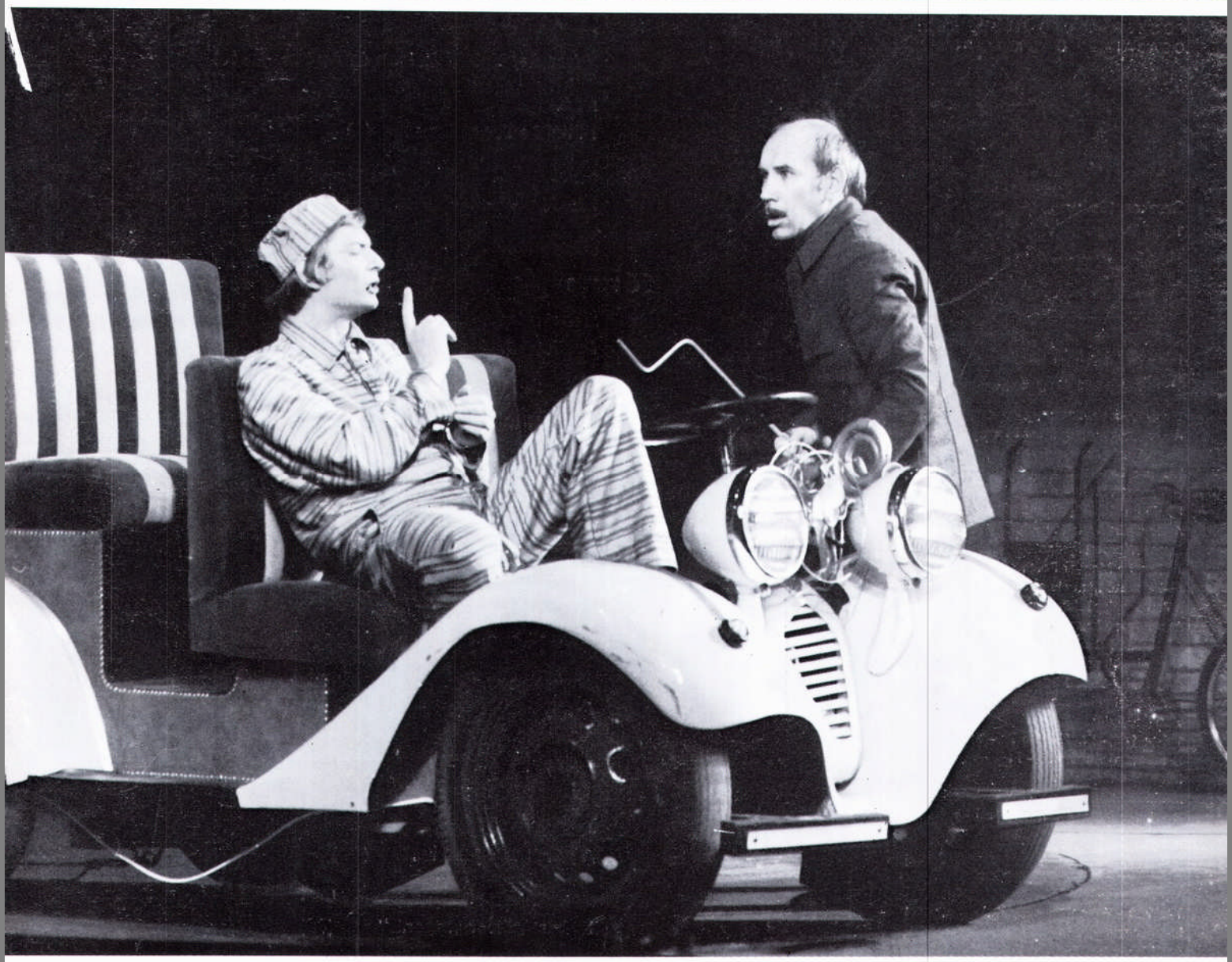
SZÍNHÁZ



Sziládi János: Cinka Panna balladája • Berkes Erzsébet: A kocsi rabjai Miskolcon és Pesten • Hexendorf Edit: Ősbemutaté[illegible] Tamás: Az öngyilkos Shakespeare és más „[illegible]" • Belia Anna: Hanyatló kulcsok • Jan Kot[illegible] a jelekről • Molnár Gál Péter: Robert Wilso[illegible]" • Siklós Olga: A drámaíró Balázs Béla • [illegible]orgy Eszter: A Rondella évfordulójára

1974

December

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VII. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1974. DECEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 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.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, *vagy* postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

74.3120 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla
vezérigazgató A címlapon:
Esztelneki fegyenc (Fülöp Zsigmond) és Becze börtönigazgató (Horváth Sándor) szeretett kocsijukról vitatkoznak Páskándi Géza **A** kocsi rabjai című **tragikomédiájának** előadásán a József Attila **Színházban** (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:
Gyarmathy Ágnes díszletterve Balázs Béla Cinka Panna balladája című drámájának szegedi előadásához (Hernádi **Oszkár felv.)**

TARTALOM

játékszín

SZILÁDI JÁNOS

Cinka Panna balladája (1)

BERKES ERZSÉBET

A kocsi rabjai Miskolcon és Pesten (3)

M. T.

Kállai Leningrádban (6)

SZ. J.

Kirill Lavrov Budapesten (8)

fórum

MÉSZÁROS TAMÁS

Együtt a (közel) jövő színházában? (10)

HEXENDORF EDIT

Ősbemutató (13)

színház és közönség

NÁNAY ISTVÁN

A színház a nevelés szolgálatában (15)

világszínház

KOLTAI TAMÁS

Az öngyilkos Shakespeare és más „családi játékok" (19)

BELIA ANNA

Hanyatló kulcsok (25)

JAN KOTT

A nőről és a jelekről (29)

MOLNÁR GÁL PÉTER

Robert Wilson „operái" (33)

színháztörténet

GYÖRGY ESZTER

A Rondella **évfordulója** (38)

SIKLÓS OLGA

A drámaíró Balázs Béla (41)

négyszemközt

BALÓ JÚLIA

Londoni beszélgetés John Gielguddal (47)

SZILÁDI JÁNOS

Cinka Panna balladája

Évadnyitó a Szegedi Nemzeti Színházban

A darab

1974. szeptember 26-án, a bevett színházi szokástól eltérően, nem pénteken, hanem csütörtökön tartotta évadnyitó előadását a Szegedi Nemzeti Színház. Az ünnepélyes külsőségek között megrendezett elő-adáson (a nézőtéren székekre helyezett, az évad terveit, a színház életének eseményeit ismertető ízléses füzet mellett szegfűk várták, köszöntötték a nézőket) Balázs Béla és Kodály Zoltán *Cinka Panna balladája* című műve került szín-re. Az az alkotás, melynek ősbemutatója a Nemzeti Színház és az Operaház közös produkciójaként 1948. *március* 15-én volt.

Azóta a *Cinka Panna balladáját* nem játszották.

Az első és a második premier között tehát huszonhat év telt el.

S mert a szegedi bemutató egyben a mű harmadik előadása is, így a második és a harmadik előadást is huszonhat év választja el egymástól.

Pedig az ősbemutató nem akármilyen alkalomra készült: a szabadságharc centenáriumát ünnepelte az ország, és az ünnepet köszöntötte a nagyszabású bemutató. Szándéka szerint legalábbis. A premiert ugyanis mindössze egyetlen előadás követte, aztán a darabot levették a műsorról.

„Szerző és igazgató komoly hibát követtek cl a *Cinka Panna* operai színre hozásával - írta kritikájában Horváth Márton. - A díszelőadásból szinte ünneprontás lett, támadás a történelmi igazság, a művészi színvonal, a magyar nép jogos nemzeti érzékenysége ellen."

Horváth Márton cikke nem általánosságban támadja a darabot, hanem konkrétumokat is sorol. Szemére veti Balázs Bélának, hogy történetének hőse egy áruló, s hogy azt meri állítani, hogy a szabadságharc, a nemzeti felszabadításért folytatott küzdelem nem lelkesítette a népet.

Horváth Márton jól érzékelte a mű alapvető problematikáját. *A Cinka Panna balladája* valóban *azt* ábrázolja, hogy a nemzeti függetlenség és a paraszti, a népi felszabadítás kivívása nem ugyanaz.

„Magyarok szabadságát ki védje?" - kérdi Cinka Panna a parasztoktól, és kérdésére az Öreg paraszt válaszol: „Szabadságát az védi, akinek van." Válaszát pedig egyik társa egészíti ki: „Itt az urak a magyarok. Mi büdös parasztok vagyunk."

Balázs Béla a Pesti Műsor 1948. évi tizenkettedik számában válaszolt a vádakra: „Mi darabomban a történelmi igazság? A lényeg. Mégpedig *csak* a lényeg. Mert a darab meséje, storyja elejétől végig kitalált történet. Annál igazabb ennek a balladának a lényege, vagyis a kuruc szabadságharc belső ellentmondásának megjelenítése. A kitalált történet történelmi igazságot szimbolizál."

Tegyük hozzá, nemcsak a történet, de a történetet megjelenítő személyek is. Az az Ocskay brigadéros, aki *a Cínka Panna* balladájában megjelenik, költött személy, ha tetszik, szimbólum. A szabadságharc ismert egy másik Ocskayt, de az nem azonos a darabbéli névrokonnal - s ez egyben azt is jelenti, hogy *a Cinka Panna balladáját a* klasszikus történelmi dráma ismérvei szerint megítélni vagy durva tévedés, vagy a *lényegi* vitát kikerülő taktikai fogás.

A magyar drámairodalom útja 1945-1957 című könyvében Siklós Olga érdekesen elemzi a Visnyevszkij *Optimista* tragédiájában szereplő anarchista és Ocskay alakjának rokonságát. „Mindkettőjüket indulataik vezetik, az ellenséget közvetlenül egyik sem szolgálja, hisznek az eszmében, amelyért fegyvert fogtak, hősi halált is haltak volna a csatatéren - de egyéni, szubjektív magatartásuk és állásfoglalásuk az egész ügyet veszélyeztette, és ezért kellett elpusztulniuk."

Siklós Olga elemzése meggyőző: Ocskay alakjában anarchisztikus vonások is találhatók. Ugyanakkor azonban meggondolkodtató, hogy a huszadik században (és e század forradalmi mozgalmaiban) oly ismerős típust így, a maga teljességében vissza lehet-e vetíteni a tizennyolcadik század elejére. Nem arról van-e inkább szó, hogy a szabadságharc belső ellentmondását és ennek az ellent-mondásnak a tragikus jellegét akarta Balázs Béla egyetlen alakba, egyetlen sorsba sűríteni?

A harc a nemzeti függetlenségért folyt, s bár ez a harc a parasztság százados kérdéseit győzelme esetén sem oldotta volna meg, a nemzeti függetlenség *kivívása* mindenképpen elválaszthatatlanul összefüggött a parasztság, a nép helyzetével.

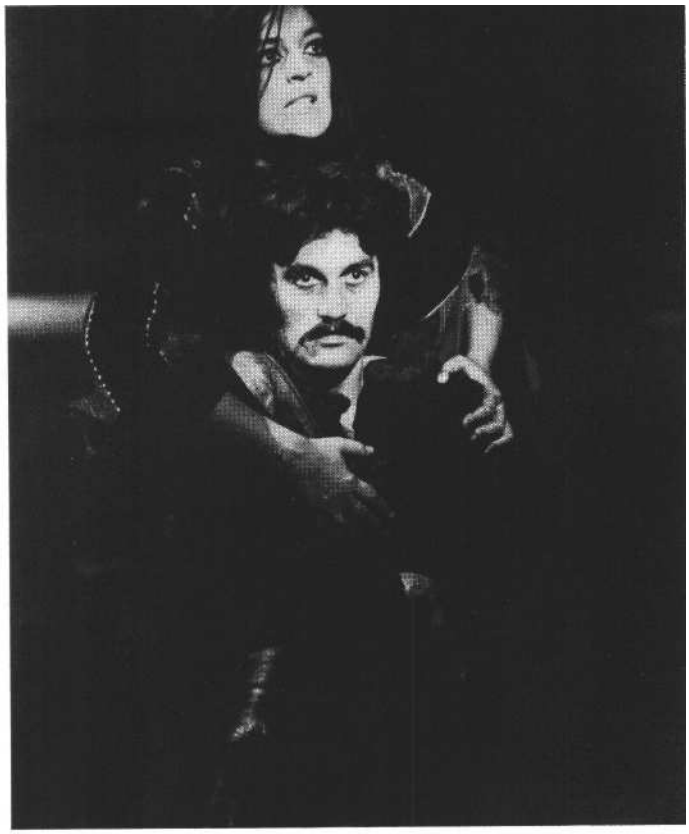
Balázs Béla drámájában dialektikus módon nyer feloldást a probléma, hiszen a dráma népi szereplői, bár világosan látják, hogy a nemzeti függetlenség kérdése *közvetlenül* nem az ő ügyük, de mert az adott történelmi helyzetben saját ügyük képviseletére nincs más mód (s mert a nemzeti függetlenség kivívása sok vonatkozásban az ő harcuknak is mintegy előfeltétele), vállalják a harcot.

Ocskay abban különbözik tőlük, hogy nem vállalja, *így* nem vállalja a harcot. Tettét, döntését két, egymással szorosan összekapcsolódó tényező motíválja. Az egyik az, hogy Bercsényit kinevezik a kuruc hadak vezérének. Ez Ocskay értelmezésében (s ezt a dráma népi alakjai is megerősítik) azt jelenti, hogy a harc ezentúl *csak* a nemzeti függetlenségért folyik, és a nép követeléseinek teljesítése többé nem cél. Ocskay a tragikai vétséget azzal követi el, hogy ebben a helyzetben lemond a harcról, s ezzel nemcsak a szabadságharcot árulja el, de a nevével rohamra induló parasztokat is.

Ocskay nem érti meg, hogy a nemzeti függetlenségért vívott harcot kell vállalni, mert a másik harcra nincs történelmi lehetőség. Ez bukásának mélyebb oka. Ezt konkretizálja a csata. Ocskay ragyogó tervet dolgoz ki a szoroson keresztül támadó labancok megsemmisítésére, de amikor Bercsényitől ugyanazt a tervet kapja parancsként, szembeszegül vele. Ez rendkívül lényeges mozzanat. Lényeges, mert érzékletesen bizonyítja, hogy az alapvető ellentmondás ellenére - ebben a helyzetben - a népvezér Ocskaynak sem lehet és nincs is más terve, mint a nemzeti függetlenségért harcoló Bercsényinek, és ugyanakkor Ocskaynak a személyes vétségére is rávilágít: Ocskay a közösségért vállalt harcban is csak a személyes győzelmet akarja.

Mindez azonban távolról sem magyarázza a mű betiltását. Önmagában nem, de környezetében igen. A *Cinka Panna balladája* ugyanis - épp a nemzeti függetlenségért vívott harc e belső ellentmondásának feltárásával - nyílt és egyértelmű tagadása, elutasítása volt annak a történelemszemléletnek, amelyet a személyi kultusz időszaka alakított ki, és amelynek lényegét Molnár Erik 1962-ben így fogalmazta meg: „Rákosi Mátyás arról beszélt, hogy a magyar nemzetet ezer esztendőn keresztül nemcsak munkájukkal tartották fenn, hanem fegyverrel a kezükben védték a munkások és a parasztok. A magyar történetet nemcsak osztályharcok, hanem a nép által vívott

Ocskay brigadéros (Körtvélyessy Zsolt) megtagadja a harcot a Bercsényi által kiadott parancsra (Balázs Béla: Cinka Panna balladája, Szegedi Nemzeti Színház)



Cinka Panna (Martin Márta) és Ocskay brigadéros (Körtvélyessy Zsolt) (Hernádi Oszkár felvételei)

függetlenségi és szabadságharcok sorozatának tekintette."

A Cinka Panna balladája - amellett, hogy egy negatív hős központba állításával eleve szembekerült a kialakuló sematizmussal - más történelemszemléletről tanúskodott.

A rendezés

Hatásos, látványként is szemet gyönyörködtető színpadkép fogadja a nézőt. Ingoványos, lápos világ a természeti táj : apró vízfoltok, nádasok tarkítják, szabdalják részekre az egységes képet, s a távolból hegyek intenek vissza a vidék-re. Mocsár ez itt, rejtő is, de elveszejtő is. Békés, ember kerülte táj lehet ez legtöbbször, most csatatér. Félig elsüllyedt, kilőtt ágyú meredezik az egyik oldalon, mellette teli láda ágyúgolyó. Kissé távolabb egy derékig már a mocsárba merült halott simul a zsombék zöld fűszőnyegé-re, nem messze tőle lőszeres kordé és két égnek ágaskodó lóláb tanúskodik az öldöklésről. A harc, a pusztulás emberi mementóit látjuk egyszerre - és a legendát. Pompás paripa áll a zsombékon, nyergében nyalka kuruc. A túlélő? A győztes? Nem. Egyik sem. Szobor leginkább, 'három dimenzióba vésett rajz a történelemkönyvből, mely hirtelen megelevenedik, „leszáll" a lóról (technikailag is bravúrosan kidolgozott pillanat ez: szinte észrevehetetlen, mikor emelik le a bábut a lóról, és mintegy a lóról le-szálló ember benyomását keltve lép elő Ocskay brigadéros), és ezzel megkezdődik a történet.

Ez a „megelevenedés" nem egyszerűen egy jól kivitelezett technikai trükk (és visszatérése az előadás zárójeleneté-ben sem az), hanem Giricz Mátyás rendezői értelmezésének szerves része. Giricz távolságot teremt, hangsúlyozott, ki-emelt megkülönböztetést. Kétféleképp is. *A Cinka Panna balladája* ebben a megközelítésben nem hagyományos történelmi dráma (mint ahogy - láttuk - Balázs Béla sem annak szánta), de nem is olyan történet, amelyben a történelmi miliő csak álarc, hogy mögötte nyíltabb legyen a mát faggató szó. A különbséget az a bizonyos „megelevenedés" jelzi a legérzékletesebben. A nyalka, pompás öltözékű kuruc „leszáll" a lóról, s mire belép a történetbe, foszlott, szakadozott ruhája lesz. Neki is, a történet többi kuruc szereplőjének is. Nem a szegénység, az enyészet mutatja így magát, az, hogy akik ma itt megjelennek, haló poraikból jöttek a művészi szó varázsára 'közénk.

A legenda, a legenda valósága kel életre Giricz színpadán a produkció balladakeretében. Nem a részletező, a konkrétumok hús-vér fogódzóin át kibomló naturális hűségű történet játszódik le előttünk, amelyben a változást, a fejlődést előkészítő, kifejező mozzanatok hangsúlyozott funkciót töltenek be, ha-nem egy népi ballada megelevenítésének vagyunk tanúi. Sokféle eszköze van erre Giricz Mátyásnak.

Eszköze a dramaturgia, amely a történet tömörítésével, az énekszámok átrendezésével teremt még 'erőteljesebb balladai hatást. Eszköze a világítás, mellyel a jeleneteket hol sejtelmesen, hol teljes fénnyel ragyogtatja. Esz-köze a színészvezetésben megmutatkozó következetesség. Az, hogy a szokottabb figuraépítkezés helyett a demonstrálás, a megjelenítés távolságtartó módján közelítteti a színészeket a szerepekhez. És eszköze a zene is *„…a Cinka Panna balladája* - bár a 'kuruc korban játszódik és dalolnak benne - nem történelmi és nem is dalmű." Ezt, amit Giricz a műsorfüzetben kimond, az elő-adás a balladai formával valósítja meg, amelybe, mint a művészi elvonatkoztatás egy másik lehetősége, szervesen épül be a zene is.

Giricz rendezése a próza és a zene „egymásra felelésének" jó arányait teremti meg, és a prózából zenébe, a zenéből prózába váltás természetes átmeneteit. A legbonyolultabb rendezői feladatok egyike a színpadi szituáció olyan rendezői kibontása, szervezése, hogy a jelenet egy meghatározott pontján a természetesség hitelével szólaljon meg a zene. Giricz alapvető módszere itt a közelítés, a két anyag - próza és zene - közelítése abban a formában, hogy a prózát a költői beszéd lebegtetésével oldja, a zenét pedig a természetes éneklés ízeivel ruházza fel.

Giricz Mátyás tudatos rendező, aki nem megálmodja, nem belső megérzései-re hagyatkozva formálja a jeleneteket, az

előadást, hanem szigorú, előre megkonstruált terv szerint építkezik. E rendezőtípus alapkérdése, hogy mennyire képes a rendezői tudatosságot a produkcióban a játék természetességével ötvözni. Giricz rendezői munkássága azt bizonyítja, hogy e rendezői tudatosság egyre összetettebben oldódik a produkcióban. Nem a tudatosság csökken, hanem jelentkezése lesz egyre áttételesebb, egyre rejtettebb.

Megtervezett előadás a *Cinka Panna balladája is.* Nincs egyetlen jelenete sem, amelyet a véletlen alakított volna, a mesterkéltség érzését mégse kelti bennünk. Egy művet sokféleképpen lehet előadni, egy produkció művészi ereje, szuggesztivitásának foka mégis abban áll, hogy az általa választott egyik formát olyan teljességgel képviselje, mint-ha az alkotás megjelenítésének egyetlen lehetséges módja lenne.

A Cinka Panna balladája szegedi előadása ilyen.

S ennek az sem mond ellent, ha ugyanakkor azt sem 'hallgatjuk el, hogy a produkciónak halványabb, 'színészileg, rendezőileg kiteljesítetlenebb mozzanatai is vannak. Olyanok, mint például az Ocskay és Cinka Panna hányódását, vergődését ábrázoló jelenetsor. Elnagyolt, a vázlatosság kidolgozatlanságát őrző jelenetsor ez, amelyben az egyébként kitű-nő rendezői térkezelés is problematikus. (Ocskay megkísértésének epizódjában úgy zsúfolja túl szereplőkkel a színpadot, hogy a mozgás feszélyezetté válik, s ez-által a szituáció gondolati ereje gyöngül.)

A színészi játék

A jelentős létszámú színészi gárdát igénylő előadás tulajdonképpen mindössze két nagyobb lélegzetű szerepet tartalmaz, Ocskay brigadérosét és Cinka Pannáét.

Cinka Panna Martin Márta játssza. Egysíkú szerep ez. Nincsenek nagy változásai, nagy pálforulásai gyötrelmes pillanatai. Cigánylány Cinka Panna, aki apja hálából, mert Ocskay megmentette őket a labancoktól, Ocskaynak ajánkékoz. Cinka Panna szereti Ocskayt. Szolgálja, követi mindenhová. Cinka Panna a szabadsághőst szereti Ocskayban, s amikor Ocskay elárulja a szabadságharcot, megöli az árulót, majd mert Ocskay nélkül nem akar, nem tud élni, önmagát is

Egysíkú szerep a Cinka Pannáé, monduk. Valóban az. Egysíkú de nem egyszínű. Martin Márta játékában az a meggyőző és művészileg 'hatásos, hogy ezt az egyetlen érzést, a szabadsághős Ocskay szeretetét, az emberi élet teljességeként ábrázolja és éli meg.

Kevés mozgású ember Martin Márta Cinka Pannája, gesztusai zártak, egyszerűek. A szeme, nagy, tágra nyíló szeme beszél helyette arról, amit lát, amit tud. Mert Cinka Panna többet tud Ocskaynál. A halálát tudja, az Ocskayét és a saját-ját, s ez a vállalt vég emeli alakját Ocskay fölé.

Külön kell szólni Martin Márta beszédkultúrájáról Hogy az előadás balladai hangvétele töretlenül valósul meg, abban nem kevés része van Martin Márta mély zengésű, tiszta beszédének, a balladai intonációt az élőbeszéd természetességével nagyszerűen harmonizáló szövegmondásának.

Ocskay brigadéros alakítója Körtvélyessy Zsolt. Jól komponált alakítás az övé. A lázongó, a szenvedélyes, a vagdalkozó ember hiteles színeit festi a figura egészét megőrző túlzások nélkül.

Ocskay katona, aki megszokta - nemcsak mint brigadéros a parancsnoklást -, hogy a vität a 'katona döntse el, ha az érvek nem segítenek. Testi ereje, a jó harcos magabiztossága árad minden szavaiból, minden mozdulatából. Körtvélyessy Zsolt ezt a fontos jellemzőt hatásosan szövi bele az alakításba.

játékának halványabb részei az átmenetek megoldásában jelentkeznek. Abban, hogy a csapongás, a változás színészi kimunkálása mellett kevésbé érződik a figura emberi folyamatosságát képviselő, érzékeltető emberi azonosság.

A két főszereplő mellett Kátay Endre áldozatos Jávorka kapitánya, Mentes József jó ügyet jól szolgáló Keszeg kapitánya, ifj. Újlaky László mértéktartó követe és Kovács János túlzásoktól mentes Öreg parasztja szolgálta - többek között - az est sikerét.

Az előadás díszletét és jelmezét - szóltunk már róla - Gyarmathy Ágnes tervezte. A zenekart Csala Benedek vezényelte.

Balázs Béla-Kodály Zoltán: Cinka Panna balladája (Szegedi Nemzeti Színház)

Rendező: Giricz Mátyás.

Díszlet- és jelmeztervező: Gyarmathy Ágnes.

Karmester: Csala Benedek.

Szereplők: Martin Márta, Körtvélyessy Zsolt, Kátay Endre, Mentes József, ifj. Újlaky László, Kovács János.

BERKES ERZSÉBET

A kocsi rabjai Miskolcon és Pesten

Egy művész igen sok találó megállapítást tud közreadni saját művét értékelve, de ezeket a megnyilatkozásait sohasem szabad komolyabban venni, mint a műveket magukat. Az önelemzésre nem azért kell gyanakodni, mert a művész esetleg nem elég tárgyilagos, vagy tudatosan ferdít, esetleg tréfálkozik, hanem azért, mert a jó műalkotás mindig több, árnyaltabb közlendőt hordoz, mint a nyilatkozatok.

Páskándi Géza azt állítja például A *kocsi rabjai* szerzői bevezetőjében, hogy

. nem szabad elfelejteni, vígjátékot játszunk. E vígjáték egyébként szintén egyik darabja annak a sorozatnak, amely nemcsak saját témáimat, hanem a drámatörténet irányzatait is végigjárja, s amely történelmi értelemben »színház a színházban«. Ez a darab a realista vígjátékhagyományhoz kapcsolódik inkább. Itt-ott a francia bohózat bonyolító-technikáját is felhasználom benne."

Ha a színpadra ilyen - pontosabban: csak ilyen meggondolások alapján viszi a rendező Páskándi darabját, akkor az írói szándéknak és közlendőnek csak kisebbik hányadát sikerül eleven játékká formálnia. A cselekményváz ugyanis szokványos elemekből épül. Egy kedélyes szellemű vidéki dutyiban ketten epedeznek a „cég" kocsijának használatáért. Becze, az intézmény igazgatója, és Esztelneki, az ifjú és dörzsölt köz-bűntényes. Mindkettőjük lelkét több-rendbeli sikkasztás terheli: egyikőjük a rabok munkájával, ellátásukra biztosított összegekkel kufárkodik, a másik azért került hűvösre, mert sikkasztott, hogy autóhoz juthasson. Most már azonban csak egyetlen kocsi áll rendelkezésére: az, amelyiken a vizsgálóbíróhoz szállítják. Hogy minél gyakrabban kocsikázhasson, nem is tehet mást, mint újra és újra jelentkezik kihallgatásra a vizsgálóbírónál. Múltja és vétkei teljes meggyónására, a szeplőtlen, tiszta életre adja a fejét, csak autóba ülhessen. Ezzel azonban elüti a kocsikázás lehetőségétől a börtönigazgatót, aki úgy próbálja visszahódítani az autót, hogy egyre nyájasabb lesz a rabhoz, lemond a sikkasztga-

tásokról is, mind kellemesebbé varázsol-ja Esztelneki életét. Versengésük vígjátéki versenyfutás, melynek alapja, hogy kiderül: a rosszabb esélyekkel induló a valójában jobb esélyű, a bugyuta az okosabb, a csúnya lány a hódítóbb.

Ez a komédiahelyzet annyira ismerős, hogy leggyakrabban zenével tűzdelve tálalják a közönségnek: duettek és áriák, táncos betétek és zengő finálék által te-szik elevenebbé a sokszor feltálalt helyzeteket és mondanivalót. A színpadi praktikát jól ismerő Páskándi megkímélte magát társszerzők közreműködésétől: a megszokott helyzetekhez filozofikus kettősöket, önelemző áriákat, közönségbolondító finálékat írt. Igaz, nem dalban elbeszélve, 'hanem filozofikus prózában, ez azonban mit sem változtat a betétjellegen. A szokványhelyzeteket élénkítő intermezzókat olyan gonddal dolgozta ki, hogy nemegyszer azt kell hinnünk, ezek kedvéért találta ki a vígjátéki szinopszist, fejtegetései számára keresett színpadi helyzeteket, s nem a helyzetekből következnek a bölcseleti betétek. A sorrendiséget el nem dönthetjük, egy azonban bizonyos: csak a kettős szál egyidejű megvalósítása lehet hűséges az író szándékaihoz és a dráma színvonalához.

Miről vall az intermezzókban kifejtett szándék? Úgy tetszik, hogy az ember önmegvalósításának - ha tetszik: boldogulásának - lehetőségeiről és módjairól. Beczének és Esztelnekinek is ugyanazt jelenti az autó. Becze így beszél: „Ez a kocsi nekem azt hozta vissza, amim nem is volt ... az ifjúságomat. Az elszalasztott szép és jó embereket hozta vissza, akikkel nem is találkozhattam. Mert én csak ellenséget ismertem mindig. Meg bajtársakat. De ezek nem voltak szépek még. S később is nekem mindig csak tolvajok, zsebmetszők meg ilyenek jutottak, nem ezek a távoli szép és jó emberek ... s ez a 'kocsi kárpótolt mindenért ... éltem. Végre éltem is, nem-csak harcoltam. Rab vagyok kocsi nélkül, meg van kötve kezem, lábam." Esztelneki szintén ugyanezt mondja a maga stílusában: „Ez a kocsi nekem a tájat jelenti, a tájakat. A madaraikat, ahogy szállnak a kék égen magasan, szabad o n . . . Ez a kocsi nekem a szabadság."

Minthogy 'hamarosan rájönnek, hogy a szabadságot csak egymás sérelmére birtokolhatják, egyezséget kötnek: közös nyaralást szerveznek egy távoli üdülőbe. Esztelneki a sofőr, Becze és lánya az utas. Csakhogy Becze nem tud magával mit kezdeni a „szép" emberek között. Hiába lakik kellemes motelban, hiába

Páskándi Géza: A kocsi rabjai (Miskolci Nemzeti Színház). Becze börtönigazgató (Simon György) és Emma, a felesége (Demeter Hedvig) a bizottság érkezését várják (Klein József felv.)

szerez neki Esztelneki egy „szépasszonyt" is, Becze kisebbrendűségi érzésből, állandó szorongásban képtelen az élet naposabbik oldalára kerülni. Esztelneki pedig - bár csak átmenetileg civil, bár alig van pénze - most is tud él-ni: nemcsak a tájat élvezi, 'de elcsábítja Becze lányát, Piroskát is. Ki hát az igazán szabad? Aki szabadon tud élni - vallja Páskándi. A szabadság nem pusztán külső meghatározók függvénye, de belső képesség *is.* Esztelneki azért tud boldogulni, mert - jelszavához híven - két rossz közül mindig képes a harmadik jót választani, vele szemben Becze még a két jó között is mindig ráfizet választására. Páskándi azonban 'furfangos gondolkodó, aki szereti meglátni s megláttatni is ötleteinek fonákját: a kedves, életvidám svihák szabadságát nem te-kinti ideális útnak, s ugyanígy: a bugyuta, élni-bamba Becze figuráját sem mutatja egyértelműen nevetségesnek. Az előbbitől távol tart az úri sviháksag megmutatásával, az utóbbi iránt jóindulatot mutat ostobaságtól megnyomorított szűk világa miatt. A megoldás lehetséges irányát - úgy tetszik - Esztelnekivel fogalmaztatja, aki búcsúzáskor ilyen ajánlatot tesz jövendő apósának: „Olyan rossz ember vagyok én? Nem hiszem. Csak harcoltam, hogy ami amúgy kellemetlen, azt kellemesebbé tegyem. Maguknak is jobb volt, nekem is... Magának van ereje, tekintélye ebben a világban. Nekem nincs. De van egyebem. Fel tudom találni magamat. A maga tekintélye és az én ötleteim, ha társulnak - sokra vihetjük, én mondom." A kibékülés - éppen a vígjátéki vonalvezetés miatt - nem jöhet létre fegyőr és svihák között. De ha a „foglalkozástól" eltekintünk, s a két szélsőséget mint típusok szélsőségét tekintjük - az élettel élni nem tudó szabad emberét s az élni tudó rabét -, akkor nyilvánvaló, hogy a teljes szabadságot csak az mondhatja magáénak, aki szabad és élni is tud a szabad élettel.

Becze (Horváth Sándor) Adélka (Bánsági Ildikó) segítségével megpróbál „kitörni" a börtönélet egyhangúságából (A kocsi rabjai a József Attila Színházban) (Iklády László felv.)

Páskándi játéka kettős szálú vígjáték, mely helyenként a bohózatig, s elmélkedés, mely helyenként a drámaiatlan betétekig megy cl. Ha egy rendező színpadra állítja, nem egyik vagy másik lehetséges szálat kell felgombolyítania, hanem mindkettőt, mert csakis így lesz a színházi előadás mulatságos és tartalmas is.

Orosz György elhitte a szerzői utasítást, s a főhangsúlyt a vígjátékra helyezte. Így a miskolci színpadon egy meglehetős szokványvígjáték pergett le, melyben a szereplők szokatlanul hosszú dialógusokat voltak kénytelenek - minden különösebb összefüggés nélkül - lemorzsolni. Az érthetőség határáig - vagy azon is túl - felgyorsított szöveg-mondás ugyan segített valamit a játék tempóján, de egy idő után a hadarás éppen úgy monotonná vált, mint minden egynemű hatás, ha funkciótlanul alkalmazzák. Páskándi dialógusaiba ugyanis nem a hangerő visz dinamikát, hanem a gondolatok váltása, szelleme. Ezt a játszók 'közül egyedül Máté Eta érezte meg, aki a motelbeli szépasszony, Adélka megformálásával az alkalmi szerető és „az alkalom", Becze szemében nagyvilági lehetőségét is érzékeltetni tudta. Sajnos azonban a főszereplők - Simon György és Sallós Gábor - néhány szerényebb szójáték lehetőségén túl meg sem kísérelték, hogy a szöveg mélyebb rétegekben fekvő humorát felvillantsák. Ennek oka lehetett a rendezői értelmezés is, de még inkább saját szerepfelfogásuk. A játék egésze végül is naturalista szokványvígjátékká lett, amelynek - ebben a felfogásban - zenés betétek használtak volna a legtöbbet.

A József Attila Színházban folyó játék már az első percekben szikárabb, tóbbrétegű értelmezést sejtetett. Ezt sugallta a nyitott színpadot körülzáró szürke börtönfaldíszlet, s erről győzött

meg a dráma eredeti szövegének határozott koncepciójú megrövidítése. Becze a vállalati kocsit őrtoronyból lesi, közben monologizál, ezalatt közeledik az új rab, s folyik beszélgetése őreivel. A két főszereplő vallomása egymásnak felelget, egymást kiegészíti, megkérdőjelezi. Berényi Gábor kitűnő ritmusérzékkel feleseltette őket, s a két színész - Horváth Sándor és Fülöp Zsigmond - egyszerre teljesítette a vígjátéki elvárásokat s a mélyebb összefüggések felé villanó élet-filozófia fejtegetését. A felvonást záró nagy egyezkedés ugyan kicsit még így is bőbeszédűnek tetszett, de bizakodhattunk, hogy a mindvégig határozott dramaturgiai munkát vállaló előadás - szerepeket, jeleneteket húztak ki - a továbbiakban csak gyümölcsözőbb lesz. Tévedtünk. A motelbeli pásztoróra megjelenítése nem bohózat, nem is burleszkparódia, csupán ordináré valami, melyben a humor forrását terpesz-állások, terpeszülések, lovaglóülések, farmarkolászások és hasonló csemegék kellett volna jelentsék. Mintha más szerző, más darab és más társulat került volna hirtelen a színpadra, egy egészen más rendező irányításával. Az egész fel-vonás - pedig hőseink visszatértek korábbi „otthonukba" - menthetetlenül ebben a szellemben folytatódott. A más-kor oly kitűnő Horváth Sándor most teljesen elfelejtette, hogy Becze bosszú-esküjét nem indíthatja vicsorgó, hörgő dührohammal, mert ezzel minden ütő-kártyát kiad a kezéből, s a továbbra is emelkedő indulatokat és bosszúszomjat majd nem lesz mivel fokoznia. Sajnos a rendezői instrukciók és saját szerepformálása következtében a játék második részét partnernőjének ruhakivágásában és epileptikus rohamban töltötte, színészi jellemábrázolásról nem beszélhetünk. Esztelnekit - a megbetegedett Szilágyi Tibor helyett - Fülöp Zsigmond játszotta *charme-osan* és a korábban sokszor megformált kedves csibészalakokból megőrzött biztonsággal. Alakításában a játékos könnyedség dominált, valószínű, hogy Szilágyi súlyosabb drámai egyénisége ezzel ellentétes irányba hathatott volna. Adélkát Bánsági Ildikó keltette életre egy artista ügyességével, de - valószínűleg a rendező törekvéseinek engedve - otrombábban, mint azt a kurtizánok világszövetsége engedélyezné. Mindkét rendezésben karikatúra harsányságú volt Beczéné alakja. Demeter Hedvig telivér halaskofát formált belőle, Kállai Ilona jellegzetes feleségintrikust. *(Névnapbeli* alakításának visszfényét.) Becze Piroska mindkét színházban a bájos színésznő feladatává lett: Miskolcon Péva Ibolya szőke szendesége, Pesten Szerencsi Éva barna bája hangsúlyozta a szerep íróilag is jellegtelen voltát.

Páskándi darabja jobb színházi hagyományainkat követve gyors egymásutánban kétszer is színpadra került, de rosszabb színházi hagyományainknak megfelelően alig vagy csak félig értett interpretálásban. Természetesen mind-két esetben lehettek magyarázó körülmények, esetleg a szöveg sem volt mindenütt hibátlan, bár mindkét rendező szabadon változtatott, átcsoportosításokat végzett a szövegen. Két dolog azonban szót érdemel, mert ezúttal is, de máskor is gyengítették a színpadra vitt darabok értékeit: Az egyik a színpadon folyó párbeszédek -melyek a néző számára élvezetesek is lehetnének - lebecsülése. Talán a nézők szellemi színvonalának megítéléséből, talán a színészek beszédtechnikájából következően egyre jobban elhanyagolják színházaink a színpadon folyó csevegés kidolgozását. Vagy iskolás szövegfelmondás lesz belő-le, vagy hadarás, melyből csak a „poént" emelik ki, amely - természetesen - nem hatásos, hiszen hiányzik a szövegkörnyezet mellőle. *A kocsi* rabjainak mindkét betanulása ékes példákat szolgáltat erre a hibára. A társalgási kultúra elsatnyulása mellett szembetűnő volt ezúttal az - a különben másutt is tapasztalt fogyatékosság -, hogy humorforrásnak te-kintik a puszta ízléstelenséget. A nevettetés nagy klasszikusai is élnek az ülepen billentés, intim helyekre nyúlkálás nevetést hozó gesztusaival. Mindezt azonban összekötik a mozgás, ritmus, mértékkel adagolás szabályaival. Nálunk ennek nyoma sincs. Koreográfia hiányában „civil" ordinárságokat jelenít meg a színész, s ez szomorúságot áraszt, nem kacajt.

Sem a Miskolci Nemzeti Színházból, sem a József Attila Színházból nem léphettünk ki jókedvűen.

Páskándi Géza: A kocsi rabjai (Miskolci Nemzeti Színház)
Rendező: Orosz György.
Díszlet: Székely László.
Szereplők: Simon György, Sallós Gábor, Máté Eta, Demeter Hedvig.

József Attila Színház: Rendező: Berényi Gábor.
Díszlet: Wäyer Tamás.
Szereplők: Horváth Sándor, Fülöp Zsigmond, Bánsági Ildikó, Kállai Ilona.

Kállai Leningrádban

Próbamozaik a Gorkij Színházból

„Úgy éreztem, repül velem a világ, amikor a Gorkij Színház közönsége előtt megköszöntem a tapsokat. Ez az elismerés több volt a vendégnek kijáró udvariasságnál. A második előadás után Tovsztonogov leintette a hosszú perceken át zúgó tapsot, és megkérdezte a közönségtől, hogy érdemes volt-e ezt a vendégjátékot létrehozni? A nézőtér tombolt. Tovsztonogov akkor ismét csendet kért, és bejelentette, a Gorkij Színház Művészeti Tanácsa úgy határozott, hogy felvesz engem tagjai sorába. Majd az ünneplő nézőtér előtt átadta a színház igazolványát."

Kállai Ferenc már itthon, két héttel a vendégjáték után úgy mesél a leningrádi napokról - csendes, lassan mormoló szavakkal, csillogó szemmel -, mintha álmot látott volna. Gyermeki örömmel mutatja az érdeklődőnek az igazolványt. Az Óz birodalmából hazatérő mesehős szorongatja *így az* ezüstcipőt, a bizonyságot, amely képes felidézni a kalandokat.

Kállai már napok óta próbált, amikor Leningrádba érkeztem, és mert késő délután volt már, csak a szállodában találhattam volna meg. De mire a repülőtérről a zsúfolt városon át az Astoriába jutottam, már elment, éppen most, mondták a portán. Tehát színházba mentem. Természetesen a Gorkij Színházba. Shakespeare IV. Henrikjét adták, Lebegyevvel, Jurszkijjal, s persze Tovsztonogov rendezésében. Ide is késve érkeztem, néhány perce megkezdődött az elő-adás. Sötétben tapogatóztam a helyem-re, és újabb percek múltával már elragadott a színház, a nagyszerű előadás. Egyszer csak ismerős arcot súrolt a reflektorfény. A nézőtér első soraiba be-nyúló térszínpad ,mellett, szinte kar-nyújtásnyira, az igazgatói páholyból kihajló Kállai Ferencet. Átszellemült, beszédes arc volt. Már játszott, magyar színész a leningrádiak között.

Másnap reggel is a színházban láttam viszont. Most őt figyelték a házigazdák. Lebegyev a nézőtéren, moccanatlan odaadással, Jurszkij a színpadon, Oszipként. Nem a vizsgáztatók tekintete volt

ez, most már az egyenrangú, nagyrabecsült kollégával éltek, próbáltak és - bármilyen patetikusan is hangzik - lélegeztek együtt. Azt is mondhatnám, hogy félelmetes volt a fegyelem, amellyel dolgoztak, és nem kevésbé félelmetes intenzitással voltak jelen a többiek, akik csak figyelmükkel kísérték ezt a szinte páratlan munkát. Lebegyev mondta a szünetben:

- Én csináltam ezt egy lengyel *Artu*ro Ui-előadásban. Az ember úgy érzi, hogy az egész ország elkísérte, ott áll mögötte és figyeli. Olyan állapotban voltam, mint közvetlenül egy szívroham előtt.

*

Kállai nem tud oroszul. És fél. Hogy hiába ismerik a nézők iskoláskoruk óta *A revizort*, ha egyszer a színészek nem beszélnek közös nyelvet. Hogy hiába azonosak a beállítások a magyar előadás mozgásaival, ha két gyökerében idegen hangzásvilágnak kellene egybeötvöződnie.

Amitől nem fél, az a feladat gyakorlati része. Pontosabban, most már nem fél ettől.

„A jelenet ritmusából és abból a lelkiállapotból, amit abban a bizonyos percben a színész képvisel, a másik pontosan megérzi, hogy mit mond, és egy-más arcáról mindig pontosan leolvassuk, hogy mikor, melyikünk következik. Olyan pontos bevágások vannak, hogy magunk is elámulunk. Lehet, hogy az ilyen határozott elképzelésben fogant előadásban ez természetes?"

Lehet. De ami a legfontosabb, a próbákon bebizonyosodott, hogy bár Lavrov, a leningrádi Polgármester visszafogottabb figurát formái, Kállai egyéni hanghordozása, szerepfelfogásának jellegzetes szélsőségei jól illeszthetők az összeszokott együttes játékmodorába.

„Az első próbát megelőző hetekben álmomban megjelentek a leningrádi napok, és folyamatosan, perfektül beszéltem oroszul, ők pedig magyarul. Aztán megérkeztem és felébredtem. Es ahogy az előadás napjához közeledtünk, úgy nőtt bennem a feszültség. De most már valóban nem félek. Ha mégis kizökken valamelyikünk a ritmusból, a partner valamilyen jellel tudatja, hogy most te jössz. És hasonló esetben én is egy kicsit felemelem a kezem, vagy nyomatékosabban nézek rá, sőt az is megtörténik, hogy ha profilban állok a közönségnek, akkor a takart szememmel kacsintok. Szóval kialakult az egyezményes jelzőrendszer. És furcsa módon az az érzésem, hogy a magyar szöveget olyan pontosan akarom mondani, mint ahogy Budapesten soha."

Tovsztonogov szívinfarktussal kórházban fekszik. Nem lehet itt, hogy segítsen Kállainak, de naponta többször és részletes tájékoztatást kér a dolgok állásáról. Betegágya és a színház között szinte „forró drótként" működik a telefon. A próbákat jurij Akszjonov, a pesti előadás fáradhatatlan játékmeste

re, a nagyszerű leningrádi *Macskajáték* rendezője irányítja. Ő Kállai számára már több mint munkatárs. Jurij a meg-bízható jó barát, akinek a véleményében hinni lehet, mert kérlelhetetlenül őszinte és alapos. Addig ismételtet egy-egy jelenetet, amíg minden „stimmel", s a reggel 9-től délután 3-ig tartó próbán egy-szer ad 15 perc szünetet. Kállai paradicsomlevet inna, s Lavrov kisvártatva tálcán szervírozza a büféből. Én elérem Akszjonovot a titkárságon, és látom,

Kállai Ferenc **a leningrádi Gorkij Színház A revizor-előadásában** a **Polgármester szerepét próbálja (MTI fotó)**

hogy egyáltalán nem vehetném zokon, ha ,most kidobna a kérdéseimmel együtt. Két telefon, több üzenet és néhány adminisztrálnivaló várja. De mindez hál' istennek őt sem igen érdekli ; a vállalkozás, az igen, az izgalmas, és már kérdez is, milyen „ez az egész" egy magyar fülével? Mondom, biztosan épp olyan, mint egy oroszéval: a játékot pedig ki-tűnően lehet érteni. És aggodalmaskodom, hogy a kevés próbanap, s az épp ezért hosszúra nyúlt ismétlések bizonyára fárasztják az együttest.

„Nem, ez semmiféle nehézséget nem okoz, most már meggyőződéssel állíthatom. Eddig három próbát tartottunk, és Kállai máris úgy játszik, mintha a századik előadáson szerepelne nálunk. De ne higgye, hogy azért hívtuk meg Leningrádba, mert a két Tovsztonogov-rendezés lényegében azonos. Kállai Buda-pesten csodálatos, mondhatnám világra-szóló alakítást nyújtott *A revizorban,* és ezt feltétlen meg akartuk mutatni a mi nézőinknek. Művészeink máris elragadtatottan beszélnek Kállai játékáról, és úgy emlegetik, mint korunk egyik legnagyobb színészét. Es természetesen az is nagyon jólesik nekünk, hogy vendégünknek olyan mélyen sikerült behatolnia az orosz klasszikus irodalom egyik figurájának pszichológiai világába. Mind a budapesti, mind a leningrádi előadás a félelemről szól, arról a félelemről, amely hatalmába keríti azt az embert, akinek nem tiszta a lelkiismerete. És Kállai ezt csodálatos művészettel valósítja meg."

A leningrádiak a próbákon valóban megtanulták tisztelni vendégük képességeit, szerepfelfogását és nem utolsósorban a [munkabírását. Látták, hogy Kállai nem markíroz, nem takarékoskodik. Próbái felérnek *egy-egy* teljes intenzitású előadással, s erre szükség is van, hiszen itt nem a végszavak, hanem a „véghangsúlyok" és a „végmozdulatok" adják a fogódzót. Király Istvánné, aki hivatalosan a tolmács tisztét tölti be, valójában azonban súgó, szöveggondozó, asszisztens és mindenki legfőbb nyelvi kommunikátora egyszemélyben, azt mondja, neki elárulták a helybeliek, hogy kezdetben, mialatt Kállai magyarul mondta a szöveget, ők magukban mondták ugyanazt oroszul, mert így tudták legjobban követni. Aztán próbáról próbára könnyebb lett szinkronban maradni, s most már a hanghordozás és a gesztusok is elegendő támpontot nyújtanak.

- Ez annak is köszönhető - mondja Kállai -, hogy a Gorkij Színház tagjai nem ismerik az esetlegességet. Az elmúlt napokban láttam néhány előadást, például a felejthetetlen *IV. Henriket, és* nem egy kollégával volt alkalmam beszélgetni a szakmai dolgokról, hiszen Lebegyevék, Lavrovék egymásnak adtak át bennünket, nem győztünk eleget tenni a meghívásoknak. Tehát láttam szín-padon és hallottam tőlük is, hogy itt valamennyi előadás szinte mértani pontosságú koreográfiára épül, úgy, hogy azon belül nyílik lehetőség a pszichikai rögtönzésekre.

Hogy a koreográfiának milyen meghatározó jelentősége van Tovsztonogov Revizorjában, azt Budapesten is láthattuk. De egyetlen kézmozdulat, egyetlen lépésváltás valódi értékét próba közben, Leningrádban tanultam meg felmérni. Kállai természetesen magával vitt itthonról néhány ilyen természetű eltérést; ki-derült például, hogy a pesti előadásban másként indul masírozni, mint ahogy Lavrovtól megszokták. Lavrov más fej-mozdulattal reagál a postakocsi csengőjére. A postamester másképp fordul az utolsó jelenetben.

Ezeket a semmiségeket mégis tisztáz-ni kell. És Kállai a próba közben talán nem is érzékeli, olyan észrevétlen gyorsasággal beszélik meg egymás között a változtatásokat. Mert természetes, hogy ők alkalmazkodnak, a leningrádiak. Ha leállnak és kérik Kállait, mutassa [meg ezt vagy azt a mozdulatot még egyszer, csak azért teszik, hogy hozzáigazíthassák a magukét. A kívülálló láthatja igazán, mennyi másodlagos aprómunkától kímélik meg így. A nagyjelenetek ezért 'lehetnek már a próbán valóban nagyok, s a színész ezért összpontosíthatja minden energiáját arra az alakításra, amelyet a Gorkij Színház meg akar mutatni közönségének.

...nézzen rám az egész kereszténység! Így tettek csúffá egy polgármestert! Ez jutott neked, vén gazember! Te ... Te ... hát hogy hihetted nagy-kutyának azt a nyápic taknyost?..." - Amikor ezt mondja, sírja, csikorogja és dühöngi, már elfelejtkezünk róla, hogy próbán vagyunk. És arról is, hogy melyik országban.

*

A hazai újságok röviden hírül adták, hogy Kállai Ferenc a Leningrádi Gorkij Színházban 1974. április 8-án és 10-én nagy sikerrel játszotta A *revizor* Polgármesterét.

M. T.

Kirill Lavrov Budapesten

Részletek egy életrajzból

Kirill Lavrov 1923-ban született - s mint a bevett életrajzi fordulat sugallja a folytatást -, színészcsaládból. Azt hihetnénk, a családi élet hangulata, apja színész volta a fiút is eleve a színház felé irányította. Nem. Mire a pályaválasztás korszakába ér, kitör a háború. Önkéntesnek jelentkezik, majd a [háború után is a hadsereg kötelékében marad egészen 1950-ig. Munkája mellett sportol: a leningrádi Szpartak csatára. A színészet iránti vonzalmát a munkahelyen szervezett amatőr színjátszó együttesben végzett munka éleszti (és az együttes vezetője). 1950-ben döntésre jut - s bár apja megpróbálja lebeszélni -, elhatározza, hogy színész lesz. Egyik este jelentkezik a leningrádi Komszomol Szín-házban, hogy a főrendezővel akar beszélni. Várni kell. Kirill Lavrov vár - hiába. A főrendező, amikor megtudja, hogy egy fiatalember keresi, aki színész akar lenni - a másik kijáraton távozik.

A találkozó elmarad. Nem végleg.

A Komszomol Színház főrendezője ugyanis A. G. Tovsztonogov volt.

A sikertelen kísérlet után Kirill Lavrov szűkebb pátriájába utazik, és leszerződik a kijevi Leszja Ukrainka Színházhoz, majd öt év múlva a Leningrádi Állami Gorkij Színház tagja lesz.

Ekkor már jó nevű színész. És az évek múlásával egyre ismertebb lesz - filmszerepei révén is.

A sikert Kirill Lavrovnak itt sem adják ingyen. Tíz filmszerep után a tizen-egyedik hozza meg számára a sikert. Konsztantyin Szimonov, a neves író Leningrádban járt, és egy este előadást nézett az Állami Gorkij Színházban. Elő-adás után gratulált Lavrovnak, és el-mondta, hogy *Élők és holtak* című regényéből film készül, nem vállalná-e el Szincov szerepét. Elvállalta.

Színházi alakításai közül a kritika a klasszikus művekben nyújtott alakításait emeli ki: Molcsálin (Gribojedov: Az *ész bajjal jár),* Szoljonij (Csehov: *Három nővér),* Nyil (Gorkij : *Kispolgárok)* - és természetesen Gogol *A revizor* című drámájából a Polgármester szerepét.

Azt a szerepet, melyet több mint kilencvenszer játszott már, mielőtt Budapestre jött.

Rendhagyó előadás a Nemzeti Színházban

E különös és egyben különleges, az opera nemzetközi műfajában megszokott, de prózai színházban hazánkban először megvalósuló vendégszereplés szakmai titkát maga Kirill Lavrov „leplezte le", amikor az első előadást követő nap tartott sajtóértékezleten a felkészülésről be-szélt. Arról, hogy hogyan készült a budapesti fellépésre.

Először, mint mondta, Kállai Ferenc tapasztalatait igyekezett hasznosítani. Nem tudta. Kívülről elleshetetlenek a „titkok".

Másodikként a végszavakat próbálta megtanulni. Belebukott a vállalkozásba. És ekkor következett a harmadik feloldási mód. Az, amikor nem a szavakra, nem az apró mozdulatokra, figyelmezte-tő gesztusokra építette a közös játékot, beleélte, rábízta magát a mű világára. Arra a sajátos törvényekkel, szokásokkal rendelkező világra, amit *A revizor* Tovsztonogov rendezte előadása jelent.

És ez a mód vezetett sikerre.

A. G. Tovsztonogov *A* revizor-rendezése szuverén világ, ilyen öntörvényű alkotás. Logikája, szabályai, törvényei vannak, s ezek mély színészi megértése, átélése tette lehetővé, hogy Kirill Lavrov (mint előtte Kállai Ferenc is) „egyszerűen" belépjen a másik előadásba anélkül, hogy alakítása (szerepértelmezése, figuraépítkezése) lényegén változtatott volna.

A Polgármester

Csendes, a harag, a düh harsány vadságába csak ritkán tévedő ember Lavrov Polgármestere. Csendessége nem a szelídségé, nem a szerénységé, hanem a kelepcét állító vadorzóé. Sunyiság, alamusziság, tőrt vető kétszínűség a sajátja. És hitetlen is, ravasz is, gyanakvó is. Besétál a véletlen alakította csapdába, de gyanakvása újra és újra megkísérti. Ha félelme, a túl sok és túl könnyen leleplezhető gazemberség tudatából táplálkozó félelme - s a többiek riadt remegése - nem riasztaná újra és újra vissza (az érkező revizor filmen bejátszott titokza-

Kirill Lavrov **mint Polgármester Szacsvay László (Hlesztakor) A revizor nemzeti színházi előadásában** (MTI fotó)

tos képsora jelenti, jelzi ezeket a pontokat), talán leleplezné Hlesztakovot. Így nagyobb gazemberként is a kezdő szélhámos csúfos rászedettje lesz.

A félelem, a sajátja és a többiekből áradó félelem szolgáltatja ki Hlesztakovnak. Áll, szétvetett, megroggyanó lábakkal, mint akinek mázsás súlyokat raktak a vállára, s a viselhetetlen teher alatt lerogyni kényszerül ... Így nézi a revizort. Nem azt, aki előtte áll, nem a szájaló, a hazugságot hazugságra halmozó Hlesztakovot, hanem azt a másikat, akit látni vél benne.

Pedig ő se akárki. Elmondja, önma-gát vádolva mondja el, ki mindenkit csapott már be. Tekintélyes lista! Gyakorlott, tapasztalt gazember, és pont egy ilyen kezdő nyápic? ... Nem érti. Ül, megkövülten, és nem érti.

Az ugyanaz és a mégsem ugyanaz

Mit bizonyít Kirill Lavrov és Kállai Ferenc vendégjátéka? Vagy, fordítsuk meg a kérdést, bizonyít-e egyáltalán valamit ez a vendégjáték? Nem kuriózum, ínyenc csemege csupán, mely önmagán túl semmi általánosat nem jelent?

Úgy hisszük, nem.

Kirill Lavrov és Kállai Ferenc más-más Polgármestert alakított: összetéveszthetetlent és mégis sérelem nélkül bevonhatót a másik előadásba. A színészi játék e feltűnő különbözősége és ugyanakkor lényegi azonossága megfontolásra érdemes tanulságokat tartalmaz a rendező és a színész viszonyáról.

Hogy Tovsztonogov azon rendezők közé tartozik, aki egy egészében és részleteiben pontosan megtervezett, megálmodott rendezői alkotásként értelmezi és valósítja meg a produkciót, nem szorul bizonyításra. Ugyanakkor azonban - s a vendégjáték ennek cáfolhatatlan bizonyítéka - ezt a tudatos rendezői tervet úgy képes megvalósítani, hogy közben tág teret ad a színész egyéniségének (művészegyéniségének) érvényesülésére is.

E látszólag nagyon szakmai tanulság - ha a produkciók egészére vonatkoztatjuk - ezt a tapasztalatot bővíti, általánosítja, és azt igazolja, hogy az azonos szocialista művészeten belül a megvalósítás variációinak gazdagsága lehet a természetes és jellemző a színházművészetben is.

Csak kitűnő művészek kellenek hozzá.

Olyanok, mint e rendhagyó vendégszereplés résztvevői.

SZ. *J.*

MÉSZÁROS TAMÁS

Együtt a (közel) jövő színházában?

Beszélgetés fiatal írókkal, író-dramaturgokkal és rendezőkkel

A Nemzetközi Színházi Intézet, a magyar központ közreműködésével december 16., 17., 18-án nemzetközi kollokviumot rendez Budapesten, „A dráma-író és a színpadi alkotás" címen. Az el-határozás oka, hogy az ITI mindeddig kevés figyelmet szentelt a drámaírók helyzetének vizsgálatára. S mivel a kollokvium önálló témaként kíván foglalkozni a fiatal szerzők és a színházak kapcsolatának problémáival, időszerű körülnéznünk: hogyan látják a kezdő drámaírók lehetőségeit hazai viszonylatban ők maguk, és a velük nagyjából egykorú, legfiatalabb rendezőnemzedék képviselői? Ennek a beszélgetésnek a résztvevői közül két író-dramaturggal már korábban is szót váltottunk a mai témánkat érintő kérdésekről. Schwajda György és Turán B. Róbert akkor még főiskolai hallgatók voltak, Gyárfás Mik-lós növendékei, s elsősorban a diploma megszerzése után várható lehetőségeket érintettük. (Drámaírók iskolája, SZÍN-HÁZ, 1973/5.) Azt mondták, hogy voltaképp a mindennapi színházi munkától, a színházzal való együttéléstől remélik drámaírói eredményeiket is. És most, végzett dramaturgokként, mind-ketten színházban dolgoznak; Schwajda György már egy sikeres darabjával, a *Mesebeli* Jánossal *a* háta mögött.

Mészáros: *Sikerült tehát a „beépülés"?*

Schwajda: Ezt egyszerűen nem tudom felmérni. A beépülés legfontosabb eszközének ugyanis a sikert tartottam, de nem tudom, hogy sikeres vagyok-e. Honnan is tudnám? *A Mesebeli János* békéscsabai fogadtatásából? A színház eljátszotta a darabot huszon-egynéhányszor, ez ottani viszonylatban normálisnak mondható. A kritikusok általában elismerően írtak, némelyek biztattak, néhányan pedig egyenesen feldicsértek. Más színház nem érdeklődött a darab iránt azóta sem. Ezek a tények. És ez volna a siker?

Mészáros: *A kritikai visszhangot nem tekinti annak?*

Schwajda: Csak a hatását tekinthetném. Vagyis, ha a megjelent bírálatok elértek volna céljukat, felkeltették volna az érdeklődést a szakmában. Hiszen én nem kizárólag a békéscsabai közönségnek akartam elmondani valamit. De ezek már messzebb vezető kérdések. Mert akkor, a kritikusok A *bohóc* után le akartak kergetni a pályáról, mint színdarabírásra alkalmatlan egyént. Azóta nem fejlődtem annyit, hogy alaptalan volna a feltételezés: vagy akkor, vagy most nem volt egészen megbízható a véleményük. Tehát én is, a szakma is joggal kételkedhetünk a sikeremben. A dilemmát - ha érdemes egyáltalán eldönteni - csak újabb bemutatók dönthetnék el.

De nálunk nem szokás vidéki szerzőt más városban, netán a fővárosban is bemutatni. Mintha csak valami hallgatólagos megállapodás volna a pesti színházak között, hogy vidéki színházból nem importálunk.

Mészáros: *És lllyés, Örkény, Szakonyi?*

Schwajda: Igen, pontosan ők a kivételek, mert kivételes helyzetben vannak. De ők drámaíróként Pesten debütáltak, méghozzá szépírói munkásságuk fedezetével.

Mészáros: *Tehát elérkeztünk a sarkalatos kérdéshez: mit tegyen, aki csak drámával kívánja kifejezni magát?*

Schwajda: Mindaddig írjon drámát, amíg nem talál a témájához más formát. De ha megtalálta, azonnal fordítson hátat a színháznak. Én is ezt fogom tenni.

Mészáros: *Egyelőre azonban ismét drámát ír, ha jól tudom. A minisztérium meghívta a felszabadulási drámapályázatra. Ez sem elismerés?*

Schwajda: Amikor megkaptam a hivatalos felkérőt, meglepve olvastam a pályázati feltételt. Foglalkozzam munkástémával. Ezt éppen az én számomra felesleges volt így „kikötni". Hiszen azért hívtak meg, mert tudták, hogy másról nem is tudok írni. Ez az elismerés tehát az önként választott témakörömnek, a helyzetemnek szól. Munkáscsaládból származom, és ez határozza meg az életismeretemet. Most kezemre játszik, hogy az utóbbi időben előtérbe került a munkásság helyzetével foglalkozó művek igénye.

Vámos Miklós: Gondolom, senki nem forintfeldobással dönti el, hogy milyen formát választ, ha egyszer írni kezd. Ez elsősorban a gondolattól, ha úgy tetszik, a mondanivalótól függ. Persze vannak olyan dolgok, amelyek több

esztétikai formában is megvalósíthatók. Mégis miért, hogy a színdarabra sokkal ritkábban esik az író választása, mint a regényre vagy a novellára? Ha leül a papírhoz és ráír valamit, történetesen egy elbeszélést, akkor a műalkotás abban a pillanatban készen lesz, amikor az illető le-tisztázza a végső szöveget. De a drámaíró beledugja a fejét egy önként vállalt járomba, kénytelen rábízni ma-gát a rendezőre, a színészre. S ha abból indul ki, hogy az ő műve jó - és mi mást gondoljon az író? -, az még semmit sem jelent. Azt hiszem, az egyetlen módja a mai magyar drámák életre segítésének az volna, ha a szín-házak szorosabb munkakapcsolatba kerülnének a fiatal írókkal. A meg-írási szerződések formális biztatása kevés - nem mintha olyan gyakorta ostromolnák a pályakezdő szerzőket szerződéssel a színházak ... Csak a dramaturgok és a rendezők kapcsolatkeresése tűnik járható útnak. Ha a fiatal rendezőgeneráció megtalálná a maga drámaíróit, s a színmű ötletének megszületésétől részt venne a munka folyamatában. Persze, kipróbált klasszikusok színre vitele kockázatmentesebb, az biztos.

Mészáros: *Hogy a kezdő rendezők nem segítik a kezdő írókat, ez egyszer elhangzott már egy korábbi beszélgetésben. Meglepő volt már akkor is, hogy a főiskolás rendezőhallgatók sem érdeklődtek az ugyancsak főiskolás drámaírók munkái iránt. Karinthy Márton és Metzner János most már diplomával a zsebükben is vállalják ezt a vádat?*

Metzner János: Ez nem ilyen egyszerű. Tisztán kell látni, hogy a pályakezdő rendező igen ritkán választhatja meg munkáit. Következésképp nem viheti magával a színházba azokat a szerzőket sem, akiket esetleg felfedez magának. Nem beszélve arról, hogy a színházak eleve tartózkodnak a szerzőtől, ha nincs már szépírói múltja. Drámákat viszont nem lehet kiadatni, legfeljebb színpadi bemutató után; ez is régi circulus vitiosus. A kezdő drámaíró tehát legkevésbé a fiatal rendezők restsége miatt marad távol a szín-háztól. Nem hiszem, hogy akad közöttünk, aki ne vállalna szívesen részt abból a dicsőségből, amit egy-egy új tehetség színpadra segítése hozhat. Az igazság az, hogy egyes színházak lég-köre sem kedvez a személyes bizalmon és a kölcsönös megértésen alapuló alkotói együttműködésnek.

Karinthy Márton: A leendő szerző íróasztala mellett, egyedül nem juthat el a kiforrott, dramaturgiai szempontból kifogástalan, netán zseniális műig. Ehhez a színház ösztönzése és folyamatos segítsége kell. Nálunk azonban két eset van. Az író egyéb műfajokban aratott sikerei után felkeresi a színházat, felajánlja elképzeléseit, majd megírja a darabot, ahogyan tudja. Vagy: a színház keresi fel ugyan-ezt az írót, ajánlatot tesz neki, ő pedig megírja a darabot, ahogyan tudja. Mindkét változathól születhetnek jó művek, és mégis mechanisztikus kapcsolatnak tartom ezeket. Nemcsak amiért a kezdők ilyen rendszerben nem kaphatnak színpadot - ebben Metzner Jánossal teljesen egyetértek -, hanem azért is, mert a műhely jelleg hiányzik ezekből a kapcsolatokból. A színház nem alakul háziszerzők, szellemi társulások istápolójává, a legjobb esetben is csak annyi történik, hogy egy színház egy szerzőnek már több darabját megrendelte, eljátszotta, és bár ezek kétségkívül eredmények, mégsem vezettek műhelyek kialakulására. Az ilyen szerzőket egy kézen megszámolhatjuk, rá-adásul évek óta ugyanazokról van szó. Végül tehát az ő példájuk bizonyos értelemben a struktúra merevségét mutatja.

Mészáros: És *mit tehetnek a volt Gyártástanítványok, akik író létükre dramaturgokként dolgoznak? Teremthet-e például Schwajda György a szolnoki színházban műhelyt a drámaírók számára?*

Schwajda: Nem, mert nincsenek meg a lehetőségeim ehhez. A szolnoki szín-ház 9-10 bemutatót tart évadonként. Ebből általában 5 zenés vígjáték, illetve operett, akár akarjuk, akár nem, mert a bérleteket egy olyan városban kell eladni, ahol a közönség széles rétegének még ma is az operett az igénye. Legfőbb gondunk, hogy fokról fokra igényesebb zenés játékokat sikerüljön a műsortervekbe csempészni, de hát nem újíthatjuk fel évente az *Egy szerelem három éjszakáját.* A fennmaradó 4 vagy 5 prózai bemutatóval pedig különböző kötelezettségeknek kell eleget tennünk. A vidéki színház monopolhelyzetet „élvez" saját körzetében, vagyis népmű-velő és ismeretterjesztő feladatai is vannak, ami azt jelenti, hogy klasszikus és külföldi kortárs drámát, a környező népek színpadi irodalmának megismertetését egyaránt joggal várják cl tőlünk nézőink. Tehát legfeljebb egyetlen mai magyar drámának marad helye a műsorban. Műhelyről már csak ezért sem beszélhetünk. A háziszerzői gárda kialakítását azonban ettől függetlenül anyagi helyzetünk is lehetetlenné teszi. Mi egy sikeres szériáért, előleggel és nívódíjjal együtt körülbelül 50 ezer forintot tudunk fizetni az írónak. A pesti szín-házak közel százezret, hiszen az ő bérleteik hosszabb ideig futnak, és még bukás esetén is biztosítékot jelentenek. Senkitől nem vehetjük rossz néven, ha jó darabját jobban akarja eladni. Számolnunk kell azzal, hogy a kezdő drámaíró is csak egyszer dolgozik nekünk, mert ha valóban tehetséges, második témájára már a fővárosban akar megírási szerződést kötni.

Mészáros: *Ezek szerint a vidéki dramaturgnak csak futó kalandjai lehetnek a fiatal írókkal. Mi a helyzet Pesten az első drámásokkal? Úgy hallottam, Vámos Miklós darabot írt a Vígszínháznak.*

Vámos: Magamtól sose jutott volna eszembe. Az *Égszakadás, földindulás* Radnóti Zsuzsa unszolásának, biztatásának az eredménye, tehát a Vígszínház tette meg az első lépést, és én ma már nagyon örülök, hogy megírtam, hogy „maceráltak". Az már más kérdés, hogy végül is a darabot a Veszprémi Petőfi Színház mutatta be, Valló Péter rendezésében. Azt is el kell mondanom, hogy a Vígszín-háztól azóta újabb szerződést kaptam, most már tehát a második darabomon dolgozom. A színháznak tudomásul kell vennie, hogy noszogatás nélkül nem megy, mert az író a dolog természetéből eredően szívesebben választ olyan műfajt, ahol kizárólag saját magával kell megküzdenie. Épp elég keserves az neki ...

Mészáros: *Nem becsülik túl az írók a drámaírás nehézségeit? Hiszen egy jó novellához vagy regényhez is szükség van mesterségbeli tudásra és tehetségre . . .*

Papp Mário: A megírás nehézségei között én sem tennék különbséget, elvég-re, ha valaki drámában gondolkodik, lehetséges, hogy számára ez a forma a legkönnyebb. Az igazi, hogy úgy mondjam, objektív különbség, a meg-

jelenés és a színpadra kerülés lehetőségei között van. Kiadókba és szerkesztőségekbe összehasonlíthatatlanul könnyebb betörni, mint a színházakba. Ez részben érthető, az ismert színházi struktúrában túl nagy az anyagi kockázat. De emellett azt hiszem, döntő az, hogy kicsi a „kereslet". Az utóbbi években nálunk lábra kapott az a tévhit, hogy kevés a drámaíró, kevés a mai magyar darab, és a színházak lámpással keresik őket. Holott abból is kitűnik, amit Schwajda György az imént elmondott, hogy ez nem így van. A vidék valójában nem olyan nagy felvevő piac, mint hisszük, és Pest is viszonylag szűk szerző-gárdát foglalkoztat. Világos, hogy egymást megtermékenyítő tendenciák, iskolák, irányzatok nem alakulnak ki a színházak körül. Az irodalmi világban ehhez képest pezseg az élet, egy-egy kiadó és folyóirat kinevel, felfuttat tehetségeket. Ezt a helyzeti különbséget látva, valóban *úgy* ítélik meg az írók, hogy drámát írni nehezebb - mert hálátlanabb.

Mészáros: *Mindebből úgy tűnik, hogy a magyar drámaírás jövője előtt voltaképp egyetlen gát áll: a magyar színház. Nem túlzás ez? Van egyáltalán miből válogatniuk színházainknak?*

Papp: Az asztalfioknak nem lehet dara-bot írni. Nagy magyar írók példája bizonyítja, hogy színpad nélkül el-vész, kiforratlan marad a drámai tehetség. A drámaírónak tehát még az ötletet kell eladnia, hogy szerződést kapjon egy színháztól. Legalábbis a magam részéről elképzelhetetlennek tartom a darabírást biztatás, a lehetőség ígérete nélkül.

Mészáros : *Bármennyire megértem a drámaírók hátrányos helyzetét, számomra túlzott kényelemszeretetről tanúskodik, ha valaki csak „biztosra" hajlandó írni. A kezdőnek valóban bizalmat kell kapnia a színháztól, de kölcsönös bizalomra van szükség, és mi legyen ennek az alapja, ha az elsődrámás még meg sem írta az első drámáját?*

Köves István: Pillanatnyilag nem látok kiutat. Persze az írótól elvárhatnánk, *hogy* elébe menjen a színháznak, s néhány kész, vagy még csiszolásra váró darabbal jelentkezzen. De a magam tapasztalatából elmondhatom, hogy a színházak nem mindig vállalják a kezdő drámaíró sajátos mondandóját. Első drámám máris erre a sorsra jutott. A győri színház megrendelte, én megírtam, ők kifizették; de nem játsszák el. Nem vállalják.

Schwajda: Igen, a valóság az, hogy a tárt kapuk mögött újabb fal húzódik meg, és a szerző, ha egyszer belépett a kapun, ezzel találja szemben magát. Mégis azt mondom, hogy írni kell, mert a falak ledöntését a szerzőknek kell megkezdeniük.

Metzner: Csakhogy a színházi emberek nem szembesülhetnek a megszülető művekkel, mert nincs fórum, ahol találkozhatnak ezekkel. A folyóiratok nem közölnek be nem mutatott drámát, mint tudjuk. És nálunk az sem divat, hogy egy már bemutatott darabot más színházak rendezői elolvassanak. Esetleg megnézik az elő-adást, ami tudvalevően nem ugyanaz. Az előadás már interpretáció, és nem biztos, hogy jó vagy figyelem-felkeltő. Ezért reked meg olykor egy-egy dráma a bemutató színhelyén.

Karinthy: Az akadályokat én is ismerem és elismerem, mégis azt mondom, hogy drámát csak fanatikusan lehet írni, és egy fanatikus nem méricskéli a lehetőségeit ...

Köves: Ami a fanatikus elméletet illeti, talán van benne igazság. Én például felszabadultan és könnyen írok mostanában, mert eszem ágában sincs, hogy kapcsolatba kerüljek a színházzal. Tudom, hogy semmi értelme, ez megnyugtat, jól megy a munka.

Schwajda: Köves állapota rám is jellemző. Mihelyt 'eldöntöm magamban, hogy nem érdekel a bemutató, s ha kérik, akkor se adom a darabot, amin dolgozom - akkor szárnyakat kapok. És mások is így vannak ezzel; most éppen Presser Gáborral élvezzük a kötetlen, őszinte együttműködés örömét. Amikor megkeresett, egyetlen kikötése volt : nem gondolunk arra, mikor és hol fogják bemutatni közös művünket.

Mészáros : Ez *a felfogás lényegében a drámaíró önkéntes sterilizációja...*

Turán : Szerintem csak az számít, ami színpadra kerül. Ezért is félek annyira a bemutatótól, az elsődrámás nem engedhet meg magának bukást. A Gyárfás-osztály tagjai közül az én vizsgadarabomat fogják legkésőbb bemutatni, mert még mindig nem adtam ki a kezemből.

Schwajda: Ez a fajta félelem szintén jellemző. Nincs lehetőség kísérletekre, tehát nem szabad megbukni. A stúdiószínházaknak az lenne a feladatuk, hogy megteremtsék a műhely-munka feltételeit! Mert a nagyszín-házak joggal hivatkoznak arra, hogy szorítja őket a pénzügyi terv, amikor a kísérlet szükségessége szóba kerül. Az üzemmenet nem lehet deficites, mert akkor a pénztár fizetésképtelen-né válik, nem kapnak honoráriumot a szerzők, nincs díszlet és jelmez, és a többi ... Az állami támogatás viszont csak január elején esedékes, vagyis a naptári év szerint, holott a színház évadokban gondolkozik. Tehát szigorú beosztással kell élni, a bemutatók nem csúszhatnak, a tájelőadások számát teljesíteni kell, különben levesznek a támogatás összegéből. Mindez némelyik színházat majdhogynem haj-szára kényszeríti, elmélyült munkáról szó sem lehet. Szolnokon legalábbis ez a helyzet, és ez természetesen visszahathat a szerzőre is, darabja szín-re vitelének minőségére. A fiatal és kevésbé fiatal, de valóban kísérletező írók számára létkérdés volna a stúdiómunka, de hát nézzünk körül, ki kapott erre lehetőséget?

Mészáros: *Az amatőr színjátszás nem jelent ilyen stúdiót?*

Turán: Az amatőr mozgalom lemond olyan elemi dolgokról, mint például a jellemábrázolás írói eszközei. Ezért a drámaírók számára nem nyújt igazi lehetőséget. Az amatőrök formai eredményeit nem vitatom el, de a tartalmi újításokig ők sem jutottak el.

Mészáros: *Mi volna a tartalmi újítás lényege?*

Schwajda: Ez az újítás nagyon régi. A színház mindig akkor volt hivatása magaslatán, amikor egy új társadalmi kibontakozás vette kezdetét. Elég, ha csak a görögökre gondolunk. A régi és az új erkölcsnek a megváltozott viszonyok okozta aszinkronja az alapvető drámai téma. Nálunk is folyamatban van egy alapvető társadalmi változás, és szinte együtt él még a majd-nem feudális és szocialista erkölcs. S az ebből eredő morális és szellemi összeütközések hiába mindennaposak, a színpadról hiányoznak. Az amatőrök színpadáról is.

Mészáros: *A jelek nem ezt mutatják.*

Sőt, még az író száműzésére sem látok bizonyítékot. Az amatőr produkciókat majd minden esetben a morális kérdések „fűtik", és igyekeznek felfedezni a számukra hasznos hagyományt éppúgy, mint a saját íróikat. Sarkadi Kőmíves Kelemenje *a szegedi egyetemisták, Arisztophanész* Madarakja az *Universitas átdolgozásában került színre nemrég, és ezek csak kiragadott példák.*

Karinthy: Tudomásul kell venni, a mi színházi szervezetünkben csak egyéni kapcsolatok révén lehet elérni, hogy a fiatal írók közelítsenek a színház-hoz. Például Császár Istvánt nagyra tartom, ezért megkerestem, megismerkedtem vele, és úgy érzem, *jó* barátok lettünk. Végül sikerült rávennem, hogy egyik ötletéből drámát írjon. Ha nem hangzik szerénytelenül, nem a színháznak, hanem nekem. Véleményem szerint *ez az* egyetlen járható út. Ha hivatalosan, a színház megbízásából keresek meg egy fiatal írót, biztos, hogy - éppen az eddig elmondottak miatt - nem áll kötélnek. Bizalmatlan. Viszont, ha megértő, jó magánkapcsolatba kerül a rendezővel, akkor remélhető, hogy ezt munka-kapcsolat is követi. A Vidám Színpad most kezdeményez valamit, amely talán itt és most nem érdektelen. Kaposy Miklós és én megbízást kaptunk Léner Pétertől, hogy néhány fiatal írót magunk köré gyűjtve szerkesszünk olyan műsort - éppenhogy stúdióbemutató céljára --, amely a fiatal közönséghez szólna. Tudott dolog, hogy a Vidám Színpad műsora nem a fiatalokat vonzza, más mondanivalót, más humort igényelnek, mint a szín-ház „hagyományos" közönsége. A fiatal írók persze nem hittek a Vidám Színpadban sem, s nem volt könnyű rávenni néhányukat, hogy mégis részt vegyenek ennek az „ellenkabarénak" a létrehozásában. Hogy a munka vég-re megindulhatott, az kizárólag jó személyes kapcsolatainknak köszönhető. És talán most sikerül áttörnünk a bizalmatlanság falát.

(A szerk. megjegyzése: ezt a beszélgetést vitaindítónak szánjuk. A decemberi ITI-kollokvium után visszatérünk az itt szere[P]lő témákra.)

HEXENDORF EDIT

Ősbemutató

A műveltség szintjének emelkedésében örvendetes jelenség, ha egy szaknyelvi eredetű kifejezés gazdagítani tudja köznyelvi szókincsünket. Az ismeretterjesztésnek, a tiszta fogalomalkotásnak *az* érdekeit azonban csupán olyan szavak szolgálhatják 'kielégítően, amelyek nyelvi furcsaságukkal vagy következetlen, a szaknyelvben is tisztázatlan használatukkal nem terelik a figyelmet a mondani-való helyett túlságosan is önmagukra, alkalmazásuknak esetenként vitatható voltára. Ebben a dolgozatban az *ősbemutató* szónak köznyelvi megítélését szándékozom bemutatni, főképpen egy bizonyos szaknyelvi használatának hátrányos következményeire figyelmeztetve.

Néhány évtizede annak, hogy a magyar színházi nyelvben a német *Urauf-führung* szolgai fordításaként létrejött az *ősbemutató* kifejezés. Amennyire távolabbi múltját nyomozni lehet, úgy látszik, hogy a korábbi *első bemutató, új bemutató, eredeti bemutató* meglétében fölös-legesnek minősíthető kifejezést a szakmabeliek is csak utólag próbálták igazolni, azt a sajátos szerepet tulajdonítva e szó-nak, hogy a *világviszonylatban első nyilvános előadás* fogalmának félreérthetetlen jelölője. A szó használata azonban - mint látni fogjuk - a szaknyelvben sem következetes, a színháztörténeti érdeklődésű kívülállók pedig úgy gondolják, hogy az *ősbemutató* jó kifejezés lehetne, illetőleg már az is, de nem egészen abban a szerepben, ahogyan a színházi szakemberek általában használják, ha-nem ahogyan a laikusok értelmezik és használhatónak tartják.

Nézzük először a szaknyelven belüli használat kérdéseit. Az Új magyar lexikon (5. kötet, 1961), A magyar nyelv értelmező szótára (V. kötet, 1961) *és a* Színházi kislexikon (1969) nagyjából egyforma tájékoztatást adnak *az ősbemutató* szóval jelölhető fogalomról. Az is megtudható azonban: alighogy megjelent ez a szó, alighogy megállapodtak használati szabályában, máris devalválták maguk a színházi szakemberek. A szótárból és a szaklexikonból ugyanis arról értesülünk, hogy külföldön már előadott darabok első hazai bemutatójára is szokás utalni e szóval, de ez a szokás helytelen. A Színházi kalauz (196o) lapjain számos másutt már előadott drámai műnek *magyar* vagy *magyarországi ősbemutatójáról* olvashatunk. Hogy ennek a szó megjelenéséhez képest korán szükségessé vált 'hibáztatásnak, figyelmeztetésnek milyen hatása lehet, azt nem nehéz elképzelni. Talán józanabb, időszerűbb nyelvművelési feladat azt megvizsgálni, *hogy* miért nehéz még a szakembereknek is igazodni a szóhasználatra vonatkozó megállapodáshoz, s főként *azt, hogy* ha már megvan, él ez a *szó,* hogyan lehetne helyesebben, nyelvi hagyományainkhoz jobban igazodva és művelődéspolitikai feladatainkat is szem előtt tartva kijelölni használhatóságának korlátait.

Az ősbemutató kifejezés kitűnően példázza, hogy a gyakorlatba bekerült szó használata a nyelvi törvények szerint inkább magától szabályozódik, semmint valamilyen szakmai gondozással szabályozható volna. A művelt laikus ezt a szót a szakemberektől némileg eltérő módon ítéli meg: bizonyos vonatkozásban több ingadozást megért és elnéz a szakembereknek, mint azok egymásnak, más vonatkozásban viszont jóval szigorúbb, mert értékelésének alapja a köznyelvi szabályok tisztelete. Az a kérdés ugyanis, hogy például *a Hamlet* első magyar előadása nevezhető-e *ősbemutató*nak, a színházi szakemberek körében valóban vitás lehet, de az egész dolog jelentősége eltörpül annak a kérdésnek a fontosságához képest, hogy egy közel-múltbeli, mai vagy jövőbeli első 'bemutató nevezhető-e ősbemutatónak. S ez a kérdés már nem csupán néhány szakembert érint. Milliók nyelvérzéke joggal tiltakozik az ellen, hogy egy köznyelvi elemekből felépült szónak a szaknyelvi használata összeütközzék az általános nyelvszokás szabályaival. Aki *a Hamlet* magyar ősbemutatójáról beszél, arról legfeljebb azt mondhatjuk, hogy tájékozatlan néhány színházi szakember meg-állapodását illetően, de aki egy mai darab első nyilvános előadását *ősbemutato*nak nevezi, *az nem tud magyarul.*

Az a szabály, amelyet az *ősbemutató* „helyes" használatára vonatkozólag a színházi szakemberek megfogalmaztak, azért nem érvényesülhetett a gyakorlatban, mert valami olyat tartalmaz, ami a szóban magában nincs benne. A kifejezés ismeretén kívül egy szakmai megállapodás ismerete is szükséges volna az ősbemutatónak szerintük helyes használatához. Még ennél *az* elvben bárkitől

* Részletek egy dolgozatból, amely teljes terjedelmiében a Magyar Nyelvőr 1975. évi kötetében jelenik meg.

megszerezhető ismeretnek a hiányánál is fontosabb azonban, hogy a kifejezés „szakszerű" használatához el kellene felejtenünk valamit, ami a szóban benne van. Nos ez az, amire általában nem vagyunk képesek, s ha valaki mégis képesnek bizonyul erre, azt nem valami tiszteletre méltó szaktudás jeleként, ha-nem az anyanyelvi ismeretek fogyatékosságaként tartjuk számon.

Az emberek a nekik még kissé szokatlan, de anyanyelvük ismert elemeit tartalmazó szakmai eredetű kifejezéseket laikus nyelvérzékük és már meglevő ismereteik alapján próbálják értelmezni. Ebben az esetben tehát az *ősbemutatót* egyrészt párhuzamba állítják más ős-előtagú kifejezésekkel, másrészt szembeállítják *a bemutatóval* vagy másféle bemutatókkal, végül pedig a szó gyakorlati szerepének megfigyelése alapján, főként a találónak érzett példák alapján igyekeznek alkalmazásának lehetőségeit felmérni. Az így alakuló nyelvi szabályok *összehasonlíthatatlanul fontosabbak* azoknál az ismereteknél, amelyeket a szóra vonatkozólag szótárakból vagy lexikonokból kiegészítésképpen szerezhetünk. *Az ősi* melléknévnek, illetőleg az ezzel azonos értékű ős- előtagnak más régiségre utaló szavakkal (pl. *múltbeli, régi, egykori, hajdani, elavult* stb.) szemben az a sajátos szerepe, hogy olyan, viszonylag távoli múltban meglevő vagy megtörtént dologra utal, amelynek folytatása, hatása az ezt követő idő-szakokban is érvényesül, kimutatható, tapasztalható. Mivel ezt az anyanyelvi ismeretet nem lehet, de nem is volna helyes gondolkodásunkból kikapcsolni, minden szakmai felvilágosítás nélkül úgy véljük, hogy az *ősbemutató* szó régen bemutatott és felújításai révén az utókorra is 'ható darabnak első nyilvános előadására utal. Egy kis szótári vagy lexikonbeli tájékozódás alapján megtudhatjuk, *hogy* világviszonylatban való elsőségre kell utalnunk. Ez a ki-egészítő ismeretszerzés azonban nem változtathat azon az alapvető köznyelvi szabályon, hogy ős- előtagú szóval nem utalhatunk olyan mai vagy jövőbeli eseményre, amelyről nem is tudhatjuk, hogy amikor már megokolhatóan lehet-ne rá ős- előtagú szóval utalni, egyáltalán említésre kerül-e 'majd.

Úgy gondoljuk, 'hogy ha *az ősbemutató* alkalmazásában a bemutatás kora és a bemutatott darab utóélete mellőzhető szempont volna, akkor a harmincas évek nyelvművelőihez hasonlóan azt kellene megállapítanunk, hogy erre a szóra semmi szükség. De ma már nem tudjuk és nem is akarjuk mellőzni ezeket a szempontokat. Nézzük meg tehát, hogy ezeket a szó használhatóságát, sőt létjogát megokoló tényezőkkel kapcsolatban találunk-e valami fogódzót a helyes használat körvonalazására vonatkozólag. Túlságosan aprólékos és merev előírásokat természetesen nem szabad keresnünk, hiszen az ősiség eléggé relatív dolog, azt pedig, hogy milyen jelentőségű, hatású darabok ősbemutatójáról beszéljünk, nem lehet megszabni, de természetesen erősen befolyásol bennünket az, hogy milyenekről *szoktunk* beszélni, milyenekről *érdemes* beszélni.

Hogy mennyire kell időben távol lennünk attól, amit ősnek, ősinek nevezhetünk, arra nézve nem adhatunk általános szabályt. Az őslénytan kutatói nyilván más távlatokkal számolnak, mint akik például ősnyomtatványokkal foglalkoznak. Széles körű közvélemény-kutatást nem folytattunk ugyan, de némi kis nyomozás alapján bátran állíthatjuk, hogy a nyelvközösségnek ép nyelvérzékű tagjai az *ősbemutató* használhatóságával kapcsolatban sejtenek valami idő-beli határt. Igaz, hogy ezek az egyénileg „érzett" határok nem esnek pontosan egybe, de az eltérés nem túl nagy, nem nagyobb, mint amit a gyakorlatban egy relatív régiségű dologgal kapcsolatban eltűrhetünk. A tapasztalható húsz-huszonöt évnyi ingadozás a huszadik század elejére tehető határsávot jelent.

Azt hiszem, az elmondottak alapján minden aggályoskodás nélkül rögzíthetjük és nyelvhelyességi követelményként javasolhatjuk azt a minimális, de szigorú kötöttséget, hogy *ősbemutatóról csak akkor beszélhetünk, ha a kérdéses első nyilvános előadástól legalább egy fél évszázad választ el bennünket, s* ha az illető darabnak felújításai is voltak már, vagy felújítása előkészületben van. Nem nevezhető tehát a legtávolabbi múltban megtartott bemutató előadás sem *ősbemutatónak,* ha a darabnak a felújítására soha sehol nem gondoltak. A szakemberek egy részének mai szó-használatára való tekintettel nyomatékosan hangsúlyozzuk, hogy nem nevezhető semmiképpen ősbemutatónak *a* napjainkban először színre kerülő mű első bemutatója. Azért említettem a szakemberek egy részét, mert az igazsághoz hozzátartozik annak a megállapítása is, hogy ehhez a mostanáig meg nem fogalmazott szabályhoz a színház-történészek és kritikusok 'közül többen eddig is igazodtak. A már említett Szín-házi kalauz alapján pontosan ki lehetne mutatni, hogy a munkatársak közül kik ítélték meg a szó használatának lehető-ségét jó nyelvérzékükre hallgatva, s kik voltak azok, akik az előtag jelentésével nem törődve, gépiesen éltek vele.

A következőkben fordítsuk figyelmünket a távolabbi múltban színre vitt műnek az első bemutatást követő idő-ben betöltött szerepére, hatására. Ennek kérdéseit vizsgálva arra kell felfigyelnünk, hogy *az ősbemutatóhoz a* gyakorlati használat során olyan tartalmi, jelentésbeli, hangulati elemek társultak, amelyek a szakemberektől neki szánt szerepben sem voltak benne, a szóban magában sem jutnak kifejezésre, de mégis közrejátszanak alkalmazásának megítélésében. Ez a szó egy kicsit többet, egy kicsit mást is jelent nekünk, mint amit alkotóelemei mondanak. Ha olyan esetekre gondolunk, amelyekben használata nem sérti nyelvérzékünket, mint például *a Tartuffe, a Bánk bán, a Sirály* ősbemutatójára, könnyen rájöhetünk, hogy miért tiltakozunk ellene más esetekben. Ennek az idegenkedésnek *sokkal mélyebb okai vannak* a leszűkített értelemben vett nyelvi okoknál. Az *ősbemutató* alkalmazását főként akkor érezzük helyénvalónak, ha kiváló drámai műnek színháztörténeti szempontból különösképpen figyelemre 'méltó első előadására vonatkozik, ha olyan színvonalú alkotással kapcsolatban élünk vele, amely megérdemli, hogy jelenbeli és jövőbeli hatásossága érdeké-ben a szakemberek foglalkozzanak egy-kori első előadásával, az ahhoz fűződő tanulságokkal, a méltó siker vagy a kedvezőtlen fogadtatás okaival. Egy rossz darab első bemutatójának ügye nem foglalkoztatja különösképpen az utó-kort, inkább csak a ma már magyarázatot kívánó olcsó siker vonja magára a figyelmet, főként az ízléstörténettel, a színházpolitikával, a közönség nevelésével foglalkozó szakemberek figyelmét.

Az ősbemutató szó használatához te-hát már valamelyes értékítélet is hozzá-tapadt. Úgy véljük, ez az eleinte csak alkalmilag jelentkező, járulékos tartalmi mozzanat megszilárdításra érdemes. A szó megfelelőnek látszik arra, hogy több nemzedék, sőt esetleg több nemzet színházlátogatóinak elismerő véleménye fejeződjék ki benne, megbecsülés a szerző iránt, a mű iránt, az első rendező, az első színészgárda, esetleg az első kri-

színház és közönség

tikusok munkája iránt. A aᵖai kor első bemutatóival kapcsolatban a meghecsülésnek *ezt* a fajtáját nem érezhetjük, még a legkiválóbb mai szerző legjobb alkotásának legsikeresebb bemutatója esetében sem. A legjobb ítélőképességű színházi szakember részéről sem fogad-hatjuk el azt az értékelést, amelynek kialakításához kizárólag a nagyközönségnek és az utókornak van joga. Úgy vélem, nem szükséges tovább magyarázni, hogy a megfelelő anyanyelvi és színháztörténeti tájékozottsággal bíró laikusok miért érzik a figyelemkeltés célszerűtlenül választott eszközének, ízléstelen reklámozásnak, ha egy színházi szakember az *ősbemutató* szót mai első előadásra vonatkoztatva használja. Olyan ez, mintha azt mondaná: „Ide nézzetek! Most indul, így indul világhódító útjára egy remekmű!"

Amikor a színházi szakemberek nem megfelelően alkalmazzák az *ősbemutat*ót, akkor tehát nemcsak az általános nyelvhasználat szabályainak figyelmen kívül hagyásával, nemcsak a képtelen anakronizmussal váltják ki a bírálatot. Nem alaptalanul érezzük úgy, hogy a közelmúlt vagy a jelen bemutató elő-adásait meg nem illető *ősbemutató* használata azért is visszatetsző, mert egyfelől a mai első bemutatók jelentőségének túlértékelése, másfelől a nagy-közönség és az utókor véleményének le-becsülése is megnyilvánul benne. Valamiféle szakmai fontoskodás, valami fölösleges szakszerűsködés ez, amely nem szolgálja a színházi kultúra fejlesztésének érdekeit.

Feltehető, hogy a szakemberek némelyike esetleg az idegen eredetű *premier* helyett, ennek használatát elkerülni igyekezvén é] az ősbemutatóval. Elég furcsa értelmezése a nyelvművelő törekvéseknek, ha valaki a nemzetközi szavak használata ellen szélmalomharcot folytató, túlzó purista törekvésekre való tekintettel nem mer egy nyelvünkben elég régen meggyökerezett, a gyakorlatban jól bevált, ma már közérthetőnek mondható szót használni, ugyanakkor viszont nem törődik azzal, hogy a több milliós magyar nyelvközösség múltjában hogyan alakultak az *ős-* előtag alkalmazhatóságának szabályai.

Bízzuk tehát az időre, hogy a mai színházi életben újdonságot jelentő, ma társadalmi eseménynek számító első bemutatók közül melyikre fognak a távolabbi jövőben színháztörténeti jelentőségű bemutatóként emlékezni, s ha megemlékeznek róla, milyen néven fogják említeni. Lehetséges, hogy *ősbemutató*-ként szólnak majd némelyik mai premierről, természetesen csak akkor, ha nem élünk vissza e szó használatával, ha nem járatjuk le, ha nem fosztjuk meg attól a tartalomtól, amelynek felidézésére sokunk megítélése szerint ma még alkalmas, s a jövőben is az lehet.

Végül elnézést kérek: azoktól a tiszteletet és megbecsülést érdemlő színházi szakemberektől, akiket a szóhasználat bírálata közvetlenül érinthetett. Higgyék el azonban: egy kis érzelmi fűtöttség nélkül nemcsak színházat csinálni, de nyelvművelést folytatni sem]ehet - enélkül élni sem érdemes.

KÖVETKEZÖ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Földes Anna,:
A számon kért ars poetica
(Illyés Gyula drámája Pécsett)
Belia Anna:
Törvénytartók és törvényszegők
(Sütő András drámája Kaposváron)
Mészáros Tamás:
Antonius és Cleopátra kétszer
Pályi András
Színház az életben
(Rendezői portré Székely Gáborról)
Nánay István:
Politizáló fiatalok
Lux Alfréd
Beszélgetés Péchy Blankával
Bogácsi Erzsébet:
Felelősen egy Csehov-előadásért
(Beszélgetés Latinovits Zoltánnal)
Peterdi Nagy László:
A Cseresnyéskert története
Bányai Gábor:
Hárman a padon
Róna Katalin:
A Bolond: Kálmán György
Szántó Erika:
G. B. Major
Péreli Gabriella:
Van-e kőszínház ekkora?
(Sándor Györgyről)
Molnár Gál Péter:
Utóirat Viktória királynőhöz
Saád Katalin:
A megismételhetetlen üzenet
(Efrosz Don Juanja)
Baló Júlia:
Londoni találkozás Richard Burtonnal
Köpeczi Bócz István:
Maszk és mimika
Bécsy Tamás:
Hevesi Sándor dramaturgiája
Nánay István:
Folyamat és megújulás
(Beszélgetés a Huszonötödik Színház művészeivel)

NÁNAY ISTVÁN

A színház a nevelés szolgálatában

Az óvodás; kisiskolás gyerekek természetes lételeme a játék. Magától értetődően váltja a gyerek a szerepeket, s tud egyszerre eladó és vevő, doktor és páciens, anya és gyerek lenni, tud pillanatonként figurát váltani, tárgyakkal népesíti be környezetét, de a baba, a mackó: élő, érző személy. A gyerekek rajzai tele vannak a napi élményekkel, a rajzok, festmények nem műalkotások, de pontos lenyomatai a gyerek személyiségének.

S ahogy a gyerekek nőnek, egyre jobban eleget tesznek a szabályoknak, az „elvárásoknak", és ezzel a folyamattal párhuzamosan egyre inkább elvesztik a játék, az őszinte önkifejezés képességét. Ez részben törvényszerű és a társadalomba való beilleszkedéshez elengedhetetlen folyamat. De a „megkomolyodás" és a játszani tudás, a fogalmi gondolkodás és az invenciónak engedő önkifejezés nem ellentétei egymásnak. Nem lehet harmonikusan fejlett ember az, aki nem tud játszani, nem tudja rejtett érzelmeit, lényének a tiszta logika szabályai szerint ki sem fejthető „titkait" valamilyen formában kifejezni. Pedig eddigi oktatási rendszerünk a maga szétparcellázott és az egyes részterületeket egymástól elszakítva, különkülön tanító, kizárólagosan a tételes gondolkodást előtérbe helyező módszereivel nem segítette a sokoldalúság követelményének megvalósulását.

Részben az oktatási rendszer megcsontosodott hagyományai, részben ennek a társadalmi élet más szféráiba le-csapódott hatásai miatt éppen a művészeti nevelés, a művészeti alkotások megítélése, befogadása, a művészetek alkotó továbbfejlesztése terén a legmostohább a helyzet. A művészetek megértéséhez, a művészeti produktumok el- és befogadásához nem elegendő a logikus gondolkodás, az alkotási szabályok, a stílushatások, a terminus technicusok ismerete. Az a fajta nyitottság szükséges, ami csak a kisgyermekkori játékokból, a rajzos, játékos, dalolós önki-fejezés folytatásából táplálkozhat. Ezért hallatlanul fontos, hogy a művészeti nevelésben, és általában a nevelésben a

gyermeki önkifejezés módjait ébren tartsák, a művészetek szabályainak elsajátíttatásával párhuzamosan fejlesszék. Mert így érhető el, hogy a műalkotások élvezetekor a művészek alkotótársává váljon a műélvező.

Oktatási rendszerünk felülvizsgálata és átdolgozása folyamatban van. A szakemberek hosszú és szerteágazó kísérletek alapján igyekeznek megtalálni a jövő feladatainak legmegfelelőbb, az eddiginél hatásosabb oktatási-nevelési módszereket, formákat. Az egyik legdöntőbb változást a tantárgyi integráció jelentheti. Ez megszüntetné a komplex ismeretek jelenlegi mechanikusan és mereven szétválasztott tantárgyi rendszerét. Az integráció a művészeti nevelésben is éreztetné hatását, ugyanis csökkenne az irodalom, a képzőművészet, a zene, a film, a színház természet-ellenes szétválasztása.

A színház önmaga testesíti meg a művészetek komplexitását. Ebből logikusan következik, hogy a színháznak egy tantárgyi integráción alapuló komplex művészeti nevelést célul tűző oktatási rendszerben megsokszorozódik a feladata és jelentősége. Nemcsak arról van szó, hogy a színházaknak többet kellene a gyerekeknek játszaniuk, ha-nem arról is, hogy olyan felnőtt közönsége lesz évek múlva a színházaknak, amilyen élményekkel most nevelik a gyereknézőket. Mert ha ma unatkozik a gyerek a színházban, akkor holnap sem erővel, sem szép szóval nem lehet becsalogatni őt az előadásra; ha ma nem tanulják meg a gyerekek a színházat olyan játéknak tekinteni, amelynek játékszabályai változóak, s ahol a néző is szerepet kap - a gondolkodó és együtt-alkotó szerepét -, akkor holnap nem lesz modern, a kor problémáival együtt-lépő színházművészet sem. S ha ma né-hány színház és a legjobb amatőrök révén a fiatalok megismerkednek a tartalmas, sokatmondó, az ifjabb generációk gondolkodásával rokon problémalátású s egyben a megszokottól eltérő formanyelvű előadásokkal, akkor sem ma, sem holnap nem kell nekik a poros, érdektelen, unos-untig ismételt színi fogásokkal, manírokkal operáló színház, megszűnik talán, hogy a közönség igényérc hivatkozva lehessen igénytelenségeket oly nagy számban és sikerrel játszani.

*

Ma a lakosság hat százaléka tekinthető többé-kevésbé rendszeres színházlátogatónak, további mintegy huszonöt százaléka évente egy-két alkalommal megy színházba, s a népesség több mint kétharmada egyszer sem lát színielőadást. Az arányok a gyerekelőadások esetében még rosszabbak!

Pedig a színházak egyre-másra ismerik fel közművelődési szerepüket, közelebbről az oktatáshoz nyújtható segítségük fontosságát.

Budapesten tizennegyedik évadját zárta a Budapesti Gyermekszínház. Ez az egyetlen intézmény, amely kizárólag a gyerekeknek, a fiataloknak játszik. S nem győz elég előadást tartani! A Fő-városi Tanács művelődésügyi főosztálya támogatta a színház kérését, és kör-levélben szólította fel az iskolákat: minden kilenc évnél idősebb tanuló évente legalább két színházi előadást tekintsen meg. Ezt az évi két előadást a színház minimális oktatási-művelődési követelménynek tekinti, de ehhez is meg kellene négyszereznie az előadás számát. Ez a közeljövőben akkor is irreális, ha nemcsak a színház épületében, hanem ifjúsági és művelődési házakban is játszanak, s naponta nem is egyszer!

A budapesti és vidéki színházak rendszeresen tartanak ifjúsági előadásokat, de gyerekelőadást a budapestiek csak elvétve, a vidékiek pedig csupán az utóbbi időben kezdenek bemutatni. Vidéken a hatvanas évek elejéig is voltak gyerekelőadások egy-egy alkalommal, főleg karácsonykor, társadalmi munkában, mintegy maguknak, illetve a „szín-házi gyerekeknek" játszottak a színészek.

Pécsett és Békéscsabán ismerték fel először a gyerekszínház fontosságát. Békéscsabán évente két bemutató van, a produkciókat körülbelül harmincszor adják elő. Tudatos és következetesen megvalósított művészet- és művelődéspolitikai koncepció alapján építették 'be a színház műsortervébe a gyerekeknek szóló előadásokat, és megteremtették a gyerekszínházi előadásokhoz szükséges anyagi, létszám- és egyéb feltételeket. A koncepció ismeretében a Kulturális és a Pénzügyminisztérium is hat-hatósan támogatta és támogatja a békéscsabai gyerekelőadásokat.

Pécsett szintén évi két bemutatót játszanak átlag harmincszor. A gyerekszínházi előadásokat jó pedagógiai érzék-kel, ugyanakkor ízig-vérig színházi eszközökkel hozzák létre. A legjobb, legismertebb színészek részvétele, a magas színvonalú képzőművészeti látvány, a zene és a mozgás túlsúlya biztosítja, hogy a gyerekek magukénak érzik a színházat.

A többi városban többszöri nekirugaszkodás után az elmúlt években, fő-ként az elmúlt szezonban születtek meg a gyerekszínházi produkciók. Sajátos megoldást választott a szegedi színház: gyerekoperát mutattak be, Ránky György *Pomádé királyát,* ugyanakkor összefogott Szeged és Békéscsaba: a szegediek Csabán, a békéscsabaiak a Tisza-parti városban is játszanak. így mindkét város gyerekei három bemutatót láthatnak. Veszprémben pedig nem a város színháza szolgáltatja a gyerekelőadásokat, hanem a Győri Kisfaludy Színház vendégszerepel.

Á vidéki színházak túlnyomórészt a Budapesti Gyermekszínház egyévtizedes repertoárjának darabjait játszották, de jó néhány ősbemutatót is tartottak, főleg Békéscsabán és Pécsett. A Kulturális Minisztérium ösztönzésére (nívó-díj, jutalom, anyagi támogatás - a gyerekeket szállító autóbusz bérdíjának dotálása stb.) az 1974-75-ös szezonban egyetlen olyan város sem marad gyerekelőadás nélkül, ahol színház működik. (Arról nem beszélve, hogy a gyerekelőadások mindig telt házat vonzanak, tehát anyagiakban sem rossz üzlet ez a profil.)

A vázlatos képhez hozzátartozik az Állami Bábszínház és az Állami Déryné Színház missziós ténykedése. Jóvoltukból a kisebb településeken is megismerkedhetnek a gyerekek a színművészettel, s ha lehet fokozati különbséget megállapítani : a Bábszínház és a Déryné Színház népművelő-nevelő tevékenysége fontosabb, mint a nagyvárosi színházaké. Nagyobb számú közönségnek s a kultúra „kincseivel" nehezebben találkozó nézőknek játszanak, s ez - különösen a Déryné Színháznál - évről év-re magasabb művészi színvonalat, gondolati és kifejezésbeli igényességet, gondosabb pedagógiai kimunkálást követel a színház vezetőitől és színészeitől egyaránt.

*

Minden gyerekszínházi előadásnál fokozott, a „felnőtt" előadásoknál is következetesebben érvényesítendő követelmény az igényesség, a művészi gondosság, a helyes pedagógiai szándék és érzék.

A gyerekek - akár óvodáskorúak, akár 10-14 évesek - nem lehetnek passzív, kívülálló résztvevői az előadások-

nak. Fizikai és szellemi aktivitás, együttjátszás, sokirányú asszociációk felkelté-se, a gyermeki fantázia segítőtársul hívása - ezek a legfontosabb alkotó-befogadó lélektani hatások, amikre építeni lehet egy előadást. Nem kell naturalista módon részletezett díszletépítmény, mert a gyerek - játékaiban is ezt teszi. - néhány tárgy segítségével minden díszletcsodánál csodálatosabb helyszínt „épít" magának. Nem kell a deklamáció, az agyonbeszéltség, a szituációk pontos körvonalazása alapján a gyerek maga is kikerekíti, élettel tölti meg a jelenetet. Néhány mozdulat, zenei motívum, szín, forma többet mond a gyerekeknek egy jelenetről, mint a hosszadalmas monológok, dialógusok. Különösen akkor, ha a textus tele van szentenciákkal, tanulsággal, megszívlelendő jó tanáccsal, a pedagógiai cél didaktikus megfogalmazásával. A pedagógiailag is jól felépített darab - anélkül, hogy szóban megfogalmaznák az „eszmei mondanivalót" - a színházi eszközök segítségével minden tanórai ráhatásnál eredményesebb lehet a nevelési-oktatási célok elfogadtatásában is.

Az elmúlt évadban láttam néhány olyan előadást, amely szinte minden tekintetben megfelelt a gyermekszínházi eszménynek.

Sólyom Katit, a Pécsi Nemzeti Szín-ház tagját a pécsi gyerekek jól ismerik a színház gyerekelőadásairól, hisz majd' minden produkcióban részt vett. Még-sem a szerepeiről érdemes most szólni, hanem Sólyom Katiról, az előadómű-vészről és pedagógusról. Számos mű-vész vall jól-rosszul - önmagáról, egy-egy költőről, a világról önálló estjein. Sólyom Kati országos sikerű előadó-délelőttjei, délutánjai is lényegében vallomások: a legtisztább, a legfogékonyabb, a leghálásabb közönségnek, közönségért készíti műsorait. Gyerekmű-sorokat mond-játszik-énekel-báboz-rajzol-mesél s meséltet Sólyom Kati.

Az első műsorának címe: *Mese-bál*. A pódiumon egy háromlábú tábla, rajta mindenféle rajzos figura, rajzlap, báb. S a művésznő mesél, gyerekverseket, balladákat mond. Hol egyedül, hol a közönséggel vagy csak néhány gyerek-kel. Együtt énekelnek, együtt találják ki a megkezdett vers csonkán maradt sorának rímét, találós kérdésre válaszol-nak a gyerekek, lerajzolják a táblára az imént csodálkozva hallgatott mesét. S a művésznő nemcsak szaval, énekel, ha-nem a mesét bábokkal is bemutatja, képrejtvényeket rajzol és így tovább. Sokoldalúnak kell lennie annak, aki a legszigorúbb közönség elé mer állni egyes-egyedül. 20-30-50, esetenként 100-200 gyereket mozgatni, figyelmüket lekötni, szórakoztatva tanítani, és tanítva szórakoztatni nem könnyű dolog. Hogy Sólyom Katinak ez sikerül, arról az a sok-sok rajz tanúskodik, amelyet néző-i-játékostársai néha több héttel az előadás után is készítenek a *Mese-bál* élményeiről.

Akárcsak második műsora, a *Csipke-fa* után is. Ez az összeállítás a *játék a népköltészettel* alcímet viseli, jelezve, hogy a magyar népköltészettel ismerkedhetnek meg a gyerekek, s mindezt játék közben.

Mai, divatos utcai ruhában, de fur-kósbottal a kezében, hímzett tarisznyával az oldalán toppan be Sólyom Kati a gyerekek közé. Előkotorja tarisznyájából furulyáját, és játszani kezd. Nép-dalokat furulyázik, olyanokat, amelyeket ismernek a gyerekek, és olyanokat is, amelyeket nem. Pillanatok alatt együtt éneklik, dúdolják a dalokat. Az-tán kezdődik a mese. Mese Jánoskáról, aki Jánossá cseperedik, majd János bácsi lesz. S a mese közben bölcsődalok, altatók, csiklandozók, jártatók, ráolvasók, kiolvasók, hangutánzók, névcsúfolók, nyelvtörők, találós kérdések, balladák, népszokások, tréfák, vidám sírfel-iratok követik egymást. Váltakoznak a művésznő által elmondott-előadott részletek a gyerekekkel együtt játszott, mintegy dramatizált részletekkel. Ha a mesében egy-egy ismeretlen vagy régies szó, szófordulat hangzik el, szófejtés, szómagyarázat szakítja félbe a történetet, s közösen igyekeznek rájönni a szavak, szókapcsolatok értelmére. Érdemes az egyik játékot is felidézni: délidőben megszólalnak a falu, Jánoskáék falujának harangjai. Két harang van, egy kicsi, magas csengésű, amely a szegényeké, s azt csengi-bongja sodó hangon, hogy ing-gatya. És van a nagy, mély búgású harang, a gazdagoké, s ez mi-dó hangon mondja: suba-bunda. A gyerek-közönség két fele a két harang, s meg-állíthatatlanul csengenek-bonganak egy-szerre és külön-külön önfeledten.

Látszólag az ilyen műsoroknak sem-mi köze a színházhoz. Pedig ízig-vérig színház ez: a gyerekek teszik azzá, akik minden mesében, népszokásban, feladatban más-más szerepet - valóságosat és képzeletbelit - játszanak, egyszerre teremtve meg a helyszínt, a szituációt, a körülményeket s magát a szöveget-mozgást, a színészi jelenlétet is.

„Hagyományos" gyerekszínházi elő-adás volt a Kaposvári Csiky Gergely Színház *Pinocchiója* (Asher Tamás rendezése), mesejáték, annak rendje-módja szerint. De nem szokványos mesejáték!

A díszlet olyan, mint a gyerekfestmé-nyek, a tárgyak általában hétköznapi használati eszközök, de nem a megszokott célra szolgálnak, akár a gyerekjátékokban, amikor egy szék vagy rozoga kordé is lehet száguldó versenyautó. A tárgyak más része olyan, mint mikor a gyerek kacat-vacakokból összeeszkábálja a csodamasinát. Például az óriás cet-hal egy lécekből összetákolt halfejforma keret, ami természetesen - a zsinór-padlásról kőtéllel mozgatva - élethűen tátog, és alkalmas arra, hogy kisétáljanak rajta Pinocchio és Jepetto.

A darab szereplői jórészt nem emberek: tücsök, fabábu, ragadozó s vadállat, tündér, lepke népesíti be a színpadot. Az előadásban azonban egyetlen állat sem látható, csak emberek. Tücsök duzzogó, aranyos, jószívű és néha nagyon kétségbeesett gyerek, a Tündérben sincs semmi tündéri, inkább szeles, kotnyeles leányzó. Az intrikus állatok vásott, dörzsölt srácok és így tovább. Ezt az emberarcú és embergyerek központú szemléletet - amely különben teljesen szinkronban van a gyerekek gondol-kodásával, hiszen ők is hosszú ideig antropomorfizálják környezetük tárgyait - segítik elő a jelmezek is: kis hátizsákos, stilizált kirándulóruhát hord Tücsök, s csak a nagy szemüveg, s a ruha színösszeállítása utal tücsök voltára. A Lepke öltözete szerint az első óceánrepülő is lehetne, bricsesz nadrágja, nagy motoros szemüvege, simlis sapkája van - s parányi drótkeretszárnya, ez jelzi lepke voltát.

A gyerekek és a színészek partnerré válnak. Pinocchio a nézőtéren szól a gyerekeknek, s bejelenti: világgá megy, van-e aki vele tart? Jócskán akadnak vállalkozók, így megindul a kis csapat, ki az előcsarnokba. Tesznek egy-két kört, és aztán - ki tudja, hogyan érte cl a színésznő - visszaszállingóznak a gyerekek, és visszazökken az előírt kerék-vágásba az előadás. A gyerekek erőszakosan próbálják a gyerekrablók figyelmét elterelni Pinocchióról, és mindig, minden konfliktusban a szimpatikus f ő-hőst segítenék. Az előadásban nyoma sincs a didaktikus magyarázatoknak, mégis állásfoglalásra készteti a gyere-

keket. S hogy mennyire nem lehet a régi mese szövegét kritika, a mai valósággal való szembesítés nélkül színpadra vinni, arra egy példa: a cet hasában beszélget egy tonhal és Pinocchio. A tonhal kije-lenti : nem érdemes ugrálni, a kiszabadulás érdekében bármit is tenni, mert úgyis megemészti Pinocchiót a cet. Kórusban kiáltották a gyerekek: Ne higgy nekiii! Te fából vagy, és a fát nem tudja a hal megemészteniii!

A Thália Színház Ramajana-előadása nem a gyerekeknek szól elsősorban. Mégis a gyerekszínházi produkciók kapcsán szeretnék róla beszélni. Ugyanis láttam az előadást vasárnap délelőtt, gyerekközönség előtt is. S míg az esti, felnőtt előadáson mindenféle, egy bizonyos hagyományos dramaturgiai beidegződés szerint jogos és jogtalan kifogás hangzott el a darabról, a stílusról, az érthetőségről, a szereplőkről, az anakronizmusokról, addig a gyerekközönség csaknem végig megbűvölve és magától értetődően a cselekménnyel, a szereplőkkel, a darab igazával azonosulva izgulta végig a produkciót. Az történt ugyanis, hogy a gyerek számára természetesebb az a fajta epikus meseépítkezés, kihagyásos dramaturgia, jelzett stílus, ami a *Ramajanát* jellemzi. A gyerek Szíta-Ráma ernyőjét természetesen 'egészíti ki sátorrá, a felnőttek zömének csak furcsa helyzetben 'használt ernyő marad. A gyereknek a kötél minden gond nélkül lehet határ, lián, bekerítő-háló, csodálatos repülő szerszám, harci eszköz, s nem különös neki a majmok szerepe, nem bántó a jó és a rossz mechanikus szétválasztása sem. Hiszen a gyerek népmeséken pallérozott fantáziája segítségével mindent, amit az előadás csak jelezve tud megeleveníteni, tartalommal tölt meg, a játék és a mese szabályai szerint. A felnőttek java részében kihalt már az a gyermeki nyitottság, ami ennek a produkciónak a befogadásához szükséges lenne. Csak a gyerekek és a „gyermek lelkű" felnőttek élvezték igazán - nem fenntartások nélkül! - a Ramajanát.

*

Mindeddig lényegében a hivatásos színházak gyermekelőadásairól esett szó. Pedig a számadatokból kitűnt, hogy a színházak a jelenlegi struktúrában a mainál lényegesen több gyerekelőadást minden jó szándék mellett sem tudnak produkálni. Az igény pedig nőttön nő. Felmerül tehát a kérdés: nem kellene-e a legjobb amatőr együtteseknek azon gondolkodni, hogyan vehetnék ki részüket a komplex művészeti nevelés programjából? Mert eddig erre a feladatra csak alkalomszerűen vállalkoztak az amatőr együttesek - az iskolai színjátszók tevékenységét ezúttal nem számítva.

Egyedül a budapesti Pince Színpad a kivétel. Ez az együttes az elmúlt években már rendszeresen tartott gyermekeknek bemutatót. Sőt, nemcsak hagyományos előadást, hanem egy sajátos, leginkább a Sólyom Kati műsoraihoz hasonló játékos-tanító, kollektív produkciót is. *A Játsszunk együtt* című műsorban a színészek gyerekverseket mondanak és énekelnek, gyerekjátékokat játszanak, találós kérdéseket adnak fel, s játékukba bevonják - nemigen kell könyörögni nekik - a gyerekeket, iskolásokat, napköziseket, a játszótéren hancúrozókat. Új verseket, dalokat, játékokat tanulnak együtt, egyszerű dramatikus játékokat találnak ki és játszanak, papírra rajzolják benyomásaikat, és flaszterra meg a homokba. Ez a forma különbözik - bár lényegében hasonló - a Sólyom Katiétól, mert ez esetben a tanító-játszó nem egy személy, hanem - akárcsak a gyerekek - csoport. S ez nagy előny a gyerekekkel kialakítható kapcsolat szempontjából.

*

A gyerekek nemcsak szemlélő részt-vevői lehetnek a színháznak, hanem aktív részesei is a színjátszásnak. Ma az amatőr csoportok jelentős része gyerek és diák színjátszó csoport. Társadalmi igény, hogy az ünnepélyeken, megemlékezéseken, társadalmi megnyilvánulásokon, esküvőkön, névadókon, temetésen az iskolások műsort adjanak. Bár több európai országban a nevelők és a színházi szakemberek azt vallják, hogy tíz éven aluli gyerek ne szerepeljen a színpadon, Magyarországon az említett igény miatt a gyerekszínjátszásban nem várható lényeges szemléleti és művészi változás. Túl sok csoport működik, s általában rendkívül alacsony színvonalú.

Ennél a játékformánál jóval nagyobb jelentőségű az a törekvés, hogy a drámai elemeket hasznosítsák az oktatásban. Angliában, majd a skandináv államokban, később másutt is elterjedt a különböző dramatikus elemek felhasználása az oktató-nevelő munkában. Az *alkotó dramaturgiának* nevezett mód-szer az életkori sajátosságokat maximálisan figyelembe véve a képességek, a készségek kifejlesztését segítheti elő. Mert nemcsak a beszéd közvetítésével lehet gondolatokat, érzelmeket kifejezni, hanem más módon is, mozgással, mozdulatokkal, mimikával, hangokkal és alig észrevehető fiziológiai-pszichikai jellel. S nemcsak a fogalomalkotás és a fogalmi gondolkodás fontos, hanem a manuális készségek, képességek kiépítése is. Mindkettőt elősegíthetik a dramaturgiai eszközök.

Kimutatták, hogy az 5-7 éves gyerekek a hangokra, a 7-9 évesek a játékokra, mesékre, a 9-11 évesek a párbeszédes játékokra, improvizációkra, a 11-13 évesek az improvizatív játékokra, a 14-15 évesek a figuraalakítást is megkívánó színjátékokra épülő ismeretközlést és önművelődést választják legszívesebben. Más kutatók a ritmus-utánzás-pantomim-improvizációk-dramatikus játékok sorrendet állapították meg. A kettő egymást kiegészíti, s így mondhatjuk, hogy ezeket a hatáseszközöket alkalmazva megkönnyíthető az iskolai, napközis munka.

A magyar oktatási rendszert és gyakorlatot figyelembe véve egyre többen foglalkoznak az alkotó dramaturgia tapasztalatainak hazai adaptálásával. (A SZÍNHÁZ júliusi számában Péreli Gabriella cikke is ezt a témát érinti.) A XV. kerületi Bogáncs utcai általános iskolában Mezei Éva dolgozik két osztállyal. Az első-második osztályban az inger-szegény környezetből jött gyerekek - sajnos az iskolások igen nagy része tartozik ebbe a kategóriába - gátlásainak feloldására, beszéd- és kifejezőképesség javítására, az anyanyelvi ismeret cselek-vő bővítésére fordította a figyelmet. Ennek érdekében egy-egy foglalkozáson ugráló, ritmizáló, játszadozó formában „lazítottak", ráhangolódtak a tanítási órákétól eltérő ,módszerre. Mezei Éva például felolvasott egy mesét, amelynek minden szavát közösen megfejtették: mit jelent, milyen rokonértelmű vagy el-lentétes párja van, milyen más formában ismert még stb. Majd - lehetőség szerint - el is játszották, megelevenítették a mesét. Ez egyfajta foglalkozás csak, de ebből is érzékelhető, hogy a tanároknak az eddigieknél jobban, szélesebb körűen kellene felkészülniük.

Az ötödikeseknél-hatodikosoknál az integrált magyar-történelem tárgy mellett művelődéstörténetet dolgozott fel Mezei Éva dramaturgiai módszerekkel. Népeposzok, a legjelentősebb drámák részleteit ismerték meg és játszották el.

Aránylag hosszú felkészülés, adatgyűjtés, a játék megszervezése, a mű meg-ismerése után következett a megelevenítés. A szerepeket önként vállalták, a játék minden lényeges momentumát elő-re tisztázták, majd minden tanári-rendezői beavatkozás nélkül eljátszották a jelenetet, egyszer vagy többször is. Nem előadásra törekedtek, hanem a jelenetben levő tartalmi mag kibontására, az emberi viszonyok tisztázására. A kísérlet tapasztalatai alapján még tovább kell keresni ennek a kritikus korosztály-nak leginkább megfelelő játékos, dramatikus oktatási formát.

Ettől a kísérlettől némileg eltérő a baranyaszentlőrinci általános iskoláé, melyet Csalog Judit és társai irányítanak. Céljuk: a komplex művészeti nevelés módszereinek kutatása. Céljukhoz a színház eleve adott komplexitására építve a színi formákat, dramatikus megközelítéseket választották.

Hatodik-hetedik osztályosokkal a világirodalom nagy mondáit, regéit dolgozták fel. Például a Biblia egyik jelenetét, Krisztus elárulását, keresztútját és keresztre feszítését két verzióban „játszották el". Először - miután feldolgozták, megismerték a bibliai történetet, annak hátterét, jelentését, hatását - röviden, jelzett eszközökkel megelevenítették a jelenetet. Majd azt a feladatot kapták, hogy szabadon, saját ízlésük szerint, improvizálva játsszák el újra a jelenetet. Megdöbbentő volt az eredmény: a történet happy enddel zárult: Krisztust nem feszítették keresztre, mert aki csodákat tud művelni, az ne haljon meg, hanem éljen a közösség javára. Az ön-álló feldolgozásban a kamaszkori igazságtevés, a tévéből, filmekből ismert krimielemek keveredtek az eredeti történet részleteivel. Ez az óra egyszerre volt ismeretközlő és problémamegoldó foglalkozás, így didaktikai szempontból is komplex tanítási formának bizonyult.

Mindaz, amit a gyerekszínház, a gyerekeknek szóló színjátszás kapcsán vázlatosan elmondtam, nem akart más len-ni, mint figyelemfelhívó jelzés a színházaknak, amatőröknek és nevelőknek: az elkövetkező években felmérhetetlenül nagy feladatok várnak mindannyiunkra a komplex művészeti nevelésben. S ezekre már jó előre érdemes készülni.

KOLTAI TAMÁS

Az öngyilkos Shakespeare és más „családi játékok"

Londoni régmúlt világok

Miről szól a Téli rege?

„Most min dolgozol?" - kérdezi Ben Jonson William Shakespeare-től Edward Bond *Bingo* című darabjában. Az Aranykereszt fogadóban ülnek, este, félhomályban két kupa bor mellett. Ég a tűz, és mindketten részegek. „Sem-min" - feleli Shakespeare. „Kiírtad magad?" - kérdezi jonson. „Igen I" Jonson tovább érdeklődik: „Békére meg nyugalomra vágyol itt? Inspirációt akarsz találni vagy legalább keresni. Rámenni a rafinált lelki dolgokra. Azzal már semmit sem érsz, ha zajos utca-sarkokon firkálsz. jönnek a fiatalok. Konkurrencia. Különös dolgokat írsz mostanában. Miről szól a Téli rege? Felelj szépen."

Az idő: 1616. Shakespeare évek óta visszavonultan él Stratfordhan. Senki sem tudja, miért. Késői darabjaiból próbálják megfejteni titkát, kevés eredménnyel. *(A Cymbeline-t* idén felújították Stratfordban, de a rendező john Bartonnak sem sikerült.) Shakespeare kiábrándult és keserű. Prospero már eltörte varázspálcáját. Erről a korszakról, a visszavonult Shakespeare-ről írta darabját Edward Bond.

Bond baloldali és antikapitalista. Távol áll tőle, hogy szentimentális magyarázatot találjon. az öreg (öreg? ötvenkét éves) Shakespeare kiábrándultságára. Darabjának ezt az alcímet adja: „Jelenetek pénzről és halálról."

Életrajzi tény, hogy Shakespeare jövedelmének nagy része a Stratford melletti Welcombe közföldjeinek bérleti díjaiból, illetve tizedeiből származott. Néhány tehetős és tekintélyes földtulajdonos elhatározta, hogy bekeríti ezeket a földeket. Shakespeare attól félt, hogy ezáltal. veszélybe kerül a pénz, amit a földek után kapott. Választhatott, hogy a birtokosok mellé áll vagy a szegények mellé, akik a földekkel együtt elestek volna megélhetési forrásuktól. Shakespeare a birtokosokat választotta, akik írásos garanciát adtak neki, hogy nem fogja veszteség érni. Ebben a dokumentumban az is benne volt, hogy ha a szegények segítségért fordulnak hozzá a tulajdonosok elleni harcban, akkor ő köteles elutasítani őket. A város valóban írt neki, segítséget kérve - és Shakespeare nem tett semmit. Az eseményekről fennmaradtak a dokumentumok, de arra, hogy Shakespeare beavatkozott volna, nincs bizonyíték. Lehet, hogy magában a szegények pártján állt, de ez a legjobb esetben is azt jelenti, hogy a biztosíték birtokában otthon ült, míg mások harcoltak emberi jogaikért. Átmenetileg sikerült győzniük. A földeket még több mint másfél évszázadig, 1775-ig nem kerítették be.

A földbekerítéssel kapcsolatos események - a tulajdonosok képviselőjének látogatása Shakespeare-nél, a szervezkedő ellenállás - egyik vonulatát jelentik annak a társadalmi háttérnek, amelybe Bond beleágyazza darabját. A másik akciósorozat egy lakóhelyéről el-menekült csavargó-kolduló fiatal nő körül zajlik, akin Shakespeare gyámoltalanul megpróbál segíteni, de azok, akik védtelenségét kihasználják, erősebbnek bizonyulnak, és a nőt végül karóba húzzák. A harmadik gyűrű, amelyik összezárul az író körül: saját magánélete. Felesége beteg, Judith lánya pedig száraz gazdaasszony, kiállhatatlan zsörtölődő, keményszívű és földhözragadt, pokollá teszi az életét.

Bond, mint már láttuk, részben élet-rajzi elemekre építi darabját. Valóban megtörténtek a földbekerítéssel kapcsolatos események, és igaz az is, hogy - ki tudja, miért - míg Shakespeare másik lányát, Susannát apja mellé temették el a stratfordi Szentháromság templom szentélyében, addig Judith sírja a templomkertben volt, és később nyomtalanul elveszett. Ugyanakkor más élet-rajzi adatokat Bond szabadon kezel. Susanna például nem szerepel a darabban, de az öregasszony (afféle házvezetőnő) alakjában az ő vonásait rajzolja meg. Megváltoztat néhány ismert évszámot is: a Globe Színház leégését 1613 helyett 1616-ra teszi. Fenntartja magának a jogot, hogy a tényeket a drámai igazság szerint rendezze át, de kijelenti, hogy a következtetés, amelyet a tényekből levon, nem valami polemikus fölfedezés. Ez a következtetés mindenesetre elég bizarr: úgy szól, hogy Shakespeare öngyilkos lett.

Az öngyilkos Shakespeare

Bond drámájának Shakespeare-je önmagában, saját lelkiismeretében ütközteti meg a világot. Szövege alig van. Többnyire kertjének padján vagy egy

széken ül, szemben a közönséggel, és valahová a távolba tekint - tulajdonképpen lelke legmélyére. Egy ember, aki pontosan tisztában van a világgal és az emberi értékekkel, hiszen megírta a *Lear királyt.* Egy ember, aki képes átélni Lear tragédiáját, de akit saját élet-formája inkább a Gonerilek világához köt.

A hetvenéves, fáradhatatlan Sir John Gielgud, Shakespeare-szerepek sorának alakítója játssza a drámaköltőt. Egy hónappal korábban még Prosperóként lépett föl a Nemzeti Színház Peter Hall rendezte előadásában. Prosperót játssza tovább itt is, a Bond-darabban, csak megtörtebben, keserűbben, kiábrándultabban, hiszen Shakespeare nem tudta megteremteni a maga társadalmon kívüli boldog szigetét - és nincs hová visszamennie.

Bond egy percig sem titkolja, hogy nem életrajzi drámát ír, hanem társa-dalmi drámát, és az, amit mondani akart, nem egyedül Shakespeare-re vonatkozik, hanem általában az írók és a társadalom viszonyára.

A darab Shakespeare-jének az a konfliktusa, hogy nem tud összhangot teremteni belső meggyőződése és a ha-zug, hipokrita társadalom normái között, amelyek szerint maga is él. Mindent világosan lát maga körül, de képtelen érvényesíteni azokat az erkölcsi értékeket, amelyeket nyilvánosan képvisel. Bond szerint ugyanez a konfliktusa a mi mai társadalmunknak is. „Bar-bár civilizációt" teremtettünk magunknak, és jóllehet hiszünk bizonyos értékekben, a társadalom csak ezeknek az értékeknek a folytonos tagadásával képes működni. Az a pénzre épülő világ, amelyet Bond a darab bevezetőjében le-ír, minden kétséget kizáróan a fogyasztói társadalom, a kapitalista rendszer. „Csak akkor tudjuk megváltoztatni az életünket, ha megváltoztatjuk a társadalmat és azt a szerepet, amelyet kény telenek vagyunk eljátszani benne" - teszi hozzá félreérthetetlenül.

Shakespeare a színdarabban úgy oldja meg a maga bűvös körét, hogy kilép belőle. A társadalomból és az életből. Bond nem állítja, hogy a valóságban feltétlenül így történt. „Én arra az emberre hasonlítok, aki egy hídról tekint le a baleset színhelyére. Az úttest nedves, egy kereknyom látszik, a kocsi öszszetört, és egy halott fekszik vértócsában az útszélen. Én csak megpróbálom összerakni a különböző dolgokat, és kitalálni, hogy mi történhetett. Ortodox kritikusok rendszerint föltételezik, hogy Shakespeare olyan jól vezetett, hogy sohasem volt balesete. Az én beszámolóm inkább hízelgő Shakespeare-re. Ha nem úgy végezte, ahogyan a darabban, akkor reakciós volt vagy hasonló bolond. Ennél csak az a jótékonyabb fölfogás, hogy öntudatlan volt vagy szenilis."

Jelenet Edward Bond Bingo című drámájának előadásából (London. Royal Court Színház) Jobbról a második: John Gielgud Shakespeare szerepében

Egymásra vetített korok

Irigylésre méltó, ahogy az angolok kezelik nagyjaikat. A szemléletnek ez az elfogulatlansága nemcsak Bondra jellemző. (Legfrissebben, *a Travesztiák*ban Joyce-t érte hasonló sors - igaz, ő *ír* volt.) Nincs ennek semmi köze a „deheroizáláshoz" vagy a „dezilluzionáláshoz" - egyszerűen arról van szó, hogy hasznosabb eltávolítani a nagy emberek alól a szobortalapzatokat. Elgondolom, hogy milyen lehetőségtől fosztjuk meg magunkat, amikor nem látjuk meg a drámát - nem *az életrajzi* drámát - Csokonai vagy Madách sorsában, és milyen kevéssé értékeltük az egyetlen s nem is akármilyen kísérletet, Hubay Miklósét, aki a Cethal-drámában Bornemiszát éppen ilyen módon teremtette újjá.

Visszatérve *a Bingóhoz:* Bond drámájának az a legnagyobb erénye, hogy sikerül egymásra vetítenie két történelmi korszakot - amelyek között három és fél évszázad szakadék tátong -, anélkül, *hogy* erőszakos analógiák kimutatására törekedne. Nincs semmiféle „aktualizálás": a darab Shakespeare korában játszódik, legföljebb a történelmi képeskönyv kellékeit nem tartotta szükségesnek elővenni az író. Nincs mesterségesen archaizált shakespeare-i nyelv, a szereplők természetes, mai szóhasználattal élnek. (Sohasem tudom megszokni jelenkorban írt úgynevezett történelmi drámáink „régies" beszédhasználatát. A legkisebb eltérés a mai nyelvgyakorlattól leleplezi, hogy az író színes olajnyomatot fest, gyermekmesét ír, tőlünk időben és térben távoli történetet mond el. A régiek sohasem beszéltek régiesen, hanem koruk nyelvén. Egy jelennek szóló dráma - ha a múltban játszódik is - csak jelenidejűen szólhat. Az elavult nyelv a gondolatot is anakronisztikussá teszi, a múltba utalja.)

A Bingo színpadi megvalósításában a reneszánsz és a mai kor látványstilizálása a legmegragadóbb. Nyoma sincs Erzsébet-kori pompának, a viseletek akár mai ruhák is lehetnének. Gielgud széles gallérú inget, durva szövetből készült pantallót, szvettert hord. Maszkja sincs: hegyes Shakespeare-szakálla ősz, ritka haját oldalt kicsit előrefésüli. A bakancs, a vastag térdharisnya, az agyonmosott zsákvászon a durva munkát *végző* egyszerű emberek viselete - ma éppúgy, mint háromszázötven évvel ezelőtt. A darab szereplői akár mai földmunkások - vagy egyszerűen: munkások - is lehetnének. Amikor munkaszünetben a földek szélén leülnek ebédelni, ugyanúgy veszik elő az asztalkendőbe kötött élelmet - kenyeret, szalonnát, üveg bort -, mint azóta is bárhol a világon. Az egyik asszony fején a háromszögletű tarka kendő, csodák csodájára, természetesen simul bele a „reneszánsz" környezetbe.

Mindezt tulajdonképpen nem illik észrevenni, annyira köznapian természetes - a Csatornán túl. Nekünk azonban jó tanulság; lehet, annyit küszködünk még a „korabeli" ruhákkal vagy az ellenkező véglettel: amikor hivalkodóan aggatunk mai jegyeket az egykori viseletekre. Amit megtanulhatunk az angoloktól, az így, leírva nagyon egyszerű, megvalósítani annál nehezebb: annak a művészetét, hogy a korokat milyen természetes színpadi létezéssé tudják egybeoldani.

Szótlan jelenlét

Gielgudnak voltaképpen nagyon hálátlan a szerepe. Shakespeare, főként a darab első felében, alig szól, csak halálosan fáradt idegenként hagyja, hogy a brutális, sokkoló valóság átgázoljon rajta. Gielgudra azt szokták mondani rossz nyelvek, hogy csak a nyakától föl-felé színész. Valóban, az angol színház azon kevés nagy öregjei közül való, akik nagyobb súlyt helyeznek a dikció-ra, mint az akcióra. Az angoloknál ez a típus ritka, különösen ha a magyar színjátszóiskolával hasonlítjuk össze. (Úgy látszik, minden érték viszonylagos: Peter Brook éppen azért ostorozta nemegyszer az angol színészeket, mert kényelmesek, és nem hajlandók használni a testüket. Érdekes, hogy Brook egyik kedvenc színésze mégis Gielgud.)

Gielgud csaknem szavak nélkül és mozdulatlanul játssza végig a darabot. Szinte teljesen kívül marad a cselekményen. Partnereivel semmi kapcsolatot nem tart. Mintha már nem is ebben a világban élne. Gondolatai valahol be-láthatatlan távolságra járnak. Egyszer kimegy a havas mezőre (a színpadot piszkosfehér lepellel borítják le göröngyösen), *és a* hóba fekszik. Egyedül van. Az előbb megmondta a lányának, hogy gyűlöli. Gyűlölet ég benne és kétségbeesés. Nem akar meghalni. Fekszik a hóban, amíg az Öregasszony haza nem viszi.

Az utolsó képben tüdőgyulladással fekszik a szobájában. Most következik az előadás számomra legfeledhetetlenebb jelenete. Shakespeare egy széken ül a színpad közepén. Az ajtó zárva. Az Öregasszony a párnákat rendezi. Két női hang kér bebocsátást: a lány és a feleség. Shakespeare nem válaszol. A két asszony egyre hangosabban dörömböl, Judith hisztérikusan átkozza apját, anyjával együtt sírógörcsöt kapnak. Shakespeare szól az Öregasszonynak, aki néhány papírlapot visz oda: végrendeletének azt a részét, amely a nőkről intézkedik. Az Öregasszony kicsúsztat-ja a végrendeletet az ajtóhasítékon. A sírás elcsendesedik ...

Shakespeare mozdulatlanul ül. A földtulajdonosok képviselője jön, majd egy fiú, aki a bekerítések elleni harc közben lelőtte az apját. Shakespeare alig hallja, amiről beszélnek. Ül, szemben a közönséggel, és időnként lenyel egy kis fehér pirulát. A két férfi elmegy. Shakespeare lefordul a székről. Ekkor beront a szobába Judith. Először

Alan Howard II. Károly szerepében Peter Barnes A megszállott című darabjában (London, Aldwych Színház)

pánikban az apjához szalad, azután megnyugtatja magát: csak egy kis roham. Keresni kezdi a teljes végrendeletet. Shakespeare zihál, kihagy a lélegzete. Judith szétszórja az asztalon és a fiókban talált papírlapokat. Semmi. Shakespeare nem mozdul. Judith a pár-na alatt keresgél. Semmi. Shakespeare meghal. Judith kifordítja az ágyból a matracot. Vége.

Milyen darab végül is a *Bingo?* Nem remekmű, de szándékával és gondola-ti erejével a mai angol átlagdráma fölött áll. A Royal Court színház, ahol játsszák, változatlanul otthona a nemesebb vállalkozásoknak. Bond darabja ugyan nem eredeti bemutató, egy évvel ezelőtt Exeterben már játszották, de most lett esemény. Amit többek között az is mutat, hogy a jobboldali sajtó alig titkolt ellenszenvvel fogadta antikapitalista célzatosságát.

A művész és a társadalom

Nemcsak a *Travesztiák és a Bingo* foglalkozik a társadalom és a művész viszonyával. Mintha a mai angol írókat az különböztetné meg az egykori dühös fiataloktól, hogy a művészetről írnak, míg amazok a csupasz életet vitték a színpadra.

Peter Luke, *a VII. Hadrián* nálunk is ismert írója például csaknem ugyanabba a korba tekint vissza, mint Stoppard a *Travesztiákban :* a tízes-húszas évek-be. A különbség azon az apróságon kívül, hogy Joyce és Tzara helyett Virginia Woolfot lépteti fel narrátorként, csak az, hogy Luke sokkal rosszabb író, mint Stoppard. A *Bloomsbury* hatalmasat bukott. Úgy látszik, a nézőt nemigen érdekli a húszas évek dekadens művész-világa, amelyben „a párok háromszögek, és mindenki négyszögben él". A színpadon itt is laza jeleneteket látunk, mint *a Travesztiákban,* csak itt az iróniát impresszionista folttechnika váltja föl, gyengéd érzelmek, enervált vágyak, finoman lírai homoszexuális ösztönök tüllfüggönyén át. A hitelesség kedvéért időnként begördül Virginia Wolf íróállványa (tudvalevő, hogy állva dolgozott), s a szereplő írók-festők is valóságos személyek, akik ennek a sajátos irodalmi és művészeti körnek az első világháború előtti és utáni „életérzését" vannak hivatva érzékeltetni. De hiába. Az irodalmiasságnak ez az érzékeny és finomkodó változata ma már kevesekre hat.

A naturalista változat még mindig jobban. David Storey a *Festőnövendékekben* szintén a művész és a társadalom viszonyát boncolgatja, saját magát is odafestve a színpadi tablóra - s nem is a reneszánsz mesterek mintájára, valamelyik mellékalakban, hanem mind-járt a főszereplőben. Ez az Allott ugyan nem író, hanem egy kis magánfestő-akadémia tanára, de a kiábrándult illúziótlanságában már-már cinikus nézetek, amelyeket vég nélkül ont a darabban (sőt, működteti is őket, amikor hagyja, hogy happeningszerű akciósorrá tárgyiasuljanak), ha csak részben is, érezhetően Storey nézetei a művészet hiábavalóságáról.

Allott egy sereg szemtelen és tehetségtelen növendékkel van körülvéve, akik miközben az aktmodellt festik, részesülnek tanáruk lezser kiábrándultságának sziporkáiban. Az egykedvű ugratásokkal és a feladat iránti közömbösségben telő tanítási nap végén azután két növendék ízléstelen, megalázó tré-fát enged meg magának az aktmodellel, és Allott, aki szerint a happening több lehetőséget kínál a kifejezésre, mint a művészet - hagyja. Utána természetesen elbocsátják állásából, és a nézőnek úgy tetszik, hogy Allott, akit éppen elhagyott a felesége is, szinte várta, sőt kiprovokálta ezt a döntést, hogy kiléphessen abból a társadalmi szerepből, amelyben maga sem hisz. A darab engem kísértetiesen emlékeztet Sarkadi *Oszlopos Simeonjára,* azzal a különbséggel, hogy Storey kétségtelenül jól megírt darabjában csak naturalista fel-színét érinti annak az öngyötrő cinizmusnak, amelynek Sarkadi Kis Jánosa a poklait is megjárja. Az előadás - kell-e mondanom? - most is remek; azt hiszem, Lindsay Anderson rendezésének köszönhető, hogy a Royal Courtból be-került a West Endre. (Anderson volt a rendezője a dühös fiatalok legjobb drá-

Gabriella Daye és Joan Plowright a londoni Nemzeti Színház Eden End című Priestley-előadásában

Frank Wedekind: Tavasz ébredése (London, Nemzeti Színház) „A gyermektragédia" szereplői: Veronica Quilligan és Peter Firth

máinak is, nálunk pedig a Ha című filmjét játszották.) A festőnövendékek egytől egyig remek portrék, az Allottot játszó Alan Bates pedig a színpadi könnyedség, természetesség elbűvölő példájaként a lefegyverző szellemi fölény és a kívülállás ismerős XX. századi típusát formálja meg. A siker harmadik oka sokak szerint a csaknem mindvégig színpadon levő aktmodell, akit egy ki-váló színésznő, Rosemary Martin ját-szik - de az igazság az, hogy ez a .meztelenség már föl sem tűnik az angoloknak.

Családi játékok

Némileg elvezet a témától Peter Nichols új darabja, a *Chez nous,* de mégis kapcsolódik a korábbiakhoz. Egyrészt azért, mert Nichols ugyanúgy az első vonalba tartozik, mint az eddig említett írók, másrészt mert itt is az előadás emeli meg a drámát. A *Festőnövendékekben* Bates, itt egy másik nagy név, akit szintén filmekről ismerünk: Albert Finney. A darabban kiderül róla, hogy nagy hirtelen a veje lett a legjobb barátjának, akinek tizennégy éves lánya gyereket szült tőle. Az eset kínosságát fokozza, hogy a még igen ifjú nagyapa a serdülőkor szexualitásáról irt könyvet, és a honoráriumhól vásárolt, elegáns lakályossággal berendezett franciaországi farmra költözködve családostul, itt rejtette el megesett leányát az angol ismerősök elől. A baráti londoni házaspár látogatásakor derülnek ki - mindannyiuk számára váratlanul - a két családot rokonná összekapcsoló turpisságok. A darab a csűrből pompásan átalakított emeletes szalonban játszódik, és ahogyan lenni szokott, hamarosan kiderül, hogy senki sem érzi jól magát a bőrében, egyik házasság sem harmonikus, és mindenki szeretné újrakezdeni. A farmtulajdonos-írónagyapa például „vejének" feleségével. A végén persze minden marad a régiben.

A kellemetlenül, néha kicsit morbidan szatirikus, groteszkre hajlamos Nichols alaposan megszelidült. A műfaji megjelölésben „családi vígjátéknak" nevezett *Chez nous* már nem tartalmaz puskaporos indulatot, csak a kommersz vígjáték szellemes patronjait lődözgeti. Persze hogy ez az előadás is könnyed és sziporkázó - ezt a társalgási-naturalista stílust tudják az angolok.

A naturalizmus virágjában igazán a Nemzeti Színház színpadán bontakozik ki, john Hopkins *A legközelebbi rokon* című darabjában, amelyet az egyre gyakrabban rendező Harold Pinter állított színpadra. Vajmi keveset lehet el-mondani erről az estéről. A szerző, aki általában televíziódarabokat ír, fontosnak tartja, hogy a cselekmény színhelye a sajátos típust képviselő külvárosi házak egyike, de ez fölösleges fontoskodásnak tetszik, a darabbelihez hasonló események bárhol lejátszódhatnak, és - főleg a világirodalomban - igen gyakran le is játszódtak. Egy vasárnap dél-utáni családi összejövetelen, amikor a rokonság aprajanagyja találkozik, ki-

derül, hogy a konvencionális érzelmek mögött féltékenység, irigység, rosszindulat, önzés lappang, és az idill látszata félresikerült életeket takar. A moralizálás szóáradata csírájában elfojtja a drámát. Az egyetlen mozgás a darabban a gyerekek állandó rohangálása a lépcsőkön és a kertben, ami meg-megszakítja a végehossza nincs vitát. Ezek a jelenetek legalább üdítő bizonyságai az angol gyerekszínészek tökéletes játékának. Az előadás egészében mégis lesújtó.

A következő estén az is kiderült, hogy honnan a hagyomány. A Nemzeti Szín-ház Priestley születésének nyolcvanadik évfordulója alkalmából fölújította *Eden End* című darabját - ismét a húszas, harmincas évek! -, amely szentimentális családi problémáival éppúgy áporodott levegőt árasztott, mint a Hopkins-darab. Fájdalom, ebben az előadásban a színészi játék is avítt, élettelen, pedig olyan színészek szerepelnek benne, mint Joan Plowright, és a rendező nem más, mint Laurence Olivier.

Barokk színház

Annál kevésbé áporodott, avítt és naturalista az Aldwych Színház Peter Barnes-darabja, *A megszállott.* Erről az előadásról a legkülönbözőbb, egymásnak élesen ellentmondó vélemények jelentek meg. Volt, aki égig magasztalta, volt, aki földre rántotta. Martin Esslin röviden és egyszerűen a jelenkori dráma páratlan remekének nevezte.

A darab - Terry Hands rendezésében különösen - a Jakab-kori színház újjáélesztése. A XVII. században játszódik, a spanyol királyi udvarban. Köz-ponti alakja - hőst aligha mondhatunk - a Habsburgok spanyol ágából származó II. Károly, aki gyermektelenül halt meg, minek következtében neki köszönhető, hogy kezdetét vette a spanyol örökösödési háború. II. Károly ugyanis epileptikus, impotens és kretén volt.

Barnes darabja arról a tragikomikus erőfeszítésről szól, hogy a „megszállott" II. Károlynak sikerüljön megtermékenyítenie hercegnői feleségét, Neuburgi Annát. Az egész udvar lázban van. A királyi mosónők naponta lesik, hogy a királyi fehérneműkön van-e valami jele az aktus megtörténtének. Csellel, erő-szakkal is megpróbálkoznak az udvari nagyságok - hiába. Az inkvizíció autodafét rendez, amelynek állítólag erotikus hatása van, ez azonban inkább csak arra jó, hogy az előadás rendezője látványos, barokk színházi jelenetet varázsoljon belőle, és a szimbolikusan több méteresre megnövesztett királyi párral, valamint az arányos méreteiben még ezt a léptéket is sokszorosan túllépő aranyfallosz drámai megjelenítésével bemutassa a néhány pillanatra valóban bekövetkező királyi erekció dermesztően mulatságos, zengő orgonaszóval kísért kaján „diadalát".

Talán ennyi is elég annak érzékeltetésére, hogy itt az irónia és a sokkhatás látványos vegyületéről van szó. De ennyi kevés volna. A darab tudatosan vállalt ötvözete a musical comedynek, a Feydeau-féle farcenak, a groteszknek, a lírainak, a pokolian mulatságosnak és a vadul ijesztőnek, a brechti elidegenítésnek és a Jakab-kori színpompa tobzódásának.

A hatás nem mindennapi. Károlyt a *Szentivánéji álom* Brook-produkciójában Theseus-Oberonként nálunk is látott Alan Howard játssza, Carrenónak a Kunsthistorisches Museumban található festményét tökéletesen megvalósító maszkban. Ez a nyáladzó, vonagló, ennii-nni, járni alig bíró, infantilis szörnyeteg, aki beszéd helyett artikulálatlan selypegéssel közli mondanivalóját, tulajdonképpen nagyon mulatságos figura, ha nem képzeljük mögéje az egész hatalmi rendszert, inkvizícióstul, hadseregestül. Az udvarban lejátszódó grand guignol: az udvari bohóc-törpe mókázásai (szintén történelmi figura, Sebastien de Morra, akit Velazquez festett le, és akinek alakjában a törpeszínész a külső-belső azonosulás tökéletességével kápráztat el), az epilepsziás rohamok, a királyné ágyába csempészett potens lovagok valóban Feydeau-ba illő hálószoba-kergetőzései, a morbid humorú jelenet, amikor a király halott anyja mellé bújik a koporsóba, de a halott keze hirtelen kinyúlik - mind-mind csupán bizarr és enyhén borzongató szórakozást jelentenének, ha közben nem kellene arra gondolnunk, hogy mindezzel véres háború, népek leigázása, szenvedés és halál járt.

De a kérdés éppen ez: vajon kell-e erre gondolnunk az előadás közben? Vagy csupán derűs nyugalommal, enyhe borzongással, a briliáns technikának kijáró ámulással, némi undorral, önfeledten, irtózva, kipirultan ülünk a néző-téren - ki-ki ízlése, vérmérséklete és teherbíróképessége szerint -, de egyformán kívül maradva azon a gondolatkörön, amelyben az író mozog?

Egy kis vita

Ezen folyt a kritikai vita is. Esslin lenyűgözve és lelkesedve közölte, hogy a darab megmutatja az olyan hatalmi rendszerek létének tökéletes abszurditását - Ugandától Washingtonig -, amelyek csak saját kiváltságaikkal és előjogaikkal törődnek, és nem érdekli őket éhező milliók szenvedése. (Esslin nyilván Etiópia példáját is említette volna, ha az éppen azokban a napokban kerül a világsajtó első oldalára.)

Benedict Nightingale Esslinnek írt válaszában (miután megütközik néhány kritikus túlzott lelkesedésén) azzal vág vissza, hogy ez az általánosítás, amely ezek szerint vonatkozhat nemcsak Nixonra és Amin tábornokra, hanem Wilsonra, Heath-re, Francóra, Vorsterre is, ezáltal nem vonatkozik senkire, tehát nem is fogja senki magára venni az egykori spanyol Habsburgok bűneit - következésképpen ez a gondolat nincs benne a darabban, s a puszta brilírozáson kívül más aligha fedezhető föl ben-ne. Esslin természetesen viszontválaszol, és kioktatja kollégáját: a történelmi tanulságok nem azt jelentik, hogy II. Károlyban - vagy Macbethben - vala-milyen ma élő államférfit kell látnunk. És így tovább, és így tovább . .. Végül kijelenti, hogy *A megszállottat* még ötven év múlva is játszani fogják, amikor a premier kritikusait már mindenki rég elfelejtette.

A vitába levélíróként beleszóltak a nézők is. *Egy* hölgy Surrey-ből azt írta, hogy már az egyik első előadáson nagy élményt jelentett számára a darab, hát még azután, hogy további háromszor megnézte. Végül egy londoni úr kinevezte eme hölgyet a hónap mazochistájának, sőt, minden idők mazochistájának, Esslinnek pedig azt üzente, hogy ha az elkövetkező huszonöt évben („Ki tudja, hogy lesz-e még egyáltalán elkövetkező *ötven év?")* akármelyik londoni színház fölújítja A *megszállottat,* akkor neki is meg a rajongó hölgynek is megajánl öt-öt fontot ...

Londonban tehát szintén zajlik a színházi és kritikai élet ... Ami *A megszállottat* illeti, aligha van igaza Esslinnek. Nem abban, hogy a darabot ötven év múlva újra játszani fogják - ez bőven elképzelhető. De amit a hatalom természetéről és erkölcstelenségéről mond Barnes, az sem nem nagyon eredeti, sem nem nagyon erőteljes. Az elő-

adás mindazonáltal szemkáprázató teátrális és művészi élmény - a stílussá párolódott együttesjáték diadala.

Utószó

Meg kellene még magyaráznom e beszámoló alcímét és főleg a benne szereplő kérdőjelet. Mit jelent a „régmúlt világok" ábrázolása a színpadon? Mikor érezzük jelennek a múltat és mikor múltnak a jelent? *A Bingo* múltja jelen idejű - csak a színház tudja megvalósítani ezt a látszólagos 'képtelenséget. A *legközelebbi rokon,* jelen ideje múlt idejű, még Priestley idejénél is régebbi. A *Bloomsbury* múltnosztalgiája és *a Travesztiák* múltironizálása sem egy tőről Fakad. *A Chez nous* modernnek látszó szexuális problémái múlt századi francia „jól megcsinált darabot" rejtenek; *A megszállott* Feydeau-idézetei viszont paródiák, s a Jakab-kori szinház föltámasztása több puszta színháztörténeti tettnél, még ha a darab mai vonatkozásai nem elég meggyőzőek is.

A sor folytatható lenne. A Nemzeti Színház két előadásával például. (A Nemzeti Színház egyébként utolsó évadját játssza az Old Vicben. Áprilisra elkészül a Waterloo-hídnál, a Themze partján az új épület, amelyben három színpad lesz, és a legnagyobbat, a körszínházi kiképzésűt Laurence Olivierről nevezték el. Jártam az épület-kolosszusban, amely az óriási méretek ellenére az intimitás légkörét fogja kelteni, olyan rafinált módon tervezték. Technikailag pedig valóban kacsalábon forog.)

Nos, a Nemzeti Színházban - egyelő-re a régiben - Frank Wedekind darabja, *a Tavasz ébredése* a berlini fölújítás után rövid idő alatt másodszor bizonyította életrevalóságát. (Külön érdekessége, hogy a „gyermektragédia" műfaji megjelöléshez igazodva *a Romeó és* Júliával rokonították, és a két darabot ugyanaz a rendező vitte színre ugyanazokkal a szereplőkkel.) A másik példa *a Figaro házassága* lehetne, ugyancsak a Nemzetiben, amelyben a *Szentivánéji álom* Titánia-Hyppolitája, Gemma Jones játssza a grófnőt, leckét adva abból, hogyan lehet nekünk szólóvá tenni a 'klasszikusokat.

Talán ennyi is elég volt a színházi „relatív idő" példáiból ahhoz, hogy né-hány tanulság levonására alkalmas legyen.

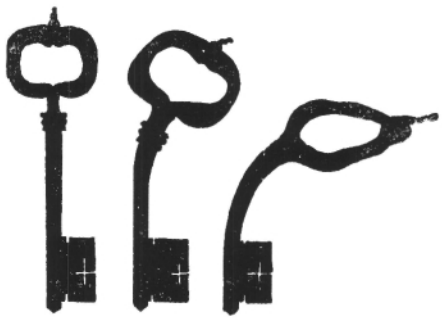
BELIA ANNA

Hanyatló kulcsok

A 28. avignoni fesztiválról

Lyonban a vonat folyosóit már járhatatlanná teszik a hatalmas hátizsákok és a rajtuk üldögélő farmeres, trikós srácok. Lopva kémleljük egymást, talán mindannyian ugyanoda igyekszünk. Akkor meg még lesz időnk egymással beszélgetni. Most tegyünk úgy, mintha az egyre kopárabbá váló táj, a sűrű erdőkből. is előszemtelenkedő sziklák, a hírhedt szél, a misztrál ellen ültetett ciprusfalak érdekelnének bennünket. S bámuljuk a visszafelé rohanó tájat: Provence-ban vagyunk. A vonatablakon be-csapó szél egyre gyakrabban teszi ezt a szaglóérzéknek is nyilvánvalóvá, a lila villanásokként feltünedező levendula-mezők illatát magával hozva.

Csakugyan, az avignoni pályaudvar elnyeli a hátizsákok és gazdáik nagy részét. Két lépés, és máris a középkori városfalakon belül vagyunk, a főutca, a rue de la République platánjai alatt. A fák törzse nem látszik a rájuk ragasztott plakátoktól, irányító nyilaktól, az utcán bokáig járunk a röpcédulában -- vegyünk részt a Chile melletti szolidaritási nagygyűlésen, nézzük meg ezt meg ezt az előadást, ne nyaraljunk Spanyolországban, mert ezzel is Francot tá-



Az avignoni hanyatló kulcsok

mogatjuk és így tovább -, sőt a járdát is ráragasztott hirdetések borítják. Föl-felé tekintve sinus már egy betűnyi hely sem: a lombok között transzparensek, a házak ablakain hevenyészett felszólítások.

Első pillantásra mintha a fesztivál titkárságán is az utcához hasonló volna az izgalom. A titkárság és a sajtóiroda egy épületben van, a Pápák Palotájával szemben. Újságírók, akik majd „avignoni különtudósítónk" megjegyzéssel számolnak be az eseményekről, próbahelyiséget kereső rendezők, egy kis szakmai csevegésre áhítozó színészek nyüzsögnek, telefonok csöngenek, de a levegőben nyoma sincs az idegességnek. Érződik, hogy itt mindenkinek a dolgát elintézik, 'hogy itt mindenre sor 'kerül, hogy itt, anélkül, hogy bár-kinek is különleges figyelmet szentelnének, nem feledkeznek meg senkiről.

Paul Puaux, az avignoni fesztivál vezetője

A nyugodtság forrása talán *Paul Puaux* személye. A fesztiváligazgató elmaradhatatlan pipája és derűs tekintete azonban nem volna elégséges biztosítéka a kiegyensúlyozott légkörnek: huszonhét év rutinja és tanulságai te-szik gördülékennyé a fesztivál szervezését és lebonyolítását. Másnap délelőtt, két sajtókonferencia között, számomra is jut fél óra Paul Puaux idejéből.

Még nem is kérdeztem semmit, bizonyára az ITT-ajánlólevél indíttatására, szükségesnek tartja tisztázni, hogy Avignonban nem *színházi* fesztivál van.

- Amint a hivatalos fesztivál programjából is kiderül, a színház fontos szerepet kap Avignonban, de számunkra ugyanolyan fontosak. a filmművészeti találkozók - az idén az olasz filmvígjáték, az amerikai underground és Vincente Minnelli a téma -, a hagyományos táncműsorok, a hangversenyek, a hábés pantomimelőadások. Nem beszélve a képzőművészeti kiállításokról. Az idén Picasso 1970-72 közt alkotott összes művét, 201 festményt állítottunk ki a Pápák Palotájában, 227 különféle időpontból származó kerámiájával és több metszetsorozattal együtt. Ha az örökösödési perben a gyűjtemény Jacque-

line Picassóé marad, a képek és kerámiák végleg Avignonéi lesznek.

Engem, persze, ennek ellenére a színház érdekel leginkább. Már idefelé jövet meghökkentem a műsoron. A Pápák Palotája díszudvarán egyetlenegy társulat lép föl, a lyoni La Compagnie du Cothurne, három művel, összesen tizenegy előadással.

– *Van valamilyen különleges oka, hogy egy társulat, s éppen a Cie du Cothurne, mely a Vilar-féle decentralizáció egyik eredményesen működő műhelye, biztosítja a 74-es fesztivál gerincét, foglalja el a város „díszhelyét"?*

– Először is, itt nincsenek „díszhelyek". Mikor egy társulattal elkezdek tárgyalni, megkérdezem tőlük, hogy is-merve az avignoni lehetőségeket, melyik színpadra van szükségük előadásaikhoz. Marcel Maréchal, a Cio du Cothurne igazgatója és rendezője nagy színpadot követelő előadásokat hozott magával, melyek annál jobban érvénye-sülnek, minél nagyobb a színpad, mennél több a néző.

A közönség óhaja volt, melyet a fiatalok avignoni tartózkodását szervező Centre de Jeunes vezetői tolmácsoltak, hogy egy-egy társulat a fesztivál egész ideje alatt Avignonban legyen, s így a dialógus, mely már hagyományos a közönség és az alkotók között, folyamatos maradjon az egy hónap alatt. Hogy a társulatok ne turnénak tekintsék a fesztiválon való szereplést, holmi üstökösszerű átvillanásnak Avignon egén, hanem illeszkedjenek bele a fesztivál mindennapjaiba, a megkezdett beszélgetéseket mindig fejezzék 'be, 'esetleg többször is térjenek vissza azokra a helyekre, ahova hívják őket.

(Az utólagosság itt zárójelet nyittat: ha napközben nem is lehetett a társulat tagjait a városban látni, hiszen próbáltak, vagy az Avignon környéki üzemeket járták vitákat, versmondó délutánokat rendezve, este, az előadások után. a színészek is a kávéházi teraszokon iszogatták a sörüket, és éppúgy szóba elegyedtek a többi ott üldögélővel, mint bárki más. Rajtuk is úrrá lett a vakációs hangulat, s bár ők dolgoztak - mi csakugyan pihentünk -, egyre nap-barnítottabban és egyre felszabadultabban közlekedtek a városban.)

- Másrészt pedig - folytatja Paul Puaux -, ez a módszer lehetőséget ad arra is, hogy egy színházi vállalkozást minden oldaláról, példásan bemutassunk. A Cie du Cothurne a három „nagy" színházi előadáson, Peter Weiss *Hölderlinjén,* Serge Ganzl *Fracasse-án* és Audiberti *Baba* című művén kívül gyermekszínházát is magával hozta, kamaraelőadást is ad, Hélčne Parmelin kétszemélyes darabját, a *Bohócot,* valamint irodalmi délutánokat Hölderlin, Neruda, Nazim Hikmet, Audiberti, Victor Hugo stb. műveiből, amit a "nagy" előadások műhelytanulmányai-nak is föl lehet fogni.

A főszereplő: a közönség

Jean Vilar valahogy így képzelte el a népszínházat. A megvalósult elképzelés szinte elemi erővel hat az emberre, mikor egy-egy előadás előtt belép a Pá-pák Palotája díszudvarára. A nézőtéren háromezerötszázan férnek el, s az előadásokon mindig voltak is ennyien. Zajos, ünnepi öltözet és pózok nélküli közönség, nagyrészt huszonévesek. Ha az utolsó sorokban nem értik jól a szöveget, nem törődve az alsóbb régiók

– újságírók és egyéb tiszteletjegyesek

– ünnepélyes csöndjével, teli torokból lekiabálnak a színpadra, hogy „nem halljuk". A színészek meg sem rezzennek, ám kettőzött hangerővel folytatják. Mindenki számára egyértelmű, hogy a játékhoz szükséges két fél, két teljesen egyenrangú fél van együtt, s mindegyiknek tudnia kell a másik kedvére tenni.

A fesztivál főszereplője egyébként is a közönség. Írott propagandára, plakátokra, újságra fütyülnek. Szájról szájra terjed a híre á jó előadásnak, különösen, ha „off"-műsorról van szó. Mert mintha a hivatalos fesztivál nézőtereí illemből telnének meg. *A Hölderlint* még becsületesen végigülik, a második Cothurne-előadás, *a Fracasse* szüneté-ben már valóságos népvándorlás indul meg a kijáratok felé, *a Baba* bemutatójakor már a szünetet sem várják meg sokan: este tizenegykor még meg lehet nézni a platántörzsekre ragasztott „off"-műsort, s ki lehet választani valamit, ami megmenti az aznapi estét. Maréchal - és nem véletlenül csak ő és nem társulata - a fesztivál ideje alatt fokozatosan vesztette el népszerűségét. Az előadott darabokat teljesen a saját arcára formálta, megtűzdelte rögtönzéssel, legtöbbször olcsó bohóckodással. Ez talán *a Hölderlin* esetében sikerült neki a legkevésbé, mivel ott a szöveg ereje túlságosan ellenállt a „maréchalizációnak", ahogy ezt egy idő után a fesztivál közönsége nevezte. Érthető módon a Nagy Francia Forradalom és a 68-as diákmozgalmak színpadi felidézése Európában a franciákban kelti a leggazdagabb visszhangot. Jó érzés ilyen nézősereg tagjának lenni. De mintha szegényesebb *Hölderlint* látnánk, mint amire emlékeztünk. Pedig az előadás hosszú, sőt hosszadalmas, Franciául is gyönyörűen cseng Peter Weiss szövege, csak üresen. És ez nem a fordító hibája. Marcel Maréchal rendezése mindent teljesen egyértelművé tesz, megfosztja a művet a gazdag mögöttes tartományoktól. A népszínház hamis értelmezése a ludas ebben. Attól, hogy Empedoklész feje fölött a felhők Marx, Lenin, Mao és Che Guevara arcára hasonlítanak, vagy hogy Schiller Hölderlinnel való dialógusa a „műveljük kertjeinket" kicsi jelképes kertjében zajlik, a művészet nem lesz mindenkié. Jobban mondva, ami ily módon lesz mindenkié, az nem a művészet.

A Fracasse, melyet Serge Ganzl írt Théophile Gautier népszerű regényéből, már nem is akar fennkölt alkotói elveket képviselni. Maréchal maga ars poeticájának nevezi ezt a rendezését: „A *Fracasse* annak az óhajnak a megfogalmazása, hogy hagyjunk már fel az olyan előadásokkal, melyek nem szereznek örömet azoknak, akik csinálják őket. Az előadás nem kérkedik azzal, hogy minden problémát megold. Csak né-hány kérdést tesz fel. Ez minden. Ha-tározott ökölcsapás az asztalra." Csak-ugyan ez minden. Látványosság, pengő kardpárbajok úton-útfélen: a színész boldog lehet, hogy számot adhat mesterségbeli tudásáról, egy teljes estén át hülyéskedhet. A darabtól nyugodtan. De hogy hol van az ökölcsapás ...

Audiberti *Baba* című művére már rá sem lehetett ismerni. Maga a szerző így fogalmazza meg regényből színpadra alkalmazott műve témáját: „*egy* politikai és egy tudományos forradalom összegabalyodó eseményei, melyek kabaré-légkörben játszódnak le." A kabaré-légkör igaz. Hogy forradalmakról van szó, azt az egyszerű néző nem veszi ész-re. Fészkelődik, rágyújt, elbeszélget a szomszédjával, hogy teljék az idő - ha a színpadon történő dolgokra figyelne, borzasztóan unná magát. A mellettem ülő fiú most érettségizett. Közös kínlódásunk okozójáról, Maréchalról kezdünk beszélgetni, de hamar másra terelődik a szó. A fiatalember élete utolsó diákvakációjára menekült az avignoni fesztiválra: szeptemberben már apja kis szállítási ügynökségén kezd munkába. Szeretett volna továbbtanulni, ügyvéd-

ségről álmodott, a családi vállalkozás-nak azonban szüksége van rá. Tőle tudom meg, hogy mennyire érdemes meg-nézni az egyik „off"-előadást, a THéâtre de la Liberté Nazim Hikmet művei alapján összeállított, *A szerelmes felhő* című műsorát. *A szerelmes felhő* valóban üdítő látnivaló. Az önkéntes szám-űzetésben Franciaországban élő török színészekből és francia barátaikból álló társulat egyszerű kelléktárral, sok ötlet-tel és mozgással, varázslatos, népi ihletésű szürrealista szöveggel nyűgözi le a nézőt a hevenyészett színházban, ahol még egy helyben ülve is ömlik rólunk a víz az éjszakai. hőségben.

Még egy „off"-program

Alain Scoff: *Bízom hazám igazságszolgáltatásában* című darabja közben, mely szintén az „off"-programok közül való, nem kell a melegtől szenvednünk, mert az avignoni. Természettudományos Központ kertjében kellemes szellő fújdogál. Alain Scoff és társai aktuális színházat csinálnak, a didaktizmus unalmassága nélkül. Ez az előadásuk meg-történt esemény alapján készült. Egy fiatal hegesztőmunkás rejtélyes körülmények közt meghal az őrszobán, Chambéryben. A rendőrök brutalitására lehet gyanakodni, bár a rendőrség azt állítja, hogy a fiatalember öngyilkos lett. A fiatalember szülei beperelik a rendőrséget, s hiába derül ki egyre jobban, hogy nekik van igazuk, mindig el-vesztik a pereket - az igazságszolgáltatás a hatalmat szolgálja. Az előadás kerete egy televíziós .dokumentumműsor - jó lehetőség a telekommunikációs esz-közök manipuláltságának a leleplezésé-re. A ·'hangnem mindvégig a szinte bohózatig fajuló akasztófahumor, a fiuk koporsóját vonszoló, gyászruhába öltözött szülők vissza-visszatérő képe emlékeztet csak a főtéma tragikumára. Az ember végighahotázza az előadást, s ennek ellenére nehéz szívvel hagyja ott a. színházat, sőt szorongással, ha francia: védtelenek vagyunk az igazságszolgáltatással szemben, amely, úgymond, érdekünkben létezik.

Ugyancsak dokumentumszerű alapjai vannak az „in" Fesztivál egyik legérdekesebb prózai színházi előadásának, Jacques Kraemer: *A Graully visszatérése* című művének. A Graully sárkány, a legendák szerint valamikor .sorra falta föl a metzieket. Ez a Graully tér vissza a Lotharingiai Népszínház, a TPL darabjában, melyet a szerző, egy-ben a színház igazgatója, rendezett. A Graullyt annak idején a 1V. században Szent Kelemen győzte le azzal, hogy kereszténységre térítette a metzieket, és ő lett az első metzi püspök. Az újjá-éledt Graully megfékezésére is egy Kelemen nevű ember érkezik a városba. A. színpadon az ő átváltozása a legnyilvánvalóbb: a mindenkori hős, akit a repülőtéren prófétaként fogadnak a tényeket meghamisító sajtó képviselői és a város nagyjai, kapitalistái és egyházi emberei, lassan hosszú karmú, szőrös szörnyeteggé alakul. A kapitalista monopóliumokkal szövetségben Kelemen-nek nem sikerül a várost a sárkánytól megszabadítania, sőt a végén már nem lehet tudni, hogy nem ő-e a Metzre szabadult rossz szellem. A Graully felélesztése azt is jelenti, hogy ha a mítosz válik úrrá a történelmen, a történelmet igazából formáló erők fölött is úrrá lehet lenni, mert a mítosz eltereli az emberek figyelmét a társadalmi-gazdasági valóságtól. Így megfogalmazva leegyszerűsödik a darab mondanivalója. Pe-

Jacques Kraemer: A Graully visszatérése (a Lotharingiai Népszínház előadása az avignoni fesztiválon)

dig az előadás közben sokkal bonyolultabbnak látszik. A néző szakadatlanul bizonytalanságban érzi magát, mert nem tudja biztosan, ki is a Graully, ki Kelemen, ki élesztette fel a Graullyt, és miért volt rá szüksége. Á mű jel-rendszerének nem egyetlen és tévedhetetlen megoldása van. És még mielőtt alaposabban átgondolnánk a dolgot, csak annyiban vagyunk biztosak, hogy a Jó és a Rossz ellentéte, pontosan azért, mert azt észrevesszük, hogy valójában nem is igazi az ellentétük, valamilyen mély társadalmi antagonizmust próbál álcázni.

A Graully csak szakmai körökben aratott sikert. A közönség elbátortalanodva, magát kívül rekesztettnek érezve ment haza az előadásról. A darab jelzőrendszere (nemcsak szövege, hanem a színészek horrorfilmekből vett gesztusai, a kellékek és a kevés díszlet is) alattomosan rafinált. Tudatosan az. A műsorfüzet szerint „a hang-ismétlődésekre, a visszatérő színekre és gesztusokra figyelmes néző sikeresen zárhatja a nyomozást. Kijátszva a szöveg ármányait, arra is rá fog jönni, hogy a szöveg veszedelmes eszköz, melyet az uralkodó ideológia gyakran fel-használ a valóság leplezésére". Csak-hogy a néző mögött nincs kétévnyi munka a témában, anyaggyűjtés és alkotás, mint a TPL társulata mögött, mely lehetővé tenné, hogy otthonosan viselkedjék a darab célzásokkal, utalásokkal szándékos mellébeszéléssel terhes világában, s ezért csak sejti, amit értenie kellene.

Zenés esték

A prózai előadások csalódásait, félörömeit némileg enyhítette a zenés szín-ház néhány előadása, a Karmelita és a Celesztinus Kolostorban. A fesztivál talán legszebb és legtartalmasabb pillanatait igen fiatal, „első színpados" opera-énekeseknek köszönhettük. Mozart *Varázsfuvoláját* mutatta be Louis Erlo Opéra-Studiója, németül. Az Opéra-Studio különféle helyekről összesereglett, zeneművészeti főiskolát végzett fiatal operaénekesek zenei és színészi képzésével foglalkozik. Egy éve létezik, és ez az első bemutatkozása nyilvánosság előtt. Minden énekes tudja a *Varázsfuvola* minden, az ő hangjának megfelelő szerepét, s az aznapi diszpozíció dönti el, hogy kik énekeljék a fő-szerepeket. A rendezés egyszerűsége fel-fedi az opera összes rétegét, a szerelmi történetet, a szabadkőműves-iniciációt, a szerelem általi megváltás filozófiai gondolatát, a zene mindenhatóságában való hitet. Az énekesek hangi éretlenségeiért színészi játékuk költőisége, a játékban és a műben való megindító hitük bőven kárpótolta a nézőt. S bár a prózai jeleneteket is németül mondták az énekesek, a közönség lankadatlan jóindulattal igyekezett mindent megérteni, ami sikerült is, mert bizonyos szint fölött ez már nem nyelvi kérdés.

A francia zenés színház az avignoni fesztiválra két új darabbal is gazdagodott. Az egyik Antoine Duhamel *Übü az operában* című műve, melyet Jarry nyomán írt. Az előadást Georges Wilson rendezte. A színészek a világ négy sarkából gyűltek egybe, a Godspell társulatából, kávéházi színházakból, free-jazz együttesekből, operett-társulatoktól, de egy dologban hasonlítottak egymásra: egyformán tudnak énekelni, táncolni, a legváratlanabb pillanatokban a legváratlanabb hangszereket kapják elő. A színpadon mindig mindenkinek dolga van, ha valaki színpadon van, az mindig valamilyen módon hasznos. Antoine Duhamel zenéjében föllelhető minden hatás, a jazztől a romantikus operáig, stílusa azonban végig egységes és egyéni.

A másik opera, pontosabban „kórus-, hangszeres és elektroakusztikus opera", Guy Reibel műve, kevésbé tesz az emberre kellemes benyomást. Oda az *Übü* felszabadult játszása is, pedig A *vidám Rabelais a* címe. Az állandóan zsúfolt színpadon tolonganak az énekes statiszták, nyújtogatják a nyakukat a hol itt, hol ott felbukkanó karmester, Stéphane Caillat felé, velőtrázó hangokat adnak ki magukból, látszólag minden zenei összefüggés nélkül. Miközben a prózai színészek - a grenoble-i Városi Szín-ház művészei - obszcén dolgokat kiáltoznak egymásnak. A rendező, Pierre Barrat, sokat tanult Mnouchkine-tól, főképpen tömegmozgatása idézi az *1789*-et. Egy idő múlva már csak egy látványos jelenet marad meg az emlékezetünkben: a viharos, tajtékos tenger, melyet hatalmas fehér léggömbökkel a kezében a száz statiszta hajladozása jelenít meg. A léggömböket aztán útjukra engedték, s az előadás hátralevő, majd-nem teljes egy órájában a közönség (akik még bírták szusszal, s nem osontak ki gyáva módon megfutamodva ...) a levegőben szálldosó léggömbök után kapkodott.

A harmadik zenés színházi bemutató is ismert mű alapján íródott opera, a *Veszedelmes viszonyok*, melyet Choderlos de Laclos regénye alapján Claude Prey írt. A strasbourg-i Opéra du Rhin társulata, mely már városában játszotta a művet, biztos szakmai tudásról tett tanúbizonyságot. Pierre Barrat itt megfontoltabb rendezőnek bizonyult. Nyoma sincs *a Rabelais* szertelenségének. Mintha a XVIII. századi libertinus történet gonosz, de kifogástalan udvariasságú, elegáns hősei lehűtötték volna a rendező művészkedési hajlamait. A díszlet egyszerre több helyszínt ábrázol, ezekről a helyekről leveleznek egymással a hősök. A színpadon, a díszlet adta keretben ülnek a hangszeres szólisták is: minden szereplőnek megvan a maga hangszere, mely időnként képviseli is, nemcsak kíséri a színpadi figurát. A *Veszedelmes viszonyok* arisztokratikus rosszmájúsága olvasva nagyszerűen elviselhető. A színpadon a minden igaz érzelemnek való fittyet hányás, a mosoly végleges káróröммé fajulása, az érzések és erkölcsök romlásán való sátáni vigyor szinte elviselhetetlenül undorító.

Az avignoni fesztivál első huszonöt éve alatt - 1974-ben a huszonnyolcadiknál tartunk -, Jean Vilar életében a francia, sőt néha a nemzetközi szín-házművészet legértékesebb tendenciáit tekintette át nyaranta, teret adott születő, ígéretes művészeknek és iskoláknak. Az idén Avignon meghátrált a kaland elől. Válogatás nélkül összegyűjti a pillanat termékeit, mégpedig azért, mert senki sem vállalja az előzetes ítélkezést, a természetesnek látszó előzetes válogatást, hogy ne tartsák korlátolt művészetdiktátornak. Engedékenység a szakmának, engedékenység a közönségnek - eredmény: az előadások színvonalának általános szürkeségéből alig emelkedik ki valami, az is igen szerényen. A karikaturista jól látja. Teljes a hanyatlás, még a fesztivál jelképes kulcsai is elszomorodnak rajta.

Kétségtelen, *hogy* még így is *hasznos* a fesztivál. Még akkor is, ha méreteit tekintve már-már fesztiválgyárrá válik: a hivatalos és az „off"-programok naponta körülbelül ötvenelőadásos választékot kínáltak. Hasznos a közönségnek, mert addig a rövid ideig, míg Avignonban van, benne élhet az alkotás légkörében, mely még akkor is lázas tevékenység, ha a végeredmény nem mindig sikeres. Különösen hasznos a szín-

házi szakmának. Év közben nincs idejük, hogy egymás munkáját megismerjék, már a decentralizáció színházait el-választó földrajzi távolság miatt sem. Az avignoni fesztiválra aki tud, el-megy. Semleges helyen találkoznak az alkotók. Aki részt vesz a programban, az úgy mutatja be, mit tud, aki nem, az a véget nem érő beszélgetéseken.

Az idén az egyetlen reményt keltő zenés színházi műfaj is így jött létre: valamikor, egy avignoni fesztiválon, összetalálkozott Georges Wilson, a rendező és Antoine Duhamel, a zeneszerző...

A France-Culture nevű rádióállomás Nyílt Színháza (Théâtre Ouvert) a fesztiválnak ezt a jelenségét intézményesítette 1971 óta. Új drámák első, díszlet, jelmez nélküli színpadi előadásának a lehetőségét teremtik meg a rádiósok Lucien Attoun vezetésével, aki többnyire az előadások utáni beszélgetéseket is irányítja, melyek a közönség és az alkotók - író és színészek - közt folyik. A nézők közt sokszor színházi ember is van, s ha az elkezd beszélni, könnyen szakmai dialógus válik a vitából. Az idén a Nyílt Színház egy felolvasórészleggel is bővült, melyet flaubert-i szóval Gueuloirnak (pofázónak lehetne körülbelül fordítani) neveznek. Ide bárki, hivatásos *vagy* nem hivatásos színpadi szerző jelentkezhet felolvasásra egy-két héttel a kért időpont előtt. Az idén több mint egy tucat új darabot olvastak fel ismert és ismeret-len szerzők. A jövő dönti el, 'hogy meg-valósulnak-e a színpadon vagy sem.

Paul Puaux, mikor az idei fesztiválról valami kellemesebb témára térünk, a jövő évi fesztivál terveire, sóhajtva sorolja a neveket, melyekhez még ez-után fog fordulni, az avignoni fesztivál megújítását remélve tőlük: Planchon, Peter Brook és megint Béjárt. Talán. Talán ők segítenek majd megerősíteni bennünket abban a reményünkben, hogy a színház, a francia színház nincs válságban, hogy a théâtre populaire mozgalma még ezután is hozhat újat, és hogy jövőre nemcsak a provence-i táj, a színes forgatagú város, a téli rosszkedvüket félretevő, lépten-nyomon beszédes emberek, a barátságossá váló rendőrök, a főtéri alkalmi zenészek, a főutca kapualjaiban alvó békés hippik, azaz a fesztivál *hangulata,* hanem az előadások is mellékíz nélküli örömet szereznek az odasereglőknek.

JAN KOTT

A nőről és a jelekről

Kyôtóban láttam először homok- és kőkerteket. Közülük a leghíresebb a 15. századból származó Ryôan-ji templom kertje: tiszta homokkal borított, tégla-lap alakú terület, melyet, mint valami kis tavat, alacsony fal keretez. A homokban tizenöt kisebb kő; ötös, kettes, hármas, kettes és hármas csoportokba rendezve. A fal mögött juharfák zöldje. Fehéringes fiúk, kurta-tarkaruhás lányok, kimonóba öltözött asszonyok ülnek itt körben, hagyományos pózban, guggolóülésben, keresztbe vetett lábbal, térdüket a földhöz szorítva - csendes elmélkedésben. Ez a homok- és kőfelület, hűvös szürke-bronzos tónusával Braque-képhez hasonlít. Szigorúságot érzünk benne és tökéletes szépséget. Ha valaki elmozdítaná a helyükről ezeket a köveket, úgy tűnik - visszavonhatatlanul megbontaná ezt a tökéletességet.

Megnéztem a császári Shugaku-in-palota kertjeit is Kyôtóban. Az egyik pavilon falát két hal díszíti. Csillog-ragyog minden egyes pikkelyük, bizonyára egyforma elragadtatást váltottak ki a festőből, hogy ilyen mérhetetlen alázattal és mesterségbeli tudással festette meg őket. A legenda így szól: a halak estéről estére odahagyták a falat, hogy a közeli tó vizében úszkáljanak. S akkor a császár, mert félt, hogy egyik reggel nem térnek vissza majd, megparancsolta a festőnek, hogy kék hálót fessen a fal-ra, amelyben örökre fogva maradnak.

Az absztrakt homok- és kőkertek, valamint a császári palota illúziót keltő halai, úgy tűnik, mintha a japán művészet két különböző „természetét", stílusát - és talán különösképpen a japán színház két irányzatát demonstrálnák. Az európai tipológia kategóriáival úgy jellemezhetnénk őket, mint a klasszicizmus és a barokk ellentétét.

A klasszikus nő úgy viszonylik a barokk kabukihoz, mint a száraz „természet" a nedveshez, a kövületképződés az olvadáshoz, a megmerevedő mozgás a nehézségi erőt lenyűgöző mozgáshoz, mint a tiszta fogalmiság körében járó absztrakt művészet az imitáció nem kevésbé abszolút művészetéhez.

Magojirô mosolya

Iwao Kongo - ama négy nagy dinasztia egyikének leszármazottja, amelyben nemzedékről nemzedékre iskolát terem-tett a nő-művészet gyakorlata - lehetővé tette számomra, hogy egészen közelről vehessem szemügyre színházának maszkjait. A legrégebbiek négyszáz évesek. Cédrusfából faragták őket, és festékkel színezték, rendkívül törékenyek, a legkisebb óvatlan mozdulat tönkreteheti rajtuk a mázt. Felületük megannyi repedés, mint ráncok finom hálózata az élő testen.

Istenek, démonok, fiúk, asszonyok álarcai. Mosolyog valamennyi, még a rókáé és az oroszláné is. A legnyugtalanítóbb azonban Magojirô mosolya. Fiatal nő maszkja ez, nagyon hosszú, nagyon keskeny és csaknem átlós metszésű szemekkel. Magas homloka kitakarva, szemöldöke mintha elképedt csodálkozástól szaladna fel. Résnyire nyílt ajkai buják, szája sarka fölfelé fut. Ugyanez a szájszöglet az egyiptomi művészetkánont ismétlő görög fiúszobrok-nál jelenik meg ismét, a kouroi-oknál, a 6. századi Apollóknál. És ugyanez a nevezetes keserédes mosoly látható az Akropolisz-múzeum ion kore-inak buja s mintegy „álmatag" ajkain. A történészek „archaikusnak" nevezik ezt a mosolyt.

A Mona Lisa-portrén ezt elevenítette fel Leonardo. A mosoly elidegenítette Mona Lisát a saját korától. Ez a mosoly rajta kívül létezett, és csupán futólag találkozott ajkával.

Kongo óvatosan két ujja közé fogta a maszkot, és maga elé tartotta. Fény és árnyék játszott rajta, majd hirtelen el-tűnt Magojirô mosolya. Bánattól meg-tört asszonyarc tárult fel most rajta. Kongo újból elfordította kissé a maszkot. A fölfelé ívelő szájszögletek, az összeszűkülő szemrések most alig visszafojtott sírást jeleztek. Újabb kézmozdulat. Magojirô üres tekintettel nézett ránk ezúttal, és befelé mosolygott. Nem volt jelen. És akkor első ízben fogtam föl, hogy egy maszk „pszichologizálása" éppolyan szemfényvesztés, mint a „ravasz" róka, a „bölcs" bagoly, a „gyáva" nyúl antropomorfizálása. „Mielőtt játszom", mondja Kongo, hosszú órákig

* Megjelent a Theater Heute 1974. februári számában.

kell szemlélnem a maszkot. Nem én létezem, a maszk létezik. Nem én vagyok valóságos, hanem a maszk."

Semmi nem történik, a feszültség mégis nő

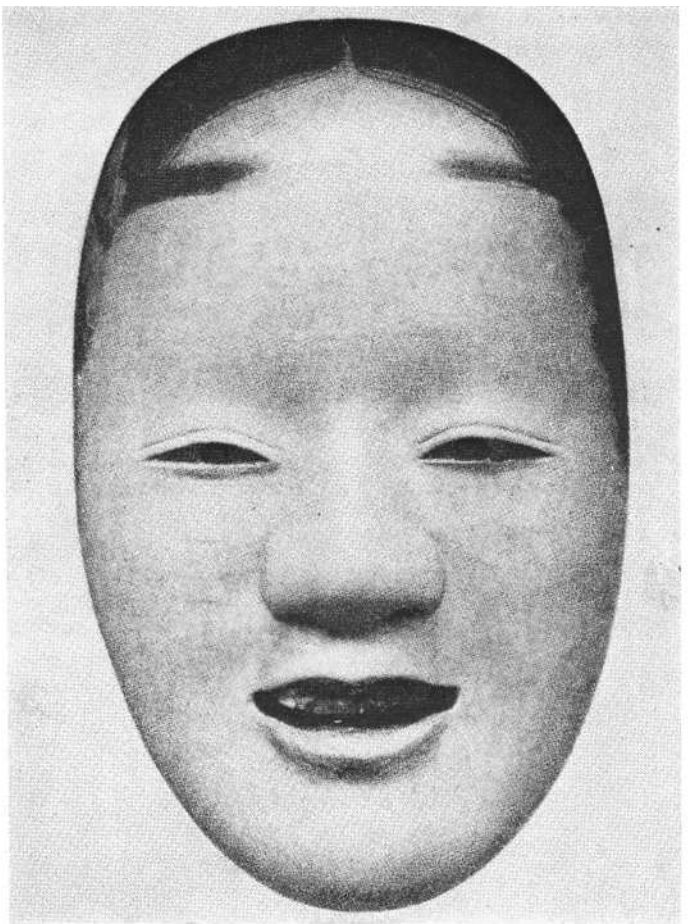
Három muzsikus - a hangszereivel: egy fuvolával, két kisdobbal és egy harmadik, nagy orsó formájú dobbal - már elhelyezkedett a színpad hátterében le-vő kis fal előtt, amelyre erdei fenyő van pingálva. Ez az egyetlen díszlet. A szín-pad maga ciprusfából készült tükörfényes dobogó, fölötte négy oszlopra emelt tető. A kórus bejön, letelepszik két sorban, és mozdulatlanná dermed. Mint madárrikoltás, először a fuvola töri meg a csendet. A hosszú hídfolyosó, a *hashi-gakari* végén - ez köti össze a színpadot a „tükörszobával", az öltözővel - felemelkedik a bambuszrudakra erősített kis damaszt függöny, mint valami széltől duzzasztott ernyő. *A waki* - maszk nélkül, hajadonfőtt, buddhista szerzetesek öltözetében - megindul lassan ezen a hídon a színpad felé. Halad előre és egy helyben marad, mint Zenon paradoxonjában a nyúl. Valamennyi nőjátékos járása ilyen; csosszanó-sikló mozgás ez igazából. Magas kothurnuszú szandálban, melyet az ujjak közé feszülő pánt erősít a lábra. A merev, ám ugyanakkor folyamatos mozgás során a sarok soha nem emelkedik fel a talajról.

A waki a jobb oldali oszlop mellett helyezkedik el, lábát keresztbe vetve, térdét a földhöz szorítja és megmerevedik. Énekes párbeszéd fejlődik a waki és a kórus között. Ezeket a hangokat azonban, mintha úgy kellene kipréselniük magukból, mintha el-elakadnának valahol a torok mélyén.

Az ütőhangszerek egyre lázasabban dolgoznak, megszólal a tamburin, fellibben újra a függöny, mintha szél kap-na bele, s megjelenik a hashi-gakari hídon a fiatal nő fehér maszkjában *a shite*. A maszk arcának csupán egy részét takarja, megnyújtja az alakját, és ezzel egyszersmind valószínűtlenné is teszi. A waki felé közeledik, majd eltávolodik tőle, mintha mágneses erővel rendelkezne a buddhista szerzetes, ihol vonzaná, hol taszítaná. E lineáris balett mozgás-irányait a négy oszlop határozza meg a négyzet alakú térségben, amelyet két oldalról vesz körül a közönség. A waki mintha megdermedne az oszlopa előtt, a shite egyenes vonalak mentén mozog, s mintha valami vízszintesen kifeszített pókháló láthatatlan szálait követné.

Nem történik semmi. Legalábbis a drámai cselekmény nyugati értelmezése szerint nem. Semmi sem történik, a feszültség mégis erősödik. Barthes írta le a racine-i színház dermedtségét, az időét, a cselekményét, a világét. A nô-ban ez a dermedtség szó szerint értendő, dermedt a waki és a kórus arca. Semmitmondó, kifejezéstelen, sokkal kevésbé emberi, mint a maszk. A shite mozgása lassított mozgás, mégis feszülő izmok mozgását sejtjük a lassításban, mintha álomban járna. A mozgások és a

N8-maszk (Szép nő maszkja tragikus szerepben)



Jelenet japán színészek nő-előadásából

gesztusok szűkre szabottak, kiszámított egyhangúságukban olyasforma ismétlések lépnek fel, amely a dobok ritmusával rokon. A testek csípőtől fölfelé merevek, a lélek koncentrációja, akár-csak a Zen-meditációkban, a test ikon-centrációjának eredménye. A dermedtség a színpadról átterjed a publikumra. A nőt testének bensejében érzi az ember. Nő-szakértők állítása szerint ez fásultsággal kezdődik.

A nő-koreográfiának nincs szimbolikus értelme, mint a szakrális indiai színházban. A mozgások és gesztusok - éppúgy, mint a klasszikus balettben - formális alakzatok, vagy pedig puszta ismételgetései a valódi, mindenfajta járulékos elemtől megszabadított és idealizált, illetőleg szélsőségesen leegyszerűsített gesztusoknak, melynek során ezek a gesztusok önmaguk lényegévé tisztulnak. A lassan szemmagasságba emelt kéz például, amely sohasem érinti a szemet, sírásra utal. Többnyire azonban legyezővel bemutatott mozgásokból állnak e színházi ábécé jelei. A szétnyitott, maszkot elfedő legyező fejezi ki az alvást. Az összecsukott, szétnyitott, fej fölé emelt, vízszintesen fektetett és a testtől eltartott legyező jelenti a fürkészést, meditálást, a hold, a víz, a hegyek, a virágok szemlélését.

A jel fontosabb, mint az üzenet

Valamennyi írásnem közül a koreográfiához áll a legközelebb ez a színházi jelrendszer. A szépírás művészetében bizonyos fokig visszájára fordul a viszony jelölő és jelölt, a jel formája és a jel révén közvetített dolog között. A jel fontosabb, mint az üzenet. Fontos a tus milyensége, az ecset kiválasztása, a be-tű *vagy* betűtípus alakja, a jelek közt érintetlen fehér felület, az arányok, a beosztás, az írólap nagysága és a papír minősége. Hegyes vagy tompa ecset, széles vagy keskeny vonás, éles szögletek vagy gömbölyített vonalak - mind-mind teljesen önálló jelentéssel bíró nyelvvé állnak össze. A kalligrafikus jelek: disztinkciók, hierarchiák - udvariassági formulák, s mint ilyenek, maguk is tartalmazzák az említett „megdermedést", minthogy funkciójuk az olvasás aktusával nem ér véget, a jelek tovább élnek, az időben lebegve. A kínai ideogrammák még ennél is távolabbra mutatnak, szemléletes képet adnak a tárgyról, állapotról vagy fogalomról, járulékos elemektől mentesen, és hasonlóképpen idealizált módon, ahogy a nő-koreográfia és a legyező helyzetei.

A nő-játék színházi struktúráját illetően mindenekelőtt drámai ceremóniának tűnik, amelynek elemei a legteljesebb szigorúsággal ismétlődnek meg újra és újra. Zeami, a 15. század elejének legnagyobb nő-játékosa és e művészet kodifikátora, fagyott hóval teli ezüstvázához hasonlította a nő szigorú szabatosságát.

Szigorú és megjegecesedett gesztusaival, a méltóságteljes japán teaceremóniák is láthatóan sok hasonlóságot árulnak el a kalligráfia és a nő művészetével. A ceremoniális hajlongást nemcsak a vendég személyének *szóló* tisztelet diktálja, a hajlongás szinte már önmagában hordja a tiszteletet, gesztusokat, amelyeknek során a fej csaknem a térdet, a kezek pedig a padlót érintik. A rituálában és a ceremóniában (a kalligráfia sem más, mint ceremoniális írás) benne rejlik magának a jelnek a tisztelete, ugyanakkor a jel maga a ceremónia komolyságának letéteményesévé válik. A ceremónia a jelek nyelve és nem a jelentéseké. A nő-játékos a maszk előtt is mélyen meghajol, amikor azt a fellépését előkészítő asszisztensek ráadják.

Mikor a teát készítő asszony ünnepi kimonójában, obi-övvel derekán ott guggol, és speciális habverőjével addig ütögeti a zöld teafőzetet, míg a folyadék természetellenesen sűrű habbá nem alakul - az idő mintha érvényét veszítené. Az önmagát érvénytelenítő idő egydimenziós idővé lesz, a teafőzés és teaivás ceremóniáinak, ünnepnapoknak és ünnepeknek idejévé, ismétlődő és visszatérő, „körben forgó" idővé.

A dobok száraz ritmusa, melyet újra meg újra hirtelen és váratlan kihagyások és türelmetlenül szaporázó ismétlések tarkítanak, olyan, mint valami szózat. Újra megjelenik a shite. A fiatal nő előbbi maszkját viseli, haja azonban ez-úttal feltűzve, szalag csüng le róla, fején ütött-kopott sisak, kezében lándzsa. Egyszeriben, mint valami hatalmas búgócsiga, megpördül saját tengelye körül. Lábát egészen magasra emeli, és dobbant egyet. A színpadi padló alatt el-helyezett rezonáló edények a dobbantást mint távoli mennydörgést visszhangozzák.

A shite úgyszólván transzban mozog. Ez az utolsó tánca már a teljes önkívület; mintha olyan erő ösztökélné, amely egyszerre lakozik benne és kívüle. A kimonó széles ujjai, mint áttetsző, bőrből készült finom szárnyak, felemelkednek, a játékos sárga, vörös és arany csillogású selymét zizegtetve, egyforma mosolygású, üveges maszkjával úgy fest, mint valami hatalmas, óriás potrohú rovar, fölröppenésre készen, mint aki fokról fokra egy másik létformába csúszik át. Amikor a shite végezetül már-már lebegve elhagyja a színpadot, és eltűnik a hashigakari hídon át a damasztfüggöny mögött - olyan ez, mintha a „túlvilág-ha" merült volna.

A színész sem alakot, sem jellemet nem ábrázol

A nő nem irodalmi színház, és nem arisztotelészi értelemben vett cselekményimitáción alapul. A waki többnyi-re buddhista vándorszerzetes. A shite talán fiatal lány, aki vizet merít vödrébe éjszaka a kútból, talán öregasszony, aki a folyópartot tisztogatja a következtől - lehet a császár féltékeny hitvese vagy eltaszított kurtizán, de éppúgy favágó vagy kertész, öreg halász vagy kisfiú, aki télvíz idején szerzetesek társaságában kapaszkodik fel a hegycsúcsra. A színész azonban sem figurát, sem jellemet nem ábrázol. Az agg császárt, aki megjelenik a színpadon, gyermek játssza, és ezzel a legcsekélyebb illúzió is lehetetlenné válik.

A két részből álló dráma második felében, a szerzetes imáját és meditációit követően úgy tér vissza a shite, mint a harcos özvegyének szelleme, aki nem talál nyugalmat, mert nem esett el férje oldalán a harcban - vagy úgy jelenik meg, mint bátor szamuráj szelleme, aki azért szenved, mert párbajban megölték, anélkül, hogy nevét elárulhatta volna, és most versei névtelenül járják be a világot. A féltékeny asszony ijesztő alakban jelenik meg, hatalmas szarvakkal ellátott tehénmaszkban. Az a másik, akivel a kútnál találkozik a szerzetes, a vízben nem saját arcát látja tükröződni, hanem a költőét, a császári unokáét, aki feleségével éppen itt ismerkedett meg. Elhagyta, hogy más asszonynak írja verseit. A shite az elhagyott feleség szelleme, aki megbocsát a költőnek, és felmondja a hűtlen verseit.

Ha valaki Shakespeare-t próbálná nőszínpadra alkalmazni, annak azt a lányt, aki százszorszépből és boglárkából fon koszorút, és a folyóparti fűzfára illeszti - ezt a lányt Ophelia szellemévé kellene átváltoztatnia, aki Hamlet köpenyébe burkolózik, és Hamlet kardját tartja a kezében. Abból az asszonyból pedig, aki

a folyó vizében mossa kezét, Lady Macbeth szelleme lenne, Duncan koronájával a fején, egy katona vértezetében. A boldogtalan, mocsarakban bolyongó Banquo szelleme pedig zarándokokkal találkozna, és csak aztán távozna a túlvilágra, miután eljárta előttünk tulajdon halálának táncát, s megnyugodott afelől, hogy fiai lettek Anglia urai.

A drámai helyzetet, a maradvány-mesét, az eseményt csupán elmondják itt, vagy eléneklik. A valóságos tájból mindössze egy virágzó almaág vagy egy nádköteg marad meg. A narráció, akárcsak a görög tragédiákban a követek és hírnökök jelentései, egyetlen hangra szabott. A misében változhatnak az ornátusok és stólák a liturgikus év során, mindig más és más passzusait olvassák fel vagy éneklik el a szentírás-nak, a pap mégsem adja elő a szent történetet, Krisztus szenvedéseit sem - az áldozat alapvető rituáléja mégis változatlan, és szigorú pontossággal ismétlődik meg. A nő-teológiában, amely egyszersmind esztétika is, a figurák esszenciái, vagyis szellemei reálisak; *a Hamletben* az apa szellemét leszámítva mindez átmeneti jelenség volna. A waki és shite nem jellemek és nem is „szerepek", sokkal inkább úgy tekinthetők, mint két személy, akik egymástól különböző és egzakt módon körülírható fel-adatot látnak el, egy és ugyanazon át-változási ceremónián belül.

A waki-csoport játékosai sohasem játszanak shite-szerepeket, és fordítva. A nő-játék színházi struktúrájában az a fundamentális, rituális és egyben pszichofizikai viszony jelenik meg, amely életre hívó és életre hívott, megidéző és megidézett, szelleműző és a szelleműzés tárgya között áll fenn.

Az a nyelv, amelyen a nő-játék megszólal, törvényszerűségeit és - talán még fokozottabb mértékben - rendkívül sajátos intonációját illetően, érthetetlen a kortárs, mégannyira művelt japánok számára is. A nézők kis könyvekkel kezükben indulnak a színházba, ezek tartalmazzák a mai japán nyelvre lefordított drámaszövegeket, a szereplők különféle helyzeteit és pozícióit, a színpadi vázlatokat, pontosan úgy, ahogy ezek a rendezőpéldányban megtalálhatók. Két évvel ezelőtt New Yorkban a La Mamma színházban láttam egy vegyes, Euripidész-Seneca-szövegen alapuló, görög-latin Medeia-előadást. A színészek sem az egyik, sem a másik nyelvet nem beszélték, de természetesen felfogták a mondatok általános értelmét; nemcsak az idegen hanganyagba ágyazott érzelmeket közvetítették, hanem egyúttal magát a szemantikus struktúrát is, amely, jóllehet üres volt számukra, mégis szervesnek érezték. Perszepoliszi mithodrámáiban, a tűz elrablásáról és az első testvérgyilkosságról szólókban, Peter Brook is az orghast-nyelvet használta, egy mesterséges, ám szemantikus és indoeurópai szógyökökből konstruált nyelvet.

Brecht, Brook, Grotowski, Chaikin

Grotowski az ellentétes utat járta: színészeit arra utasította, hogy szakítsa-nak a természetes intonációval, mossák el az egyes szavak közé ékelődő szüneteket és a szemantikai struktúrákat. Mindezekben a kísérletekben és nekibátorodásokban a „jelölőt" erőszakosan elszakítják a „jelölttől"; a szóáramlat megtartja még a jelentést, de egyben már valami más jelentést is hordoz.

W. B. Yeats szimbolikus drámaciklust írt a nő, illetőleg voltaképpen az első angol nyelvű nô-fordítások hatására. A soha nem egyesülő szerelmesek, a shintô-legendákban elbeszélt tengerek, dombok és folyók barátságos szellemei és istenei fivéreikre és húgaikra leltek az ír folklórban és misztikában. Brecht pártfegyelemről írt rigorózus tandrámája, az *Aki igent mond is* nő-játék-adaptáció, amelyben szakrális hegymászásról van szó, a templomból fel a csúcsra, ahonnan nincs visszatérés, a kisfiú, aki megáll, a szakadékba zuhan.

Igen különfélék a nôból kiinduló inspirációk. Ami a kortárs francia színházat elbűvöli a csaknem hatszázéves hagyományokkal rendelkező, megjegecesedett és mégis hajlékony nôban, az a drámai ceremónia és pszichomachia, a jelek rendszere és a pszichodráma, amely a waki és a shite közt zajlik le. Grotowski egy ízben világosan kimondta, hogy az egyetlen rituálé, amelyet színház bemutathat és megvalósíthat, amely nem lenne sem hamisítás sem majmolás - az magának a színháznak a ritualizálása; az egyetlen áldozat, amelyet a színház bemutathat: a színészáldozat. A médium, mely a jeleket közvetíti; a színész teste, a test egésze, a fej, a karok, a lábak, a hasizmok, a rekesz-izmok és a torok, amely modulálhatja vagy elfojthatja a hangokat. Brook gyakran utasította arra a színészeit, hogy az újrafelfedezett gesztusban keressék az igazságot, vagyis egy olyan jelben, amely a színésztől függetlenül létezik. A költői gyakorlatban a rím az, amely jelentéseket hoz létre. A színész tapasztalatában a maszk az, amely jelentéssel telibb, mint az arc.

Brook, Grotowski, Chaikin, és nem-csak ők. Az utóbbi évtized humán tudományában az látszik a legelevenebb és legtermékenyebb gondolatnak, mely szerint az emberi kultúrát jelrendszernek, écriturenek kell fölfogni, olyan írásmódok rendszerének, amelyek saját ábécével, grammatikával és színtaxissal rendelkeznek. Az új tudomány érdeklődésének központjában az időben és térben egymástól távoli civilizációk azonos, identikus jeleinek továbbélése áll, a jelnek mindig identikus funkciója.

A társadalmi viszonyok, a képzelő-erő, a szexus és a halál archetípusai nemcsak alkotóelemei, de egyben ki-nyilatkoztatásai is az emberi szituációnak. Lévi-Strauss híres aforizmáját: „lés mythes se repensent entre-eux" (a mítoszok újragondolják magukat) így lehetne átalakítani: „a jelek kölcsönösen egymással jelölik magukat". Néha úgy tűnik, mintha a jelenkori tudományos hermeneutika, amely valamennyi „szignifikáns struktúra" metastruktúrájának nyomozásába fogott, az alkimisták hitét támasztaná fel, egy olyan képletjelbe vetett hitet, amelyben a transszubsztancia titka lappang.

Láttam a méhek táncát. A méh szinte saját potrohán emelkedik fel, megfordul tengelye körül, majd miután kis köröket és különös nyolcasokat ír le sebesen, hol előre, hol hátra csusszan. Sokáig lakodalmas táncnak tartották ezt. Valójában azonban csupán a társak informálásáról van szó, ily módon értesíti őket a „táncos", hogy milyen irányban és mekkora távolságban kell keresniük az élelemforrást. A „dolgozó" tánca te-hát az élelmiszerszerzésről közöl információt. Amikor dermedt maszkjában a shite jobbra-balra fordul, mereven felegyenesedik, megpördül tengelye körül, és mint valami hatalmas rovar, lebegni látszik az elhatárolt térség fölött, mikor remegés járja át, .mintha 'maga az anyag remegne, úgy tűnik, ez az utolsó nő-tánc is információt tartalmaz. Számunkra megfejthetetlen információt, végleges, nem diszkurziv tudást az emberi és nem emberi táplálékokról.

(Szeredás András fordítása)

MOLNÁR GÁL PÉTER

Robert Wilson „operái"

Alban Berg Lulu-szvitjének előadása után gratulálván a karmesternek, megjegyeztem: nehéz lehet ilyen művet vezényelni. - Egyáltalán nem! - válaszolta. Johann Strausst például nehezebb. Értetlenkedésemre válaszul megmagyarázta: Strauss muzsikáját minden-ki ismeri, ellenőrizni is képes; ha csak egyetlen rossz belépés, szabálytalan ritmus vagy hamis hang hallatszik a zene-karból, mindenki: a botfülűek is tudják, hogy rosszul játszottak. Alban Bergnél vagy a modern muzsikánál azonban ki tudja megmondani a hallgatók közül, hogy hamis volt-e a játék vagy sem?!

Kicsit így vagyunk valamennyien a modern művészetekkel és a modern színházzal is. A régi szabályok helyett újak keletkeztek, és ezek meglehetősen talányos szabályok. Önkényes törvények tartják össze a műveket. S ez az önkényesség az öntörvényűség jegyében születik meg. Ami nem illeszthető bele valamiféle rendbe: annak saját törvényei vannak.

Mindez természetesen a művészetek és köztük a színházművészet önfelszabadító mozgalmainak eredményeihez sorolható. Lerázni a merev szabályokat, más évszázadok, más társadalmi formák kitermelte művészetek iskolamesteri szigorral ránk húzott kényszerzubbonyát: és nyitott, a változásokhoz rugalmasan alkalmazkodó, új művészetet kell és lehet teremteni.

Talán Grotowski és Flaczen 1960-as megjelenése óta nem támadt olyan szín-házi zaj, mint 1971-[b]en, amikor Nancyban, a színházi fesztiválon (majd azt követően Párizsban) 'bemutatkozott egy akkor 27 éves ifjú amerikai Iowából. Robert Wilson hamarosan becenéven lett közismert: Bob Wilsonnak hívta mindenki.

A nézetek egyetértése és összehangzása egyetlen látott munkája után szokatlan volt és meghökkentő. Az akkor még működő Les Lettres Française (1971. június 2-8.) számában a főszerkesztő Louis Aragon teljes kolumnás nyílt levelet intézett halott barátjához, André Bretonhoz, de Main Jouffroy ugyancsak kolumnás kritikája ugyan-ekkor jelent meg, valamint részletes beszélgetés Wilsonnal. (S mindezt abban a számban, amelyik Jean Vilar működéséről közöl megemlékezést halála alkalmából!)

Wilson: *A süket pillantása* (Deafman Glance) című játéka fölfedezés volt. A nemzetközi színikritika valamennyi számottevő személyisége összehangzó kórust alkotott.

Milyen lehet az a színház, amelyik kommunisták és reakcionáriusok lelkesedését egyformán kiváltja? Amelyikről szinte valamennyi kritikus leírja, hogy *nem érti, de érzi?* Amelyikről költők lelkendeznek - Párizsban Aragon és Ionesco. Pesten Pilinszky -, a szavak emberei hajtják meg zászlójukat a látvány és a némaság színháza előtt.

„Mióta megszülettem, ezen a világon még ennél szebbet nem láttam soha-soha - írta Aragon -, nem volt még színjáték, ami ennek a bokájáig ért volna ... Ez a megálmodott, mindeddig meg nem valósult szürrealizmus maga."

Robert Wilson tulajdonképpen nem is színházi rendező. Gyógypedagógus, beszédidomár (vagyis logopéd), aki a New York állambeli Byrd Hoffman School of Byrds intézetet vezeti - sokak szerint Byrd Hoffman azonos Wilsonnal -; sérült, a társadalomba beilleszkedni nem képes beteg gyermekeket tanít beszélni, még inkább arra, hogy ki-fejezési eszközeiket kommunikációképessé tegyék.

Wilson maga is süketnéma volt, amíg egy táncosnő föl nem fedezte, hogy betegsége nem vele született, hanem traumatikus eredetű. Ez a nő tanította meg - három hónap alatt - Wilsont beszélni. Ez el is döntötte Wilson sorsát. Éle-tét sérült gyermekek gyógyításának szentelte ezután. Képzettségét tekintve festő, aki Párizsban festészetet tanult (1962-ben), építészmérnök. Kapcsolata sokáig csak annyi volt a színházzal, hogy Jean-Claude van Itallie *Hurrá, Amerika* című darabjához díszleteket készített. 1963-ban kétórás 16 milliméteres tévéfilmet forgatott A *ház* címmel. (És hét évvel később egy keskenyfilmet *A süket pillantása Előjátékához.)*

1965-ben fordul a színház felé. A New York-i világkiállításon bemutatják *Dance Event* (Táncesemény) című művét.

1967: *Solo Performance* és *Theater Activity.*

1968: *Byrd Woman.*

1969: *The King of Spain (A* spanyol király).

1969: *The Life and Times of Sigmund Freud* (Sigmund Freud élete és kora), két változatban a Brooklyn Academy of Music Opera House-ban.

1970: *A süket pillantása* Iowa City Egyetemi Színházában születik meg, majd a következő évben átvándorol a Brooklyni Operába. Ezt követi majd Nancy, Róma, Párizs és a világhír. Még 1971-ben, amikor a párizsi Théátre de la Musique-ban *A süket pillantása* fut, Pierre Cardinnél, a volt Ambassadeurs Színházban színre kerül *az Előjáték* (Prologue for a Deafman) is.

*

(Föltűnése évében frissiben meghívták Belgrádba, a BITEF-re. Társulata helyett azonban csak ő maga érkezett meg, hogy egy délutáni találkozón szembekerüljön a színház Luxuspincéjében az érdeklődőkkel.

Wilson találkozóján nem ült a szín-padon senki. Sötét volt. A nézőtéren is. Egyetlen árva gyertyaszál világított né-melyest. Valahonnan egy mélybarna színű bariton angolul dadogott. Kezdet-ben azt hittük: magnetofonról, s mivel elkéstünk: csalásra gyanakodtunk - hátha itt sincsen a híres amerikai, csak hangszalagját küldte el. Annál jogosultabban gondolhattuk ezt, mert a kérdésekre nem válaszolt... illetve felelt, csak egy kérdéssel később, lóugrásszerűen. Amikor megszokta szemünk a fényt a zsúfolt pinceszínházteremben, előrefurakodtunk: észrevettünk egy magasszárú fekete cipőt, bőrén megcsillant a gyertyafény. A színpad jobb portálja mögött ült valaki. Fekete bársonycsuklyával letakartan, láthatatlanul lapult ott a kérdésekre válaszolgató Wilson.

Az összejövetel szelíd szellemi happaningnek érződött.

Wilson dadogott. De - bármennyire ellentmondásnak hat is - artikuláltan dadogott. Dallamos volt a dadogása. Kellemes és zsongító. Nem lehetett megtagadni tőle a zeneiséget. Wilson sok mindenről beszélt, csak színházról keveset. Kissé hányavetien és szorongásos-agresszíven felelt a kérdésekre, ködösítette a problémákat, homályos válaszokat adott, mint egy férfi-Püthia. Annyira szuggesztív volt azonban, hogy lassanként a kérdezők is dadogva beszéltek. Amikor azután puhatolózott valaki, miért is dadog: hirtelen hangot váltott, és folyékonyan válaszolta: hall-

gatóságának énjét igyekszik ezzel az ajándékelőnnyel felszabadítani.

Okosabbak nem lettünk a Wilsonnal való találkozástól. Miután előadását csak leírásokból ismerhettük, a vele - pontosabban: árnyékával - való találkozásban meg a kelleténél több volt a misztikus pojácáskodás és az intellektuálisan modoros hatásvadászat: hát nem minden gyanú nélkül hagytuk el fogadását... még akkor is, ha dallamos és szép hangja és a furcsaságvadász körülmények nem voltak éppen visszatetszőek, és kellemes szórakozást nyújtottak.)

*

Kövessük nyomon (jobb híján) kritikai beszámolókban Wilson produkcióit. Az *Előjáték* beavatás. Bevezetés *A süket pillantásához.* A négyszögletes játéktér szélére egyenként vagy csoportokban nézőket hívnak föl: innen nézhetik a táncokból, akrobatikus számokból, zenéből és színpadi festészetből kikevert álomjelenéseket. Több vetítővásznon megjelenik egy film: néger asszony leszúrja két gyermekét: ez Wilson produkcióinak végigvonuló középponti motívuma, vissza-visszatér különböző formákban. Majd a színészek magukkal sodorják a nézőket a színház folyosóin, ahol a padlóra festett nyilak jelzik vándorlásuk irányát. A folyosókon tárgyakkal és jelenésekkel akadnak össze. Messze, a távolban rabok menetelnek például, majd egy néger gubbaszt zsámolyán.

Négyórás volt az Espace Pierre Cardinben az *Előjáték. A süket pillantása* hét óra hosszat tartott. Ebben egy süketnéma néger kisfiú emlékképeit és álmait eleveníti meg a színpad. A kis-fiú elképzeli azt a gyilkosságot, amint anyja megöli testvéreit, majd meglátja a mennyországot és a fehér emberek kellemes földi életét. Később minden valóságos kapcsolat nélküli képeket képzeleg. Emberek és tárgyak a képzelet parancsának engedelmeskedve öltenek formát, változtatják színüket, rendeltetésüket és alakjukat. Mindez hipnotikus lassúsággal bontakozik ki. Nyolcvanhat férfi, női és gyerekszereplője van *a darabnak,* továbbá egy majom és egy kecske.

1972-es munkája *a Nyitány* (Ouverture). Előbb New Yorkban mutatták be két részben: az első rész reggel 6-9 között, a második rész este 6-9 között került előadásra. Majd Iránban, a shirazi fesztiválon szombat éjféltő] vasárnap éjfélig tartott az előadás. Homokkal töltött szobák hosszú során kell végigmennie a nézőknek, mielőtt az igazi elő-adás megkezdődik. Az egyik szobában nyírfák állnak. A másikban egy néger fiú órákon át hagymát hámoz (Ibsen?). Egy keskeny szobában a társulat úti emlékei hevernek: levelek, préselt virágok stb. Egy újabb szoba padlóját avarral szórták be. Egy másik szoba végében egy lány nem létező csészéből kortyolgat. Maga az előadás úgy kezdődik, hogy egy magas, fekete ruhás, sovány nő a függöny elé lép, és 20 percig bámulja a nézőket. Madelaine Renaud is föllépett a Nyitányban - a párizsi, Museé Galliera és Opera Comique-ban tartott előadáson, 1972-ben - egy széken ült, miközben a többi szereplő kerengett körötte. (A Barrault-Renaud házaspár is a Wilson-hívek közé tartozik: a Renaud-Barrault füzetek 81-82. száma The Byrd Hoffman School of Byrds művészetével foglalkozik.)

1973-ban *King lyre and lady in the wasteland* szójátékos című új műsoráról nincs leírásom, a címből következtethetően egyszerre merít ihletet Shakespeare-ből *(a Lear* királyból?) és Eliot-ból, annak *The Wasteland, Pusztaság* című leghíresebb művéből. Ennek az évnek karácsonyán a Brooklyn Academy of Music kétezer személyes néző-tere előtt mutatja be reggel héttől este hétig tartó új munkáját: *The Life and Times of Joseph Stalin* (Sztálin József élete és kora). Ebben sincs szó Sztálinról, mint ahogy a következő évben elkészített *The Life and Times of Dave Clark* som Clarkról szól, vagy korábban nem beszél Freudról és legújabb produkciója Viktória királynőről. Mégis, van valami kapcsolat az egyes darabok között. S nem csupán a néger gyermek víziói kötik össze egymással a különféle című különféle színpadi fantazmagóriákat. 1907: Sztálin első feleségének halála éve, de ennél több köze nincs is a címhez a műnek. Mégis : Sztálin, Viktória királynő, Freud - aki feleségébe karolva sétálgat ebben a műben - a századfordulónak, az első világháború előtti éveknek megfaggatását engedélyezi Wilson számára. Nem a szecesszió fölsistergő divatja vezette a rendezőt ehhez a dekorációs szempontból tetszetős korszakhoz, hanem mert talán ott sejt valami közös sérülést, az utolsó békebeli béke szakaszából kívánja megérteni a mát. A Sztálin nevével jelzett Wilson-opera egyik epizódjában - A *barlang* - állatok lepik el a színpadot: igaziak vagy jelmezbe öltöztetett színészek, esetleg csak kitömött állatok. Élvezik a paradicsomi békét. Iszonytató lassúsággal hatalmas gerendák zuhannak a barlang bejáratára annak jelképéül, hogy a civilizáció és az édeni békesség áttörhetetlenül elvált egymástól.

1974-ben két ,művet készített el Bob Wilson. A római Villa Borghesében (majd a New York-i Kennedy Center-ben és Shirazban) *A Mad Man A Mad Giant A Mad Dog A Mad Urge A Mad Face* (Őrült Férfi őrült Óriás őrült Kutya őrült Vágy őrült Arc) címmel egy újabb látomást nyújtott át híveinek, s ez a mű voltaképpen előkészület a *Le-vél Viktória királynőhöz* (A Letter For Queen Victoria) című *négyfelvonásos operához.*

*

Mindeddig arról írtam: mi mindent nem láttam Robert Wilsontól. Lassan rátérhetek arra, mit is láttam tőle, Belgrádban.

A szereplőlista és a négyfelvonásos mű szerkezeti térképe, melynek az lett volna a feladata, hogy segítsen megérteni a művet, nemigen segített. *A Levél Viktória királynőhöz* láttán azonban tanúsíthatom, hogy az a matematikai rend, amelyet az említett szerkezeti térkép jelez, valóban szervezőerőként hat az álmok lassú sorjázásában, miközben képek bontakoznak ki előttünk és olvadnak egymásba, miközben egyidejű cselekvések többszólamúsága teremt csendet a színpadon, miközben a csend megszólal, és a szavak nem mondanak sem-mit, miközben muzsikál a díszlet, és dekorációs eszköz a zene meg az emberi hang ... mindebben a cseppfolyós, folyton alakuló és mozgó, mégis mozdulatlan, rajtakaphatatlan és kifürkészhetetlen színpadi álomban szikár rend uralkodik: a szoros építkezés fegyelme.

A függöny előtt fehér csipkeruhában, derekán piros szalaggal gyűrött arcú hölgy áll balettes kéztartással, kétoldalt fehér ruhás leány és fiú forog tengelye körül, mérhetetlenül lassan. Ez a látvány fogadja a nézőket, amikor belépnek a színházterembe, és még sokáig ezt nézhetjük, de nem találunk benne unalmat, érzelmi és gondolati feszültsége van ennek a semminek. S ha magyarázatot akarunk keresni, miből származik ennek a színpadi képnek a feszültsége: csak a három szereplő tekintetének in-

tenzitásában, szemük különös elevenségében magyarázhatjuk.

Azután négy figura olvad elő a középső függönynyiláson: egy eatonfrizurás szőke lány, fekete öltönyben, kék-pepita nadrágban egy sérült fiú (James Neu), egy összegyűrt arcú idős férfi (Stefan Brecht) és egy meztelen képű, árnyékos szemüregű, vaknak ható magas fiatalember: *maga Wilson*. Mind-annyian levelet húznak elő. Kibontják borítékából. S olvasní kezdik. *Levél Viktória királynőhöz. A* levél szövegét azonban csak a műsorfüzetből lehet ismerni, mert a kánonra hangszerelt fölolvasásnak inkább csak dallama érdekes és nem a szavak jelentése. Az előadás során mindvégig tagoltan és tisztán be-szélnek, de nem azzal az igénnyel, hogy a néző is megértse, amit mondanak. *A* szavak megértésének akadálya egyrészt, hogy nem összefüggő gondolatsorokat, de főként társalgási töredékeket hallunk, többnyire angolul, néha franciául. Schubertes hangzatú kellemes vonósnégyes hangjai *takarják* az emberi szöveget. S a tiszta artikuláció szobahalksággal párosul. *A* közlésnek a 'beszédnél lényegesebb formája azonban Wilson színházában a sikolyokkal, ordításokkal, hangképző próbálkozásokkal végzett kapcsolatteremtése.

Közben: a fehér lány és a néger fiú Forog.

A négy, Függöny előtti figura araszolva kiolvad a színpadról. Fölmegy a függöny. Köd árad a színpadon, és az elmosódott kép Salvador Dali lázálom-vásznaira emlékeztetően szikáran látványos. Világos 'körfüggöny. A levegőben egy légbe gyökeret eresztő lombkoronás fa lebeg. (Meggyökerezni nem tudó ég és föld közöttiségünk jelképe ez? Vagy csupán tetszetős kép?) Egy néger és egy fehér nő beszélget. Szavakkal. Mondattörmelékekkel. Sikolyokkal. Nyögésekkel. Kezeikkel. Gesztusaikkal.

Fehér leány és fehér fiú forognak. A vonósnégyes játszik a zenekari árokban.

Fehér ruhában van a néger lány és feketében a fehér.

Mindez lassú. Kimért. Nem szertartásosan lassú és a méltóságteljesség is hiányzik az előadásból. Mégis, színházban elképzelhetetlen hosszúságú szünetek, kitartott hangok és 'kitartott mozdulatok, kitartott képek és kitartott szünetek adják meg az értelmét annak, amit nézünk. Nem a mondat hordoz jelentést. Nem is a zene igazít el vagy bűvöl meg. Nem a színpadképek tagadhatatlan szépsége ragad magával. A mozdulatok, ha tántiba mennek át, akkor sem keltik a klasszikus balettszinpadok csiszolt szépségét.

Valami mégis vonz a színpad látványához és hallható jeleihez. Ez azonban nem valamiféle értelmi kapcsolat. Még csak nem is a fölkeltett részvét, a szorongás vagy a riadtság, a fiziológiás hatás vagy a komikum, ami elviselhetővé, sőt érdekessé teszi ezt a lassan csordogáló valamit, amit színház helyett és előadás helyett nézünk.

Mintha nem velem történne mindez. Nem érint többnyire személyesen az előadás, kivéve a néhány mélyre hatoló, szép hatást. Nem annyira néző vagyok, mint inkább szemlélődő, legfeljebb ha nézdelődő. Mintha kellemes társaságban hallgatnék a Café de Flore teraszán egy szombat estén, nézegetve az előttünk folyó utcai színjátékot, aminek nincsen kerete, ideje, története, nincsenek meghatározott számú szereplői, nincs csúcspontja, előkészítése sem ennek következtében. Csak van. Csak folydogál. Hol gyorsulóan, hol ellankadóan. Ülünk, és megpróbáljuk kitalálni, ki kicsoda, mit akar, miről beszélhet, mire gondolhat, miféle sérelmek sebezték föl, és milyen bántalom tette fásulttá. Ülünk, ücsörgünk a székünkön, és várunk valami új jelenésre, és beérjük a mozgás és a létezés feszültségével, azzal a nyitottsággal és hirtelen .megnyilatkozó befogadóképességgel, ami támadt bennünk.

A Café de Flore teraszána[k] példája természetesen nem a legszerencsésebb. Hiszen minden szelíd áramoltatása ellenére Wilson produkciója irányított, megtervezett, formát öltött mű, és természetszerűleg következik ebből, hogy irányítani akarja nézőit. De még azt sem mondhatom el, hogy képzeteim társítása megindult volna a káprázatok sorozatának láttán és hallatán. Nem gyújtott bennem a színpad gondolatsorokat, nem villant fel bennem semmi *ahá*. (Még akkor sem, amikor fölébredt bennem a beszámolás majdani kötelessége, annak a kényszere, hogy mindezt majd le kell írnom, és meg kell kísérelnem magyarázatát adni.) Csupán csak jól éreztem magam Wilsonék produkciója közben. Eltörölt bennem minden türelmetlenséget. Kioldott minden nyugtalanságot. Azt éreztem, hogy kapcsolatban vagyok a színpadon levő emberek-kel, és azok kapcsolatban vannak velem. Értjük egymást, de nem az értelem síkján értjük.

Nem sokkol ez a színház. (Még a hosszúság unalmaival sem ingerel - igaz: csupán magamról számolhatok be, .mert a nézők jó részét dühítette, és távozásra kényszerítette.) Szelíd és lágy. Türelmes és türelemre késztető, de makacs lassúsága, szívós elmélyedése lassanként beléhatol a nézőbe. És amikor véget ér: sajnáljuk, hogy már vége, hiszen csak most lendültünk bele, csak most kezdtek igazából magukévá mosni minket a színpadról.

Az egyhangúságba időnként élesen vág bele egy-egy effektus: a néger leány a színpad jobb oldalán álló, kitömött alligátor tátott szájába dugja őrjítő lassúsággal mezítelen Lábfejért. A színpad elsötétedik. Később, valamikor, talán évek, talán órák múlva mintha ugyan-ezt a mozdulatot látnánk ismétlődni, csak sokkalta kisebb már a kitömött krokodilus. A kitömött állatról - bár akkor már fél órája ott állt mozdulatlan tárgyszerűségében a színpadon - a mozdulat hatására azt érezzük, hogy eleven fenevad, és össze fogja csattintani Fűrészfogait, leharapva a Irány lábfejét. Amikor azonban váratlanul bégetései nyomában megjelenik a színpad bal oldalán egy zsenge bárány, hogy tárgyilagosan farkasszemet nézzen a közönséggel, és zenei végszóra elbégesse magát, majd miután két lépést tett előre a rivalda felé, és megszagolt egy utazóbőröndűt, hátat fordítson a publikumnők, és kimért lassúsággal elhagyja a színpadot: akkor azt hisszük, valamiféle trükk szemtanúi vagyunk, vagy talán az aprócska állatot is színész alakítja. Lassan-ként ily módon csaltatunk meg Wilson színházában, és kellemesen [b]izonytalanná válik minden számunkra: valóságnak hisszük azt, ami nem az, és ami valóságos, az[t] mesterkéltnek sejtjük.

A második felvonásban (?) irtóztató ablakkeret előtt repülős katonák álldogálnak. Az ablak semmiféle tájra nem nyílik, csak szürke semmi húzódik meg mögötte. Időről időre puskalövések hallatszanak. A katonák. a földre zuhannak. Majd megint látjuk őket az ablakkal szembefordulva, háttal magunknak ácsorogni. Lövések. Földön heverő tetemek. Ácsorgás. Lövés. Tetemek. Közben a leány és a fiú - ez alkalommal feketébe öltözötten - kereng a színpadon. Ácsorgás. Lövés. Tetemek. Balról jobbra átszeli a színpad levegőjét a zsinórpadlásba bekötött *debil* kisfiú: a

szerkezet, amin függeszkedik, egyszerre hasonlít valamiféle különös cirkuszi artistaszerszámra és csípőficamot gyógyító ortopédiai kellékre.

A háború képei után a társadalmi élet következik. Kicsiny asztaloknál párok üldögélnek, a nőkön széles karimájú kalap. Csevegnek. De bár jár a szájuk: hangot ritkán hallunk. Beszédük lármája ujjaikon és kecses kezeiken át *hallat-szik.* Kézzel fejezik ki magukat. De nem nehézkesen, noha a süketnéma jel-beszéd gesztikulációját használják, ha-nem könnyed tereferének hat mozdulati csivitelésük. Ülőbalettből áll ez a kép, ahol a kezek és az ujjak táncolnak. Időnként lövés dördül, és eltalál egyet-egyet a beszélgetők közül. De nem hal meg senki. Újra fölemeli fejét az asztalról, és tovább csicsereg partnerével. Mi-közben egy-egy ezüstkanál könnyed pohárhoz koccanásának csilingelése kelt különös hatást.

Egy velencei redőnnyel elzárt ház előtt különös figurák sorakoznak a következő képben - vagy kövessük Wilson előírását - felvonásban. Arcára vattából szakállat ragasztott egy néger leány. Piros bársonyruhában, kerti ollót csattogtatva közeledik egy másik. A fehér ruhás táncospár továbbkering. Férfiak és nők járnak föl és alá. Kimennek a színpadról, és bejönnek megint. Négykézláb mászkál egy kisfiú, táskarádióját cipelve magával: de ahelyett, hogy hallgatná a rádióját - beszél hozzá. Ékszeres kazettát rabolnak egymástól kimért lassúsággal és eleganciával.

Mindegyik kép között betűkkel és fonetikai gyakorlatokkal teleírt revüfüggöny ereszkedik le, és - mint két bohóc az átdíszítés szünetében - Wilson és ápoltja, a tizenéves James Neu előadják fonetikai tréfáikat. Hangzókat dobálnak egymás felé: nehezen képzett, de tisztán szóló hangzókat. Majd a föl-adatra gyötrődve álló szájjal ismételgeti a kisfiú a vissza-visszatérő párbeszédet:

– Emil a televíziót nézi.
– Because?
– Because szereti a televíziót.
– Because?
– Because szereti nézni a Flinstone-családot.
– Because?

...és így tovább, őrjítő értelmetlenséggel, de megnyugtató kellemetességgel. Két kép, két mozdulat, két hang, két dal, két tánc, két kellék között sem vagyok képes fölfedezni semmiféle 'belső kapcsolatot, összefüggést, folytonosságot, egymáshoz vezető logikai következést. Vagy talán nincs is összefüggés? Mégis, nem unom. Érdekel. Megnyugtat. És valami higgadt gyönyörűséggel várok, várakozom a nézőtéren valami-re ... ami azután az előadás végéig sem következik be. Csalódom a produkcióban, de ki is elégít.

*

Francia Wilson-specialisták szerint a *Levél Viktória királynőhöz* különbözik az előző wilsoniádáktól. Különbözik abban, hogy nem annyira fényűző, mint a korábbi művek. *(A süket pillantása,* bár a szereplők nem kapnak fizetést, 26 000 dollárba került. A költségeket gazdag műpártolók alapítványai fedezik.) Hogy a szegényebb kiadású Wilsont láttam, ez egyszerre szomorít el, de meg is örvendeztet. Elszomorít, mivel nem láthatom barokkos pompáját, fuldokló látomásait. De megörvendeztet, mert közelebb jutok megértéséhez. Wilsonnál ugyanis nem a látvány a lényeges. Még csak nem is a koreográfia. A különös képek. A meghökkentő tárgyak. Az 1972-es *KA mountain und Guardenia terrace, a story about a family and some people changing* (A KA hegység és a Gardénia terasz, történet egy család és néhány ember változásáról) című - a shirazi fesztivál számára komponált - munkájában Jónás bálnája, Noé bárkája, obeliszk, diadalkapu, görög templom, az Édenkert, a trójai faló, egy dinoszaurusz és az Apokalipszis lovasai szerepel-nek a többi között. Wilson egy-egy operájának leírása úgy fest, mint valami történelmi leltár, mintha összegyűjtené színpadára közös emlékezetünk magazinlapjait. Amikor a *Levél Viktória királynőhözt* Spoletóban bemutatták, még egy előjátéka is volt az előadásnak. Ez Belgrádban elmaradt. Elkerített fülkék mindegyikében egy-egy szereplő látható - mint Luca Ronconi XX. *század* című produkciójában -, egyetlen szöveget ismétel, vagy csupán cigarettázik. A nézők szabadon vándorolhatnak egyik fülkétől a másikig.

Leltár, panoptikum, Disneyland egy-egy Wilson-opera, és ha a róla megjelent kritikákat megnézzük, akkor civilizációnk nagy nevei sorakoznak a beszámolókban. Már Aragon említett cikké-ben - hogy Bretonról és természetesen Artaud-ról ne is beszéljünk - a követ kező nevek jelennek meg: Young, Swift, Sade márki, Chateaubriand, Constant, Hugo, Desbordes-Valmore, Alphonse Rabbe, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Seurat, André Masson, Blake, Raymond Roussel, Lewis Caroll, Caccini, Monteverdi. Valóságos telefonkönyv. A kritikusok Memlinget, Dalit, Puvis de Chavannes-t és Boscht emlegetik legtöbbet vele kapcsolatban, a zeneszerzők közül Gabriel Faurét - de ez inkább Alan Lloydnak, komponistájának címzett cégér. Még a legcélravezetőbb Aragon, aki Jerome Cardannak, a nagy matematikusnak *Életem* című munkájából idéz, ahol az elmeséli, hogy apja az ágyában hagyta délután háromig, és ahol erődítményeket, házakat, állatokat, lovasokat lovasaikkal, füveket, fákat, zeneszerszámokat, színházakat és különösen öltözött egyéneket látott, de *látta a* trombiták *hangját is.* Ez megéreztet valamit Wilsonból. Ez a leírás segít és értelmez. Valami álom-szerűség dolgozik ezen a színpadon, ahol az álmok logikája az összekötő kapocs. Ahol a beszédet látjuk, és a hangokról nem tudjuk biztosan, milyen forrásból érkeznek fülünkbe.

Igaza lehet annak a kritikusnak, aki Wilsont nagyszerű show-rendezőnek tartja. Fontos vonása azonban ezeknek a mutatványoknak, hogy rendkívül kevés bennük a szöveg - *a Viktória királynő* abban is különbözik a korábbi művektől, hogy megszaporodik a beszéd ben-ne: de most sem az a fontos, amit mondanak, hanem a hang, a dinamika, a ritmus és a szavak muzsikája, s az a zűr-zavar, amit sok egyszerre beszélő ember okoz.

*

Jó, jó, mondhatják, mindez szép, bár kissé érthetetlen; mégis: miről van szó? Mi ez tulajdonképp? Drámát játszanak? Nem, noha *A süket pillantása a* párizsi színház és zenekritikusok díját nyerte - mint 1970-71 legjobb drámája. Revü? Ó, nem. Musical comedy? Semmi esetre sem. Kísérleti színház? Abban is megvolna a tetszeni vágyás, ha másként nem megy: megbotránkoztatással; Wilsonból azonban meglehetősen hiányzik a magamutogatás. De ha nincs szöveg vagy legalábbis elhanyagolható, akkor ez valamiféle pantomim, új-módi némajáték; vagy a modern balett valamilyen kinövésével van talán dolgunk? Wilson nagyra tartja Martha Grahamet és Merce Cunninghamet, elragadtatással nyilatkozik Nyurejevről, de azt mondja: legcsodálatosabb táncai közben sem tudom meg, valójában ő kicsoda. A jelenkori táncművészet nagy-

jai közül Isadora Duncant ismeri el ősei között., mert Duncan volt az, aki fölszabadította a táncot mindenfajta iskola nyűgétől, szabályok béklyójától, és arra törekedett, hogy szabadon nyilatkozzék meg a személyiség. Wilson táncosai ezért nem szabályos táncokat adnak elő nézőik előtt, nem véglegesre formált, gyönyörködtető divertissement-okat, hanem kiszabadítják testükből a kifejezést, és önmaguk megvalósítására használják a táncot és a mozgást; arra törekszenek, hogy mozgásuk közben kapcsolatot tudjanak teremteni hallgatóságukkal, a nézőtérrel. Duncanhoz hasonlóan (vagy különbözően?) nem mezítláb, hanem zokniban táncolnak.

Nem szabad megfeledkezni arról, hogy Bob Wilson festőként kezdte, mint Tadeusz Kantor a krakkói Cricot 2. rendezője vagy Jozef Szajna, vagy az amerikai happeningisták, akik közül Andy Warholt Wilson is tisztelettel ismeri el. Nehéz nem gondolni Warhol polgár-pukkasztó hosszúságú filmjére, amiben semmi más nem történik, mint az Empire State Buildinggel szemben felállított felvevőgép huszonnégy óra 'hosszat gépiesen fölveszi mindazt, ami látószögén belül történik. *Az Empire* eredetileg huszonnégy órásra tervezett film volt, csak az undergroundmozik forgalmazásában változott át nyolc órára, ahogyan a *Sleep* - Warhol másik filmje - egy alvó ember álmát lesi meg nyolc órán át. Andy Warhol csinálta a filmtörténet leghosszabb mozidarabját és Wilson a leghosszabb színházat. Egyik operája hat óra, egy másik tizenkettő, a harmadik pedig éppen huszonnégy óráig tartott. Ez utóbbival rekordot állított, mivel zárt színházban ennél hosszabb előadást még nem csináltak. De a KA-*hegység* . . . című operája a shirazi fesztiválon ennél is hosszabb volt. Egy hétig tartott, vagyis 168 óráig. A társulat határás műszakokban váltotta egymást.

Ionesco emlékeztet egy nyilatkozatában arra, hogy Beckett próbálta meg a drámaés színháztörténetben azt a lehetetlenséget, hogy fölment a függöny, nem történt semmi, csak a csönd hallatszott, majd lement a függöny. Beckett azonban csak néhány percig tartotta ki a csöndet, Wilson órákig használja a csöndet kifejezési eszközként. Hiábavaló volna eltagadni: ez már a teljes hanyatlás, a szétbomlás színházi vég-terméke, amikor az egyetlen bizonyosságot a bizonytalanban lehet fölfedezni, és életünkre választ csak a csöndből ol vashatunk ki. Annyira a végpont ez, hogy már tovább nem lehet bontani a világot - hányszor mondtuk már ezt! most már ismét össze kell rakni a világot, szintézisbe kell foglalnia a szín-háznak. Ezek a részeredmények rend-kívül fontosak, de tudni kell, hogy nem az egészet, csupán a részt oldják meg. Wilson színháza egyáltalán nem a cél. Még mindig *útközben* vagyunk.

Wilson színházának legfontosabb figyelmeztetése: a fölszabadított személyiség, a nyitott belső én milyen meglepetésekkel ékes, és mennyi drámai feszültséget tud teremteni. Amikor azt nézzük, hogy néznek bennünket a színpadról: nem olyan színészt nézünk, akí azt *játssza*, hogy mustrálja a közönséget, hanem egy ember áll a színpadon, aki összpontosítva belső figyelmét: valóban figyel. Figyel önmagára, és figyel a nézőkre. Figyel arra a változásra, amit az estéről estére változó összetételű közönség együttesen sugároz feléje. S figyel arra a változásra, amit a megváltozott helyzet belőle kivált.

Tagadhatatlan, hogy Wilson operáinak szeszélyes váltásaiban, a hangokban és a mozdulatokban megnyilvánul né-mi kényszeresség. De a makacs elmélyedéssel képzett hangzók, beszédtechnikai gyakorlatok a személyiségnek olyan mélyrétegeit nyitják meg, ami lebilincsel, figyelemre késztet. Megjegyzendő, hogy a gyakorta megállított mozdulatok mindig a mozgásfázis közepén merevednek ki, vagyis olyankor, amikor érezzük a mozdulat folytatását, várjuk is lezárását, de az elmarad. S ez a késleltetett befejezés teremti meg az oda-fagyott mozdulat intenzitását.

*

Miként is lehet leírásban érzékeltetni azt, amiről szó van? Wilsonnál a személyiség legmagasabb lángjára srófoltan él és ég a színpadon. Nem tévesztendő ez össze a kísérleti színjátszás hisztériás dühkitöréseivel, megdöbbentő rohamaival. Itt teljes intenzitással és teljes nyíltsággal élnek a színpadon a szereplők. Nem is azt tartják legfontosabbnak, hogy nézik őket, s így azt sem, hogy akik nézik őket, azokra hatást gyakoroljanak. Ebben az értelemben nem is színház. A fontos az számukra, hogy önmagukat kiteljesítsék a játék során.

Voltaképpen ezért is jogos Wilson önkényesnek ható műfaji 'meghatározása. *Operákat* ír és rendez, mivel személyiségáriákat látunk és hallunk. A zene bennük nem is a mozdulatok, hanem a lélek zenéje, a gondolatok ritmusa, a fölkeltett képzetek dallama. Operák, mert a jelenlét kitágítja az időt. A szín-padon álló ember terjeszkedik ki a térben és nyújtózik ki az időben.

Amikor Wilson és James Neu, mint mester és tanítványa, ápoló és ápolt, orvos és beteg állnak a betűkkel tele-szórt revüfüggöny előtt, és két-két fa-kockát csattogtatnak gyermekien egy-máshoz, kopogva, kocogtatva, csapkodva, akkor a ritmus hívása, válasza, kés-leltetése ad drámai feszültséget. Két ember akarja megértetni magát a másikkal. Lefokozott eszközökkel. Korlátozott lehetőségekkel, de szenvedélyesen és egymás felé nyújtózkodóan. S ami-kor gyötrődve képzik a fonetikai gyakorlatok görcsösen ismétlődő hangképző hangzóit, nyelvtörő szavait: ezekben a logopédiai sztereotipiákban annyi szín, emberi gazdagság, humor és tragédia, bánat és öröm, nekibuzdulás és visszahanyatlás nyilatkozik meg, a mélyből kiszakadni vágyó ember olyan erőteljes küzdelme, ami valóban széppé és drámaivá teszi Wilson színházát, és kővethetetlenségében is int arra, hogy a végletekig nyitott színész milyen szépséggel tudja elárasztani nézőit.

Úgy látszik, mintha ez valami terapikus színház volna. És az is. Nem mentes azoktól a tanításoktól, amiket a bécsi Moreno már az expresszionizmus korában is létrehozott, és a sérült személyiség gyógyítására működtetett nem a pszichoanalízist, hanem a csoportos, kollektív kezelést alkalmazva. Wilson színházával szemben voltaképp ha kifogások támadnak: könnyű elhárítani a vádakat. Kérem, hiszen ez nem is hivatásos színház, ahol tanult színészek foglalkozásszerűen űzik hivatásukat. Ez sérült gyermekek adaptálására nyitott gyógyiskola csak. A játék nem a publikum gyönyörködtetését, a kassza hizlalását vagy a kifejezést célozza meg elsősorban. Legfőbb célja: a gyógyítás.

Csakhogy Wilson színháza sokban rokon az aszketikus elzárkózásban dolgozó színházi csoportokkal: Grotowskiékkal például és a nyomukban kivirágzott laboratóriumi színházi csoportosulásokkal. Színházi ősük pedig Sztanyiszlavszkij tőszomszédságában keresendő, Jevgenyij Vahtangovnál: ő követelte meg színészeitől a szerzetesi életmódot először, harcolt a játszók teljes lelki tisztaságáért és a belsőharmónia előállításának talán első színháztörténeti kezdeményezője volt.

színháztörténet

GYÖRGY ESZTER

A Rondella évfordulója

Ha állna még az épület, bizonyára fényes ünnepséget rendeznének Pest város első színháza megnyitásának kétszáz éves évfordulójára. A Rondella azonban már rég nem létezik, így a krónikásnak marad, hogy felidézze emlékét.

A Rondellát, Pest Duna-parti védőfalának megmaradt kör alakú bástyáját - innen a neve is - a város legrégibb erődítményeként tartották számon. A római alapokon álló, de a középkorban átalakított torony helyét - az egymásnak sokszor ellentmondó ábrázolások alapján - a mai Régiposta és Apáczai Csere János utcák torkolatában határozzuk meg. (Erre utal napjainkban az ott elhelyezett emléktábla.) Az erődítmény a török korban elvesztette korábbi védelmi szerepét, s kihasználatlanul állt, majd később katonai raktárnak használták. Pest színészetének történeté-be 1773-ban lépett be, amikor Berner Felix német színigazgató kéréssel fordult a városi tanácshoz, és előadta a Rondella színházzá való átalakításának gondolatát. Szerinte ezzel nemcsak a Pestet felkereső vándortársulatok játszóhelygondja oldódna meg, hanem jövedelmező üzlet is rejlik a vállalkozásba befektetett összeg rövid időn belül bőven megtérülne. Az ötlet megtetszett a városi tanácsnak, talán elsősorban anyagi megfontolásból, s csak azután művészekből. Berner az első, aki a színházra mint jövedelem-forrásra ráirányítja a város figyelmét. Eddig ugyanis, ha a különböző mutatványosok, vándorkomédiások előadásokat tartottak alkalmi színpadjaikon vagy a fabódékban, azért tőlük a város pénzt nem szedett. Míg most, ha a ,javasolt állandó színházat viszonylag kis költséggel megépíttetnék, új, állandó s várhatóan egyre növekvő jövedelemforráshoz jutnának. így a városi magistrátus továbbította is a kérést a Helytartó Tanácshoz, amely pártolólag kezelte az ügyet, s még a kérelem keltének évében, azaz 1773. október 19-i leiratában érte-sítette a várost a jóváhagyásról. Léhner Tóbiás vállalkozó vezetése alatt oly jól haladtak a munkálatok, hogy nem egészen egy év múlva, *1774. augusztus 14-én* Pauersbach *Die indianische Witwe* (Az indián özvegy) című darabjával meg is nyitották a színházat. Pest túlnyomórészt német ajkú lakosságának igényeihez híven természetesen német társulatok váltogatták egymást benne.

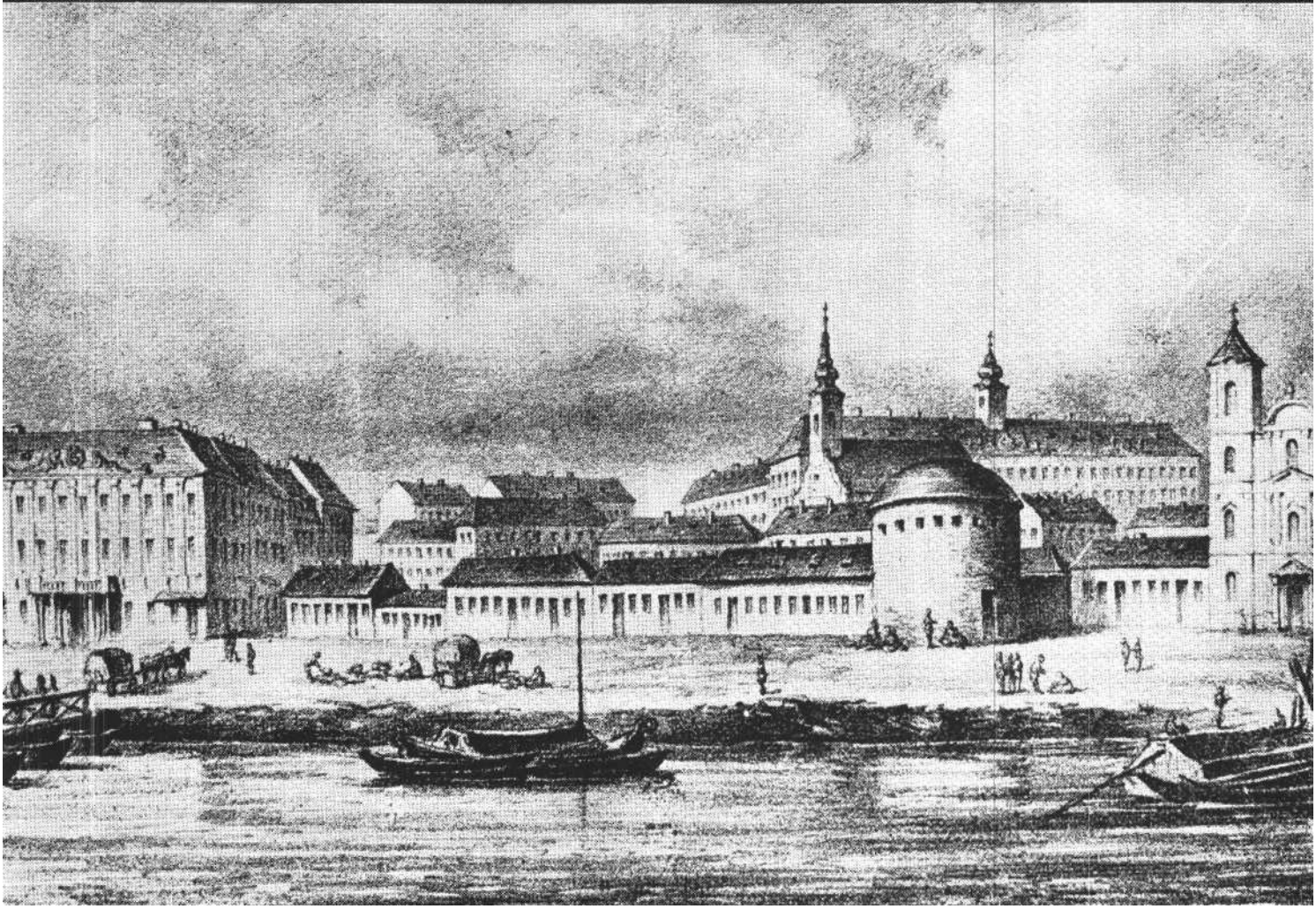
PESTEN.
Az Ó Theátromban.
Ma Pénteken Novemberenek 5-dik Napján 1814.
EGY UJ NEMZETI JÁTSZÓ TÁRSASÁG
Ujfalusi Sándor, és Kilényi Dávid
Szinjáttzok Különös Javára
elő-ád
Egy Uj Nagy Vitézi Néző Játékot 4 Felvonásban,
ezen nevezet alatt:
A' HUSZSZITÁK NAUMBURGNÁL.
Szerzette Kotzebue Úr.
Személyek:
Kezdődik 7fél órakor, Vége 9 óraután.

Elsőnek a javaslattevő Berner mutatkozott be, aki gyermektársulatával minden bizonnyal a korban szokásos extemporált, azaz rögtönzött darabokat, pantomimokat és baletteket adott elő. Magyar színészek megjelenésére a Rondellában még jó másfél évtizedet kellett várni.

A város eme első hivatásos színház-épülete i8 páhollyal, 49 zártszékkel, valamint földszinti és másodemeleti karzattal ötszáz nézőt tudott befogadni. Nézőteréről, az ott uralkodó állapotokról gr. Hofmansegg 1793-ban útibeszámolójában így ír: „A színház kicsiny, sötét és alkalmatlan. Ama helyet, hova a fiatal emberek járnak, első földszintnek hívják; de itt alig van 50 szabad hely, a többi zárt, részben bérelt, részben előre megrendelt hely; különben pedig szokás, hogy csak nők használják." Más visszaemlékezés szerint a színház egyetlen érdeme abban állt, hogy jó volt az akusztikája. Színpadát kicsinek mondják, fennmaradt méretek hiányában mélységére csak következtetni tudunk abból, *hogy* maximálisan öt kulisszapárral dolgoztak. A színpadnyílás szélessége ismeretlen. A számunkra ma már hihetetlenül gyenge világítást mécsesek szolgáltatták, melyek a legerősebb fényt a rivalda sorában adták, s szükség szerint alkalmazták a kulisszaszárnyakra erősített több-kevesebb ellenzős bádogmécsest.

A város fejlődésével párhuzamosan a színházlátogatók száma egyre nőtt, s a nagy apparátust igénylő darabok divat-ja idején a közönség kezdte kinőni a nézőteret, s a produkciók az amúgy is szűk színpadot. Nem egészen húsz év múlva már felmerült egy újabb, korszerű szín-ház építésének a gondolata. De amíg a tervek új színházzá értek, a Rondella jelentette továbbra is a szolid, de állandó otthon biztonságát a várost felkereső társulatoknak.

A színházat bérlő vállalkozók által a városba hozott német társaságok egészéről elmondhatjuk, hogy műsor tekintetében állták a versenyt a neves német színházakkal. Minden évre jutott egy-egy Shakespeare-, Lessing- és Schiller-bemutató, de a műsor java részét a kor divatját követve, a lovag- és katonai drámák s polgári szomorújátékok adták. Iffland és Kotzebue voltak a leggyakrabban játszott szerzők, de ott volt mellettük Goldoni, Hensler és Schikaneder, a két utóbbi mint a bécsi bohózat akkor legkedveltebb képviselői. Az



A pesti Duna-part a Rondellával (Egykorú kőnyomat)

opera válfajában Dittersdorf és Haydn, Mozart, Méhul és Cherubini a legtöbbet játszottak.

Magyar színészek először 179o-ben léptek fel a Rondellában. A Kelemen László vezette első hivatásos magyar színtársulat október 27-én itt ismételte meg két nappal előbbi várszínházbeli bemutatkozását, a Simai Kristóf által Brüll után magyarított *Igazházi, a kegyes jó atya* című darabot vitték színre. Ezt a szereplést azonban még nem követte folyamatos játék, részben mert nem tudtak megegyezni a német bérlővel, s mert valójában nem is volt még állandó e magyar társulat. 1792-től az 1796-ban bekövetkezett felbomlásig játszanak, majd magyar színészek is rend-szeresen a Duna bal partján. Később 1807-ben, az országgyűlés összehívása alkalmából Wesselényi Miklós báró kolozsvári társulatának egy részét küldte Pestre Ernyi Mihály színész vezetésével, hogy a diétára összesereglett közönség anyagi és erkölcsi támogatását a magyar színügy kérdésében megnyerje. Ők aztán már az országgyűlés végeztével sem hagyják el a várost, hanem továbbra is rendszeresen játszanak, hogy mint a második pesti magyar színtársulat vonulja-nak be a színháztörténetbe. 1809. február végéig felváltva használták a ném etekkel a Rondellát. Márciusban, megszabadulva az alárendelt közösködés s a nem mindenkor jogos kényszerű alkalmazkodás terhétől, színészeink át-költöztek a Hacker-szálába. Nemcsak a színészeken s nem az áldozatkész Vida László igazgatónak anyagi nagylelkűségén múlott, hogy a társaság nehezen boldogult a Hacker-szálában. A napóleoni háborúk éveinek gondjai másfelé terelték a közönség érdeklődését, s fő-ként másfelé vitték a pénzét. A magyarok egyre nehezebben állták a versenyt a Rondella német színészeivel. A Hacker-fogadóban saját költségén színház-termet alakíttatott Vida László lemondott a vezetésről, s helyét Mérey Sándornak adta át, akinek neve szintén cezúra a Rondella-színház kevés emléket hátrahagyott történetében.

Méreynek támadt az a mentőötlete, hogy társulata számára - akiknek jövedelméből már nem futotta a Hacker-szála bérére - megszerezze a megüresedett Rondellát. A német színészeknek ugyanis fényes, a Dunára tekintő új színház épült a mai Vörösmarty téren, s 1821. február 8-án *Die Rondelle an der Donau* című alkalmi darabbal búcsút is vettek a régi színháztól. A Rondella már majd két hete üresen állt, amikor a városi tanács ingyen átadta a magyar színészeknek az épületet. Így azután nem egészen két hét múlva a német színház ünnepélyes megnyitása után, február 21-én Weissenthurn: A *szebeni erdő* című darabjának bemutatásával a magyar társulat is megkezdte előadásait a Rondellában. Úgy tetszett, hogy a második pesti magyar színtársulat végre otthonra lelt. A központi fekvésű színháztól, amelyet most már városi ó-teátrum vagy városi kis-játékszín néven emlegettek, a látogatottság emelkedését, sorsuk jobbra fordulását várták a színészek. Hiába azonban a társaság fáradozása, Mérey jó szándéka, hogy minél több operával, énekes és táncos - tehát idegen ajkúak számára is érthető - darabbal vonják magukra a figyelmet. Az új német színházzal nehezen állják a versenyt, s ez nemcsak művészi igény kérdése. A színházba járás ekkor kezd társadalmi szokás lenni, egy-egy színházi este a közönség számára is szereplési alkalmat nyújt. Az effajta igény kielégítésére pedig a német színház sokkalta alkalmasabb, mint a bagolyodúnak csúfolt Rondella. Sőt, az 1813. szept. 19-re kiadott színlap jelentése más bajokat is sejtet, amikor annak közzétételére kény-szerül, hogy a kirendelt comissarius „a jó rendre, tsendességre, bátorságra, s illendőségre ügyelni fog..."

Koldusok kérnek úgy alamizsnát, ahogy a magyar színészek ajánlják a közönség figyelmébe a társaság hasznára hirdetett előadásukat:

„Mely tsüggedező Sorsban küszködik é Magyar Honyában játszó Társaságunk eleve tudhatjuk azon jólelkű Hazafiak a' kik gyakrabban gyönyörködni méltóztatnak Előadásainkban; Tellyes bizodalommal hisszük, hogy nem fog az érzékeny Szívű Magyar azon szűkölködő Embertársaitól meg tagadni ma egy kis Segedelmet a kik a Magyarságnak fenntartásáért e'honyos Életben csak a mindennapi Kenyereket meg keresni Iparkodnak - Reménykedve és nagy alázatossággal bátorkodnak tehát ezen Estvéli Időtöltésre meg hívni minden adakozó jó Hazafiakat.

Pest, 1813. júl. 13."

Különféle kedvezményekkel is próbálkoztak a közönség meghódítása érdekében. A hadi rendek tagjai s a Dicasterium tisztviselői például féláron mehettek színházba. Nem tudni, mekkora sikert hozott a Rondellában való szereplés annak a „Diletans Rátz Társaság"-nak, amelynek 1813. augusztus 22-én adták át egy alkalomra a magyarok a játékszínt, hogy „a Szent Endrei Rátz Preparandia Istitutumnak Segedelmére" előadják *a Krestalitza (Papagáj)* című nézőjátékot. A sokszor a lehetetlennel is szembeszálló kis csapat már-már feloszlani látszott, amikor váratlanul újabb lelkes gyámolítója akadt a magyar színészeknek Kultsár István lapszerkesztő személyében. Nevéhez fűződik a Rondella magyar színészetének rövid virágzása. Az új igazgató két részletben tataroztatta a kívül omladozó, belül kopott és kényelmetlen színházat. Gondja volt a társaság szegényes jelmeztárának felújítására is a különböző segélypénzekből, s „a theatrum ruházatinak szaporítására" rendezett előadás bevételéből. 1813 októberében Szentjóbi Szabó László Mátyás királyról szóló darabját már új öltözékben mutatták be, s a szín-lapon illendőképp meg is köszönték a közönségnek a támogatást. Kultsár tataroztatása nyomán kijavított páholyok, székek és padok várták a nézőket. A színház ugyan ezáltal sem lett fényes, de gondozott volt, s tisztes egyszerűségben várta a nézőket. Egyre gyakrabban fordultak meg írók és irodalombarátok, egyetemi hallgatók és ifjú színész- vagy drámaíró jelöltek a színházban. Itt ismerkedett meg Katona József a szín-paddal, itt mutatták be első fordításait, magyarított átdolgozásait.

A társaság reményei azonban nem sokáig éltek, mert alig élvezték még a felújított színház kínálta új lehetőségeket, a Szépítési Bizottság eladatja a várossal a lebontásra ítélt Rondellát. 1814 júniusában nyilvános árverésre kerül az épület. Hogyan fogadták a várható ki-lakoltatás hírét a színészek? Déryné erről így ír visszaemlékezéseiben: „Az intendáns: Kultsár István úr, szinte a ha-ját tépte mérgében, s tele volt aggodalommal, hogy már vajjon melyik szénatartóba dugjon bennünket a Szénapiacon, hogy a németek meg ne találjanak bennünket, s szét ne rombolhassák még a pajtát is a fejünk fölött ... Magyar-ország 'fővárosában nem volt hely a ,magyarnak, hova leülhessen, pedig nem azért, hogy a publikum ne lett volna megelégedve, sőt igen szeretett a közönség, és igen zokon vette a híreket, mik közbe-közbe fölmerültek: hogy talán el is megyünk Pestről végképp." A szeretett pályatársak között volt Láng Ádám, Benke József, Balog István, Murányi Zsigmond és Komlóssy Ferenc.

Kultsár azonban utolsó kísérletként még saját erejéből telket vásárolt, hogy azon a megyék támogatásával közadakozásból mielőbb új hajlékot építhessenek a rövidesen fedél nélkül maradó magyar színészeknek. Lapjában, a Hazai és Külföldi Tudósításokban így nyugtatja meg közönségét: „a Magyar Teát-romi Társaság ... alázatosan jelenti a Magyar Nemzetnek, hogy azért el nem oszlik, hanem ideig-óráig a Birtokosnak jóvoltából még ottan folytatván mutatványait, olly készületeket tészen, hogy elvárhassa azon boldog időt, mellyben a hazafiak buzgóságok által ezen Nemzeti Intézet állandó lábra tétethetik." (1814. jún. 15.) De hiába vásárolt Kultsár telket, hiába fejtette ki két röpiratban is a színházépítés szükségességét, buzdítása eredménytelen maradt. Pest megye a maga erejéből nem tudta megvalósítani a terveket, az országos összefogás pedig erőtlen volt ekkora fel-adat megoldására.

A színészek 1815 nyarán Pest megye ajánlólevelével mégis felkerekedtek, hogy augusztusban Miskolcon kezdjék meg mutatványaikat.

Máig is vitatott, hogy helyesen cselekedett-e Kultsár, amikor a truppot szárnyra bocsátotta, s Borsod *megye* és Miskolc *városára* bízta *az ország* színészeit. Ezzel a tettével ugyanis egyrészt megszakította a társaság szépen indult fejlődését, másrészt akkor tűntek el a közvélemény szeme elől majd két évtizedre a magyar színészek Pestről, ami-kor a város alakuló, pezsgésnek indult szellemi, művészeti életében a színészek állandó jelenlétére lett volna szükség a nemzeti kultúra formálása, az állandó pesti magyar színház mielőbbi felépítése érdekében. Nem ment el azonban mindenki. Néhányan itt maradtak, s új tagokkal szövetkezve „Új Nemzeti Ját-szó Társaság"-ot hoztak létre, ahogy a végső percig felléphessenek a Rondellában, amit még sokáig nem bontottak le. Egyetlen fennmaradt, 1815. november 3-án kelt színlapjukon Udvarhelyi Mik-lós és Szentpétery Zsigmond neve olvas-ható, s köztük találjuk Farkas Józsefet, a magyar táncművészet egyik legelső *nagy* hírt szerzett képviselőjét. A kitartók csapata azonban nem sok szerencsével működött, elmaradt a közönség pár-tolása. Ők voltak azok, akik - mint Déryné írja - már se szállást, se kosztot nem kaptak a városban, mert nem tudtak fizetni. A színház egyik öltöző-szobáját használták közös lakásul, hogy aztán a nyomortól kényszerítve végképp elvegyüljenek az akkor már gombamódra megszaporodott vándortársaságok körében.

A Rondella 1815 végén történt le-bontása nem csupán azt jelentette, hogy egy színjátszóhellyel szegényebb lett a város, hanem közvetve a fővárosi magyar színészet időszakos megtorpanásához vezetett. Majd a harmincas évek elején jöttek újra magyar színészek előbb Budára, hogy onnan vívják meg Pest 1837-es bevételét.

SIKLÓS OLGA

A drámaíró Balázs Béla

Ím szólal az ének,
Ti néztek, én nézlek.
Szemünk pillás függönye fent: Hol a
színpad: kint-e vagy bent, Urak,
asszonyságok.

Zene szól, a láng ég
Kezdődjön a játék.
Szemem pillás függönye fent
Tapsoljatok majd ha lement. Prológ A kékszakállú herceg várából)

Nekrológ helyett

Huszonöt éve halott Balázs Béla; kilencven éve született; hatvanöt, hogy első drámáját bemutatták a Nemzeti Színházban.

Az évfordulók műfaja a nekrológ, amelyből az olvasó megtudhatja, hogy a méltatott - főleg az utólag ünnepelt - volt a legkiválóbb, legjobb, leg ... stb. stb. Koporsója mellett így hangzott a hivatalos szónok méltatása: „Búcsúzom Tőled annak a Pártnak a nevében, amelynek Te egy életen át kitűnő katonája voltál. A Te életed *azt* példázza, hogy az író nem csendes vándor a társadalomfejlődés országútján, hanem a haladás élharcosa, az első sorokban küzdő katona."

A. Színházi Intézet dokumentációs gyűjteményében vastag dosszié őrzi a Balázs Bélára vonatkozó anyagot. A vastagságot a nekrológok adják. Elismerik nagyságát, úttörő mivoltát, világra-szóló eredményeit - a koporsója mellett. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának kézírattára őrzi a Balázs Béla-hagyatékot. Az egyik levélből idézünk: „Van-e annak értelme, hogy azt higgyék az emberek, hogy a kommunisták nem vállalnak velem szolidaritást ... Nem volna helyesebb felhasználni az én nagy befolyásomat az intellektuelek nagyon széles köreire ... engem hídnak 'használni az értelmiség partjai felé?"

Harca a mindennapi elismerésért végigkíséri egész pályáját. Aki mindig valami mást és újat ír, vagy újítóként lép fel, vállalnia kell ezt a rögös élet-utat. Balázs Béla életművének értékelése azonban napjainkban lassan megindul. S már színpad is akad, ahol műve megszólalhat.

Balázs Béláról semmilyen évforduló címén sem szabad nekrológot írni. Ő az elemzést is állja. Pályája szerteágazóan összetett. Költőnek indul - és költőként érkezik a színpadra.

*

1909-ben ez a fiatal költő, Kodály és Bartók barátja, drámát ír, amelyet hamarasan bemutat a Nemzeti Színház. A *Doktor Szélpál Margit* négyszer kerül színre, vagyis megbukik. Két év múlva megírja Az *utolsó nap* című drámát, de az csak négy év múlva kerül színre, ugyancsak négyszer. Közben nyomtatásban megjelennek a *Misztériumok* közte *A kékszakállú herceg vára,* amihez hamarosan Bartók ír zenét. 1916-ban Balázs megírja *a Halálos fiatalság* című drámát - de ez már itthon nem kerül színre. *A Mozartot* és *a Hazatérért* (Internacionalisták címen is ismert) a Szovjetunióban írja. *Az Égi és földi szerelem* első verziója is kint született, s majd hazatérve lesz belőle 1946-ban *Lulu és Beata*. Előbb azonban megírja *Boszorkánytánc* és *A fű újra }eláll* (Vér a határon címe is van) című háborús tárgyú drámáit, utolsóként 1947-48-ban a *Dinka Pannát,* amihez Kodály Zoltán ír zenét.

Ez tíz dráma. A felsorolásból természetesen nem maradhat ki a két misztériumjáték: *A tündér* és *A szent szűz vére;* bábjátéka: A *.halász és a holdezüstje;* bolondos, furcsa játékai: *A könnyű ember, A fekete korsó* és A *királynő komornája.*

A felsorolás célja: érzékeltetni a költ ő vonzalmát a színpad különböző formáihoz. Szinte mindig mást csinál, mint előző művében, a közös jegyek azonban átsütnek a változó formákon és témákon. Keresi helyét a színpadon, s mi keressük helyét a magyar dráma történetében. 1918-ban megjelenik egy szerény kis fűzött könyv: *Balázs Béla és akiknek nesz kell* a címe, Lukács György összegyűjtött tanulmányait tartalmazza, köztük *a* Misztériumjátékokról és első három drámájáról írottak. A terjedelmes bevezetőből idekívánkozik ennek befejező részlete: .. kötelességemnek érzem, .mindig újra és újra elmondani az érteni nem tudás és nem akarás kórusával szemben ma még magányos véleményemet: hogy Balázs Béla oeuvre-je a mi irodalmunk és a világirodalom számára fordulatot hozó jelenség. Tökélet-lenül mondom? Nagy baj. De jobb, mintha senki sem mondaná. Nem Balázs Béla érdekében jobb (és még kevésbé az enyémben). A mi ügyünket teljes lelkinyugalommal rábízzuk a történelem ítéletére: úgysem napilapjaink és folyó-irataink kiválóságai fognak afelett dönteni, hogy működésünk egésze hogyan helyezkedik el az európai kultúra folytonosságában. Mint generációm *egy tag*-ja, kortársi szolidaritásból vállaltam elsősorban magamra ezt a feladatot. Mert tudom: nagyon megvetne mindnyájunkat egy késői nemzedék, ha meg kellene állapítania: köztünk járt Balázs Béla - és senki se vette észre. Tudom: kevés közösség van köztem és azok között, akikkel a sors generációközösségbe hozott, de ez a generációkapocs mégis megvan, és' ezért mégis kötelességemnek érzem megmenteni - még az ő akaratuk ellenére is - az ő irodalmi becsületüket az utókor előtt."

Balázs Béla huszonöt éve halott - és ötvenhat éve írta Lukács a fentieket. Közöttünk is járhatna? Ha volna, aki feltámassza, Egy-egy tetszhalott huszadik századi drámaíró Ödön von Horváth, Bulgakov, Čapek, Franz Theodor Csokor felfedezésekor új reményem támad: hogy kortársuk és színpadi rokonuk feltámadásának is eljön az ideje. Mi indokolja e feltámasztás reményét? Az újraolvasás, Az újraolvasott dráma ugyanis mindig más, mindig új össze-függésben áll előttünk. Így a drámáról vallott esztétikai nézeteknek is csupán annyi értéke van, amennyi egy ki-próbálás során bebizonyosodhat róla. Balázs Bélával a baj ott kezdődik, hogy erre a kipróbálásra huszonöt éve nem

volt mód. Így a róla való esztétikai fejtegetés mindaddig nem több feltételezéseknél, míg a kipróbálás híveinek vagy ellenzőinek ad igazat.

Balázs Béla a köztudatban mint sikertelen drámaíró szerepel. Ezt a köztudatot összegezi K. Nagy Magda is: „Mint epikus és drámaíró nem tudta azt az óriási tapasztalatanyagot feldolgozni, amelynek birtokában volt. Szín-darabjaival különösen balszerencsés volt. *A Boszorkánytánc* című jugoszláv partizánokról szóló drámája a Belvárosi Színpadon éppúgy megbukott, mint az *Égi és földi szerelem* átírt változata, a *Lulu és Beata.* Még nagyobb bukás volt *a Cinka Panna* az Operaházban."

A Boszorkánytánc 1945-ben a Belvárosi Színházban, mely állami támogatást nem élvező magánszínház volt, 53 elő-adást ért meg, ugyanott a következő évadban *a Lulu és Beata* csakugyan zajos bukás volt, mindössze hétszer ment, *a Cinka Panna* csak két előadást ért meg az Operában - mert közvetlenül az első előadás után megjelent a Szabad Népben Horváth Márton betiltást jelentő cikke. (A *Cinka* Pannáról szóló cikk a SZÍNHÁZ októberi számában jelent meg.)

Ezzel Balázs Béla előtt az ajtók bezárultak - színházban, filmművészetben

Balázs Béla témái

Első színműve, *a Doktor Szélpál Margit* arról szól, hogy elbírja-e *a nő az* ön-álló, független, egész embert jelentő életet.

A kékszakállú herceg várában egy *nő* mindent vállaló és ismerő társa akar lenni önként választott férjének.

A szent szűz vére hősének el kell döntenie, hogy kiköthet-e egy *asszony* és a családi tűzhely mellett a csatatér, férfihivatás helyett, illetve együtt azzal.

A Halálos fiatalság hősnője abba bukik bele, hogy a XX. századnak megfelelő modern és független, *egész* ember szeretne lenni, annak ellenére, hogy nő.

A Boszorkánytánc szerb tanítónője a I. világháború megindítóan hősies szentje, aki túltesz a férfiakon a vállalt emberi és hazafias kötelességteljesítésben.

A Lulu és Beata két női figurája az „égi" és „földi" szerelem vonzását-taszítását mutatja be többek között.

A drámák többségének középpontjában, sokszor a hősválasztásban is kifejezésre juttatva *az emancipáció,* a XX. századnak ez a le nem zárható, elintézetlen témája áll. A század egyik legizgalmasabb ügye, mert az ebből fakadó konfliktus szinte megoldhatatlan, sok-rétű, sokfelől megközelíthető, s valódi

Simor Erzsi, Tapolczai Gyula és Mezey Mária Balázs Béla: Lulu és Beata című darabjában

emberi problémát hordozó. Ibsen Nórája, Hedda Gablere, később Shaw Warren Vivie-je, Barbara őrnagya, Annája már bekerült a köztudatba. S hódított Bródy Sándor Tóth Flórája is. Ibsen a századforduló előtt még bízik abban, hogy a nő hátat fordíthat a babaotthonnak; Shaw mindig más és más oldalról, de ironikusan kezeli a kérdést, mint aki tudja, hogy megoldhatatlansága ellen csak iróniával lehet védekezni. Bródy a színház nyomására a korszellemnek meg-felelően a tragédia végére szentimentális happy endet ragaszt. Balázs Béla nem tud olyan optimista lenni, mint Ibsen, sem olyan szatirikus, mint Shaw, s „boldog véggel" sem toldja meg a nyilván-való tragédiát. Viszont éppen ez a társa-dalmi kérdés izgatja a legjobban. Megpróbál egyből a téma legizgalmasabb közepébe vágni a *Doktor Szélpál, Mar*gittal.

Ez a dráma egyben felveti azt a kérdést is, hogy a napi politikai aktualitást lehet-e művészi fokon drámává alakítani. Balázs Béla a század első évtizedeiben nyilván szemben találja magát az emancipáció napi-politikai és hosszabb távra szóló erkölcsi, jogi problémáival. Helyesen érzi, hogy az emancipáció nem jogkérdés csupán, s mint költő, az ügy lélektani régióiba próbál leásni: felmutatja a nő konfliktusát - önmagával - az új század új szituációjában. *A Doktor Szélpál Margit* hősnője éppen *úgy*, mint *a Halálos fiatalság* Ágnese a megvalósítható női teljességet keresi. Mindketten ebbe buknak bele. A kérdés valahogy így hangzik: képes-e a nő önnön erejéből a teljes élet megvalósítására. A férfi, mikor konfliktusba kerül a nővel, nem is lehet kérdéses, hogy egyedül megoldhatja-e élete problémáit. A nő önmegvalósításához férfi is kell. S az önmegvalósításba belebukik, mert mindenhatónak, önállónak vagyis férfi mód-ra gondolkodónak képzeli magát.

Balázsnál ilyenformán a politikai program helyett az etikai magatartás kérdései állnak a dráma középpontjában: kiteljesedhet-e a nő egyenjogú egyénisége. Ebben a törekvésében mennyit veszít eddig megszerzett pozícióiból, mit kell feláldoznia nőiségéből azért, hogy szándéka szerinti *ember* lehessen. Egyáltalán a nőnek *nőiségén* kívül hol van emberi tere az önmegvalósításra. S végül az emancipáció beteljesíthető, valós álom-e?

Balázs tragikus szituációt teremt a *Doktor Szélpál Margitban.* Az okos vi déki úrilány Berlinben egyetemen tanult. Szép tudományos sikere van, érdekes, nemzetközi szellemi társasága, ahol egyenrangúnak érzi magát, s tudományos közös munkával kötődik egy férfihoz, anélkül, hogy szerelemről beszélniük kellene - a megszokott formában. Ebből az új világból, a megtalált Édenből szakítja ki nagybátyja.

Margit legnagyobb tragikai vétsége, hogy *nőiesen* viselkedik a férfiasan vállalt munka, tanulás, tudományos élet első buktatójánál. Magatartásával azokat igazolja, akik eleve gyanakszanak a nő-re. Ő a leggyanakvóbb. Sérelméből női ügyet csinál, férfiként szeretne munka-társ lenni, de nőként sértődik meg. Mert nem az a nehéz, hogy valaki látványosan az újat válassza, hanem, hogy abban szerényen, hosszan, a mindennapi buktatók közepette meg is tudjon maradni. A polgári tragédiák romantikus nagyjelenetei így tevődnek át a kevésbé látványos, de annál mélyebb síkra. Balázs Béla kitűnően érzékelteti mind az alakoknak teremtett szituációkban, mind a különös, olykor végletes jellemekben, hogy az új életérzés, új életszükséglet megjelenése nagy megrázkódtatásokkal jár. Drámáiban szinte kivétel nélkül kitapintható egy új világ születése, amelyben az emberek a régi módon már nem képesek, az újon meg még nem tudnak élni. A külső-belső konfliktus tragikuma és megoldatlansága ebből táplálkozik. Hő-seinek akarása, olykor romantikusan nagyra növesztett vágyakkal és tervek-kel, olykor csak felnagyított gátakkal mind elősegíti hitünket a vagy-vagy döntések szükségességében. Balázs Béla hős-nőinek azért is nehéz a sorsuk, mert a megalkuvásban nem kereshetnek sem megnyugvást, sem megoldást. Balázs körülzárja hőseit, választásra kényszeri-ti őket, majd megmutatja, hogy a választott útért mit kell fizetni.

Lukács György a *Doktor Szélpál Margitról* írt tanulmányában többek között ezt írja: „Minden embert maximumai határoznak meg: azok a pillanatok, amikor elmondó ereje elég nagy arra, hogy tisztán sejtse vágyódásait, amikor azok egészen tisztán, egy vonalban vannak az elértekkel, ha messze túl repülnek is rajtuk. Vannak minimumok, ahol minden ember egyenlő, és a lakájfilo*zófia* innen akar világtörténetet írni. Vannak minimumok, ahol Hauptmann egy vonalban van - nem, mégsem írom ki a nevét ide senkinek. Es vannak, akiknek életérdekük ezeket a közösségeket hangsúlyozni."

Lukács minden Balázs-drámáról azonnal tanulmányt ír. Az újat, a szüle-tőt, a kor problémáit a kor követelte szinten kifejezőt üdvözli e drámákban: „Azért lettünk barátok - írja 1918-ban -, mert a meggyőződéseknek ez a közössége ránk kényszerítette ezt a barátságot, és nem a barátsághól nőtt ez az érdekközösség."

Fél évszázadnál nagyobb távlatból talán könnyebben értjük e barátság lényegét is és az elmarasztaló kritikák közepette Lukács barátságát és támogatását.

A Doktor Szélpál Margit és később a *halálos fiatalság* témája a „levegőben lógott", napi kérdés volt, de a színpad még külföldi sikercégjelzéssel sem fogadta szívesen - a reális megfogalmazást. Ibsen és Shaw sem kellett fenntartás nélkül, nemcsak Balázs Béla. A helyzet természetesen megváltozik e témával kapcsolatban, mikor egy kis kerülővel az emancipáció divatos bulvártémaként tér vissza *Doktor Szabó Juci*-ként (Fodor László vígjátéka), vagy *Doktor Takács* Alice-ként (Szomory Dezső színműve). Az előbbiben a csinos orvosnőt hódrolója azzal a trükkel bódítja meg, hogy háziorvosként rendeli magához. Ugyanis az öntudatos, kereső nő visszautasítja régi módon udvarló lovag-ját, de orvos a „beteget" nem. Az utóbbiban az „erős" férfi szerelmét azzal bizonyítja, hogy a „gyönge", de önállóvá lett nő helyett vállalja a börtönt.

„Olyan időket élünk - írja Lukács György a Misztériumok-kötetről írt tanulmányában -, amelyben a tömeg fel-fogó képessége az igazi dráma számára nem kedvező, de egyúttal olyanban is, amelyben ez az elfordulás a drámától és a tragédiától nem jelent ellenséges elfordulást a színháztól - …hanem csak azt, hogy a színház teljesen ki van szolgáltatva a legalacsonyabb rendű ösztönöknek és a leglaposabb szenzációknak. Olyan idő ez, amely távol tartja az igazi drámát a színháztól ... Érdekes történetfilozófiai kérdés lenne: miért nem kísérte a magyar líra és epika igazán értékes fejlődését egy vele egyenrangú drámáé. E pillanatban csak örüljünk azon, hogy végre támadt közülünk egy tragikus költő, aki érzéseinek súlyát és hatalmát, formájának mélységét és ala-kítóerejének vehemenciáját illetőleg egyenrangúan állhat meg a lírikus Ady

mellett; akinek jelentősége, mint az újjáéledő drámai forma keresőjének és megtalálójának, felér Paul Ernstével vagy Paul Claudelével. Balázs Béla mint minden igazán tragikus költő, el-lentétben a puszta színpadi íróval, egy-szerre lírikus és filozófus, misztikus és emberalkotó, látnok és realista. A tragédia tehát az ő számára nem egy furcsa és érdekes esemény, amelyet ügyes fogásokkal a színpadra alkalmaz, hanem egy ős-tény: az élet, az élet értelme. Az élet egy momentuma, amelyben az élet értelme megérzékített valósággá válik."

Ez a „megérzékített valóság", amely mindig egy-egy kérdésre sűrítetten irányítja a figyelmet, adja a Balázs-drámák szépségét - s olykor a dramaturgiai fogások hiánya, a szerkezet bizonyos lazaságai miatt csúszhat ki könnyen a kezünk közül ez a megérzékített valóság. De az is könnyen lehetséges, hogy olyan szabályokat és törvényeket keresünk Balázs Béla drámái körül, amelyek éppen sajátos dramaturgiájának mondanak ellent. Lukács György ezt a külön-legest látta és védte. S éppen mert különleges volt, maradt egyedül Balázs *és* Lukács egyképpen. Lukács György a probléma közepébe talál elemzéseivel, talán csak abban túl heves és fiatalos, ahogyan felháborodásában elmarasztalja a közönséget. A Nemzeti Színház 1909-ben mutatja be *a Doktor Szélpál Margitot és* 1913-ban *Az utolsó napot*. Ezek-ben az évadokban, mint előtte s utána is, játszik a színház népszínművet, Gárdonyit, Szomoryt, Szép Ernőt, Pekár Gyulát, Schnitzlert, Hauptmannt, Ibsent és Aiszkhüloszt. *A trónkövetelők* és a *Perzsák* éppen úgy négy-négy előadást értek meg, mint Balázs Béla *darabjai*. Az évad sikerei *a Mária Antónia és A kölcsönkért kastély*. Modern hangvétel, új stílus nagyon lassan tör utat - az avantgarde kísérletekben. Mire Balázs Béla megírja első drámáját, a Thália becsukja kapuit, s a Thália dramaturg-vezetőjének, Lukács Györgynek lelkesedése már csak elméleti jelentőségű. A dolgok tragikus összefüggése: talán éppen egy Balázs Béla-stílusú drámaíróra vágyódott Lukács mint dramaturg. Lukács a „tháliás" tapasztalatokkal fogad-ja Balázs Béla drámaírói jelentkezését és azzal a keserűséggel is egyben, hogy állásfoglalása elvi marad, mert nincs tér és hely igazának gyakorlati bizonyítására. S a „megérzékített valóság" szín-padi megjelenítése továbbra is csak álom és ábránd marad. Balázs Béla minden új drámája egy-egy új kísérlet a téma és forma közelítésére, egybehangolására.

Műfajok megújítója

Első drámájában az úgynevezett társadalmi és társalgási színművet alakítja (huszonkét évesen) szimbólumokkal át-szőtt modern polgári tragédiává. A másodikban *(Az utolsó nap)* történelmi drámát ír, bonyolult szimbólumrend-szerben, nagy történelmi tablókkal. Folyik a vér, és dühöng a reneszánsz méretű erőszak a színpadon (mint Lukács írja, közelíti Shakespeare-t) - miközben a hős szeme előtt a heroizmus önmegvalósításának lehetősége és emberentúli mértéke lebeg. Legyőzni önmagunkat, legyőzni vágyainkat, illetve a kisebbrendűnek ítélt vágyakat erőszakkal legyőzetni a nagyobb, a nemesebb által: a tudatosság vállalása és hite által.

Balázs a drámának egy különös faj-táját kísérelte megteremteni: aprólékos gondossággal megrajzol egy különlegesen érzékeny jellemet, lelkiállapotot, egy fiatalembert, aki rendkívüli mértékben fogékony a metafizika iránt, és belehelyezi egy külsőségeiben nagyon durva kor történelmi rekvizitumai közé. E keretben az élet lépten nyomon erőszakot tesz az ember 'testén, s e légiessé rajzolt figura még nagyobb kegyetlenséggel tesz erőszakot mások és a maga üdve érdekében a lelkeken. E kettősség távol áll az ismert történelmi drámasémáktól - de megfelelő színpadi megfogalmazás, előadássá való átköltés nélkül távol áll a szokott színpadi élménytől is. (Balázsnak ritkán volt szerencséje a színházakkal.)

„A mi korunk ereje és betegsége: a mindennek tudatossá válása" - írja Az *utolsó* nappal kapcsolatban Lukács. A *Misztériumokban* ez a „tudatossá válása a mindennek" kap háromfajta megfogalmazást. Az első - *A kékszakállú herceg vára* - szorosan kötődik mondanivalóban és a fogalmazás erőteljes voltában is első két drámájához. A jelentős változás, hogy Balázs elveti végképpen a sztoriban, a cselekményben kifejthető gondolatot, egyetlen pontot világít meg teljes balladai tömörséggel. A ballada ismert drámai fogásaival, a tömörítéssel, ismétléssel, az ismétlés fokozásával elénk tárja a Nőt. A XX. századi nőt, Szélpál Margit társát, Ágnes elődjét, Blanka ellenpárját - fenséges tömören a Nőt, aki mindent tudva akarja vállalni a Férfit és vele a sorsát. Balázs ezt a művét Bartóknak és Kodálynak ajánlja. Ebben a művében találta meg Balázs a költészet és a dráma egységét, a nagy szintézist és a modern élet-érzés kifejezését. Bartókkal és Kodállyal való barátsága, költészetének a népdalból való táplálkozása, népdalgyűjtőkörútjai elvezették a dráma- és tragédia-költészet forrásáig: a balladáig. Itt már nincs felesleges epizód. Mikor *c* bravúrt próbálja újraidézni *A szent szűz vérében*, az eredmény sajnos nem ilyen egyértelmű. Ugyanis a mondandó metafizikus volta ellenáll a balladai előadás-módnak. *A szent szűz vérében* (de *A* tündérben is) a *század* szellemétől idegen eszmékért száll síkra olyan vallásos víziót vetítve elénk, amely a középkor bigottságában is túlzásként hatott volna. A nagy hitek, akarások, elszakadások mögül e drámákból hiányzik a társadalmi tartalom, az átélt és átélhető valóság. Csupán szép költői játékok - szavak zenéje, költői üzenet nélkül.

Balázs Béla *a Halálos fiatalságban* visszatér *a Doktor Szélpál Margit témájához*. S amit ott a mondanivalóról exponált, itt tömören újrafogalmazza. A *Halálos fiatalság* hősnője szakít eddigi életével, a teljességre törekszik, a „mindent" *akarja* nőként. Belebukik. Tragikusan szorosra zárul körülötte az élet gyűrűje, s mint minden Balázs-drámában, a hős maga zárta szorosra ezt a gyűrűt. Abban az életben, mely férfi méretűre szabatott, melyben a rendet és a feltételeket a férfiak teremtik - a nő nekirugaszkodása csak tragédiával végződhet. „Az ember keresse meg a kenyerét. Legyen legalább valami címe a világban ... Jó ha az ember rászorul a munkára." Ez *a Halálos fiatalság* hős-nőjének a vallomása, míg hisz ebben a munkában - s míg elődjéhez, Szélpál Margithoz hasonlóan ember mivolta fölé nem nő kikerülhetetlen nő mivolta. Emberként szeretne élni, s nőként viselkedik. A konfliktusok emberként érik, és sebezhető úrilányként reagál rájuk. A múlt itt is erősebb a jelennél. A jelent csak a nagy akarások, elhatározások jelentik, a múlt egyre előbbre nyomul. Nem lehet feltartóztatni.

A tragikum forrása: a nő *csak* nőként nézi a világ dolgait, képtelen felülemelkedni önnön női korlátain. Ágnes minden kínálkozó utat bejár - s a végén csak a halál felé nyílik kapu. Az emancipáció talán társadalmilag megvalósítható, de az egyén mindig nagy harcokat vív, -s többnyire belebukik. Balázs tár-

sadalmilag hiszi és szükségesnek hirdeti a nők egyenjogúságát, követeli helyüket és teljes értékű emberként való elismerésüket, de az egyént mindig a maga alkotta tragédia fókuszába helyezi. Csak abban az eszmében lehet igazán hinni, amely képes arra, hogy tragikus hősöket szüljön a színpadra. Csak ezek a tragikus hősök tudják megmutatni egy út szükségességét, a változtatás igényét és az egyén heroikus küzdelmét.

Ezeknek a Balázs Béla-drámáknak volt azonban egy sajnálatos közös vonásuk: a társadalmi mozgások metafizikus szemlélete, ami egyként volt bilincs is és konfliktusmélyítő erő is. Balázs ugyanis nem hitt a kérdés azonnali meg-oldhatóságában, s mint a drámát jól érző költő, hőseit végletesnek, a szituációt megalkuvásokkal föl nem oldhatónak jellemezte. S ha metafizikus látás-módja az erősebb, megalkotja *A tündért* vagy *A szent szűz vérét*, ha költői heve, a *Doktor Szélpál Margitot, A kékszakállú herceg várát* és *a Halálos fiatalságot.*

A második korszak

A Halálos fiatalsággal zárul Balázs Béla első drámairói korszaka. Nem egészen egy évtized alatt volt a Nemzeti Színház szerzője, akit Alaxander Bernát fedezett fel, és még a sajtó is tehetséget és ígéretet látott benne; a második drámát már csak négyéves késéssel, sok el-lenérzéssel vitte színre a Nemzeti Szín-ház, s ahogy Balázs írja 1918-ban : „a sajtónak akkor már kialakult és egységes véleménye volt rólam: hogy tehetségtelen, affektált és tudákos teoretikus vagyok. *Az utolsó napot* Ady Endre és Lorsy Ernő kivételével a kritika legázolta. Aztán megírtam *Misztériumok.* című három egyfelvonásosomat. Ezek már csak a Nyugat egy matinéján kerülhettek színre a sajtó legdurvább csúfoló-dásai mellett. Végül legutolsó drámám, a *Halálos fiatalság* már egyáltalán nem került színpadra. Ezt már a Nyugatban is megtámadták ..."

A Tanácsköztársaság bukása után Balázs Béla emigrációba kényszerült. Előbb a weimari Németországba, ahol igen aktívan kapcsolódik a pezsgő szellemi élet-be, itt virágzik ki filmtudósi és filmírói munkássága, mely nemzetközi hírnevet szerez neki; majd a Szovjetunióba.

A szovjetunióbeli emigrációban három drámát ír: *Mozart, Hazatérés, Égi és földi szerelem.*

E három dráma alig hasonlít egymáshoz; mind a tartalmi, mind a formai jegyek azt mutatják, hogy Balázs keresi a kifejezési lehetőségeket.

A Mozart szabályos drámának tekinthető, metafizika és avantgarde törekvések nélkül. Van azonban valami nagyon figyelemre méltó benne: Balázs Béla Mozart sorsán keresztül színpadra

Kelemen Éva és Ruttkai Éva Balázs Béla: Mozart című drámájában

állítja a meg nem értett művész tragikus sorsát. Minden stáción végigvezeti hősét: az első pofon az apától jön, a másodikat az imádott nő adja, a továbbiakat a pályatársak, a nyomor, a kizsákmányolás, a kor divatja. Ez a dráma nem hoz formai újítást, fölépítésében a szabályos epikus szerkezetű életrajzi drámák körébe tartozik. De ezektől megkülönbözteti a benne rejlő tragikai nagyság. Balázs Béla, a költő drámává fogalmazza *a* Mozartban a zsenit. Azt a mű-vészt, aki megpróbál a bevett és elfogadott normák között élni, cselekedni, de a normák nem az ő művészi méretére szabottak. Mozart szerény és egyszerű, *csak* a művészetét nem lehet beszorítani a normális keretbe. Mozart szorgalmas és szerény - de zseni. Nem a külsőségekben az, hanem belülről, művészetének lényege az. Ezért nem lehet a művészetét félreállítani, csak a személyét. Ezt a tragikus konfliktust ragadta meg Balázs nagy erővel *a* Mozartban.

A Hazatérés című drámája *(Internacionalisták)* ugyancsak az emigrációban íródott. Hősei magyar hadifoglyok az első világháborúban, akik részt vesznek a polgárháborúban, s a Tanácsköztársaság harcosaiként a leninizmus eszméivel térnek haza. Balázs a legjobb értelemben vett tandrámát vázolta ebben a művében. Színpadra vitte az internacionalizmus eszméjét. S helyenként még drámai szituációt is sikerült teremtenie. Figuraalkotó készsége itt sem hagyta cserben, hősei megtalálják a reális élet kereteit.

Égi és földi szerelem című drámája újra egészen más világba és formák közé viszi a nézőt. Brecht és Majakovszkij szelleme lebeg a dráma körül, és az a Balázs Béla lép színre, aki újat tud mondani a világ jelenségeiről.

Balázs Béla 1945-ben hazatér. Ekkor jegyzi az alábbi sorokat a naplójába: „Sötét idegenbe indulni nem féltem. Is-meretlen tengerek viharaitól nem féltem. Ha idegennek néztek idegenül - nem fájt. Ellenség, ha bántott, és nem értettek, akik nem ismertek. - De félek, félek hazatérni - testvéreim hideg szemétől. - És félek a magyaroktól, akik magyar szavam nem értik.

Irgalmazzatok - hazatérek."

Nem jött üres kézzel. Tele volt tett-erővel és alkotókedvvel. Úgy érezte, hogy most végre minden téren teheti, amit kell, mert lehet. Nem meghalni, hanem új világot alkotni - ezért jött haza. Mert magyar volt - internacionalistaként is. Mögötte volt egy kísérletekben gazdag ifjúkor, egy tapasztalatokban teljes férfikor, s eljött az a pillanat, ami-kor még bőven van az ifjonti tűzből és kedvből, de mindezt átszövi a tudás. Úgy jött haza, hogy itt a tér, nyitott, csak adni kell magából a népnek, mind-azt, amit tud.

Költő volt - verseket írt. A legismertebb filmszakember volt a világpiacon - filmszervezési, rendezési, forgató-könyvötleteivel azonnal a magyar film ügyét vette volna a vállára. Újságíró is volt - lapszerkesztési tervei voltak. Drámaíró volt - drámákat írt, újakat, és alakította a régieket, mert a színházak akkor is krónikus darabhiányban szenvedtek. És mégsem találhatta meg helyét a hazai kulturális életben a fokozódó személyi kultusz rövid pórázú világában.

1945 nyarán megírta a *Boszorkány-táncot*. Ezt követte *a Vér a határon (A fű újra feláll* címmel is). Majd *az Égi és földi szerelem* átdolgozott változata következett *Lulu és Beata* címen. Utol-só drámája a *Cinka Panna* volt. A Víg-színház eljátszotta a *Mozartot* - ez volt a dráma magyarországi bemutatója. A *Vér a határon* fiókban maradt.

*

(Az 1945 után írt, illetve bemutatott drámáinak elemzésére most itt nem térek 'ki, mert arról *A magyar drámairodalom útja* 1945-57 című könyvemben már részletesen írtam. Csupán Balázs Béla két drámaírói korszakának össze-vetése kívánkozik ide befejezésül.)

*

„Bábukat festünk arcunk színeiből, és belerakjuk a szívünket, hogy muzsikál-janak benne, és elmuzsikálja azokat, akik talán bennünket keresnek."

„A dialógus a történelem centrális, sőt egyetlen igazi eseménye. Bármikor, bárhol akármi történik, arra redukálható, hogy az egyik mond a másiknak valamit. Az a magva, az a születése minden eseménynek... A dialógusban összehajolhat két élet, mint két ív, mely egymást tartja, és külön-külön visszaomlana. És semmibe sem lehet keletkezést, definiálhatatlan elevenséget úgy megmarkolni, mint benne. Ezért csaphat meg a misztikus, meleg áram, életszag a drámából jobban, mint minden másból."

Balázs vallomása a drámáról nem avult el. Hasonló gondolatok variálódnak Arisztotelész óta a drámáról gondolkodók, a drámaírók között.

Balázs költő volt, s mikor költő lép a színpadra, a mondanivaló átizzik, s a néző többnyire valami izgalmasan újat kap, ha ... ha a befogadás feltételei megvannak. Balázs dramaturgiája szélsőséges, kísérletező, sokszor nem eléggé kiforrott. Többször kezdeményező, mint eredményeket összegező. Mindig keresi a kifejezés formáit, a megszólaltatás és el-mondás összhangját, az érdekesen be-mutatható sorsokban az örök emberit. Van drámája, melyben egy elmondható sztoriban próbálja kifejezni mondaniva-lóját, van, melyben a mese háttérbe szorul, és csupán egyetlen szituációból bont-ja ki a jellem teremtette konfliktust. De minden esetben végletesen, kiélezetten fogalmaz. És mindig mást csinál, mint kortársai vagy elődei. Minden drámájának van egy megragadható magva, melyből színházat lehet csinálni, de amelyet valóban fel kell fedezni.

A Doktor Szélpál Margitban a nőkérdés végletes, sztoriba ágyazott történetét kapjuk, az epikus drámaszerkesztésnek egy olyan fajtájával, ahol a jelle-

mek változatossága teremti mindig újjá a konfliktust és a szituációkat. Színes, eleven kavargás, Hauptmann és Strindberg útja ez, hazai változatban. *Play Strindberg!* - mondja Dürrenmatt. Fejtsük meg *Doktor Szélpál Margit* titkát is - hirdethetjük, ha van kinek.

Ha *Az utolsó napot* történelmi tabló-ként olvassuk, el kell vetni. Ha felfedezzük benne a szatirikus látást, és le-bántjuk róla a fölös dikciót - színpadra kerülhet egy dráma, mely a megszállottság és bigottság mechanizmusát mutatja be. A reneszánsz arany mögött a patakokban folyó vért is.

A Boszorkánytánc és *a Vér a határon* kevés korrekcióval az internacionalizmus szellemét hirdethetné hatásos drámaként. Előbbinek balladisztikus hang-vétele mutat túl az aktuális darabok síkján, utóbbi a nemzetközi összefogásnak ad drámai hitelt.

A Lulu és Beata a legizgalmasabb színpadi csemegék egyike. Mintha Bulgakov és Brecht együtt írták volna! A jelzések és a humor színpadi diadala ez a mű. S bár úgy tűnik, mindent tudunk már a kapitalizmusról, mégis tud újat mondani, ugyanis Balázs magát a mechanizmust és nem csupán a kapitalizmust leplezi le.

A Cinka Panna balladisztikus hang-vétele, nagyszabású tablói, parasztábrázolása és összetett mondandója forradalomról, anarchizmusról - a legnehezebb feladatok egyike. Izgalmas volta éppen abban rejlik, hogy Balázs nem elégszik meg a kialakult elvárásokkal, nem is dezilluzionál a szó ma divatos értelmében. Hanem emberközelbe hozza történelmünk egyik legérdekesebb epizódját, s közben megpróbál választ keresni történelemfilozófiai kérdésekre.

*

Balázs Béla drámaköltői jelentősége mindaddig teoretikus, amíg a színpadi siker az elméletet nem igazolja. Az elméleti megállapítások azonban nem mindig feleslegesek, mert olykor inspirálhatják a gyakorlatot. (Ha mondhatjuk, hogy a rendezők Peter Brook babérjaira vágyódnak, a dramaturgok Jan Kottéra.) S ha Balázs nehezen „adja" is magát, érdemes érte fáradni.

BALÓ JÚLIA

Londoni beszélgetés John Gielguddal

Először is azt kérdezem: hogy bírja? Jogos a kérdés, hiszen Sir John Gielgud a jelenkor egyik legjelentősebb angol színésze hetvenéves, és sorozatban játssza Edward Bond *Bingo* című darabjának főszerepét a Royal Court szín-házban. Naponta két és fél *órát* van a színen. Szombaton két előadást is tartanak, s köztük mindössze másfél óra a szünet.

– *Hogy bírja?* - ezt kérdezem hát tő-le öltözőjében, a fellépések szünetében.

– Ez esetben nincs problémám, hiszen itt alig beszélek, alig mozgok. Edward Bond Shakespeare szerepével rejtett tüzet játszat velem. Shakespeare alakjától nagyon sokat várnak a nézők. A szerző éppen ezért alig ad pár mondatot neki. Így a ki nem mondott szavakat kell érzékeltetnem némán. Ötven éve vagyok színész, s ez alatt az idő alatt arra törekedtem, hogy minél na gyobb szakmai tudásra tegyek szert. Most, amikor ez valamennyire sikerült, sokszor én is azon gondolkodom; vajon bírom-e majd a fizikailag jobban meg-terhelő, nagy feladatokat?

– *Shakespeare-szerepei közül melyik-re emlékszik legszívesebben?*

– Hamletre. Hamlet mindenkinek legkedvesebb szerepe. Igaz, II. Richárddal nagyobb sikerem volt. Talán része volt ebben annak, hogy ugyanakkor Gordon Daviot drámájának, a *Richard of* Bordeaux-nak címszerepét is én játszottam. Ez a színdarab szintén II. Richárdról szól, de sok-sok humorral, míg Shakespeare *H. Richárdjában* a humornak nyoma sincs. Nekem mindig félelmetesen nehéznek tűnik a humor nélküli figura. Például Macbeth és Othello A shakespeare-i II. Richárdot valószínűleg azért adhattam jobban, mert mellette a Daviot-féle II. Richárdban kiélhettem a humor iránti vágyamat. Lear király és Hamlet éppen humoruk miatt sokkal emberibb, maibb. A mostani közönség pedig, főként az angol, a cinikus humorral fűszerezett tragédiákat kedveli.

John Gielgud Shakespeare szerepében Edward Bond Bingo című drámájában **(Partnere: John Barrett)**

– *Miben különbözik az angol közönség más országok közönségétől?*

– Az angolok legkevésbé saját magukat veszik komolyan. Humor nélküli tragikus hősöket játszani - nagyon nehéz. Mi nem tudtuk meghonosítani, megkedveltetni a régi görögök csodálatos tragédiáit, sem Corneille-t sem Racine-t éppen műveik, hogy úgy mondjam, humortalansága miatt.

– *Sok restaurációs drámában, modern színdarabban játszott, mégis Shakespeare-színészként említik. Miért?*

– Talán, mert legtöbbet Shakespeare-darabokban játszottam. 1921-ben az Old Vic színpadán mutatkoztam be mint Herald az V. Henrikben. Ezt követte Romeó, Angelo *a Szeget szeggel*-ben, aztán, sok más szerep után, Hamlet. Angliában Hamlet általában a közép-korú színészek jutalomjátéka volt. Én fiatalon, 'huszonhárom évesen alakítottam először, de mivel tizenöt éven át összesen hat rendező irányításával játszottam - hozzáöregedtem. Azaz: ekkor értettem meg igazán, mi a színjátszás. Pályám kezdetén azt hittem, a színész a képzelet világában él, s csupán annyi a feladata, hogy mindig másnak tettesse magát, mint ami. *Így* Hamlet szerepében romantikus, elegáns, szebb, vonzóbb akartam lenni, mint amilyen valójában voltam. Ám Hamlet hagyományos, korábbi alakításokhoz hasonló megközelítése nemigen sikerült. Hosszú, kemény munka folyamán döbbentem rá: milyen sokat kell adnom saját magamból, hogy más legyek. S ebben igen sokat segített, hogy ez idő tájt egy orosz rendezővel Csehovot próbáltunk. Ekkor tanultam meg „belülről" játszani. Ekkor éreztem meg az exhibicionista és a valódi mű-vész közötti különbséget, hogy pusztán a külsőségekben való gondolkodásnak itt nincs helye, s a szerepeket nem a jel-mez által kell megközelíteni. (Bár a kosztümöknek akkor is, most is fontos szerepet tulajdonítok.)

– *Kik azok a rendezők, akik legnagyobb hatással voltak vagy vannak művészetére?*

– Bizonyos mértékig Sztanyiszlavszkij, mellette Komiszarzsevszkij, Michael Saint-Denis, Lindsay Anderson, Peter Brook. Nagyon szeretek fiatal emberekkel játszani. Van mit átadni s átven ni ... Bár eleinte, megvallom, elég bátortalan voltam, attól féltem, hogy nem szeretnek majd, azt mondják rám: „öreg róka" ... Nem így történt. Peter Brookkal kiváltképp szívesen dolgozom. Zseniális rendezőnek tartom annak ellenére, hogy nem mindig tetszik, amit csinál. Ám *a Marat/Sade, a Szentivánéji álom, az Oidipusz* (jóllehet az utóbbi miatt sokszor kényelmetlenül éreztem magam) rendkívül izgalmas előadás volt. Míg mi a harmincas években az összeszokott, régi társulatot szerettük, Brook rendszeresen újabb és újabb fiatalokból álló csoporttal gyakorlatozik. Sokkal eredetibb, jóval többet ért el rendezőként, mint én.

– *Miért érezte kényelmetlenül magát* az Oidipusz *miatt?*

– Öt-hat évvel ezelőtt játszottam a Nemzeti Színházban. Peter Brook volt a rendező. Soha nem engedte azt csinálni, amit én a legjobbnak véltem. Állandóan fegyelmezett, rám szólt. Nem voltam boldog. Nem véletlen, hogy az *Oidipusz* után egy könnyű komédiában arattam nagy sikert. Végre fellélegezhettem a szigorú fegyelmezés után, ami kifárasztott és idegesített. Jólesett, hogy a színpadon felszabadultan, szinte ter mészetesen beszélgethetek a közönséggel.

– *Ön nemcsak színész, hanem rendező is...*

– Mint színész általában híven követem a rendező utasításait. Rendezőként? Ismerem határaimat, csak olyan darabokkal foglalkozom - főleg klasszikusokkal -, amelyekhez úgy érzem, értek. Éppen ezért modern darabokat nem-igen rendezek. Shakespeare darabjait pedig azért nem, mert nem rendelkezem a fiatal rendezőinket jellemző friss látással, új Shakespeare-koncepcióval. Te-hát maradnak a régi divatú darabok, mert - Shakespeare-hez én vagyok ódivatú.

– *Milyen érzés Shakespeare-t alakítani Edward Bond darabjában?*

– Kiváltságos.

E SZÁMUNK SZERZŐI

BALÓ JÚLIA újságíró, a Pesti Műsor munkatársa

BELIA ANNA a Színházi Intézet munkatársa

BERKES ERZSÉBET újságíró, a Magyar Ifjúság munkatársa

GYÖRGY ESZTER a Színházi Intézet munkatársa

HEXENDORF EDIT nyelvész

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ belső munkatársa

KOTT, JAN lengyel esztéta

MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Rádió munkatársa

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel munkatársa

SIKLÓS OLGA dramaturg, a Magyar Rádió rendezője

SZEREDÁS ANDRÁS a Pannónia Filmstúdió dramaturgja

SZILÁDI JÁNOS újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

János Sziládi:

La Ballade de Panna Cinka

Le drame de Béla Balázs, *La Ballade de Panna Cinka* a été créé il y a 26 ans à l'Opéra, avec la musique de Zoltán Kodály. La critique lui étant défavorable, on l'a vite retiré du répertoire. La reprise au Théâtre National de Szeged a maintenant assuré un succès notable à cette oeuvre traitant des contradictions intérieures de la guerre d'indépendance de Hongrie au XVIIIe siècle qui se distingue surtout par son lyrisme et moins par sa force dramatique.

Erzsébet Berkes:

« Les Prisonniers de la voiture » à Miskolc et à Pest

La nouvelle pièce de Géza Páskándi traite d'un directeur de prison qui dans l'établissement qu'il conduit vit comme un captif et d'un de ses prisonniers qui s'y construit une liberté absolue. L'expression symbolique de leur combat est la fameuse voiture, gage du contact avec le monde extérieur que le détenu réussit à s'approprier. C'est une tragicomédie grotesque qui à Miskolc est devenue plutôt une comédie banale, tandis que la représentation de Budapest tombe dans quelques excès de farce, d'un goût parfois douteux.

T. M.:

Kállai à Léningrad

Géorgui Tovstonogov a signé en 1973 la mise en scène du *Révizor* de Gogol au Théâtre National de Budapest. Cédant à son invitation, Ferenc Kállai, le Maire de ce spectacle a joué plus tard le même rôle dans la représentation du Théâtre Gorki de Léningrad – en hongrois. L'article évoque les préparatifs de cet événement extraordinaire.

J. Sz.:

Cyrill Lavrov à Budapest

Bientôt après la tournée de Ferenc Kállai à Léningrad le Maire de la représentation du Théâtre Gorki, Cyrill Lavrov a rendu la visite pour interpréter le personnage en russe, à notre Théâtre National.

Tamás Mészáros:

Ensemble au théâtre du future proche

En décembre l'Institut International du Théâtre organisera à Budapest un colloque sur le sujet des relations entre l'auteur dramatique et le théâtre. Nous publions une sorte de table-ronde où les participants – jeunes auteurs et metteurs en scène – recherchent les causes de la prudence outrée des théâtres vis-à-vis des pièces d'auteurs débutants. Il s'agit là probablement d'une tendance à éviter les risques.

Edit Hexendorf:

Création mondiale

Selon l'auteur-linguiste de l'article le terme « création mondiale » est souvent employé à tort. Elle estime qu'on ne devrait pas désigner par cette expression la première représentation d'une pièce nouvelle. Au sens strict il ne faudrait l'appliquer que dans un contexte rétrospectif, à propos de pièces créées au moins il y a cinquante ans et qui entretemps ont fait preuve d'une valeur durable, gage de reprises ultérieures.

István Nánay:

Le thèâtre au service de l'éducation

A l'école maternelle et dans les premières années scolaires le jeu est un élément naturel de l'existence de l'enfant. Et le théâtre – c'est un jeu. En plus des spectacles des théâtres pour enfants et des représentations des amateurs – tous contribuant à la formation de la personnalité – récemment on rencontre partout au monde dans le domaine de l'éducation les expériments de la soi-disant dramaturgie créative qui encourage les enfants à l'activité, au mouvement, à la mimique, en somme au développement multiple de leurs facultés.

Tamás Koltai:

Shakespeare le suicidé et autres « jeux de famille »

Les notes sur le théâtre à Londres, commencées dans notre précédent numéro, s'étendent cettes fois à l'oeuvre nouvelle d'Edward Bond: *Bingo*. Le protagoniste de cette pièce est Shakespeare, vu pendant sa retraite à Stratford où, selon Bond, déçu par le monde et par sa propre attitude morale défaillante, il s'est finalement suicidé. La seconde partie de l'article concerne les nouvelles pièces de David Storey, Peter Luke, Peter Barnes, Peter Nichols et John Hopkins.

Anna Belia:

Des clefs en décadence

Le protagoniste du 28e Festival d'Avignon c'est le public qui se moque des affiches et de la critique pour décider soi-meme du succès de tel ou tel spectacle, avec la méthode ancienne de la propagande verbale. Le choix pourtant n'est pas facile, le programme officiel et les manifestations « off » offrant environ cinquante spectacles par jour. Les gens de la profession profitent eux aussi d'Avignon. Pendant la saison les troupes ne se connaissent que par ouï-dire, tandis qu'ici tout le monde se réunit pour voir ce que font les autres.

Jan Kott:

Du « Nô » et des signes

L'étude publiée originellement dans la revue « Theater Heute » traite du Nô, forme ancienne et bien connue du théâtre japonais. L'auteur estime que le système de signes de ce théâtre s'apparente, parmi toutes les formes de notation, surtout à celle de la chorégraphie. Dans le Nô l'importance du signe surpasse celle du message.

Péter Molnár Gál:

Les opéras de Robert Wilson

L'Américain Robert Wilson constitue un phénomène tout particulier du théâtre moderne. Censé être sourd-muet, une danseuse a soudain découvert que sa maladie n'est pas congénitale mais d'origine traumatique. Alors Wilson a appris à parler en trois mois et se dévouait ensuite à guérir des enfants infirmes. Depuis, son « théâtre thérapeutique » a acquéri une renommée mondiale. L'auteur fait connaitre sa carrière et son spectacle récent, *Lettre à la Reine Victoria*, qu'il a vu au Festival BITEF de Belgrade.

Eszter György:

L'anniversaire de la Rondelle

L'article de caractère historique évoque le premier théâtre en pierre de Pest, inauguré il y a 200 ans.

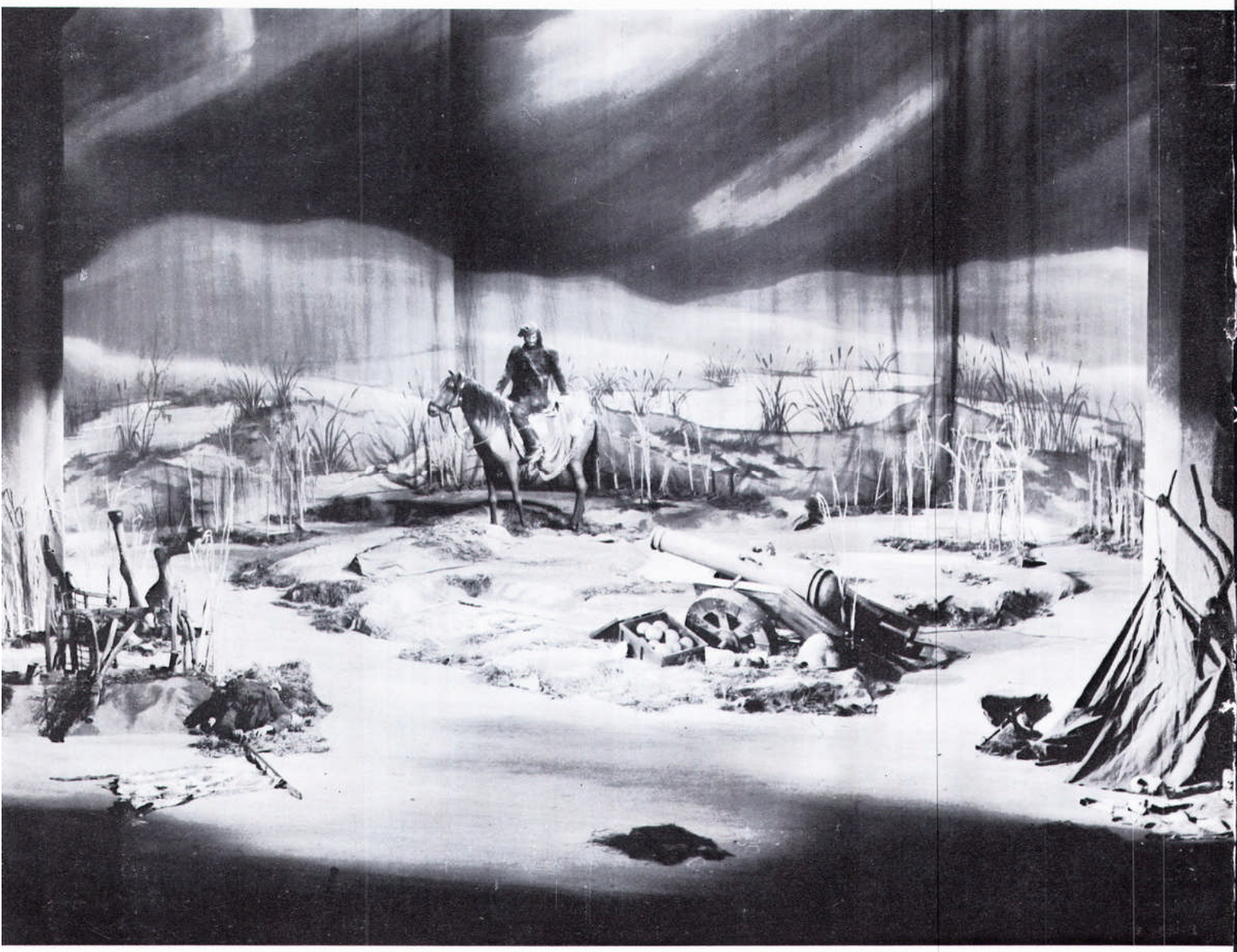
Olga Siklós:

Béla Balázs, auteur dramatique

Il y a 90 ans qu'est né et 25 ans qu'est mort Béla Balázs, connu universellement d'abord en sa qualité d'esthète de cinématographie. Son oeuvre de poète et d'auteur dramatique est moins appréciée et même tombée plutôt en oubli. Dans ce numéro nous publions une critique de la reprise de sa *Ballade de Panna Cinka*, tandis que l'étude d'Olga Siklós offre un aperçu général de son théâtre qui comprend entre autres le mystère *Le Château de Barbe-Bleu*, ayant servi de livret pour l'opéra de Béla Bartók.

Júlia Baló:

Entretien à Londres avec John Gielgud

Le grand acteur anglais – le Shakespeare de la pièce *Bingo* d'Edward Bond – parle entre autres de ses rôles shakespeariens et de sa collaboration avec Peter Brook.

Ára: 12 Ft