikor Benno Ohnesorgot megöl-te egy rendőr golyója: „Kiderült - mondja a kritikus A *luzitán szörny* elő-adásáról kijövet -, annak a színháznak kétségbeejtő tehetetlensége, amely nem mutat fel mást, mint azt a penetránsan magabiztos tudatot, hogy igaza van." A protestálásnak ez a formája, úgy tűnt, valójában nem jut túl az önelégültségen, azon, hogy a tiltakozásban önmagát ünnepelje.

Amikor a színház önerejéből próbált meg valami újat produkálni - Zadek sokfelé idézett *Szeget* szeggel-rendezése a példa rá, amely a shakespeare-i zárt mesét és időrendiséget feláldozta egy szemantikus-gesztikus színházi nyelv megteremtése érdekében - a vállalkozást kísérő vita a kezdeményezőt is csak önismétlésekre biztatta.

Peter Handke már megjelenésekor is valamiféle klasszikusságot ígért. Első beszédjátékai is, melyeknek ritmizáltságán érezhető volt még a beatzene és költészet ihletése, jobbára homogeneitásukkal leptek meg, mintsem provokációikkal. Handke színháza - belátható volt: - egyetlen alapelvre ment vissza: *a beszédre, a beszéd játékmodelljeire.*

Az 1966-ban megjelent *Közönséggyalázás,* amely ma már inkább vitairatnak tekinthető, mivel Handke egy idő óta a közönség nem kívánt reakcióinak hatására a darab előadását nem engedélyezi, világos elemzését adta ennek a klasszicitásnak: „Mi kizárólag szavakkal fejezzük ki magunkat. Mi csak beszélünk. Mi kifejezünk. Mi nem önmagunkat, hanem a szerző véleményét fejezzük ki. Mi az zal fejezzük ki magunkat, hogy beszélünk. A mi beszédünk a mi cselekvésünk. Mi és önök egységet alkotunk, mivel szüntelenül és közvetlenül önökhöz beszélünk. *Önök helyett* tehát bizonyos feltételek mellett akár *mi-t is* mondhatnánk. Ez jelenti a cselekmény egységét. A színpad idefenn és a nézőtér odalenn szintúgy egységet alkot, hiszen nem alkotnak már két síkot . . . Ez jelenti *a tér* egységét . . . Itt nincs más *idő,* csak amit mi, mi és önök tulajdon testünkön meg-élünk. Itt csak *egy* idő van. Ez jelenti az idő egységét. A három említett körülmény együtt jelenti az idő, tér és cselekmény egységét. Ez a darab tehát klasszikus darab."

Más szóval színpad és közönség, tér és idő, cselekmény egységét itt nem formális eszközök szavatolják, nem például a színház térkiképzése, nem a provokáló effektusok - amelyek, ha a fikció változatlan marad, lényegében csak egy illúzió részesévé akarják tenni a nézőt, olyan játékba bevonni, amelyhez nem ért -, hanem az, hogy színpadnak és közönségnek közös a genezise. Minden közösséget, minden aktivitást, minden cselekvés időbeli és térbeli kiteljesedését a nyelv, a beszéd teremti meg odafenn a színpadon és idelenn a nézőtéren is.

Ha ennek a színháznak bármiféle provokatív célja van a nézővel, legfeljebb az, hogy ráébressze e szereptudatra; arra, hogy nézőként is bizonyos játék szabályait követi, szerepet játszik, amelybe a lélegzése, testhelyzete éppúgy beletartozik, mint várakozása, előítéletei, és mindazok az okok, amelyek a publikum időleges és véletlenszerű közösségeit létrehozzák. Vagyis Handke színházában immanensen benne van önmagának mint művészetnek a tagadása is: színpad vagy nézőtér végső soron aspektus kérdésévé vált.

Egyelőre azonban egy lényegbevágó különbség van a kettő között: a nézőtér *spontán közösségével* szemközt *a színpad spontaneitását az* írónak kell megszerveznie. *A* Quodlibetben Handke el-megy az innenső határig: a szereplők már nem kapnak végérvényesnek szánt szöveget, csak mintát: ezt tetszésük szerint mással is helyettesíthetik. A meg-adott minta - a társalgás konvenciói; a kérdés-feleletek; az idézetek; a vélemények-ellenvélemények; az elbeszélések; a viccmesélések; a csak helyeslő hallgatásra számító monológok; a beszéd nárcizmusa: az, hogy a saját hangunkat hall-hassuk; a félreértések; a félálom beszéd-

foszlányai; a szójátékok stb. - mindezek itt sem lépnek fel azonban azzal az igénnyel, *hogy* a valóságról adjanak képet. Mindaz, ami *a színpadon történik* sohasem egy múltnak képzelt esemény megidézése - mint az „illúzió színházában", nem is a valóság ellentmondásainak parabolisztikus megfogalmazása, mint Brechtnél -, hanem egyszerűen csak az, ami látható, és ami sehol másutt nem történhet meg, csak a színpadon.

A beszédjátékoknak *hősei* sincsenek - a figurák csak a beszéd által, csak a jelenben léteznek. Ha egyszer e jelen mögé nézhetünk, mint a *Kasparban*, nem azt tudjuk meg, hogy mi *történik* vagy *történt* Kaspar Hauserral, hanem bepillantva egy anonim linguisztikai rend normáiba, azt tudjuk meg, hogy mi történ*het* meg *akárkivel*.

A beszédjátékok egymásutánjában a *színpadi történés* értelmezésének a fejlődése is kirajzolódik. Az első darabokban *még „beat-show"-nak* vagyunk tanúi, egy-egy indulat kiszakadása és lecsillapodása még határozott stilisztikai-ritmikus keretben „történik". (Így „hordják le" a közönséget, így „becsmérlik" önmagukat, így „kiáltanak" segítségért.) A *Kaspar*, majd *a „Gyám akar lenni a kis-korú"* már egy-egy lineáris fejlődéstörténet, amely egyik esetben a beszéd elsajátításával, a másik esetben a beszéd hiányával függ össze. *A* Quodlibetben a „történés" linearitását a többértelműség váltja fel: A színen társaság gyűlt össze, a Világszínház figurái : Püspök, Tábornok, Gengszter, CIA-ügynökök, és nem lehet pontosan tudni, hogy miről folyik a szó: *pompát* mondanak, vagy *bombát* emlegetnek, *bért*, vagy *vért* követelnek, hogy mindez ártatlan fecsegést, vagy fenyegetést jelent-e. Ezzel mintha újfajta cselekmény kezdődne színpad és nézőtér között: a beszéd félreértésének „játéka".

Úgy tűnik, Handke csaknem minden darabjában dramaturgiájának egy-egy kánonja fogalmazódik meg: *a Közönséggyalázás(!)-ban* a színpad és a nézőtér, a *Kasparban a* színpadi hős, *a Gyám*ban a mozdulatok és a mimika, *a Quodlibetben* a cselekmény értelmezése folyna. Ugyanakkor mintha minduntalan a célszerűség kudarcát kényszerítené átélnünk. Felismerünk bizonyos törvényt, egy-egy játék szabályait. Általuk megindul egy folyamat, s mintha valamiféle cél felé terelődne. A játékot szabályozó mechanizmus azonban egy ponton üresjárat ba fordul át. A cél egyre homályosabb, egyre világosabb a gépiesség ténye. A lényeges egybemosódik a lényegtelennel, a szó, amelynek eleinte még valamiféle önmagán túlmutató jelentése is felderengett *(a* Kasparban például a beszéd elsajátításával: a világ birtokbavétele), a szó nem jut tovább önmagánál. (A Se*gélykiáltásokban* eleinte valóban *segítségre van* szükségük a beszélőknek, mindaddig, amíg nyelvük végre rááll a *segítség* szóra. Mihelyst megtalálták a segítség szót, már nem kell a segítség, csak a segítség *szó.)*

Annak azonban, hogy a beszédjátékokban csaknem mindig a színházról van szó, korántsem e színház nárcizmusa az oka. Ellenkezőleg. Mivel színpad és nézőtér ontológiailag azonos, *a beszéd dramaturgiájának belátása, tudatosulása a katarzis feltétele. A Quodlibethez* irt jegyzetek így fogalmazzák meg ezt a célt: „Félelem és együttérzés, gyengédség és harag. Félelem attól a megrögzöttségtől, amit a figurák ábrázolnak, együttérzés álomszerű zártságuk láttán, gyengédség szépségük iránt, és harag önteltségük, nyugalmuk miatt."

Az a tény, hogy Handke a beszédet a maga ellentmondásaiban mutatja meg a színpadon, sokakat arra a tévútra vezet, hogy a beszéd-színházat valamiféle nyelvkritikai fórumnak tekintsék. Különösen *a Ritt über den Bodensee* (Lovaglás a Boden-tavon), a legutóbbi darab nyújt bőséges alkalmat ilyen fel-tevésre. Már maga a cím is, Gustav Schwab balladájára utalva, egy jelképes értelmezést tartogat. A lovas, aki épségben átlovagol a Boden-tó vékony jégtükrén, holtan esik össze, amikor tudatára ébred az elmúlt veszélynek. Ebben fejeződik ki, mondják, Handkénak a nyelvi konvenciókkal, klisékkel kapcsolatos negatív véleménye, az a kritikája, mely szerint a nyelv valóságsugalmazása félrevezeti az embert, erőszakot követ el a tények világán. És igazolásul idéznek egy jelenetet is a darabból: két szereplő létrán igyekszik lefelé. A lépéseiket azonban egy harmadik szereplő számolása diktálja. Amikor a számolás hirtelen abbamarad - a szabály működése megszűnik - a két szereplő vakon hivén a diktálás ésszerűségében, lebukik a hátralevő két lépcsőfokon.

A beszédjáték színpadi logikája azonban még az ilyesfajta példázatok formájában is elveti a fikciót. Vagyis, ha valaki lezuhan a létráról, az nem utal egy valóságban megtörténhető szomorú vagy nevetséges jelenetre, hanem kizárólag egy színpadi eseményt jelent, amely egy színpadi valóság és egy színpadon adott vagy nem adott utasítás összevetéséből származik. A színpadon válik ez a jelenet groteszkké, nevetségessé, tragikussá. Attól nyer értelmet, hogy egy speciális hatásmechanizmus részét képezi, amely a nézőre irányul.

Ha Peter Handke egyszerűen csak a honfitárs Karl Kraus vagy Mauthner nyelvkritikai hagyományát folytatná, el kellett volna talán jutnia az abszurd dráma, vagy a szatirikus realizmus eredményeihez; és igaza volna azoknak a kritikusoknak, akik ötleteinek kidolgozatlanságát, a poentírozottság hiányát vetik a szemére. Csakhogy a beszédjáték poén formájában sem kíván a valóságra hivatkozni. *A színházi* valóság atmoszféráját iparkodik megteremteni. Ezen a ponton azonban hirtelen előszökik az el-lentét Handke dramaturgiájának homo-gén következetessége és a szcenikai „kép" kidolgozatlansága között. Az, hogy általában nyitva marad az a kérdés, hogy milyen szituációk, milyen színpadi mozgások következnek egy adott „beszédjátékból". A szerző ezt a rendezőre és a színészre bízza. Egy dolgot rögzít csupán: hogy ezek a mozgások és helyzetek a beszéd függvényei legyenek. Ami itt maradandó eredménynek tekinthető, az eddigi színpadi gyakorlatban, az *a mozgások elidegenítése.* A gépiesség ennek csak egy, és mindenesetre direkt módja. Az ismétlődő gesztusok és a mozgások már-már fázisokra bomló lassítása ugyanezt sokkal „drámaibban" éri el.

A színház többi eleme azonban - ahogy a leírásokból kiderül - még meg-lehetősen esetlegesen kapcsolódik a beszéd dramaturgiájához. Az a tény, hogy a múlt évben egy olyan tekintélyes rendező, mint Peter Brook tárgyalásokba kezdett a *Kaspar* előadásáról, azt bizonyítja, hogy ellenkező irányú mozgás is megindult, a színház is keresi a szerzőt.

SZ. V. GIPPIUSZ

Beszélgetés egy taburól

1

- Emlékszel Szmoktunovszkij utolsó jelenetére *az Élő holttestben*, mikor az arca betölti az egész vásznat? Iván Petrovics Fégya kezébe adta a pisztolyt, és most furcsa, faggató szemmel néz utána. Micsoda mimika!

– Pszt! A Színművészeti Főiskolán ilyen kifejezést! Még csak az hiányzik, hogy „micsoda gesztus, micsoda intonáció!"

– Nem szabad?

– A vidéki recenzensek is régen elhagyták már ezeket a szavakat.

– De a nézők használják.

– Csak tájékozatlanságból. Figyelik, hogyan játszik a színész, felszínesen nézik, és csak ezt az ... izét ... az egyiket, a másikat meg a harmadikat látják. De nem ez a legfontosabb.

– Lehet, hogy nem a legfontosabb. De hát léteznek a színész játékában a gesztusok is, az intonáció is, a mimika is.

– Pszt! a hallgatók meghallhatják.

Ezek a szavak már régen tabukká, tiltott szavakká váltak. S a tabuval nem szabad játszani. Az orvostudomány például ismer egy ilyen esetet: Az afrikai fang törzs számára a „pók" szó tabu. A pók szent lény, melyet megérinteni sem szabad. És egyszer egy törzsbéli ifjú véletlenül ráült egy pókra és palacsintává lapította. A legény oly iszonyatosan meg-ijedt, hogy rángatózni kezdett, s néhány óra múlva a híres Schweitzer doktor kór-házában belehalt a légutak bénulásába.

– Még a színészmesterség jóváhagyott tanmenetében sem szerepelnek ezek az ... izék . . . sem az egyik, sem a másik, sem a harmadik.

– Érdekes, hogy szent borzalmad milyen kifejezően jelentkezik ezekben az ... izékben ... az egyikben is, a másikban is és a harmadikban is. Szemöldököd felszaladt, mutatóujjad kissé fel-emelte a kezedet, és hirtelen megdermedt, lefojtott hangodban megpendült egy basszushúr.

Kollégám ijedtsége, természetesen nem valódi. Viccel. Élcelődik, egy kicsit rá is játszik. Nem fog légúti bénulásban meghalni. De viselkedése érthető. A hallgatókat valóban arra tanítják, hogy ezek a fogalmak tilosak. Ezt diktálja a hagyomány ... Lehet, hogy a vízzel kiöntötték a kedves gyermeket is?

– Először is a legelemibb, hogyha a színész helyesen játszik, akkor maguktól jelennek meg a megfelelő gesztusok, a kifejező mimika, az utánozhatatlan mesteri intonáció. Másodszor, Jean Gabin. Csodálatos színészi játék - és semmiféle mimika, semmilyen gesztus, lenyűgözően fösvény intonáció.

– Az elsőről majd később beszélünk. Ami pedig Jean Gabint illeti, hát a „semmiféle mimika" szintén mimika. „Semmilyen gesztusai" a színészi technika mesteri birtoklásának mintapéldái. Intonációs fösvénysége (ha láttad szinkronizálatlan filmben) a gabinien egyedi figura lényéből fakad. Harmadszor: ne csinálj magadnak faragott képet. Még Gabinből sem. Nézzük meg egy kicsit részletesebben a tiltott fogalmakat. A gesztusokról és az intonációról majd később beszélünk. Most csak a mimikáról.

Először is vegyük számításba, hogy a tudomány egészen komolyan veszi a mimikát. És ez érthető is: a mimika hozzájárult az emberi beszéd kifejlődéséhez és hosszú ideig sokkal nyilvánvalóbb kísérője volt a beszédnek, mint annak mai, felnőtt állapotában. Hiszen távoli őseink, akik beszélni még nem tudtak, csak mimikával és gesztusokkal fejezték ki érzelmeiket. A mimika örökre az ember érzéseihez kötődött, hol kifejezve, hol leplezve azokat.

A mimika individuális. Így ír erről Charles Darwin: „Ami tudományos elem van a fizionomika úgynevezett tudományban, az abból ered, hogy minden índividuum rendszerint csak arcának bizonyos izmait mozgatja, egyéni hajlamainak megfelelően."

– Mi közük a művészethez ezeknek a tudományos-népszerűsítő közléseknek? A színészi temperamentum ...

– Pillanat. Olvasd el ezt is: „Ismeretes, hogy a temperamentumnak meghatározott mimikai „személyazonossági igazolványa" is van. Az arc alkata, a mozgások alapján következtetni lehet az idegtevékenység típusára is. Nemhiába mondják, hogy a szem a lélek tükre, a száj mozgása, ráncok rajzolata kifejezi az érzelmeket.

Létezik egy ilyen kifejezés: a melankolikusok omegája. És valóban, a kissé megemelt és összehúzott szemöldök, mely az omegára hasonlít, a bánat jele.

A „szívélyesség izmának" hívják a szem körizmainak alsó részét. Ha a mosoly közben ez nem feszül meg, az eléggé biztos jele a tettetésnek".

– Így van. Ezt én magam is felfedeztem saját színészi gyakorlatomban. A „szívélyesség izma" - ez zseniális. Ezek a pszichológusok! De mi közünk a tudósokhoz? Hadd találják meg a törvényszerűségeket, és gyűjtögessék a meghatározásokat. Ebből élnek. De nekünk okvetlenül magunknak kell a felfedezéseket megtennünk magunkban, saját érzelmi életünkben.

– Ez elengedhetetlen. De esetleg né-ha belelapozhatunk unalmas kézikönyveikbe. Akár csak időtakarékosságból. Vagy, hogy racionálisabban építhessük fel az oktatási programot. Hisz a tudomány összegezi a rohanó élet tapasztalatait.

Ismerős a beszélgetés, ugye? Egy dolog a tudomány, és egészen más a művészet. Nem kell a kettőt összekeverni. Csak éppen... Osztrovszkij azt tanácsolta a színészeknek, hogy olvassák Szecsanovot. Sztanyiszlavszkij dolgozószobájában, a könyvespolcon a mai napig is ott sorakoznak a pszichológiai tanulmányok. Mejerhold a mozgások fiziológiájának irodalmát tanulmányozta. Különcködés? Vagy törvényszerűség?

– Most még jelentsd ki, hogy tudományosan kell tanulmányozni, milyen az arc kifejezése, ha elkeseredünk, milyen, mikor hahotázunk. És hogyan kell bán-ni a szívélyesség izmával. De Lear király elkeseredése nem azonos a Borisz Godunovéval. Hópelyhecske nem úgy örül, ahogy Júlia. Ráadásul Mihoelsz Learje és Laurence Olivieré egészen más. És akárhogy is gyakorolod, nem tudod utánozni Mihoelsz mimikáját.

– Isten ments, egészen másról van szó. A mimika a belső cselekmény külső megnyilvánulásainak egyike. Ahogy a gesztus és az intonáció is. Beszélsz, gondolkodol, hallgatsz, és eközben él az arcod. Még ha megfoghatatlan, tántoríthatatlan, szenvtelen akarsz is lenni a beszélgetés során, mint most is, mégis állandóan dolgoznak a legkisebb arcizmaid is, a szemeid, ajkaid körül, készülvén a feltételezett cselekvésre, vagy együttérezvén a hallottakkal.

Mikromimika? Az izmok tudattalan apró mozgása? Vagy visszatartott reakció: ellenvetés, nevetés, unalom? Az ösztönös feszült kíváncsiság és a leereszkedő megvetés szándékosan felnagyított

grimasza között az átmeneti árnyalatok ezrei léteznek. Élettapasztalatod egy pillanat alatt kapcsolja az arc egyik vagy másik „varázslatos változását", a körülményeknek megfelelően. Gondolkodnod sem kell, mit is kéne kifejeznie az arcodnak, a kifejezés magától megjelenik. Olykor pedig tudatosan megrendezed a kifejezést, ilyen is van az életben.

Az egyik ember arca állandóan változó kaleidoszkóp. Minden érzése azonnal kiül rá. A másiké pedig az élet minden alkalmára, legfeljebb, ha öt meg-szokott mimikai kifejezést tartogat. Csak a düh változtatja meg, mikor az arc, mintha ledobná álarcát, élővé és érthetővé válik. A harmadik ember, mintha állandóan tükörbe nézne, úgy szabályozza a nyíltságot, s mindig a kellemesség határain belül tartja arcát. A negyedik...

Ahány arc, annyi, az élet által kialakított, mimikai „személyazonossági igazolvány". De kérdés, hogy ezt megfelelő mértékben számításba veszi-e a színész és a rendező is, a szerep előkészítése során. Valójában magától kifejeződik-e minden a megfelelő cselekvéstől a szín-padon is, akár az életben? Vagy lehet, hogy a megfelelő mimikához is néha az „öntudatlanig a tudatoson keresztül" vezet az út?

– Tehát mit javasolsz? Bevezetni a tanmenetbe a mimikát? Mondd még, hogy mimikai tréninget kell rendszeresíteni.

– Meggyőződésem, hogy egyik is, másik is szükséges. És párhuzamosan három tantárgy során: a színészmesterség, a színpadi beszéd és a maszkírozás óráin.

– Valami azért van: artikulációs tor-na a beszédgyakorlaton, az arcizmok tanulmányozása a kikészítési órákon.

– Valami, de ez kevés.

– Néha sok is. Ha az artikulációs berendezést túlgyakoroltatják, a beszéd eltúlzottan tiszta, természetellenes lesz. Én ellenzem az ilyen tornát.

-- A gyenge színészek alapján ítélsz, akik a belső energia hiányát, az élő érzelem fogyatékosságát külső eszközökkel igyekszenek kompenzálni. És aligha hasznos az olyan artikulációs torna, mely minden szájat egységes szabványhoz igyekszik igazítani. Természetes, hogy minden színésznek meg kell találnia a számára leghasznosabb és legkifejezőbb beszédstílust.

– És mi köze ehhez a mimikának?

– A hallgatási és beszédszokások nyomot hagynak az arcon, formálják a száj idővel állandóvá váló vonásait, módosítják az állkapocs minden mozdulatát. Es az a számtalan rossz szokás, melyekről tulajdonosuk nem is tud. Van, aki beszéd közben ide-oda huzigálja a száját, másnak a felső ajka holt, a harmadik előre biggyeszti alsó ajkát. Olykor ez a jellem elbűvölő részlete. Néha viszont megfosztja a különben kedves arcot a bájtól. És megfelelhetnek-e ezek a túlságosan is határozott mimikai szokások a színész minden szerepe szellemének?

Hogyan is alakul ki az arcon a mimika „személyazonossági igazolvány". Először is a kedvenc arckifejezések és hangulatok állandó ismétlődése által. Az ember mimikai személyazonossági igazolványa életrajzának eredménye. De hát a színésznek ahány szerepe, annyi életrajza van.

A. M. Karajev visszaemlékezése szerint Sztanyiszlavszkij gyakran hangoztatta, hogy a színész arcának semlegesnek kell lennie, vagyis az arcizmoknak szabadoknak, minden feszültségtől menteseknek kell lenniük, készeknek arra, hogy bármilyen érzést vagy gondolatot kifejezzenek. Ennek ellenére leginkább feleslegesen megfeszített arcokkal, kőztük „ellensemleges" arckifejezésekkel találkozhatunk, a mesterségesen felépített szenvtelenséggel, amely csak a királyokhoz és a főpincérekhez illik. Ez hatásos, de a hatás nem maradandó.

– Így van. De minden színész a gyakorlatban jön rá, miben rejlik kifejező-eszközeinek individuális volta.

-- És gyakran kényszerül arra, hogy saját fizikai apparátusához igazodjék, amely megmásíthatatlan, s esetlegesen. kaotikusan alakult ki, néha jelleme ellenére. Még a főiskolai évek alatt, mikor a test még formálódik, mélyebben kéne a növendékeknek magukba tekinteniük, s úgy irányítani ezt a folyamatot, hogy a színészi individuumnak megfelelően alakuljon.

– Hogy önnön teste szobrásza, önnön arca festője legyen? Elragadó utópia!

– Sokkal inkább megvalósítható, mint gondolnád. Higgy az orosz aforizmának: „Ha boldog akarsz lenni, légy boldog!"

2

Az a szóbeszéd járja, hogy a „mimika" szakkifejezést Sztanyiszlavszkij száműzte. Végre ki kéne deríteni, mi az, amit száműzött, s mi az, amit szükségesnek tartott. Nézzük meg élete utolsó éveinek (kéziratait, köztük a kiadatlanokat.

A mimikáról szóló legismertebb szavai összegyűjtött művei 3. kötetében találhatók: „a mimikát megtanulni nem lehet." A színházi pedagógusok gyakran idézik e szavakat. De két sorral előbb az áll, hogy Torcov „olyan tanárt keres, aki mimikával foglalkozik, mivel a mimikát megtanulni nem lehet, de gyakorlatokkal és az arcizmok mozgékonyságának kifejlesztésével elő lehet segíteni"

Az alakítás fizikai apparátusáról beszélve, a „jól beállított hangot, a fejlett intonációt, a rugalmas testet, kifejező mozdulatokat, a mimikát" említi.

A „rendszer vázlatában", amit 1927-ben írt, megjegyzi: „Mimika. Megtanulni nézni és látni, hallgatni és hallani. Minden izom tornája."

Három év múlva ezt jegyzi fel: „Mimika útján érintkezni. Ez, mint egy fizikai feladat, reflexszerű élményt nyújt."

Később ezt írja jegyzetfüzetébe: „Kidolgozni a tükör előtti munkát. Tükör előtt szerepet tanulni veszélyes. De ismerni magunkat a tükör előtt - szükséges."

Végül egy levél vázlata Stúdiója orvos-pedagógusához, Marszovához a hallgatók hiányosságairól: „az arc mozgékonysága kifejezőkészségének hiánya; képtelenek könnyeden, határozottan és gyorsan mozgatni szemöldöküket, változtatni orcájuk és szájuk formáján, elengedni arcuk,. nyakuk, gégéjük izmait."

Úgy látszik, világos. Sztanyiszlavszkij, aki türelmetlen volt az érzések mimikai kifejezésével szemben, azt hangoztatta, hogy a színésznek a mimikai kifejezőképesség nevében munkálkodnia kell mimikai apparátusán. Olyan munkát kell végeznie, amelynek eredményeképpen a színész élő érzelmei tükröződnek szabad, mozgékony és, együttérző arcán, mely mentes a sablonbélyegektől és a megcsontosodott kifejezésektől.

Jellemző, hogy éppen utolsó, rendszere kialakulásának legtermékenyebb éveiben jelölte ki Sztanyiszlavszkij a mimikai foglalkozások irányát. Megvalósult ez? Nem.

Sztanyiszlavszkijt olvasva számtalanszor meggyőződhetünk arról, hogy rendszerének megalapozott és vitathatatlan megállapításai sem valósultak meg. A színészoktatás metodikájára vonatkozó javaslatai sem mind realizálódtak.

Mire is alapozzák „megdöntői" azon meggyőződésüket, hogy Sztanyiszlavsz-

kij rendszere a színház múltja, s ma valami újra, modernre van szükség? Első-sorban a tudatlanság az alapja ennek a tévelygésnek. Minden alkalommal, ha egy „megdöntőbe" ütközünk, meggyőződhetünk arról, hogy Sztanyiszlavszkij műveinek nyolc kötetéből csak megdöbbentően keveset olvasott el. A rendszert csak hallomásból és a rossz példák alap-ján ismeri. Nem is sejti Sztanyiszlavszkij felfedezéscinek nagy, általános érvé-nyű jelentőségét, s azok közül is a legfontosabbét, amely szerint a színész alkotása az élet törvényeinek van alávetve, bármilyen stilisztikai feladatot is állítson elé a rendező, a szerző vagy önmaga. És éppen ezért tanulmányozni kell az élet törvényeit, az emberi viselkedés törvényszerűségeit.

S mivel az élet törvényeit még közel sem tártuk fel, a rendszer, ahogy azt Sztanyiszlavszkij elképzelte, nem a színház múltja, hanem annak jövője!

Elnézést kérek az olvasótól ezért az emocionális kitérőért, és visszatérek beszélgetésünk témájához.

Először is, rehabilitálni kell magát a „mimika" szót, fel kell oldani a tabu alól. Hogy a színész, aki naponta kikészíti magát az előadás előtt, ne érezze magát rutinszínésznek, mikor az ábrázolandó hős mimikai jellemzésén dolgozik.

Hogy igaz-e, érdekes-e a hős belső világa, mi, nézők a mimikából és mozgásokból, gesztusokból és intonációból ítéljük meg. Ha a különböző eszközök nem kifejezőek, ha a színész lebecsüli ezeket a szerep kidolgozása során, azzal a nézőt rabolja meg. És meggátolja azt, hogy az „érzelmek valószerűsége" a színész alakításában a „szenvedélyek valóságává" váljék. A tradíciók által kifejlesztett reflexszerű félelem a túljátszástól nem kisebb bűnhöz - az aluljátszás hibájához - vezet.

Vajon nem veszélyezteti-e a kifejezés külső eszközein való munkálkodás a szerep belső életének finom szövedékét? A színész, aki a szerep tartalmának teljességére és meghatározottságára törekszik, azt válaszolja, hogy nem. Sőt, segít! Csak a belső és a külső összeolvadása, mind-kettő kimunkáltsága nyújtja a színészi játék során az alkotás örömét.

A legkiválóbb színészi teljesítmény mindig a legtisztább belső világ és kifejező eszközök ötvözetéből születik. A figurák megismételhetetlenek. Szmoktunovszkij-Miskin és Szmoktunovszkij-Hamlet szeme nem hasonlít egymásra. Másképp tükrözi a világot, másképp szü letik benne a gondolat. Még a szólni készülő ajkak is mások. És nem a kikészítés különbözőségétől. A lelki átélés teljessége nyilvánul meg a hős belső világának és külsejének egységében, többek között a mimikai „személyazonossági igazolványban".

Hogy ez önkéntelen? Valóban, de csak az olyan színészeknél, akiknek, mint Sztanyiszlavszkij mondta, a rendszerre nincs szükségük, mert ők maguk a rendszer. De hát ilyen színész sokkal kevesebb van, mint érdemes és kiváló cím a színészi testületben.

Sokkal több a tehetséges professzionalista, s előfordul, hogy egyikük-másikuknál a színészi egyéniség idővel egyé-ni sablonná válik a gyakori önismétléstől. Helyrehozhatatlanul automatizálódik a pszichofiziológia minden szabálya szerint.

Egy csak a menekvés útja: újra és új-ra visszatérni a legegyszerűbb életjelenségek vizsgálatához, újból feszegetni az élő szó és a természetes mozgás születésé-nek titkát, újból tanulni, nézni és látni, hallgatni és hallani.

És a belső pszichotechnika ilyen revíziója közben okvetlenül ellenőrizni kell, milyen sablonok és feleslegek jöttek létre a kifejezés különböző eszközeiben, a holt gesztusok és mimika, a „hírolvasói" intonáció milyen automatizmusa alakult ki.

Természetes, hogy az önmegismerést a főiskolai évek alatt kell megkezdeni.

3

Tehát:

aprólékos ismeretség önnön arcizmainkkal nyugalmi és feszült állapotban, mozgás közben;

szabadulás a felesleges vagy buta mimikai szokásoktól, az arcizmok felesleges feszültségétől;

az izomfigyelem (az izomellenőrök) irányításának gyakorlása az arc egyes izmaira és izmocsoportjaira, hogy a célszerű feszültséget ellenőrizhessük;

felszabadult (Sztanyiszlavszkij szavával, semleges) arc kialakítása;

a szemöldök, a szem, ajkak mozgatásának gyakorlása változó dinamikával és irányba;

- nem kellene-e mindezt bevenni a színészképzés programjába?

A figyelmes vezető természetesen észreveszi az ilyen foglalkozások veszélyeit és idejében megelőzi az arccal való foglalkozás elhanyagolását, vagy eltúlzását, és megtalálja a szükséges mértéket.

Az önmegfigyelés és a szükséges fizikai képességek kialakításával párhuzamosan a gondos nevelő igyekszik a színészjelöltekben felébreszteni az érdeklődést az élet megfigyelése, többek között a mimikai jellemek sokféleségének megfigyelése iránt.

És idővel a megfigyelés szórakoztató szokása alkotó anyaggal tölti meg a színész emlékezetének tárházát. Egy-egy ember arcának megfigyelése közben igyekszik megérteni, mi formálja az arc vonásait éppen ilyenre és nem másfélé-re.

Felfedezheti a megfigyelő, milyen kitörölhetetlen nyomot hagynak az arc uralkodó kifejezései: az ember túlzottan sokszor akart megingathatatlannak vagy kedvesnek, esetleg ártatlanul szenvedőnek vagy szebbnek látszani, mint amilyen valójában, s arcizmai a folytonos gyakorlástól állandó vonásokká merevedtek. De nem a megingathatatlanság vagy a kedvesség álarca alakult ki, bár ilyen eset is akad. Általában az arcra két-három uralkodó kifejezés furcsa keveréke ül ki.

S ezek száma végtelen. Állandó gyanakvás a szemben vagy hitetlenség, csodálkozás, eltúlzott részvét, a bájosan elbűvölő naivitás kifejezése, mely „olyan jól áll", a tettetett kedélyesség, az állandóan palástolt elesettség, mely szüntelenül készül az ellene irányuló aljasságra, a más véleménye iránti felsőbbséges türelmetlenség, a jelentéktelen emberkék megvetése, akik figyelemre sem méltóak ... Éveken keresztül. ugyanazok az izmok feszülnek meg a szükséges arckifejezéshez, s végül megmerevednek.

Ez vonatkozik a negatív vonásokra (bár viselőik aligha tartják azoknak). Egészen más azoknak az arca, akik nem kívánnak állandóan hatást gyakorolni. Arcuk egészen az öregkorig olyan, mint a tükör, melyben a világ tükröződik. Természetesen, az ő arcukon is nyomot hagynak az örömök és bánatok, de előnyükre különböznek az előzőektől, élő, állandóan őszinte arckifejezésükkel.

Ennek a megfigyelésnek az érdekessége, hogy a szélsőséges esetek - a teljesen negatív vagy teljesen pozitív arcok - rendkívül ritkák. Gyakoribb az átmeneti fokozatok egész skálája különböző összetételben és keveredésben. Egyik arc a másik után, s mintha egyik sorsot a másik után, egyik életrajzot a másik után fejtenénk meg.

Izgalmas mintegy lehámozni a megmerevedett maszkról az egyik réteget a

másik után, és eljutni az alapig, addig az arcig, ami a „végzetes arckifejezések" nélkül, vagy ha a sors kegyesebb lett volna, kialakulhatott volna. Felfedezni, milyen vonzó lehetne *ez az* ostoba arc, ha gazdája nem törekedett volna húsz éven keresztül az angyali szépségre. Vagy a kemény bulldogarc mögött leleplezni a hitvány gyávaságot. Egy hétköz-napi, sőt szemöldök nélküli arcban felfedezni Giocondát (és hirtelen rájönni, hogy hisz Gioconda is szemöldöktelen).

Megfigyelni az apát és kisfiát: ilyen jóindulatú melákká lehet a kicsi, ha megnő. De lehet, hogy más lesz. Vagy az agyonkozmetikázott anyát bűbájos fiatal lányával. Azt mondják, hogy a lány anyjának fiatalkori mása. Szinte hihetetlen.

A színész ilyen megfigyelések után különös figyelmet fog szentelni a szerző mimikai utasításának. Felfedezi például, hogy a *Bűn és bűnhődés* első két oldalán három utalás van Raszkolnyikov lelkiállapotának mimikai megjelenésére: mikor háziasszonya lakása mellett el-ment „valami kínos, gyáva félelem lepte meg mindig ...; restellte ezt, és restelkedésében elfintorította az arcát", majd mikor már döntött, „különös mosollyal" ment, majd a részegek láttán „mélységes utálkozás futott át az ifjú finom vonásain". Első pillantásra furcsa utalások, ha meggondoljuk, hogy Raszkolnyikov gyilkolni indul.

Vagy ugyancsak *a Bűn és bűnhődés*ben figyelhetjük meg, hogyan mutatja be az író az új szereplőket a mimikai jellemzés segítségével. Például Luzsint: „Már nem egészen fiatal, termetes úri-ember volt az illető, minden mozdulata kimért, arca gyanakvó és mogorva. Azon kezdte, hogy az ajtóban megállt, és leplezetlen méltatlankodással körülnézett, mintha azt kérdezné a tekintetével: „Hát én meg hová kerültem?" Bizalmatlanul, sőt kényeskedő ijedtséggel, szinte felháborodva vizsgálta ..."

A mimika az emberi érzelmek természetes kísérője, a színészi kifejezőeszközök egyike. S ha ezeket esetlegesen válogatják össze, lehetetlen a művészi harmóniát megteremteni.

Fordította: Szeredás Ágnes

KARCSAI KULCSÁR ISTVÁN

Balázs Béla egyfelvonásosa a filmről

Balázs Béla életének döntő élménye volt a film. Ezúttal nemcsak filmtörténeti jelentőségű esztétikai munkásságára gondolunk, hanem arra, hogy Balázs Béla, az író és az ember mennyire benne élt az európai filmgyártás, főleg a némafilm idején rendkívül színes és mozgalmas légkörben. Az 1920-as évek végén Berlinben működött, számos forgatókönyvet írt, Kordával, Henry Koesterlitzel, Alfred Abellel, Pabsttal dolgozott együtt. A kapitalista filmgyártás pezsgő és számos vonatkozásban fonák világa sok írót megérintett, és nem egy értékes szépirodalmi mű született ebből a találkozásból. Gondoljunk csak Pirandello *Forog a film c.* könyvére, Isherwood rendkívül szellemes és találó *Bécsi ibolyákjára*, Lengyel Menyhért mulatságos színművére, *A waterlooi csatára,* vagy Mándy Iván pompás *Régi idők mozi »1* c. kötetére.

Furcsa, hogy Balázs Bélát, a termékeny szépírót nem fogta meg különösképpen ez a világ, mely annyira betoltötte élete jelentős részét. A forgató-könyvíró és filmesztéta mintha más ember lenne, mint a költő, színdarab- és regényíró.

Egy német nyelven írt és Magyarországon egyáltalán nem ismert kis komédiája azonban azt mutatja, hogy mégsem ilyen egyoldalú a kép. 1929-ben jelent meg az Universum, Edition A. G. Wien-Leipzig kiadásában *Achtung, Aufnahme!! c.* tragikomédiája, Wilhelm Grosz zenéjével. Az egyfelvonásos játék lényegében egy zenés, énekes pantomim verses szövegkönyve. Ma leginkább *a* musicalhez érezzük közel, az egész játék hangneme, stílusa ezt a műfajt idézi, bizonyítva ezzel is, hogy nincs új a nap alatt. Minden sorából az a frisseség, lendület és lobogó érdeklődés érződik, mely Balázs Bélának erre a korszakára oly jellemző. A kis komédiát a frankfurti opera mutatta be, az előadások úgyszólván botrányba fulladtak, mert ami operában igazán ritka eset, a harsogó nevetéstől nem lehetett hallani a zenét.

A játék egyik főhőse a nagy sztár, a „végzetes asszony", aki ezúttal egy kis-diák fejét csavarta el, és a csalódott fiú már a műterembe érkezésekor merényletet próbál elkövetni ellene. A színész-nő örömmel veszi ezt tudomásul, ez is jó reklám, szenzáció. A diák azonban bejut a műterembe. Revolverrel a kezében elszántan közeledik a nagy nő felé, minden mindegy már számára, le akarja lőni. „Lelövi őt? - ámul cl a rendező -, Ja, vagy úgy? Magát most szerződtették, most vette át a szerepet!" És már rendez is. „Hát maga *hogy* néz ki?" - ordít a kétségbeesett diákra. „Ilyen egy gyilkos?)gy néz ki valaki kétségbeesett tette előtt?" Összeborzolja a diák haját, kigombolja gallérját. „Ez így giccs! Nincs benne semmi élet! Sokkal oldottabban! Es több kétségbeesést, fiatal-ember." Azonnal hangulatot teremt: „Moravetz! Esőt, vihart! Tempó! Tempó! Minden perc száz márkába kerül!" Tovább dirigál: „Lélek! Lélek! Bensőséges lélek! Ötven méter bensőséges lélek!" Újra és újra visszaküldi a fiút. „Vissza! Teljesen hamis! Nem igaz! Túl nyugodt és túl hideg. Kérem még egy-szer. Érezni kell ezt, átélni !" És mikor a diák már-már elköveti végzetes tettét, a rendező felordít: „Most közelkép a lövésről." A művihar megszűnik, a világítás a megszokottá válik, és a diák megzavarodva és undorodva ejti ki kezéből a revolvert. Most derül ki, hogy igazi gvilkossági kísérlet készült a műteremben. A szenzáció csak még nagyobb. „Valódi könnyek! Valódi fájdalom! A filmművészet csúcsa!" - ordít a rendező. A diák kétségbeesésében ön-gyilkos akar lenni. A rendező megint közbelép. „Elég, barátom. Öngyilkosságra semmi szükség. Jó film nem végződhet szomorúan. Szerződtetem ezer márkáért." A diák eszméi: „Bocsánat, napi ezer márkáért?" Így már mindjárt más. A színésznő azonnal őrült szerelméről biztosítja a fiút. Óriási kavalkádban, a zárókórus énekére („Forgatás indul!") a némafilm jellegzetes alakjai (Chaplin, Tom Mix, a „vamp", a „szende ártatlanság", Harry Liedtke stb.) vonulnak fel és táncra perdülnek. „A háttérben megjelenik a felvevőgép hatalmas közeli képe, egy kéz tekeri, az objektív a közönség felé fordul" - és le-hull a függöny.

A darab minden sora rendkívül szellemes, találó és leleplező. A kapitalista filmipar pokoli karikatúrája és egy egész korszak hű tükörképe a darab. Ez a szó-

vegkönyv is értékes dokumentuma a világszerte ismert nagy filmesztéta és megbecsült író egész szemléletének és látásmódjának. Jó volna mielőbb magyarra fordítani, kiadni vagy előadni.

Thália varázsa

Régi *Színházi* Életben tallózva, a véletlen adta a kezembe a kereken negyven-éves, elsárgult példányt (1931. XXI. év-folyam, 13. szám), amelyben az ígéretes *Színházi, Irodalmi* és *Művészeti Szaklap* megjelölés alatt Bársony Rózsi Tavasz nemtőjeként mosolyog Angelo fotójáról - és a következő lapon, Móricz Zsigmond fényképével *a Thália varázsa* olvasható.

A negyvenéves helyzetjelentés a magyar vidéki színházak állapotáról igen-csak eltérő cikkek társaságában jelent meg. A *Zserbo-bó-ban,* a *Maga csak tudja, Intim Pista...* elmaradhatatlan csevelyein túl Tasnády Fekete Mária, az újdonsült szépségkirálynő interjúvolta meg Hatvany Lilit: hogy árt-e a szépség, a vagyon és a születés előnye az írói, újságírói karriernek? A következőkben Erdős Renée *Perugino-hajnalok* címen elmélkedik az élet hívságairól. Reklámok és kritikáknak álcázott színházi hírverések sorában rajzos, hatalmas *cím* hirdeti az éppen futó közönségpályázatot: *Milliárdos lehet 24 óráig!* „Hál' Istennek - közli megnyugodva a szerkesztőség -, nem veszett még ki az *érzék az* élet reális örömei iránt az emberekből. Egész halomba gyűlt már azoknak a pályázata, akik a *Színházi Élet* jóvoltából 24 órára milliárdosok akarnak lenni ... itt adjuk az e heti pályázatok egy részét." És adják. Alkalmasint az előfizetők lelkesebben olvasták e torz álmokat, mint Móricz Zsigmondét az első oldalon, akinek nagyon is épkézláb javaslata az újabb „Thália-rokonok" megadóztatásáról a vidéki színészet javára sokkal inkább bizonyította, hogy „nem veszett ki még az érzék az emberekből az élet reális örömei iránt" ...

Móricz Zsigmond cikke maga nem szorul kommentárra. Nemcsak a kortörténeti dokumentum erejével hat, ráébresztve a több mint húsz éve államosított vidéki és nemcsak vidéki színházak sokszor természetesnek tűnő alkotó biztonságára, hanem más társadalmi közegben, más kiindulópontról felmerült *mai* gondjainkra is segít választ keresni. Ezért érdemes ezt az azóta meg nem jelent cikket figyelmesen végigolvasni.

M. Lázár Magda

Thália varázsa
írta: Móricz Zsigmond

Szeged, ez a legújabb vészhír, megszünteti a házikezelést és összesen évi ötvenezer pengő szubvenciót ad a színigazgatónak, ellenben se fűtést, se világítást nem ad, sőt elveszi a ruhatárat ...

Ez a szépen indult városi lelkesedés vége. Mikor elkezdődött ez a házikezelés, mindenki fellélegzett a vidéken, hogy itt az új világ, még egyszer jó napokat lát a színész s a színház. Szeged volt ekkor a reménység, s a jó példa vonz, sóhajtott fel a vidéki színész. A példa nem vonzott, s Szeged is vissza-gubózik.

Hát istenem, mit mondjunk. Szegeden a kisbérlők ezrei jajgatnak, azoknak nem kell színház. Szegednek annyi terhe van, mint minden városnak, nem bír mecénás lenni. Nagy pénzeket fizetett rá arra, hogy a szegediek jó színházat lássanak. Ha nem bírja, nem bírja, mit tegyünk. Kiderült, mikor legutóbb Szegeden jártam, megmagyarázták, hogy ebben a százezres városban alig ezren vannak, akikre mint biztos színházlátogatókra lehet számítani.

Ezer ember pedig nem bír eltartani egy olyan nagyszerű és fényűző valamit, mint egy *színház...* Mikor ott a mozi a maga nemzetközi ragyogásával és olcsóságával, és ott a rádió, amely minden házba belopta a művészek hangját.

A nyáron együtt voltam Szeged szín-házi diktátorával, Pálffy alpolgármesterrel, és sokat keseregtünk ezen.

Mi itt a baj?

Hány vidéki előadást láttam a múlt években. Mindig azzal jöttem ki a szín-házból, hogy mennyi remek színész. Mintha a magyarság most egyszerre öntené a jó színészt a színpadra. Nagy áldozat, jó előadások s tátongó nézőterek. Emlékszem egy veszprémi előadásra. A *Szigetvári vértanúkat* akarták játszani, délután. Nyár volt. Elmentem megnézni Jókai csodálatos darabját, amit gyerekkorom óta nem láttam. Odaérek a színház elé. Ott állnak a napsütésben a színház kapuja előtt nagy szakállal az ősmagyarok, Zrínyi Miklós és a török basák, és várják a katonákat. Ugyanis a városban annyira nem volt érdeklődés az előadás iránt, hogy katonákat kértek a hadseregtől, akik pár fillért fizettek volna személyenként. Egyszer csak nagy lábdobogás, a béke óta nemigen hallott trapp: megjöttek a katonák. De csak húszan.

Leállottak pihenj állásba a színház előtt s vártak. Az igazgató tűnődött, számítgatott, kiderült, *hogy* neki több költsége volna, mint amit a bevétel jelent. Éspedig tízszerte több költsége, hát azt mondta a művészeknek: „lehet lefesteni". *Nem volt előadás.* Én sajnáltam a legjobban, mert nem láttam *a Szigetvári vértanúkat.*

De a veszprémiek mért nem akarták látni? És a miskolciak mért nem voltak kíváncsiak aznap, mikor utoljára ott voltam szintén, egy délutáni előadásra: *huszonöten voltunk a jegyszedőkkel együtt az egész nézőtéren.*

Miért nem mennek az emberek olyan lélekszakadva a színházba, mint régen-te? Jóllaktak a színházzal? Nem várnak tőle új szenzációkat?

Thália varázsa megszűnt?

Halálra van ítélve a színház, mint a szűrszabók? Két dolog mindenesetre van. Egyik a gazdasági depresszió, ami elveszi az emberek kedvét attól, hogy örüljenek. A másik pedig egy időleges gátlás: a színházat pótlékokkal helyettesíti a néző. Mozival és rádióval.

Én nem tartom erkölcsösnek, ha bármilyen célt is idegen érdekeknek a megterhelésével érnek el. A színház éljen meg önmagából. Ideiglenesen azonban jogosnak tekintem, ha ezeket a nehéz időket a másik két rokon - mégis ellenséges művészeti ágnak, *a mozinak és különösen a rádiónak a megterhelésével éltetjük tovább.* Tessék ennek a két művészeti ágnak, ha módjában van, segítségére jönni az édesanyának, a színészetnek.

Milyen csodálatos Thália, mint anya. Anyaszerepet játszik ma a színészet istennője. De ha így van, legyen. El fog jönni még s érzésem szerint nemsokára az az idő, mikor Thália ismét újjászületik, s nem lesz rászorulva leányai alamizsnájára. De ha most elfogadja ezt a segítséget, semmi szégyen nincs benne.

Sőt, nemes és szép gesztus volna, ha a *rádió* és *a mozi* egy kicsit könnyíteni tudnának a varázslatos *Thálián,* hiszen mégis leányai.

SZIGETHY GÁBOR

Politicus feljegyzések színházi művészetünk mai állapotjáról

(Az itt következő írás feltehetően 1838-ban keletkezett, szemlélete és az idézetek is erre vallanak. Ám a korabeli cenzor veszélyesnek ítélhette e színházértő gondolatokat, vagy a szerző személye volt politikusan nem kívánatos, mindenesetre ez írást nyomdába nem bocsátotta. Örömmel tesszük most közzé - a helyesírást s egyebeket né-miképp korunkhoz idomítva - az általunk f ellelt kéziratot: színház-történetünk egy jeles átmeneti kor-szaka ismerhető meg belőle. - Apokrif H. Tamás)

Már most azt állítani, hogy az emberiség háládatlan, hallatlan vakmerőség! Mert ha ezen mizantrópoktól származott állítás már múlt időkben megcáfoltatott, évtizedünk bizonyosan azon idő, mely az érdemnek s jelesnek megismert kitüntetéseivel, magát minden időtől megkülönbözteti. Lám, az elmúlt évben is mily nagyot léptünk előre. Oly sok évek viszontagságos s panaszos várakozása után végre áll a pesti magyar színház, s a város polgársága hálával s megelégedettséggel tekint a *haza* kiválóságaira, kiknek keze munkája, szíve vakmerősége, s elméjük kitűnősége lehetségessé tette új színházunkat felnyitásában üdvözölhet-ni. Erről ennyit.

Rövid időnek előtte az érdemes Bajza úr még így írhatott, s igazat írhatott a *Kritikai lapok* két év előtti hetedik füzetében: „A Honművész *okok nélkül magasztaló* kritikái színészcinket csak el-bízottakká tették, *a* Rajzolatok *okok nélküli ócsárlásai* pedig elbízottakká, s ezen felül makacsokká is, ami még inkább kártékony." Mert színibírálatunk leginkább jellemző vonása *hízelgő felületessége* (kiemelés tőlem - Apokrif H. Tamás) vagyon, s volt az elmúlt évtized-ben. Pedig Bajza úr idézett dolgozatában - s mások, hasonlóképp kiválóak, szintúgy - helyesen fejtette ki a színibírálat minden korokban helyes és pártolandó elveit. Mint írja: „A kritikának, kivált a tudomány vagy művészet nem eléggé ismert nemében tanítónak kell lennie, s szabad nem eléggé illedelmes hangon is szólnia, és fájásig élesnek lennie, azon föltétel alatt, ha tanító." A fogas kérdés persze az, vajon a fájásig éles kritika mily következményekkel jár a kritikusra s egészségi állapotjára nézvést.

Nem kívánjuk részleteiben kiteregetni a bíráló uraknak azon szokását, hogy a Bajza úr által „oktalan ítéletek, hatalomszavak" megnevezéssel jelölt, s a *játszó* urak és hölgyek hibás vagy kívánatos működésére okos s megokolt magyarázatot csekély mértékben sem nyújtó ki$_f$ejezéseket, Bajza úr érdemes figyelmeztetése ellenére, a mai napig rend-szeresen használni szíveskednek. Elrettentésként közlünk példamutatványokat, mint: „Szaklányiné, ki a szelíd szerepek-re inkább termett, helyén volt", „Ócsai valódi helyén volt, igyekezve látszott szerepét előadni", „Kántorné utolsó fel - lépte alkalmából leginkább helyén volt". Vagyis mindenki a helyén van! Hah! Még szerencse, hogy nem a bíráló úr véleménye c kérdésben a mértéket adó. Vagy igen? A kérdés kivizsgálást érdemel.

E lényeget szándékkal vagy észfogyatkozás okán megkerülő kritikát már csupán parányi lépések különítik el az oly bírálói vélekedésektől, melyek iszonyatot ébresztenek s megborzasztják a tiszta szíveket. Szintúgy a *Honművészben* olvashattuk: „Pályné assz. mai szerepét művészi tökéllyel vivé. Ha valaki már életében érzé azon borzadást, mely keble húrjain rezgett egy tébolyodottnak látásánál, képzelheti magának azon benyomást, melyet rajtunk tőn Pályné, tökélyes ábrázolatával. Mi nem szégyelljük megvallani, hogy szavai szívünkre hatának, mert csak így méltányolhatjuk valódilag Pályné művészetét. Rég lelkünkben hordoztuk már azon óhajtást, hogy Pálynét valami olvassa] tisztelnők meg, mi hazánkban már több művészt megkülönböztet. Ma e forró óhajtásunk létesült, midőn kettős örömünkre a tőlünk igen tisztelt s a művészetet forrón pártoló D. család fonta koszorút nyújthatá át örvendő közönségünk a szerény művésznének." A bíráló úr áhítatos érzéseit vajba a jövőben tartaná meg magának, mert mi úgy gondolkodunk, hogy az igen tisztelt D. család fonta koszorúnak vajmi kevés vonatkozásai vannak a művészné művészi előmenetelével, melyről különben maga a bíráló úr is pár nappal korábban csupán annyit kívánt megállapítani: „Pályné szokása szerint színészi jártassággal működött." Igaz, akkor még nem évén koszorú, s a tiszteletreméltó D. család sem volt kegyes szíves pártállását kinyilvánítani. Aki azonban csak a pártállás kinyilvánítása után bátorkodik véleményt nyilvánítani, az sok mindennek nevezhető, ám de nem színibírálónak.

Mármost színibírálatunk feladatai megsokasodtak, mert nem csupán dicsérni vagy ócsárolni, de tanítania szükségeltetik, Mer változnak most az idők s a személyek, drámairodalmunk is felnövekvőben van, mint már a múltban is annyiszor, a bíráló uraknak pedig érzékenyen kell a változásokat szemrevételeznie. Sajnálatos, mily csekély mértékben vagyon érzéke bírálóinknak a változások érzékeléséhez, s értéséhez. Mert miként lenne másképp lehetséges, hogy bár Bajza úr már két év előtt így írt: „A régi vagy inkább *síró és éneklő* iskolához tartoznak színészeink közül sokan, még a jobbak is: Kántorné, Déryné, Szerdahelyi. Mai napon ezen régi iskola leginkább Kántorné játékaiban tükrözi magát vissza."j S aztán mégis meglepődve olvashatjuk Körösparti bíráló úr tollá-
ból, Kántorné működését dicsérve: „Mindenki vágyva várta már, s óhajtása teljesülvén, örömmel bámulta e nagy művésznét. Róla elegendő dicséretet írni tollam képtelen. Ő mint büszke cédrus állt viharos viszonyai közt. A római nagy lélek minden izmában villámként lobbant föl, szóval mint ritka tünemény el-ragadta érzékcinket."

Azt kell mondanunk, hogy a bíráló úr Kántornét megítélheti mint viharos viszonyai közt álldogáló cédrust, de bizonnyal nem fogékony az új színészeti iskola kifejezéseivel szemben. Márpedig nem az öregedő régiek elcsukló hangú dicsérgetése várható el a bíráló uraktól, hanem pedig a tanításra s okításra érdemes fiatalok, s újat tenni akarók értő s kritikus támogatása; mert külön-ben hírlapi dicsárusok csupán, s nem aestheticus páholói a fejlődésnek, s előrehaladásnak.

Színibírálatunk nagy előrehaladása azonban nem lehet kétséges senkinek előtte, jóllehet, színibíráló uraink felháborodását olykor nem érezzük helyesnek. mert ingerülten szólnak, hol ez nem tűnik célszerűnek, s ezenközben megfeledkeznek ingerültnek lenni ott, hol tiltakozó szavukat várnánk. S nem titkoljuk, hogy ebben szándékosságot sejtünk, s rút önös érdekek elburjánozását. Az október 1-én kijött számban olvashatjuk: „Ma-

gyar íróink egy része úgy látszik, irányul tűzé ki magának a csípőgúnyt *(grotesque), s* mindent egyformán sújt vele. Igaz! ennek is kellene hasznának lennie a korcsabb ivadék megtérítésére: de azoknak sikertelenül említjük ezt, mert hevülésünket kacagva, kitűzött pályájokon tovább haladnak; az ügy iránt hevülők ezeknek felhordása nélkül is érzik keblökben az oly sokszor említetteknek igazságát. Igaz, gúny nélkülözhetetlen a víg játékokban, de finomul elosztva adattassék, nem marokkal hajgálva." Való' igaz, a marokkal hajgált csípőgúny *(grotesque)* igaz ügybe is marhat, de ha míg a bíráló úr meg nem írta, miben áll pontosan az igaz ügy, s miben a hamis, a túlozó csípőgúnyért nem róhatja meg a szerzőket: hátha magyar íróink épp azt tartják csípőgúnyra érdemesnek, mit a bíráló úr igaznak s dicsérésre jogosultnak ítél.

Bevégezésül íme egy idézet, mely a nagy fejlődést szülő elmúlt év talán legtalálóbb színikritikai megállapítása volt. Mert minden lényeges s pompás-tömören bennefoglaltatik. „19-én Rossini *Sevillai borbély* című daljátékával lepetett meg a közönség, mely illedelmes kíméléssel fogadá a zsenge intézettől e különben nagyobb készületet kívánó mutatványt." Elemezzük e tömör mondatot szó-részeire bontva. Rossini fiatalkori műve alkotásai közt legjobbként említtetik, s a mai zenei szerzemények közt igen kitűnő helyet foglal el; honi színházunk tehát lépést tart a nyugati dalját**é**k kifejlődésével, s legjobb eredményeit nem késik a honi közönség elé hozni. „Lepetett meg" - írja a bíráló úr, mely finom észrevétel mutatja, hogy azért közönségünk nincs elkényeztetve, jóllehet „kíméléssel fogadá", vagyis megértéssel, s méghozzá „illedelmes" megértéssel fogadá a bemutatót, melyből nem csupán honi polgáraink jólneveltsége, de az is kitetszik, hogy messze vannak már azon idők, midőn nyereg alatt puhították őseink az es-teli táltos-színjátékhoz szükséges marhák húsát.

Merthogy „zsenge intézetünk" van, de az van, s főképpen a miénk, amiért is illedelmes elviselést érdemel, sőt büszkék vagyunk zsenge intézetünkre, mely csupán „nagyobb készületet kívánó" darabokra zsenge csak. De a bíráló úr finom iróniával arra is figyelmeztet, hogy e zsenge intézmény még nem igazán színház, hol előadásokat, ha elviselhetetlenek, unalmasak, tehetségtelenek (né-hány olvashatatlan szó) illetlenül is lehetséges végigdühöngeni, hanem zsenge intézmény, hol „mutatványok" adatnak. Azt pedig tessék honfiúi illedelemmel végigülni: másképp nem lészen majd nagy és mindenütt elismert s nagynak is-mert hazafias magyar színházművészet.

Mind a fent soroltakból most már jól kiviláglik honi színibírálatunk és színházi művészetünk elmúlt évi nagy előmenetele. Áll magyar színház Pesten, s van már iparkodó színibírálatunk: vajha az elkövetkezendő esztendőkben ismét ily nagyot léphetnénk, s előre.

STIER FERENC

Magyar színdarabok Csehszlovákiában

Harminckilenc éve élek Prágában, s magyar anyanyelvemet csak olvasással, a hivatalos, vagy baráti találkozók alkalmával tudtam ápolni.

Az utóbbi években többször volt módomban Budapestre jönni és láttam azt a nagy fejlődést, amely a magyar drámaírásban végbement. Ugyanakkor Prágában évek óta tanúja vagyok annak a jelentős rendezői és előadóművészi fejlődésnek, amely nem véletlenül teszi nemzetközi méretekben is elismertté a cseh színjátszást.

Ez a két dolog sokat foglalkoztatott és úgy éreztem, talán tehetek valamit, hogy a két nép kulturális kincseit egy-máshoz közelebb hozzam. Először csak próbaként fordítottam le néhány magyar színművet. Néhány kezdeti siker után úgy ültem a színházi előadásokon, hogy magamban azonnal cseh nyelvre fordítottam a hallottakat és szinte láttam a mi színészeink alakításában is a darabot. Az illetékesek, a színház művészei megértéssel, szeretettel és ügybuzgalommal fogtak hozzá a darabok műsorra tűzéséhez, rendezéséhez és bemutatásához. Magyar részről is maximális támogatást kaptam, folyamatosan érkeztek a legújabb darabok kéziratai, találkozhattam a szerzők-kel, rendezőkkel és hivatalos személyek-kel.

Mi is történt eddig a két színházi kultúra közelítése, megismertetése és az együttműködés terén, amelyben - örömre - nekem is némi részem lehetett. A felszabadulás óta magyar darabot alig játszottak a cseh színházak. 1969-ben kezdtem hozzá magyar drámák fordításához és eddig húsz darabot sikerült lefordítanom.

Az első darab, mely 1970 decemberé-ben színpadra került a prágai Vinohrady Színházban, Szakonyi Károly *Adáshibá*ja volt. A darabot Sztaniszlav Remunda rendezte. Nagy sikerrel ment, fölfigyeltek rá mások is. Így bemutatta még a brnói és az olumuci színház is. Ostravában a fiatal, 28 éves Jan Zajié volt a rendező és a premieren a szerző is meg-jelent. Értékes szakmai beszélgetés alakult ki a szerző és a társulat tagjai között. A közeljövőben még Uherské Hradistében is bemutatják a darabot.

Még ebben az évadban be akarják mutatni Thurzó Gábor *Hátsó ajtó c. da*rabját Pardubicében, Örkény István *Macskajátékát a* brnói Bratri Mrstikovében (rendező Pravos Nebesky). A prágai Vinohrady Színház terveiben szerepel Illés Endre dramatizálásában Stendhal műve a *Vörös és fekete.* De várható, hogy Örkény István *Tóték* és Gyurkó László *Fejezetek Leninről c.* művét is hamarosan bemutatják. Nádasi László *Az okos bolond c.* művét Česky Tešinben kívánják bemutatni. A rádió is érdeklődik a magyar darabok iránt. Eddig Karinthy *Gőz* c. művét a rádió kétszer sugározta. Tárgyalások folynak Gyurkó László *Szerelmem, Elektra* és Vészi Endre *Üvegcsapda c.* műveinek bemutatásáról is. A fordításnak természetesen megvannak a maga speciális problémái és nehézségei. Különösen a mai, modern, élő nyelvben találkozunk olyan kifejezésekkel, amelyek minden országban, nyelvben helyi jellegzetességek és a másik nyelvben nem adhatók könnyen vissza. (Pl. különösen a vígjátékokban sokszor szereplő kifejezések: „átejteni", „megfúrni", „olajra lép-ni" stb.) Egy-egy frappáns kifejezést, mely a magyar darabban egy szóval frenetikus hatást vált ki, a cseh nyelvben csak több szóval lehet kifejezni s ez már csökkenti a robbanásszerű humoros hatást. Így olyan fordulatokat, szavakat kell keresni, melyek az adott szituációt csehül is a legfrappánsabban „hozzák" és - bár nem szó szerint követik a magyar szöveget, de - ugyanarra a logikai asszociációra építenek. Remélem, hogy a jövőben a csehszlovák-magyar színházi kapcsolatok még jobbá válhatnak, s örömmel látom, hogy - ha kissé késő**n** is, de - érdemes volt ezt a munkát elkezdeni.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

István Hermann: Le jubilé d'un théâtre – aujourd'hui

Le Théâtre de la Comédie (Vígszínház) à Budapest fête actuellement ses 75 ans d'existence. L'établissement, considéré auparavant comme le théâtre de la bourgeoisie cultivée, continue à être un théâtre plein d'esprit, cherchant des idées nouvelles. A son répertoire on trouve des auteurs tels qu'O'Neill ou Neil Simon. Il serait à souhaiter que l'ingéniosité et le scepticisme qui caractérisent leurs représentations se transforment progressivement en idées, en une image consciente du monde.

Miklós Almási: Le succès du drame impossible

László Babarczy a mis en scène la tragédie intitulée Arden of Feversham d'un auteur anglais inconnu de la renaissance, sous le titre de « Meurtriers dans le Brouillard ». Dans cette pièce l'éthique de la renaissance et de la bourgeoisie se mélangent et se contredisent d'une façon originale. Babarczy a tué de ce drame de fait, par son humour philosophique, un évènement théâtral total et moderne.

Katalin Saád: Madame Arden – Mária Ronyecz

Le pilier de la représentation de « Arden of Feversham » au Théâtre József Katona est Mária Ronyecz dans le rôle de Madame Arden. Elle crée un type feminine de la renaissance qui prend sa force dans le désir de tuer de telle sorte qui elle interprète le monde, les gens et finalament elle même d'une façon sollyptique, selon ses propres fins. C'est ainsi qu'elle ressent une volupté érotique réelle quand elle plonge son poignard dans le corps de son mari.

András Pályi: Les deux "Mouette"

La Mouette de Tchékov a été représentée en automne 1971 dans deux théâtres de province de la Hongrie. A Kaposvár ce fut le jeu des acteurs qui l'emporta, tandis qu'à Szolnok c'est la conception de la mise en scène qui fut plus persuasive.

Róbert Dévényi: Festival de marionettes à Pécs

Les trois types principaux: le théâtre de marionettes foklorique, les expérimentations de l'avant-garde et le cabaret guignol se sont donnés un rendez-vous international à Pécs, au sud de la Hongrie. A côté des troupes éminentes de la Hongrie, des troupes de l'Union Soviétique, de la Tchécoslovaquie, de la Bulgarie et de la Pologne se sont également présentées avec leurs réalisations les plus récentes.

István Nánay: La renaissance des théâtres universitaires

En Hongrie, dans l'avant-garde du théâtre amateur nous trouvons quatre troupes universitaires, membres de l'Union Internationale des Théâtres Universitaires. Ce sont l'Universitas (Budapest), la Scéne (Université Polytechnique), la Scène Universitaire (à Szeged) et la Scène de l'Université des Sciences Agraires (à Debrecen). L'article présente cinq représentations de trois d'entre elles.

PéterMolnár Gál: Mon Obéron

Portrait de l'artiste László Ungvári qui vient de fêter ses 60 ans. Son répertoire est très vaste. Il a interprêté tout aussi bien des héros que des intrigants. L'article analyse aussi les causes pour lesquelles Ungvári ne compte pas parmi les modèles de la jeune génération d'acteurs.

PéterMolnár Gál: Le déclin de Svejk

Le Théâtre Attila József a donné la tragicomédie d'Ugo Betti le Déluge. Le héros de la pièce, le professeur de mathématiques Archibaldo Mattia, est présenté dans l'interpretation de László Márkus connu la fin d'un archetype considéré immortal. Il semble que le petit bourgeois incorporé en Svejk est un anachronisme sur la scène moderne surtout après les types de petits bourgeois de Kafka et Brecht.

Gabriella Székely: Soliste dans le choeur

Causerie avec Gabi Jobba, la jeune actrice du 25e Théâtre, qui se plaça l'année dernière aux premières lignes de cette jeune troupe en créant le rôle principal dans « La mort injuste de Tou-O », de Kuan Han-Tching. Cette année elle a interprêté un rôle principal dans les « Vents Lumineux », happening politique de Miklós Jancsó, en jouant le leader des jeunes collégiens de gauche.

György Jósfay: Une saison et demie à Szolnok

Causerie avec Erika Bodnár, jeune actrice du Théâtre Szigligeti à Szolnok, qui a interprété d'une façon éminente le rôle de la Petite Souris dans le plus grand succès hongrois de la saison 1971, le « Jeu de Chat » d'István Örkény. Elle créa ce même rôle également à Budapest, lorsque le « Théâtre de Pest » présenta la pièce.

Katalin Róna: Figaro: András Márton

La pièce de Beaumarchais présentée au Théâtre Attila József par son nouveau metteur en scène en chef Gábor Berényi fait partie des meilleurs représentations de ces dernières années. Le rôle principal est tenu par un jeune acteur, András Márton, qui, dans la création de ce rôle, se montra mur pour jouer des personnages complexes.

András Pályi: Rencontre théâtrale ou considérations protocolairs

Le festival dramatique des pays socialistes s'est déroulé en Pologne en deux phases. D'abord 30 théâtres ont donné des représentations, puis le festival a mis à son programme des pièces des huit pays participants avec des metteurs en scène conviés. Ainsi, ce sont plutôt les considérations protocolaires qui ont prévalu et le public n'a pas pu voir les meilleurs représentations primées.

S. K.: La Tragédie de Madách en Pologne

La Tragédie de l'Homme de Madách, oeuvre proéminente de la littérature dramatique hongroise du XIXe s., a été présentée en 1971 par le Teatre Wybrzeze á Gdansk. La mise en scène était l'oeuvre d'un artiste hongrois Mátyás Giricz, directeur du Théâtre National à Szeged et la décoration était dûe à Ágnes Gyarmathy également hongroise.

András Szeredás: La dramaturgie de la parole

L'artiste analyse la dramaturgie de Peter Handke et, dans les cadres de la discussion sur la dramaturgie traditionnelle et nouvelle, examine le paradoxe de Handke: tandis que dans les théâtres expérimentaux la valeur de la parole a diminué, ici, dans ce théâtre le plus expérimental parmi les expérimentaux, la parole prend un rôle exclusif.

S.V. Gippius: Causerie sur un tabou

Le psychologue soviétique, professeur à l'Académie de l'Art Théâtral à Léningrade, estime qu'il n'est pas juste de déprécier la mimique comme on le fait de nos jours. Stanislavski considère la mimique étudiée et travaillée avec soin comme une partie importante et indispensable de la création d'un rôle par l'acteur et c'est aussi confirmé par la science de la psychologie moderne. Tous nos sentiments et émotions sont reflétés dans le jeu de notre physionomie.

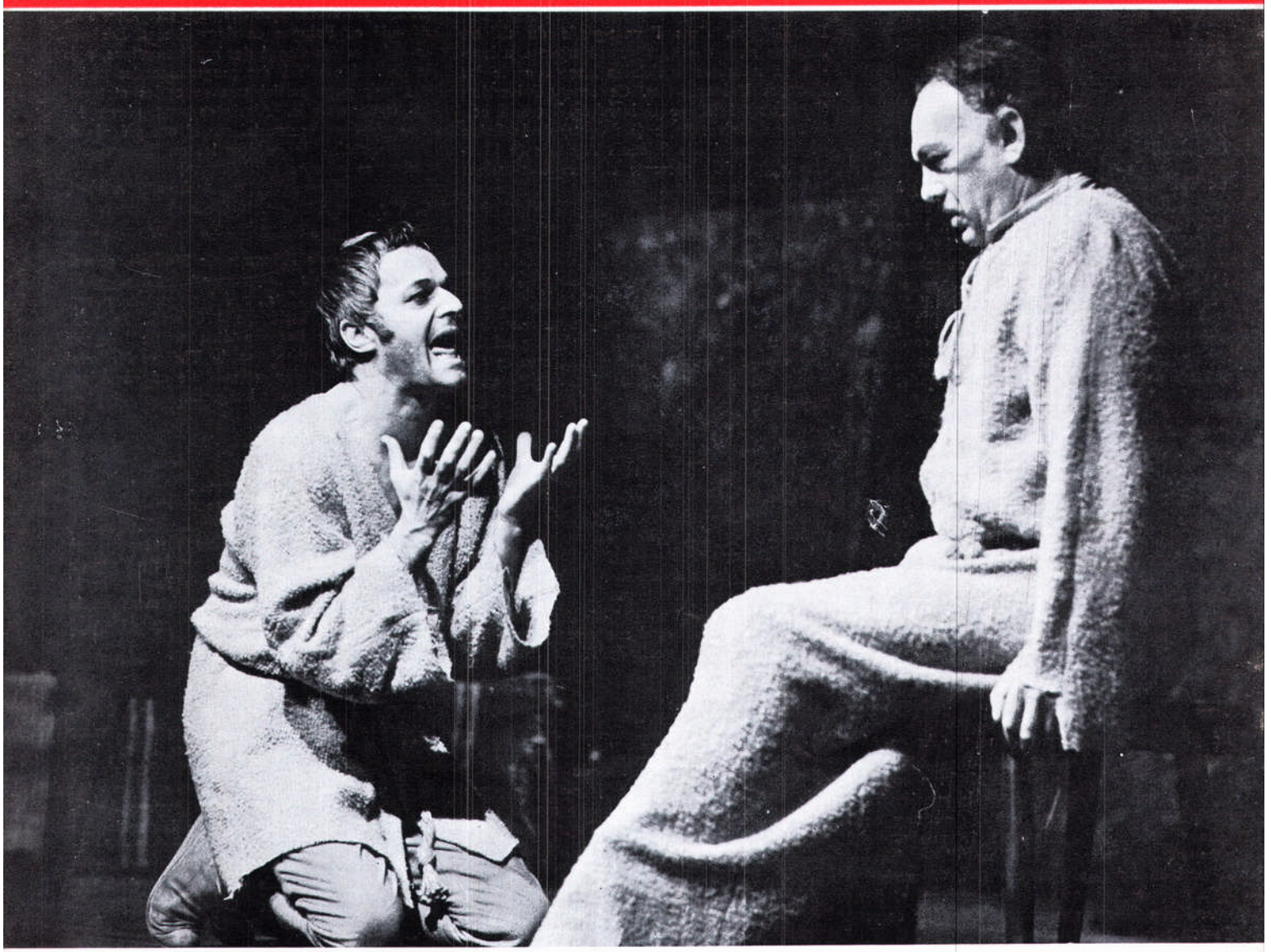
Gábor Szigethy: Notes politiques sur l'état actuel de notre art théâtral

Un jeu de style et un jugement sur la critique hongroise actuelle dans le genre et le style archaique des critiques hongrois des années 1830. Il attaque la flatterie superficielle et la méchanceté gratuite et prend parti pour un travail critique profond et de principe.

Ferenc Stier: Pièces de théâtre hongroises en Tchécoslovaquie

Depuis quelques années on a présenté en Tchécoslovaquie de nombreux drames hongrois. Tous sont traduits par Ferenc Stier qui s'est chargé avec plaisir de transposer en langue tchèque la production de la nouvelle vague du drame hongrois.

Ára: 12 Ft



Darvas Iván (Socino) és Básti Lajos (Dávid Ferenc) Páskándi Géza Vendégség című drámájában (Pesti Színház) (Ikládv László felv.)