SZÍNHÁZ

Berkes Erzsébet: A becsület fegyverei • Hermann István: A szellemi krétakör • Molnár Gál Péter: Levél Máthé Erzsihez • Köröspataki Kiss Sándor: Az ezred becsülete Nánay István: A Koldusopera Kaposvárott • Szeredás András: Illyés Kinga a pódiumon • Széchy Ágnes: Bukfenc és ugatás • Saád Katalin: Varázslat, pálca nélkül

1972
Május

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

V. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1972. MÁJUS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVAN
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, 1/2 évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797

72.0281 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A CÍMLAPON:

Dégí István (Medvegyenko), Schütz Ila (Mása), Pécsi Sándor (Szorin) és Mensáros László (Dorn) a Madách Színház Sírály-előadásában (Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

BERKES ERZSÉBET
A becsület fegyverei (1)

HERMANN ISTVÁN
A szellemi krétakör (6)

MOLNÁR GÁL PÉTER **Levél Máthé Erzsihez (11)**

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Az ezred becsülete (15)

NÁNAY ISTVÁN
A Koldusopera Kaposvárott (19)

SZ. A.
Illyés Kinga a pódiumon (21)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Latinovits avagy a színészet új paradoxona (22)

JÓSFAY GYÖRGY
Az alakítás legyen „remeklés"" (26)

SAÁD KATALIN
Varázslat, pálca nélkül (28)

négyszemközt

BARTA ANDRÁS
Beszélgetés Szinte Gáborral (30)

világszínház

SZEREDÁS ANDRÁS
Jézus Krisztus mint szupersztár

SZÉCHY AGNES
Bukfenc és ugatás (32)

KOLTAI TAMÁS
Varsói hétköznapok (35)

N. KRIMOVA
Egy színház Litvániában (41)

szemle

FÖLDES ANNA
Örkény dramaturgiája (44)

BERKES ERZSÉBET

A becsület fegyverei

Két Illyés Gyula-bemutatóról. Közös témájuk : hogyan tudja az ember megóvni a becsületét? Bál a pusztán : gyilkos gúny a nép fölött trónolókkal szemben, szelíd irónia a „népmentő" értelmiség iránt. A Különc kérdése : meddig távolodhat el, taktikázva, a céltól a forradalmár?

Bál a pusztán

Immáron hat éve, *hogy a Kegyenc* párizsi bemutatójával egy időben a Déryné Színház Alsópáhokon először játszotta Illyés Gyula *Bolhabálját.* A két premier egybeesése lehetett véletlen, a két szín-hely azonban akkor is, most is többet jelentett ennél: földrajzi fogalmakkal tette szemléletessé az életműben meglevő kettősséget. Azt a vonzó művészi-emberi törekvést, amelyet - a sommás értékelés mindig suta és körülményes mondatait elkerülendő - egy Kazinczy-idézettel visszaadhatunk: „Nékem az emberiség s Pest-Buda tája hazám."

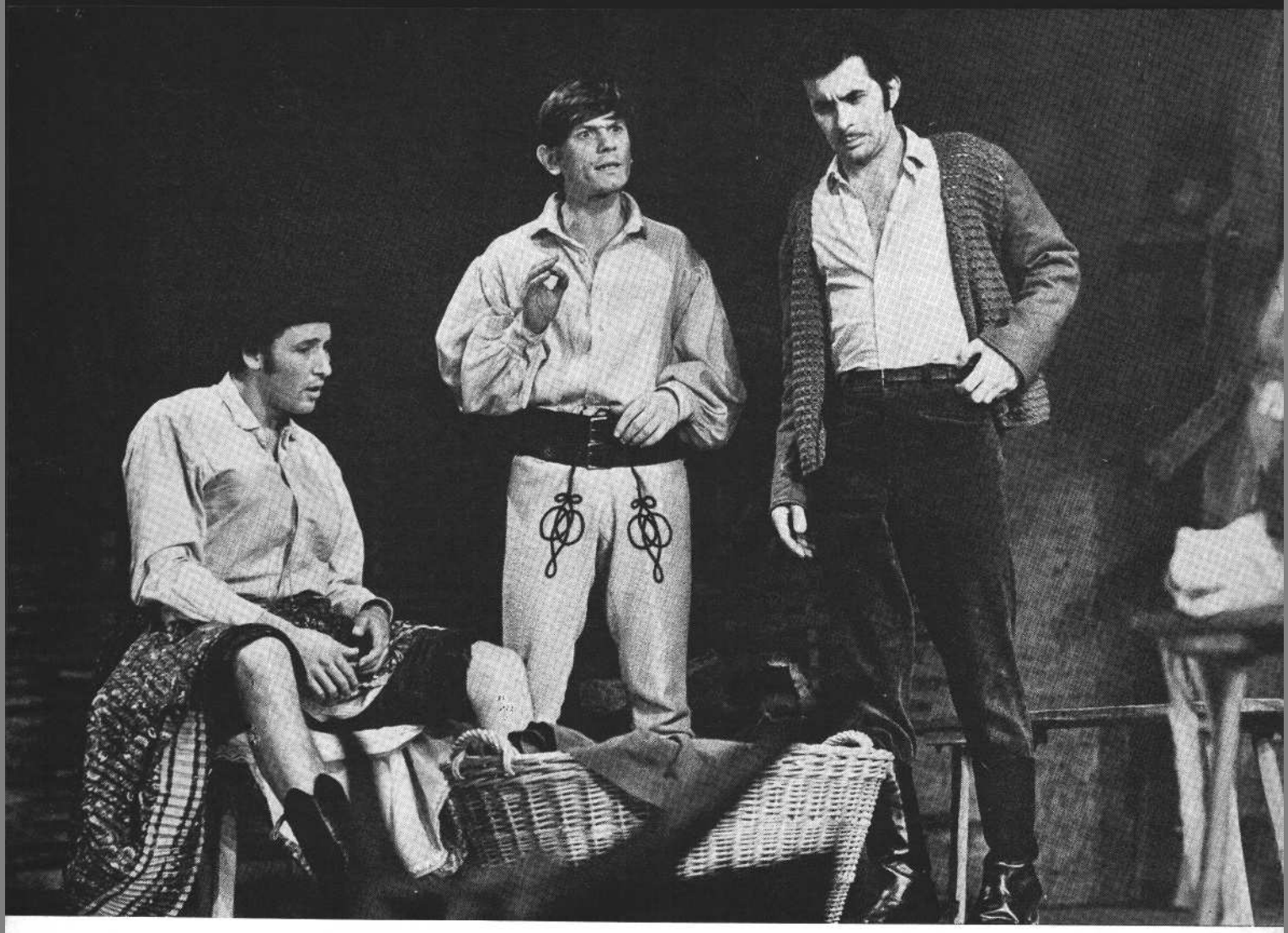
Ott ez a kettősség *a Bolhabálban* magában is: műfaját tekintve francia min-tát követ - farce, vagyis népszerű komédia, amelyben jó vastagon megkapja valaki a magáét. Nincs rá magyar szó, de van rá magyar fogantatású élmény, amilyenre már a *Puszták népében* is utalt Illyés, s amit most színpadra alkalmas formában is megfogalmazott: a summás-lányokra áhítozó gazdatiszt és helybeli hatalmasságok a furfangos főzőasszony okos csele következtében köznevetség tárgyává lesznek. Mindez „csupán" annyi, mint - Illyés szavával szólva - „egy útszélien egyszerű erkölcsi mag, egy megadta-neki-szerű csárdai - és olümposzi - igazságszolgáltatás és köréje annyi nevetési alkalom, amennyit csak tik-kadtra gyötört lelkek szomja-éhe elbír. Mert megkíván."

A sikeres ősbemutatót követő kritikák lényegében három szempontból elemezték a darabot: egyfelől úgy ítélték meg, mint a hatalom kérdését példabeszéd-formán feszegető művet, melyben végül is a nevetés fegyverét szegzik szembe a humor és humanitás nélkül a nép fölött trónoló elnyomókkal. Másfelől úgy értékelték, hogy Illyés olyan művet írt, amelyben azt bizonyítja, hogy a népnek nincs szüksége a felülről jövő segítség-re, meg tudja védeni a maga jogait a maga leleményéből is. A harmadik csoport - az írószövetségi vitán - kérdésessé tette, hogy lehet-c hagyományok nélküli műfajt importálni, van-e létjoga a drámában meghúzódó - műfajt és igazságszolgáltató eszmevilágot egyként érintő - írói didaktikusságnak.

A jó műnek mindig igen sokszínű és széles körű jelentéstartománya van. Színpadi alkotásnak kivált, hiszen egy szereposztás-változás vagy egy hangsúly áthelyezése megfordíthatja nemcsak egy jelenet, de a darab egész mondandóját. Aki például vette magának a fáradságot és a Déryné Színház több tájelőadásának is tanúja volt, tapasztalhatta, hogy a fentieken kívül - vagy azokkal szemben? - egy negyedik felfogás is érvényesült. A falusi közönség felcsattanó tapsa nemcsak a színészi alakítást ünnepelte a főzőasszony Terusban, hanem azt az igazságot is köszöntötte, amelyet a figura megtestesített: az a helyes tett, amelyik nem vagy a becsületet vagy a kenyeret menti, hanem amelyik a kettőt együtt. Csak így érdemes és lehet élni, megmaradni.

Éppen ezért csak ívekre menő elemzés mutathatná ki - ha kimutathatná egyáltalán -, hogy milyen meggondolásokból változtatta meg Illyés az eredeti szöveget. Annyit azonban már az első pillantásra kockáztathatunk, hogy az új változat a Thália Színháznak készült, városi közönségnek tehát. Ezért helyet kaptak olyan utalások és fricskák, melyek a városiak falusit lesajnáló szemléletének szóltak, ugyanígy helyt kapott a szándékolt anakronizmus is - hiszen a játékot olyan fiatalok is nézni fogják, akiknek vajmi kevés fogalmuk van a harmincas évekbeli pusztai életről. Mindezeken túl az az újonnan színpadra került jelentésgyarapodás a vonzó, amelyik a „nemzetmentő", ideologizáló értelmiségiek ironikus szemléléséből származik. Ez a látás ad az új változatnak a korábbit felülmúló, több színű, játékosabb színpadi lehetőséget.

Az ugyan vitatható, hogy minden változtatás értékgyarapodást hozott-e. Az elhagyott harmadik felvonás például nem a legszerencsésebben módosítja a farce-ot. Most ugyanis a nyakukba szórt bolhák miatt vetkeznek le az urak, korábban a találka ténye késztette erre őket, így a megszégyenülés - az aratók bevonulásakor - teljesebb volt, mint-hogy azért maradtak pőrén, amiért vétkesek voltak. Most viszont a bolhaszórás ideje s a vetkőződés esetleges. Ti.: szórhatták volna a bolhákat előbb is, később is; vetkeződni sem feltétlen szükséges ettől a viszketegtől. Elmaradt né-hány mulatságos jelenet és remekbe szabott dialógus is, mint például a Diák visszavágása, aki a zsebkendővel béreslányokat berendelő urak dicsekvésére úgy tromfol, hogy elibük vágja a maga zsebkendőit: osszák szét húguknak, lányaiknak. Ám az ilyen és ehhez hasonlatos színpadi pillanatok elvesztéséért kárpótol a Diák mint narrátor, új szerepében. A farcehoz adott keretjátékban egyfelől eljátssza, hogy néprajzi gyűjtőúton van az ozorai határban, ahol nemcsak a folklórt, de a nép „nagy lel-két" is rögzíteni akarja. Másfelől ügye-fogyott csetlés-botlásaival, lelkendező rokonszenv-nyilvánításaival, ismeretterjesztő szavalataival paródiáját adja a buzgalmában nagy, hozzáértésében kicsiny népmentő értelmiséginek. Ugyan-akkor ez a jelenetsor szellemes perszíflázsa is a színház Bartókiána-műsorának. Az így exponált figura kézenfekvően hozza annak lehetőségét, hogy a korábban „egyenesben" mondott s így didaktikusnak ható szövegek idézőjelbe kerülhessenek. A Diák nagy pátoszú előadásában „népmentő" és forradalmi szövegek egyszerre azonosak is magukkal s adják önmaguk bírálatát. De a legkényesebb helyzetekben is megtalálja Illyés ízlése az arányt: megvédi a nevetségessé válástól azt, ami ezekben a kijelentésekben az indulat igaz magva, máig tettekre kötelező hitele. S ha netán *a* néző nem disztingvált kellő finomsággal az utolsó jelenetben, a Diák fellelkesült szövege hallatán magamagán nevethet. Ekkor ugyanis a játék 1936-os világából hősünk előre tekint, a tisztultabb jö-
vendő magatartását idézi: amikor majd
kitüntetés lesz egy állatorvos számára,
ha szegény summáslányt vehet el, s ami-
kor boldogság önti el az arát, hogy két-
kezi munkásokkal kerülhet atyafiságba.



Mert a boldog utókorban nem lesz úrparaszt, fent-lent hierarchia, csakis és kizárólag *az* ember mértékével mérnek. Vagy nem? - Az utolsó mondatok kérdőjelére nevetésünk a szégyenkező felelet.

Amikor Kazimir Károly a színre vitel bonyolult munkáját végiggondolta, bizonyára eszébe jutott, hogy a „farce" szó nemcsak komédiát jelent a francia eredetiben, hanem fűszeres húsvagdalékot is, ebből a mi fasírozott szavunk. Jó okkal vélte hát, hogy a játék fűszerezés végett elegyíthető minden, a magyar népi hagyományból teátrálissá tehető öt-lettel. Ezért, mint a francia farce-játékokban is, maszkos játékkal keretezte a szöveget: Mohács környéki farsangoló maszkák, szőrös-subás-kosfejű busók kezdik a komédiát. Belőlük kerül ki a népi hangszerekkel - citerával, dorombbal --a játékot kísérő zenekar, no meg a gordonka és üstdob megszólaltatója. Busó-maszkot viselnek a darab szereplői is, mókás kedvükben nem zavarja őket sem az a szövegbeli utalás, hogy nyár eleje van, sem az, hogy mezőkövesdi vendég-munkások. A színház távolról sem törekedett néprajzi rekonstrukcióra, így a női viselet például nem a köznapi matyóval tart rokonságot, hanem a rákospalotai promenádéval. A fergeteges iramú játék nem hagy időt az elemzésre; különben sem tételezhető fel, hogy a minden vidámságra készségesen hajlandó közönség mást is elvárhat a színpadtól, mint amit a nevettető forgatag puszta látványa ad. Így aztán senkit sem zavar, hogy a jelzéses megoldásokat naturálisak váltják fel, ezeket meg stilizáltak, s az sem, hogy a pozsgás cipókkal úgy táncolnak az ételnek örvendő parasztlányok, mint Kalocsán a hímzett párnával szokás, vagy a füstölt kolbászt, sódart hőmérő módjára vágják karjuk alá a legények.

Nemegyszer panaszkodnak színházaink, hogy a darabok szerzői ritkán írnak szerepeket színészeik alkatára. Előzetes megbeszélés eredményeként vagy szerencsés véletlen folytán: Horváth Teri az az ideális Terus néni lett, akire életvidámság és nagy hangú perelés, vígözvegy magakelletés és piruló szemérmetesség, jámborság és furfang egyforma természetességgel jellemző. Mivel hitette cl? Füle körül lengedező huncutkáival, csilingelő fülbevalóival, szeme vágásával, felcsattanó hangjával? Nyilván mindezekkel meg még valamivel, ami egyéniségének sajátja. Szinte konvencionális, a farce-éval rokon dramaturgiában éppenséggel törvényszerű, hogy az ilyen sürgő-forgó asszonyságnak a busa fejű, tisztességes, ám kissé nehézkes észjárású Paja bácsi legyen a szíve választottja. Nagy Attila szemrehányó dörmögései, nehéz tenyerű cirógatásai, döngő léptű kitörései hitelesítették a banda-gazda komédiabeli alakját. Az ifjú szerelmesek szerepét bizony megnyirbálta az új változat, Esztergályos Cecília azonban néhány mondatos szerepéből is meg-nyerő karaktert formált. Kár, hogy maszkja a lenszőke, frufrus copfocskákkal rajzfilmbe illő kisunokára emlékeztet inkább, mint summáslányra. A székely góbé figurájának megírását, ha más nem, Harsányi Gábor remek játéka ön-magában is képes lenne indokolni. Minden pillanatban ízes, a jellemhez illő ötlettel lepett meg, lankadatlan energiával árasztotta a vígjátéki jó közérzetet. Legtöbb szerepe a Diákot megszemélyesítő Kozák Andrásnak volt, aki külső megjelenésében a mai értelmiségi fiatalt hozta: kifordított szőrbekecse, hosszú haja azonban csak azt az anakronizmust hangsúlyozta, amely a darabot záró mondatoknak amúgy is sajátja volt. Fanyar humora híven kifejezte a szerep-ben megkívánt kettős jelentést: azonosságot és véleményező fölényt. A lány-ruhába bújtatott legények örökké hálás nevettetési lehetőségeit az utolsó rezdülésig kihasználta az előadás, s a felcsattanó hahota ezúttal sem maradt el.

Nevetésben bővelkedő színházi este volt. De - hogy konyhaművészeti hasonlattal éljünk - a zsíros, borsos, fok-hagymás, tárkonyos, majoránnás keverék csak azok számára jelentett zamatos eledelt, akiket menzakoszton tartanak. Akik ínyesmester konyháján is ettek mát, tudják, hogy kevesebb több lett volna. Az-az: keretjátékot keretező keretjáték, egy-másba ütődő ötletek, önmagukat is túl-kiáltó hangok nélkül emberi fogyasztásra alkalmatosabb matériát kaphattunk volna. Annál is inkább, mivel az alapanyag nemes aromáit, Illyés Gyula játékát és szándékát jobban élvezhettük volna.

Különc

Vannak összeszokott fogalmaink: Voltaire után menten mondjuk, hogy felvilágosodás; Széchenyi - reformkor; Deák - kiegyezés; de - mint drámája bevezetőjében Illyés mondja - Teleki László nevének hallatán még a műveltebbek is alig tudnak valamit fölidézni.

A dráma, szerzője egyik szándéka szerint, ezt a homályt kívánja eloszlatni. Ennyiből azonban nem születik műalkotás, kivált nem olyan rangos alkotótól, mint Illyés. Teleki alakjában művészi megragadás számára - általában - vonzó tragikus sorsa, a sors, melyben korának ellentmondásai tragédiává tudatosodtak. De, hogy ezt a művész észrevegye, az is szükséges, hogy hőse sorsa iránt saját korának dilemmái miatt fogékonnyá váljék. Milyen kortási közlendő érzékletessé formálása vonzotta Illyést Teleki László sorsához?

A már megjelent kritikák közül Pándi Pálé eligazíthatja e kérdésben azt, akit a dráma első publikálásával egyidejű atmoszféra észlelésével nem ajándékozott meg az évjárata. Eszerint a drámából megformálásakor olyan hangok is kicsendültek, melyek lllyés 1956 utáni oppozíciós magatartásához teremtettek volna mítoszt. Ez volt az oka annak, hogy a mű később került a színpad deszkáira.

Vagyis akkor, amikor a kortársi aktualitást már kimosta belőle az idő? Nem Ha Illyés műve valamilyen egy kulcsra járó parabolaszerkezet lenne, talán megeshetik vele, hogy tíz esztendő elmossa a belé zárt közlendő érdekességét. Csak-hogy ez a dráma sokkal összetettebb, színgazdagabb annál, hogysem az idő kifakíthassa. Ellenkezőleg: más fény vetődvén rá, új tulajdonságai és értékei tűnnek elő. A bemutató nem kultúrpolitikai becsületből lerótt tiszteletkör.

Teleki László azon kevés mágnások egyike volt, akik nemcsak elsők között csatlakoztak 1848-hoz, hanem mindvégig és következetesen azokat az eszméket vallották, amelyeket csak a szélsőbal mert kimondani a kényes kérdésekben: ez a jobbágyfelszabadítás, az ősiség el-törlése, s a nemzetiségek szuverenitása. Mint a Batthyány-kormány, majd Kossuth párizsi követe, később pedig az emigráció külügyi kapcsolatainak meg-teremtője, egyedülálló politikai manővereket hajtott végre. 1860-ban egy szász-osztrák titkos megállapodás kapcsán elfogják Drezdában, s átadják a császári hatóságoknak. Bécsben - a korabeli sajtó és részben a dokumentumok tanúsága szerint - kegyelmet nyer Ferenc Józseftől annak fejében, hogy ígéretet

Illyés Gyula: Bál a pusztán (Thália Színház) Vallai Péter, Harsányi Gábor és Csíkos Gábor

Nagy Attila, Kozák András, Vallai Péter és Kautzky József (Iklády László felvételei)

tesz: nem foglalkozik politikával. Mégis, amikor 1861-ben összehívják az országgyűlést, a császár - magyar földön: a király - lehetőséget ad számára is, hogy képviselőnek jelöltesse magát. Teleki habozás nélkül fellép 48-as kerületében, Abonyban, ahol meg is választják. Parlamenti programbeszédének előestéjén azonban öngyilkos lesz. Mint a romantikusra hangolt korábbi történetírás állította, lelkiismereti válságba került, mert nem tartotta be a császárnak tett fogadalmát.

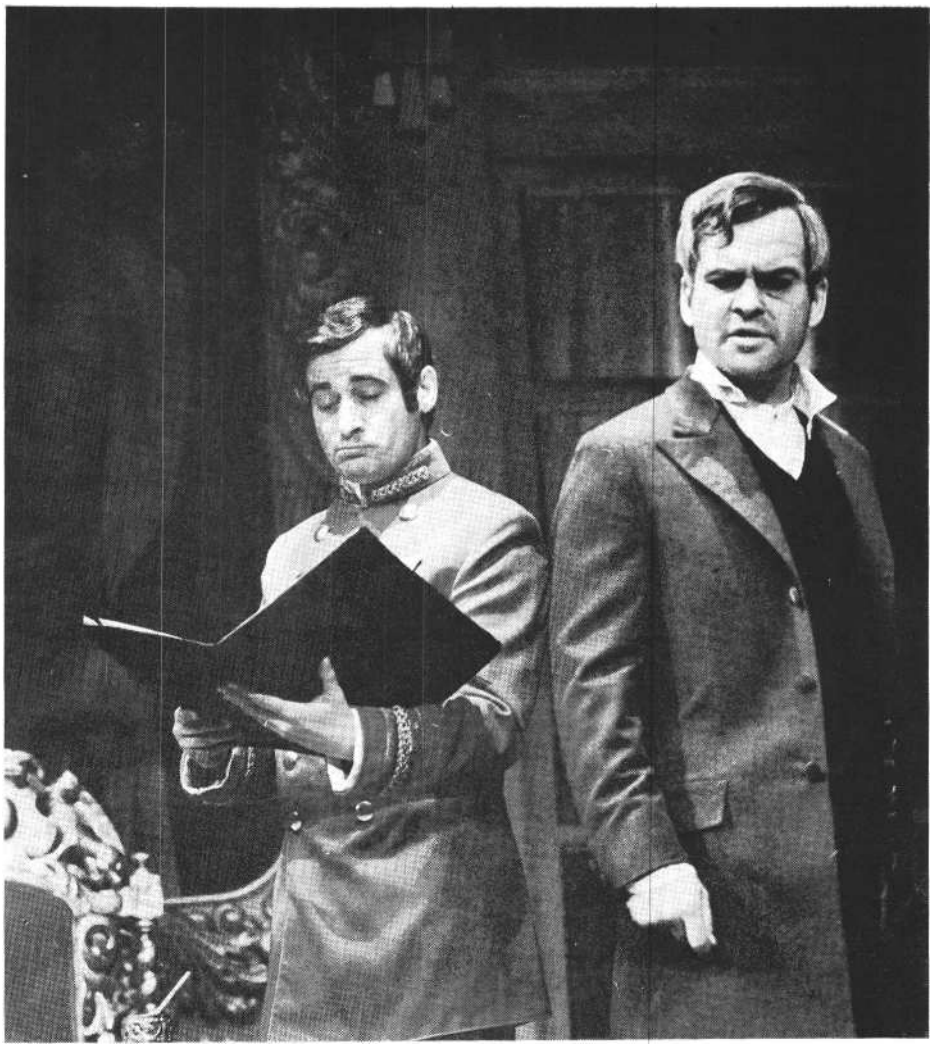
Az alaposabb történetkutatás s Illyés megalapozott Teleki-rekonstrukciója tagadja ezt a magyarázatot. Teleki politikus volt, mégpedig gyakorlati játszmák lebonyolítója. Becsületes volt, egészen a felfokozott romantikus ideálig, ez azonban nem zárta ki, hogy hamis útlevéllel utazzon, vagy a letartóztatására érkező titkosrendőrök előtt parókásan, szinte álruhában játssza el, hogy ő nem a körözött személy. Illyés ezeket az eszközöket hősének pontos jellemzésére felvonultatja a dráma első jeleneteiben, meggyőzve bennünket arról, hogy hőse ismeri a különféle taktikai eszközöket, és él is velük. Egyet azonban nem vállal: szorongatott helyzetében sem mondja ki *expressis verbis,* hogy ő nem Teleki László. Lényegében ez a jelenet ismétlődik újra, de nagyobb tétekben és súlyosabb helyzetekben a dráma folyamán. A császár előtt egyetlen olyan kijelentést sem tesz - a felajánlottakat sem fogad-ja el -, melyekkel meggyőződését lénye-gében feladná. De a császár elhatározta, hogy Telekinek a kegyelem megadásával veszi cl politikusi hitelét. Amikor Teleki elfogadja vagy nem utasítja még határozottabban el a szabadulást, a Crenneville-től megfogalmazott igazságnak enged: a politikában becsületes az, ami egyedül lehetséges. Ez a „lehetséges" készteti Telekit a taktikai engedményre. Csakhogy éppen az övéi körében kell rádöbbennie, hogy ez a lehetséges a lehetetlenig szűkült. Pontosabban, egy olyan lehetőségre, mely egyenértékű az első felvonásban - kicsiben - már látottakkal: azt kellene mondania, hogy: nem én vagyok Teleki László. Azt, hogy a jobbágyot nem kell fölszabadítani, azt, hogy az országgyűlést nem népképviselet alapján kell összehívni, azt, hogy 1848 nem érvényes. Ez az út számára nem becsületes - tehát nem is lehetséges, ezért vállalja a halált. Nem a politika manőverezései, nem is a hatalom gyakorlásával együtt járó, sőt szükséges eszközök utálata löki vissza, hanem a puszta tény, hogy a forradalmár számára egy út maradt - a kiegyezés.

Ebben a megvilágításban - részletek és más irányba is világító mozzanatok mellett, amelyeket talán majd más korszakok fogékonysága állít előtérbe - a kérdés úgy hangzik: meddig távolodhat cl taktikázva a céltól a forradalmár? S Illyés Telekivel azt a választ adja: egészen addig, amíg a célt, a lényeget feladni nem kényszerül.

De ha a történelmi helyzet mégis egyedüli kivezető útnak a kiegyezést rajzolja meg? Akkor a kor kitermeli a maga politikusait is arra, hogy a kiegyezés nyélbe üttessék.

Ez a drámaértelmezés is, mint minden értelmezés, természetesen elszegényíti a mű egészét. Hiszen egyetlen színpadi helyzet, a szereplők egyidejű jelenlétéből származó szituáció néhány pillanata is sokirányú információt képes teremteni. Illusztrációképpen csak egyet idézzünk föl. Batthyány Lajos özvegye s Orczyné, Teleki kedvese, teázgatva beszélgetnek. Teleki lelkiállapotáról, a sajtóbeli kommentárokról, aztán az új kormányzó tisztelkedése kapcsán: „Karózzák már nálatok is, hogy merre megy majd a vasút? Most kell nyitva tartani a szemet . . . **Öt**

Illyés Gyula: Különc
(Veszprémi Petőfi **Színház)**
Latinovits Zoltán **(Teleki** László)
és Majczen Mária (Orczyné)



Dobránszky Zoltán (Crenneville)
és Latinovits Zoltán (Teleki László)
(MTI fotó - Kovács Sándor felvételei)

év múlva tízszeresét éri a birtok, ahol lesz vasút, de felét sem, ami messze esik tőle... Ez is egy fajtája a sebek gyógyításának, a békülésnek, vagyis a jutalmazásnak" - mondja a nemzet özvegye, mártírhalált halt férje *gyászfáty*las képe előtt. Pontosan jelezve: megvan már a balzsam a „soha nem gyógyuló sebekre", készül, ha már kész nincs, a hajlandóság, hogy az imént még emigrációban nyakaskodó urak elég jogot érezzenek, a haza üdvére hozott áldozatokat felhasználva, a személyes haszonra. Ez a beszélgetés egyben kitűnően exponálja Tisza Kálmánnak, az új szelektől röptetett negyvennyolcas arisztokratának az érkezését.

A bokacsattogtató, jó modorú fiatalember ért hozzá, hogy elkerüljön minden nyílt szembefordulást Telekivel, hiszen tudja, hogy annak árnyékában terem számára a siker. Látszatra alkalmazkodik hát mindenben az irányt adó nagybácsihoz. Illyés jellemfestő leleményéből mégis nyilvánvaló, hogy a két férfi között össze nem egyeztethető ellentét van: a Telekit jobb belátásra, szelídebb programbeszédre agitáló Tisza Kossuthot kicsinyítve bátyja érdemeiről beszél. Mind-egyre mint Lajos bátyámat emlegeti Kossuthot, Teleki egyre ingerültebben javít: „Ne lajosbátyámozd itt, ha bele akarsz döfni? ... Kossuth Lajos nem tartozik a családunkba, szerencséjére! Azon túl pedig csak annak Lajos bátyám, akinek ő is azt mondhatná: öcsém. Neked most nyilván nem mondaná!" - Ez a kitűnő riposzt, mint annyi más a drámában, nemcsak Tiszának szól, benne van az egész majdani dzsentrivilág urambátyámos, fegyelmet és becsületet egyként kedélyességbe züllesztő komázása.

A rövidke példák a helyzetek és a drámai nyelv megteremtéséről talán képesek érzékeltetni, hogy anyagában nemes, sűrű közegű s éppen ezért értékes dráma *a Különc*. A színpadi változatnak azonban, éppen mert hangzó szöveg követését várja cl a nézőtől, kevesebb utalással, történelmi ismereteket feltételező adatvillanással, archaikus fordulattal kellett volna élnie. Teleki tettei nem közismertek, s Illyés Gyula elcsábult, hogy azokat teljességükben a néző tudomására hozza. A néző azonban, mint neve is mutatja, sokkal kevesebbet fog fel a fülével, mint a szemével. Egy-egy helyzet, új fény vagy szereplő színre lépése sokkal nagyobb mértékben leköti figyelmét, mint a legmagvasabb fejtegetés. Csak helyeselhetők a színház által végzett rövidítések vagy az olyan játék, mint a dráma kezdetekor Orczyné gyakori ablakra pillantgatásai. A feszültség közérzetét ezek a gesztusok sokkal jobban kifejezték s rögzítették a néző számára, mint egy-egy monológ.

Így Karlowitz utolsó jelenetbeli fejtegetése is nemzetközi politikáról, hatalomról, a spionlélek rejtett titkairól, egy bizonyos időn túl a fül közvetítette impulzusok nyomán már alig volt követhető. Ebben a rendezői értelmezés is közreműködött: a jelenetet mint valami kísértő látomást, zöldes holdfény világította meg. A dráma reális akcióihoz képest kétségtelenül irreális Karlowitz megjelenése, de az események belső logikája szerint mégis igaz valóság lépteti Teleki viaskodó éjszakájába. Illyésnek ezzel a megoldással sikerült színszerűvé, dialógussá alakítani mindazt, ami hőse legbelsőbb harca. Itt minden szónak perdöntő jelentősége van: ezek késztetik Telekit végérvényesen az öngyilkosságra. Holdfényes látomásként megjelenítve az elhangzott igazságok álommá színeződtek, a színpad pedig olyan térré, ahol a szereplőket a monoton világítás szürkeségbe vonta.

E vitatható megoldás ellenére Pethes György s vele az együttes egésze nem egyszerűen igényes munkát végzett, hanem lélektől fűtött alkotásra törekedett. Szereplőire helyezte a hangsúlyt, arra, hogy az egyes figurák sokszínűségét kibontva formálódjék meg a dráma egészének árnyalt, közlendőkben gazdag rendszere. Ilyen felfogásban szükségképpen a főszereplőre esett a legnagyobb nyomaték: Telekit Latinovits Zoltán játszotta. Sajnos, rossz csengésű a szó, de talán sikerül jogaiba visszaállítani: alakítását mély, belső pátosz határozta meg. A nagyszabású lélek nagy indulatokra képes, s nagy indulatokat követelő állandó készenléte jellemezte játékát. A legkisebb érzelmi ingadozásokat is jelezte, azonnal reagálta. A császárral folytatott dialógus kétharmadát háttal a közönségnek játszotta. Ezzel ugyan meg-fosztott bennünket a tekintet és mimika követésétől, de a hetykén, túl hetykén is kifeszített hát, felvetett fej arról beszélt,

hogy a fizikai rosszullét s a teljes pszichikai kimerültség határán hogyan küzd az emberi méltóság megőrzéséért, a halál árnyékában is. Ereje azonban elhagyja: amikor kivégzett eszményképeinek nevét sorolja, a császárt személyében is sértő lajstrom vége felé térdre zuhan, ám előrebukó feje nem a megadást, hanem a közös sors vállalását idézi. A romantikus virtus és forradalmáreltökéltség együttes indulatának kivételes pillanatát teremti meg akkor, amikor a tőle oly távolra került arisztokraták köréből kilépve felfogja, hogy tiszteletére éneklik a künn várakozó parasztok a Kossuth-nótát. Latinovits ocsúdva, magára találva fordul az erkélyajtó felé. Az imént még összetört férfi kiegyenesedik, megnő, újra vezérré lesz. Csak egy színészi megoldását nehéz elfogadni: az öngyilkosság pillanatában, mint vala-mi duellumon, először a falnak irányítva céloz, majd egy hirtelen mozdulattal maga ellen fordítja a fegyvert. Teleki a halál pillanatában miért pózolna?

Tánczos Tibor Karlowitza elegáns, nagyszabású spion volt. Jó mértéket tartva tudott ügyelni arra, hogy mégse hitesse el: Telekit lényegében értő csevegőpartner. A zsebmetsző sima mozdulataival teszi el Orczyné ékszereit, s a gyakorlott brávó mozdulataival szinte tőr-ként forgatja a Telekit gyilkoló okmányokat. Félelmet és utálatot képes kelteni. Hiba, *hogy az* utolsó jelenetben szövegét nem mondja mindig érthetően.

Joós László Tisza Kálmánt alakította. Friss mozgása, temperamentumos beszéde s egy igen jó színészi ötlet hitette el a figurát: Joós beszéd közben fél kézzel gesztikulált, mégpedig úgy, mint a kezdő szónokok, két kinyújtott ujjával adott további nyomatékot szavainak. Ez a gesztus nemcsak póz volt, de annak jele is, hogy ez az ifjú arisztokrata imád-ja saját szónoklatait, talán tükörbe is pillantgat, hogy a hatást csiszoltabbá tegye. Dobák Lajos Ferenc József képében pózolóan fenséges, katonásan nehéz fel-fogású és ifjú Habsburghoz méltóan humortalan volt - igen jól mutatva meg nemcsak azt, hogy milyen, hanem azt is, milyennek szeretne látszani. Majczen Mária Orczynéja kedves, megnyerő. A többi szerepet alakítók: Göndör Klára, Dobránszky Zoltán, Harkányi János, Hegyi Péter, Nagy Zoltán, Dévai Péter méltó partnerei voltak a főszereplők-nek.

A díszleteket Bakó József tervezte. A jó térkompozíció és illúziókeltés mellett erénye a díszleteknek, hogy elemei jól mozgathatók. Vágó Nelly jelmezei többet érdemelnek, mint amennyit a recenziót záró sorok megengednek. A kor-hűség és dekorativitás színpadi igényein túl, valamennyi öltözék pontosan beszélt viselőjének jelleméről. Ritka kivétel, hogy nem stilizált jelmezek esetében ezt a tervező képes megvalósítani. Batthyányné nagyasszonyos eleganciája látványos gyászról beszélt, Teleki valamennyi jelmeze a világfiról is, Orczyné egyszerű ruhái arról, hogy ez az asszony betöltött szerepe ellenére nem szerető-nek, de feleségnek méltó.

Két színpadi alkotás - két merőben más út s
példa arról, miként védheti
meg az ember a becsületét. Nem szükséges,
hogy bármelyiket is magunkénak
valljuk. Mégis: az igényes műalkotás
mindig egy magatartás mellett tesz hitet, s
arra késztet, hogy a jelképek szintjén ezt
elfogadtassa. Teleki László sorsvállaló
példája abban erősít meg, amire a
summások „hősi komédiája" is biztat egy
nagyobb közösség, egy nép számára
csak az az út járható, amelyik a becsületért
nem követeli cserébe az életet.
Megmaradni, becsülettel élni - ez az igazi
győzelem.

Illyés Gyula: Bál a pusztán, Thália Színház

Rendezte: Kazimir Károly, *díszlet és jel-mez:* Makai Péter, *zene:* Prokópius Imre, *koreográfus:* Rábai Miklós.

Szereplők: Nagy Attila, Horváth Teri, Kozák András, Harsányi Gábor, Végvári Tamás, Esztergályos Cecília, Csíkos Gábor, Drahota Andrea, Szabó Gyula, Mécs Károly, György László, Kautzky József, Vallai Péter, Gór-Nagy Mária, Jani Ildikó f. h., Sáfár Anikó f. h.

Illyés Gyula: Különc, Veszprémi Petőfi Szín-ház

Rendezte: Pethes György, *díszlet:* Baké József m. v., *jelmez:* Vágó Nelly m. v.

Szereplők: Latinovits Zoltán, Majczen Mária, Tánczos Tibor, Dobránszky Zoltán, Hegyi Péter, Göndör Klára, Dobák Lajos, Joós László, Harkányi János, Bakody József, Dévai Péter, Gay Zoltán

HERMANN ISTVÁN

A szellemi krétakör

Csehov Sirálya a Madách Színházban

Ha valaki *a Sirály* tartalmát hidegen és objektíven mondaná el, az feltétlenül groteszken hangzana. Groteszkek az alakok, a történet és a környezet is. Másfelől ez a történet olyan szimbólummal összefüggően jelenik meg, melynek hatása tragikus. A szabadon lebegő sirály szimbóluma ez, amelyet valaki kedvtelésből elpusztított. A cselekmény groteszksége és a szimbólum rejtelmessége egyszerre uralkodik a drámán. Ez magyarázza azt, hogy *a* Sirálynak *az* első bemutatón nem volt sikere, és Csehov később is panaszkodott: nem értik a *Sirályt.*

A Csehov-darabok esetében a vezérszólam, a melódia lényegtelen, a darab dialektikája a vezérszólam mögött van. Csehov dramaturgiája a wagneri dramaturgia ellentéte. Az utóbbi megérthető a leitmotívumokból, viszont a csehovi dramaturgiában ezek vezetnek félre, mert ezeknek csak annyi közük van a lényeghez, hogy annak különböző groteszk kontrasztjait mutatják be. Konkréten, a *Sirályban a művészprobléma* a fő motívum. A művészproblémában mintegy benne rejlik a Brjuszov-körtől Kafkán át Jarryig, illetve Hauptmanntól Zolán át Bourget-ig a kor irodalmi vajúdása. A darab úgy kezdődik, hogy színdarab elő-adására készülnek, és a nézők között ott ül az ünnepelt színésznő, Arkagyina, az ünnepelt író, Trigorin. Az előadók pedig a fiatal nemzedék tagjai. Írója Trepljov, a színésznő fia, a szereplő pedig Nyina, aki színésznő akar lenni. A beérkezett művészek nézők, míg a kezdők szerzők. A régiek tele vannak modorossággal, s a müvészetet iparként űzik. Az újak új formákat keresnek, új utakat kutatnak, és így problematikusabb a helyzetük, mint a művésziparosoknak.

Ez a problematika elég lenne arra, hogy egy egész estét betöltsön. Hiszen az egész 20. század a művészprobléma jegyében zajlik. És Csehov ezt a konfliktust belehelyezi egy orosz vidéki kúria légkörébe. Itt Arkagyina bátyja gazdálkodik, az intéző felesége Dornnak, a vidéki orvosnak a szeretője, az intéző lánya szerelmes Trepljovba, a fiatal íróba,

és férjhez megy Medvegyenkóhoz, a 23 rubelt kereső tanítóhoz. Itt mindenki otthon van, kivéve a színésznőt és Trigorint, akik csupán nyaralók, és akkor távoznak el, amikor akarnak. S a birtokon Szorint kivéve mindenki a legjobb egészségnek örvend, de az orvos szerint Szorinon nem lehet segíteni, bár, ha éppen akarja, adhat neki valériáncseppeket.

Mi ellen lázad Trepljov?

Ezzel elkezdődik *a második szólam.* Ez arról szól, hogy az emberek sok mindenhez fordulnak segítségért, de aki reális, nagyon jól tudja: az öregség ellen nincs segítség. A tehetetlenséget sem lehet gyógyítani. A tokba bújt embereket nem lehet kirángatni. Legfeljebb valériáncseppeket lehet adni nekik, talán kinint is, hadd higgyék, hogy van segítség, ami-kor nincs. Csehovot az érdekli, miként veszik be az emberek a valériáncseppeket, hogyan hiszik el, illetve hitetik el magukkal, hogy ettől meggyógyulnak.

Trepljov ez ellen lázad. Lázad a régi irodalom ellen, mert epigonizmusnak (valériáncseppnek) tartja, anyja ellen, Trigorin ellen, és megpróbál valami újat. De az új Arkagyina és Trigorin szemében egyszerű ostobaság. Trepljov igen hamar befejezi az előadást, és igaza van. Arkagyina ugyanis mit sem érthet az új formákból. Az új formák ezúttal impressziók. Trepljov az impressziókra akar drámát építeni. S darabjának az a kérdése, vajon az ember meg tud-e birkózni akkor is a világgal, ha az élet meg-szűnt. Az élet megszűnését tételezni és az élet megszűnésén túl még emberi küzdelmet elképzelni - őrültségnek tűnik. De ennek az őrültségnek van racionális magva. Amint feltesszük azt a fikciót, hogy az élet megszűnt, az ember csupán szellemi lényként létezhet. S a szellemi lénynek Trepljov szerint még mindig van további küzdenivalója. Hogy mi ennek a küzdelemnek a célja és értelme, azt nem tudjuk. De azt tudjuk, hogy a századvégen létezett egy költő, aki fel-tette ezt a kérdést. Mi akkor az emberi élettartalom, ha a biologikumtól eltekintünk? Aligha aktuális kérdésfeltevés ez, de jellemzi Trepljovot és a *fin du siččle* dekadens költőnemzedékét. Ez a sterilizált visszahatás a naturalizmusra.

Ebből persze nem lehet megállapítani, hogy Trepljov valóban költő-e vagy sem. A darab folyamán kiderül, hogy néhány írása már megjelent, Dorn doktor véleménye szerint ugyan remek a benyomások ábrázolása, de „az a kár, hogy nem lát maga előtt határozott feladatot. Benyomást kelt az emberben, de semmi mást, márpedig a puszta benyomással nem érünk messzire". S Dorn hasonlóképpen gondolkozik, mint maga Trepljov. Trepljov még a negyedik felvonásban is pusztán arra vár, hogy a speciális látásmódja valamiféle új tartalommal telítődjék. Vagyis ekkor már észreveszi, hogy nem a forma a lényeg.

Trepljov tehát *majdnem* művésszé érik. De hiányzik belőle az, ami a darab más szereplőiben megvan. Arkagyina és Trigorin ugyanis a művészet tisztességes iparosai. Ők meg vannak elégedve önmagukkal. Trigorin ugyan érzi saját korlátait, de igazában nem *akar* kitörni abból a körből, amelyben élete folyik. Trepljov viszont nem *tud* kitörni életének krétaköréből. Az egyik a beérkezettség bűvkörét nem akarja átlépni, a másik a széttöredezett, egésszé össze nem álló gondolatok körét nem tudja. S eb-ben szükségképpen valami tragikus van. De Csehov másodrangúvá teszi a tragikumot, és a Trigorin-Trepljov azonosság és ellentét inkább groteszk. A darab többi szereplője is vagy beérkezett és nem tud kitörni a rutinból, vagy újra vágyik, de képtelen felszámolni eddigi életformáját. Dorn és Szorin ellentéte éppen ebből fakad. Dorn el akarta érni, hogy nyugodt élete legyen, nos, elérte. Szorin még hatvanon felül is regényt akar íratni önmagáról, arról az emberről, aki akart. és mégsem lett semmi. Szorin mindig meg akart házasodni, Dorn viszont nem. Egyik sem nősült meg. Mása szerette volna, ha Trepljov felesége lesz, ő is akart valami mást, de Medvegyenko felesége lett, aki meg van elégedve, még ha panaszkodik is, hogy hat versztányi utat kell gyalogolnia lakása és Arkagyina birtoka között. Medvegyenko tehát ott akar maradni, ahol volt, ő a *kis be-érkezett,* aki legfeljebb egy másik járásba költözik.

Mindez komikus vonásokat kölcsönöz a Trepljov-Trigorin ellentétnek. A darab különböző szintű *variációkat* nyújt egy témára. Jellemző, hogy Mása apja az intéző, éppen úgy foglalkozik a művészet kérdéseivel, mint Arkagyina. Igaz, hogy az ő számára *egy-egy* régi, valószínűleg nem is jelentős színész személyével azonosul a művészet. Ugyanazok a problémák tehát megjelennek „magasabban" és „mélyebben", színvonalasan és színvonaltalanul. De mindezek arra utalnak, hogy az emberek képtelenek kiszabadulni a maguk köré vont bűvös körből. Illetve abból a hűvös körből, melyet a viszonyok vontak köréjük, s melyet áthághatatlannak vélnek, és azonosítják a számukra lehetséges élettel.

Krétakörbe zárva

Az emberek köré húzott krétakörök olyannyira bűvösek, hogy minden ember esetlenné válik, amint a krétakör határába botlik. Persze, akik szigorúan a határon belül maradnak, nem esetlenek. Legfeljebb torzultak. Innen ered Trigorin blazírtsága és visszatérése Arkagyinához. Ezt jelzi Arkagyina zsugorisága, hiszen egy rubel borravalóval három alkalmazottat is igyekszik kielégíteni. Trigorin is zsugori, kisműves íróként zsugorgatja, gyűjtögeti össze noteszébe az életmozzanatokat. Arkagyina így zsugorgatja a pénzt, a sikert, a hírnevet. Viszont Trepljov és Nyina nagyvonalúak. De ami a szellemi és anyagi zsugorgatásokban megfogható tartalom, az a nagy-vonalúság folytán pusztán elreppenő érzéstöredék. Az egyik oldalon tehát szervezettség, életben és költészetben - de kisstílűen; a másik oldalon szervezetlenség, de nagystílűen. S ez a viszony meg is fordulhat. Dorn esetében a nagyvonalúság alapját a régebbi felelősségzsugorgatás, vagyis felelősség nem vállalás alapozza meg, Szorinnál a kisstílű önmagával való foglalkozás alapja a régebbi álmodozás.

Tehát a helyzettől, a kortól függ, hogy a tulajdonságok milyen mértékben nevetségesek, a vágyak mennyire álomszerűek, vagyis, hogy mi halmozódik fel a krétakörön belül. S ebben áll Trigorin és Trepljov művészi tragédiája is. Trigorin azt hiszi, hogy azonos tartalom teremti meg a krétakört, más tartalom és más művészet. valamint más krétakör nem is képzelhető el. Trepljov viszont látja a krétakörök létezését, de nem érti a tartalmak és krétakörök összefüggését. S ebbe a tragikus vagy még inkább komikus összevisszaságba robban be Nyina sirályképe.

Művészet és élet

A sirály teszi világossá, hogy a művészprobléma mögött *életprobléma van.* Ha csupán művészproblémáról volna szó, akkor a *Sirály* vígjáték volna, de haláltánc nélkül. így azonban vígjáték haláltánccal. Ha viszont csupán élet-problémáról volna szó, akkor a halál-tánc létezne művészprobléma és vígjátéki jelleg nélkül. *A Sirály* életkérdése: átrepülhetők-e a krétakörök. Nyina egyet-len célja átrepülni saját bűvös körét.

Csehov: Király (Madách Színház) Huszti Péter Trepljov **szerepében**

Ezért lesz színésznő, mint Arkagyina, s ezért menekül el faluról. De mi következhet ebből? Az, hogy Nyina az egyik krétakörből átkerül a másikba. Vidéki kislányéletéből a rutinszínésznői életbe. Át is kerülne, de éppen a rutinja hiányzik. Az új krétakör vonzása következtében hagyja ott Trepljovot, és csatlakozik Trigorinhoz. Trigorin viszont elhagyja, mert Arkagyina világa felel meg az ő szellemi krétakörének. S mikor Trepljov lelövi a királyt unalmában, akkor Nyina már azonosítja magát a sirállyal, pedig ebben egyelőre nincs igaza.

Igaz, már a harmadik felvonás végén érzékelhető valami királyos vonás Nyinában. Trigorin életművéből kiemeli a következő sorokat: „És ha valaha az életem kell neked, hát jöjj és vedd." Valószínűtlen, hogy Trigorin művében ez a mondat olyan jó helyen legyen, mint Csehovéban. Így, összefüggéséből kiemelve, fellengzős és üresen romantikus. A mondatoknak helyi értéke van az irodalmi alkotásokban, és így ez a mondat egyszerre jelenti azt, hogy Nyina olyan. mint Philine *a Wilhelm* Meisterben, aki azt vallja: „Szeretlek, és ha szeretlek, mi közöd hozzá?" - és azt, hogy Nyina vállalja a király sorsát. Egyelőre még csak a szerelemben.

De egy területen már vállalta. És csak őbenne van a darab szereplői között erő ahhoz, hogy repüljön, szálljon, teljesen függetlenül attól, *hogy* mi lesz a sorsa. Az, hogy valaki elpusztítja - hozzátartozik a királysorshoz. Aki szállni merészel, annak erre el kell készülnie. S nagyon érdekesen magyarázza a *Királyt a* darab idején keletkezett Csehov-novella, *A mezzaninos ház*. A történet maga számunkra nem érdekes. Viszont érdekes a vita, amelyet a főhős festőművész a tanítónővel folytat. A tanítónő liberális. Gondolatkörében központi helyet foglalnak el a zemsztvo-ügyek, a szociális vállalkozások, kórházépítés stb. S a festő-művész ezt mondja: „Ha már gyógyítani akarnak, ne a betegségekkel törődjenek, hanem a betegségek okaival. Szüntessék meg a legfőbb okot - a fizikai munkát, és akkor nem lesznek betegségek. Nem ismerek el olyan tudományt, amely gyógyít - folytattam ingerülten. - Az igazi tudomány és művészet nem ideiglenes, és nem egyedi célok felé tör, hanem örök és általános érvényű dolgok felé ... Van nekünk sok orvosunk, gyógyszerészünk, jogászunk, sok a tanult ember - de biológusaink, matematikusaink, bölcsészeink, költőink egyáltalán nincsenek. Minden szellem, minden lelkierő az ideiglenes, átmeneti szükségletek kielégítésére fecsérlődött." Ez az a problematika, mely a Királyban is felmerül. Trigorin és Arkagyina beleragadnak az egyes esetek feldolgozásába. Trepljov a festőművészhez hasonlít, keresi az általánost, elvontan és mereven. Pedig egy-szerre kell nagy távlatúan élni és még-sem elszakadni a realitásoktól. Aki így él, annak királynak kell lennie.

Nyina ide jut el. Először csak keresi az utat, s Trepljovnak igaza van, mikor Nyina hamis színpadi hangjairól beszél és csupán egy-egy pillanatáról, mely megrendítően művészi. A keresés magával hozhatja a torzulásokat. Mikor viszont Nyina visszatér, igazi művész már. Még feltétel nélkül szereti Trigorint, és vidéki színésznővé vált, de mégis joggal mondja el magáról most már, hogy ő a király. Rájött arra, *hogy* az a kréta-kör, amelybe bele akart kerülni, szintén üres. Tragédiája meggyőzte erről. Amit mond, tolsztojánusan hangzik. Arról be-szél, hogy a legfontosabb a tűrni tudás, tudjuk viselni a keresztet és higgyünk. Csakhogy az adott helyzetben ez a király magatartása. A személyes élet sikertelensége ellenére is meg kell maradni királynak. A privát élet balsikereinek semmi köze a művészethez. A királynak

Gábor Miklós (Trigorin) és Mensáros László (Dorn)

sincs semmi köze ahhoz, hogy vadásznak-e rá *vagy* sem. Ő csak röpül, szár-nyal és nem törődik a körülményekkel. Így Nyina az egyedüli, aki túllépi a krétaköröket, nem törődik a maga sorsával.

Miért jön mégis vissza Arkagyina birtokára? Lehetne azt hinni, hogy régi emlékeket akar visszaidézni. De nem. Ő csupán Trepljovval akar találkozni, azért, hogy leszámoljon vele. Az első naiv elindulást azért idézi fel, hogy újra erőt meríthessen az elindulásból. Más-részt önmagában akar leszámolni Trepljovval. Trepljov még mindig a lázálmok és képek káoszában tévelyeg, és ez a tévelygés, ez a kényelmes tévelygés az anyagi és erkölcsi védettség állapotában, Nyina szerint semmire sem vezet. A nyomorban élő Nyina megtalálta útját, Trepljov viszont nem. Így most fordul a kocka, és a fiatal író lesz öngyilkos. Arkagyina hallja a lövést, de Dorn eleinte megnyugtatja: csupán egy éteres palack robbant fel. Arkagyinát nem zavarhatja a halál, még a fia halála sem. Igy Trepljov is király lesz a halálban. Nyina ez egyszer nem a király szerepét játszotta el, hanem az unatkozó emberét, aki meg-öli a királyt. A szerepek ismét átcserélődtek. Trepljov halott, nemsokára Szorin is az, a király elröpült, meghalt.

Az egyedüllét változatai

Ezzel végződik az a vígjáték, melynek második szólama haláltánc. És talán éppen az a gondolat a legaktuálisabb ben-ne, ami az emberek önalkotta, illetve társadalom alkotta krétaköreire vonat kozik. *Hogyan fonnak az emberek. ma maguk köré krétaköröket? Hogyan jönnek létre a rossz ellentétek, álmodozás és manírba ragadás között?* Az egyedi megcélzása és az elvont általános között? S milyen kevesen vannak, akik mernek királyok lenni - s nem gondolnak arra, hogy mi lesz a sorsuk. A leggondtelibb gondtalanság a király sorsa, mert repülni kell, szállni muszáj, de nem szabad törődni azzal, hogy mikor zuhanhat le holtan a tóba.

Az eddigiekkel nagyrészt már le is írtuk, mi tárul a néző szeme elé Ádám Ottó színpadán. Mindenekelőtt a kréta-körök. Az emberek valami olyan lassúsággal járnak a színpadon, mintha állandóan félnének krétaköreik átlépésétől. Még Tolnay Klári Arkagyinájában is van egy ilyen vigyázat. Ez ugyan nála a nőies, sőt színésznős tartással keveredik, hiszen ő az, aki minden jelenetét „megjátssza", felháborodását, féltékenységét stb., hogy azután egy pillanat múlva vissza tudja vonni. De ugyanilyen óva tossággal lépked még Dorn doktor is, akit Mensáros László alakít, és csupán Piros Ildikó Nyinája lebeg már az első pillanattól kezdve. A betétdarabot is sirályruhában játssza, illetve játszatja el vele Ádám Ottó, és az épített színpad két oldalán is ott vannak a kis korlátok, csak valahol mögötte adja a tó, a valóság tágas díszletét. Átléphetetlen világok, magányok párosan és pár nélkül, könnyedén és tragikusan, elvágyódva és nevetve. S mindenki valamit zsugorgat, még az intéző is, akit Zenthe Ferenc alakit, zubolyos jó kedéllyel s egy kalappal, melynek karimája hullámzik. Ez a zubolyos vonás egyike az előadás telitalálatainak. De ellentétben Zubollyal, az intéző is zsugorgat valamit, ha mást nem, a lovakat, melyeket nem hajlandó befogni.

A „trigorini" színpadkép fákkal, festett körfüggönnyel groteszken találkozik először a piros sátáni szemekkel, majd a dekadens elképzelésekkel, melyek a túlfeszített naturalizmus kellékeit szinte meiningeni módon veszik igénybe. S valóban folyik a színpadon a groteszk játék, de hihetetlenül visszafogottan.

Az előadás nyilvánvalóan főként Huszti Péter Trepljov-alakítására épül. Huszti kicsit meghajolva jár, lába této-

ván mozog, először mintha határozottal lépne, majd vissza akarja vonni még a lépéseket is, mutatóujját és hüvelyk ujját gyakran összedörzsöli, és karja szintén behajlított, talán sohase engedi le Szemüvege mögül alig-alig hatol át tekintet, csupán a döntő pillanatokban Orgánumában van valami mellből fel szakadó, kicsit hörgésszerű. Valahogy úgy tűnik ki az előadásból, *hogy* Ádám visszafelé interpretál, és az igazi király Trepljovban látja. Nyina számára álsirály. Inkább játssza a királyt, legfeljebb mozzanatszerűen az. Piros Ildikó inkább magára ölti a király képét, eleinte egy szerűen kislány, aki mint bájos fiatal lány akar repkedni, majd már lezuhant szemei kisírtak, orra megnyúlt, szépségének új oldalát mutatja, de most mát csupán harmadosztályú vagonokban döcög, és képtelen repülni. Ez a felfogás gyökerében új, de kétségtelenül alkalmas arra, hogy a darab szövevényének egyes pontjai világosabbakká váljanak, mások viszont homályba burkolóddzanak. Így például az előadás egyik legnagyobb értéke a művészi felfogások szembesítése és a művészettel kapcsolatos állásfoglalások rétegeinek bemutatása. Trepljov áll a legmagasabb szinten itt és az intéző a legalacsonyabbon. De mindez azért történik, hogy maga az élet is ilyen rétegezettségben jelenjen meg, és végig Trepljov az, aki a legmélyebben lát, akinek igaza van, és vele szemben mindenki más eltörpül. Igaz, Trepljov nem életrevaló. De az előadás szerint ez nem Trepljov hibája, hanem az életé. Trepljov krétaköre inkább védekezés, és mikor ennek a krétakörnek élet-képtelensége kiderül, Trepljov végez magával. Ádám értékelése azonban csupán az egyik lehetőség. Bennem mindig felmerül a kérdés, miért nem válik Trepljov már előbb sirállyá? Miért nem megy el? Miért nem hagyja ott Nyina módjára a falut? stb.

De ha már a Nyina-Trepljov viszony így alakul a színpadon, akkor Trigorinban nem sok lehet. Trigorinnak üresnek kell lennie. Sajnos, Gábor Miklós Trigorinját nem láttam, de Koltai János blazírtsága és e blazírtság súlytalansága be-leillett ebbe a Trepljovot sirállyá stilizáló felfogásba. Koltai egy pillanatra

Csehov: Sirály (Madách Színház)
Piros Ildikó (Nyina) és Huszti Péter (Trepljov)

Gábor Miklós (Trigorin) és Tolnay Klári (Arkagyina) (Iklády László felvételei)

sem volt fölényes vagy ironikus - minden bizonnyal szándékosan. Inkább visszafogott, „ahogy lesz, úgy lesz" alapján élő és író ember, akinek még önkritikus szavait is legfeljebb szokásos fecsegésnek fogjuk fel. Koltainak semmi igaza nem volt Husztival szemben. Huszti diktálta az iramot, és Trigorin érthetetlen módon mégis vonzotta Nyinát, szinte irracionálisan, csupán a hírnévből eredő másodlagos nemi vonzerővel, mert az elsődleges nem volt meg benne. Még kevésbé érthető, hogy mit talál ebben a Trigorinban Arkagyina. Hiszen Tolnay Arkagyinája élénk és jó kedélyű asszony, tele a legegyszerűbb emberi lelkesedéssel. Megszállottja önmagának. Ha a szöveg szerint Trigorin neki írt volna szerepeket - akkor még szerethetné önmagát ebben a Trigorinban. Így azonban? Mikor Trigorin elbeszéléseket ír? Ez a szerelem érthetetlenné válik. Általában Ádám felfogásának érdekessége, hogy az emberek áthághatatlan krétaköreire nem a darab folyamán derül fény, hanem mindjárt az első pillanatban. A színpadon önmagukba burkolódzott egyének állnak, akik csak másodlagosan léphetnek kapcsolatba egymással, és Trepljov és Nyina szerelme is úgy jelenik meg mindjárt, mint puszta látszat. Nem a folyamatban lepleződik le, hanem mindjárt az elején. S ezért képzelhető el mégis Trigorin és Arkagyina szerelme, mert ez úgysem kapcsolat, csupán valami másodlagos álviszony. mely mögött a magányos férfi és nő áll.

Lemondás és remény között

Mindezek következménye az is, hogy nagyon sok monodráma zajlik le a színpadon. Dégi István Medvegyenkójának például, ha vannak is halvány kísérletei arra, hogy megértesse magát a többiekkel, végül is monodrámáját érzékeljük csupán. Semmiféle kapcsolat nincs közte és a többi szereplő között. Szavai elhangzanak, helyenként nagyon mélyen, szinte könyörögve a kapcsolatért, de az-után a semmibe fúlnak. A Mását játszó Schütz Ila is szinte előadói színpadot teremt maga körül. Eleve lemond mindenről, még a belső izzás is hiányzik belőle, pusztán lidércfényként járkál a szín-padon, és csupán szavai értetik meg velünk, hogy szerelmes Trepljovba, játékából ez a fontos mozzanat teljesen hiányzik. Pécsi Sándor Szorinja életteli és sajátos ellenpontot jelent a színpadon. Csakhogy ez az életteliség ezen a szín-padon éppolyan groteszk, mint ahogyan - helyesen - csupán groteszk Zenthe Ferenc intézője. Viszont az előadás nagy élményei közé tartozik Mensáros László Dornja. Azokkal a szereplőkkel szemben, akik csehovi novellákat játszanak, Mensáros játssza a csehovi drámát. Ben-ne valahogy minden drámává „fajul". Pedig a szerepe talán inkább intonálja az elmélkedő novellát, mint a többieké. Mégis, Mensáros közeledése Trepljov-hoz és leszámolása az élettel, hihetetlenül drámai. Nem is csupán azért utasítja el az intéző feleségét - akit Ilosvay Katalin még elvirágzottabbnak, fásultabbnak játszik, mint amilyen a figura -, mert ez a nő nem kell neki. Őt már csak filozofikusan érdekli az egész élet, már distanciálta magát mindentől, de talán éppen ezen distancia révén ő a legmélyebben érző és az új iránt leginkább fogékony ember. Nem meri ezt érvényre juttatni, csupán szellemileg. Mindig mértéktartó marad, de ha Trepljov törekvéseiről van szó, ezen a mértéktartáson belül egy pillanatra felizzik, és azt kívánja: bárcsak Trepljov utat találna. Mikor pedig bejelenti Trepljov halálát, egyszerre tud zavart lenni és okos.

Ez a szellemi krétakörökre épülő előadás tehát nagyon sok mindent érzékeltetett a csehovi légkörből. A színpadon mindenütt csehovi figurák vannak, de a csehovi dráma mégsem teljesül ki. Minden figurának más a műfaja. Stílusban esetleg még felelnek is egymásra, de műfajilag idegenek egymástól. A kréta-körök eleve átléphetetlenek. S Ádám Ottó *Sirálya* több kiváló Csehov-rende-zése után ismét tanulságos. Igen modern *Sirályt* teremt. Annyira modernek az emberek már a darab elején, annyira bennük él az egyedüllét, a magány és a „tokba bújtság", hogy ez nehezíti cl minden léptüket. S ez a modernség egy-szerre telitalálat is, akadálya is a drámai mozgásnak. Kicsit anakronisztikus, s mégis nagyon időhöz kötött. Kicsit le-mondás arról, hogy születhetnek nálunk a mai időben sirályok, s egy távoli reménykedés : mégis szükség van sirályokra.

Csehov: Sirály, Madách Színház

Fordította: Makai Imre, *rendezte:* Ádám Ottó, *díszlet:* Szinte Gábor, *jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Tolnay Klári, Huszti Péter, Pécsi Sándor, Koltai János, Mensáros László, Piros Ildikó, Zenthe Ferenc, Ilosvay Katalin, Schütz Ila, *Dégi* István, Bányai János

Levél Máthé Erzsihez

Tisztelt művésznő!

Folytassuk levélben megkezdett beszélgetésünket, mert befejezéséhez sem az alkalomszerű hirtelenség, sem közös zavarunk nem kínált lehetőséget. Ön azt mondta (nem minden zavar nélkül), amikor én (ugyancsak meglehetősen zavarodottan) gratuláltam: „Maga nem szeret engem!" Első pillanatban nem értettem, miről van szó. Nyilvánvalónak tűnt: nem a szokásos színészi mórikálás ez, az Ön komolysága és sebzett emberkerülése túlontúl keserves emberi alap ahhoz, hogy föltételezzem, kritikusával „kacérkodik".

Fokozódó zavaromban bizonygatni próbáltam figyelmemet pályája iránt. „Felelni" kezdtem Máthé Erzsiből: Illyés Gyula *Fáklyalángj*ának Kossuthnéjában láttam Önt először - akkoriban szerződött a Nemzeti Színházhoz. Emlékszem, a nem túlságosan terjedelmes és színészi alakításra sem túl alkalmas szerep egyik korai változata szerint Ön „kedves Lajosnak" szólította Kossuth Lajost, mindaddig, amíg Gellért Endre a költőt változtatásra nem kérte: hiszen egy szobrot nem szokás tegezni, még kevésbé keresztnevén szólítani.

Még Becker Babyjét is fölidéztem Karinthy Ferenc Szellemidézéséből, ahol fekete bársony kisestélyiben játszotta a harmincas évek végének ismert pesti szépasszonyát, szabados társasági démonát; emlékszem a ruha kivágására is, a fekete bársonyból kivilágító gyönyörű női hátra. Nyilván érti az emlékezésnek ezt a különös működését, és megszokta már, hogy a színészi alakításból hosszú évek után csak ennyi tapad meg a néző emlékezetében, de *ez az* „ennyi" meg-lehetősen sok, hiszen képszerűen sűríti össze az alakítás lényegét. Mert Kossuthnéjának megjelenése a Katona József színpadának bal oldali, sötétben maradó kisajtajában a történelmi szoborszemélyiség magánéletének benyitását jelentette, egy aggódó és férjét szerető asszonyt mutatott, aki talán keveset ért meg a történelmi folyamatból és férje szerepéből, de minden idegszálával félti és szereti urát; Becker Babyje pedig a divatos szépséget, a sportoló úrinőt hang-

súlyozta, azt az egyszerre vonzó és taszító asszonyt, aki meghökkent léhaságával, de szabadosságai nem mentesek a társadalmi konvenciók elleni lázadástól sem.

Nehezen megy az ilyen beszélgetés, és minél inkább bizonygatjuk szeretetünket, annál kevésbé hat őszintének. Ezért választottam az írásos formát a világosabb és őszintébb kifejezés reményében. Az írásos alak kiiktatja a beszélgetőpartner figyelő szemét, és megóv attól, hogy túlságosan személyessé váljék az eszme-csere.

Tisztelt művésznő, higgye meg, nem könnyű a kritikát rendszeresen gyakorlónak személyesen beszélnie írásainak bármelyik alanyával. Nemcsak akkor kegyetlenül nehéz és félreértésekkel, félrefogalmazásokkal terhes szembesítés ez, ha az illető színészt elmarasztaló kritikával bántottuk meg, sebeztük föl, ha-nem még akkor is - akkor talán sokkal nehezebb -, ha olyannal kerülünk szem-be, akiről huzamosabb ideje csak dicsérő, rajongó sorokat írtunk. Ez talán attól van, mert a kritikusnál is fölfedezhető ugyanaz a szemérmes hasadás, mint a színész személyiségében. Nem kritikus-ként nézek meg én egyetlen előadást sem, és még hazatérve sem kritikus vagyok. Aki így tesz, az nem elég érzékeny, nem elég fogékony ... mondjuk ki: nem elég 10 kritikus. Hiszen a mi hivatásunk egyik legfőbb előírása, hogy a lehető legkevesebb előítélettel üljünk be a nézőtérre, tökéletesen összpontosítsunk, igyekezzünk az előadás és a darab minden mozzanatát átereszteni magunkon, igyekezzünk átélni nemcsak a főszereplők játékát, hanem az epizodistákét is, és ugyan-olyan intenzitással merüljünk el egy horgolt asztalterítő jellemző szépségében, mint egy-egy jellegzetes emberi gesztusban. Mindez azzal az idegfeszültséggel jár, hogy nekünk nemcsak egyetlen szerepet kell az előadás folyamán átélnünk, hanem bele kell helyezkednünk mind-egyik szereplőbe, a rendező szerepébe, az íróéba, és még a közönség reagálásait, az előadással való kapcsolatát is meg kell figyelnünk - mindezt egyszer-re. Ily módon teleszedve magunkat, hazamegyünk, és a látottakkal szembenézünk a papír előtt. Megírjuk a kritikát arról, amit nézőként láttunk.

Legengedékenyebben akkor formálódik az élmény, ha indulatosak vagyunk. Talán jobban kínlódunk, ha valami nagyon széppel ajándékoztak meg bennünket a színházban. Nemcsak azért, mert igen körülményes megtalálni az élménynyel egyenrangú kifejezéseket, hanem mert a szép élmény legszemélyesebb magánügyem, és csak irtózva avatok bele idegent (vagyis olvasót). De azt hiszem, fölösleges ezt Önnek magyaráznom, aki olyan gátlástalanul tud szerepet élni a színpadon, és annyi szorongással teli gátlással jön ki a kiskapun, és menekül hazafelé. Érti, ugye, mire gondolok: hiszen Önnél sem teljesen azonos az, aki a színpadra lép, és az, aki odahaza a szerepet tanulja.

Szeretetet bizonygatni viszolyogtató -- különösen élőszóban. Írásban még elmegy valahogy. Ott vissza tudom idézni Gallovits Piroskáját, ezt az írógépre, kulcslyukra és főnöki íróasztalra görnyedő, csúszkáló szemüvegű titkárnőt az Uborkafából, ami majd' húsz éve is bizonyította, milyen nagyszerű karakterkomika Máthé Erzsi, milyen jellemzőereje van, és mennyire képes önállóan szerepet építeni. Abban az időben Ön volt „a" színésznő, vagyis: divatban volt.

A fölkapottság és a mellőzöttség hullámmozgása a nyilvánosság előtt zajló pályák törvényszerűsége. Egyszer fönn vagyunk, másszor lenn - ez rendjén is van, ha valaki mindkét irányváltozást hasznosítani tudja. Minálunk azonban -- különösen a színházi szakmában - nem ez történik. A fölkerülést nem arra használják, hogy lazán és görcsmentesen, szabadon alkossanak, kihasználva a szerencsés és kedvező időszakot, a lezuhanást pedig nem arra, hogy erőt gyűjtsenek, összeszervezzék energiáikat, képességeiket, hogy teljes fegyverzetben találja őket a következő felszínre rántó hullám. Minálunk a *fönn* gőggel tölti el a művészeket, kárpótlást látnak benne és beérkezett igazolást. „Ez jár nekem" - mondogatják, és keveslik a fényt, az elismerést. A lemerülés, a háttérbe szorulás időszakában pedig sértetten darvadoznak, összeesküvést, méltánytalanságot, személyes bosszút, irigységet és politikai maffiát szimatolnak.

Így mindkét állapot energiái elfecsérlődnek.

A fölkapottság zsúfolt mellékteendők-kel borít el: meghívásokkal, fogadásokkal, nyilvános megjelenésekkel... talán még hajóavatással is. Csupa távolról kellemetesnek látszó foglalatoskodással, amelyek azonban kínokkal járnak, és elvonják az embert a munkától, a föltöltődést kínáló pihenéstől. Hasznosabb és kevésbé fárasztó lehetne az elejtettség, különösen, ha sebeinket és sérelmeinket jól kezeljük, s hasznunkra tudjuk fordítani. Elsőrendű előnye, hogy megritkulnak a tolakodó meghívások. Sőt: egészen el is tűnnek. A telefon kevesebbet csöng. Nem vagyunk már nélkülözhetetlenek egy-egy vacsorán, társas összejövetelen. Más kerül a címlapra. Másról beszélnek, mást pletykálnak ki, mások foglalkoztatják az embereket. Akad néhány cerék és divattól elmaradott ember, aki még emlékszik régi sikereinkre, s nem tud olyan gyorsan változtatni tiszteletén, mint illene. Ez azonban bármennyire jóleső is, mégiscsak nyomorúságunkat hangsúlyozza.

Mit lehet ilyenkor tenni?

Lassan elszigetelődik az ember, ez a korral úgyis együtt jár, hiszen mind kénye-sebben rostáljuk meg barátainkat, mind-jobban szűkül - a halál okán is - azok száma, akiket szerethetünk. Elkeseredett állapotunkban azonban még emberkerülőbbek leszünk, félvén a nyílt és az önkéntelen sértésektől.

Hasznos időszak ez mindenki számára. Művésznek különösen. Ilyenkor lehet családregény írásába fogni, vagy hatalmas előmunkálatokat igénylő történelmi tragédiába kezdeni.

Mit tesz azonban a színész akkor, amikor nem játszik?

Nyelvet tanul, *vagy* elolvassa mindazt a könyvet, amit szeretett volna, de nem jutott rá ideje. Ez szépen hangzik, annál nehezebb megvalósítani. A színház állandó készenlétet igényel, állandó nyíl-tan vérző sebet magunkban. Lehetetlen odahaza ülni, és kivárni az időt, amíg ránk kerül a sor. Mert, higgye meg, ránk kerül. A színház az a hely, ahol folyamatos a föltámadás. Még a legreménytelenebb helyzetből is vissza lehet jutni a középpontba. Aki nem adja fel a mérkőzést, mindig reménykedhet.

Nem a híg sikerről beszélek, nem a gyors divatról, hanem az igazi, mély sikerről. A megértésről. Hosszú távú ön-égetés a színház. A kezdeti sikerekért később kell fizetni, és van, aki nem tudja leszámitolni a váltót. Ismeri, ugye, azokat a csicsásan öltözködő színésznőket, babás színekben és nagy kalapokkal, akik a negyvenes évek elején egy-szer filmsikert arattak romlékony szépségük révén, és azóta száműzött fejedelemnőként vásárolják a felsált is a hentesnél, miközben a többi vevő azon töri fejét, vajon ki lehet ez a hervadó szépség.

Ön jól tudja, milyen könnyen lehet sztárt faragni néhány évre a legfahangúbb, legbotlábúbb színészpalántából, színészbakfisból, ha valaki szereppel tömi, fényszóróba állítja, és minden erővel tolja előre őket. Az emberölés egyik legkörmönfontabb módozata ez: csupa-csupa jót tenni valakivel, aki azután egész életét félig bénán és régi tapsokon rágódva éli le. Még életében meghal.

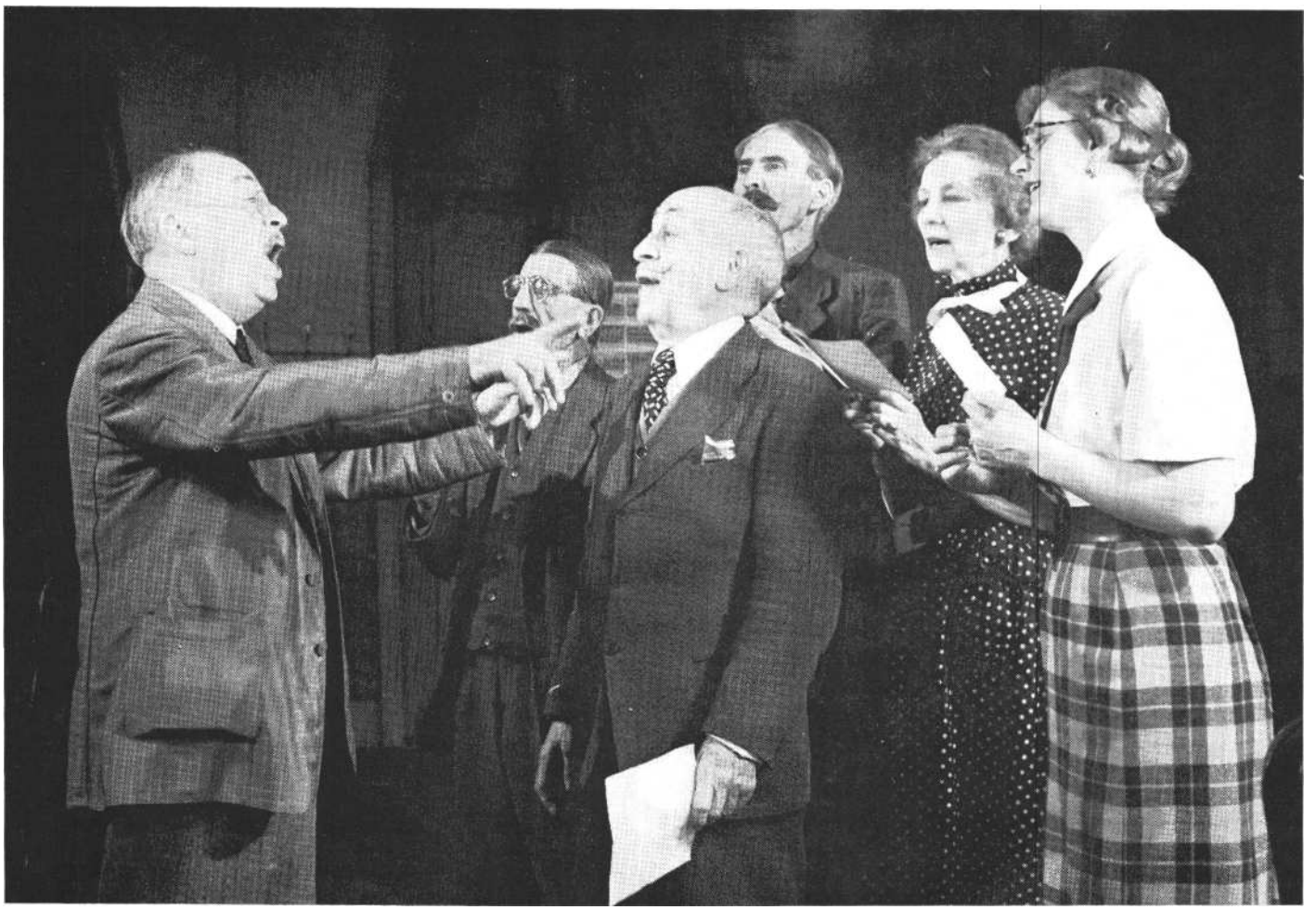
Két nagy veszély leselkedik a pályán: a siker és a sikertelenség. Erősnek kell lenni elviselésükben.

Emlékszem az Ön sikereire. Arra is, hogy Marton Endre filmet készült csinálni *egy* hirtelen berobbant fiatal író hangjátékából. A fiatalember azóta megőszült, pocakot eresztett, gazdag bestseller-szerző lett, és saját szigetet vásárolt állítólag valahol Spanyolországban - a filmből pedig nem lett semmi. Önre szabott szerep lett volna - növendékként meg is hökkentett, furcsának találtam a szereposztást -, de a legteljesebb színészi beérkezést jelezte, azt, amikor mérték után készül a szerep. Azután ... de most jut eszembe, honnan vél ellenségének ... azután eljátszotta *a Liliomfi* Kamilláját. Papírforma szerint jellemzőerejének, szatirikus indulatainak és karikaturista talalékonyságának csodálatos alapanyag. Mégsem lett az. Talán megérezte, hogy pályájának ez a pillanata az, amikor a nagy magyar jellemszínésznők márvány-csarnokába érkezik be - sorsdöntőnek találta a szerepet. Fontosnak a sikert. Sokszorosan be akarta biztosítani önmagát. S túlcélzott. Karikatúráinak legfőbb értéke mindig az volt, hogy miközben elrajzolta a figurát a túlzás legszélső határáig, megőrzött egy csepp emberi részvétet az alak iránt. Még Gallovits Piroskájában is volt annyi gyengéd belátás, hogy ebben az ártalmas típusban szintén föl tudta mutatni a tragikumot, a magányt és az ebből előiparkodó túlbuzgalmat. Humanista karikaturista volt mindig is, és legtorzabb szerepeiben is vigyázott az életszerűség könnyen illanó jelenlétére. Kamillája azonban bábszerűen merev volt, kimódolt és erőszakosan tréfás. Annyira tréfás, hogy nevetni sem lehetett már.

történt ezután?

Ma már ki nem nyomozható. Ha elmondanánk mindketten: Ön, aki elszenvedte a kritikát (s ami ennél kínosabb: a sikertelenséget) és én, aki külső figyelő vagyok, akkor sem bogoznánk ki világosabban a történteket. Bántotta biztosan, sértette az írás. Igaztalannak érezte, lévén túl közel az alkotófájdalomhoz, és meg sem tudta érteni, miként fogadhatták visszautasítóan azt, amit igyekezettel és elmélyedéssel formált próbáról próbára. Ma már sajnálom, *hogy* így történt a dolog. Habár ma ugyanezt írnám alakításáról, annál inkább, mert nem hiszem, hogy hosszú sérüléseket okozhat kritikai megjegyzés.

Máthé Erzsi (jobbszélen) Urbán Ernő Uborkafa című drámájában **(Nemzeti Színház, 1953)** (MTI fotó - Farkas Tamás felv.)



Úgy látszik most: minden rendben van megint. Ismét felfedezték, ami elkerülhetetlen, hiszen megújulólag önmagunkat is ismét és ismét fel kell fedezni.

Örkény István *Sötét galambjában* egy kis szerepet játszott, de ebbe a tréningnadrágba bújtatott kocsmanősténybe töméntelen zajos keserűség szorult. Már a függöny felmenetele előtt hallatszott káráló danászása, olyan hangerővel ordította a régi slágert, hogy túlkiabálhassa vele belső zajait.

Brecht játékában, *A szecsuáni jólélek*ben Jang asszonyt alakította, a pilóta kapzsi anyját, ezt a fiók-Kurázsi mamát. Ebben a szerepében is az a megragadó, hogy egyenesen a forrásból merítkezik. Nem színésznemzedékek céhbelien kifinomított stilizációs jelrendszerét alkalmazza egy-egy szerepében, hanem egyenesen a valóságból, a mindennapi életből meríti pontos és éles megfigyeléseit, onnan veszi a modellt, és teremti meg a színpadi alakot elevenséggel és mégis művészivé fölstilizáltan. Egy-egy ilyen torzképbe hajló jellemremeklése egy novella erejével és életismeretével ér fel.

S a színházi szerepekkel egy időben a filmesek is újra felfedezték. Moliére *Képzelt betegében* még Egri István bízta meg egy szereppel, amelyet vidáman és keserű megfigyelésekkel töltött meg. De néhány nap különbséggel levetítették egy korábban készült filmjét is, amelyben Marton Endre visszaszolgáltatta régi sikerét, Gallovits Piroskát, Urbán Ernő jellemleleményét. És - anélkül, hogy teljes szereplistát akarnék adni - ugyan-ezekben a napokban szinte egyedül ülte végig egy televíziós film egész játékidejét. Kardos Ferenc kitűnő filmben dolgozta fel Az *ezredes özvegye* című egyfelvonásost, és Ön a legnehezebb feladatok egyikét oldotta meg: a színész egyedül éli végig a teljes színpadi időt, nagyon kevés segédeszközzel, kevés mozgással és kevés partnerrel, de mindvégig a központi figurára összpontosítottan. Ez tévéfilmnél még nehezebb. Van-c a színész egyéniségének, személyének olyan tartalma, annyi ereje, hogy egy egész órán át csak az ő arcát nézzem, az ő belső változásai kössenek le, és érdeklődést bírjon kelteni önmaga iránt? Ha nincs: ez nem jelenti még azt, hogy a színész nem alkalmas a pályára, nem alkalmas a tehetsége, csupán annyit tesz, hogy nem főszereplő, nem cselekményt vivő egyéniség, hanem másodnagyságú szerepekre megfelelő. Azokban még zseniális is lehet, csak éppen rövidtávú alkotó, nem kedvez neki a maratoni távolság. Más kifejezéssel: novellista, nem pedig regényíró.

De nem kell mentegetni a kisformát: bírta erővel. Bírta kegyetlenséggel, az önsajnáltatás és a követelőzés szatirikus leleplezésével, az önzés árnyalatos kifejezéseivel, a gonosz érzéketlenség meg-annyi szép ábrázolásával.

Sínen van tehát. „Visszakerült a tojásba". Rendben mennek a dolgok kívülről nézvést. Mi történt közben - ezt nehezen mondhatom meg, hiszen a nyilvános pályákon mozgókba belelátni csak annyit lehet, amennyit megmutatnak ön-magukból munkájuk közben. Volt azonban egy pillanat, amikor megijedtem. Akkor, amikor Ön elutazott Casablancába. Nem attól féltem, hogy nem jön vissza. Az ember bizonyos életkoron túl - és ez az életkor nagyon alacsonyan húzódik meg - nehezen cserél nemcsak hazát, de környezetet is. Nem a disszidálástól féltettem: az emigrációtól: az itthoni emigrációtól, a kivonulástól és a visszavonulástól. Nem volna egyedül. Sorra szökdösnek az emberek. Nemcsak azokra gondolok, akik megváltásnak érzik a nyugdíjat, és órával a kezükben lesik, mikor vonulhatnak vissza kertes házuk vagy lakásuk falai közé. Nem is azokról beszélek, akik idegösszeomlásokba menekülnek. Azokról beszélek, akik tessék-lássék mással foglalják el magukat, és elhitetik önmagukkal, hogy tett-vágyuk kielégülést nyer ezekben a pótcselekvésekben.

A prózai primadonna fölcsapott rádióriporternek, és már csak ezt csinálja kedvvel. A rezonőr festeget. A drámai bős házat épít magának, és ez minden szabadidejét lefoglalja, nem szólva arról, hogy hány szerepet kell elvállalnia tégláért, cserépért, vízvezetékért és csatornázó munkások béréért. Az egyik író kabarészínésznek képzeli magát, és újságírókollégáim is mind nagyobb kedvvel vállalnak színészi feladatokat, és nemcsak azért, mert mindenkiben él a szereplési inger, hanem, mert a fellépés izgalmai és feszültségei feledtetik igazi kötelességüket és saját drámai feszültségeiket. Lassan fenyegető jelkép lesz a lángossütőengedély, ami olyan csábosan hívogat könnyű (és zsíros) kereseti lehetőségével és a vitákból, ön- és egy-másgyötrésből kivonuló gesztusként.

Fenyegetően közeledik a „mindenki mást csinál" közállapota, amikor a mellékes válik főfeladattá, és a hivatást fel-áldozzuk a passzióért. A Ki mit tud-versenyek kezdetén még azt hittem, sajátos tehetségkutató forma tűnt föl, mostanra azonban nemcsak szórakoztatóipari ágazattá alakult át, hanem délibábos reménységként tündököl a legfiatalabbak előtt, a gyors siker és közismertség, a sebesen táruló kapuk és nagy keresetek ígéreteként. A közgazdász filmszerepeket vállal. A gépírónő énekelni tanul. Mindenki más szeretne lenni. Mindenki meg szeretné nógatni szerencséjének lovát. Ha egyedi esetek volnának: nem panaszkodnék. Természetes volna, mint ahogy minden korszakban föltűnnek tehetségek (és féltehetségek) a legkülönfélébb foglalkozási ágak művelői között, akik elhagyják választott vagy juttatott foglalkozásukat és hivatásra cserélik azt föl.

Máthé Erzsi Karinthy Ferenc Szellemidézés című drámájában (Katona József Színház. 1957) (MTI fotó - Keleti **Éva felv.)**

De ez már nem elszigetelt tünet. Nem egy-egy ember lép át hivatalából vélt hivatásába. Itt menekülésszerű az átvándorlás. Lerövidül a felkészülés, az erőgyűjtés, a tanulás ideje - mint ahogy megkurtult a ragyogásé is -, és „gyorsan ide nekem mindent"-alapon akarják learatni a sikert és velejáróit azok, akik korábbi pályájukban nem találtak emberi kielégülést.

Korjelenséggel volna dolgunk? Hisz már a rádió is bekapcsolódott, és hobby-műsort rendezett: kinek mi a bogara, mivel köti le haszontalanul idejét, képzeletét, munkakedvét, alkotóerejét, ahelyett, hogy igazi alkotásokat hozna létre.

Persze, ennek a jelenségnek nemcsak szubjektív okai vannak. Naponta láthatjuk, mennyivel több érdeklődést és közfigyelmet kap az, aki munkaidő után gyufaszálakból meddő munkát végezve fölépíti odahaza az Országház kicsinyí-

tett mását; milyen érdeklődést vált ki, *ha* valaki borosüvegbe belepréseli a Mayflower modelljét az összes árbocokkal, vitorlákkal és kormánykerekekkel együtt. A hobby ma a közfigyelem középpontjában áll, és nagyobb megbecsülést élvez az értelmes és közhasznú munkánál.

Nem akarom azonban tovább untatni borús panaszaimmal, hiszen mindezt Ön jobban tudja nálam, és éppen az Ön győzelmes harca ad nekem is biztatást ahhoz, hogy elviseljem a névtelen és neves levelezőket, a dolgozni lusta, de árulkodni serényeket, a szériasértődőket, a tehetségtelenségüket lobogtató önjelölteket, akik lapos teljesítményüket csillogó demagógiával magyarázzák közérdekké. Ön győzött, mert leküzdötte magában a belefáradás és elfásulás mindannyiunkat fenyegető elhatalmasodását. Győzött, felismerve, hogy csak a hosszú távú küzdelemnek van értéke, csak az ér valamit, ha mindvégig lábon maradunk, és végigverekedjük - elsősorban önmagunkkal - az életet.

Fellini csodálatos televíziós filmjének végén van egy képsor, amikor a cirkusz porondján felvétel folyik, és a régi világ öreg bohócai körbe-körbe szaladnak a rendező parancsszavára. Már ég a tüdejük, már fáj a szemük is, de újra és újra felhangzik a rendezői utasítás: Még egy kört! Még egyet! Még egy utolsó kört! Még egyet!

Ragyogó hitvallás ez a szép beletörődés, ez a gyönyörűen rezignált vállalása önmagunknak. Még egy kört, és még egyet! Amikor már azt hisszük, hogy elfogyott minden erőnk, újból neki kell rugaszkodnunk, és körbefutni a porondot. Nem lehet félreülni, és nézni a többiek erőfeszítéseit.

Fellini filmje tulajdonképpen önmagában is válasz. Hiszen két nagy mű közötti melléktermék ez, amit a televízió számára készített, és még ebben a „hakniban" is saját mondanivalóját, ismert vezérmotívumait és bölcseletét fejti ki. Nekünk is így kell még egy és még egy kört lefutni egészen a végsőkig, mindig önmagunkat adni, mert ez a feladatunk: kifejezni és vállalni a többiek számára azt, amit csak mi tudunk.

Ön néha, az elfáradás pillanataiban vagy éveiben azt hiszi, nem kell a művészete senkinek, de biztosíthatom, mű-vésznő, Ön nélkül szürkébb volna a világ.

Tisztelettel és szeretettel:

Molnár Gál Péter

KÖRÖSPATAKIKISSSÁNDOR

Az ezred becsülete

A Neveletlenek a Nemzeti Színházban

Mire ez a cikk megjelenik, Budapesten már a negyedik hadbírósági tárgyalás folyik - ezúttal a Madách Kamaraszín-házban. Az első kettőt a Vígszínház Fegyverletételében Kenéz Imre szenvedte el, majd következett Millington had-nagy, a *Neveletlenek* hőse a Nemzeti Színházban, végül a sort Maryk hadnagy a „Caine" torpedóromboló első tisztje zárta - legalábbis egyelőre.

Joggal vetődik fel a kérdés, mit jelentenek ezek a hasonló drámai szituációk? Divatról van szó vagy csak egy véletlensorozatról? Netán mélyebb társadalmi okokat is kereshetünk?

Kétségtelen, hogy a bírósági tárgyalás már régóta kedvelt drámaírói fogás. Kicsit olcsó is, hiszen az író aránylag kevés befektetéssel látványos és izgalmas helyzetet tud teremteni. Kérdésünk-re akkor tudunk feleletet találni, ha megleljük, mi az az írói gondolat, amely hitelesíti (vagy hatástalanítja) ezt a végsőkig kiélezett drámatípust.

Ezt a gondolatot most a Nemzeti Színház új angol darabjának, Barry England *Neveletlenekjének* előadásából próbáljuk kiolvasni.

Méltatlan viselkedés - Angliában

Mielőtt a budapesti előadásra térnék, meg kell említenem, hogy két évvel ez-előtt Londonban láttam a darabot - és nem szerettem. Szándékosan nem írtam azt, hogy nem tetszett. Ez nem volna igaz. Az előadás nagyon tetszett, a drámát is megnyerőnek, gondos, elegáns munkának éreztem. Szellemes, okos angol öniróniája és harapós önkritikája volt a legmegejtőbb - és a legátejtőbb.

Az átejtési kísérletben - akaratlanul - az angol kritika is részt vett. „Sir Winston Churchill nem szerette volna ezt a darabot" - írta a Sunday Times. A jobboldali kritikusok gúnyosan kérdezték: hogyan uralkodhatott *kétszáz* éven át maroknyi angol helyőrség több százmillió indiai fölött, ha katonái ilyen korruptak és aljasok voltak? A brit birodalom utolsó oroszlánjának feltételezett nemtetszése már-már megrendített saját első benyomásomban, hogy a darab a legáttételesebb angol öntömjéne zés mesterműve. Az angolok büszkék Swiftre, Thackeray-re, Dickensre, Shaw-ra. mert közben arra gondolnak: „Hol van még egy ország a világon, amelyet ilyen gátlástalanul, szinte kéjjel pocskondiázhatnak saját írói, és ahol élvezik, sőt kívánják ezt az olvasók?" Csak azt nem szabad elfelejteni, hogy az angolok - miközben hangosan ostorozzák magukat - titokban meg vannak győződve, hogy ez a fölényes öngúny emeli őket sok más nemzet fölé.

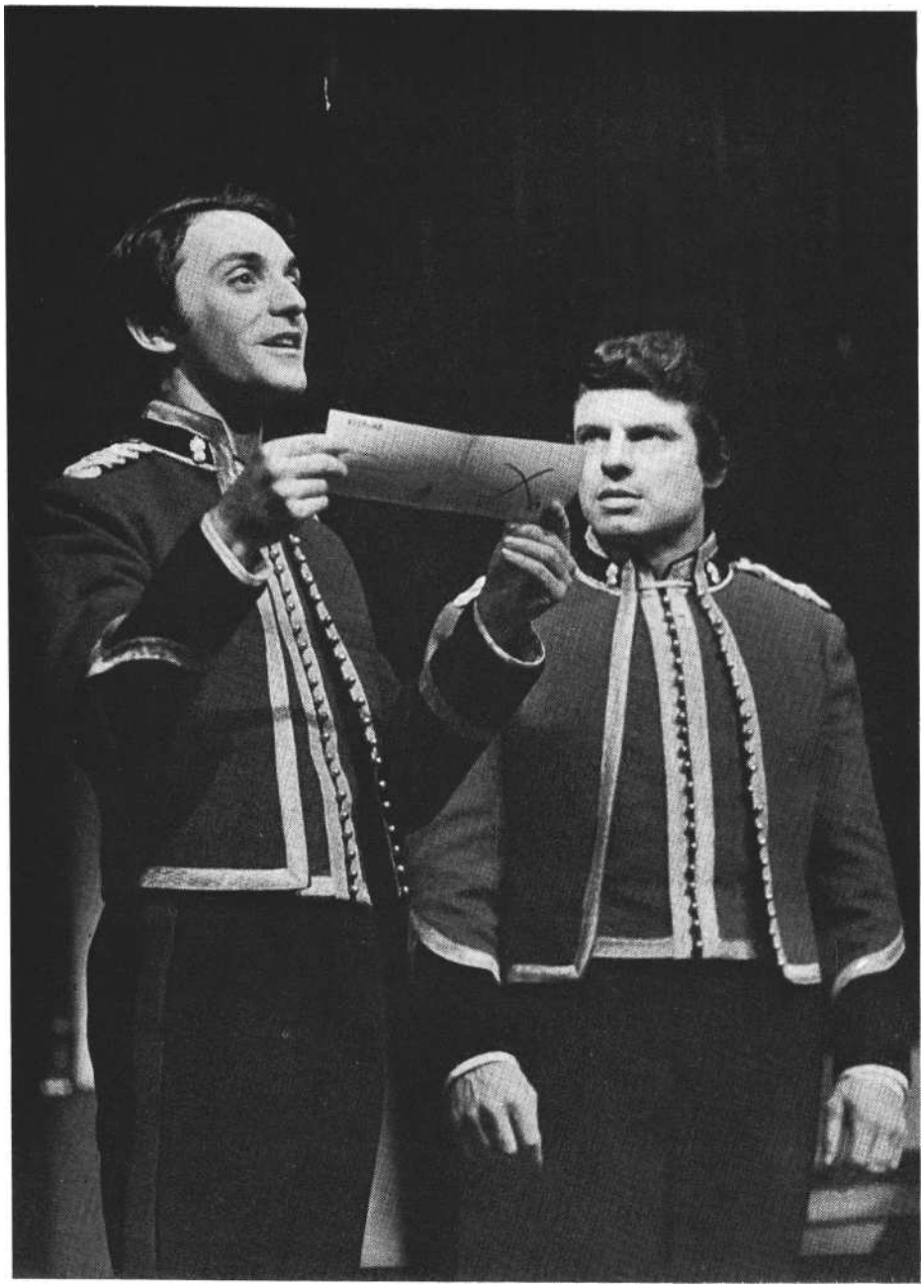
A darab angol címe többértelmű. *Méltatlan viselkedés.* De kié? Millington hadnagyé, aki nem hajlandó a regula szerint a bokáját csattogtatni, és inkább aranyifjú lenne Londonban, mint katonatiszt Indiában? Vagy a tisztikaré? De miért? Végtére is a jó szándék nem vitatható el sem az ezredestől, sem a szárnysegédtől. Mihelyt kétségbevonhatatlan bizonyítékot láttak, mindketten azon voltak, hogy az inzultus ügyében kiderüljön a teljes igazság.

Miről is van szó? Egy brit gyarmati ezred tiszti kaszinójának előcsarnokában vagyunk a múlt század végén, Indiában. Anglia igazi impérium, hatalma csúcspontján áll. Két fiatal tiszt érkezik az ezredhez, próbaidőre. Drake mindent elkövet, hogy beváljon, befogadják. Bajtársa, Millington éppen az ellenkezőjét akarja. Minden lehetséges alkalmat megragad, hogy ostobán viselkedjék és kirúgassa magát. Egy bál alkalmával egyértelmű helyzetbe kerül. A parkban italos állapotban próbálja megnyerni egy fiatal özvegy, Mrs. Hasseltine kegyeit. Az asszony hisztérikusan sikoltozva, tépett ruhában kerül elő. Millingtont nyomban az ezred becsületbírósága elé állítják. Védője, Drake had-nagy három izgalmas éjszakai tárgyaláson földeríti, hogy Millington csupán ártatlan kísérletet tett. Volt azonban egy igazi támadó, egy másik tiszt, aki kardjával végigvágott az asszonyon.

De fény derül arra is, hogy milyen nyers és szadista szellem uralkodik az ezrednél, milyen kegyetlenül bánnak el az indiaiakkal, hogyan próbálják mentegetni egymás bűneit, majd amikor ez veszedelmessé válik, hogyan számolnak le egymással.

A darab végén Drake, az örömkatona élményei hatására annyira megundorodik az ezredtől, hogy maga kéri el-bocsátását.

Vajon ezt és így látta az előadásban a londoni West End elegáns színházának, a csupa vörös bársony Queen's-nek



Barry **England:** Neveletlenek (Nemzeti Színház) **Szacsvay László (Millington) és Sztankay István (Drake)**

nagypolgári közönsége? Ezt nem tudtam elképzelni. Már csak azért sem, mert akkor honnan verbuválódott erre az antiimperialista krimire csaknem három évre való nézősereg?

A dolog nem megfejthetetlen. Elsősorban Val May, a bristoli Old Vic rendezője felelős a sikerért. Az első felvonásban a nyers, militarista környezetet Millington hadnagy szemével láttatta, tehát mindannyiunkéval, akik civilként a nézőtéren ültünk. De nem az az igazi bravúr, hogy egy rideg és kegyetlen világot ábrázolt, és közben folyton megkacagtatott, hanem az a rendezői alaposság, amellyel kivétel nélkül minden tisztből sajátos figurát terem-tett, akik annak ellenére, hogy nagyjából azonos felfogásúak, egyenruhát viselnek, és magatartásukat szigorúan a szolgálati szabályzat előírásaihoz igazítják, különbözni tudnak egymástól. A színházat értő közönség estéről estére ezt a kivételes rendezői produkciót, és a fáradtságot nem ismerő, elmélyült játékkal teljes karaktert építő színészi munkát tüntette ki érdeklődésével.

De lehetséges, hogy sokakat nem is ez vonzott. Egyszerűen eljöttek kikapcsolódni erre az érdekes előadásra, melynek első felvonása vígjáték, a másik kettő pedig izgalmas krimi.

Tény az, hogy hétszázszor játszották.

Barry England faggatása

Kíváncsi voltam, ki az a furcsa író, akinek vezetékneve magyarul: Anglia, s ha nem írjuk, csak kimondjuk a teljes nevét, akkor az annyit jelent, hogy Temesd el Angliát. Még arra is gondoltam, hogy fiktív névvel van dolgunk, talán egy ismert baloldali gondolkodású író rejlik mögötte. Tévedtem. England valóságos személy, jelenleg 38 éves, kalandos fiatalság, évtizedes írói múlt és jó néhány ismert mű van már mögötte. Íróilag legtöbbet kamatoztatott élményeit a Távol-Keleten szerezte. A koreai háború végén hívták be katonának, Malájföldön szolgált. Ottani tapasztalatairól szóló, A *konfliktus vége* című darabját 1961-ben mutatta be a coventryi színház. Leszerelése után öt évig színész volt. Ismert íróvá *Tájkép alakokkal* című regénye tette. Néhány tévéjáték és két újabb vidéki bemutató után futott be a West End-re a *Méltatlan* viselkedéssel (azaz Vas István fordításában *a* Neveletlenekkel).

A hadsereg lélektana, a katonaság világa első darabjában még közvetlenül, minden áttétel nélkül jelenik meg. A *konfliktus vége* Malájföldön játszódik, az ötvenes években, egy angol gyarmati csapattestnél. (Ebben az országban a gyarmati uralom 1963-ig, Malaysia megalakulásáig tartott.) A külvilágtól, a társadalomtól való elzártság eltorzítja az embereket. S amikor egy kívülálló - ebben az esetben egy szolgálatra behívott tartalékos tiszt - közéjük kerülve a megszokott emberi normákat próbálja alkalmazni, mindjárt megüti magát. Ez a tartalékos tiszt egy folyton bajba keveredő katona ügyében próbál közbenjárni, de alulmarad, mert a tényleges tisztek mereven elzárkóznak, egyszerűen nem hajlandók megértést tanúsítani.

Könnyű felismerni, hogy csírájában már a korai darabban megjelenik *a Neveletlenek* Drake-Millington kettőse.

A Neveletlenek egyébként Londonban a nagy közönségsiker mellett (és részben miatt) a színházi emberek egy részét csak fanyalgásra tudta késztetni. Kifogásolták a történet viktoriánus múltba helyezését, mert - úgymond - így az egész inkább egzotikussá vált és vesztett időszerűségéből. A darab kissé melodramatikus, a színpadi forma éppoly régies, mint a téma. Ráadásul a történet éppen egyik legfontosabb pontja nem eléggé megalapozott. Öngyilkosságra kényszerítenek egy embert, akinek tudathasadása van. Ennél még a bostoni fojtogató is emberségesebb elbánásban részesült. Miért nem a bolondokházába vitették Roachot?

Gondolom, erre az a válasz, hogy egy angol tiszt a birodalom fénypontján nem őrülhet meg, mert ez a gyöngeség jele. Ha valami baja van, mondjon le tiszti

rangjáról, vagy lője főbe magát. Elvég-re Kipling világában vagyunk, nem pedig túlérzékeny, elasszonyosodott korunkban.

Ez a Kipling-dolog hazáig foglalkoztatott. Szerettem volna tisztázni, hogy ha már a *Neveletlenek* - fogadjuk el - Kiplin-regény, akkor ki dramatizálta? Peter Weiss vagy Samuel Beckett? A társadalombírálat vagy az egyén helyzetének reménytelensége az uralkodó szólam?

Vagy a néző elégedjék meg azzal a diplomáciai jegyzék-szerű megoldással, hogy a becsület és a lojalitás nem rokonértelmű szavak?

A díszes és nagyon pontosan múlt századi londoni kulisszák valahogy mintha takarásban hagyták volna ezt a nem mellékes kérdést.

Neveletlenek Budapesten

Amikor meghallottam, hogy Marton Endre be akarja mutatni, először el .sem hittem, Mi közünk lehet egy múlt századi brit-indiai ezred tiszti klubjához? Hogy a tisztek egy kitömött, kerekeken húzott vaddisznó után szaladgálnak? Hogy hobbyjuk a műállat tomporába szúrni, és egyikük olyan szenvedélyesen szereti ezt a „sportot", hogy előbb egy indiai asszonyon ejt nyolc napon túl gyógyuló sebeket, majd egy halott baj-társának özvegyét is megvágja kardjával a sötétben.

Vajon miért éppen a képtelen külső cselekmény jutott eszembe? England úgy látszik, túl sok mellékes, de színes különösséget kevert a darabba, túlságosan a West End mindig érdekesség-re, perverzitásra szomjas, túl rafinált, a római ezüstkorra hasonlító polgári közönségére gondolt, amikor *a Neveletleneket* írta.

Aztán megjelent a Nagyvilág februári száma, elolvashattam a már látott darabot, és a képtelennek tartott vaddisznó-história valahogy új fénybe került.

A gyarmati hadseregnek, ennek a félelmetes erőszakszervezetnek a jelképévé nőtt. Még a sportjukból, ebből a hétköznapi játékból is kegyetlenség, véres szadizmus csöpög. Mit lehet várni, ha egy ilyen szervezet mozgásba jön, elkezdi gyakorolni a „hivatását"?

Barry England gondolkodásmódja, gyarmatosítás elleni indulata, még tisztábban állt előttem, mint a londoni előadás után.

De mit akart a darabbal a rendező,

Barry **England:** Neveletlenek (Nemzeti Színház)
Csernus Mariann (Mrs. **Hasseltine)** és **Sztankay** István (Drake)

Marton Endre? Már az előadás első felvonásában kitűnik, hogy a gyarmati elnyomás kérdése mellékes epizód csupán. Ez ellen nem is lehet helye kifogásnak, mert ha egy dráma itt és most akar hatni, akkor a rendező legelső feladata éppen az, hogy olyan problémákat állítson előtérbe, amelyek a magyar néző eszét és szívét leginkább bekapcsolhatják az előadás áramkörébe.

Nos, Marton Endre - úgy látjuk - a karrier és a tisztesség kérdését tekintet-te kulcsfontosságúnak. Szándékát már az is jelzi, hogy Drake szerepét egy olyan jeles tehetségű, kipróbált színész-re osztotta, mint Sztankay István. A képlet így hangzik: adva van egy hivatását nagyon naivan szerető fiatal-ember, aki a próbatétel idején inkább a karrierjét is kockáztatja, de a tisztességéből nem enged. És amikor azt látja, hogy a rajongásig szeretett testület nem felel meg az ő erkölcsi elveinek, akkor inkább lemond a fényes pályafutásról, de az önbecsülését nem áldozza fel.

Ez a felfogás magyarázza, hogy az előadás miért csak a második részben ragyog fel igazán. A premier idején a civil-kontra-militarizmus pokolian mulatságos ellentéte még nem feszült elég szélesre. De ennél a résznél a tapsok és a nevetések - azt hiszem - jó irányban fejlesztik majd tovább ezt a minden bizonnyal tartós siker elé néző elő-adást. Ugyanakkor a színészeknek nagyon kell vigyázniuk, hogy a rendező által mesterien érzékeltetett rideg, militarista légkör is megmaradjon. Nem szabad operettkatonákká válniuk, akik-kel Millington, ez a Londonból szalajtott dandy, kedvére bohóckodhat. Szacs-

vay László élete első főszerepében kitűnően kapta el a Millington-figura lényegét. Részben azért fenegyerekeskedik, mert fütyül az egészre, haza akar menni, másrészt a zsebében érzi az egész társaságot, hiszen apja volt itt nemrég az atyaúristen. Ha egy kicsit fölénye-sebben játszana, akkor a kontraszt köz-te és környezete között még szórakoztatóbbá válna, és a felvonás végén el tudnánk hinni, hogy csakugyan komolyan próbálkozott Mrs. Hasseltine-nál.

Az ezred és az egész miliő szellemét legjobban Sinkó László (Alastair Wimbourne őrnagy) találta el. Első belépésekor, a pólómérkőzés után, ahogy idegesen járkál, a lovaglópálcájával suhogtat, máris olyan, mint egy véreb, amely alig várja, hogy eloldják a láncát. Sinkó ezt a félelmetes figurát egyre gazdagabban színezi, s így válik az ezred reprezentatív díszpéldányává. Jellemző, hogy ő tart ki a legtovább Roach mellett, de az is, hogy amikor a védekezés lehetetlenné válik, ő az, aki hidegvér-rel a halálba küldi.

Lionel Roach-ot, a tudathasadásos bűnöst a súlyosan megbetegedett Avar István helyett Major Tamás játszotta el. Mindössze két nappal a bemutató előtt kapta meg a szerepet, és bravúros beugrásával megmentette az előadást. Major értelmezésében Roach olyan idős, zárkózott katonatiszt, akinek ideges, fojtott rebbenéseiből látszik, hogy valami nincs rendben körülötte, hogy szörnyű élményekben lehetett része.

Győrffy *György* ezredese negatívabb a darabbelinél. Olyan régen éli a vaskalapos katonatiszt életét, hogy már azt sem veszi észre, ha kifigurázzák. Annyira buta, hogy még a bizonyítékok feltárása után is eltussolná a bűncselekményt. Csak akkor enged, amikor Drake *nyilvános* hadbírósági tárgyalással fenyegeti. Az ezredest a tisztikar mélységes tisztelete övezi. Van, aki egyenesen rajong érte. Nyilván azért is, mert a testület szelleméhez hozzátartozik, hogy a feljebbvalót tisztelni kell. De ez csak egy ok. A további magyarázattal a színész adósunk marad.

Sinkovits Imre (Harper kapitány) intellektuális síkra emeli, filozófiává kristályosítja azt az életformát, amelyben a tisztikar él. Ő az igazi gondolkodó, a taktikus elme az ezredben. Először azt követeli Drake-től, hogy legyen igazságos, de rögtön hozzáteszi - az ezred érdekében. Világosan látja a feladatát, fölényesen letorkolja Drake „okvetetlenkedéseit". Nem akar komoly tárgyalást, hiszen ő magában az ítéletet már régen meghozta. Magatartásában az a fordulópont, amikor a ruhán a kard-vágást meglátja. Sinkovits ettől kezdve már Drake hadnagy szövetségese. Alakításában az a kiemelkedő, ahogy érzékeltetni tudja a köztük feszülő lényegi különbséget: neki az új helyzetben is az ezred becsülete, Drake-nek viszont a lelkiismerete a fontos.

A tisztikar tipikus figurája Fothergill hadnagy. Csurka László buta, fel-felé alázatos, lefelé kegyetlen figurát rajzol, akinek társalgási szókincse (jobbra át, igenis, feküdj) nagyjából minden élethelyzetre elegendő. Gáti József ez-

Barry England: Neveletlenek (Nemzeti Színház)
A tiszti becsületbíróság. Középen Sinkovits Imre (Harper kapitány) (Ikládv László felvételei)

redorvosa a minden bajra hashajtót rendelő egyenruhás medikus, lényegében az ezredes alteregója és mint ilyen, a status quo elszánt, de ügyetlen védelmezője.

Érdekes a becsületbíróság mozgatása. A beosztott tiszteket Marton Endre a tárgyalás első felében teljesen egy-forma, mereven ülő báboknak mutatja, akik csak akkor válnak egyénivé, ami-kor a bizonyíték láttán egyszerre nem tudják, mit tegyenek, és elbizonytalanodnak.

Az indiai szereplők közül Tyll Attila (Pradah Singh) finom volt és tartózkodó, minden megnyilvánulása megfelelt helyzetének. Császár Angéla szép és izgalmas jelenség Mrs. Bandanaj drámai epizódjában, de ebben a környezetben halkabban kellene indulatait kimutatnia, elvégre ő is nyugdíjat kap az ezredtől. Gobbi Hilda (Ezredesné) egy nem rá szabott szerepben is életteli perceket jelentett.

Mrs. Hasseltine sorsa a tisztikar lovagiasságának paródiája. Érte, az ő védelmében indul a becsületbírósági eljárás, majd amikor elkeseredésében kimondja véleményét a tisztikarról, helyzete éppúgy lehetetlenné válik az ezrednél, mint Drake-é. Csernus Mariann látványosan jeleníti meg a kacér szépasszonyt, de kissé külsőségesen ábrázolja meghasonlását, átalakulását a tárgyalás hatása alatt.

Ennek az előadásnak elvitathatatlanul Sztankay István (Drake hadnagy) a főszereplője. Sztankay Drake-je úgy érkezik az ezredhez, hogy hisz a katonai erényekben, a férfias fegyelemben és minden ambíciója az, hogy megállja a helyét. Bosszantja a vele érkezett Millington kihívó pimaszsága, mert ez rá is rossz fényt vet. Első megdöbbenése akkor következik be, amikor Fothergill kikötéssel és korbácsolással fenyegeti Millingtont és ő megérti, hogy ez nem üres fenyegetés.

Sztankay az első becsületbírósági tárgyaláson értetlennek, majdnem butának mutatja Drake-t. Teljesen megfordítja Harper kapitány utasítását, és úgy dolgozik, mintha az ezred becsülete megkövetelné, hogy Millington megfelelő védelmet kapjon.

A mondathangsúly véletlen felcseré-lése Sztankay alakításában akkor válik tudatos küzdelemmé, amikor megtudja, hogy az ítélet eleve elhatározott dolog és nem fogadják el lemondását a védői posztról. Ekkor makacsolja meg magát.

Sztankay eleinte már-már mulatságosan alázatos és tisztelettudó volt. Ami-kor elhatározza, hogy nem játssza el azt a bábszerepet, amit neki szántak, nem-csak erkölcsileg, de fizikailag is szinte megnő. Pontról pontra, fokozatosan emelkedik tiszttársai fölé, és amikor a darab végén az ezredes a zálogba adott becsületről beszél, teljesen világos, hogy Drake *ennek a testületnek* nem adhatja zálogba a becsületét.

Ebben a döntő pillanatban lényeges különbség mutatkozott a londoni és a budapesti előadás között. A Queen's színpadán az individualizmus *lehetséges* tisztességét a minden testületnél elkerülhetetlenül kompromisszumokból szőtt etikai rendszer fölébe helyezték. A budapesti előadás Drake-je egy kissé Nyilas Misire emlékeztet. Az biztos, hogy „Debrecenben" nem marad, de talán elmegy „Sárospatakra". Egy tiszta „Sárospatak" lehetőségét hagyta nyitva a Marton-féle értelmezés.

A fordítás (Vas István munkája) kitűnően szolgálja a rendezői koncepciót, csupán a magyar változat címével nehéz egyetértenünk.

Varga Mátyás díszlete indiai hangulatú és katonai szellemű tudott lenni, anélkül, hogy eluralkodott volna rajta az egzotikum. Talán a hagyomány, az ezredtradíciók légkörét tükrözhette volna gazdagabban.

A Simon Zoltán összeállította zenéből a második felvonást bevezető nagy hangulati erejű, keménységet és kegyet-lenséget sugárzó indulót emelnénk ki.

Barry England: Neveletlenek, Nemzeti Szín-ház
Fordította: Vas István, *rendezte:* Marton Endre, *díszlet:* Varga Mátyás, *jelmez:* Schäffer Judit.
Szereplők: Szacsvay László, Sztankay István, Győrffy György, Major Tamás, Sinkó László, Gáti József, Sinkovits Imre. Csurka László, Versényi László, Tyll Attila, Csernus Mariann, Gobbi Hilda, Császár Angéla, Lázár Katalin f. h.

NÁNAY ISTVÁN

A Koldusopera Kaposvárott

A Brecht-darabok bemutatóinak próbaköve szocialista országokban: a megírást közvetlenül inspiráló, éles antikapitalizmus mellett mennyire lehet előbányászni, érvényesíteni a mának inkább szóló általánosabb, humanista mondandót. Magyarországon nehezítő körülményként ehhez hozzájárul még, hogy színjátszóhagyományainkból hiányzik az a játé-kos fogantatású, expresszionista stílus, amely Brecht darabjainak alapvető formai sajátja. *A Koldusopera* esetében ezenkívül egyfelől az alvilágromantika csábításaival, másfelől az operettsablonokkal is meg kell küzdeni.

Babarczy László a kaposvári Csiky Gergely Színházban mindeme buktatókat elkerülve, a szerző maximális tiszteletben tartásával, minden aktualizálástól tartózkodva teremtette meg a *Koldus-opera* provokálóan mai előadását.

A darabot kissé leszűkített színpadtéren játsszák. A díszlet (Kaunitz Ervin tervezte) piszkos londoni kültelki környezetet jelez, csorba téglafal és vastraverzek érzékeltetésével. E tekintetben a Brecht-színház előadásaira utalnak, félreérthetetlenül. Nem ez az egyetlen jelzésük arra, hogy az együttes szellemi elődjének és inspirálójának a Berliner Ensemble képviselte stílust tartják.

A darab pontos, minden részletet egységbe fogó értelmezése, és a nálunk oly ritkán látható együttesjáték - ezek Babarczy rendezésének legfőbb erényei.

A nagy hal megeszi a kisebbet, mi előtt az még nála is nagyobbá válna, és őt kebelezné be. Ezt az alvilágban - a maga naturális keménységében - még jobban érvényesülő társadalmi törvényt illusztrálja az előadás, elsősorban a nyugati világ cápáira gondolva, de nem titkolt utalással a hazai harcsákra, csukákra,

Ennek megfelelően - hazai előadásaink közül először - nincs a darabnak egyetlen olyan figurája sem, akivel a néző szimpatizálhatna, vagy akár idő-legesen is azonosulhatna. Még a szegények, s a prostituáltak hadával sem, mert bár ők ma kizsákmányoltak, de néhány pennyért már most sem válogatnak esz-közeikben egymás kikészítésekor, s hol-

nap vagy holnapután közülük is kikerülhet egy Bicska Maxi vagy még inkább Leprás Mátyás.

A magyar előadásokban Bicska Maxi charme-os csibész szokott lenni, akinek sorsáért izgul a néző. A Berliner Ensemble Budapesten is bemutatott elő-adásában Wolf Kaiser éppen az ellenkező hatásra törekedett. Kaposvárott a németek elképzeléséhez közelítő Bicska Maxi lépett a színpadra.

Szabó Kálmán jó megjelenésű, elegáns. De társasági mosolya időnként kegyetlenné merevül, s ilyenkor a legjobb körökkel kapcsolatot tartó üzletember felvillantja másik arcát, a félelmetes, minden gazság elkövetésére kapható gengszterét. Mosolyát és jellegzetes, puha macskajárását, mozdulatait glaszékesztyűjével, fehér .fejű botjával és zakójával együtt veszi fel. Börtönjelenetei-ben, amikor e tárgyaktól megfosztják, el-tűnik mosolya, hétköznapivá válnak mozdulatai, s egyszerre szánalmasan kis senkivé lesz.

A bandatagok sem a *Szentiváneji álom* mesterembereinek alvilági másai, nemcsak bumfordi, tanulatlan kontárai a „szakmának". Különösen nem Horgasujjú Jakab és Leprás Mátyás (Kiss Jenő és Verebes István játsszák). Mind-ketten előbbre akarnak jutni a szamárlétrán, s ebben elsősorban Bicska Maxi akadályozza őket. Így Kiss Jenő Horgasujjú Jakabja a bordélyházi jelenetben nem szórakozottságból, hanem alig leplezett közönnyel, a „dolog nem rám tartozik" alapállásából marad kívül Bicska Maxi elfogatási procedúráján.

Leprás Mátyás a darab folyamán utánozni próbálja Bicska Maxi macska ruganyosságú járását, mintegy jelezve, *hogy* mindenben hasonlítani szeretne főnökéhez. Amikor azonban Maxi tőlük kéri a megmeneküléshez szükséges pénz előkerítését, Leprás Mátyás Horgasujjúval együtt rádöbben, hogy most végre sikerülhetne előbbre jutniuk. Ekkor Verebes egyszeriben tökéletesen úgy kezd járni, mint Bicska Maxi, s e finom jelzésből nyilvánvalóvá válik: cserbenhagyják a „kapitányt".

A magyar hagyományoktól merőben eltér Molnár Piroska Polly-alakítása. Nem a butuska, gyenge és becsapott leánykát játssza, hanem az apja, Peacock lányát. Amikor Bicska Maxi az üzletet átadja Pollynak, Molnár Piroska nem sírdogál - a szerzői instrukciótól el-térően -, hanem egyre keményebbek lesznek vonásai, és fokozatosan válik a banda fejévé. A börtönlátogatáskor, illetve a Lucyvel való jelenetekben sem szerelmes asszonyka, hanem üzletasszony, aki tulajdonképpen nem is nagyon bánná, ha Mackie-je nem kerülne szabadlábra.

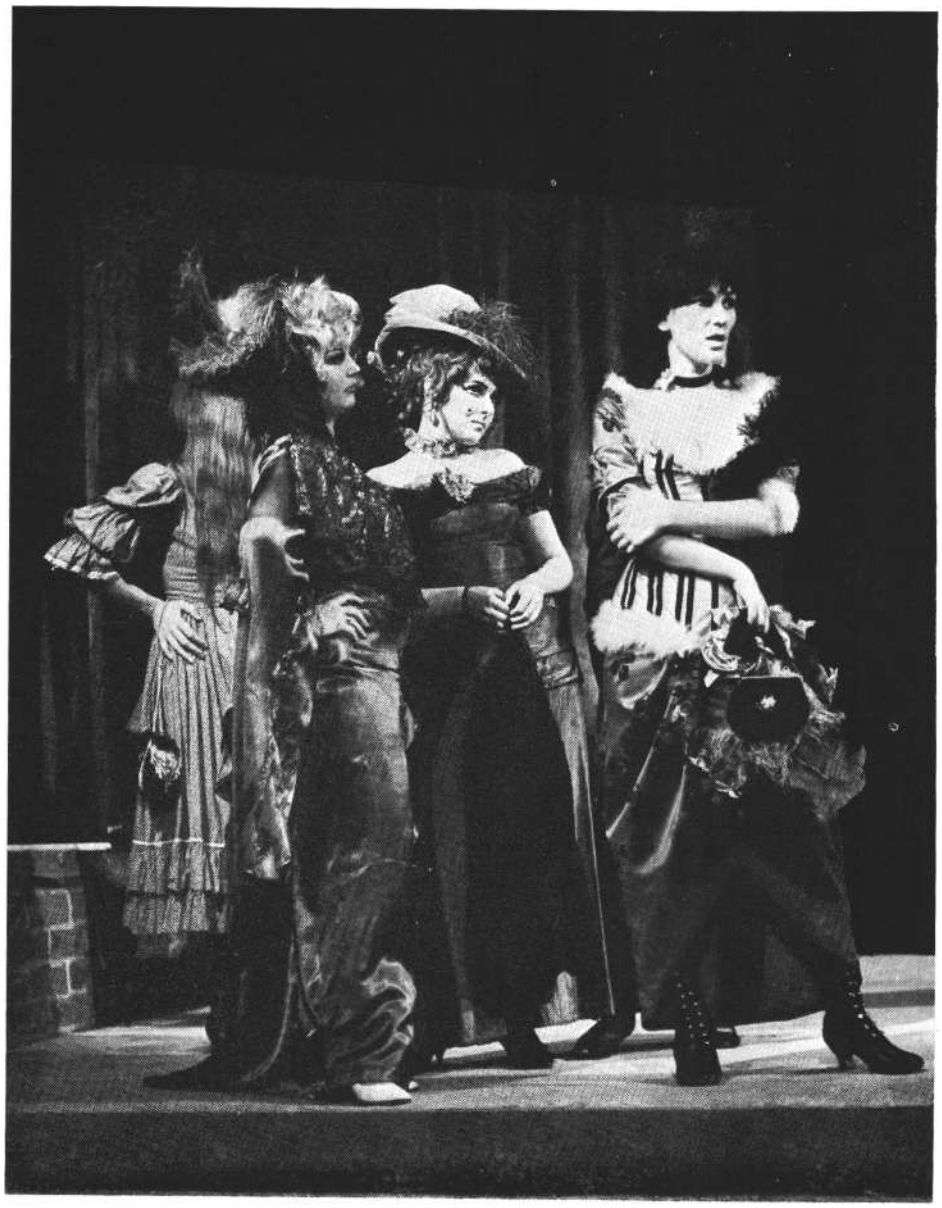
De ugyanígy említhetnénk Farkas Anny Peacocknéját vagy Garay József Peacockját. Rezzenéstelen arcúak, erejükben s főleg pénzük erejében bízva fölényesen, hidegen, primitív eleganciával dolgoznak a „tiszteletreméltó" nagyvállalkozók.

A darab Wagner-kultuszt parodizáló rétege maradéktalanul jelent meg. Maxi és Polly szerelmi kettőse vagy a finálé egyaránt ellenállhatatlan. A finálénál a végig háttérkulisszát jelző orgona jelenléte utólagosan is igazolódott, és Tigris Brownnak mint királyi hírnöknek az orgonából kicsapódó „hídon" való megjelenése remek ötlet. Kár, hogy Dánffy Sándor, csakúgy, mint az előadás egészében, itt sem tudott az olcsó operettsablonoktól szabadulni.

Mindössze néhány túljátszott mozzanat (például Szabó Kálmán „feleségek-re" kacsingatásai, nászéji bokacsattogtatása, Farkas Anny elájulása, Somogyi Géza tiszteletese) rontotta az előadás különben egységes stílusát.

A nézők az előadás alatt - amennyire ezt a színház nézőtéri beosztása megen-

Brecht-Weill: Koldusopera (Kaposvári Csiky Gergely Színház) Scheer Magda, Kemény Eszter és Hőgye Zsuzsa (Balogh József felv.)



Illyés **Kinga a pódiumon (Iklády** László felvételei)

Illyés Kinga a pódiumon

Előre kell bocsátanom, hogy lllyés Kinga estjeiről csak illegálisan tudok beszámolni, mert előadásaira nem sikerült jegyet szereznem. De belógtam. Először azért lógtam be, mert bár említettem, hogy a SZÍNHÁZ részére szeretnék írni róla, addigra az utolsó pótszékeket is el-vitték már. Az egyiken, ha jól láttam a sötétben, Jancsó Adrienne ült ... A második alkalommal azért lógtam be, mert nagyon kíváncsi voltam arra, vajon mit csinál az egyébként is gyermekhangú Illyés Kinga akkor, amikor gyermekként kell megszólalnia. Vajon nem esik-e, aggódtam, saját hangjának csapdájába? De Illyés Kinga nem esett semmiféle csapdába sem akkor, sem előtte.

Pedig, ha meggondolom, nem volt könnyű dolga. Az Egyetemi Színpad közönsége hozzá van edződve a jó előadóestekhez; akármivel nem lehetett színpadra lépnie. Hogy tisztában volt-e ezzel vagy sem, hogy Fagyöngy című mű-sorát erre az alkalomra állította-e ösz-sze vagy már másutt is bemutatta, nem tudom. Egy biztos, ez az előadóest nem leckefelmondás volt. Illyés Kinga nem azt mutatta meg, hogy milyen mai erdélyi költőket, régi csángó népdalokat és balladákat ismer, vagy hogy miket dedikálna az itteni közönségnek. (Bár biztos vagyok benne, hogy a Kallós Zoltán gyűjtötte kitűnő „Balladák könyvé"-t sokan keresni fogják ezután, és talán az Utunk évfolyamait is sűrűbben kikérik a könyvtárakból, hogy elolvassák benne Kányádi Sándor, Lászlóffy Aladár, Szilágyi Domokos vagy Herbai Anna verseit.)

---

gedi - nem ülhetnek nyugodtan, kényelmesen, elandalodva az érzelmes történeten. Az előadás egésze, stílusa, légköre megvalósítja azt a brechti elvet - mely oly kevéssé érvényesült eddigi hazai Brecht-előadásainkon -, hogy a néző nem külső, passzív szemlélője a színpadi cselekvésnek, hanem önmagában kénytelen ütköztetni a darab egyes részleteit, részmegállapításait és saját tapasztalatát. Azaz, a néző gondolati aktivitásra kényszerül. Ezt a szembesítést leginkább a songok segítik elő, amelyek mintegy szentenciákként sűrítik a darab különböző részmondandóit. Babarczy a songokat úgy énekelteti, hogy szinte le-rohanja a nézőket (legjobb példa erre *az Ágyúdal* egész színpadot bevonó megoldása, *a Ballada a kellemes életről* egyenesen a közönségnek címzett előadása vagy a koldusfinálék demonstráló beállítása és intenzitása).

Az előadásban - egy-két kisebb szereptől eltekintve - mindenki a helyén volt. Ritkán tapasztalható fegyelmezett, kidolgozott produkció, amelyben a neves színészek és az epizodisták egyként az egész sikeréért munkálkodtak. Ez a színház légkörét és Babarczy László rendezői munkáját egyaránt dicséri.

Csehov, Sütő András, de Filippo, Brecht, Giraudoux. Remek névsor. Jelzi a színház igen igényes műsorpolitikáját. Az a választás pedig, hogy egyik zenés darabjuk Brecht *Koldusoperája*, azt a dicséretes célkitűzését mutatja, hogy az igényesség mellett közönségük ízlésszintjé(is szüntelen magasabbra emeljék.

Bertolt Brecht: Koldusopera, Csiky Gergely Színház, Kaposvár

Fordította: Blum Tamás, *rendezte:* Babarczy László m. v., *díszlet:* Kaunitz Ervin, *jel-mez:* Fekete Mária, *zene:* Kurt Weil.

Szereplők: Kovács János. Garay József, Farkas Anny, Szabó Kálmán, Hőgye Zsuzsanna, Molnár Piroska, Dánffy Sándor, Andai Kati, Somogyi Géza, Verebes István, Kiss Jenő, Radics Gyula, Wágner Richárd, Várkonyi András, Kardos Gábor, Pusztaszeri Emília, Bognár Zsuzsa, Czakó Klára, Kemény Eszter, Scheer Magda, Farkas Rózsa, Tóth Béla, ifi. Mucsi Sándor

Illyés Kinga talán még azt sem akarta megmutatni, hogy tud-e szavalni egyáltalában, Versmondásából és dalolásából mindenekelőtt az a küzdelem érződött, ahogy az előadóművész eljut az anyagáig, az a folyamat, ahogy valamilyen némaságból, a betű vagy a csend némaságából hirtelen megszületik a szó. Nem a születés szépségéért, hanem azért, hogy kapcsolatot teremtsen, visszhangot keltsen. Az egyes darabok közé csupán lélegzetvételnyi szüneteket iktatott. A versek után úgy szólaltatta meg a népdalokat, s a népdalok után a balladákat, mintha csupán kötőszavak választanák el egyik formát a másiktól: egy-egy „valamint", „azonkívül", „következésképpen"... Az élő szó két lehetősége a vers és a dal közt annyi különbséget éreztetett, amennyi két mozdulat között lehet: ahogy a közönséggel szemközt ülő, feketébe öltözött színésznő feláll, és megindul a színpad háttere felé .. .

Illyés Kinga előadásában így természetesen elmosódtak a határok nemcsak vers és népdal, de vers és vers, népdal és népdal között is, ugyanakkor azonban rejtett összefüggések tárultak fel, össze nem tartozónak hitt dolgok össze-tartozása, távoli sorsok összerímelése, a költészet és a dal elemi megnyilvánulásainak állandó azonossága. Illyés Kinga mindezt nem filológiai szövegegyezéseken keresztül mutatta ki, hanem egy sajátos előadóművészi stílus segítségével, azoknak az apró, alig észrevehető jelzéseknek a segítségével, a hosszan, gyötrődve kitartott szavak, széttépett mondatok, a váratlanul felgyorsuló ritmus, újra meg újra megismétlődő mozdulatok, mozgások, a fényben elforduló arc változásainak segítségével, egy sajátos előadói „mondattan" segítségével fogalmazza újra anyagát.

*

Mint mondtam, a második Illyés Kinga-estre elsősorban az a kíváncsiság hajtott, hogy megtudjam, milyen hangon szólal meg a Kis Herceg. Nincs elkeserítőbb ugyanis, mint amikor egy gyerek a felnőttek által elképzelt rajzfilmhangon szólal meg. Amiben ott bujkál a felnőttek leereszkedő magabiztossága, meg-értő önhittsége. Saint-Exupérytől mi sem állhatott távolabb. Ha a Kis Herceget összehasonlítjuk más írásaival, nemigen veszünk észre stiláris különbségeket. A mesei kép is ismerős: pilóta lát ilyet a magasból; pilóta, aki sajnálja „a mozik és a metrók között szorongó tömeget".

Radu Penciulescu rendezésében Illyés Kinga annak a megrontatlan emberi álláspotnak a jogáért emelt szót, amely talán sohasem létezett, de amelyet - a mindenkori megújulás reményének tükreképpen - újra meg újra a gyermekek világában fedezünk fel. És Illyés Kinga megtalálta a külön hangját nemcsak ennek a gyermekeszménynek, de annak is, ami ezzel ellentétes: az ostoba felnőttgügyögésnek - mintegy feleletképp a kérdésemre -, a terméketlen tudálékosságnak, a rövidlátó prakticizmusnak, az öntetszelgésnek, az értelmetlen kiskirályoskodásnak, amelyet a felnőtteknek is szóló mese egy-egy figurája képvisel. Előadásának mégsem ez a legmeggyőzőbb vonása, hanem az a virtuozitás, ahogy a színpadon megvalósítja az elbeszélés folyamatosságát. Néhány kellék: egy tábla, amelyen az emlékezetes óriás-kígyó, a Kis Herceg, a majomkenyérfa (itt: atomfelhővé aktualizált) rajza lát-ható; egy emelvény - két oldalán lép-csőkkel; néhány gumilabda (a világ-egyetem röptében odavetett bolygói) - mindez elég Illyés Kingának ahhoz, hogy teret, időt, szereplő személyeket érzékeltessen. Mindezt úgy tölti ki érzékeny mozgáskultúrával, apró gesztusokkal, fintorokkal, hangváltásokkal, hogy közben egy pillanatra sem hagy alább az elbeszélés lendülete. Amikor végül kiperdül a színpadról, mintha maga is elérzékenyülne kissé a B 612-es számú bolygó egyetlen lakója miatt...

Sz. A.

FORRADALMI SZÍNHÁZAT

akar teremteni a munkásosztály számára tizenkét olasz színész. Már 1970 novemberében kiváltak hagyományos színjátszást művelő társulataikból, első bemutatójukra mégiscsak nagy sokára került sor. A viszonylag hosszú és bonyolult rendszerű próbafolyamat meghozta a sikert: Brecht/Gorkij Az *anya* című mű-vét immár hat hónapja játsszák a városi színházakban és a falvakban. Naponta átlag háromszáz kilométert utaznak, hogy a munkások, parasztok, tanárok s egyáltalán, a lakosság minél több rétege előtt bemutatkozhassanak. Az előadásaikat követő vita, beszélgetés során újra és újra párhuzamba állítják a Gorkij-mű születésének körülményeit, az 1905-ös oroszországi eseményeket - s saját, jelenlegi politikai-társadalmi helyzetüket az 1971-es Olaszországban.

(Theater der Zeit, 1972/1.)

PÁLYI ANDRÁS

Latinovits avagy a színészet új paradoxona

1. Pierre-Amiel

A színházi világban ezekben a hónapokban ugyan Latinovits Teleki László-alakításáról esik a legtöbb szó, én ezt a portrét mégis egy régebbi szerepének elemzésével kezdem. Bizonyára sokan meghökkennek, ha azt állítom, Latinovits Zoltán szerepei közül a legmélyebb hatást *a Tiszták* Pierre-Amielje tette rám. Ezt az „alakítást" - s itt az idézőjel nem véletlen - általában bukásként tartja számon színházi közvéleményünk; Latinovits, úgy emlékszem, összesen háromszor játszotta Pierre-Amielt, majd le is adta a szerepet. E sorok írója a premieren látta; nincs oka azonban kételkedni azok benyomásában, akik a második és harmadik estén erőtlennek és hamisnak érezték. A nagy sikert és a nagy bukást végül is csak egy hajszál választja el egymástól. S Latinovits Pierre-Amieljének premiernagyságában ott volt a más-napi bukás *nagy* lehetősége is.

Pierre-Amiel *a* Tisztákban, állapítsuk meg mindjárt, első látszatra korántsem tűnik különleges alkalomnak. Intrikus szerep, mely a drámán belüli súlyához képest meglehetősen motiválatlan; Pierre-Amiel pápai legátus rendkívüli gyűlöletét, amit a „tiszták" és a nekik oltalmat adó Perella Raymond ellen érez, voltaképp egyetlen motívum indokolja; hogy Corba, Perella felesége egy-kor a szeretője volt, a Pierre-Amiel ma is esztelen szenvedéllyel kívánja az asszonyt, aki immár férjével sem él házas-életet, csatlakozott a „tiszták" szektájához. Pierre-Amiel szerelmi ostromát keményen visszaveri, s a pápai legátus végül is e szerelemnek lesz áldozata: az asszony miatt jön fel a várostrom idején másodszor is következ-ményt a várba, s ami-kor kilép a várkapun, kőzápor sújtja agyon.

A Tiszták szövege rendkívül nehéz színpadi szöveg, a színésznek külön meg kellett küzdenie a dialógusok érthetőségéért. A súlyos és gyakran nehézkes, máskor költőien méltóságteljes illyési mondatok megelevenítéséért a Vígszín-ház emlékezetes Tiszták-bemutatóján Latinovits tette a legtöbbet, holott nem

tartozik „szavaló" színészeink közé. Tagoltan beszél. Ez a tagoltság azonban nem kényszerűség, s így egy percig sem tűnt erőltetettnek. Latinovits Pierre-Amielje démoni jelenség volt. Félelmetesen és romantikusan az, egyetlen kézmozdulatában is annyi erővel, hogy lenyűgözött vele; s ez a démoni Pierre-Amiel nem beszélhetett másképp, mint egyenként megmérve a szavakat. Nem harsogott, de a gonoszság felforrósította a hangját. Nem öblös szónoklatot tartott, hanem végítéletet hozott szavaival. ,,Az ördög van rajtad valóban!" - vágta oda neki Corba a vígszínházi előadás legfűtöttebb és legfojtottabb jelenetében, melyben az asszony és a pápai legátus négyszemközt vívta meg szópárbaját. S Latinovits-Pierre-Amiel kezében ott a kereszt, de valóban az ördög van rajta.

Régebbi intrikus szerepeiben mindig volt valami emberi; ha az író szándéka ellenére is, de belecsempészett a figurába némi esendőséget, ha csak néhány pillanatra is, felvillantotta az érem másik oldalát. Pierre-Amieljében nem volt emberi vonás: ami az írótól eredt - szerelmi motívum -, azt is elhomályosította; benne a szerelem, sőt a testi vágyakozás is egyértelműen gyűlöletté vált. Voltaképp nem is kívánta az asszonyt. Önkínzása és szerelmi követelőzése is azért volt, hogy ha lehet, még nagyobb legyen benne a gyűlölet. Mint egy fekete mágia papja, olyannak tetszett. Voltak percei, mikor Artaud kísérteties vízióit idézte fel bennünk: azt a színházat, mely olyan, mint a pestis, krízis, mely *vagy* gyógyulással vagy halállal végződik; azt a színházat, mely sötét és titokzatos hatalmak kitörése, a gonosz ösztöné, mely egyedül az ember sajátja. S az illyési szöveg, amellyel a többiek jól-rosszul *küszködtek*, Latinovits számára nélkülözhetetlen eszközzé vált annak a mágikus pillanatnak az életre hívásához, melyet komor költőiségből és súlyos ünnepélyességből, prédikációból és átkozódásból teremtett, szemérmetlen gonoszságot lobbantva a színpadon.

Több volt ez az emberire formált elvetemültségnél; megformálását, létrehozását tekintve több. Ezzel a végletekig fokozott gonoszsággal túllépett korábbi szerepein. A színészi alakítás végső határait lépte át, s alakítás helyett a színészet mélyebb, nagyobb titkait varázsolta a színpadra. Csontig ható ereje volt, mintha egy ősi mítoszból lépett volna elő.

2. Ványa bácsi

Az elmúlt évadban Pierre-Amiel előtt Csehov *Ványa* bácsijának címszerepét játszotta. Hangos siker volt, a színházi idény egyik legnépszerűbb színészi alakítása. Sokan lelkesedéssel méltatták, s ezt tagadhatatlanul megérdemelte: ragyogóan játszott. Hogy Ványa bácsijából hiányzott a pierre-amieli pillanat szenvedélye? Ez sem igaz. Ványa bácsiban is szenvedélyek rejlettek: a soha szóhoz nem engedett gyűlölet Szerebrjákov ellen, az elfojtott szerelem Jelena iránt, a néha tétova, néha keserű féltékenység Asztrovval szemben. Az elfojtott szenvedélyek a csehovi világ sajátos törvénye szerint Latinovitsban izzani kezdtek, a legparányibb látványosság nélkül: Ványa bácsija jelentéktelenségében, provincialitásában nőtt naggyá.

A csehovi dikció felbonthatatlanul totális *élet a* színpadon, legalábbis ennek lehetősége; s Latinovits-Ványa visszafojtott szenvedélyeit ezekben a látszólag teljesen jelentéktelen szavakban érezhettük meg először. Jelena keresztülment a színpadon, Ványa bácsi felfigyelt rá, „Fantasztikus" - kezdett bele Szerebrjákov professzor jellemzésébe, de jól tudtuk, hogy ez a „fantasztikus" nem a professzorra, hanem ifjú feleségére, Jelenára vonatkozik; vagy azt mondta, „szegény papír" - de itt sem a papírról volt szó, hanem arról, ahogy meggörnyedt, illetve, amiért meggörnyedt. A mondatokat voltaképp „csehovi" gesztusai keltették életre. Vajon mi rejlett a hintánál udvarló Ványa bácsi földre huppanásának groteszk komikuma mögött, amit nem is volt időnk lereagálni, mert máris átváltott a kendőlobogtatás vígjátéki humorába? Vajon mi rejlett a második fel-vonásbeli hálóköntösös bejövetele mögött, a nevetséges póz és a nevetséges székhúzás mögött? Vajon mi rejlett attraktív részegségében, a sértett kan és a lírai szerelmes részeg feljajdulásában? Vajon mi rejlett guggoló tökmagrágásában, abban, ahogy már „ejti" Asztrovot, mi rejlett guggolva táncolásában, szék tetején éneklésében? Ványa bácsi iróniája volt ez a világgal szemben vagy Latinovits iróniája Ványa bácsival szemben? Vagy valami más, amiben mindez benne van, de ami más is, kevésbé át-tekinthető? Vagy egyáltalán át sem tekinthető?

Fájdalmas, kimondhatatlan titkot lopott a néző szívébe. A csehovi színpad teljes élet, s a nagy fájdalom körülrajzolhatatlan. Vagy mégsem? Latinovits Ványa bácsija szentimentális volt. A legnagyobb és legszebb szentimentalizmus, amit valaha láttam. És vaskosan reális. Szívet vésett a kerti hinta tartóoszlopába. A hintára, mely Jelenát jelenti. Gondos, akkurátus mozdulatokkal, úgy, ahogy a számlákat nézte át. És mégsem úgy. Ez a provinciális pontosság, ez a naiv fontoskodás, ami ugyanakkor titok is akart lenni, tele volt érzelemmel. A gazdatiszt terméshozamban akarja kifejezni a szerelmét, mert ezt a nyelvet be-széli.

Ott a szív a hintán. Latinovits nyílt színvallása a szentimentalizmusról. Színészi jelenléte garantálta hitelességét. Mert ez a szív élt az előadásban. Ujjai idegesen vibráltak előtte, mikor Asztrovval beszélt, majd később még egyszer: arca közvetlen a szív mellé simult, minden jelzés nélkül. Ez is Ványa bácsi író niája? Vagy Latinovitsé? Úgy rajzolta meg Ványa bácsit, hogy túl is lépett rajta, mégis belül maradt, s belülről ragyogtatta meg.

A színpadi játék, *a mesterség* imponálóan magabiztos ismerete - mondhatnánk. De hivatkozhatnánk újabb film-szerepeire is. Egymás mellett futott a mozik műsorán *a Szindbád* és a *Csárdáskirálynő. A Szindbádban* lemondott a mimikriszínház minden lehetőségéről, a színészet látványosságáról - hogy szolgálja a látványosság másfajta, sajátos aspektusaival élő rendezői elképzelést. Még csak szívet sem rajzolt, mint a *Ványa* bácsiban, az arca is alig rezdült, természetes léptekkel és természetes mozdulatokkal, minden különlegesebb bravúr nélkül játszott. *A Csárdáskirálynő* Miska szerepében aztán megmutatta, hogy a mimikrit is fölényesen tudja. Életet lehelt a kellékekbe, jellemet formált és világot karikírozott egy-egy fintorral, drámai alakot teremtett egy sablonos operettfigurából. Elemezhetnénk aprólékosan kidolgozott gesztusépítkezését, analizálhatnánk ironikus-költői ötleteit, melyekkel életre kelt egy régi és meggyőződésünk szerint avítt játékstílust. Mégis elég hivatkoznunk rá: bármilyen káprázatos *a Csárdáskirálynő* Miskája, Latinovits már túl van rajta. Pontosabban, épp azért káprázatos, mert túl van rajta: a szó legjobb értelmében vett *fölényes alakítás.*

Nem ez az *az új paradoxon,* amire a címben utaltunk. Latinovits, ha szükséges, sokarcú színész, ha kell, egyetlen arccal játszik, de drámai jelenléttel. Nem más ez, mint a *mesterség birtok-*

lása; nem más, mint annak felismerése, hogy a színész személyes szenzibilitása és művészi szenzibilitása két egészen különböző dolog; nem más, mint a diderot-i paradoxon mai értése. Diderot úgy gondolta, hogy azok a nagyszerű színészek, akik híjával vannak mindennemű szenzibilitásnak. A modern színészet ezt úgy fordítja le a maga gondjaira, hogy különválasztja a személyes és művészi fogékonyságot. Latinovits *a Ványa bácsi*-ban a művészi fogékonyság lebilincselő példáját adta. Vajon mélyíthető-e, igazibbá tehető-e még a színészetnek ez az iskolája? S ez azt is jelenti: lehet-e még *valóban autentikus?* Vagy nem kell-e a színésznek átlépni ama „végső határt", ahol minden eddigi ismeret és rutin megkérdőjelezhető, ahol a mesterségbeli biztonságot a mesterség új lehetőségeinek bizonytalansága váltja fel?

3. IV. Henrik

Erre keresem a választ Latinovits utóbbi alakításaiban. S így kerül egymás mellé két, időben meglehetősen távol eső élmény. Pirandello *IV.* Henrikjének címszerepe az elmúlt évad elején a Vígszínházban - és Illyés Gyula Különcének címszerepe, most, az évad derekán, Veszprémben.

Pirandello *IV. Henrikje* a nagy drámai játék lehetőségét rejti magában, s nemcsak a címszerep - ahogy a Vígszínház legutóbbi előadása után vélhetnénk hanem az egész darab. *A IV. Henrik.* melynek a társadalmi szerepjátszás az alaptémája, egyúttal művészi műhelytanulmány is a színészi szerep mibenlétéről, a hagyományos szerepjátszás válságáról. A dráma e többrétegűsége, mely épp a szerepen belüli szerepjátszás segítségével a szimpla szerepmegoldás feláldozását követeli a színésztől, s alakítás helyett inkább nyíltszíni küzdelmet igényel, olyan modern asszociációkat hordozhat, amelyek a pirandellói műhely-dráma továbbgondolásából és mai világértésünkből egyaránt következhetnének. A vígszínházi előadásban ezzel a továbbgondolással csak Latinovits nem maradt adósunk. Mert bármilyen különös, IV. Henrik szerepét is meg lehetett volna szimplán oldani, le lehetett volna redukálni a pirandellói hőst racionális lényegére: egy őrült, akiről kiderül, hogy mégsem az (csak *játssza),* miután beolvas azoknak, akik az őrületbe kergették. mégis inkább a maga múltba menekülő őrületét választja, mintsem az őrült hu-szadik századot. Mindez benne volt Latinovits Henrikjében, de az, ami igazán értékes és közel két év távlatából is lényeges számunkra, mélyebb és bonyolultabb ennél.

Latinovits épp onnan indult el, amit az imént zárójelben jeleztünk, hogy tudniillik Henrik „csak játssza" az őrületet. Először is, mintha ez a „játssza" transz-formálódott volna számára: ha ugyanis *játssza,* az mindent jelent. Életet jelent. Belül viharzó szenvedélyeket, azonosulást és riadalmat, átélést és félelmet: hisz állandóan ott vibrált benne a rémület, hogy visszatérhet az őrület, ami betegség. Már nyíltan felfedte „titkos tanácsosai" előtt, hogy alakít, s a következő pillanatban mégis ismét őrültnek tűnt. Lenyűgöző színészi produkció: nem-csak az illúziót teremtette meg, hogy a színpadi figurák, a „titkos tanácsosok" kételkedhessenek iménti önleleplező szavaiban, de mi, akik a nézőtérről néztük e játszmát, szintén elbizonytalanodtunk, s egy percre felmerült bennünk, hogy talán mégsem a józan Henrik az igazi. Az-az szinte kézzelfoghatóan éreztük a veszélyt, hogy ez a szerepjátszó Henrik visszazuhanhat a megjátszott őrületbe, szinte kézzelfoghatóan tapasztaltuk, milyen őrült kockázat ez az őrületjáték; de csak *éreztük,* csak *tapasztaltuk,* tudni csupán akkor tudhattuk meg, amikor a festmények megelevenedtek a trónterem falán, s Henrik valóban összeroppant. „Hanem, tudja - fordult itt a kuruzsló-elmeorvoshoz -, kis híja, hogy nem sikerült újra agyamra borítani az éj-szakát!" Ez a mondat a legnehezebb színészi próbatételek közül való, hisz könnyen lehetett volna mankó is a színész kezében (és egyetlen mondat mankó is megsántíthatta volna Henriket), ha azt, ami itt elhangzott a színész szájából, nem éreztük, tapasztaltuk volna előbb, nem lett volna élő élményünk a most *kimondott* veszélyről. Így viszont szó és játék, ráció és emóció egymást erősítette, emelte arra a hőfokra, amelynek már más a fizikája, mint a hétköznapoknak.

Mintha már itt is azt a pierre-amieli pillanatot ostromolta volna. Anélkül, hogy elrúgta volna magát a konvencióktól. Ellenkezőleg, ha úgy tetszik, teljességgel „hagyományos" színjátszás a Henrik, s az *a Különc* Telekije is. Ez a második Illyés-szerep nem oly rendhagyó, mint a *Tiszták,* Teleki tragédiája emberi formátumú dráma, nemigen hallatszanak benne a sors végső kérdései. Megalkudhat-e a forradalmár? - kérdezi Illyés; a *Különc* azonban kétségkívül jobb könyvdrámának, mint színpadi játéknak, s miközben az író igen gondosan ügyel a Teleki-dráma emberi-hétköznapi motiválására, szinte nyoma vész a nagy szereplehetőségnek. Pedig a Kü*löncben* csakúgy, mint *a IV. Henrikben,* Latinovits szélsőséges pillanatai a nagy-szerűek. Ahol a színészi illusztrálás és átélés ellentmondása mintegy felszívódik, ahol eltűnnek a hagyományos szerepjátszás kérdőjelei, s helyébe *a színészi jelenlét* evidenciája foglalja el a szín-padot. A szó szoros értelmében *elfoglalja:* ilyenkor minden más elhalványul, kiszorul a színről, a latinovitsi indulat katartikus tüze egyetlen másodperc alatt felemészti a gondosan kiművelt színpadi realizmust. Saját realizmusát is.

Kovács András *Falak* című filmjében, sokan megállapították már, a notórius igazmondó, mindenáron cselekedni kívánó értelmiségi szerepében „önmagát" játszotta. Persze, *a Falak* mellett még jó néhány szerepét felsorolhatnánk, s bizonyos értelemben Illyés Telekije is ezek közé tartozik. Amikor azonban Latinovits színpadi jelenlétének evidenciájáról beszélünk, nem ezekre az élet és a szerep közé túl könnyen felállítható párhuzamokra kell gondolnunk. Teleki drámai sorsa, különösen a szerep egy-egy felhangja bizonyára közel áll a szívéhez; elsősorban mégsem ez ragadja meg az embert. Van színészi azonosulás - átélés, sőt „beleélés" - és van *azonosság. A* színpadi azonosság nagy percei olyasfélék, amilyennek Pierre-Amieljét őrzöm magamban.

4. Teleki László

Telekijét is részletesen elemezhetnénk. 1860-ban az osztrák császár csapdába csalta 48 egyik legjelesebb forradalmi egyéniségét, de a halálos ítéletet Ausztriának már nem volt ereje végrehajtani rajta. Szabadon bocsátották, s mint Illyés írja, *újabb tőrvetéssel,* módot adtak ne-ki arra, hogy visszatérjen a közéletbe. Erre a „tőrvetésre" épül Illyés Gyula drámája: Teleki a kétoldali gyanú keresztüzében történelmi lehetőséggé akarja kovácsolni a császár adta lehetőséget. De ha mégoly rendkívüli egyéniség is Teleki, egyedül, szemben a történelmi erők hatásával, nem teremthet forradalmi helyzetet. A „történelmi lehetőség" így bukásba fordul: Illyés Telekije nem alkuszik, neve és becsülete tisztaságát csak az öngyilkos golyó mentheti meg. Aki az Illyés-drámát könyvből ismerte, most a veszprémi Petőfi Színházban leg-

először is Latinovits *humorán* lepődik meg. Teleki László Illyésnél, úgy érezzük, akkor is méltóságteljes, akkor sem lép ki államférfiúí szerepéből, amikor szeretője szállodai szobájában papucsát keresi. Latinovits számára az illyési jellemzés e kis motívumai, az „életszerűség" elhintett magvai - az életet jelentik a színpadon. Nem véletlen, hogy egyedül ő fakaszt derűt a nézőtéren; kivételesen nehéz feladatot old meg nagyvonalú eleganciával.

Ez azonban játékának csak első rétege. Amikor Ferenc József hellyel kínálja, merev testtartással, egyenes háttal, groteszkül, féloldalasan foglal helyet a széken; arca, a feldúlt ellenállóarc, s a töprengő politikusarc bezárul. Latinovits magatartásdrámának értelmezi a *Különcöt.* Ezért nem keresi a látványos színpadi alakváltozás formáit (bár a parókás Teleki - az első képben - szerepen belül is szerep), elegendő neki a hallgatás és a fekete tekintet: ebben sűrűsödik e Ferenc József-i „operettes" éj-szakán a Telekí-magatartás tragédiája. A burgbeli jelenet egyébként a *Különc* drámailag legerősebb képe; a darabnak egyébként meglehetősen epikus, mond-hatnánk, naplószerű a meséje. De mind-annyiszor, ha *szituáció* van a színen, Latinovits kigyullad, egy-egy pillanatra félelmes lesz, mint a mágus, aki magára vette a gonosz hatalma.. Nem elzsongít, hanem tüzet szít, s a végzetet emeli fáklyaként a színpadon: sorsa a dráma első pillanatától „meg van írva".

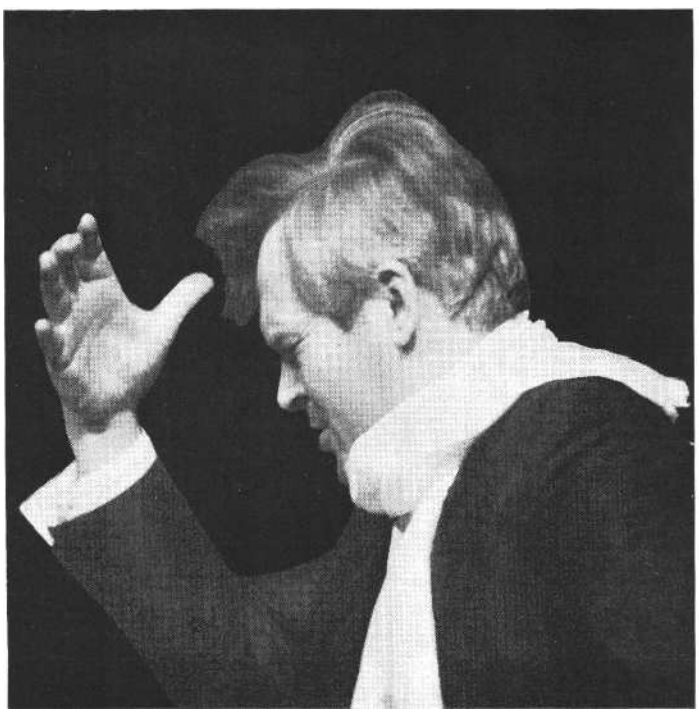
5. A paradoxon

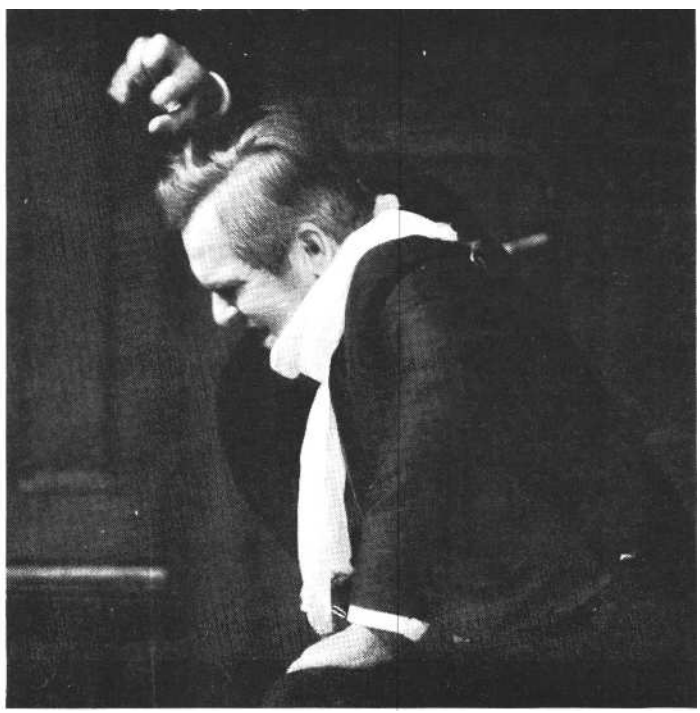
Azonosul Teleki sorsáv l? Átéli és egybeforr vele? Van egy-egy pillanat az előadásban, ami több ennél. Ezek már nem az azonosulás, hanem az azonosság percei. Sőt, csak másodpercei. Mintha megállna a színészet felfedett új régiói előtt. Csak egy-egy másodpercre adja át magát annak a mágiának, melyet Pierre-Amielben meglelt. Talán ez az, amit Telekije minden nagysága ellenére hiányolunk belőle? Vagy egyáltalán: kapott erre lehetőséget az írótól? De ha nem kapott is, vagyis, ha a megírt szerep a hiányos, ez legfeljebb menti, de nem oldja fel a nézőtéren születő kérdőjelet. Latinovits a rendkívüli színpadi egyéniség művészi biztonságával elvezet az új színészet „szabad szemmel" alig látható kapujához, felnyit egy rejtélyt. Itt azonban - ez idő szerint - véget ér a kaland, amire invitál.

Teljesen egyetértek azokkal a méltatóival, akik ünnepelték Telekijét. Ami *alakítását* illeti, az teljes. Több is, mint a megírt szerep. Olyannyira több, hangsúlyozom, hogy vannak percei, amikor túl is lép a saját maga képviselte szín-játszáson. Felvillant egy kérdést: nem fordulhat-e meg a színész művészi szenzibilitásának közismert paradoxona? Nem *kell-e* megfordulnia? Vajon a színészet „magasabb fizikája" - *az az* állapot, amikor a színészi test és lélek totálisan a játéké, amikor tehát itt és most a színész jelenléte *azonos a színházzal.* anélkül, hogy alakítana, anélkül, hogy lépésről lépésre azonosulna a szereppel - nem teszi-e lehetővé, hogy a színész művészi szenzibilitása személyes szenzibilitás is legyen? Fordítva tehát, mint Diderot *dilettánsainál,* akik hétköznapi hisztériájukat üvöltözhették a színpadon, s azt művészetnek hitték. S ez az új egység, ez *a színészi totalitás* nem nyit-e új lehetőségeket a színpadi hitelesség előtt?

Ez a kérdés - ha úgy tetszik, a színészet új paradoxona - nemcsak Lati novitsé. Latinovits minden konvencionalizmusával együtt - vagy ellenére - út-törő. S ezen a ponton az elemzés írója is elbizonytalanodik: *együtt* vagy *ellené-re?* Mondhatja-e, hogy Latinovitsnak le kell vetkőznie konvencióit? Semmiképp. Színpadi hitelessége garancia arra is, hogy művészetét pontos iránytűhöz méri. S ki tudja, mikor születik újjá a kezében egy-egy jellegzetesen „konvencionális" eszköz? Végtére, amit fentebb kiolvastunk szerepeiből, az is a „hagyományos" színházon belül született.

Latinovits Zoltán mint Teleki László (Illyés Gyula: Különc, Veszprémi Petőfi Színház) (MTI fotó - Kovács Sándor felvételei)





Koltai Róbert Csíkos Gáborral Illyés Lélekbúvárjában (Kaposvári Csiky Gergely Színház) (Iklády László felv.)

JÓSFAY GYÖRGY

Az alakítás legyen „remeklés"

Beszélgetés Koltai Róberttal

Színpadjainkról egyre inkább letűnnek azok a hatalmas színészegyéniségek, akik iciny-piciny szerepeikben szinte népszerűbbek voltak a mindig főszerepben, mindig címszerepben tündöklőknél. Talán azért is, mert amíg ők évtizedeken át mindig kiváló sírások voltak, addig ki tudja hány Hamletből lett Polonius, Claudius. Színpadi miniatúráik szakma és közönség teljes elismerését vívták ki. Szerémy Zoltán „méltóságos úr" lett, Makláry Zoltán több Kossuth-díj tulajdonosa, hogy csak kettőjük nevét említsem.

Napjainkban az ilyen súlyú karakterszínészek száma fogy, sok helyütt hősként elvetélt, hitelt nem szerzett színészek próbálgatják karakteroldalukat.

Öröm tehát, hogy végre kikerült a főiskoláról, és tehetségét is többszörösen bizonyította egy született karakterszínész: Koltai Róbert.

S mintegy a szabályt bizonyítandó, azok közé a kivételes, vidéken játszó színészek közé tartozik, akit észrevett a fő-városi kritika is. Idézek a róla megjelent méltatásokból:

A legszebb, legsokatmondóbb méltatás Molnár Gál Péter 1970. június 3-i, népszabadságbeli kritikájában látott napvilágot, Goldoni: *A kávéház c.* vígjátékának kaposvári bemutatójáról.

„Koltai Róbert szerepről szerepre jelentősebb művész. Jámborságtól sugárzó arcában mindig csodálkozó tekintet. Csupa jóság és ártatlanság pillant le erről a nyugodt és fénylő, jól táplált és kissé gyermeteg arcról. Hirtelen csippent a szemével vagy csak ránéz valakire, és menten kiderül, mennyi kópéság, csalafinta tudás, álnoksággal keveredett, fölényes gúny rejtezik jámborsága mélyén. Ez a kissé nehéz testű színész szempillantás alatt fürgévé válik a színpadon, nyugalma annyi nyughatatlanságot, flegmája életvágyat takar, hogy nem is sokára talán az egyik legpompásabb Arlecchino lesz, akit magyar színpad vala-ha is hordott a hátán. Nem vígjátéki színész abban az értelemben, hogy telehímezné szerepeit tarka ötletekkel, mulatságosnak vélt fintorokkal, kellékjátékokkal, jellemmozgásokkal, nyakatekert szavak ficamaival, de egy pompás komikus készülődik a fiatal művészben, mert szelíd lírájú humorával minden jelenségnek a fura oldalát képes fölmutatni ..."

Szentiványéji álom, Pécs.

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

(Színház, 1970. december, Spiró György)

Illyés Gyula: *Bölcsek a fán,* Pécs.

„A bemutató másik hőse a fiatal Koltai Róbert volt a bitnik és a sárospataki diák szerepében. A sok bölcselmet rejtő illyési sorokat, a jelleméhez illő trehánysága és hányavetisége mellett is, olyan tisztán értelmezve adta vissza, hogy beszédkultúrában amúgy is vissza-esett színészetünk egyik szebb jövőt ígérő reménységét üdvözölhetjük benne ..."

(Vigilia, 1971. május, Possonyi László)

Sütő András: *Pompás Gedeon,* Kaposvár.

„A Gedeont körülvevő alamuszik seregéből emeljük ki Koltai Róbert kán-torát, aki a maga szófacsaró kenetessé-gében mindig mindenre pompás szentenciát talált."

(Magyar Hírlap, 1971. nov. ***22.,*** *Lukácsy András)*

Koltai a Pécsi Nemzeti Színház tagja. Ebben az évadban több szerepre szerződött Kaposvárra is.

- A baráti közösség ad önbizalmat - mondja. - És a közönség. Ők segítettek gátlásaimon felülkerekedni. Az első években nem tudtam próbálni. A megszokott reagálások nélkül mintha lég-üres térben mozogtam volna. Minden próba kínszenvedés volt.

Koltai rögtönző, mindig játszó színész. Amikor nap mint nap játszik egy figurát, akkor is mindig újrarögtönzi szerepét, hiszen esténként új közönség elé áll. Az életben is így játszik. Ha észre-veszi, hogy közönségre akadt, akár csak egyetlen emberre is, aki éreztetni tudja, hogy kíváncsi játékára, máris elkezdődik az előadás. Hány társaság, színészklub

kacagott már órákon keresztül Koltai rögtönzésein.

A rossz próbahangulat tehát érthető volt. A partnerek a kitalált figurát az első alkalommal „lereagálták", s utána a premierig próbálhatott közönség nélkül.

– Munkatársaim és rendezőim segítettek megtanulnom és megszoknom a próbálást. Ma már nem szorongok tőle.

– Színészi pályafutása?

– Három év, két színház és sok szerep. Az első, Kaposvárott, nem éppen hálás startfeladat. Gonosz cselszövőt játszottam Victor Hugo *Hernanijában*. Nem sokat kezdhettem vele, mégis nyugodt voltam, hiszen a főiskolán Pinter *Gondnokának* öregjében már megtaláltam színészi magamat.

– A három év repertoárja változatos volt. A Vörösmarty drámájából Görgey Gábor által írt Handabasában az egyik fiút játszottam, majd Shakespeare A *windsori víg* nőkjében Williams lelkészt. Ezt követte egy remek stúdiómunka. A megyei könyvtárban adtuk elő Schisgal *Gépírókját* Tímár Évával.

– Hogy jött létre a stúdió?

– Csináltuk. Aztán amikor készen voltunk, egyben kész helyzetet teremtettünk az „illetékes" partnerek számára is. Amikor aztán Kaposvárott megromlott a légkör, Pécsre szerződtem, eljátszottam a *Szentivánéji álom* Zubolyát, John Whiting műve, *az Ördögök* csatornatisztító-ját, *a Potyautas* őrült milliomosát és Illyés Gyula *Bölcsek a fán c.* szatírájának szkeptikus bitnikét.

– Most aztán, hogy Kaposvárott újból helyreállt az igazi színházi alkotóközösség, újra játszom ott is, régi és új barátaim körében.

– Idei sikerei?

– Az első és talán legnagyobb Kaposvárott volt: Csucsu prímás szerepe a *Cigányprímásban*.

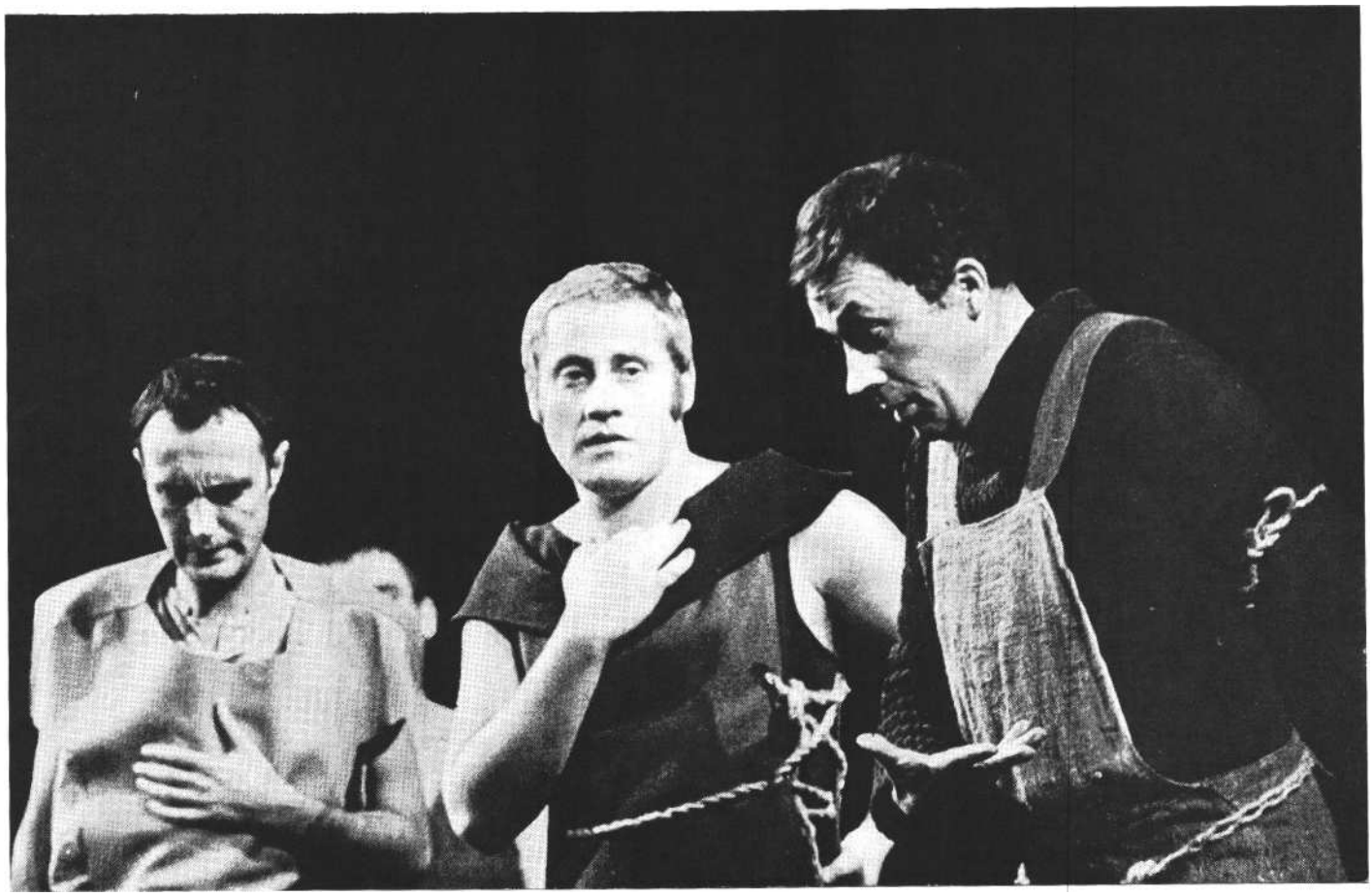
– Mindegy, hogy nehéz, könnyű, olcsó vagy értékes a siker? Az operettek Csucsui hangosabb és könnyebb sikert hozhatnak a vérbeli karakterszínész számára, mint például a kántor szerepe Sütő András Pompás Gedeon c. darabjában.

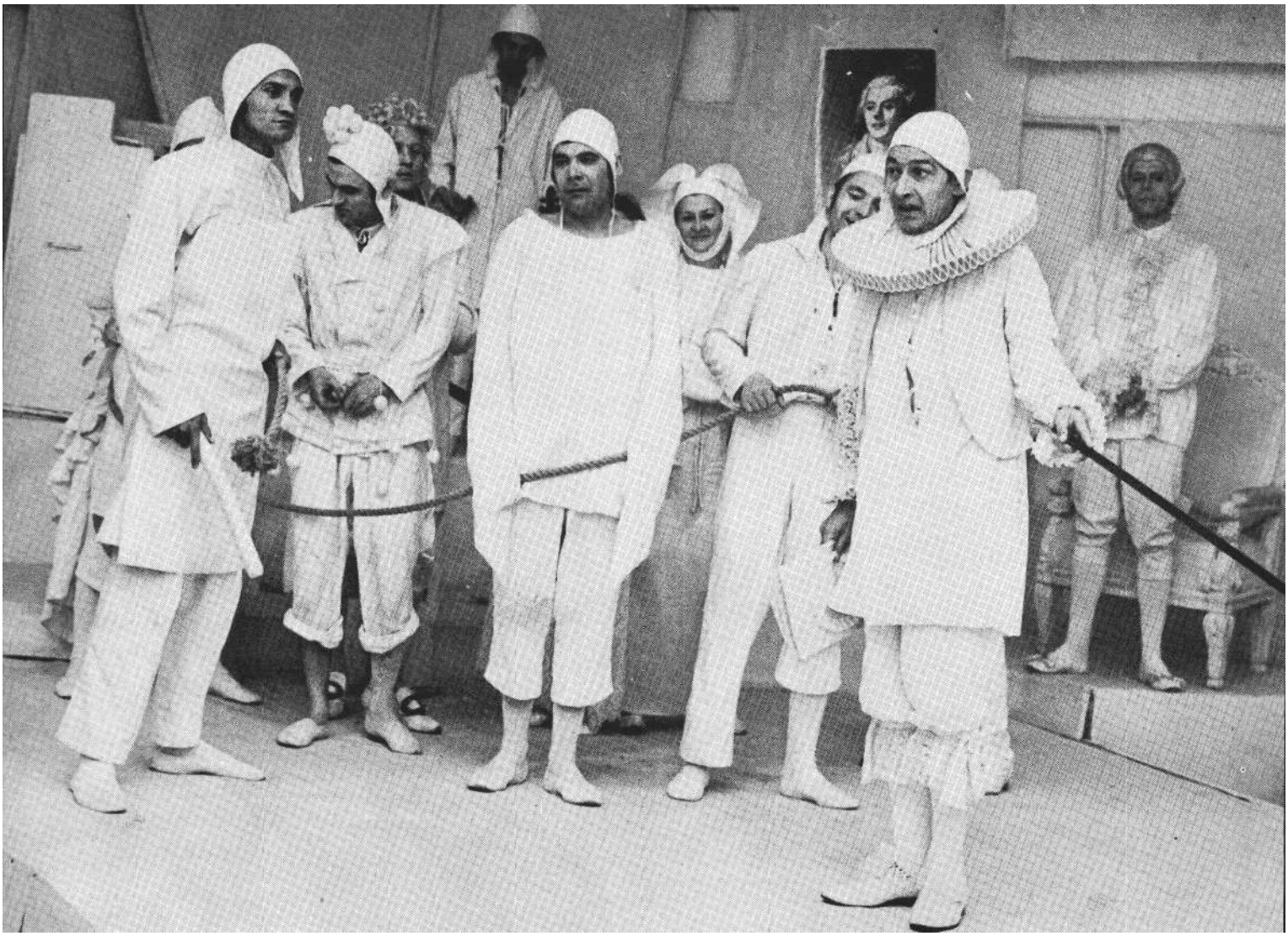
– Ez igaz. Alakítás kérdése minden Részben mások az eszközei a zenés műfajnak, mint a prózai daraboknak. De csak részben. Az a fontos, hogy az alakítás hiteles és humánus legyen. Vagyis mindig a figura emberi lényegéből induljon el. Illyés Androszával egyetértve és érezve tudtam például az én saját Androszomat megformálni.

– Tehát újból: a remeklés örök érvé-nyű igénye.

– Igen. S annál is inkább, mert a közönségre nekünk kell vigyáznunk. Az átlagos közönség elfogadja szórakozásul a bóvlit éppúgy, mint az igazán jót. Még egyazon rendezésen belül is. Nem mindegy tehát, hogy mihez szoktatjuk hozzá. Ha egyszer is alább adjuk, később magunk adjuk meg az árát.

Koltai Róbert **Zuboly szerepében** ifj. **Kőmíves Sándorral és Paál Lászlóval (Shakespeare: Szentivánéji álom, Pécsi** Nemzeti **Színház)**





Kun Vilmos (pálcával **jobb szélen) Peter Weiss Marat-drámájában (Debreceni Csokonai Színház) (Kalmár** Tibor felv.)

SAÁD KATALIN

Varázslat, pálca nélkül

Jegyzet Kun Vilmosról

Igazi pálca a kezében utoljára Sabrin államtanácsos sétapálcája volt. Táncoskomikusként tucatnyi szerepet játszott Győrött, Kaposvárott, Debrecenben, s *a Viktória* Jancsi cigányától *a Két férfi az ágy alatt* Sabrinjáig is *út* vezetett: a kevésbé látható, a csak később beérő színészi érlelődés útja. Mondhatná valaki, hogy a mai színházban már elmosódtak a hagyományos szerepkörök. A vidéki operettszínészek azonban tudják, menynyire nem így van. Egy-egy operettszerepkörre szerződtetett színész vajmi nehezen törheti át a körötte húzódó korlátokat. Kun Vilmos nem akart minden-áron kitörni. Kezébe vette Sabrin államtanácsos sétapálcáját, s kilépett a színpadra. Atmoszférát hozott magával. Bár nem volt *szüksége a* pálcára ahhoz, hogy levegőt teremtsen maga körül, nem kell feltétlenül kellékért nyúlnia. Varázspálca nélkül is tud varázsolni. Nem mintha nem szeretne eljátszadozni a varázspálcával. A kellékeket sajátos életre kelti.

A levegő, amit magával hoz a színpadra, nincs tele magasfeszültségű elektromossággal. Nem az a színész, aki lesöpri partnereit a színpadról, nem is az, aki mágnesként vonzza tekintetünket. Rosszul érzi magát, amikor egyedül övé a színpad. Talán ezért is találta meg magát a táncoskomikusi szerepkörben. A Dosztojevszkij-novellából készült Két *férfi az ágy alatt* Sabrin államtanácsosa volt az utolsó „táncoskomikusi" alakítása, ez is csak szabálytalanul sorolható ide. A debreceni Hungária Kamaraszín-ház két évvel ezelőtti előadása nem tartozott a legsikerültebb produkciók közé; Kun Vilmos Sabrinja mentette meg az előadást. Nem kihasználta, hanem élet-re keltette az idétlen bohózati szituációkat: bölcsebb humort lopott a szimpla karakterbe, egy csöpp kor- és társadalomrajzot a félreértéssorozatba.

Hisz Kun Vilmos „vére szerint" karakterszínész. Játszotta még pályája elején Puckot a *Szentiványéji álomban,* játszotta Hlesztakovot A *revizorban,* Beppót A *néma* leventében, de sikerrel mutatkozott be modern darabokban is. Az *Ilyen nagy szerelem* Milanjában ugyan-úgy megtalálta a karakterformálás lehetőségeit, mint legutóbb *a Pompás Gedeon* Vizeslepedősében. Belekóstolt Mrožek abszurdjaiba is: *a Bűbájos éj* Kedves kartársában és *a Károly* Unokájában a kiszolgáltatottság groteszkjét költötte meg.

De lett légyen klasszikus operett vagy abszurd dráma, vérbeli karakter- vagy csak kis epizódszerep, amit kezébe kapott, az atmoszféra, mely körülvette őt a színpadon, mindig autentikus volt. A debreceni Kis Színpad produkcióiban nyújtott alakításai azonban külön figyelmet érdemelnek. Mintha csak azt folytatta volna ebben az intim színházban, amit először talán a kaposvári Mrožek-előadáson próbált meg: a hagyományos karakterformálás helyett inkább egy-egy jellemvonás erős meghúzását, szinte karikírozását. S anélkül, hogy szakított volna alapvetően realista szerepformálásával, olyan groteszk ízeket, hangulatokat, gesztusokat talált, melyek ott rejlettek korábbi szerepeiben is, csak „kimondatlanul".

Oldrich Danek *Negyven gazfickó meg egy ma született bárány* című történelmi parabolájában, mely a heródesi gyermekgyilkosság bibliai történetében mai etikai kérdéseinkre keresi a választ, a papot játszotta. Izzó szenvedéllyel prédi- káka Heródes igazát, s nem ismert más igazságot, csak a hitét. A színész szeme lázasan izzott, mozdulatai izgatottak, prófétikus láz égette. Heródes már-már istenné emelkedett szemében, s Heródes halála, az isten, az eszme trónfosztása, teljességgel képtelennek tűnt számára. Ugyanazzal a hévvel követelt halált a saját fejére, mint ahogy a kohorsz parancsot megtagadó katonáit fenyegette. Alakítása egyetlen, groteszkül felfokozott színészi állapotra épült. Játékával egyetlen sínen futott, egyetlen hangot ütött meg; de ez a groteszk egyoldalúság jellemet mintázott. Mert ebben *az* előadásban az „elidegenített" kellékeknek - így a nyakában lógó piros könyvecskének is - jellemformáló ereje volt, s alakítása épp attól lett szerves része a produkciónak, hogy a kelléket játszani engedte.

Még inkább a *Marat/Sade* ugyancsak a Kis Színpadon bemutatott előadásában. A rendezés - élve a stúdió kínálta lehetőséggel - összevonta a Weiss-dráma két közönségét: az egész színház átalakult a charentoni elmegyógyintézet fürdőjévé, s a tényleges nézők „játszották" a meghívott közönség szerepét. A Ki-kiáltó, aki egyszerre volt játékmestere, súgója és „első nézője" a charentoni bolondok komédiás játékának, az első sorban, az első széken ült. Fel-felugrott, közbeavatkozott, bejelentette az egyes jeleneteket, helyreigazította a szereplőket, szenvedélyesen harcolt a játék folytatásáért, hisz egyetlen rögeszméje volt: végig akarta vinni az előadást. Ő is a charentoni elmegyógyintézet ápoltja, ő is rögeszmés és primitív; Kun Vilmos számára ez a „primitivitás" a commedia dell'arte-hoz való fordulás lehetőségét, eszközeinek tudatos felújítását jelentette.

„Súgópéldány", fehér fodrokkal, templomi csengő, vízipipa, egy fekete bot a kezében; s nemcsak a bot, mellyel ritmust ad, vezényel, a sors kopogását veri, hanem minden kellék varázs-pálca lesz, mihelyst kézbe veszi. Ez a derűt és karaktert, ritmust és atmoszférát színpadra teremtő komédiás itt jutott el a komédiázás magas szférájába: varázspálcájával, mely nem igazi pálca, csak egy fekete bot, drámát rajzol a színpadon. A féltés és a naivitás komédiáját játssza el, miközben a forradalom nagyságát és bukását idézi. Groteszk tükröt tart a történelem elé. A weissi tükröt, mely a charentoni bolondok fürdőjéből veri vissza a történelem fényeit.

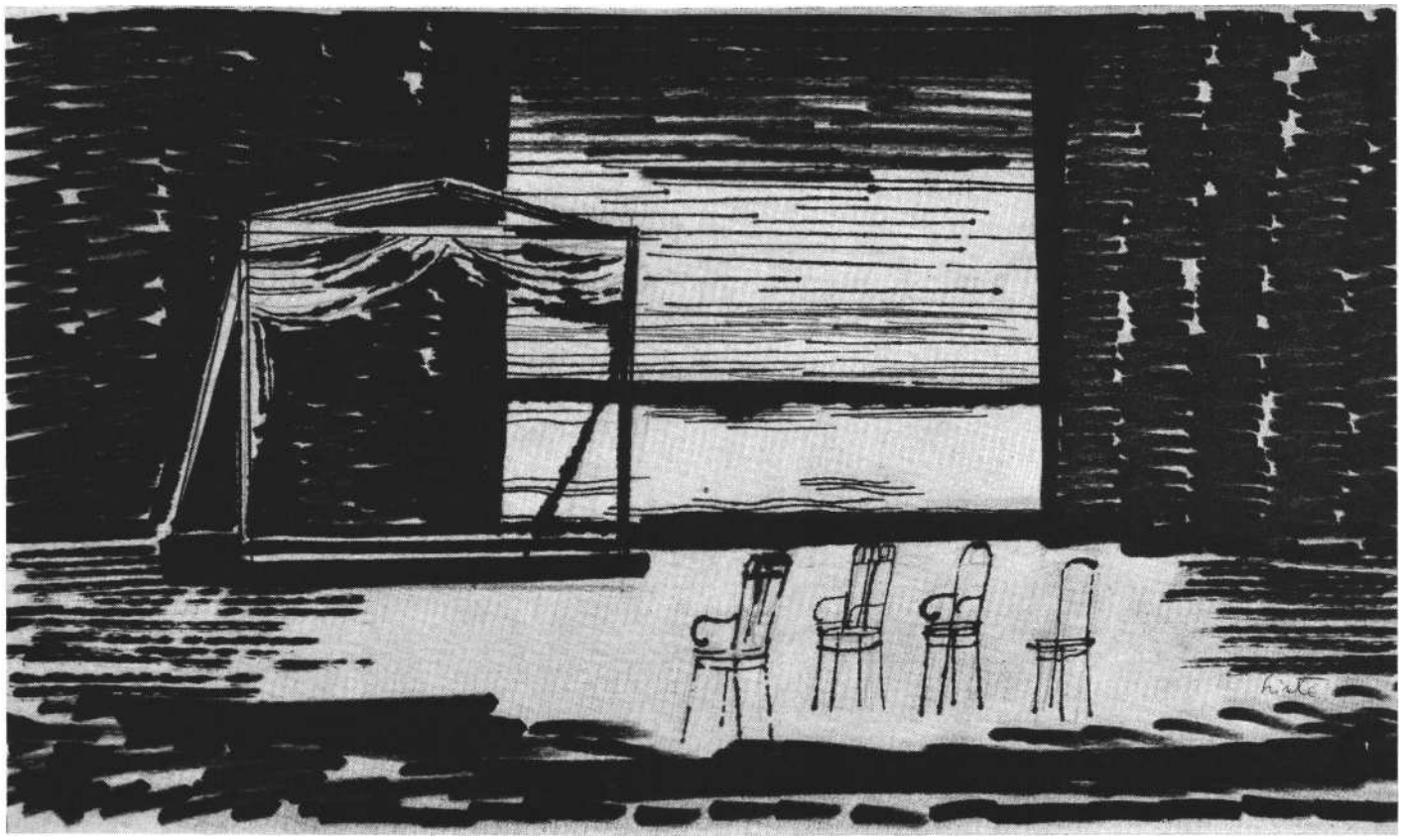
És letette ezt a fekete botvarázspálcát is. Ismét Kaposvárra szerződött, eljátszotta Dorn doktort a Királyban, játszott *a Pompás* Gedeonban. Vártuk, mi-kor találja meg a maga igazi lehetőségét, merre lép tovább *a Marat/Sade* Kikiáltója után. *A Filumena házassága* nagy-részt az ő sikere. Domenico Sorianót, a megrögzött agglegényt egy ravasz, harcias, rokonszenves asszony lépre csalja: Filumena három fia közül az egyik az övé (csak éppen azt nem tudja, melyik). Domenico és Filumena házassága könnyen válhatna a kispolgári életforma megdicsőülésévé. Hogy a kaposvári előadás mégsem ezt sugallja, az a harmadik felvonás nagy fordulatában dől el. Ez a fordulat az övé. Nem kell hozzá varázspálca, a keze mindent elmond.

Fekete szmokingot ölt. Kelleti magát a tükör előtt. Néhány elegáns törzshullám, fejfelvetés, gáláns tánclépések - akár operettszínpadon is lehetne. Szándékosan fokozni igyekszik az operettes hatást. Megérkeznek a fiúk. A tükörben megpillantja maga mellett egyikük délceg alakját. Tenyerével lenyomja a fiú fejét a hóna alá. Roppant groteszk. Talán ő akar magasabbnak látszani? Majd kezét hirtelen mozdulattal ráfekteti a másik fiú asztalon nyugvó kézfejére. De azonmód vissza is rántja. Néhány pillanatnyi várakozás. Most a harmadik fiú hadonászó mozdulatait próbálja lemásolni. Bizarr játék: előbb őket hasonlította magához, most már akár szívesen hasonlítana ő bármelyikhez? Drámai pillanat és színészi próbatétel: *funkciót* nyer-e a végsőkig csavart bohóckodás?

Tetten ért szégyenérzet, a „mit bánom én, mit gondoltok, de hát tudnom kell, melyik az én fiam közületek" állapot teljes elesettsége. A ragyogó komikus szituációban a komikum köntöse alatt a komikus" színészben lezajlik a dráma. Vállalnia kell, el kell fogadnia egyszer s mindenkorra a bizonytalanságot. S Kun Vilmos elhiteti velünk, hogy Domenicója a színpadi pillanat súlya alatt az örökké tartó bizonytalanság szorítását érezte magán.

Nemcsak a saját szerepkörét feszítette szét, a Filippo-darabot is. Többet, mélyebbet tud adni, mint amit Domenico esete önmagában sugallna.

Kun Vilmos Tóth **Bélával de Filippo Filumena házassága című vígjátékában (Kaposvári Csiky Gergely Színház) (Balogh József felv.)**



Szinte Gábor díszletterve a Sirály kaposvári előadásához

BARTA ANDRÁS

Beszélgetés Szinte Gáborral

- *A három éve megjelent Színházi Kislexikonban a következőket olvashatjuk önről: .. festőművész, díszlettervező. A Képzőművészeti Főiskolát 1952-ben végezte el, majd a firenzei Akadémián fejezte be tanulmányait. 1953 óta folytat festői tevékenységet. Részt vett a budapesti Nemzeti Színház belső dekorációs munkáiban. Első díszletterve Brecht: A* kaukázusi krétakör *című művéhez a Madách Színházban készült. 1964 óta a Vígszínházban dolgozik. Jelentős munkái: Shaw:* Tanner *John házassága, Büchner:* Danton halála, *Miller:* Közjáték *Vichy*ben, *Molnár: A* testőr, *Euripidész-Sartre:* Trójai nők, *Williams:* Macska *a forró* tetőn." *Kérem - mintegy bevezetésként - mondja el, mit tenne hozzá ehhez a rövid pályaképhez?*

- 1969 *óta nincs* színházzal állandó szerződésem. *Ott tervezek,* ahol *megfe*lelő feladatot kapok, keveset dolgozom, *és így* elegendő *idő* áll rendelkezésemre. *A* Madách színházbeli *Éjjeli menedék-helyet és az Oidipusz királyt* venném be-le *a* felsorolásba. És *a* legutóbbi két Si*rályt.*

Az ön nevét természetesen az 1968-ban megjelent Művészeti Lexikonban is megtaláljuk. Ebből megtudjuk, hogy Bernáth Aurél tanítványa volt, hogy 1953 óta rendszeresen szerepel az országos tárlatokon, 1958-ban önálló kiállítása volt Firenzében - 1965-ben a Csók Galériában, 1968-ban a Dürer-teremben állított ki. „Olajképek mellett murális feladatokkal is foglalkozik, s a salgótarjáni Karancs Szállóba üvegablakot (1964), a budapesti Nemzeti Színházba faintarziát tervezett (1966). Stílusa sokat magába ötvözött a modern újrealista törekvésekből, amelyek a figuratívitás és a természetelvűség megtartása mellett némi szürrealisztikus hatást is sugároznak." Ebhez mit kíván hozzátenni?

– *Az* 1970-ben elkészült keszthelyi Helikon Szálló *faintarziáit* említeném, *és* 1970-71-ben *három* kiállításomat (Budapest, Székesfehérvár, Szeged).

– *Hogyan lett képzőművész létére díszlettervező?*

– *Régen* vonzódom *a* színházhoz. *Hosszú ideig nem* volt alkalmam díszletet tervezni. Ádám Ottónak *jutott eszé*be, *hogy a* Madách *Színház új* épületét *megnyitó A kaukázusi krétakörhöz meghívjon.*

– *Hogyan fér meg egymás mellett képzőművészeti és díszlettervezői alkotómunkája? Mennyiben hat az előbbi az utóbbira? Díszlettervezői munkája is visszahat-e önálló alkotói tevékenységére?*

– Mindkettőt *azonos* látványi körben levőnek *vélem, és a képzőművészet* keretébe *tartozónak.* Minden *a* személyen *múlik, aki* valamit létrehoz, hiszen *mind*en műfajban *önmagát* fejezi *ki. Hatás* nélkül semmi sem történik. Szerintem *a* díszlettervezés *a* koncentráció tudatos *igényét erősíti egy* festő tevékenységében. Nincs *arról szó, hogy a* színpadtervezés ,.színpadiassá" alakítja *a* festészetet, *vagyis a* külsőséges *hatások* válnak *ural*kodóvá. Hiszen *ezt a* „színpadiasságot" tartjuk rossznak *a* színpadon *is.* Éppen *nagyon* hasznosnak tartanám, *ha* több képzőművész dolgozna színpadokon. Ez mindkét területre *jól hatna.* Különösen kedvező *a gyors visszhang, a* színpadi művel *a* közönség közvetlenül találko*zik, és a* távolabbi, *lassúbb* kapcsolatok*hoz szokott* képzőművésznek *ez nagyon* tanulságos.

- *Diderot A* drámaköltészetről *című művében azt mondja, hogy a díszlettervezőnek (ő ugyan festőt mond, de ma tervezőt értünk ezen) sok minden tilos, ami a festészetben megengedett. „Két költő nem árulhat egy gyékényen - folytatja - egyikük sérelme nélkül. A gyengébb kénytelen tehetségét az erősebb kedvéért részben feláldozni. Ha maga volna, egyetemes értékűt alkotna. Ha alárendeli magát, kénytelen beérni a különössel ... hatásköre nem terjed túl a színpadi illúzió felkeltésén. Ezért nem lehet a legszebb díszlet sem teljes értékű festmény." Jóllehet ön a festészet és a díszlettervezés kapcsolatáról már egyszer (1970. január) kifejtette nézetét a*

négyszemközt

SZÍNHÁZ hasábjain, amikor is „látványfolyamatról", vagyis az előadással nemcsak térben, hanem időben is együtt élő színpadképről beszélt, most mégis arra kérem, foglalja össze nézeteit a dinamikus díszlet létrejöttének alapfeltételekről ma, amikor a tervező immár nemcsak a szerzővel, költővel, illetve művével, hanem elsősorban a rendezői igénnyel áll szemben.

– Ma nem tekintjük a színpadot festménynek, de a meghatározás ugyanúgy érvényes. A díszlet a rendezői koncepció része. Ilyen módon lehet kisebb és nagyobb szerepe a rendező célja szerint. Így jöhet létre a „teljes értékű" színpad-kép. A „teljes" szó itt azt fejezi ki, hogy nem elkülönített látványi értékről van szó. De hangsúlyozni kell, hogy nem „háttérprobléma" a díszlet. A színpad tere belejátszik a rendező minden gondolatába. A drámai légkör megteremtésében a díszlet segíti vagy gátolja a színészt is. Ebből ered a „dinamikus díszlet" időbeli hatása. Nem helyes egyet-len ötlet szolgálatába állítani a díszletet, a drámában előforduló összes hatástényezőnek el kell benne helyezkednie. Alapfeltételként a dráma világos elemzését jelölhetnénk meg. A rendezővel együtt pontosan látni kell a célt, amely felé a hatás irányul. Minél zavarosabb ez az elemzés, annál kuszább a kép is. A díszlettervező munkája készül el az együttesből legelőbb a színházi alkotófolyamat során. Ha a kiindulás később nem bizonyul jónak vagy nem volt eléggé világos, a próbák során, az élő színészi munka közben törés jöhet létre a már kész díszletkoncepció és a színészi játék között, és ezen csaknem lehetetlen javítani. A színészek által létrehozott élő szövet a próbák alatt szövődik bele a díszlet keretébe. Tehát nemcsak az előadás tartama alatt dinamikus a díszlet szerepe, hanem a kialakítás során is hajtóerőként kell működnie.

– *Mi a legnehezebb a „teljes értékű" és a „dinamikus" díszlet létrehozásában?*

– A technikai rész. Ezért nem dolgoznak szívesen a rendezők festőkkel. Én egyetlen előadás kapcsán megtanultam mindazt, amit technikai vonatkozásban tudni kell. Jánosa Lajos volt ebben segítségemre. Egy festő működése nem abból áll, hogy kertjének virágait festi; világa nem önmagába zárt látványi világ. Sok építészettel kapcsolatos feladata is van. A monumentális műfajok: üvegablakok, mozaikok, faintarziák például különböző technikai problémát jelentenek, akárcsak valamennyi díszítő feladat. Ilyenkor is és a színpadi tervezés első stádiumában is, azzal kezdődik minden, hogy „Ide valamit ki kell találni!". Vagyis: technikai nehézségeket kell legyőzni, és így kell egy bizonyos hatást elérni. A tervező mindkét esetben saját agyát és saját egyéniségét használja. A díszlet technikája sem nehezebb, mint bármely díszítő művészeté, csak meg kell tanulni. A műszaki rajzban pontosan kell a gondolatokat leírni. (Itt is, akárcsak a monumentális műfajoknál, a technológiai kérdések döntő szerepel játszanak.) Mindamellett nagyon hasznos, ha a színháznak van szcenikusa, aki a részletkérdéseket kézben tartja, ellenőrzi.

– *Hogyan valósul meg - túl a technikai problémák. megoldásán - a díszlet már említett dinamizmusa az egész elő-adás folyamán?*

– Egy díszleten belül részletkompozícióval kell az egyes jeleneteknek megfelelő helyszíneket kialakítani a díszlettér különböző pontjain. Ezek időben egy-más után kapnak életet, és ez az elem hozza létre a mozdulatlannak látszó színpadkép dinamikáját. Például egy, a felvonás elején nyugodt, derűs hangulatú szoba a színészek mozgása révén és a magukkal vitt figyelem következtében a színpad egy egészen más hangulatú részletére irányítja a későbbiekben a figyelmet, és ettől az egész tér hangulati töltése megváltozik. Ezért a színpadot sohasem szabad a színészek alakja és mozgása nélkül elképzelni és megtervez-ni.

– *Mely külföldi országokban látott színházi előadásokat? Mennyire ismeri a külföldi tervezők eredményeit?*

– Olaszországban, a Szovjetunióban, Franciaországban, az NSZK-ban jártam, de dokumentációkból mindenki értesülhet az egész világ szcenikájáról - így én is. Sokkal nehezebben ismerheti meg a külföldi érdeklődő a magyar szcenikát, mert ennek nincs hozzáférhető dokumentációja.

– *A látott előadások és dokumentációk alapján mi a véleménye: a mai díszlettervezésben vannak-e körülhatárolható irányzatok? I-la igen, melyek ezek?*

– A körülhatárolás a legnehezebb, mert az irányzatok sokszor éppen a körülhatárolhatóság ellen jönnek létre. Nem annyira irányzatokat lehet megkülönböztetni, mint inkább egy sorozatba lehet a törekvéseket állítani az önálló, mindent elnyomó képzőművészeti ötlettől a másik végletig, az üres térben ki-fejtett rendezői „akciószínház"-ig.

– *Milyen gyakran van ideje itthon is egy-egy színházi előadást megnézni, amelynek díszleteit nem ön tervezte?*

– Mindig az idő a legkevesebb, de igyekszem követni a bőséges hazai programot.

– *Ön szerint milyen a magyar díszlettervezés általános színvonala? A színházi élet egészéhez képest? A külföldön látottakhoz képest? Vannak-e körülhatárolható irányzatai?*

– A színvonal jó. Rossz díszlettel csaknem lehetetlen találkozni. Tudom, hogy a tervezők mindig segítik a rendezők elképzelését. Ebben az összjátékban látnék lehetőséget a fejlődésre. Né-hány rendező szívesen dolgozik valamilyen statikus keretet nyújtó díszletben, és a színészi munkára koncentrál inkább. A „díszletmegbeszéléseken" szívesen esnek minél előbb túl, hogy más, fontosabbnak vélt dolgokkal foglalkozhassanak. Néha lelkesedésből egy falról leakasztott képbe erőltetik az egész előadást. Ma a rendező határozza meg a színházat. Azt hiszem, helyes a főiskolai rendező-képzésben nagyobb teret szentelni a téri és képi megfogalmazások ismeretének. Már nem mondhatók színházaink teljesen irodalomcentrikusnak, mint néhány éve, de a fejlődés lassú. Érdekes módon a környező országokban (Csehszlovákia, Románia, Lengyelország) éppen az ellenkező véglet uralkodik. Kitűnő példákat találunk ott a szcenika nagy hatására, de túlméretezettségére is. Ezekben az országokban a szcenika nagy, intézményes támogatásra épül. A magyar díszlettervezés irányzatában két vonalat látok: a színpad inkább építészeti és inkább festői megfogalmazásának útját. Ezen belül sok a változat.

– *Ön az elmúlt hónapokban két teljesen különböző stílusú* Király-díszletet *tervezett. Kaposvárott Zsámbéki Gábor rendezéséhez fekete körfüggönyben csak a feltétlenül szükséges bútorok, a házi-színpad jelezte a helyszínt, az első és második felvonásbeli tavat egy megvilágított fémszövet érzékeltette. A Madách Színházban a színes, rajzos I. és II. felvonásbeli körfüggöny jelezte a plein airt, és ebben főként a második felvonás során dekoratív bútorzat kapott helyet. A III. és IV. felvonás fekete körfüggöny elé épített ebédlője pedig már a hagyo-*

mányos, naturalista díszlettervezésre emlékeztetett, csak a mennyezet hiányzott belőle. E kétfajta „megrendelői" igényt képviselő koncepciót miként tudta összeegyeztetni, egymás után kielégíteni?

– Az elmondottakból következik, hogy a díszlettervezőnek többféle rendezői igényt is ki kell tudni elégíteni. A két terv között a lényeges különbség az volt, hogy a kaposvári koncentrált és keményebb hangot ütött meg, a Madách Színházé szétáradó, gazdagon árnyalt festőiségű világot ábrázolt. Nálunk nehezen különböztetik meg a naturalista díszletet - ahol a valóság pontos reprodukálásáról van szó - a minden részletében színértékekkel megoldott, csak lényeges elemeket tartalmazó, festői gondolkodású díszlettől. Akkor beszélnek valami „érdekesen újról", ha az ablak a levegőben lóg. Ha a falak körbefutnak, és az ablak a helyén van, az „konvencionális, naturalista" felfogást jelent. Noha a jelzett díszlet egyáltalán nem új, és nemcsak egyszerű fogásokkal lehet naturalizmustól mentes díszleteket létrehozni.

– *Önhöz melyik Sirály-díszlete áll közelebb?*

– A díszlettervező a legszenvedélyesebb néző. Mikor a díszlet készen áll, még egy hétig folyik a próba befejező szakasza. Nincs érdekesebb, mint ennek követése az üres nézőtérről. Feltárul a darab minden rétege, az író rejtett gondolatai. Persze, közben az előadás személyes élménnyé válik. Személyes élményeket pedig nem szoktunk rangsorolni.

– *Ha egyetlen díszletét küldhetné el egy világkiállításra, melyik lenne a kiválasztott? Miért?*

– Ugyanilyen nehéz kérdés. A kiválasztás mindig szempontok szerint történik, azokat pedig az alkalom szabja meg. Így csak konkrét esetre vonatkozó kiválasztás lehetséges. Mást kellene küldeni Japánba és mást Grönlandba.

– *Van-e díszlettervezői vágyálma, szokott-e konkrét előadástól függetlenül is díszlettervet készíteni?*

– Nincs ... és nem ... Festő vagyok, és minden efféle elképzelésemet festményben fejezem ki. Viszont szívesen tervezek díszletet. Sőt, a véletlent, a meglepetést, amit egy megbízás jelent, nagyon szeretem, mert az adott dráma indítja cl az egész gondolati folyamatot. A fiktív tervek sokszor túlságosan is valamilyen díszletötlet kedvéért születnek, hiányzik a színházi munka légköre belőlük, és ezzel hitelességük csökken.

- *Ön szerint milyen a díszlettervező szempontjából ideális rendező?*

– Két részre bontanám a választ. Alapvető követelmény, hogy rendkívül jó előadást akarjon létrehozni. Mert ilyenkor mindenkiben szövetségest lát. A másik fő követelmény, hogy világos koncepciója legyen a rendezésről. Több-re nincs is szükség. Ettől kezdve minden probléma megszűnik.

– *Miként látja a színházi kritikán belül a díszlet megbecsülését?*

– Az utóbbi években valami figyelem mutatkozik a szcenika iránt. Vagyis: a nullától eljutottunk az 1-2 sorig. De még most is a legtöbb kritikus járulékos elemnek tekinti a díszletet, és a kritikában megelégszik a legprimérebb hatás rögzítésével. A kritikusok véleménye legtöbbször megegyezik a legszélesebb nagyközönség véleményével. Ennél valamivel többet várnánk; talán nem is terjedelemben, hanem odafigyelésben.

– *Legutóbb a tervezői szekció összejövetelén igen pesszimista nézetek is elhangzottak a magyar díszlettervezés jelenlegi állapotáról, nevezetesen arról, hogy a rendezői igények, a műhelyek állapota, az anyagi lehetőségek és a technikai felszerelés gátolja a tervezők képességeinek kibontakoztatását. Befejezésül arra kérjük, mondja el, mi erről a véleménye?*

– Valóságos bűvészmutatványokat kell végezzünk a műhelyekkel együtt, hogy a technika elmaradottsága, a szín-házak rossz felépítése, felszerelésük hibái ne rontsanak el mindent. A technikai szegénységből igyekszünk erényt kovácsolni, de ez a módszer nem mindig a legjobb, és nem túl változatos. Nincsenek szcenikai stúdiók, mint Csehszlovákiában vagy Lengyelországban, ahol új megoldásokkal kísérletezhetnénk, csak színházi műsortervek vannak, és emiatt villámgyorsan és biztosan kell tervezni. A díszleten való legkisebb javítgatás idő-, hely- és pénzproblémát jelent. Sokszor csak szükségleteket elégítünk ki, és a hiányokat leleményességgel kell kifoltozni. Képzőművészeinket nagyobb mértékben kellene a tervezésbe bekapcsolni, ezzel új gondolatokat és érdekes vonásokat nyerhetnénk. Ennek akadálya a mindig rövid határidő. A tapasztalatlan ember kipróbálása valóban túl nagy kockázattal jár. De előbb-utóbb változtatni kell a jelenlegi gyakorlaton, mert az túl gyorsan koptat el mindent. Hiszem, hogy ez bekövetkezik, tehetségben pedig nincs hiány.

A nyugati lapokból az derül ki, hogy az utóbbi hónapokban a legnagyobb amerikai színpadi siker egy látványos musical, valóságos revü, amelynek címe „Jesus Christ Superstar". A színházi előadás „őse" egy hanglemez-album, amelynek ugyanez a címe, szerzői két angol fiatalember, Tim Rice és Andrew Llyod Webber. A lemez fél év alatt két és fél millió példányban fogyott el, Budapestre is jutott belőle.

A lemez meghallgatása és a kritikák elolvasása után érdemes megvizsgálni, hogyan lett Jézus Krisztusból szuper-sztár, mi a társadalmi háttere ennek a sikernek és milyen is voltaképpen a darab és a zene.

Valamelyik kaliforniai *underground* újság publikálta először azt a gyermekdeden játékos körözőlevelet, amely később már a San Franciscó-i házak falán is olvasható volt: „A rendőrség keresi Jézus Krisztust vagy más néven Messiást, a titkos felszabadító mozgalom vezérét. A következő bűncselekmények miatt körözzük: orvosi hivatás illegális gyakorlása, iparengedély nélküli bortermelés és élelmiszerosztás. Templomi kufárok tettleges bántalmazása, ismert bűnözőkkel, forradalmárokkal és prostituáltakkal fenntartott kapcsolat. Személyleírás: hippikülső, hosszú haj, szakáll, szandál. Főleg a szegénynegyedekben tűnik fel, gazdag barátai nincsenek. Vigyázat: rendkívül veszélyes, az embereket meg akarja változtatni, fel akarja szabadítani."

Egy újonnan kibontakozó mozgalomnak - ha úgy tetszik - irodalmi-publicisztikai megnyilatkozásáról van szó. Ezt a jelenséget Amerikában ma Jesus craze-nak, Jézus-tébolynak nevezik. Ebből sarjadt ki és ebből magyarázható a *Jesus Christ Superstar* sikere.

Amerikában ma már mintegy háromnegyedmilliós tábora van annak a szektának, amely Jézus népének nevezi ma-gát. Tagjai fölemelt mutatóujjal üdvözlik egymást: *„one way" ez az* egyetlen útja az üdvösségnek. A szokásos „hello" helyett a telefonálót is így üdvözlik: „Jézus szeret téged." Elözönlik a hasis-klubokat, sztriptízlokálokat és agitálnak. Utcai tüntetéseket rendeznek, nyilvános kereszteléseket a Csendes-óceánban, folyók vizében, uszodákban. Önzetlenséget, szeretetet hirdetnek és szigorú erkölcsi elveket: gátat akarnak vetni a tomboló szexualitásnak és kábítószer-fogyasztásnak. A naiv, vallásos attitűd,

SZEREDÁS ANDRÁS

Jézus Krisztus mint szupersztár

Amerikai mozgalom a bibliai Jézus személyének közelítésére a mához. Jézus mint divatszó. Rock-opera „a világ legbombább sztorijáról". A szereplőket megfosztják az emberfelettiség dimenziójától. Melodráma vagy travesztia? A hivatásos színház az „undergrounddal" kacérkodik.

amely a rajongók, a „Jézus-bolondok" ekszatatikus megnyilatkozásai mögött kirajzolódik, nagyon is határozott szociális igények és követelmények hirdetésével párosul.

A szekta a hivatalos államegyházat nem ismerő Amerikában sokáig csak egy volt a sok közül. Hiába hirdette, hogy „Jézus a legjobb kirándulás*", a hippi-mozgalom „lázadó szubkultúrájára" is csekély befolyással bírt mindaddig, amíg a képes magazinok 1971 nyarán fel nem figyeltek a Sunset Boulevard jámbor csavargóira. És akkor sorra jelentek meg a képes és képtelen riportok az LSD és hasis rabságában élő hippikről, akiket a szekta apostolai rövid úton kigyógyítottak szenvedélyükből. A televízió és a rá-dió is bekapcsolódott. Hírt adtak szektariánusokról, akik teenagereket fogadtak be lakásukba, és Jézus élettörténetével rávezették őket arra, hogy felismerjék saját elhagyatottságuk és társadalmon kívüliségük előképét. A mozgalmat, úgy látszik, a tömegkommunikációs eszközök ragadták ki a névtelenség állapotából.

Az amerikai hírközlési eszközök történetében nem volt ismeretlen az a jelenség - amely ezúttal is bekövetkezett

az tudniillik, hogy bizonyos társadalmi akciókra (p1. tüntetésekre) serkentően hat a televíziós közvetítés. A kis család a családi fotókat kedveli, a nagyobb család, úgy látszik, a tévé képernyőjét. Az ilyen módon megindított lavinák azonban már nem a saját útjukat követik.

Rock-opera Jézusról

Jézus: divatszó lett. Amerikai családokban újabban minden tíz újszülött közül egyet Jesusnak keresztelnek. Krisztus-arc díszíti a szekta tagjainak ingét és sortját, hogy híveket toborozzanak, és a prostituáltak ruhagombját is, hogy kuncsaftokat fogjanak. Mao- és Che-bibliák formátumában jelennek meg Jézus pél-

dabeszédei, és keresztre feszítve jelennek meg az aktok a pornókiadványok címlapján. Jézus Krisztus így már csaknem szupersztár lett, mielőtt megjelent a nevével fémjelzett rock-opera.

A szerzők: az angol Tim Rice és Andrew Lloyd Webber ugyan tiltakoztak, amikor valamelyik szektatag szemükre vetette, hogy a Jézus-divatot nyergelték meg, mondván, hogy a rock-opera gondolata már jóval előbb megszületett bennük; tény, hogy közös munkájuk, a „Jesus craze" legkedvezőbb időpontjában került színre, és mint látni fogjuk, nem véletlen műve folytán.

Rice és Webber karrierje meglehetősen simának tűnik. Mindketten jómódú angliai családból származnak, nem tartoznak a lázadó fiatalok közé, ha csak az nem számít lázadásnak, hogy - jogi, illetve zenei -- tanulmányaikat mindketten unalmasnak találják. Rice 1944-ben született, anyja magaziníró, ő maga Sussex egyik legelegánsabb public schoolja-ba jár. A. Lloyd Webber apja konzervatóriumi tanár, Andrew 9 éves, amikor első dalait komponálja.

Webber 1965-ben találkozik későbbi szerzőtársával. Tim Rice-szal. Első közös munkájuk is vallásos tárgyú. Rock-oratórium a bibliai Józsefről, akit eladnak a testvérei. *(Joseph, and the Amazing Technicolor Dreamboat.) Az* oratóriumnak didaktikus feladatot szánnak: az iskolások számára könnyen megjegyezhetővé tenni a bibliai történetet. Mivel a vállalkozás csak félsikert hoz, Tim Rice sokáig töri a fejét az új ötleten, míg eszébe jut - ahogy mondta - „a világ legbombább sztorija": Jézus passiója.

A merésznek tűnő ötlethez már csak biztos érzékű és rutinos impresszárióra volt szükség, olyanra, mint az ausztrál származású Robert Stigwood. Stigwood stratégiája sokban hasonlít ahhoz, amit az utóbbi idők egyik legnagyobb mozisikerének, *a Love Storynak* impresszáriója csinált. A közös recept: mindketten kivárják a kedvező piaci hangulatot.

Minsky a *Love Story* esetében a sebtében megírt regényváltozatot küldi előre - mint egy nyomjelző rakétát; Stigwood pedig *a Superstar* címadó songját, majd a kétrészes lemezalbumban a rock-opera stúdiófelvételét. Miután a regény, illetve a lemez rekordpéldányszámot ért el, elő lehetett állni a nagyágyúval.

A Mark Hellinger színház októberi bemutatója 300 000 dollárba került, de már az első három napon másfélmillió dollár értékben adták el elővételben a következő hónapok jegyeit, és különböző turnékkal együtt a szakemberek húszmillió dolláros összbevételre számítanak. A darab beutazási vízumot kapott Európába, Dél-Amerikába is. Ez év elején Franciaországban, Nyugat-Németországban, rövidesen Hollandiában, Olaszországban is műsorra tűzik. Júniusban pedig Izraelben megkezdődik a Jesus musical filmváltozatának forgatása. És közben a rádió, a Vatikáni Rádió is, naponta sugározza a slágerré vált Hozsannát, Bűnbánó Magdolna, Jézus és Júdás songjait.

Ekkora siker általában gyanakvást szül, de a siker okára éppen azok adnak olykor magyarázatot, akiket lenyűgözött a siker terrorja. Ilyen indíttatású nyilatkozatban dicsérte valaki a musical „realista misztikáját".

És valóban, az a kettősség, amelyet a „Jézus népe-mozgalom" esetében megfigyelhettünk: a vallásos és szociális elemek, a lelki elmélyültség igénye és a valóságos válság követelte konkrét tennivalók tekintetében, az az opera tartalmi és formai elemeiben is jelentkezik. Mivel a kétféle elem összeegyeztetése csak bizonyos kompromisszumok árán lehetséges, ennek a műfajra nézve az a következménye, hogy forma és tartalom csak *az adaptáció* szintjén olvad össze.

Jézus és Júdás konfliktusa

Bármennyire merésznek tűnik ugyan-is első látásra egy rock and rollozó Meg-váltó vagy mikrofonba éneklő Júdás ötlete, a merészség csak látszólagos. A dolog elő volt készítve. Amikor az Egyház a liturgikus tartalmak korszerűsítése érdekében a beat-, pop- és jazz-zene elemeit felhasználta a misében, ezzel az egyik lehetőséget: a forma adaptációját már megteremtette. *A Godspell* (ezt alább külön cikkben ismertetjük) vagy a *Szupersztár* jellegű musicalek ellenkező irányból teszik meg ugyanezt a kísérletet: *a tartalmat* adaptálják a beatés popzene kiüresedett formai elemeihez.

* Tripnek, kirándulásnak hívják az amerikai kábítószer-fogyasztók a mámor állapotát.

Jézus Krisztus szupersztár (jelenet a Broadway-i előadásból)

(Mindez persze korántsem új találmány: már a 13. századi flagellánsok és az ellenreformáció német önostorozói is felhasználták az olcsó dalocskák formáját missziósénekeikhez. Másrészt Luther idejében is előfordult, hogy korálszövegeket énekeltek egykori kocsmadalok dallamára.) Az ilyen jellegű adaptációk, a forma és a tartalom sebtében kötött kompromisszumai arra is módot adnak, hogy valaki alkalomszerűen hol az egyik, hol a másik mellé álljon. Így például a Szupersztár alkotóinak is. Tom O'Horgan, a broadway-i bemutató sokat támadott rendezője például a musical „vallásos dimenzióit" hangsúlyozza, Riceék viszont kijelentették, hogy darabjukban Jézust mint embert akarták ábrázolni.

Nos, a rock-opera szövege, amelyből Rice sajátos passióértelmezése derül ki, látszólag valóban a főszereplő emberi vonásait hangsúlyozza. Rice felhasználja az evangéliumok szövegét is (mind a négyét: mert például a Heródessel való jelenetet Lukács, Pilátus és Jézus párbeszédét János alapján dolgozza ki), ám a szupersztár alakját megfosztja emberfeletti dimenzióitól. Humanizálta - és ez Rice legnagyobb dramaturgiai ötlete - Júdást is, aki az árulás passzivitásából drámai ellenlábassá lép elő, kétkedő reálpolitikussá. Ember mivoltában ő is szereti Jézust, de attól fél, hogy az egy-re erősödő kultusz, Jézus istenítése csak ártani fog az ügynek: bajba sodorja az idegen uralom alatt élő népet is, mert fanatikus tettekre ragadja, és Jézust is, mert bosszút fognak állni rajta, ha kiderül, hogy istensége csalás volt. Júdás csak azután lesz áruló, hogy hasztalanul próbálkozik meggyőzni erről. De még az árulásában is tárgyilagos marad: a szükségszerűségre hivatkozik, arra, hogy így volt megírva.

Miután lelkiismeret-furdalásában öngyilkos lesz, majd a keresztre feszítés után hangja a tanácstalanná vált tömeg kórusába olvad, újra csak tele van tárgyilagos és anakronisztikus szemrehányással: „Miért engedted úgy ki kezedből a dolgokat, jobban jártál volna, ha lett volna valami terved ... Ha ma jönnél, egész népet nyerhetnél meg. Hisz Izraelben Kr. e. 4-ben nem ismerték még a tömegkommunikációt."

Júdás és Jézus közt mégsem alakul ki drámai helyzet. Mintha Júdás szkepszise - amely a mindenkori közönség alapállását kell hogy tükrözze - magára Jézusra is átragadna. Nem a példabeszédeket mondó tanító képében jelenik meg, tanítványainak adott válaszai talányos, félig kifejtett közhelyeket tartalmaznak: „Tényeket és számokat ad-hatnék meg - mondhatnék nektek terveket." Más helyen: „Ne gondoljatok a jövőre, ne akarjatok előre töprengeni, / hagyjátok a holnapot a holnapra, gondoljatok inkább a mára." Vagy sejtelmesen: „Ha tudnád, amit én tudok, Jeruzsálem, meglátnád az igazságot, de te behunyod szemedet." Rice Jézusa gyógyítani sem akar, csodákat sem tesz. A rimánkodó tömeghez így szól: „Túl sokan vagytok, ne nyomjatok össze - gyógyítsátok meg önmagatokat!"

A fáradtság, a rezignáltság, amelyet megszólaltat, a kétely, amely a getsemani kertben küldetésének értelmében ingatja meg, a félelem, hogy hamarosan elfelejthetik, mindezek - „áriáinak" vad kitöréseivel és gyakran ellágyuló sejtelmességével együtt - arra utalnak, hogy Tim Rice Jézus „humanizálása" során a rock szupersztárjairól vette a mintát. A tömeg rajongásától, tolakodásától, csodavárásától, kiszámíthatatlan hangulatváltozásaitól, az irigykedők árulásától és bosszújától ingerült, a társak önzésébe belefáradt filmcsillagok és énekessztárok melodramatikus ízű kálváriája az, ami a szerzőt a szövegíráskor megihlette. A publikumot képviselő kórus ennek megfelelően hol mint az eksztatikus rajongók, hol mint szenzációéhes újságírók hada jelentkezik. Jézus elfogásakor így ostromolják meg - rímes dalszöveggel - a Szupersztárt: „Mondd, Krisztus, hogy érzed magad ma éjjel? Az a szándékod, hogy folytatod a harcot? Úgy érzed, hogy mindennek vége? Miben látod a legnagyobb hibáidat?"

A Szupersztárt nemcsak a publikum hagyja el a bajban, hanem tanítványai is. Az ő alakjuk mintha a krónikások és kritikusok szenvtelen kívülállását idézné fel. Az utolsó vacsorán csak arra gondolnak: „Ha visszavonulunk, megírhatjuk az evangéliumainkat, s így majd halálunk után is beszélni fognak rólunk." Az egyetlen, aki a Szupersztárhoz emberi nyelven szól, gyengédséget és szeretetet mutat iránta, az Mária Magdolna. Hogy az ő songja („Nem tudom, hogyan szeressem őt") zeneileg is a legsikerültebb része az operának, nem lehet véletlen, mint ahogy az sem, *hogy* dallama Júdás búcsúáriájában „idézet-ként" még egyszer visszatér.

A banálistól a vulgárisig

Aki a fent idézett ironikus hangzású részek alapján netalán arra gondolna, hogy *a Jézus Krisztus Szupersztárban* felvillan egyfajta travesztia lehetősége, az téved. Ennek a kísérletnek már a zenei anyag is útját állná. Nem véletlen, hogy ez a zene a legkülönnemű elemeket próbálta összefogni. Azok az eredetükben mindig egyetlen szituációhoz tapadó táncdalformák, amelyek itt az áriák helyébe lépnek, nem képesek alkalmazkodni a tőlük függetlenül létező érzelmi árnyaltsághoz, a karakterizációhoz, s ezért olykor egy-egy árián belül több táncdalforma is belép; de különösen nem képesek összefüggő történetet elmondani leegyszerűsítések és erőszakolt kontrasztok nélkül.

A bibliai történet tehát nem öltözik vadonatúj ruhába. A Bibliai Jézusról nem derül ki, hogy csak ember volt, alakját végül az a még éppen megemészthető misztikum lengi be, amely a karrierek titokzatossága folytán például egy Elvis Presleyt is körülvesz. De a hatás titka éppen ebben van. A néző, akit egy profán kaland ígéretével csalogatnak be a színházba, míg odakinn protestánsok és katolikusok - talán szintén a rendezéshez tartozó - tiltakozó demonstráció-ja zajlik, a néző, aki a cinkosságban még merésznek is érezheti magát, odabenn már észrevétlen könnyedséggel azonosulhat az olykor melodramatikussá halványított jelenetekben a védtelen és ki-szolgáltatott, az ellenséges világtól körülvett Bibliaival, akinek személyét olyan érthetővé és hozzáférhetővé teszik számára ma ismert bálványai: a mozi és a rock szupersztárjai.

Ez a kacérkodó álmerészség a hírek szerint Tom O'Horgan broadway-i szuperlátványos rendezésére is jellemző. Tom O'Horgan, aki *a Hair* bemutatójával szerzett magának nem egészen egy-értelmű világhírt, azt sejteti, hogy az „underground" színház csak átmeneti megoldás volt. „Néhány évvel ezelőtt - közölte egyik interjújában - még az »undergroundba« kellett mennünk, mert csak ott mondhattuk ki, amit igaznak és helyesnek tartottunk. Ma az »establishment« színháza is tudja, hogy az »undergroundból« merített energiák nélkül nem maradhat fenn tovább. Ez azt jelen-ti, hogy most már a musicalben is foglalkozhatunk vallásos, morális és politikai kérdésekkel... Az egyszerű emberek számára kell színházat csinálni, akik bejönnek és azt mondják: ott fenn rólunk van szó."

Tom O'Horgan színpadának hátterében hatalmas kehely emelkedik fel, majd a kehelynek a nézőtér felé eső része lehajlik, s az oldalán kiképzett lépcsőkön lefelé megindul Jézus Krisztus, a Szupersztár. Aranylamé köpenye oly hatalmas, hogy az egész színpadot betölti. Látványossággal O'Horgan a későbbiekben sem takarékoskodik. Az öngyilkos Júdásnak a zsinórpadlásról eresztik alá a kötelet, és a keresztre feszítéskor gomolygó füst és vörös csillagocskák borítják a színpadot. Ami a librettóban banális volt, az a broadway-i előadás kritikusai szerint vulgárissá vált. Júdás, akit a rendező értelmezése szerint néger színész játszik, úgy viharzik a színpadon, mintha a Fekete Párducok képviseletében jelent volna meg; Jézus fenékbe rúgja a templomi kufárokat; és a szex, sőt a homoszexualitás sem maradhat el: Heródes félreérthetetlen magakelletéssel környékezi meg a foglyát.

És ezzel mintha egy kis kört látnánk bezárulni: ahogy Tom O'Horgan az „underground energiákat" igyekszik befogni a maga szekerébe, úgy próbálja a fogyasztói társadalom a jámbor Jesuscraze-t a maga céljaira felhasználni. Mindezt persze - Tom O'Horgan szín-házában is - túlharsogja *a zene,* amely nem tűr ellenvéleményt, distanciát, ha-nem önfeledt átélést, odaadást követel.

Az a zene, amely szintén nem megy túl messzire a merészségben, de elfér benne a rock és a klasszikus kompozíciós technika, Bob Dylan, a Beatlesek, Prokofjev és Orff is. Muzsika, amely eklektikusságában még változatosnak is tűnhet.

SZÉCHY ÁGNES

Bukfenc és ugatás

Két londoni előadásról

Az elmúlt év végén Londonban járván két olyan színházi produkciót láttam, amelyekből, úgy érzem, a korszerű színház kiváló példái lehetnek. Példák azért, mert egyfelől bizonyítják az alkotó rendező fogalmának erőteljes valóságát. A rendezőét, aki az írói szándékon túl saját mondanivalóját fogalmaztatja meg a színészekkel olyan koncentrált előadásban, amelyben egyetlen pere üresjárat sincs; másfelől az ilyen koncentrált produkció megsemmisíti a különbséget drámai hős, táncoskomikus, naiva vagy epizodista között. A színészeknek mindent kell tudniuk ahhoz, hogy az író és rendező szándékát dalban, szóban, táncban - mondhatnánk szárazon, vízen és levegőben - egyaránt a legnagyobb könnyedséggel tolmácsolhassák.

„Ráérzés Dosztojevszkij Félkegyelműjére"

Ez az alcíme a *Subject to Fits* című darabnak, amely így tömören szinte lefordíthatatlan, de a rohamokban szenvedő, az önkívületbe hajszolt ember fogalmát fedi leginkább. A szöveget és a dalokat - amelyek inkább zenei aláfestéssel elő-adott lírai monológok - Robert Montgomery írta, eddig ismeretlen fiatal amerikai író, aki 1967-ben drámapályázatot nyert, és ezt a darabját 1971 februárjában mutatták be mint off-Broadway produkciót, a Royal Shakespeare Company pedig ugyanez év októberében tűz-te műsorára.

A Subject to Fits - vallja Robert Montgomery - *A félkegyelműnek* nem a dramatizált formája, még csak fordítása sem. „Dosztojevszkij mesterművének tökéletessége éppen prózai formájában rejlik és más művészi formába történő átültetése csökkentené tökéletességét, és megfosztaná erejétől." A szerző nem tagadja, hogy a szóban forgó darab hűtlen a regényhez, és csupán saját önző céljai érdekében használja fel azt.

A műsorfüzet Munch: *Sikoly* című festményének illusztrációját mutatja, és néhány Dosztojevszkij-idézetet is közöl az író naplófeljegyzéseiből, amelyekben epilepsziás rohamairól számol he.

Jelenet John-Michael Tebelak Godspell című rock-musicaljéből (Round House, London) David Essex (Jézus), Jacquie-Ann Carr, Deryk Parkin és Neil Fitzwilliam

A darab röviden arról szól, hogyan hajszol tébolyba egy jóindulatú, de gyenge idegzetű embert a környezete. Ezt az embert Miskin hercegnek hívják, környezetében pedig megtaláljuk Natasa Filipovnát, Raguzsint, Agláját és még néhány olyan szerencsétlent, akik végtelen kegyetlenséggel zúdítják rá saját nyomorúságukat a boldogtalan hercegre.

Ezt a kegyetlen játékot a mi körszínházunkéhoz hasonló arénában játsszák, *a The Place* elnevezésű színházban, amely tulajdonképpen az angol diák-szövetség művészklubja. A néző kar-nyújtásnyira ül a színészektől, csak éppen nem zsöllyében, hanem rendkívül kényelmetlen és meredeken, tribünszerűen egymás fölé épített fapadokon. Díszlet természetesen nincs, a háttérfa-lat fekete bársonyfüggöny takarja, előtte az egyik sarokban meztelen színpadi emelvény lépcsővel, az előtérben egy-szerű faláda a kellékeknek, egy karosszék és néhány zsámoly.

Minden jelenet itt játszódik - Natasa Filipovna estélye, a herceg születésnap-ja, ez Raguzsin háza, Aglája kertje. Sőt, egyszerre több helyszínen is játszódik a dráma, amikor minden szereplő jelen van, és mind csak a maga fájdalmát hajtogatja szinte eszelősen, végül is eszelőssé téve a közöttük tántorgó Miskin herceget. Az egyes szereplőcsoportok végszóra mozdulnak és merevednek meg, az élőkép és pantomimforma izgalmas, jó értelemben vett szédületes iramú kavalkádjában. Nincs szükség még arra sem, hogy fényszórók segítsék a nézőt az eligazodásban. Ehhez a játékhoz jól képzett, szorosan együttműködő színészkollektíva szükséges, ahol nincs fő-szereplő és epizodista, mert mindenki egyaránt fontos része és végrehajtója annak a gondolatnak, hogy valakit az őrületbe kergessenek. A jellemek és a szituációk kiélezettségére néhány példa: a tűzbe dobott és onnan kimentett pénz-ről kiderül, hogy hamis; Miskin örökösödési okmányát általános röhögés köze pette elégetik; Aglája döglött patkányt ajándékoz a hercegnek és Natasa Filipovna üzekedő kutyaként, négykézláb csaholva-ugatva csábítja a férfiakat.

A darab úgy végződik, hogy Miskin herceg az emelvény tetején kuporog Natasa Filipovna holtteste mellett. Elméje végleg elborul, néha motyog valamit és felfelemeli a kezét. Átlátszó, nagy műanyag burát tesznek rá, amelyen időnként áttör artikulálatlan, gyenge hangja.

A színészek valamennyien a Royal Shakespeare Company tagjai, és felváltva játszanak *a The Place-ben,* Stratfordban vagy az Aldwych színházban. Talán nem érdektelen, ha megemlítem, hogy a herceget alakító John Kane többek között Puckot játssza a híres, Peter Brook által rendezett *Szentivánéji* álomban, Sara Kestelman pedig, Natasa Filipovna mellett hol Titániaként, hol Hippolytaként lép fel Shakespeare játékában.

A közönség jórészt fiatalokból áll, a jegyszedők diákok, ruhatár természete-

sen nincs, és a balett-teremben létesített büfénél teáért állnak sorba. Minden ülésen közvéleménykutató ívek várják a nézőt ilyen kérdésekkel :

Mit szeretne látni The Place-ben? Klasszikus balettet, filmeket, zenét, musicalt, modern táncot, drámát?

Honnan értesült műsorunkról? Kritikából, hírekből, plakátokról, röpcédulákból, hirdetésből vagy szájpropaganda útján?

Kérjük, adja meg nevét és címét, hogy műsorterveinkről tájékoztathassuk.

Példabeszédek rock'n roll-ban

A másik, tanulságként említendő elő-adást az úgynevezett Round House-ban játsszák, egy régi cirkuszépületre emlékeztető sivár és kopott épületben, amely eredetileg mozdonyfűtőházként szolgált. A darab címe *Godspell* avagy zenés játék Máté evangéliuma nyomán. Angolul a „gospel" evangéliumot jelent, a ,.Godspell" pedig ennek ferdítéseként isteni szavakat, illetve példabeszédet, de szó sincsen afféle vallási gyülekezetről vagy misztériumjátékról, mert a *Godspell* voltaképpen a valamikori vásári mutatványosok bibliamagyarázatait eleveníti fel sok modern utalással és ki tűnő rock-zenével.

A színpad divatosan egyszerű, sőt puritán, függöny nincs, az előszínpadot drótháló választja el a hátsó színpadtól,

zenekar oldalt egy emelvényen foglal helyet, s a hagyományos reflektorvilágításon kívül a színpadi mennyezeten lógó ernyős lámpák ki- és bekapcsolása segíti a nézőket az eligazodásban. Szerepel még egy szétszedhető és összerakható kecskelábú asztal, amelyet a szereplők variálnak össze és szét, így lesz belőle Salamon trónja vagy jeruzsálemi szamár.

A darabot nyolc farmernadrágos, tornacipős fiatal színész indítja, akik atlétatrikójukon egy-egy neves filozófus nevét viselik, és arról énekelnek, hogy nem értik meg egymást. Ebbe a rock-Bábelbe érkezik - a nézőtér felől - mű-anyag vödröt és autómosó kefét lóbálva egy színes, bohócfrakkos fiatalember. Keresztelő János. Nevének és hírének megfelelően mindenkit megmosdat, hogy így megkeresztelvén híveit a szeretet filozófiájában mindüket egyesítse. A farmernadrágosok színes, vásári rongyokba öltöznek, ők a tanítványok és demonstrátorok, és Jézus is előkerülvén egy sarokból, megkezdődik a játék.

A jól ismert példabeszédek és sokszor közmondássá vált tanulságok inkább ürügyül vagy, ha úgy tetszik, ugródeszkául szolgálnak a felszabadult komédiázáshoz, zenéhez, tánchoz, pantomimhoz, énekhez. A példabeszédeket általában Jézus mint narrátor mondja el, a többiek pedig pantomimban játsszák cl a történetet. De van olyan megoldás is, amikor egyszerűen kiosztják egymás között a szerepeket és a commedia dell'arte modorában játsszák, éneklik, táncolják, bukfencezik az irgalmas szamaritánus vagy a tékozló ifjú történetét. A színpad egyetlen pillanatra sem áll, az öt fiú és öt lány szusszanásnyi szünet nélkül „rögtönöz" olyan milliméterre és hangsúlyra kiszámított összjátékkal, ami hosszú, alapos és nagyon fegyelmezett előkészítő munkára vall. Ahogy az előadást néztem, többször is eszembe jutott Latabár Kálmán, ez a nagy magyar komédiás, aki zseniális rögtönzéseit hosszú munkával, pontosan kiszámított gesztusokkal és hangsúlyokkal készített-te elő. *A Godspellt*, ha úgy tetszik, tíz fiatal Latabár játssza, a kollektív rögtönzés legmagasabb fokán, hihetetlen tempóban és ritmusban adogatva egy-másnak és a közönségnek a játéklabdákat. Valamennyien angolok, 25 évnél nem idősebbek, és csak nemrég kerültek ki a különböző síniiskolákból, ahol a fő tantárgy a rögtönzés. Máris jelentékeny rutinnal rendelkeznek: van közöttük Brecht-hősnő, televíziós show-sztár, színész-koreográfus és mérnökből lett filmszínész. Jézust David Essex alakítja, apja dokkmunkás volt, anyja pedig az egy-kori angol cigánykirálynő egyenes leszármazottja. Táncdalénekesként kezdte, saját zenekarával turnézott, dalait ma is maga írja, és már számos önálló le-meze aratott sikert. Hogy hol tanult meg ilyen kiválóan táncolni, azt nem tudom, de úgy vélem, ez a színészképzés magától értetődő velejárója, ugyanolyan jól kell csinálni, mint a beszédet és az éneklést.

Az ember azt hinné, hogy a színészek a közel másfél órás első rész „hajtása" után a szünetben visszavonulnak pihenni. Ezzel szemben nagy tálcán bort hoznak be, és közös poharazgatásra invitálják a közönséget. A jórészt fiatal nézők elárasztják a színpadot, és borozgatás közben okos és oktalan kérdésekkel ostromolják Jézust és tanítványait. Kíváncsiságuk kielégülvén, visszatérnek a helyükre, és a megürült színpadon - amíg a második rész elkezdődik - a színészek tovább szórakoztatják a nagyérdeműt: az egyik táncol, a másik hegedül, a harmadik kézen jár, és így tovább, félreérthetetlenül bizonyítván, hogy vásári komédiának vágyunk a résztvevői.

Az evangéliumi rögtönzést pontosan megírt szövegkönyv, kotta, koreográfia és rendezőpéldány alapján öt hét alatt állították színpadra. A példabeszédek színpadra szerkesztője és egyben rendezője, valamint koreográfusa, John Michael Tabelak, 23 éves amerikai egyetemista. A *Godspell* volt a diplomamunkája, jelenleg a Cincinnati Theatre in the Park társrendezője. A zenét és a dal-szövegeket a ,szintén 23 éves Stephen Schwartz, Bernstein felfedezettje és számos Broadway-musical szerzője írta.

Nem feladatom, hogy itt a szeretet-filozófia pozitív és negatív hatásáról írjak, sem pedig annak bizonyítása, hogy ez a musical a hatalmas üzletté vált Jézusmánia egyik hajtása. Formájában hasonlít a műfaj „klasszikusára", *a Hairre* is, vagyis nagyon lazán összeszerkesztett, egy központi gondolat köré fűzött epizódok sorozata, amely kétségkívül hatalmasat bukik és érdektelenségbe fullad, ha nem jól felkészült, teljesen egyenrangú és összjátékhoz szokott színészek adják elő, szigorúan betartva a rendező legapróbb utasításait is, le-mondván az egyénieskedésről és „szólózásokról", olyan ritmust diktálva egy-másnak és a nézőknek is, amely nemcsak a mű szellemének és formájának felel meg, de a mai élet tempójának is.

Azt hiszem, ez az a kulcsszó vagy fogalom, amit az angolok *timing*nak neveznek, és amitől a színházi játék korszerű lehet: a mai kor, a modern élet, a fiatalság ritmusa.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Keresztury Dezső:
A források fölé hajolni

Békés András:
Munka közben

Köpeczi Bócz István:
Álarcok és festett arcok

Mihályi Gábor:
Az avantgarde színház - a jövő népművészete

Szilládi János:
Két drámai példázat

Szántó Erika:
Az egyensúly felbomlása

KOLTAI TAMÁS

Varsói hétköznapok

Tíz előadást láttam Varsóban: akadt közöttük igen jó, meghökkentő és középszerű előadás. *Érdektelen, langyos és unalmas egyetlen egy sem.* Az esetek többségében telt ház volt, még ott is, ahol *az előpremierek* egyikét láttam. (Újabban három varsói színház is kísérletezik azzal, hogy a hivatalos, azaz sajtóbemutató előtt rendes esti előadásban, fizető közönségnek játssza a darabot - nyilvánvalóan a produkció kiérlelése céljából.)

A lengyel színházra nagyfokú politikusság jellemző. A LEMP legutóbbi, decemberi kongresszusának kulturális irány-elvei külön hangsúlyozzák a politikum jelentőségét a színházban. Hogy milyen nagy fontosságot tulajdonítanak ennek, mi sem mutatja jobban, mint az, hogy először választottak meg a politikai bizottság póttagjának színházi embert: Tadeusz Lomnickit, a neves színészt és rendezőt, a Varsói Színművészeti Főiskola igazgatóját.

Az új értelemben vett politikusság többek között abban nyilvánul meg, hogy korábban nem játszott drámákat tűztek műsorukra a színházak (például Witkiewicz néhány darabját, köztük a *Susztereket,* Brendan Behan *A túsz* című művét stb.). És abban is, hogy a tartalmi és formai újszerűségre való törekvés, a kísérletezés a korábbi évekhez képest fontosabb szerephez jut. Számunkra ez meglepő, hiszen mi régebben is úgy ismertük a lengyel színházat, mint a - főleg szcenikai - avantgardizmus egyik út-törő művelőjét. A mostani változást így fogalmazta meg számomra egy kritikus-szerkesztő: „Az állam régebben *megengedte,* most *támogatja* a formai kísérleteket."

A lengyel színház politikusságra és kísérletezésre való igénye összefügg a közönség életkorával. Lengyelország az átlagéletkort tekintve fiatal ország, és a közönség túlnyomó része is fiatal: hatvanhatvanöt százaléka tizen- és huszonéves.Ők már a modern irányzatok hívei, a színházi élet egyik vezető személyiségének megfogalmazása szerint „nem jó nekik a 19. századi színház".

A fiatalság színház iránti érdeklődése magyarázza a lengyel diákszínház-mozgalom virágzását. Körülbelül száz diákszínház és amatőregyüttes működik országszerte. Diákszínháznak tekinthető, jóllehet ma már hivatásos, szubvencionált társulat az STS elnevezésű varsói szatíraszínház. A román Aurel Baranga *Közvélemény* című publicisztikus vígjátékát saját adaptálásukban, lengyel viszonyokra alkalmazva adják elő *Dob-szóló* címmel. Az előadás diákosan friss, politikus, és magyar szemmel nézve meglepő élességgel bíráló. A nézők hálásan fogadják az utóbbi évek lengyelországi eseményeire utaló szatirikus célzásokat. A játékstílus olyan közvetlen, bensőséges, szinte csevegő, amilyen nálunk Komlós Jánosnál a Mikroszkóp Színpadon. Színpad és nézőtér között eszményi a kapcsolat. Természetesnek látszik, hogy az egyik szereplő kérdésére a közönség soraiból többen egyszerre válaszolnak. Az előadás végén egy politikai kabarébа illő jelenetben a nézők közül színpadra lépő színész a közönséghez intézett szónoklatban sürgeti, hogy a darab happy endje az életben előforduló hasonló alkalmakkor is legyen érvényes. Változzanak meg a dolgok a valóságban is, ne csak a színpadon - heveskedik az ifjú. S mivel nem akarja abbahagyni „rögtönzött" beszédét, kénytelenek egy harsány színpadi dobszólóval túlharsogni (innen a darab címe). Ezzel a kis „incidenssel" zárul az előadás, amelyet egyébként nem-csak a közönség, hanem a kritika is egy-értelmű elismeréssel fogadott.

(Ha már itt tartunk, néhány szót a valódi diákszínházakról. Szervezetileg a diákszövetséghez tartoznak, amely némi anyagi támogatásban részesíti őket. Ami az állami felügyeletet illeti, a minisztérium megfelelő osztálya foglalkozik a diákszínházakkal. Ez a felügyelet két dolgot jelent: bizonyos pénzügyi támogatást és a nemzetközi fesztiválokon részt vevő előadások kiválasztását. Mű-vészi munkájukat és hazai bemutatóikat tekintve teljes önállóságot élveznek: darabválasztásuk és előadói stílusuk független mindenféle hivatalos szervtől - ezt legfelső színházvezetői szinten fontosnak tartják hangsúlyozni. A hivatásos színházi emberek körében egyértelmű tekintélyt vívtak ki a lengyel diákszínházak. Általánosan elismerik művészi eredményeiket: elsősorban politikusságukat, amely nyílt és felelősségteljes formában nyilvánul meg. A profiszínházak és a közönség igényét a politizálásra a diákszínházak táplálják. Nem elszigetelten dolgoznak, amit legjobban bizonyít, hogy hivatásos színházak néha amatőrrendezőket hívnak meg egy-egy dráma színrevitelére!)

Profil

Nálunk rossz a hangzása ennek a szónak, nemrégiben kritikusok ünnepélyes ígéretet tettek, hogy nem fogják többet leírni. Nincs szándékomban megszegni ezt az ígéretet. A profil fogalmát lengyelországi beszélgetéseim során nem én hoztam szóba, hanem Roman Szydlowski, a Trybuna Ludu kritikusa, amikor megkértem, hogy adjon általános jellemzést a lengyel színházról: „A lengyel színházak profiljai az utóbbi 15 évben alakultak ki - mondta. - Azelőtt nálunk sem volt arculatuk a színházaknak, és ritkán kezdeményeztek. Ekkor próbálkoztunk azzal, hogy rendezők legyenek az igazgatók. Odaadtunk nekik különböző színházakat, hogy kezdjenek velük valamit. Nowa Hután például egy fiatal diákszín-házi rendező lett az igazgató. A kísérlet bevált. Tovább folytatjuk. A fiatal rendezők sok lehetőséget kapnak. A nagy színházakban stúdiók működnek, és az igazgató-rendezők, akik egyben tanárok a főiskolán, ezekben a stúdiókban adnak lehetőséget tanítványaiknak a kísérletezésre."

A mai lengyel színházakat három nagy csoportba sorolja Szydlowski. Az első: költői, monumentális és mindig politikus színház, amely azonban nem közvetlenül politizál, hanem legtöbbször világirodalmi és lengyel klasszikus drámák révén, a belőlük kibontható allúziók segítségével. A lengyel klasszikusok közül Slowacki, Mickiewicz, Wyspianski (múlt századi és század végi romantikusok) és Witkiewicz drámáit játsszák legtöbbet (utóbbi 1939-ben halt meg, és sajátos átmenetet képvisel a romantikából az avantgardizmusba). Mai drámaírók is találhatók a jegyzékben: az általunk is ismertek közül Różewicz, Mrożek és Gombrowicz, akiket Szydlowski szerint felületesen sorolnak az abszurdok közé, mert a tradicionális költői drámát folytatják, fölhasználva az abszurd technikáját és a groteszket.

Ezt a költői, politikus színházat olyan rendezők képviselik, mint Hanuszkiewicz, aki kedveli a nagyszabású, monumentális előadásokat. Krakkóban a Brecht-tanítvány Swinarski és a mai lengyel drámák legjobb rendezője, Jarocki tartozik ide. Gdanskban Okopinski,

Szczeczinben Gruda, Wroclawban Krasowski. És Dejmek.

A második csoportot a pszichologizáló, kamarajellegű színházi formák alkotják. Legnevesebb rendezőképviselője a varsói Teatr Wspólczesnyben Erwin Axer.

Harmadszorra a tiszta színházi avant-garde-ot kell említeni és nemzetközi rangú képviselőjét, ;Jerzy Grotowskit. Az előző két típussal ellentétben nála nem az irodalmi szöveg az elsődleges, hanem a tudatalatti kifejezése.

A legjobb lengyel színházak besorolhatók e csoportok valamelyikébe. Mindegyiküknek van tehát profilja, melyet egy-egy neves rendező határoz meg. Eklektikus színházak csak néhány kis városban működnek.

Rendezői és tervezői színház

Mindebből nyilvánvaló, hogy a lengyel színház mindenekelőtt a rendezők színháza. Impozáns névsort alkotnak azok a rendezők, akiket az 1971/72-es évad elején külföldre hívtak vendégrendezésre: Hanuszkiewicz a finnországi Tamperében rendezi Moliére *Don Juanját*, Bar-dini Kölnben állít színpadra egy Różewicz-drámát. Dejmeket Düsseldorfba várják, Swinarskit Zürichbe.

Mint annyi más eredmény, a rendezők felfutása is a lengyel színház egyik legnagyobb alakjának, Leon Schillernek köszönhető. Még a háború előtt rendezői osztályt szervezett a varsói Színművészeti Főiskolán - az elsők egyikét Európában. (A három lengyel színművészeti főiskola közül - a másik kettő Lodzban és Krakkóban működik - máig is csak a varsóin van rendezőképzés.) Ma már csak valamilyen másik egyetem elvégzése után lehet rendezői szakra jelentkezni. A felvételi lényege dráma-elemzés, amelyet vita követ. (Elgondolkodtató gyakorlat: a drámaelemzésből mindenképpen kiderül, hogy a jelöltnek van-e *mondanivalója a* műről. Ha nincs, a legkiválóbb színpadi és szituációérzék sem menti meg attól, hogy érdektelen rendező váljék belőle.) Másodév végén rostavizsgán vesznek részt a rendezőhallgatók. Az első évtől kezdve folyamatosan asszisztensként dolgoznak színházakban.

A mai lengyel színház a művészi eszközök szintézisére törekszik. Szó és látvány egységére: a társművészetek (zene, koreográfia, pantomim, képzőművészet, plasztika stb.) fontos szerephez jutnak az előadásban. Ebben a tekintetben főként a színpadi mozgás, a színész testi felkészültsége mutat némi lemaradást. Ez is Leon Schiller működésével magyarázható: őt elsősorban az előadás képi megfogalmazása érdekelte, a színésszel nem foglalkozott kellőképpen.

Képekben valóban rendkívül gazdag a lengyel színház. A híres lengyel szcenika évszázados hagyományból táplálkozik. A múlt költői és drámaírói (Norwid, Wyspianski stb.) maguk is foglalkoztak festészettel vagy grafikával. Utóbbi maga tervezte drámáinak díszleteit. Witkiewicz neves festő volt, Mrožek grafikus. A rendezők közül Swinarski. elvégezte a krakkói grafikai akadémiát. Wajda festőisége ha máshonnan nem, filmjeinek képkomponálásából nyilvánvaló.

A legnevesebb rendező-díszlettervező mégis Józef Szajna, akit nemrégiben neveztek ki a Teatr Klassiczny igazgatójává. Mint szcenikus sok külföldi siker fűződik a nevéhez. Legutóbb a velencei biennálén, valamint londoni, oslói és prágai szcenográfiai kiállításon vett részt. Angliában Macbeth-díszletet tervezett, Svédországban térplasztikai munkáit állította ki.

Szajna - Kantor mellett - legkiválóbb képviselője a lengyel színpadokon az ötvenes évek közepén kezdődött szcenikai forradalomnak. Társai közül sokan lehiggadtak (a különlegesség, a szokatlan megoldások hajszolása ma már nem jellemző a lengyel tervezőkre), ő a legkevésbé sem. Goethe Faustjának előadása, amelyet a Teatr Polskiban rendezett és a díszleteit is ő tervezte, mindenesetre ezt bizonyítja.

Aki nem tud lengyelül, legfeljebb a nevekből ismerne rá Goethe drámájára. Szajna nemcsak a szöveget kezelte meglehetősen szabadon, bőven húzva belőle (csak az első részt játsszák), hanem a cselekményt is. A sztori egyáltalán nem érdekli, miként a hely és az idő sem. Naturalista értelemben nincs történés, vagy-is nem játszódnak le a Goethe által meg-írt események. A dráma színhelye egy tértől és időtől függetlenül létező, absztrakt filozófiai közeg. Faustot a filmről ismert Bronislaw Pawlik játssza. A koncentrációs táborok fogolyegyenruháira emlékeztető zsákvászon zubbonyt hord, meztelen lábán ormótlan bakancs. Mefisztó egy békaemberre hasonlít, gumi-szerű, szorosan tapadó, egybeszabott szerelékében, amelyet válláról lelógó gázálarc és derekára kötött ortopédcipő egészít ki. Margit az Auerbach-pince részeg ringyói közül kerül ki, egyetlen öltözéke harisnyanadrág. A színpadi kellékek között szerepel katonai rohamsisak és vállra akasztott koldusboton fityegő egészségügyi papírguriga (tolmácsom megsúgta, hogy Varsóban hiánycikk). A Föld Szelleme (?) tolókocsiban ülő, tetőtől talpig gézbe csavart Parkinson-kóros nő. Mefisztó és különböző szellemek (a műsorfüzet szerint: mártírok) kerekeken guruló, hófehér sebészi műtőkocsiról szállnak le, miután Faust előbb ide-oda tologatta a fehér lepellel letakart alkotmányokat. A vérszerződés megkötésekor Faust tenyeréből vastagon csurog a piros festék. A szerződés megkötése után egyébként a nemi aktust idéző mozdulattal ölelik át egymást Mefisztóval. Nem érdemes folytatni. Mindez még lehetne jó is, ha felfoghatnánk az értelmét. Az előadás tele van allúziókkal, csak az *egészből* nem hámozható ki gondolat. A színészi játék huszadrangúvá válik: nem kell alakítani, csak attrakciókat végrehajtani.

Hanem a színpadi masinéria, a díszlet mint funkcionáló gépezet önmagában lenyűgöző. Szajna képalkotó fantáziája kétségkívül gazdag. Egy szarkasztikus, de találó megjegyzés szerint az előadás nem Szajna rendezése, hanem Szajna kiállítása. Egy zsinórpadlásról leengedett óriási mobil amelyben biciklikeréktől vascsövekig, füstölgő, szikrázó, tüzet okádó rakétakilövőkig minden van - különféle mozgásokat végez, le-föl jár és forog. A szereplők néha hintáznak rajta. Mefisztó borfakasztó csodája az Auerbach-pincében óriási tűzoltófecskendők-kel történik. Mindig akad látnivaló: különféle idomok, kubuszok, emelvények, óriási gyertyatartók, maguktól gördülő tolószékek jönnek-mennek, a szereplők mindenféle maszkokat öltenek, levetkőznek, csoportokban gomolyognak, Bosch és Goya vízióit idézve. A pirotechnika remekül működik, valami mindig füstöl, ég, ködöt okád, legtöbbször különböző bűzöket árasztva. (Nem irigylem az ügyeletes tűzoltót. Az általam látott előadáson kigyulladt egy csomó szalmából készült zöld gyep, de a szereplők - akik erre nyilván már fel vannak készülve - odakészített hordókból pillanatok alatt eloltották.) Faust és Mefisztó hatalmas fordított kereszten érkezik Margithoz - a halott Bálint ezen távozik föl. a zsinórpadlásra. Az előadás vége kétségkívül pesszimista, a tönkre-ment Faust kétségbeesetten támolyog fölfüggesztett és kilendített óriási pofozó-babák között (ökölvívók edzésre használnak ilyeneket): A Faust életére törő ag-

resszív károrvendők között ott van Margit is. Végül közös erővel óriási fekete lepel alá gyűrik és lesöprik a színpadról.

Rutinos színházba járó számára az előadás végső tanulsága csak az *a közhely* lehet, amely szerint a 20. századi ember Goethe után két évszázaddal, a technikai civilizáció, az elembertelenedés és elidegenedés, valamint az atombomba árnyékában kínlódik, menthetetlenül pusztulásra ítélten.

Ha egy filozófiai tanulmányban olvasom, talán inkább elhiszem, mint ebből az előadásból.

Wernyhorra várva

A lengyel színházban a politikai aktualitás ma elsősorban klasszikus drámákban tükröződik, a történelemhez való viszony egyben a mához való viszonyt is jelenti. A „lengyelség-tudat" vagy a „lengyel lélek rajza" - ezeket a fogalmakat hosszú és bonyolult volna itt és most boncolgatni - a múlt század eleje óta szinte egyforma súllyal van jelen a művészetben. Az utóbbi évtizedekben annyi a változás, hogy az alkotók egy része kritikusan próbál közeledni ehhez a témához. Megkísérlik, hogy leszámoljanak az illúziókkal, a misztikus interpretációkkal, és józanul, az önmegismerés esetleg kiábrándító útjait is végigjárva ítéljenek múltjukról. Innen, Magyarországról, ha másból nem, Wajda filmjeiből *(a Hamu és* gyémánttól *a Tájkép csata utánig)* némi fogalmat alkothatunk e történelmi jelentőségű munkáról.

A színházi rendezők közül Adam Hanuszkiewicz egyike a legkövetkezetesebb fogalomtisztázóknak. Néhány éve a Nemzeti Színház igazgatójaként programszerűen valósítja meg elképzeléseit. Alkalmam volt egy rendkívül érdekes összehasonlításra. Egymás utáni estéken láthattam korai rendezései közül az elsőt és legfontosabbat, Wyspianski *Lakodalomját* és a legfrissebb munkáját, Csehov *Három nővérét*. Mindkettőt a Nemzeti Színházban játsszák, az előbbit kilenc éve. Ez az előadás megjárta már Európa nagyvárosait, eddig kétszázöt-ezer néző látta, éppen akkor délután ment háromszázadszor. A két előadás között gondolati ív feszül.

Stanislaw Wyspianskit (1869-1907) a romantikusokhoz szokták általában sorolni, de Hanuszkiewicz szerint hatvan évig félreértették. Ő úgy értékeli, mint a lengyel avantgarde megteremtőjét. Legjelentősebb drámája, *a Lakodalom* (1901-ben írta) a 20. század eleji lengyel társadalom politikai pamfletja. Száz év, az egész 19. század politikai atmoszféráját sűríti. Ez az évszázad a lengyel függetlenségi harcok jegyében telt el. Az ország az örökös várakozás jegyében élt: áhítva a pillanatot, amikor fegyvert lehet fogni és győzni. *A Lakodalom* a vihar előtti csöndről szól. De benne van még valami: az, hogy a vihar soha nem fog kitörni. Innen a dráma keserű iróniája.

A játék egy falusi lakodalomban folyik. Két világ: nemesek és parasztok. Igyekeznek megérteni egymást, noha tudják, hogy szakadék tátong közöttük. Hajlamosak erről megfeledkezni, és egyesülni a közös felszabadulás illuzórikus reményében. Az esküvő a „szeressük egymást" könnyű mámorában zajlik. Az ifjú férj és feleség, kissé már becsípve, meghívják lakodalmukra a természetet. Megjelennek a lengyel szimbólumok. Először a szalmabáb: az emberi formát mutató szalmaköteg, amely alatt téli álmát alussza a rózsató. A szalmabáb egy Puck-szerű rosszcsont. Bejelenti, hogy nemsokára új vendégek jönnek, köztük „az, akire mindenki gondol". És mire éjfélt üt az óra, meg is jelennek: árny-szerű jelképek, a legendák és a történelem alakjai, akiket számtalan megformálásban ismer a lengyel költészet és képzőművészet, és akik mind kapcsolatban vannak a nemzeti felszabadulás ügyével. Keserűek és gúnyosak: leleplezik a jelenlevők gyengeségét és közömbösségét, a reális program hiányát, a hamis álmokat.

És végül megjelenik az is, akit mindenki vár, bár a nevét eddig senki sem mondta ki : Wernyhor, a 18. századi Ukrajna legendás lantosa, a nemesség és parasztság szövetségének hagyományos szimbóluma a függetlenségi harcban. A Ház Urának aranykürtöt ad, melynek hangja harcba hívja majd a tömegeket. A Ház Ura tökrészeg, de a kürt nem illúzió. És a jelenlevők annyira szeretnék hinni, hogy itt a pillanat.

Wernyhor megparancsolja, hogy várják a felkelés jelét. Lassan hajnalodik, és mindenki a másnaposság bágyadtságába merül. A Ház Ura mindenről megfeledkezik, arról is, hogy ő maga parancsolta házába a parasztokat, és ő osztotta ki a kaszákat. Mindenki vár és figyel. A jelre. A csodára. De hiába. Wernyhor nem jön vissza. Helyette Chochol jön, a szalmabáb, és megadja a jelet: folytassák a táncot. A várakozásba merevedett emberek tagjai fokozatosan fölengednek, és lassan újrakezdik az illúziók lassú, mechanikus, kifejezéstelen haláltáncát.

A várakozás, a tétlenség illúziójával számol le Wyspianski és Hanuszkiewicz. A forgószínpad és a tánc koreográfiája adja meg a játék ritmusát. A kezdeti gondtalan vigalomból az előadás végére fáradt és elgyötört vonszolódás lesz. Kemény és ironikus az előadás. (Milyen más, mint Tomaszewski technikailag csodálatos pantomimszínházáé! Tomaszewskiék a romantikus Wyspianskit játsszák: az író *Novemberi éj* című drámájából készült pantomimjátékot No*vember éji álom* címmel. Témája az 1831-es felkelés. Az álom és a tánc itt misztikus és tragikus koreográfiává egye-sül. A színpad tele van elégikus hangulatokkal, Chopin-zenével, bágyadtsággal és enerváltsággal, s a groteszket legföljebb a lidércnyomásos víziók képviselik. Mindez persze a művészi tökély fokán valósul meg, mégsem tudok szabadulni attól a gondolattól, *hogy a* miszticizálás aligha járul hozzá a fogalmak tisztázásához.)

Hanuszkiewicz *a Lakodalom* csodavárását a becketti várakozás *(Godot-ra várva)* előzményének tartja. Mindkét drámában ugyanaz történik: a szereplők várnak valakire, aki nem jön. A várakozás korunk drámája, vallja Hanuszkiewicz, és azt sem titkolja, hogy tipikusan lengyel drámának tartja. Tervei között szerepel, hogy a *Lakodalmat* átrendezi, és a század eleji jelmezeket mai ruhákra cseréli.

Legújabb rendezése *a Három nővér*. A csehovi drámatípusról azt tartja, hogy a Wyspianski féle drámai modell rokona. *(A Három nővér* keletkezési éve 1901, megegyezik *a* Lakodaloméval.) Csehov hősei is valamire várnak: a „megoldásra". Csehovnál ugyan mindig jön valaki, aki ideig-óráig felkavarja a várakozás unalmát *(a Ványa* bácsiban Jeléna és a professzor, *a Cseresnyéskert*ben Ranyevszkaja, *a* Sirályban Arkagyina és Trigorin, *a Három* nővérben Versinyin), de a dráma végén mindig újra elmennek - és minden marad a régiben.

Hanuszkiewicz *a Három nővért* harsány komédiának látja. Az előadás két óráig tart, pergő, mozgalmas, kemény, néha drasztikus. A nővérek üres fecsegők, egy pillanatra sem lehet megsajnálni őket. Várnak a csodára. De csak Versinyin jön. Mása beleszeret, s ezzel rögtön többnek érzi magát testvéreinél. A nővérek között kitör a gyűlölködés. Olga és Irina féltékenyek Mására, aki kárör-

N. KRIMOVA

Egy színház Litvániában

A „Panevezys" szó tíz évvel ezelőtt semmit sem mondott a színház kedvelőinek. Ma viszont hallatlan népszerűségnek örvend. Panevezysbe, ebbe a kis litván városba Vilniusból és Rigából érkeznek nézők, színházi szakemberek utaznak ide Moszkvából és Leningrádból, rendezők az ország minden csücskéből. Nem lévén sem ipari, sem kulturális központ, Panevezys a színházi élet sajátos központjává vált, viták és élénk színházi eszmecserék színhelyévé.

Tévedés lenne azonban azt gondolni, hogy a szerény városka színháza valami csoda folytán lett néhány év alatt az ország egyik legérdekesebb színháza. Nem történt hirtelen csoda. Tíz éve is, húsz éve is Juozas Miltinis irányította a szín-házat, és repertoárjában ugyanúgy, mint ma, mindig Shakespeare, Csehov, Ibsen neve volt az élen.

Nem történt semmiféle csoda. Hosszú, kitartó munka volt csak. Türelem és eltökéltség. No és természetesen - tehetség. Miltinis huszonöt éven át napról napra, téglát téglára rakva építette ezt a színházi építményt, azt a művészi szervezetet, amelynek tapasztalatait ma tanulmányozzák. Mondhatnánk úgy is: Miltinis most takarítja be a termést. Majdnem három évtizeden át művelte a talajt, szántott, vetett ... Ezért kell a panevezysi színház történetét messziről kezdeni.

1932-ben a csendes litvániai Kaunasból Juozas Miltinis elindult Párizsba. Ott, vélte a vidéki fiatalember, pezseg a színházi élet, ott kell tehát megismerkedni a komoly színházzal. Párizs le-nyűgözte, hatalmába kerítette, elszédítette. De ebben a kavargásban, ebben a szédületben a litván fiatalember a honfitársaira jellemző gazdasági-gyakorlati érzékkel, meg tudta találni azt a helyet, ahol valóban kellett és érdemes volt tanulni. A francia színház nagy reformátoránál, Charles Dullinnél tanult, akinek a felfedezései és újításai éppoly jelentősek voltak hazájában, mint Sztanyiszlavszkij felfedezései Oroszországban. Később, sok év elteltével, Miltinis maga ismerte fel, milyen meglepően közel állnak egymáshoz nagy tanítóinak nézetei a színház feladatairól, szellemi arculatáról, és - ami nem kevésbé fontos - a színjátszás metodológiájáról. Természetesen akkoriban még semmi ilyesmit nem tudott Sztanyiszlavszkijról, mint ahogy azt sem sejtet-te, hogy ő maga hol fogja felépíteni színházát, milyen feltételekkel kerül szembe a gyakorlatban.

Tanult Dullinnél, statiszta volt a Vieux Colombier-ben Jacques Copeau-nál, összebarátkozott Vilarral és Barrault-val. 1939-ben tért vissza Litvániába, és egy év múlva hazájában győzött a szovjethatalom. A panevezysi színház ugyanakkor, 194o-ben nyitotta meg kapuit, Nyikolaj Pagogyin *Ezüst szakadék* című darabjával. Már az előadást méltató első recenzióban felbukkan az a gondolat, hogy ez „nem játszó, hanem élő színház". Feltételezhető, hogy Miltinis már az első előadással kinyilvánította határozott művészi programját, helyesebben utalt arra. Most nem áll módunkban megítélni, milyen erejű volt ez az utalás. Á színház történetét öt év-re megszakította a háború. A háború után Miltinis folytatta, amit megkezdett. Azt mondják, a makacsság nemzeti jellemvonás a litvánoknál Miltinis makacs volt.

Már akkor, amikor Panevezyst választotta munkahelynek, tudatosan mérlegelte mindazt, ami a kisvárosi munka mellett, illetve ellene szólt. Előny nem sok volt - patikamérlegen kellett mérni. A nehézségek viszont valóban óriásiak. Mindenekelőtt - a közönség. Mára sok minden megváltozott, bizonyos mértékig Panevezys arculata is. De még így is túlzás lenne azt állítani, hogy ez a város olyan arányban tud a színház számára intelligens közönséget biztosítani, amely elengedhetetlenül szükséges a komoly műsorpolitika kialakításához. Még-

* A cikk szerzője a Tycatr című szovjet folyóirat főszerkesztő-helyettese.

---

vendően fölényes velük. Csakhogy a végén kiderül, hogy Versinyin - aki hűen Csehovhoz és ellentétben a mi Versinyin-ábrázolásunkkal, tökéletesen üres, nagyképűen szónokló, kövérkés széplélek - csak kalandnak tekintette Mását, és a számára kínos búcsúzási jelenetben már a következő flörtjére gondol. Kész. Vége. Minden tökéletesen értelmetlen, mint a Csebutikin és Szoljonij közti vita a „csehartmáról" és a „cseremsáról". A nővérek a színpad elejére jönnek, a rivaldához, és hárman egyszerre elhadarják korábbi monológjaik egy-egy részletét arról, hogy dolgozni kell, hogy Moszkvába fognak utazni, és így tovább. Mása felveszi a földről az első felvonásban „ottfelejtett", Csehovnál is szereplő búgócsigát, amely monoton búgásával, idétlen körbeforgásával a nővérek életének végtelen unalmát és értelmetlenségét jelképezi.

Szokatlan előadás, nálunk legalább akkora vihart kavarna, mint Major *Ró-meó és* Júlia-rendezése. Bizonyára sokaknak hiányozna belőle az „atmoszféra", az „érzelmek", a „szépség" stb. Kétségtelen, hogy Hanuszkiewicz nem tesz engedményt a szentimentalizmusnak, még annyit sem mint Efrosz vagy Krejča. A szereplők végigkiabálják és végigfut-kározzák az előadást. A gramofon ordít, mindenki egyszerre beszél, egymás szavába vágva. Mása eksztatikus, majdnem őrjöngő eufóriában vágja nővérei arcába, hogy szerelmes - azok pedig vad gyűlölettel vetik magukat utána. A mozgások koreografikusan pontosak: a szertelen rohangászások és a céltalan lődörgések lelkiállapotokat fejeznek ki. Irina fizikailag undorodik Tuzenbachtól. Tuzenbach elbúcsúzik tőle a párbaj előtt, átöleli a lányt. Irina háttal áll a néző-ternek: hátraszorított, ökölbe zárt kezén, elfehéredett ujjain látjuk a fizikai gyötrelmet a fiú érintésétől.

Nyoma sincs naturalizmusnak. Az „orosz erdőt" szürke bársonyanyagból készült, körfüggönyszerűen elhelyezett „csövek" képviselik. Az enteriőrt szeszélyesen szétrakott, huzattal bevont bútorok alkotják, az utolsó képváltozásnál cselédek leszedik a huzatot, és miközben átrendezik a színpadot, hosszú nyelű porolókkal, nagy zajt csapva porolják a fotelokat és a pamlagokat. A hangos és derűs játék nem vidámságot áraszt, ha-nem céltalan lökdösődést, értelmetlen handabandázást fejez ki. Abban a jelenetben, amikor Rode lefényképezi a társaságot, a szereplők előrejönnek, és a családi fotók beállított, merev mosolyával bámulnak a lencsébe.

A Nemzeti Színház előcsarnokában ugyanerről a fotóról néznek le ránk a vidámságot erőltető üres tekintetek.

is ez volt az a kérdés (éppen a legbonyolultabb), amelyben Miltinis egy tapodtat sem akart engedni. Megértette, hogy ez rendkívül nehéz, majdhogynem lehetetlen lesz, de azt is megértette, hogy már az első kompromisszum feladását jelenti annak az eszmének, amelyért az ő véleménye szerint egyedül érdemes szolgálni a színházat. Elhatározta, hogy magához szoktatja a közönséget, és semmit sem enged a művészet méltóságából. Most ez a nézőkkel vívott sajátos párbajnak tűnik, akik nem láttak mást a színházban, csupán szórakozást. Ebben a párbajban azonban a színház győzött. Apránként, fokozatosan szoktatta hozzá a nézőket Ibsen és Csehov darabjaihoz, egész atmoszférájával érzékeltetve, hogy az érzések és gondolatok komoly világának - ahová a nézőket hívja - megvan a maga saját, óriási vonzóereje.

A színház arculata bizonyos vonatkozásban túlzottan aszkétikusnak tűnhet. Miltinis valóban kissé száraz, zárkózott természetű ember - ez rányomja bélyegét a színházra is. A dolog azonban nem annyira a vezető természetén múlik. A lényeg a pedáns, alaposan átgondolt, a művészi feltételeket figyelembe vevő esztétikai és etikai program.

Nagyon csodálkoztam például eleinte azon, hogy ebben a színházban a színészek nem köszönik meg a tapsot. Lemegy a függöny - és nincs meghajlás. Igazságos dolog-e megfosztani a művészeket attól a természetes örömtől, amit az előadás végén a közönséggel való rövid találkozás jelent? Juozas Miltinis-nek tettem fel ezt a kérdést. Válasz helyett ravasz hunyorítással megkérdezte, hogy régen olvastam-e már Sztanyiszlavszkij *Életem a művészetben* című könyvét, és emlékszem-e Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko *Szláv* vásár-beli beszélgetésének tartalmára. Foglalkoztam a Művész Színház történetével, de erre a helyre valóban nem emlékeztem. Aztán elolvastam: Sztanyiszlavszkij arról ír, hogy elhatározták, beszüntetik a színészek meghajlását, mert ezt kívánja a megkezdett új *ügy méltósága*. A nézők lassanként megszokták ezt - írja Sztanyiszlavszkij. Ez tehát a lényeg.

A nézők megszokták, hogy színházukban olyan darabokat mutatnak be, amelyek bizonyos szellemi erőfeszítést kívánnak - megszokták és megszerették színházukat. Lehetséges, hogy azért is megszerették, mert más színházuk nem volt, és nem válogathattak? Meglehet. De ez már a kisvárosban végzett munka csekély számú előnyei közé tartozik...

A panevezysi színészek nevét a mozi jóvoltából ma már sokan megismerték. Még visszatérek rá, hogy a színház és a film milyen váratlan szövetsége jött itt létre, de előbb - a színészekről. 15-16 éves fiatalok voltak, amikor a szín-házhoz kerültek, úgy, mint az a fiatalember, aki annak idején Kaunasból Párizsba indult színházművészetet tanulni. Őket már Miltinis tanította. Különben az a kifejezés, hogy „tanította", az adott esetben semmit sem magyaráz meg. Miltinis mindenekelőtt felkutatta őket - falvakban, kisvárosokban, működevelő színjátszókörökben. Felkutatta, összeválogatta őket, attól a meggyőződéstől vezérelve, hogy vele azonos nézeteket valló színészeket kell nevelnie. Mások nem bírják ki a panevezysi életet.

Ma csodának tűnik az is, hogy mind-eme évek alatt egyetlen színész sem hagyta ott a panevezysi színházat - sem Vilnius, sem a film kedvéért. És senkit sem vettek föl máshonnan. Miltinisnek tanítványokra volt szüksége, olyanokra, akiket ő nevelt. Ma ezek a színészek már negyven fölött járnak, a színház és a filmművészet elismert mesterei, intellektuális művészek, akikre irigyen tekintenek más színházak rendezői. Mindegyikükről külön lehetne beszélni - arról, milyen könyörtelenül irtotta ki belőlük Miltinis mindazt, aminek a legkisebb köze volt az individualista szemlélethez, hogyan oltotta beléjük a színpad művészi *egységét* előtér-be helyező ízlést, egyáltalán, hogyan nevelte ízlésüket, nézeteiket, gondolkodás-módjukat.

Az első darab, amelyet Panevezysben (úgy tíz évvel ezelőtt) láttam, Ibsen *Hedda Gablere* volt. Orosz színpadon ez a darab alig ment - a kis litván szín-ház művészei számára meglepő módon nem okozott nehézséget sajátos skandináv stílusa. Lenyűgözött az együttes - ilyen színpadi harmóniáról csak a Mű-vész Színházról szóló visszaemlékezésekben olvashattam. Igaz, hogy azt nem különösebben részletező életfestéssel érték el, nem is kifinomult hanghatásokkal - az együttest színészek alkották, de szigorú összhangjukban nyilvánvalóan jelen volt a rendező erős és pontos keze. Csodálatosan játszotta Tesman, Hedda férje szerepét Donatas Banionis. Még most is, pedig Banionis azóta híres film-színész lett, az az érzésem, hogy *a Hedda* Gablerben alighanem legjobb alakítását nyújtotta. Halkan játszott, nem törekedett látványos hatásokra, pontosságával és mély jellemábrázolásával még-is megdöbbentő hatást ért el. Mintha maga a darab is sajátosan új értelmezést kapott volna. A központi szereplő, a furcsa, vergődő Hedda kissé háttér-be szorult, és (bár, ismétlem, Banionis nagyon szerényen, „árnyékban" játszott) az előtérbe annak az embernek az alak-ja lépett, aki feleségével ellentétben rendelkezett egy mindent meghatározó képességgel, azzal az adottsággal, ami az életben a legfontosabb - a szeretet, a jóság képességével.

Arra gondoltam, hogy a fiatal Moszkvin játszott így valamikor. Ez az összehasonlítás hitetlenkedő mosolyokat váltott ki Panevezysben - nehéz volt akkor még feltételezni, hogy Donatas Banionis hírneve néhány év alatt ekkorára nő.

Az ügynök halála előadásán egy vilniusi pszichiáter orvos ült mellettem. Ki-derült, hogy nem először utazott ide, Panevezysbe, kifejezetten azért, mert ő, mint szakember, egyedülállóan pontos-nak látja a tudathasadás ábrázolását Banionis Willy Loman-alakításában. Kezeskedni lehet azért, hogy a színész játékában semmi patologikus nem volt. Banionis különben is nagyon egészséges alkatú ember, a betegség alapvetően idegen tőle. Nagyszerűen ábrázolta ebben az előadásban egy élet csődjét, egy olyan ember csődjét, aki egész életét illúziók és hazugságok között élte le. A pszichiáter szavai az orvostudomány szemszögéből is alátámasztották a szerep belső vonalának abszolút pontos ki-munkáltságát. Nem tudom, intuitív folyamat volt-e ez a színésznél. *vagy* maga is érdeklődött a pszichiátria iránt - mindenesetre a pszichológiai pontosság az, amire Miltinis különösen kényes, és színészeit is ilyen irányú fogékonyságra nevelte.

Itt mindig alaposan kidolgozzák az előadást - mintegy mélyszántást végeznek. Egyszer filmszalagra rögzítették ezt a folyamatot - a litván filmesek eljöttek Panevezysbe, itt éltek két hónapig, amikor Borchert *Az ajtó mögött* című darabjának próbái folytak, és készítettek egy filmet, amelynek ezt a címet is adták: *Az ajtó mögött*. Az operatőröket megszokták, lassan észre sem vették őket, így a filmben nincs semmi erőltetettség - valóban a rendező és a színé-

szek együttes munkájának reális folyamatát figyelhetjük meg. Itt aztán tanúi lehetünk annak, milyen nehéz és ideg-tépő alkotómunka során alakul ki a rendező és a színészek egyetértése, egy-más kölcsönös megértése. Az ember azt gondolná, már olyan sok éve ismerik egymást, miért okoz ez problémát? Azért, mert Miltinis minden új darabot iskolának tekint, tökéletesen új és kezdetben zárt, megközelíthetetlen világnak. Mintha rohamra indulna - és rohamra vezeti a színészeket is. A színészek pedig, amint ez gyakran előfordul, még mámorosak a nemrég kivívott győzelemtől, nem nagyon akarják maguk mögött hagyni az eredményeket, és újból (hányadszor immár!) tanítványnak érezni magukat. Miltinis követel, elégedetlen, nem megértő, mindenbe beleköt - nem könnyű dolog egy életen át küzdeni a rutinnal, mindig, ha csak a legkisebb jelét fölfedezi önmagában vagy munkatársaiban!

Mint rendezőnek, Miltinisnek természetesen megvannak a maga személyes hajlamai, és azok nagymértékben meghatározzák a színház arculatát. A panevezysi színház vonzódik a „kamaratragédia" műfajához, ha lehet ezt az elnevezést használni. Itt nem szeretik a nagy tömegjeleneteket, idegenkednek a „monumentalitástól". Volt idő, amikor Miltinis lerótta az „életfestő" elő-adások iránti tisztelet adóját, de ez ma már a múlté. A színház mai stílusa tartózkodó, kissé száraz, néha kifejezetten kemény. Így adták elő Csehov *Ivanov*-ját („életfestés" nem volt az előadásban, ugyanakkor meglepő volt, hogy a színészek milyen mélyen élték át mindazt. amit a múlt századi orosz nemesi értelmiség életformájának neveznek). Ivanov drámáját a rendező éppen azáltal változtatta tragédiává, hogy kifejlődését szándékosan nem szorította háttérbe sem „életfestéssel", sem „hangulatfestéssel" - világosabbá tette azt az utat, amely szükségszerűen vezetett a végső lövés felé. Éppen ez a történelmi és pszichológiai szükségszerűség vált tragédiává.

Ugyanilyen pontos, kissé száraz rendezés jellemezte Shakespeare *Macbeth*jének színre vitelét - az előadás egy becsvágyó fiatalemberről szólt, a hatalom felé vezető véres útjáról. Miltinis gyakran rendez nyugtalanító előadásokat, amelyek után sokáig valami hol homályos, hol tudatos nyugtalanságot érzünk. Ilyen idegesítő, nyugtalanító volt *Az ügynök halála* előadása is, ahol az emberi kapcsolatok hiánya szinte fizikailag érzékelhetővé vált, olyannyira, hogy a nézők kezdték rosszul érezni magukat, noha a drámaíró által ábrázolt világ végtelenül messze állt tőlük. Az *ajtó mögött* előadásán pedig mintha vészharangot kongattak volna, hogy felébresszék az álmosokat, azokat, akik bezárkóznak otthonukba, és nem látják, nem hallják, hogy mi történik a világban. Ilyenek ezek a „kamara"-tragédiák: kamarajellegük látszólagos, külsőleges, valójában azonban az emberiséghez fordulnak, és ezer szállal kapcsolódnak hozzá.

Úgy hiszem, ezzel is magyarázható, hogy a panevezysi színészek olyan könnyen megtalálták az utat a filmhez Nem provincializmust hoztak magukkal, hanem éppen ellenkezőleg, olyan felfogást, amely az emberi sorsot tágabban, a nép sorsával összevetve értelmezi, s magukkal hozták a szűk szakmai kereteken túllépő gondolkodás képességét. Ezeknek a színészeknek a részvételével készültek a litván filmstúdió legjobb alkotásai: *Egy nyár krónikája, Élő hősök, Senki sem akart meghalni, Lépcső az ég felé* stb.

Miltinis még Dullinnél megértette az improvizáció fontosságát a művészetben, és ennek az elvnek megfelelően nevelte a színészeket. Bármilyen kemények is a rendezés általános kontúrjai, a színészi játékban feltételezi és megköveteli a belső plaszticitást, mozgékonyságot, az élénk reakciókat. A panevezysi színészek „filmszerűségéhez", azt hiszem, ez is hozzájárult. Nem ragaszkodnak a színpadhoz, a színházi sminkhez - könnyen boldogulnak bármilyen forgatási feltételek között, a természetben vagy másutt, ha maga a szerep igaz. Ugyan-úgy nem ragaszkodnak egy bizonyos társadalmi környezethez sem - egyaránt könnyen játszanak Shakespeare tragédiáiban, Dürrenmatt és Miller darabjaiban, de ugyanilyen természetesen mozognak a litván faluról szóló filmekben is, ahol a dolog természeténél fogva szénát kell kaszálniuk *vagy* szekérre kell ülniük. Mikor olyan filmek kerültek a mozikba, mint a *Senki sem akart meghalni* (rendezője V. Zalakiavicus) vagy *a Lépcső az ég felé (R.* Vabalas), V. Bledist és D. Banionist gyakran meg-kérdezték, hol születtek - úgy merültek a falusi életbe, mint saját gyermek-koruktól megszokott világukba. Vacis Bledis, úgy tetszik, valóban faluról való. De Banionis - úgy tudom - tősgyökeres városi lakos. Mindamellett a litván értelmiség nagyon mélyen gyökerezik a népben: érezhető ez Mezelaitis költészetében, Krasauskas grafikájában és természetesen a nagyszerű litván iparművészetben is. Miltinis, a művész érzi és becsüli ezeket a gyökereket, és színészeiben nem vágja el, hanem erősíti őket. A panevezysi színház attól olyan erős és szilárd, hogy magas szellemi nivója mellett szoros kapcsolatban áll a nép életével, a népi talajjal.

Nem követek el nagy indiszkréciót, ha elárulok egy, a filmet érintő titkot. Amikor ennek a színháznak a művészei felelősségteljes filmszerepet kapnak, ezt a szerepet, kérésükre, Miltinis próbálja velük. Szó szerint *próbálja,* vagyis hosszan tartó és alapos munkát végez, elemzi és meghatározza az összes belső magatartási vonalat. Csak ezután következik a színész számára a forgatás. Vagyis nincs abban semmi csoda, hogy ezek a színészek a felvevőgép előtt rend-kívül valósághű alakításokat nyújtanak - minden a megelőző aprólékos, fáradságos munkán múlik.

Amikor először jártam Panevezys-ben, a színház egy barakkszerű faépületben működött. Az egész társulatra két öltözőhelyiség jutott - egy a férfiaknak, a másik pedig a nőknek. De a nézőtér hátsó falán vágott ablakban (ott, ahol a mozikban a gépész ablaka szokottlen-ni) minden este megjelent Miltinis feje. *Minden egyes* előadást végignézett. A színészek pedig a szünetekben, amíg átöltöztek, rádión keresztül Miltinis hang-ját hallották, aki közölte észrevételeit. Így ment ez estéről estére, huszonöt éven keresztül.

Azután új színházat építettek. Most a város szívében áll egy gyönyörű ház - az ország egyik legszebb színházépülete. A legkiválóbb litván építészek és képzőművészek alkották. De nincs az épületnek egyetlen olyan része, amelyet Miltinis ne ellenőrzött volna, amelyet ne egyeztettek volna vele. És a nézőtér hátsó falán ott az ablak. Miltinis ott van minden este, minden előadáson - mintha parancsnoki hídon állna. Ha nincs ott, akkor beteg. Más ok nincs. Amikor ennek a színháznak a tapasztalatait tanulmányozzuk, minden bizonnyal figyelnünk kell ilyen apróságokra is.

Fordította: Takács Anna

szemle

FÖLDES ANNA

Örkény dramaturgiája

Drámakötetének margójára

Örkény István, az első magyar kortársi drámaíró, aki egyszerre tört be Varsó és Párizs, Leningrád, Krasznojarszk és Stockholm színpadaira is, s akinek végre talán sikerült megvetni a lábát a világot jelentő európai deszkákon, még két esztendővel ezelőtt is prózaírónak vallotta magát, aki csak mások buzdítására írt drámát. Tényeket és tanúkat hoz fel: a *Tótékat* is csak Kazimir Károly biztatására írta ... (És ami a jövendő filológusok számára talán rejtve marad, de a kortársaknak nyílt titok, hogyha filmgyártásunk kegyesebb, rugalmasabb alkotótársa Örkénynek, akkor valószínűleg *a Tótékat,* talán *a Macskajátékot,* de alighanem *a Pisti a vérvizatarban* ősmodelljét is a filmvászonról ismeri a nagyközönség.) A dráma Örkény számára a jelek szerint nem elsődleges, kikerülhetetlen, hanem később s a körülmények parancsára meghódított műfaj. A prózához vonzza a többi között, hogy az alkotás azonnal, már az íróasztalon beteljesül, míg a dráma - Örkény szerint befejezetlen, töredékes írói vízió lévén - a műfaj természetéből következően és a színészi alakítás számára szükségszerű „ráhagyás" következtében csak a szín-padon teljesül be. Ha értékítéletnek tekintenénk ezt a megállapítást, vitára csábítana. De ha vallomásnak tekintjük, vagy még inkább a magyar színházkultúrához intézett, felkiáltójel nélküli imperativusnak, megszívlelendő mementónak - mindjárt más a helyzet. E nyilatkozat megfogalmazásának időpontjában - 1970 májusáig - ugyanis Örkénynek az Időrendben c. kötetben közreadott öt drámája közül csak egyet sikerült színpadon látni. Igaz, a magyar drámairodalom gyér hagyományán belül is megvan a múltja, a rangja a papírszínháznak. De Örkénynek - szerencsére - igénye és életeleme a közönséggel való találkozás.

S mivel hiszem, hogy a drámaírói tudatot is a drámaírói lét határozza meg, feltételezem, hogy egy év múltán három fővárosi, sereg külföldi és vidéki szín-házi premier, egy mozi s több televíziós film után, Örkény is közelebb került a műfajhoz, amellyel három évtizede kacérkodik, csak hogy olthatatlan szerelmét leplezze. S amelyet, ha mások buzdítására is, de saját tehetségének hála – a hazai pályán megújított. Feltételezésemet alátámasztja az írónak egy másik, immár a Tháliával való viszonzott szerelem korszakából származó nyilatkozata. Ebben arról beszél, hogy sok kortársa önéletrajzot ír, ő a színpadon mondja el a magáét. Önéletrajzi drámája (melyet színházban még nem játszottak), a *Pisti a vérzivatarban* azonban alapjában különbözik a magántermészetű vallomásoktól. Nem lírai napló vagy dialogizált memoár, hanem a szó klasszikus értelmében (és nem formájában) dráma: Örkény szerint „kollektív önéletrajz, közös megrendüléseink színpadi ábrázolása, egy groteszk életrajz ürügyén". S bár ez a műfaji meghatározás csak az író utolsó – s az idézett értelemben: beteljesületlen -. alkotására vonatkozik, tulajdonképpen Örkény egész eddigi drámai életművéhez kulcsot ad.

„Közös megrendüléseink" drámáinak sorozatát Örkény írói pályája elején, még a negyvenes évek első felében indítja. (Siklós Olga szerint *a Voronyezs* 1942-43 táján a fronton született. A két év-szám közül nyilvánvalóan a második lehet helytálló, mivel a cselekmény idő-pontja: 1943. január.) Mindenesetre a dráma írójánál korábban érkezik haza Budapestre a hadifogságból, s 1947-ben már a Művész Színház műsortervében szerepel. Csak találgatni lehet, hogyan alakult volna Örkény drámaírói pályája, ha *a Voronyezs* megírása után színre kerül? Hogyan fogadta volna a közönség a számadás-számonkérés szokatlan kemény hangját, hogyan a kis orosz tanítónő akkoriban szentségtörő, később a *Szerelmem, Hirosima* című filmben fogalommá lett, a szemben álló világok fölött hidat építő szerelmét? Hogyan olvasnánk ma, majd három évtized távlatából a dráma szövegét, ha egy megvalósult előadás személyes vagy történelmi emléke motiválná? Annyi kétségtelen, hogy *a Voronyezs* s a hozzá hasonló drámák színpadi beteljesülésének elmaradása hiátust hagyott maga után a magyar színháztörténetben.

Ezt a korai drámát ma már - a kritikus őszinte bánatára - inkább csak rehabilitálni lehet, nem pedig felfedezni. Megszületésekor azt kínálta, amit minden kultúrpolitikai megnyilatkozás sürget: politikus alkotás volt, izgalmas és égetően aktuális. Egy nemzet és egy nemzedék frissen átélt tragédiáját, be nem hegedt sebeit vitte azon forrón, véresen színpadra. Az írói szenvedély nemcsak az igazság keresésében érződik, de az állásfoglalás, a hős által levont konklúziók egyértelműségében, hőfokában is. Nem véletlen, hogy Pataki szakaszvezető legkiélezettebb, végső vallomását a dráma 1969-es kiadása letompítva közli. Pedig a mű fogantatásának időpontja, az író személyes élményei által meghatározott nézőpontja teljes mértékben indokolja Pataki kitörését is. „Azt mondta, gyávák? Az egyik gyáva. Az egyik hazaáruló. Látja: ezért hal meg. Hogy haza ne verje magát. Mert ha maga hazakerül, maga azt mondja, gyávák voltak. Magát le kell lőni. Hogy haza ne jusson, azért. Hogy én jussak haza, azért. Én vagy más. Aki elmondja, mi történt itt. És én hazamegyek, tudja, elmondom. Éjjel felírom a falakra, krétával: mit csináltatok velük? Ordítani fogom az utcán: gyilkosok vagytok! A szomszédom fülébe súgom a villamoson: ne hagyd a fiad!"

Mi történt Voronyezsnél, s hogyan történhetett? Örkény drámája vádiratnak készült s nem analízisnek. Ezt azonban naivitás lenne 1971-ben szemére vetni, mikor az irodalomtörténet azt bizonyítja, hogy évtizedeknek kellett eltelnie ahhoz, hogy a kettő, legalább egy szerencsésen megválasztott, történelmileg kivé-teles szituáció konkrét, de tartalmilag egyetemesebb érvényű ábrázolásában eggyé forrjon (Cseres Tibor: *Hideg napok).* Örkény hőse, bár eljut a felismeréshez, hogy „egy országnak késik az órája", sem jellemét, sem helyzetét tekintve nem rendelkezik a történelmi felelősség mélységben való elemzéséhez szükséges feltételekkel. Pataki Gábort a frontesemények sodrában két feladat köti le. Az első és elsődleges - életben maradni. A második - megszerezni és megtartani a pokolban megismert orosz szerelmét, Ráját. A kettős erőfeszítés, amelyet Pataki elszántságával, vagánysságával lehet csak együtt, ha nem is összhangban tartani, s amely időről időre életveszélyes örvényekbe sodorja hősünket - közben őt magát is átalakítja. Nem úgy, ahogy az acélt edzik, hanem alacsonyabb hőfokon, s éppen ezért mindenfajta pátosz nélkül, szinte észrevétlenül. Mindössze annyi történik, hogy egy életrevaló, talpraesett vagány a veszélyben vállalkozó szellemű, felelősségteljes férfivá érik, aki már megért valamit a történelemből, amelynek akaratlanul hősévé lett. Rájáért Pataki mindenre hajlan-

dó. Még hősiességre is. Csakhogy az ő kalandokban edzett bátorsága ennek ellenére nem ér fel az asszonyéval, aki végül is a maga halk, határozott, tanítónős modorában valóságos szovjet Berenicévé nő, s leckét ad Patakinak a szerelem és a hazaszeretet konfliktusának heroikus feloldásából.

Mai szemmel értékelve, Rája jellemében sok a naivitás, a sematikusan mintázott heroizmus. A dráma majdnem dokumentumeszközökkel bonyolított, izgalmas történelmi szálát át meg átszövi a sietve bonyolított cselekményben burjánzó naiv romantika. De hasonlítsuk össze a *Voronyezst* a korabeli vagy a tíz évvel később született, hasonló témájú művekkel: mennyivel őszintébb, emberibb. Történelmi realizmus és a kiélezett történelmi helyzetekben is létező személyes drámák felvetésének és megoldásának bátorsága, a pátoszt oldó humor bizonyította már akkor az író tehetségét. Elsődrámás író művében - hiszen Örkény akkor annak számított - meghökkentő a színpadi feszültségteremtésnek az a biztonsága, amely már itt jelentkezik. Nem az író hibája, ellenkezőleg, tehetsége úttörő, példaadó játékainak, a mesterségben való korai jártasságának bizonysága, hogy néhány szín-padi fogása - amilyen például a tolmács-Pataki kettős játéka, az álöltözet és a felismerés izgalma - azóta számtalan felhígított változatban is sémává kopott. Talán maga Örkény volt a legkövetkezetesebb abban, hogy bár a második világ-háború egész életre szóló meghatározó élménye tovább kisérte, nem folytatta a Voronyezsben megkezdett utat. Csak sikeres fordítások, dramatizálások, átdolgozások, alkalmi társszerzői vállalkozás jelezték, hogy nem szakított végérvényesen Tháliával. Eredeti dráma írására azonban egy teljes évtizeden keresztül többet nem vállalkozott.

Öt drámája közül időrendben a második - s az ábrázolás direktségében, realista hangvételével *a Vozsonyezzsel* leginkább rokonítható - *a Sötét galamb*. S ha az első drámát újraolvasva azt fájlaltuk, hogy elkésettségében legfeljebb rehabilitálni lehet, nem pedig felfedezni, az ugyancsak megkésve nyilvánosságra került *Sötét* galambról még ezt sem nagyon mondhatjuk. Annál kevésbé, mert a Felszabadulási pályázat díjával s a nemzeti színházi premierrel 1970-ben lényegében megtörtént és megpecsételte-tett a felfedezés, s ez már mindenfajta kritikusi partizánakcióként kezdeménye zett rehabilitálást feleslegessé, sőt illuzórikussá tenne. Örkény egyébként is izgalmasabb és jelentékenyebb író annál, minthogy egy élete mélypontján íródott, izgalmas szándékból született, ám kiérleletlen s felemás drámája utólagos védelemre szoruljon.

Amikor írta, túl a történelmi katarzison, 1958-ban, hiányzott számára az élet perspektívája, távlata, felborult a világ reális értékrendje. Megannyi ok a történelemmel s az önmagával való szembenézésre. Déry talán ugyanebben az időben írta vagy érlelte magában börtönregényét, a G. *A. úr X.-bent*, amely-re, ha rá is nyomta bélyegét a dimenzióitól megfosztott világ nehezen elviselhető nyomása, mégis az új írói utak és eszközök keresésének, a tehetség gyötrelmes katarzisának dokumentuma lett. Örkény viszont egyelőre a már kitaposott úton indult el ötvennyolcban, s az újrakezdés inkább csak témája, mint meghatározó jegye *a Sötét galambnak*. Aki újrakezd: Ilona-Glória, a feloszlatott apácarendek egy, a világi életre készületlen fiatal tagja, tulajdonképpen izgalmas figura lehetne. Helyzeténél és személyiségénél fogva is alkalmas rá, hogy átélje az újrakezdés drámáját. Megingathatatlannak vélt erkölcsi normák rendülnek meg körülötte, s az ember azt várná, hogy benne is. Hiszen az apácarendek feloszlatásával élete kényszerűen - és tényszerűen - megváltozott, de a választás drámáját ez csak késleltette. Kint a világban így vagy úgy, döntenie kellett: belső száműzetésben, az adott valóságot tagadva várja ki vagy sürgeti élete tragédiájának beteljesülését, vagy, a világi élet törvényeit vállalva, Glóriából újra Ilonává alakul. A választást egyszerre nehezíti és könnyíti is, hogy sarkpontja, az a bizonyos döntő első lépés, az önkéntesség minden elemét nélkülözte. Nehezíti, hogy Ilona-Glória tisztaságeszményét és illúzióit szükségszerűen meg kellett hogy tépázza a mindennapok tapasztalata. De könnyíti, hogy az élet egészséges, józan törvénye, az ifjú exapáca elfojtottan lobogó hús-vér természete és a szövetséget kínáló emberek segítő szándéka mind az újrakezdés mellett szól.

Mit kapunk a választás, az újrakezdés drámája helyett *a Sötét* galambtól? Vázlatos, sematikusan komikus elemekkel ékített történelmi tablót, amelyben az egykori apáca tágra nyílt szeme előtt elvonul minden földi hívság - karikatúrája. Örkény túlságosan szereti hősét ahhoz, hogy pokolra engedje, vagy a világban való botladozását szatirikusan ábrázolja. De felemelni sem meri hősét, hogy rajta keresztül a kort s a környezetet bírálja. Így azután a szatíra és a tragédia lehetőségét is elejtve, beéri a középúton kínálkozó szerelmi sztorival. Az első, homályosan motivált elbukás után is megőrzi Ilona-Glória apácaerényét, és Krisztus menyasszonyát néhány lányregénybe és krimibe illő fordulat után egy minden hájjal megkent s a törvénnyel is összeütközésbe kerülő Don Juankodó sofőr jegyesévé teszi.

Megírásakor, 1958-ban sem valószínű, hogy *a Sötét galamb* különösebb szellemi izgalmat váltott volna ki. Mindenesetre, akkor még Vonó Ignác rokon múltú hitvesét megelőzve ismerjük meg Ilona-Glóriát, s az ötvenes évek nagy építkezésein lecsapódó alvilág képsora sem devalválódott még annyira, mint a megkésett premierig.

Örkény érvényes drámaírói pályája évtizedekkel e színháztörténeti előzmények után, a hatvanas évek derekán kezdődött. Nem ő kereste, kergette a mű-fajt, a műfaj kereste meg magának Örkény Istvánt. Valljuk be, hagyományosan bizalmatlanok vagyunk az epikai fogantatású drámával. Túlságosan sok világirodalmi és hazai kudarc győzött meg a régi dramaturgiai hagyomány vagy babona érvényéről: „Regényből nem lehet drámát írni. Amit két könyvfedél összetartott, az a színpadon szétesik." Németh László azonban, amikor ezt az alapigazságot idézi, nyomban polemizál is vele, megállapítva, hogy csakugyan vannak regények, „amelyekből a lényeg vész el, ha színfalak közé sajtoljuk", és drámai tárgyak, melyeket „mitikus méltóságuk és indulati sűrítettségük miatt volna bajos vagy legalábbis henye dolog regényben írni meg", ugyanakkor azonban egész sor tárgy epikusan és drámaian is feldolgozható. Igaz, hogy a példa, melyre hivatkozik, pontosabban, amelynek bírálata a polémiát indikálta, valójában - és Németh László bírálata szerint is - másodrangú írói és drámai termék, Maugham *Színháza*, de a következtetés helytálló. Hogy nem csak a görög dráma merült fel Homérosz tengeréből, de „a mi modern életünk mítoszában is ezer elem van, amely az író tehetsége vagy hangulata szerint egyaránt teríthető ki epikává és préselhető össze drámai fújtásnak".

Örkény epikus fogantatású művei látszólag remekül illenek erre a kaptafára.

Drámaszegény színházi életünkben adva van egy prózaíró, aki sikeres kisregényeit szerencsés kézzel alkalmazza színpadra is. *A Tóték, a Macskajáték,* sőt bizonyos elemeiben *a Pisti a vérzivatarban is,* a prózaíró által kitaposott úton indult színpadi pályafutására. (Bár a filmforgatókönyv tulajdonképpen közbeeső műfaj: igazi író kezén drámai feszültségű epika, avagy egy epikus elemekkel tágított világban kibontott dráma.)

A közelebbi vizsgálat azonban mégis kétségessé teszi e tétel alkalmazhatóságát. Örkénynél ugyanis nem a klasszikus szabályok szerinti epika, nem a klasszikus regény transzponálódik az újrafeldolgozás során a dramaturgiai normákat tiszteletben tartó drámává, hanem a modern világról vallott víziója fogalmazódik meg lélegzetnyi késéssel, szinte a szemünk láttára - kétféleképpen. Az oeuvre-nek ezzel a sajátosságával a kritika már korábban is szembenézett, és megegyezett abban, hogy Örkényt nem az egy rókáról több bőrt lenyúzó érdek-dramaturgiája vezeti. Molnár Gál Péter a nyilvánvaló jelenséget Örkény egyéni drámaírói módszerének tartja, s az epikát, mint a témával való megismerkedés alkalmát, irodalmi előtanulmányt érté-keli, s vonzó logikával sorolja a dráma előzetes epikus megfogalmazásának előnyeit. (Lásd *a* Macskajátékról írott kritikáját, Népszabadság, 1971. január 20.) Meglehet, hogy az elemzés apropója, a színikritika rendeltetése és alkalma vagy a dráma színpadi élménye sugallta Molnár Gál Péternek ezt az értékrendet, és talán a SZÍNHÁZ hasábjain illendőbb is lenne ezt követni, de attól tartok, hogy a művek ellenállnak. Epikai mű és dramatizált változat, avagy prózai előtanulmány és végleges drámai megfogalmazás - Örkény esetében mindkét alternatívát igazságtalannak érzem. *A Tóték* és *a Macskajáték* példája is lényegében és egészében egyenértékű alkotásokról tanúskodik, ahol az epika bizonyos részértékeinek elsikkadásáért éppen a drámai mű színpadi beteljesülése kárpótolhat, és szerencsés esetben (amilyen a Thália *Tótékja,* a szolnoki Szigligeti és a Pesti Szín*ház Macskajátéka* volt) kárpótol is.

Az olvasmányélmény az esetek többségében, de a kritikusok esetében feltétlenül, megelőzte a színpadi találkozást. Ez azt jelenti, hogy a színpadon ki-ki a saját Őrnagyát, dobozolási élményét, Orbán Bélánéját akarta viszontlátni. Ehhez képest nyilvánvalóan minden elő-adás - a drámai szövegtől függetlenül is - módosult. (Latinovits például démonibb volt, Hegedűs Ágnes groteszkebb, Sulyok Mária líraibb, mint az a figura, aki Örkény nyomán bennem élt.) Ezt a módosítást, ami lehet árnyalás, gazdagítás vagy akár a tulajdonságok hierarchiájának bizonyos átrendezése, nevezi Örkény - teljes joggal - színpadi beteljesülésnek. A drámai szövegben megidézett figurák azonban (csak a szövegek összevetése bizonyítja, hogy mennyire!) hűségesek maradnak a kisregényben kialakított, prózában körüljárt modellekhez. Nem véletlen az sem, hogy Örkény prózájában, a modern, gyakran esszébe hajló próza divatja idején, olyan aránytalanul - pontosabban: saját arányai szerint - sok a dialógus. Ezek a színpadkész párbeszédek nemcsak az új dimenzióba való transzponálást könnyítik meg a későbbiekben, hanem egyértelműen bizonyítják, *hogy* Örkény minden műfajban, még a bravúros *Egyper*cesek jó részében is, egyszerre látja és hallja hőseit. Hősei vallomásaikban, ha telefonon vagy írásban kényszerülnek is rá, mint *a Macskajáték* nagy részében, olyan hitelesen és áttétel nélkül adják önmagukat, hogy a levél élőszóban, még az írásbeliség sztereotip fordulataival együtt is tökéletesen jellemző monológgá válik. Nagyszerű példája ennek a többi között Egérke Gizának írott bemutatkozó-beszámoló levele *a Macska*játékban, amely a budapesti és a szolnoki előadásban is (Bodnár Erika hite-les tolmácsolásában) nyíltszíni tapsot kapott. Hasonlóképpen „drámai" a kisregény *Macskajáték* fejezete is, ahol a telefonelbeszélés monoton igeismétlései - kérdezte, mondta, kérdeztem, mondtam - nem pongyolaságot tükröznek, hanem éppen a közlések tőmondatainak tartalmát hangsúlyozzák, és ugyanakkor szinte tipográfiailag is előlegezik a drámát.

Kétségtelen, hogy *a Tóték* faluképe szélesebb, a tulajdonképpeni dráma háttere kimunkáltabb a kisregényben. A részletesebb környezetrajz lehetővé teszi, hogy Örkény jelezze: a Tót fiú csak egy a frontra hurcolt százezrek közül, s a szülők magatartása, érte hozott áldozata nem tekinthető kivételesnek. Mások is ugyanígy várták, szolgálták volna saját fiuk följebbvalóját, ha ezzel a frontkatona során véltek volna könnyíteni. Minden Tótéknak felkínált segítségük, érdeklődésük és alkalmazkodásuk is azt jelzi, hogy az őrnagy jelenléte - közügy, ami az egész faluban várakozást ébreszt, „mintha a vendég puszta ittlétével a község minden katonáskodó fiának valami védettséget jelentene". Ez a közhangulat a kisregényben visszahat a Tót család tagjaira - talán elsősorban Ágika lelkesedésére - és reális, logikus motiváció-ját alkotja későbbi magatartásuknak is. A dráma koncentráltabb szerkezetében viszont a Tót család és az őrnagy viszonya a maga kivételességével, végletességével kerül előtérbe, és jelképes erővel töltődik fel. Ezt a változatot csak a földre húznák az epikában még sorjázó érvek, megjegyzések, beszélgetéstöredékek.

Vagy itt van a történtek értékelése és értelmezése szempontjából döntő fontosságú információ, a Tót fiú halálának híre, ami a kisregényben eseményszerűen, de az olvasás időrendjében is, megelőzi az őrnagy érkezését. Történhetett volna ugyanígy a drámában is - aláhúzva ezzel Tóték minden igyekezetének felesleges értelmetlenségét. A színpad törvényeinek ismerete, biztos dramaturgiai érzéke azonban azt követelték Örkénytől, hogy ne avassa be a nézőt azonnal a tragédiába, s őrizze meg az expozíció maximális feszültségét. Ugyanakkor a közlés halasztásában is mértéket tart: nem vár az őrnagy látogatásának végéig, hanem az első dobozolással töltött éjszaka után, a dráma első részének végén már exponálja a tragédiát. Ezzel azután új drámai lehetőséget teremt a második rész magas hőfokon való indításához, amikor is a tragédiát nem sejtő família - a már beavatott közönség szeme láttára - levelet ír a halott fiúnak. Ez a tragikus tartalmú jelenet tényszerűen teljesen hiteles. A valóságban is ezrekkel, százezrekkel eshetett meg. A színpadon mégis, éppen a család tagjai-nak egyre komikusabb erőfeszítései, a nevetségesség határait már nem is csak súroló alkalmazkodása láttán groteszkké válik. Groteszkké, nem a szó szokványos, komikus, humoros, szatirikus, ha-nem Örkény által vallott, mélyebb értelmében. Mert a groteszk soha nem szakad el forrásától, a démonitól, „akár ríkat, akár nevettet, akár egyszerre sírva nevettet, mindig *megborzongatja* olvasó-ját, ahogy a tragédia nézőjét. A groteszk személyleírásában ez a szembetűnőbb ismertetőjel".

Ha a groteszk személyleírásában a borzongató hatás, az Örkény-drámák káderlapján viszont a groteszk jelző - vagy főnév - a legszembetűnőbb, s kikerülhetetlen. Maga a szerző nemcsak vállalja, de vallja is ezt: *a Vallomás a groteszk-*

ről című írásában (Valóság, 1970. 3. szám), amelyből a fentieket idéztük, azt mondja - rátette az életét. 1966-ban még humora önéletrajzát, a groteszkből a groteszkbe vezető útját követve, nyitva hagyja a kisajtót, mondván, esze ágában sincs a groteszket mint egyedül üdvözítő látásmódot földicsérni, hiszen „mindig lesz olyan tárgy, mely puszta szemmel látszik világosabban, de amolyan is, melyet fénytörő prizmán át érdemes nézni". Azóta azonban művei - és éppen drámái - tanúsága szerint, saját írói magatartásának imperativusát, választott látószögét éppen a groteszkben találta meg.

Nem hiszem, hogy pusztán a tárgyon, a témán múlna. Hiszen a három egy sorba tartozó groteszk dráma - *a Tóték, a Macskajáték* és *a Pisti a vérzivatarban* - olyan problémákhoz nyúlt, amelyek elvben másféle megvilágításban, feldolgozásban is tárgyalhatók. Az elnyomó és elnyomott végsőkig élezett párharca, a hatalomnak kiszolgáltatott kisember tűrése és a tűrés határán kirobbanó lázadása (Tóték), ugyanennek a kisembernek a mindenkori pusztulással dacoló élet-ösztöne, s az önmagát kereső ember örökös újrakezdése (Pisti a vérzivatarban) vagy a valódi és árnyékélet közti választás drámája (Macskajáték) - tragédiában is, komédiában is elképzelhető. Annak, hogy Örkény egyre következetesebben a groteszk variációt választja, nézetem szerint két egymástól elválaszthatatlan oka van.

Az első magyarázat a kortársi világirodalom egész sor alkotójának művére alkalmazható, s a groteszk egyetemes reneszánszára utal. Mert szó sincs arról, hogy a groteszk napjainkban olyan magányos lenne, mint Örkény vallomásában sejti. A második tényező viszont Örkény nehezen kiérlelt, de végre össze-téveszthetetlenné csiszolódott írói egyéniségének sajátossága. A groteszk világ-divatjáról Dürrenmatt óta s az ő drámáit elemezve már sok szó esett. Hogy áttekinthetetlenül bonyolult korunkban nem láthatók s nem jellemzőek a történelemre tényleges hatással bíró egyéni erőfeszítések, hogy az atomizálódott társadalmi létben általában hiányzik az egyéni cselekvés pátosza. Az emberiség igazán nagy tragédiái - Auschwitztól Hirosimáig - valójában felfoghatatlanok. Közvetlen, realista művészi ábrázolásuk szükségszerű kudarca nyitotta meg az utat egyfelől a dokumentum jellegű, másfelől az áttételesebb, parabolisztikus ábrázolás előtt. S a megfoghatatlant megragadó parabolának, az adott valóságot tagadó fogalmi ábrázolásnak nem véletlenül lett főiránya az a groteszk, amely a szuverén írói szándék szerint felépített, öntörvényű modellen belül a legtöbbet őrzött meg a felhalmozott emberi tapasztalatból. Mert igaz ugyan, amire Örkény hivatkozik, hogy a groteszk a maga újjáteremtett, saját világában felrúgta az adott egyensúlyt a konkrétum és az absztrakció között (ez teszi lehetővé azt is, hogy írója térben-időben szabadon kalandozzon), de ugyanakkor saját drámái bizonyítják, hogy az író művenként szükségszerűen újjá is teremti ezt az egyensúlyt. Jellemző példája ennek *a Pisti*, amely a cselekmény fővonalában valóban felrúg minden földi természeti törvényt, s fordulataiban nem a realitás, hanem csakis az írói gondolat logikai szálát követi, ugyanakkor hőse a lét és nemlét, majd az újra kivívott vákuum-lét határain villózva, a történelmi fejlődés valóságos vonulatának a mélyben ható törvényeivel kerül szembe; s a bizarrnál bizarrabb szituációkban teljességgel hiteles emberi magatartásformák katalizátoraként hat. Az abszurditás talaján nyíló konkrét virágok - szó-virágok és jellemtüskék! - nem dekoratív elemei az Örkény építette fogalmi világnak, hanem fogódzói is.

Örkény groteszkjei voltaképpen a mű-faj - vagy látásmód, írói szemlélet - saját maga megfogalmazta törvényeihez sem alkalmazkodnak. Az általa teremtett világ első találkozásra, de még a cselekmény fővonalát követve sem feszíti szét a realitás kereteit, legfeljebb az arányok megváltoztatásával, a túlzással tágítja. Tóték magatartása, az őrnaggyal szemben tanúsított szervilis előzékenysége hihető, legfeljebb csak az élet egyéb területei iránt elveszett érdeklődésük s a logikusan motivált gesztusok mértéke túlzott. Az író repülőgépe a szatíra kifutópályáján felgyorsult, s végül egyetlen pillanat alatt - a Tót által végrehajtott ítélettel - a magasba száll. Ebben a szituációban már valóban kizárólag a groteszk gravitáción túli törvényei érvénye-sülnek. Más a helyzet a Pistinél, ahol az író szinte csak néhány pillanatig időzik a kifutópályán, s máris a groteszk magaslatára ragadja a nézőt. Ebben a világban, ahol tányérgejzírek lövellnek a magasba, s az író műve befejezése után a vízen jár, érthető és „természetes", hogy az áldozatok a tarkónlövés után felkelnek, folytatni az életet.

Az Örkény-művek lemérhető hatásának, varázsának egyik lényeges összetevője a szuverén írói világ és az olvasó, néző által ismert valóságos világ egysége. Sajátosan motiválja ezt az egységet *a Pisti a vérzivatarban* kettőség-motívuma. Amikor is a háború viharában hősünk oly módon kettőződik meg - elhitetvén, hogy egyszerre ellenálló hős, és saját maga testvéreként meghunyászkodó németbarát - , hogy a környezet szinte alig észleli a valóság törvényeinek kijátszását. Ám a néző pontosan tudja, hogy a lehetetlen lehetségesnek ábrázolása, a földi igazság eszmei igazsággá ér-lelése nem egyszerű írói fogás. Örkény nem elkápráztatni kíván hőse kettősségével, hanem megértetni, hogy a történelmi választutakon dönteni kell. Mert igaz, hogy „kettőnek lenni, az a szabadság", de mi, földi lények általában csak egy személyben létezünk. Örkény még amikor legmesszebbre rugaszkodik is saját fantáziája szárnyán, s bizarrnál bizarrabb ötletekkel bizonyítja, hogy a gravitáción túli világban is otthonos, akkor sem fosztja meg közönségét a „ráismerés" élményétől. Csakhogy, amíg a kommersz irodalom és színház a mindennapok jelenségeinek felületes leírásával, érzelmi közhelyekkel és aktuális bemondásokkal váltja ezt ki, Örkénynél az élet alapigazságai, domináns életérzések és társadalmilag jellemző magatartások fogalmazódnak meg oly módon, hogy a néző, olvasó rákényszerül a behelyettesítésre.

Megint csak *a Pisti* kínálja a példát: lényeges funkciót betöltő mellékalakja, „Tevékeny" korokon át ívelő jellemtelensége egyetlen konkrét ismerősünkével sem azonosítható. Egy magatartás, egy társadalmi képlet hordozója „Tevékeny" a drámában. Ám, ha pályáját a drámai cselekményeknek megfelelően szakaszokra bontjuk, konkrét megnyilvánulásai, sőt mondatai is ismerősek. Is-merős már a bevezető fenyegetése is, amelyben közli, hogy aki rajta nevetni merészel, annak megjegyzi az arcát. S ismerős az is, hogy csodakáderként emelkedik pozícióról pozícióra, hiszen, „annyi mindenféléhez nem ért, ami már sokoldalúságnak számít". Magatartásának, stílusának hiteles elemei logikusan támasztják alá azt is, ami azután a szélsőséges helyzetekben már túlmegy a földi valóság koordináta-rendszerén. A jellemábrázolásnak ez a két eleme voltaképpen egy harmadikkal, a néző saját történelmi tapasztalatainak fedezetével

együtt teszi teljessé, evidenssé az Örkény által absztrahált típus konkrét társadalmi és történelmi valóságát. És ezzel voltaképpen az Örkény-féle groteszk jellemábrázolás lényegéhez is jutottunk. Mert a félelmetesség csak a hitelességgel együtt váltja ki azt a hatást, amely alól egyetlen néző, olvasó se vonhatja ki magát.

Valószínűnek érzem, hogy Örkény éppen azért találta meg írói mondanivalójának adekvát formáját, a gondolatok és tapasztalatok szintézisét kifejező, de mindenkor szabad, öntörvényű groteszkben, mert egyedül ez teszi lehetővé, hogy a valóság és a lehetőség, a szándék és a megvalósulás, az igények és a körülmények tragikus konfliktusát önmaga és olvasója, a történelmi erőknek kiszolgáltatott, jóra született és mégis esendő huszadik századi ember nevében feltárja és elviselni segítse. Afféle fordított gukker, vagy talán kettős optika ez az író kezében, amelybe beletekintve megzabolázhatóvá törpülnek az emberi létet-életet, szuverenitást, emberméltóságot fenyegető apokaliptikus erők, s nagyobbra nőnek az emberi gyengeségek.

Általában azt tapasztalhatjuk, hogy az elvont szimbolikájú művek, bonyolult parabolák meglehetősen nehezen találják meg az utat - különösen nálunk és különösen napjainkban - a közönséghez. Örkény groteszk világa kivétel. Sikerét csak részben magyarázza esztétikai rangja, gondolatainak izgalmas korszerűsége, eszközeinek imponáló gazdagsága. És egyáltalában nem magyarázza semmiféle engedmény, a siker érdekében végrehajtott kompromisszum - Örkény ugyanis ilyet nem tesz. Drámáinak többrétűsége, amely a közönséggel való kontaktusának kétségtelenül egyik lényeges eszköze, éppen úgy nem nevezhető engedménynek, mint a Shakespeare-színpad hatásmechanizmusa. Örkény pontosan tudatában van annak, hogy a közönséggel szemben támasztott követelménye, amelyet annak idején *az Egypercesekhez* adott kommentárjában az írói közlés minimumát kiegészítő maximális fantáziában rögzített, azóta tovább növekedett. Ma már magában foglalja a konkrét történetek általánosításának és a fogalmi köz-lések konkretizálásának igényét is, s ennyiben - ha a legszélesebb tömegekre gondolunk - maximalista. Örkény azonban ennek tudatában okosan megkönnyíti az adaptációt, azzal, hogy már a nézői igyekezetet, érdeklődést is honorálja. Érdekes sztorival, szellemes szöveggel, hatásos humorral. A korábban már említett „ráismerés" örömével. Akik *a Tótékat* csak a második világháború furcsa tragikomédiájának, *a Macskajáté*kot az öregkori szerelem játékának fogadták - azok is gazdagodtak a nézőtéren. De leegyszerűsítenénk a fogadtatást s az Örkény-drámák hatását, ha csak e két végletet vennénk tudomásul. Örkény, szerencsére, írás közben is kerüli az effajta egyszerűsítést. A tudatosan végiggondolt vagy legalábbis így ható többrétűség jellegzetes példája éppen a *Macskajáték.* A komédia legkülső rétege voltaképpen egy, csak az ábrázolt korosztály tekintetében rendkívüli háromszögtörténet. A második szint már kerüli a konvenciókat: ez az öregség drámája, s ezzel együtt a magányé. A tele-fon, a levél, a kommunikációnak csak pótszerei Orbán Béláné számára. Az emberi kapcsolat - a csütörtöki vacsora, a kávé a Nárciszban és Egérke nyávogása. S amikor az első kettő megszakad, a harmadik már nem naiv, nem komikus, hanem groteszk. Önmagában túlságosan gyenge szál ahhoz, hogy egy embert a világhoz kössön. Megléte csak felerősíti Orbán Béláné magányát. És akkor érvényesül tulajdonképpen az írói, a mesebeli igazságszolgáltatás: Giza hazaérkezése. Jóvátétel vagy feloldás ez Erzsi sorsában, de mindenképpen még a dráma második síkjához tartozik. Erzsi felmagasztalása, a két nővér életének mérlege ez, ami a háromszögtörténet földi momentumától indított drámát elvezeti az emberi élet végső kérdéseihez. És aki az első síkról indul, a színház varázs-latára, az előadás a színészi alakítások segítségével eljuthat a másodikhoz, a harmadikhoz. A táblás ház talán még nem bizonyítja teljesen ezt a folyamatot, de az előadások atmoszférája, az emberekben megindított gondolatsor inkább.

Bizonyára nem közügy, s talán ellenkezik is a kritikai konvenciókkal, ha elmondom, hogyan láttam én magam a *Macskajátékot.* Mikor minden hivatalos csatorna felmondta a szolgálatot, végül is egy váratlan műsorváltozásnak hála, sikerült jegyet kapnom. A reggeli lap még az *Egy őrült naplóját* hirdette, s a bérlők, alkalmi jegyvásárlók Gogol remekművét várva, tragédiára hangolva, Darvas Iván egyedülálló produkciójára kíváncsian jöttek a színházba. Orbán Béláné - Sulyok Mária - maga is magas lázzal küszködött, de vállalta, hogy megmenti az estét. Rosszabb csillagzat alatt ritkán gördül fel a függöny .. . Ilyenkor a csatavesztés, ha nem is természetes, de érthető. Megvallom, még én is haboztam, szabad-e a komédiával való felejthetetlen szolnoki találkozást ilyen körülmények között, csalódást kockáztatva ismételni. De amit láttam, megérte a kockázat vállalását. Mert a legelső percek feszes csendje után *a Macska-játék* nemcsak lenyűgözte, hanem le is győzte a nézőket a Pesti Színházban.

És akkor újra eltűnődtem rajta, mi ennek a komédiának a kritikákban dicsért ötletességén, szerepteremtő értékén, szerkezeti bravúrján, ellenállhatatlan humorán túl - a varázsa? És akkor rájöttem - meglehet, nem túl nagy felfedezés -, hogy Örkény emberpárti! Mert ez a nem éppen szabatos megállapítás többet mond róla, mintha szokás szerint humanizmusát dicsérném. Ebben benne van az, hogy Örkény, aki tulajdonképpen kegyetlen iróniával pellengérezi ki az élet és a természet törvényeit semmi-be vevő, komikusan magas öregkori szerelmet, ugyanakkor nemcsak megérti, de szereti is szegény, *a gúny* nyilaival meg-sebzett, de lírával dédelgetett hősnőjét, aki legalább mert - ha nem is tudott - élni. Aki törpeségében, gyengeségében végül is árnyékéletet élő, „tökéletes" testvére fölé magasodik, és saját, legyőzhetetlen őrnagyával, az öregséggel dacolva ugyanolyan hős, mint Tót, amikor a margóvágóval feldarabolja a maga hatalmas ellenfelét. Vagy mint Pisti, aki száz halál után is rendíthetetlenül újrakezdi az életet, és minden újrakezdésnél egyetlen cél vezeti: azonosnak lenni önmagával - Pistinek lenni. A hősöket könnyű szeretni - Örkény az embereket szereti. Szereti őket, úgy, ahogyan vannak, esendőnek, gyengének. De szeret-né őket többnek látni. Mert végső soron az emberi méltóság védelme Örkény drámáinak legfőbb gondolata, az Időrendben c. kötet olvasóinak, és még inkább a színművek nézőinek szóló üzenete. S ez az üzenet talán azért jut el egy-re több emberhez, mert Örkény jó szóval oktatja, s játszani is engedi a maga híveit. Ez az oka, hogy drámáival egyszerre vívta ki a hazai és nemzetközi kritika elismerését, és a közönség táblás házakban realizálódott szeretetét. És ezért érzem nemcsak színházi, de kultúrpolitikai eredménynek is az Örkény-drámák sikerét. Mert meggyőződésem, hogy a kommersz művek kerülője helyett az Örkény kínálta színházi élmény-típus lehet ma az ízlés és a gondolkodás legjobb iskolája.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Erzsébet Berkes: Les armes de l'honneur

En février les théâtres ont créé deux pièces de Gyula Illyés, une des plus grandes figures de la littérature hongroise contemporaine. Sa farce populaire: *Un bal sur la puszta* a été joué au Théâtre Thália de Budapest, et le Théâtre Petőfi de Veszprém mit à l'affiche sa tragédie historique *L'Extravagant*. Les deux oeuvres fort dissemblables ont pourtant un trait commun: elles discutent de la manière dont l'être humain peut sauvegarder son honneur.

István Hermann: Le cercle de craie de l'esprit

La troisième représentation de *La Mouette* de Tchékhov au cours de la saison à eu lieu au Théâtre Madách de Budapest. Tandis que les spectacles de Kaposvár et de Szolnok exprimèrent l'art poétique de leurs jeunes metteurs en scène, à Budapest, Ottó Ádám a mis l'accent dans la pièce sur le drame de la solitude et de la résignation.

Péter Molnár Gál: Lettre à Erzsi Máthé

Cette confession personnelle, adressée à une des comédiennes du Théâtre National de Budapest, analyse le rapport du critique et de l'acteur, commente le problème de l'acteur en vogue et de l'acteur inconnu, et éclaire la mentalité de l'artiste qui se dérobe à sa mission. Erzsi Máthé est une rare exception: après une période de décadence assez longue elle a su regagner les sommets de son art.

Sándor Köröspataki Kiss: L'honneur du régiment.

Trois ans après sa création mondiale à Bristol, le Théâtre National de Budapest qui joue la pièce de Barry England: *Conduct Unbecoming*. Dans sa mise en scène, Endre Marton souligne surtout le conflit de la carrière et de l'honneur, sachant garder l'atmosphère de comédie de la première partie et la tension du côté policier de la seconde.

István Nánay: L'Opéra de quat'sous à Kaposvár

Le spectacle mis en scène par László Babarczy a été d'une actualité provocatrice, tout en respectant profondément Brecht et en évitant toute actualisation trop facile. Ce petit théâtre de province se distingua par un magnifique esprit d'équipe.

A. Sz.: Kinga Illyés sur l'estrade

La jeune actrice du Théâtre Hongrois de Tirgu Mures (Roumanie) a donné deux récitals d'un succès retentissant au Théâtre Universitaire de Budapest. Elle récita d'abord des poèmes d'auteurs hongrois vivant en Roumanie, pour terminer la soirée avec *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry.

András Pályi: Latinovits ou le nouveau paradoxe du comédien

A 40 ans, Zoltán Latinovits appartient à cette minorité d'acteurs qui peut se vanter de posséder son métier dans toute sa profondeur, comme en témoignent ses interprétations remarquables sur l'écran et ses quatre derniers rôles au théâtre (Gyula Illyés: Les Purs, L'Extravagant, Tchékhov: Oncle Vania, Pirandello: Henri IV.)

György Jósfay: L'interprétation doit être un „chef-d'oeuvre"

Róbert Koltai, jeune acteur du Théâtre National de Pécs, s'est avéré en quelques années acteur d'un talent original et rare. C'est un comédien né pour certains rôles de caractère, avec un sens précieux de l'improvisation.

Katalin Saád: Magie sans baguette

Le comédien Vilmos Kun a été étiqueté longtemps comme comique d'opérette. Cependant ses interprétations les plus récentes au théâtre de Debrecen: le crieur public dans *Marat/Sade* le saison passée, et au cours de cette année le docteur Dorn de *La Mouette*, puis le célibataire obstiné dans *Filumena Marturano* d'Eduardo de Filippo – ont prouvé ses qualités sérieuses d'acteur de rôles de caractère.

András Barta: Conversation avec Gábor Szinte

Gábor Szinte est l'un des rares peintres hongrois qui signent souvent des décors pour le théâtre à son avis la scénographie hongroise, malgré un certain retard sur le plan technique, malgré les conditions peu favorables des ateliers, est assez bien placée à l'échelle européenne. Tandis que dans d'autres pays le décor écrase souvent la représentation, les décorateurs hongrois se mettent modestement au service de metteur en scène.

András Szeredás: Jésus Christ superstar

L'article rend compte de la sensation de la saison présente à Broadway, coïncidant avec le nouvel essor du culte de Jésus en Amérique. L'auteur parle du côté fort spectaculaire de la représentation, de l'esprit du « rock opéra » et de la musique assez hétérogène.

Ágnes Széchy: Deux représentations à Londres

Assez extraordinaires. La première, *Subject to Fits*, libre adaptation de l'Idiot de Dostoiévsky, traite d'un jeune homme bien-intentionné mais de nerfs faibles que son milieu pousse à la démence. La seconde, *Godspell*, est un bel exemple de l'évolution de la technique de l'improvisation.

Tamás Koltai: Le théâtre de tous les jours à Varsovie

Parlant de la situation de théâtre après le Congrès de décembre 1971 du Parti Ouvrier Polonais, l'article passe aux résultats du théâtre expérimental et politique, aux conditions particulières des metteurs en scène et des décorateurs, décrit le caractère spécifique des théâtres principaux de Varsovie et analyse les représentations vues par l'auteur.

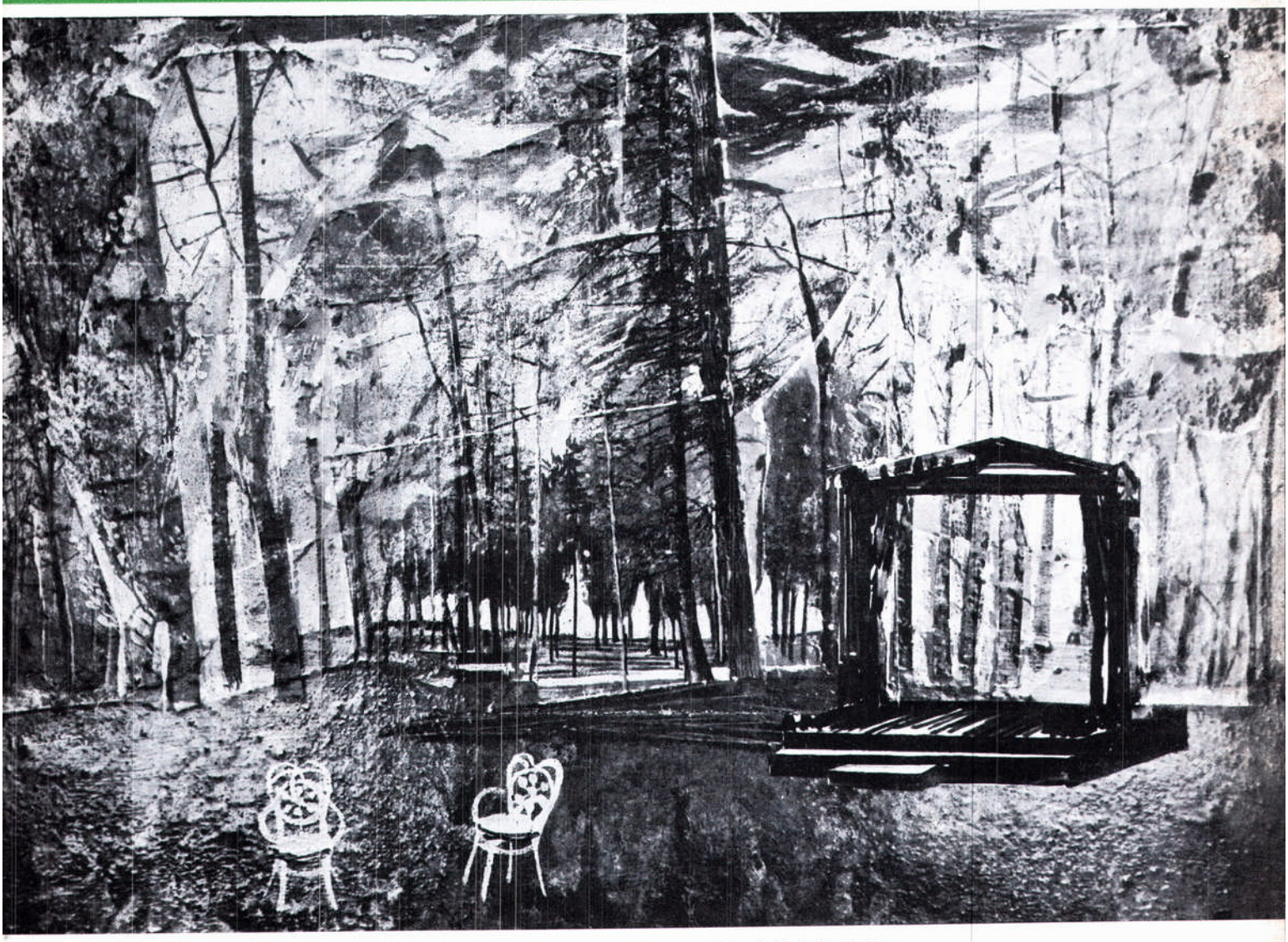
N. Krimova: Un théâtre en Lituanie

Depuis quelques années, le théâtre d'une petite ville lituanienne, Panevezys, figure parmi les théâtres les plus intéressants de l'URSS. Son fondateur Juozas Miltinis, ancien disciple de Dullin et de Copeau, dirige l'établissement depuis déjà 32 ans. Le secret de sa réussite c'est l'analyse profonde, s'étendant à tous les détails. Les spectacles d'une richesse et d'une complexité exemplaires attirent les amateurs de théâtre des républiques voisines et même de Moscou.

Anna Földes: La dramaturgie d'Örkény

Le recueil des drames d'István Örkény vient de paraître et à ce propos nous publions cette analyse critique de l'oeuvre dramatique de l'auteur hongrois, comme à l'étranger aussi.

Ára: 12 Ft



Szinte Gábor díszletterve a Sirály Madách színházi előadásához