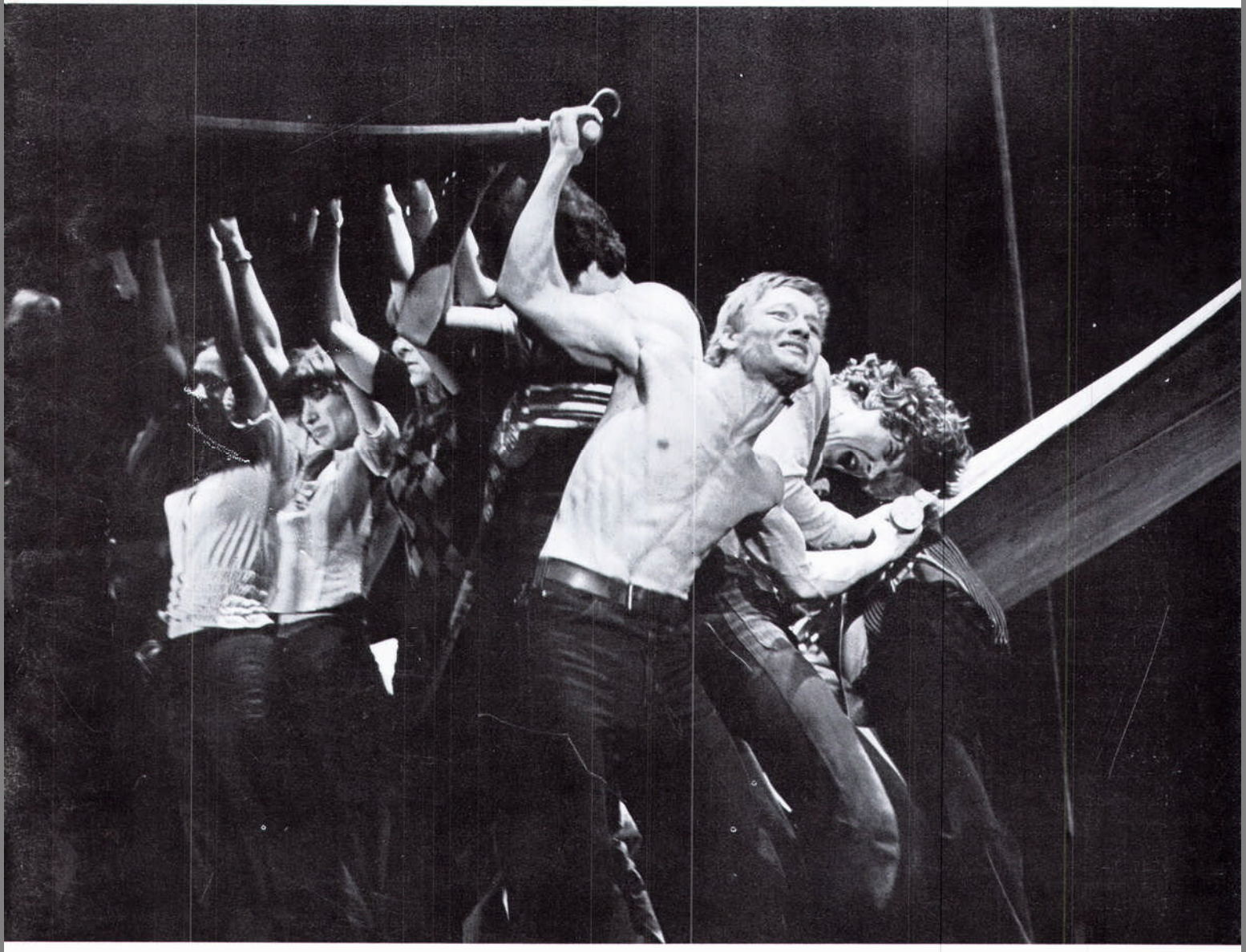
SZÍNHÁZ



Tarján Tamás: Boldog születésnapot! • Sziládi János: Jegyzetek szovjet bemutatókról • Molnár Gál Péter: Színházi holmi • Almási Miklós: Mosoly – slafrokban Koltai Tamás: A vidékiesség képei • Nánay István: Lengyel drámák – vendégrendezőkkel • Iglódi István: A Spektakel, a Volksbühne és Benno Besson

1975

Június

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VIII. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1975. JÚNIUS

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 hirlapüzleteiben
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

75.1129 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:
A hídépítési jelenet Bereményi-Kern-Marton- Radnóti: Harmincéves vagyok című előadásából, Vígszínház
(Iklády László felv.)

A hátsó borítón:
Najmányi László színpadképe Kruczkowski A szabadság első napja című drámájának kaposvári előadásához
(Fábián József felv.)

TARTALOM

játékszín

TARJÁN TAMÁS
Boldog születésnapot! (1)

SZILÁDI **JÁNOS**
Jegyzetek szovjet bemutatókról (5)

MOLNÁR GÁL PÉTER
Színházi holmi (12)

ALMÁSI MIKLÓS
Mosoly - slafrokban (16)

KOLTAI TAMÁS
A vidékiesség képei (17)

BÖSZÖRMÉNYI KATALIN
Még egyszer az Ördögök díszletéről (20)

NÁNAY ISTVÁN
Lengyel drámák - vendégrendezőkkel (23)

GÁBOR ISTVÁN
Orfeum az alvilágban (26)

BÁNYAI GÁBOR
Két Gloster (28)

PÓR ANNA
Újra Béjart (30)

fórum

MALONYAY **DEZSŐ**
Önálló alkotó-e a színházi rendező? (33)

FÖLDES ANNA
A magyar dráma vitájáról - szenvedélyek nélkül (34)

műhely

DERSI TAMÁS
Beszélgetés Németh László színházáról (36)

világszínház

PÁLYI ANDRÁS
Hogyan olvassunk klasszikusokat? (39)

IGLÓDI **ISTVÁN**
A Spektakel, a Volksbühne és Benno Besson (42)

arcok és maszkok

SAÁD KATALIN
A földbirtokos, a kereskedő,
a házmester: Jordán Tamás (45)

RÉVY **ESZTER**
A Halotti beszédtől a vezércikkig (46)

szemle

FERENCZ **GYŐZŐ**
Orosz László: „Katona József-könyve" (48)

TARJÁN TAMÁS

Boldog születésnapot!

A Harmincéves vagyok a Vígszínházban

Az ünnep mindenkor kiváló *alkalma* lehet a drámának (hiszen: „már a régi görögök is ..."), de, híján lévén a konfliktusnak (ha valóban ünnep), nem lehet *tárgya* a drámának.

Ezenkívül: ünnepekben, évfordulókban, jubileumokban gazdag ország vagyunk. Ünnepeinket fény ragyogja be, de tapad hozzájuk a rutinszerű kultusz is; a spontán fölszabadultság helyett pedig a „hivatalosat", „kötelezőt" szimatoló gyanakvás. Joggal: ünnepi tapasztalataink felemásak. 1973-ban egy egész éven át kerestük a százötven esztendeje született Petőfit - megtaláltuk-e? Idén bizonyára keresni fogják József Attilát - április 11-én volt a 'hetvenedik születésnapja -, s remélhetőleg több siker-rel; de nem járul-e majd az ünnepléshez az egészségtelen kampányjelleg?

Az idei, forradalmas évfordulókat s Károlyi Mihályra, József Attilára való emlékezést sűrítő tavasz különösen próbára teszi ünneplő készségünket és kedvünket. S mind között a legszebb, ám legkényesebb feladat is a legnagyobbról: felszabadulásunk harmincadik évfordulójáról megemlékezni.

A Vígszínház ünnepi produkcióját, a *Harmincéves vagyok* című dokumentum-musicalt izgatott kíváncsiság - de nem sikert remélő bizalom kísérte az előkészületi munkák során. Bevallottan aktuális kötődésű darabról van *szó - gya*nús. Nemcsak alkalma, hanem - ha sajátos áttételeken keresztül - tárgya is az ünnep; aggasztó. Mit várhatunk? Dráma helyett *képzelt riportot* 1944/45-ről; esetleg jó zenét.

Az előadás, rácáfolva minden előzetes tamáskodásra, a meglehetősen szürke pesti színházi évad legszínesebb, öröm-teli eseménye lett. Nem korszakos remekművet ajándékoz - de igazolja hitünket az ünnepben. És bizalmunkat a színjátszásban.

Történelem

Huszonhat éves vagyok - azaz már majdnem harminc; a Vígszínház az egyes szám első személyű címmel tehát engem: a harminc éve szabad Magyarországgal nagyjából egyidős fiatal embert ünnepel. *Elsősorban* engem. De lehetnék negyvenhat *vagy* hetvenhat éves - vendég volnék, teljes jogú vendég akkor is a születésnapi asztalnál. Az elő-adás egyik legnagyobb erénye ugyanis, hogy noha következetesen vállalja egyetlen nemzedék szemléletét, nem kevésbé érdekes a jóval ifjabbak vagy jóval idősebbek számára sem. Nemcsak a II. világháború utolsó és a felszabadulás első éveinek néhány eseménye jelenik meg a színpadon, hanem a hozzájuk való viszony is. E viszony egyfelől - az antifasiszta ellenállók hős- és a háborús bűnösök gaztetteinek megítélésében - életkortól függetlenül minden nézőnél azonos; másfelől - a harminc év előtti heroikus idők és a mai hétköz-napok összevetését illetően - élesen különböző. Egységet teremt - de táborokat is szervez az előadás. *A Harminc-éves vagyok* alapvető meghatározója a dinamikus történelmiség.

Előzetes nyilatkozatokból, újságcikkekből tudjuk, hogy a darab ötlete Marton Lászlótól származik, s hogy a megvalósításnak a sokötletű és sokműfajú Kern András és Radnóti Zsuzsa dramaturg társaságában vágott neki. Dokumentumok bőséggel álltak rendelkezésre - de kiderült, hogy csak a dokumentumokból nem születhet önálló lélegzésű dráma. Ekkor vonták be a munkába Bereményi Géza írót, akinek dolga a tárgyi anyag egységes lánccá fűzése, a „mese" megteremtése lett.

Erre a feladatra Bereményit szemel-ni ki a lehető legszerencsésebb választás volt. *A Harmincéves vagyok* nem kis részben azért lehetett dráma és azért lehetett történelmi (habár természete-sen nem történelmi dráma!), mert Bereményi történelemszemlélete sajátosan drámai. Mit jelent ez? A fiatal író eddigi egyetlen kötetének fülszövegén ezt írta: „(Gyerekkoromban) egy hadi-rokkant vasárnaponként kivitt a Kerepesi temetőbe, és itt minden egyes alkalommal leköptük Görgey sírját." Furcsa, kiszolgáltatott, *groteszk* találkozás a történelemmel.

Egymondatos idézet egy későbbi interjúból: „Számomra a történelem az a nagyobb rendszer, amelyben meg tudom vizsgálni a mai problémákat ..." Ez már a történelem *tudatos,* alkotó vállalása - mindig a jelen érdekében.

A történelmi események világos fejű átgondolása és groteszk átrendezése szoros egységet alkot Bereményi munkái ban. Bizonyságul elég erre finoman áttételes Károlyi-novellája (címe természetesen: Történelem), versírói közreműködése Jancsó Miklós több filmjében, vagy a Cseh Tamás jól ismert dalaihoz írott tucatnyi „szöveg".

A föntebb mondottakkal nem célom Bereményit alkotótársai fölé emelni - habár az *írói* munkában való főszerepét nem lehet kétségbe vonni (jelzi ezt a színlap is). Bereményi az 'idő fölbontásától a szenilis visszaemlékezésig, a filozofikus mélységű szójátéktól az egyetlen csattanóra épített viccig minden eszközt fölhasznál. A Marton László, Kern András és Radnóti Zsuzsa által remek érzékkel kiválasztott és jól csoportosított ' dokumentumokat általában átkölti - tehát részben meg is szünteti. Így a dokumentumkonfliktus mellett fiktív drámai konfliktust is teremt; a dokumentum kiváltotta katarzist a műalkotás katartikus élményével fokozza. „Szövegkönyve" vibráló, síkjait váltogató, rugalmas alapanyag; pompásan *játszható,* alig meghatározható műfajú színpadi alkotás. Egyenrangú alkotótársai közül Marton László a látvány megszervezésével, Kern András nyilván a legkülönfélébb leleményekkel, Radnóti Zsuzsa a dramaturg céltudatos fegyelmével gazdagította tovább - alkotta immár színházzá a darabot.

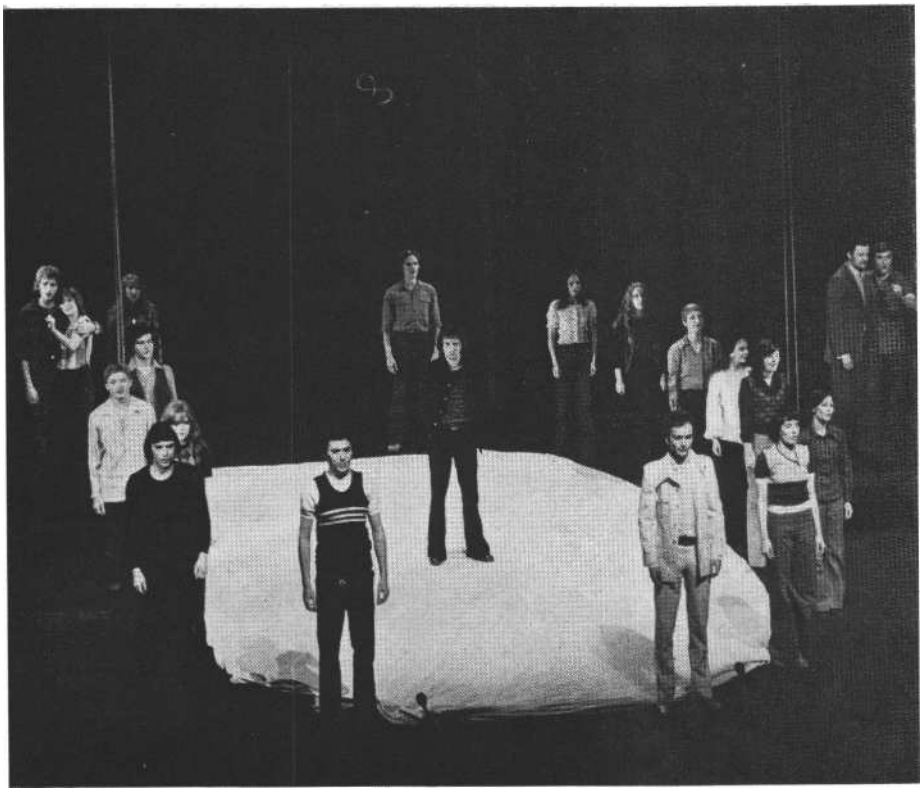
Apám meséli...

Szívélyes és kitárulkozó előadás ezt szerkezete kristálytiszta és jól áttekinthető, kiugróan remek epizódjai valóban kiugróak és eltévesztethetetlenek; épp így egyértelműen szembetűnő a néhány fogyatékosság, vitatható pont is.

Az első és az utolsó jelenet: a „Boldog születésnapot" kívánó nyitány és a „kenyérdal" finálója mozaikszerűen előlegezi, illetve összefoglalja a látottakat. E két pillér ' közé az „apám meséli"-motívum feszít hidat.

Apám meséli, és csodálkozik, hogy nem értem .. - kezdik újra és újra a szereplők; apám meséli - kimondatlanul is ez bújkál valamennyi, a múltat idéző, szép komolyságú játékuk mögött. Apám mesélt ha egyáltalán van apám, s ha egyáltalán mesél. Apám meséli --és nem kevésbé csodálkozik, ha ért e m...

Az előadás alkotói, szereplői egy egész nemzedék nevében bizonyítanak: a mai harmincéveseknek igenis van érzékük a hagyomány iránt. Szinte szemérmes tisztelettel, olykor egy-egy könny-



Boldog születésnapot - a Harmincéves vagyok előadásának egyik jelnete a Vígszínházban

cseppet sem rejtő pátosszal nézik-hallgatják, s játsszák-élik azután újra az előző generáció hősi erőfeszítéseit. Főleg a sötétebb tónusú, a háború eseményeit megidéző első részben találhatni megrendítően - igen, megrendítően - szép, s a rendezői és színészi munkát illetően is remekbe formált példáit ennek. A Petschauer Attila ,,rekviem" kívánkozik az élre: ez az epizód az olimpiai bajnok vívó, a mindenütt - még a munkatáborban is - népszerű, bohém ember viszonylag kevéssé ismert tragikus sorsát eleveníti meg. A záróképben gyújtott mécsesek valamivel halványabb lobogásúak, mert itt nem egy valóságos (és költőien megjelenített) emberi sorssal szembesülünk, csupán mártírjaink szomorúan hosszú névsorával, Pesti Barnabástól Braun Éváig.

Az „apám meséli" - motívum a múlt és jelen egybekapcsolódásakor teljesedhetik ki leginkább: amikor egy harminc év előtti személy vagy tett új minőség-ként él tovább, megőrizve egykori tartalmait is. Alig egyperces villanás: ahogyan a parlamenter Osztapenko kapitányból az Osztapenko lesz. Az orvul meggyilkolt felszabadító hősből - szobor, *aki* mégis autóstopra leső fiatalok gyűrűjében él eleven életet, látva, hogy áldozata nem volt hiábavaló (természetesen még akkor sem, ha a Balatonra lázas izgalommal készülődők közül legfeljebb minden ezredik gondol arra a várakozás passzív perceiben, ki is volt ez az alig harmincévesen meghalt katona).

Vérszegény ifjak vigyázzállása lehetne csak az előadás, ha a komoly emlékezés nosztalgiájához és pátoszához nem járulna a szemtelen, szertelen játékosság, a történelem „megcsipkedése". Marx agyonidézett mondása ismét valósággá válik: ezen a színpadon egy-szer szinte sírva, máskor majdhogynem féktelen nevetéssel búcsúztatják a történelmet; s a két véglet kényes egyen-súlya soha nem billen föl.

Pontra ellenpont, komorabb epizódra föllélegeztetően vidám jelenet következik mindig *a Harmincéves* vagyokban; s az „apám meséli" is kiegészül ezzel: „apámnak mesélem". A következőkben erről lesz még szó; a világosabb árnyalatú - már a felszabadult Magyarországot idéző - második rész egyik szélvésztempójú jelenetét azonban itt kell említenünk. Az „érettségi találkozó" ugyan-is újabb elemmel bővül: „apámat mesélem". Három kalandregényre való izgalmas esemény zsúfolódik itt néhány percbe a „kis Unger jóvoltából; és viccek, poénok, jellemparódiák is a ma körülbelül kétszer harmincéves apákról. Az „érettségi találkozó" kevés híján „bukással" végződik. A beat-betéteket szerző Presser Gábor és a szövegíró Adamis Anna a „Mi is leszünk szenilisek"-refrénű dallal túllőnek a célon, s főleg a szöveg hajszálnyira van attól, hogy ide nem illő túlzott harsányságba, sőt ízléstelenségbe csússzék. Bár-mennyire igaz lehet is a refrénbe foglalt állítás - egyként bánthatja a jelen és jövő „szeniliseit", s itt aligha van szükség rá.

Az „apám meséli" egyetlen tárgyi emléke, amit az 1945 után született fiatalok maguk is láthattak, ismerhettek: a Kossuth-híd. A második rész hídépítési jelenete kétségtelenül az előadás legmaradandóbb egysége, különösen akkor, ha a munkásszínjátszó-paródiát és a zenéjében, szövegében is kitűnően sikerült, nagyszerűen előadott „kenyérdalt" is hozzávesszük. *A Harmincéves vagyok* itt már valóban mind a harminc évre tekint az első egy-kettőn keresztül; itt válik igazán történelmivé a szó eredeti értelmében is. A hídépítés kapcsán említett - ma egyre gyakrabban fölbukkanó - Kőműves Kelemen-motívum lényegében az utolsó három évtized alap-magatartásformáját villantja fel. Parodisztikus formában - de történelmi jelentőségének kijáró súllyal esik szó a munkás-paraszt szövetségről, s egyetlen szójáték, nyelvbotlás révén e szövetség olykori tagadhatatlan diszharmóniáiról is. Végül a himnikus „kenyérdal" mindent összegez: múltat és jelent, ünnepi tisztelgést és kamaszpimaszkodást, dokumentumot és fikciót. Érvényét veszti az „apám meséli" és az „apámnak mesélem", hogy átadja a helyét mind-nyájunk közös vallomásának.

Bajcsy-Zsilinszky '75

A *Harmincéves vagyok* egyik előzményének - *a hasonló* műfaj, a lényegé-ben azonos alkotógárda okán - *a Képzelt riport...* tekinthető. A közös témakör és a rokon jelleg a Pesti Színház-ban játszott A *holtak hallgatása* című dokumentumdrámához is köti a dara-bot. Ám ha mindenképp elődjét keresem, akkor leginkább egy magyar filmmel látom hasonlatosnak. *A Petőfi '73*-mal.

Épp ilyen vállalkozás volt az. Alkalma és tárgya is az ünnep, a Petőfi-év-forduló. Módszere: történelmi és lírai

dokumentumok ötvözése kitalált szituációkkal. A szöveg fegyvertársa ott is: zene. S végül a cél: tisztázni viszonyunkat Petőfihez, 1848/49-hez, a forradalomhoz; és tisztázni mai forradalmi lehetőségeinket.

A Petőfi '73-at az gyöngítette, hogy az utóbbi feladatot, a legnagyobbat rosszul, nem eléggé hitelesen oldotta meg. A film betétjeként néhány értelmes gimnazista elmondta *a saját* véleményét, s kiderült, amit mindnyájan tudunk: hiányzik a nagy, a hősi, a romantikus, az egész embert kívánó - a forradalmi cselekvés.

Az eddigiekből talán már látható, *hogy a Harmincéves vagyok* számos ponton tart rokonságot a filmmel (bár nagyon valószínű, hogy ez a „családi kötelék" az alkotóknak eszükbe sem jutott - véletlenül sem valamiféle átvételről van tehát szó). Nyilvánvaló, hogy színpadon nincs mód - ellentétben a filmmel - „saját", helyben fogalmazódó, minden este spontán vélemény formálására; ám a felszabadulás körüli nagy eseményekhez való viszonyt tisztázni kellett, s azt is: milyen a mai harminc-évesek kedve, közérzete, cselekvéslehetősége.

Két alapvetően eltérő történelmi szituációt kockázatos összefüggésbe hozni egymással - de ha mértékkel teszik, tanulságos. *A Harmincéves vagyok* alkotóinak e tekintetben is szinte mindig sikerült megtalálniuk a helyes arányt. Kiváló például az „én azt játszom, hogy követnek"-jelenet. Az „apa, aki mesélt" talán röpcédulákkal a zsebében ment végig az utcán, hátra-hátra-tekingetve. A fiú most, aki az „apának (apáknak) mesél", képzeleg: gyanús alakok követik, egérutat kell nyernie a Víg-színház környéki átjáróházakban - hiszen egy kiló húst, egy cipőpertlit mindenképp el kell juttatnia a kijelölt hely-re - az otthonába...

Igazi, nekünk való feladat valahogy nemigen van - ez a darab fiataljainak summázata is korunktól (ítéletük hasonlít tehát az említett filmbeli gimnazistákéra) - ünneprontókká mégsem válnak. Kritikájuk nem általánosságban maradó, hanem a legtöbb esetben konkrét; s nemcsak az „apákat", az idősebbeket bírálják („Maga most volt Japánban, maga ne ugráljon, majd ha idősebb lesz, bizonyíthatja a tehetségét, de ha sokat ugrál, akkor aligha megy még egyszer külföldre" - nagyjából így), ha-nem önmagukat is („Fegyelmit kérek magam ellen, mert olyan munkáért fogadtam el dicséretet, amelyet félgőzzel is el tudtam végezni").

Természetesen a színdarab fiataljai egy pillanatig sem kívánják vissza a háborús időket - de az újjáépítés hősi idő-szakát már igen; s mindenképp a fehéret a feketétől elválasztó, áttekinthető kort. „Akkor minden tiszta volt" - mondták a gimnazisták 1848-ról; „akkor minden tiszta volt" - mondják a harmincévesek születésük ködbevesző éveiről. S ez már bizony leegyszerűsítés, még ha tartalmaz is igazságot. Bármily hatásos is, hamis ez a gondolatsor: József Attila a saját embertelen kora ellen tiltakozott - ma szerencsére egész más a kor - de nincs is József Attila. Az ilyesfajta leegyszerűsítés ellen alighanem maga a költő tiltakozna elsőként.

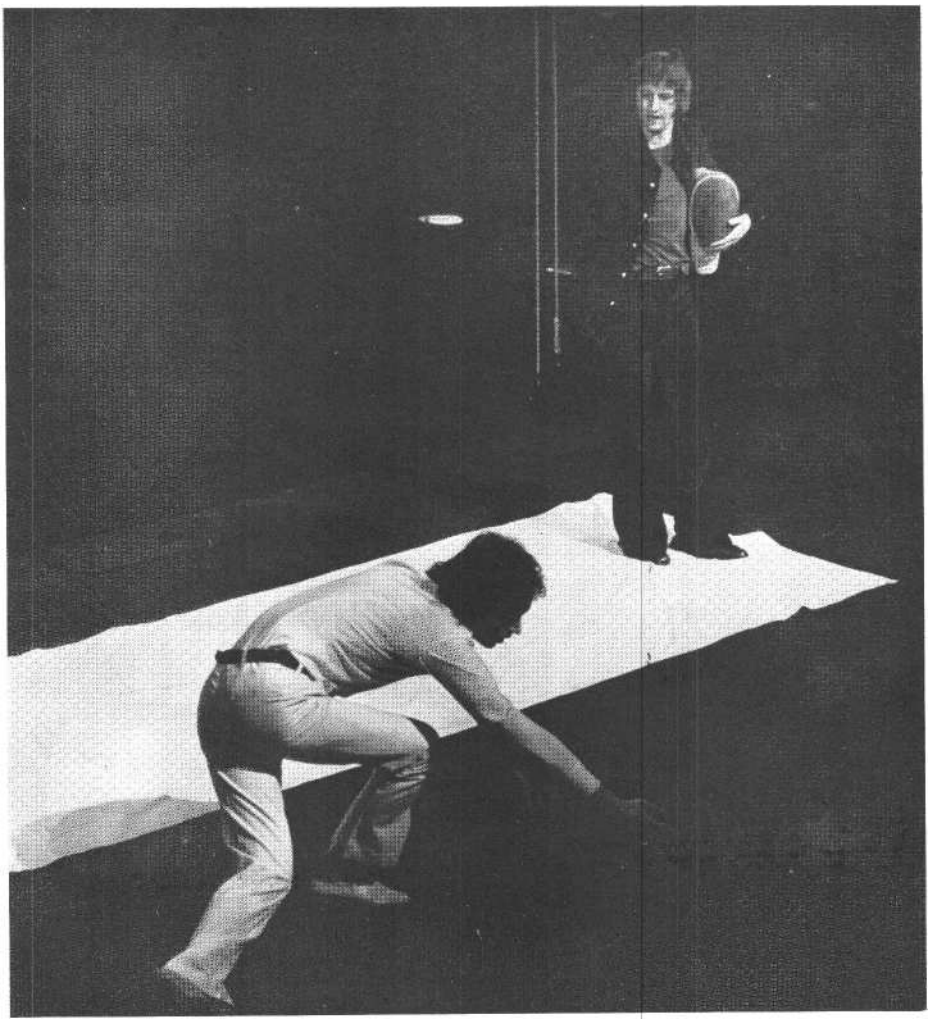
De, ismétlem, a hibák itt is eltörpülnek az erények mellett. S mindenképp jó, hogy mondjuk Bajcsy-Zsilinszky Endre - vagy neves és névtelen mártír-társai - előlépve a történelemkönyvek sokszor unatkozva átpörgetett lapjairól, tetteikkel irigyelt példát, hősies tisztességükkel etikai, útmutatást adhatnak.

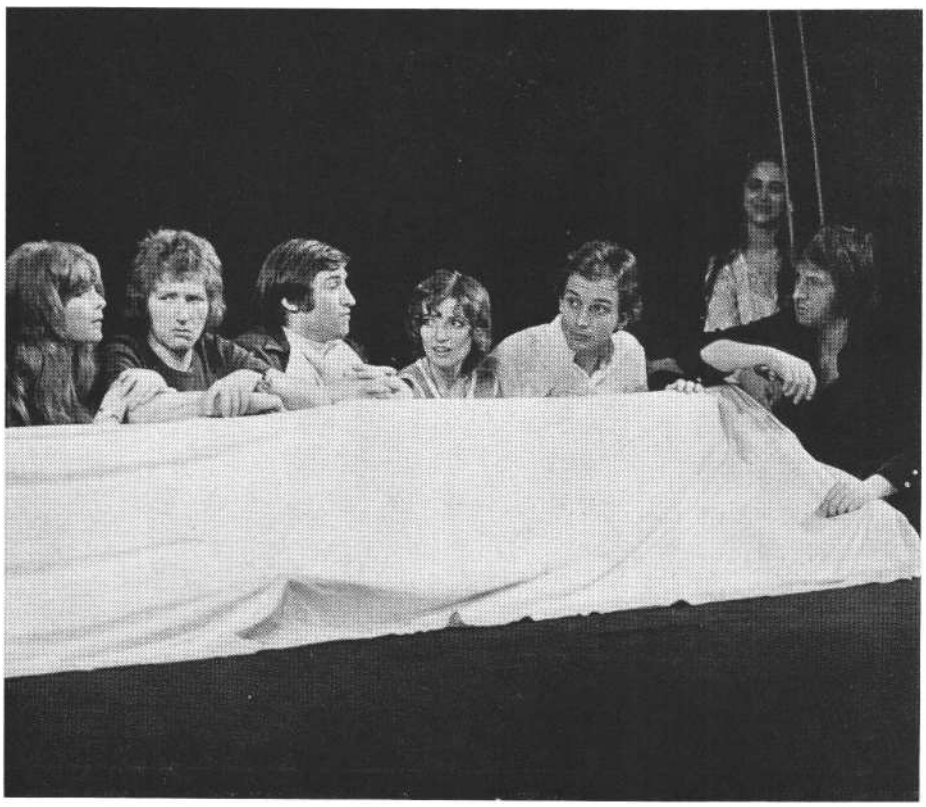
Önzetlen színház - kollektív színház

A Harmincéves vagyoknak akadnak gyöngébb, fáradtabb pillanatai, de ezeket szinte észre sem vesszük (a kritikus is inkább csak kötelességből, nem szívesen), mert ezt az előadást öröm nézni. Ugyanis nem kétséges, örömmel készítették, alkotó közösségben. S nem lehet tudni akár csak az eddig kiemelt részletekről sem teljes biztonsággal, hogy végül is kinek a munkáját (kiknek a munkáját) dicsérik elsősorban?

A rendező, Marton László primátusát persze mégsem lehet eltagadni. Marton nem ötletpárádéval kápráztatja cl a

Petschauer Attila jelenete (Balázsovits Lajos és Tahi Tóth László)





Érettségi találkozó a Harmincéves vagyok előadásában (Iklády László felvételei)

nézőt, hanem az események céltudatos megszervezésével. Nem törekszik mindenáron való eredetiségre, pontosabban: eredetieskedésre; ahol lehet, folytatja a *Képzelt* riporttal megkezdett utat, s bátran merít mestereitől is. Nemcsak a cselekmény előterében álló szereplőkre fordított fokozott figyelmet, de a „háttér-re", az éppen passzívakra is.

Az „önzetlen színház" - a kollektív alkotás jelszavát Marton adta ki; ez lett mintegy *a Harmincéves vagyok* alkotóinak, szereplőinek ars poeticája. Az elv helyességében csöppnyi kétségünk sem lehet, hiszen remekül kamatozott már most is. Talán annyit: a későbbiekben

– mert remélhetőleg lesznek későbbiek!

– még jobb lenne, ha író, rendező, tervező, zeneszerző, színész és mindenki más legjobb energiái nem ugyanazokra a jelenetekre sűrűsödnének, s nem egyszerre következnék be mindenkinél a megfáradás is. Tehát: ha sajátosan „interferálnának" az alkotó erők - nem kioltva, hanem folytonosan erősítve egymást.

A darab közreműködőinek és életre segítőinek névsorát, sajnos, lehetetlenség fölsorolni. A színlap Szirmai Rezső-nek 1946-ban, a háborús bűnösökkel folytatott pszichoanalitikus beszélgetéseit, és Szilágyi János mai rádióinterjúit jelöli meg alapanyagul - de a különféle dokumentumokkal kapcsolatban legalább tucatnyi kiváló szakember nyújtott segítséget, pártfogást - élen Karsai Elek történész szakértővel. A színpadi mozgásokat - Marton László rendezői koreográffiája mellett - Györgyfalvay Katalin, Gessler György, valamint Pintér Tamás alakította ki. Fehér Miklós halványan *a Képzelt riportra* is emlékeztető (ez nem baj, sőt jó), egyszerű díszleteket tervezett; különféle leplek-kel, szőnyegekkel teremt teret és tárgyat. Jánoskúti Márta kitalált tizenkilenc különféle farmernadrágot, s mindegyikhez olyan inget, mellényt, kabátot, amely közelítően már jellemzi is az egy-egy színész által eljátszott több figurát. Így meghatározó például a tetőtől talpig fehér, fekete vagy zöld öltözék.

Presser Gábor és Adamis Anna szerzeményei jelentős részt érdemelnek az előadás sikeréből - de ezúttal a dalok nem illeszkednek olyan szervesen a mű-be, mint a Déry-adaptáció esetében. Presser mintha nem tudott volna dönteni: hasonlítsanak vagy éppenséggel eltérjenek a dalok a *Képzelt riportban* megszeretett hangzástól; Adamis versei néha széthullóak, keveset mondóak. Persze, semmi kétség: sláger lesz a legtöbb, s nem is érdemtelenül. (A beat-számo-kat az Apostol-együttes adta elő.)

A folytonosan új és új feladatokat megoldó színészekről írni végképpen nehéz. Elsősorban az együttest - az önzetlen és jól dolgozó kollektívát kell dicsérnünk: mozgáskultúrájukat (fejlődött *a Képzelt riport* óta!), énekhangjukat, rögtönzési készségüket, jókedvüket - azt, hogy felszabadultan adják át magukat a színészmesterség örömének.

Talán nem igazságtalanság a közösséggel szemben, ha néhányukat külön is említjük. Kern András az előadás centrális figurája, ötlet-, móka-, játékmestere, show-man-je. Nemcsak az érettségi alkalmával, általában máskor is szinte köréje rendeződnek a többiek. Balázsovits Lajos Petschauernek, Horthynak és a pszichoanalitikusnak kölcsönözte fehérruhás eleganciáját, s mindhárom szerepben képes volt egyé-ni színeket is fölvillantani. Épp így Tahi Tóth László is - talpig zöldben, Szálasi és egy mai fiatal bőrébe bújva. Lukács Sándor izzó, robbanó fekete ember - játssza bár a háborús bűnös Kun pátert vagy a japán út értelmetlenségén rágódó fiatalt. Kovács István Osztapenko-szobra: remeklés. A főiskolás Hegedűs Géza - hídépítő „kicsi" emberként - egy kulcsfontosságú jelenet energikus, tehetséges irányítója tudott lenni. A női szereplők közül Kútvölgyi Erzsébet emelkedett ki - ezúttal főleg nagyszerű éneklésével. (A színésznők-kel egyébként meglehetősen mostohán bántak a darab írói, igen kevés lehetőséget juttatva nekik.)

Befejezésül egy közhelyszerű - de legalább minden szavában igaz kijelentés: a Vígszínház fiatal művészei nagyon szép színházi ajándékot tettek az ünnepi asztalra. Gratulálunk!

Vígszínház: Harmincéves vagyok

Írták: Bereményi *Géza,* Kern András, Marton László, Radnóti Zsuzsa, *zene:* Presser Gábor, *versszöveg:* Adamis Anna, *rendezte:* Marton László, *díszlet:* Fehér Miklós, *jelmez:* Jánuskúti Márta.

Szereplők: Andai Györgyi, Balázs Péter, Balázsovits Lajos, Kern András, Kovács István, Kútvölgyi Erzsébet, Lukács Sándor, Nagy Gábor, Sörös Sándor, Szombathy Gyula, Tahi Tóth László, Venczel Vera, Bánfalvi Ági f. h., Bordán Irén f. h., Hegedűs Géza f. h., Kertes Zsuzsa, Papp Anikó, Soproni Ági f. h., Takács Katalin f. h. Közreműködik: Apostol-együttes.

SZILÁDI JÁNOS

Jegyzetek szovjet bemutatókról

Elég egy futó pillantást vetni a színházi plakátokra, műsorfüzetekre, hogy bizonyítva lássuk: színházainkban megszaporodtak a szovjet drámák bemutatói. Éveket kell visszalapoznunk „emlékezetünkben", ha a mai helyzethez hasonlót keresünk, olyat, amikor szinte minden színház műsorán szerepelt szovjet dráma. A színházi felfedező kedv újbóli fellángolása a bemutatók oka? Az új színházi sikerek törtek át Moszkvából, Leningrádból a mi színpadainkra is? Vagy belső művészi okok rejlenek a mélyben, gondolva arra például, hogy sajátos rendezői törekvések éreztek szövetségest a szovjet művekben? Mind-ezek az okok, ha nem is egyenlő súllyal, szerepet játszhattak és játszottak is a bemutatókban - nem utolsósorban abban, hogy az adott színház épp azt a drámát mutatta be, amelyet bemutatott. Az általánosabb, a meghatározó ok azonban nem ez, hanem a nagy ünnep, a felszabadulás harmincadik évforduló-ja, amely előtt a színházak ezekkel a művekkel, produkciókkal kívántak tisztelegni S a maguk, a színházművészet eszközeivel akarták emelni az ünnep társadalmi rangját, gazdagítani emberi, művészi tartalmát.

Ebből a szempontból vizsgálva a már csak számszerűségében is rangos bemutatósort, az első megállapítás az, hogy a bemutatók jórészt nélkülözték - tegyük mindjárt hozzá: szerencsére - az egy időben oly divatos külső s így tartalmatlan ünnepélyességet, amely nem tartalmában, nem a művészi alkotás, a produkció gondolati, művészi erejében, esztétikai értékességében vélte megtalálni az ünneplés igazi lényegét, hanem a vállalkozás, a vállalás puszta tényében. (Csak zárójelben, de elhagyhatatlan a megjegyzés: az alkotók és a kritika közötti feszültségnek nem egy esetben ez a téves megközelítés volt az oka. Egyszerűen azért, mert miközben az alkotóműhelyek a vállalkozás tényének el-ismerését várták - vagy épp: követelték - a kritikától, sértődötten vették tudomásul, hogy a kritika a vállalkozás és teljesítés összhangjára törekedve elemezte a produkciókat - s ezek az elemzések, akarva-akaratlan is felfedték azokat a formális mozzanatokat, amelyek a külsőséges ünnepélyesség mögött rejlettek.)

Azokból a bemutatókból, amelyekről a következőkben szó esik (de nyugodt szívvel érezhetjük ideillőnek azokat is, amelyekkel ez a cikk különböző okokból nem foglalkozhat) ez a formális teljesítés „hiányzik". A produkciók szervesen épülnek az adott színház általános törekvésébe, az adott rendező szuverén alkotói világába, művészi törekvései körébe.

S hogy ez így lehet, abban fontos szerepet játszik az ünnepi bemutatók műsorpolitikai koncepciójának alakulása. Egyrészt azzal, hogy ezek a bemutatók az évad egészében jelentkeztek és jelentkeznek, s ez hatásukat nagymértékben emeli. Másrészt, míg régebben az évfordulókat szinte kizárólag forradalmi tematikájú művekkel ünnepelték, s ez bizonyos egyhangúságot eredményezett, most a válogatás sokkal színesebb volt. Csehov *Három nővér* című drámáját három színház mutatta be. Három Gorkij-drámát - *Jegor Bulicsov és a többiek Barbárok, Nyaralók* - láthatott a közönség Pesten (Nemzeti Szín-ház, Vígszínház, Madách Színház). Grigorij Gorin *A gyújtogató* című példázatát a kecskeméti Kelemen László Szín-pad, Alekszandr Kopkov *Aranyelefánt* című szatirikus játékát a Szolnoki Szigligeti Színház mutatta be. Szovjet bemutató volt a Pécsi Nemzeti Színházban (Rozov: *Kényes helyzet),* a Kaposvári Csiky Gergely Színházban (Dosztojevszkij: *Ördögök)* és a Debreceni Csokonai Színházban is (Osztrovszkij : *Vihar)* Leonov *Hazatérés című* drámáját a József Attila Színház, Szuhovo-Kobilin *Raszpljujev nagy napja* című művét pedig a Huszonötödik Színház játszotta.

Már ez a kurta felsorolás is érzékelteti, hogy az évad szovjet bemutatói közt egyaránt helyet kaptak a történelmi, társadalmi forradalomról közvetlenül szó-ló művek, s azok, amelyek közvetetten ábrázolják egy emberibb világ, az emberi kiteljesedés, önmegvalósítás történelmi ügyét igazul szolgáló társadalmi rend megszületésének szükségességét. És ez így van jól, mert az ünnep, a szabadság, a szocialista társadalmi rend megszületésének ünnepe nem csupán úgy és azért ünnep, mert a szovjet hadsereg felszabadította' hazánkat, hanem azért is, mert ezzel történelmi lehetőséget teremtett, olyan történelmi lehetőséget, amelynek valóra váltását ma már harmincéves építőmunka, harc és küzdelem igazolja.

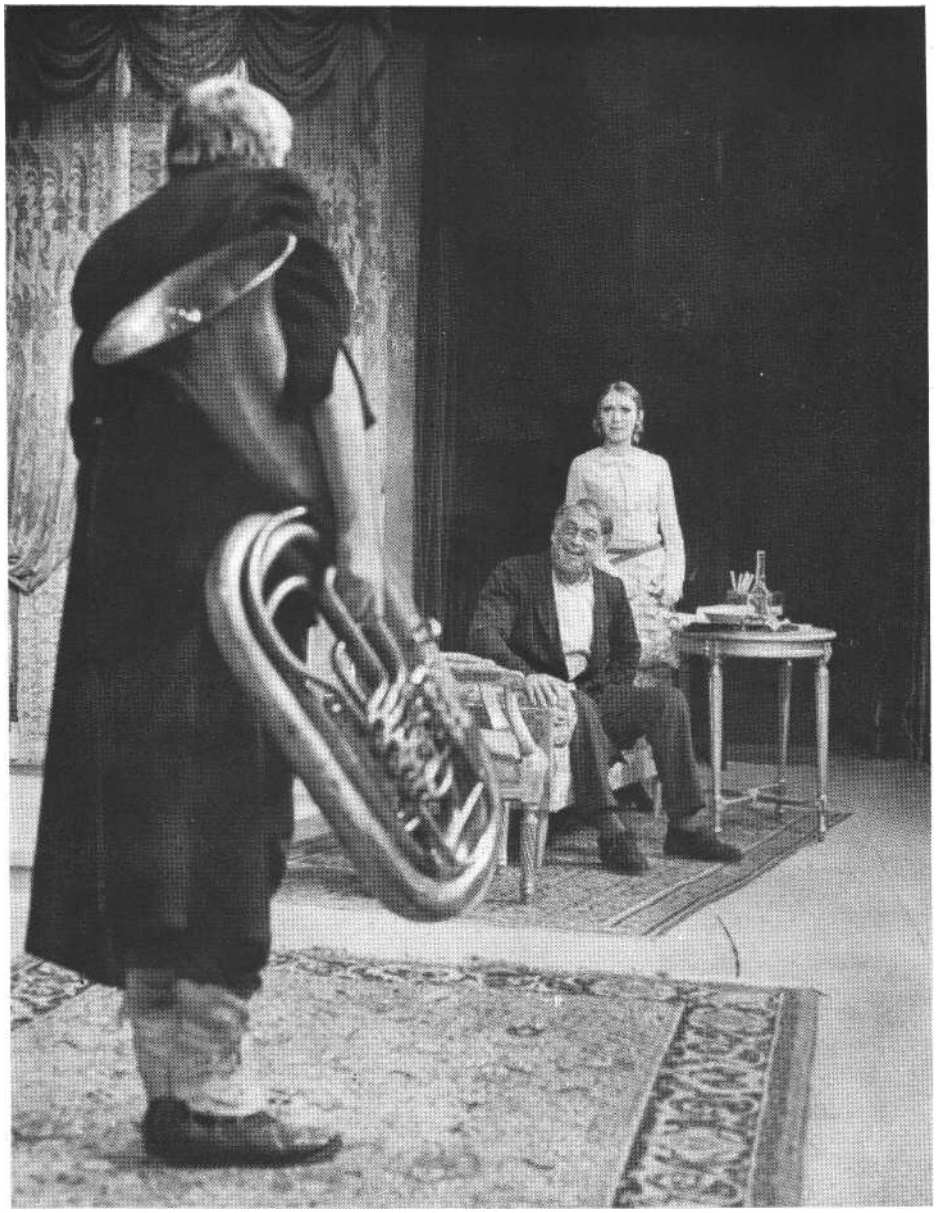
E két rendkívül fontos mozzanat kiemelése azonban nem feledtetheti a bemutatósorozat nevezzük így - kérdője-les pontját. Néhány évvel ezelőtt még megcsillant annak reménye, hogy a magyar színházak a szovjet drámairodalom kiemelkedő új alkotásait még a felfedezés „pillanatában" ismertetik meg a magyar nézőkkel is; gondoljunk Zorin vagy Radzinszkij műveinek gyors mű-sorra tűzésére. Ezt a reményt nem váltották be színházaink. Az említett bemutatósorozatban a hangsúly most a klasszikusokon van. Új dráma a bemutatottak között mindössze kettő található: Rozov évekkel ezelőtt írt vígjátéka és Gorin darabja. Ez a megtorpanás a darabkutatási, felfedezési kedv hanyatlásából származik. Megszüntetése sem igényel mást, mint a dramaturgok, fordítók szervezettebb tevékenységét, és esetleg a ma még jórészt egyéni kezdeményezéseken alapuló darabkutatás szervezeti összefogásának megteremtését. A még színesebb, a még gazdagabb és tartalmasabb bemutatóknak ez is egyik, nagyon fontos feltétele.

Három Gorkij-bemutató Pesten

1905, 1905 és 1932. A három évszám három drámát jelent. *Barbárok, Nyaralók, Jegor Bulicsov és a többiek.* A három dráma pedig az 1974/75-ös évad három pesti premierjét. Színházanként: Víg-színház, Madách Színház, Nemzeti Szín-ház.

A színházi esemény - három Gorkij-premier egy évadban, egy városban - ritka pillanat. Nem csupán azért, mert a három Gorkij-bemutató már önmagában is színházi csemege, de mert a három dráma előadása Horvai István, Ádám Ottó és Major Tamás rendezése - érdekes körképet kínál arra nézve is, hogy az elmúlt évek színházi eseményei hogyan befolyásolták (vagy épp nem befolyásolták) a Gorkij-művek színpadi interpretációját.

Minden jelentős drámaíró művészete köré az idő, a rendezések szaporodó száma egyfajta hagyományt alakít ki. Olyan rendezői hagyományt, amely az adott drámaíró műveinek színpadi újrateremtéséhez jó és rossz rendezői konvenciókat, írott és íratlan törvényszerű-



Jelenet Gorkij: Jegor Bulicsov című drámájából (Nemzeti Színház)

ségeket teremt. Ez a hagyomány ugyan többnyire alig megfogható, ténybelileg alig kimutatható (az egyes alkotások vonatkozásában ráadásul még nagyon eltérő is lehet), de jelenlétét, befolyásoló hatását lehetetlen tagadni. Akkor is, ha az új rendezés ehhez a hagyományhoz igazodik (ami nem feltétlenül jelent utánzást, másolást, hisz a kialakult eszközöket szuverén módon is lehet használni, alkalmazni), és akkor is, ha attól eltér - ez esetben épp a szembenállás, a szakítás jelenti a negatív kapcsolatot.

Horvai István, Ádám Ottó és Major Tamás rendezése ebből a szempontból ígérkezik a legérdekesebbnek. Eredményeiben és problémáiban egyaránt.

Ezért elemzésünkben is ezt az egyet-len szempontot érvényesítjük.

A Gorkij-művek rendezői hagyományát a három előadás közül leginkább Major Tamás *Jegor Bulicsov és a tö*bbiek-rendezése követi. Nem véletlenül és nem szolgai módon.

1932-ben írta Gorkij *a Jegor Bulicsov és a többiek* című drámáját, akkor, amikor már eldőlt a „ki kit *győz* le" történelmi kérdése, s az a világ, melyet a dráma megidéz, visszavonhatatlanul a múlté. De Gorkijt mint írót, mint gondolkodót nem is annyira az a bizonyos világ izgatta, nem az késztette, kényszerítette a mű megírására, hanem a megtett történelmi út drámai ábrázolása. Annak az útnak a művészi felvázolása, mely egyszerre jelentette a polgári osztály elerőtlenedését, a hatalom megtartására, gyakorlására való képtelenségét és vele egyidőben a munkástömegek erősödő harcát, majd győzelmét.

A vállalt művészi feladatot Gorkij két drámában oldotta meg. *A Jegor Bulicsov és a többiek* a februári forradalomig, *a Dosztyigajev és a többiek* pedig az októberi forradalomig rajzolja meg hősei sorsát.

A Jegor Bulicsov és a többiek cselekménytörténete az első világháború utolsó időszakában játszódik. Központi alakja a gazdag kereskedő, Jegor Bulicsov, az egyetlen, aki nem használja ki a háborús konjunktúrát, hogy hatalmas vagyonát még hatalmasabbra növelje. Máskor ő sem mulasztaná el az alkalmat, de most Jegor Bulicsov nem a pénzért, nem a vagyonért küzd, hanem az életéért: halálosan beteg, májrákja van. De élni akar. Önmagáért, az éle-tért is, de legfőképpen azért, mert lát-ja, tudja, miféle had készül átvenni az örökséget. Felesége, lánya és annak férje; a pópa, az apátnő - csupa értéktelen semmi-ember fenekedik a vagyonra, a hatalomra, hogy megkaparintva kitúrják belőle azokat, akiket Jegor Bulicsov szeret: Surát, törvénytelen lányát, kedvesét Glafirát, a szolgálólányt és Tyatyint, Zvoncov unokaöccsét.,

Ha meghal, a hatalom azok kezébe kerül, akiket joggal gyűlölt, utált. Jegor Bulicsov - Gorkij semmi kétséget nem támaszt ez iránt - úr volt a javából. Nagy hatalmú, harácsoló, csellel, ravaszsággal pénzt, vagyont szerző. Alakját mégis rokonszenvesnek érezzük. Nem csupán azért, mert egy halálos beteg utolsó napjait látjuk, hanem mert Jegor Bulicsov maga is szembefordul azzal a világgal, amelyhez egész életében tartozott. „Más utcában élek, mint ahová való vagyok... Harminc évig éltem idegenekkel" - mondja. Késői felisme-rés ez Jegor Bulicsov meghal, és a hatalom azok kezébe kerül, akik ellen utolsó napjaiban már ő is lázadt. Ezt a korszakot, a cári Oroszország birtokosainak utolsó óráit és a forradalmi erők felkészülését a végső rohamra már a másik dráma, *a Dosztyigajev és a többiek* ábrázolja.

A Jegor Bulicsov és a többiek tehát történelmi dráma. Művészi módon azt a történelmi folyamatot tükrözi, amikor az uralkodó osztály egyre inkább alkalmatlanná válik a hatalom gyakorlására, és az elnyomottak egyre erőteljesebben tiltakoznak ellene.

Major Tamás újabb rendezése - 1947-ben is ő rendezte az előadást, amely egyben a mű magyarországi bemutatója is volt - a drámának ezt a történetiségét őrzi. Nem a szó naturalista értelmében. Színészvezetésében, a színpadi szituációk rendezői kibontásában, az előadás hangeffektusaiban egyaránt érződik némi tudatos megbillentés, a színpadi, a szín-házi realizmus olyan rendezői alkalmazása, mely a naturalizmusnak az árnyékát sem vallja társának.

Pergő, felfokozott ritmusú előadás ez,

S talán éppen ebből fakadnak megoldatlanságai is. Leginkább az, hogy a Jegor Bulicsovot körülvevő emberi világ rajza elmosódottabb a szükségesnél. Összhatásában a produkció világosan rajzolja elénk ezt a minden tekintetben csökkent értékű társaságot, mely hamarosan maga lesz a hatalom, de az egyes figurákból érezhetően hiányzik a pontosabb kimunkáltság.

„Visszatérő" rendezés Ádám Ottóé is a Madách Színházban.

Másfél évtizede, hogy Ádám Ottó először rendezte meg a *Nyaralókat.* Most újra visszatért a műhöz. Miért? A kérdés jogos, mert Ádám Ottó tudatosabban építkező alkotó annál, semhogy a véletlent gyanítsuk a jelenség mögött.

Gorkij 19o5-ben írta *a Nyaralókat.* Hősei, szereplői értelmiségiek. Ma úgy mondanánk: népből jött értelmiségiek. Olyan emberek, akik még személyes élményeikben hordozzák a nem értelmiségi lét gyakran keserves tapasztalatait. Hová tartoznak? Milyen célok éltetik őket? A történet tanulsága szerint legtöbbjük elvesztette kapcsolatát azzal a társadalmi osztállyal, amelyből kiemelkedett, s amelynek képviselete egyetlen történelmi feladatuk lehetne. Élni akarnak. Jól élni. Csakhogy ez a „jól élés" embertelen, céltalan vegetálásra kényszeríti őket. Mégis, a dráma utolsó jelenetében, amikor bekövetkezik a nyílt szakítás a történelmi küldetést vállalók és az arról lemondók között, Szuszlov ideológiává fogalmazza a senkire nem tekintő önös érdeket. Az a Szuszlov vállalja ennek nyílt kimondását, aki ezzel a maga hazug, embertelen életét „ideologizálja" meg. Az, hogy felesége - ő teremtette a saját képmására - léptennyomon megcsalja, az, hogy a tervei alapján épülő ház, mert a nagyobb haszonért elspórolta a szükséges anyagokat, összeomlott, és munkások halt meg: mindez most felmentést nyer egy hamis, hazug ideológia nevében.

Csakhogy nem mindenki vállalja ezt az ideológiát. Varvara Mihajlovna, Viasz és Marja Lvovna nyíltan szembefordulnak Szuszlovval - és azzal a világgal is, amelyet Szuszlov képvisel.

A Jegor Bulicsov és a többiek előadásában egy pontosan, szépen berendezett lakás a díszlet. Ha tárgyiságában nem teljesen is, de hangulatában, stilizáltságában mindenképpen korhű Jegor Bulicsov háza a Nemzeti Színház színpadán. Ádám Ottó nyaralója már csak a mestergerendát örökíti át a Madách Színház színpadára. Ez a hatalmas, a házat megtartó gerenda áll az alant zaj-ló történet felett, mozdulatlanságában is lebegve, lezuhanásra készen, mint valami óriási, anyagba öntött jelkép.

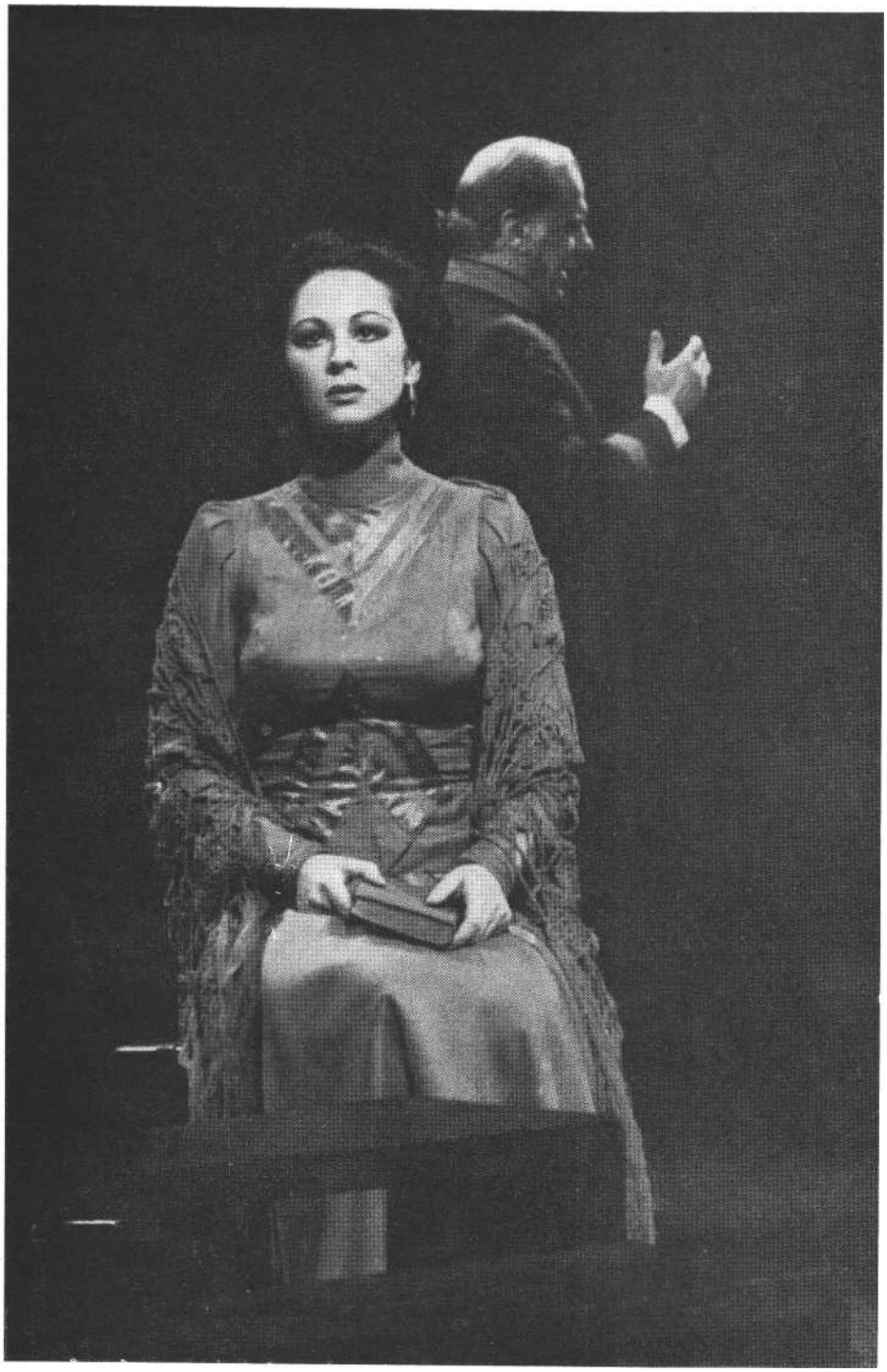
A korhűség jelenléte Major Tamásnál a történetiség rendezői vállalására rímel. A jelzéssé absztrahálás Ádám Ottónál a produkció mai hangsúlyait segíti.

A Nyaralók, előadása ma, most, a Madách Színházban nem egyszerűen a századelő Oroszországát idézi meg nézőinek. Amit az imént úgy fogalmaztunk, hogy a népből jött értelmiség: az a mára is érvényes. Nem közvetlenül, nem a műtörténeti behatároltságát meg-bontón, hanem azon belül maradva, de ott nagyon is hangsúlyosan.

Ádám Ottó rendezésének kiérlelt pontosságát dicséri, hogy ezt a kettősséget töretlenül képes megvalósítani az előadásban. S ebben legfőbb rendezői eszköze a produkció lírai, hangulati egységesítése. A csendek és zajok, a kimondások és az elhallgatások rímeltetése, belső kapcsolatrendszerének rendezői kimunkálása, a késleltetés, a fokozás váltogatása azok az „eszközök", amelyekkel Ádám Ottó leginkább él - és amelyek révén a mű gondolatiságának mai hangsúlyait teremti meg. De mást is. *A Nyaralók* befejező jelenetsora az addig sem túl heves áradású cselekmény-sort egyszerűen megállítja. Az álló-képpé merevülő dráma veszélyét is így és ezzel oldja fel Ádám Ottó. Azzal, hogy a kimondott és kimondatlan - de színészi játékban jól érzékeltetett - emberi drámák olyan robbanási pontjává képes átváltoztatni ezt a jelenetet is, hogy ezzel belső mozgással, drámaisággal tölti fel.

A dráma utolsó részének színpadi újrateremtése rendezői bravúr. Azon, színházainkban ritkán látható pillanatok egyike, amikor az előadás, a rendezés - vagyis a színházi alkotás - a dráma mint irodalmi alkotás fölé emelkedik, s önnön esztétikumát sugároztatja át a drámába. Ebből az elismerésből nem von le semmit sem, ha ugyanakkor megjegyezzük, hogy a produkció kiteljesítetlenebb mozzanatai a befejezéssel függnek össze. Azzal, hogy minden ezt a végső robbanást készíti elő, és az elő-készítés jegyében helyenként halkabb, visszafogottabb az előadás, mint amennyire a történés indokolja, hogy az utolsó összecsapást megelőző összeütközések rendezői hangszerelése lágyabb, mint

Gorkij: Nyaralók a Madách **Színházban (Cs. Németh Lajos, Papp János, Schütz Ila, Szalay Edit)**



Szegedi Erika (Nagyezsda) és Prókai István (Rendőrfőnök) a Vígszínház Barbárok című előadásában (Iklády László felvételei)

amennyi drámaiságot ezek a szituációk fölkínálnak. (Itt kell megjegyeznem, hogy bár a művészi jelenségek leírásában sok az azonosság megállapításaim és Szántó Erika cikkének megállapításai között - *Nyaralók - inkognitóban,* SZÍNHÁZ 1975. 5. szám -, a kritika végkövetkeztetéseivel, értékítéleteivel a magam részéről nem értek egyet.)

Major Tamás - hogy előbbi gondolatunkat folytassuk - nem kívánt elszakadni a kortól, a történetiségtől, Ádám Ottó pedig Gorkijtól. Horvai István újabb rendezése - *Barbárok* - viszont kérdésessé teszi mindkettőt. Színhelye, amelyben a történet életre kel előttünk, puszta absztrakció. Vendégművész, David Borovszkij tervezte ezt zöld falból fonódó, szövődő látomást, mely történelmi, emberi konkrétumaitól megfosztva mint önálló művészi minőség már önmagában is a produkció gondolatiságának hordozója.

Zárt határú, önző, kicsinyesen önző világ az, amelyben *a Barbárok* szereplői élnek. Valami újat, valami mást a két távolról érkező mérnök, Cserkun és Ciganov hoz. De új-e valóban az, amit ők hoznak? Olyan új, amely változtatni képes az emberek életén? Nem. A történet azt igazolja, hogy a Cserkun és Ciganov képviselte világ a technika magasrendűségével emelkedik az itt élők, a vadak világa fölé. Ez azonban kevés. Ettől az emberi élet sem jobb, sem szebb, sem tartalmasabb nem lesz. Legfeljebb a tartalmatlanság konkrét módjai változnak, maga a tartalmatlanság nem. Grisa, Redozubov polgármester fia ugyanolyan hangyaéletet él ezen-túl is, csak éppen az iszákosság nevében, mint eddig. De még veszélyesebb Cser-kun tevékenysége. Ciganov életunt iszákos, aki nem hirdet semmit, Cserkun viszont önmaga ürességét tartalmas látszatokba akarja öltöztetni. Ideig-óráig sikerrel. A leleplezés, a rádöbbenés tragédiát okoz: Nagyezsda nem tudja elviselni Cserkun árulását, és öngyilkos lesz.

A Barbárok - a vígszínházi premier a mű magyarországi bemutatója is - ugyancsak 19o5-ben íródott, és erőteljes rokonvonásokat mutat *a* Nyaralókkal. Cserkun ugyanúgy a „népből jött értelmiség", mint *a Nyaralók* hősei. Csak míg a *Nyaralók* az értelmiségen belül maradva mintegy drámai keresztmetszetet ad erről a rétegről - a mű népi szereplői csak kommentálják, minősítik cselekedeteiket, életüket -, addig *a Bar-bárok* az elmaradott, a változtatásra váró társadalom és az értelmiség viszonyáról, kapcsolatáról ad művészi elemzést. Gorkij ítélete kemény, kegyetlen mindkét esetben. De biztató, reményt adó is. Ép azzal, hogy látja és láttatja, hogy a legjobbak megtalálják az utat, azt a történelmi küldetést, amit ők tudnak, amit nekik kell képviselniük a társadalomban.

Szuverén rendezés Horvai Istváné, következetes, a részleteket is egyetlen művészi egységbe fogó. Alapmozzanata annak a kétségtelen drámatörténeti ténynek a produkciószervező elvvé törté-nő emelése, *hogy* Gorkij drámáira Csehov művészete jelentős hatással volt.

A csehovi hatás ilyen fölfokozott kiemelése nem öncélú. A mű gondolati hangsúlyait ez a csehovi megközelítés úgy rendezi át, hogy azok Horvai István rendezői élményét töretlenül szervesítik a produkcióban. Más kérdés, hogy ez a rendezői mód szinte átminősíti Gorkij művét, kiszakítja a drámaíró Gorkij életművének egészéből, megszünteti a művek közötti kapcsolatot, fejlődést.

Színészek, alakítások

Lehetetlen feladat lenne most a három produkció majd félszáz szereplőjét sorra venni. A hosszadalmas és unalmas felsorolás helyett elégedjünk most meg egy-két általános megjegyzéssel.

Először is az együttesjáték, az együttesteljesítmény. Színházkritikánkban az együttesjáték elemzése - és értékelése - hovatovább szinte kizárólagos módon a vidéki színházak produkcióihoz kötődik. Ebből viszont könnyen alakulhat ki az a megtévesztő látszat, mintha ez csak Budapesten kívül alkalmazható mérce lenne. Ez persze nem igaz. Mint ahogy az sem igaz, hogy jól komponált együttesjátékra csak a vidéki színházakban lenne szükség - ellensúlyozandó a társulat belső egyenetlenségeit.

Az együttesjáték alapján vizsgálva az előadásokat, számomra a legmeggyőzőbb Ádám Ottó produkciója. A belső kohézió nem tűnik túl mélynek és szilárdnak, de a szerepek, sorsok, alakítások rendezői rendszere érezhetően és következetesen valósul meg az előadásban. Ez a rendezői egységteremtés, mely - képletesen szólva mint egy hatalmas, a különböző szólamokból egyetlen dallamot formáló kórust kezeli, vezényeli a szereplőket - ott munkál *a Barbárok* előadásában is. (Gondoljunk itt most csak az első jelenet kimunkált „dallam-világára".) A produkció első részében még eredményes rendezői törekvés azonban a második részben elhalványul, el-tűnik. *A* Barbárokban eltűnik, a *Jegor Bulicsov és a többiek* előadásában jó-részt meg sem születik. Tévedés ne essék, az együttesi játék így jelzett *hiánya* nem azt jelenti, hogy Major Tamás rendezésében „mindenki azt csinál, amit akar". Szó sincs róla. A jelenetek, a drámai szituációk rendezői kibontásában ott él és érvényesül a rendezői értelmezés. Ami többnyire elmaradt: a produkció egészét átsugárzó rendezői „szerepegyeztetés", az alakítások egyéni színeinek nagyobb összehangolása, a közös építés vállalásának meggyőzőbb ereje.

Másodszor: színészi játék és rendezői koncepció. Érdekes és érdemes lenne egyszer alaposabb elemzés tárgyává tenni, hogy az adott rendezői koncepció (vagy épp az eltérő rendezői koncepciók) hogyan és miként befolyásolja, módosítja a színészi játékot. A most elemzett három produkció kapcsán azt az általános megállapítást tehetjük, hogy az eltérő rendezői megközelítések a színészi játékban is visszatükröződnek. *A Jegor Bulicsov* és a többiek történetiségtisztelő alaphangulata egy kevésbé stilizált játékmódot eredményezett, amelyben a mozgás, a gesz-tus, a hangképzés a mindennapok természetes ízeit hordozta. *A Nyaralók már* stilizáltabb világot állít elénk - a színészi játékban is. A csend, a hallgatás, az elhallgatás és a szünet dramaturgiai értékű szerepeltetése olyan akusztikai feltételeket teremtett, amelyben megváltozott a kimondott szó ereje, hatása - s ezt a produkció szereplői hatásosan építették játékukba. *A Barbárok* Horvai István által kialakított rendezői élménye azzal a következménnyel is járt, hagy a szereplők egy része a figuraépítkezés hagyományosabb formáit követi, míg mások - mert sorsuk megmutatására nincs lehetőségük - eleve stilizációs feladatok megoldására kényszerülnek.

Történetek, sorsok - történelem

Ennek a három drámának - Dosztojevszkij *Ördögök,* A. Kopkov *Aranyelefánt,* G. Gorin *A gyújtogató* - látszólag semmi köze egymáshoz, ha csak a keletkezések, a megírások idejét tekintjük.

Dosztojevszkij 1872-ben írta életműve egyik legvitatottabb alkotását, az *Ördögök* című regényét Alekszandr Kopkov, akinek nevét csak a legutóbbi évek-ben ismertük meg - posztumusz dráma-kötetét 1964-ben adták ki a Szovjet-unióban - 1932-ben írta az *Aranyelefánt*ot. Es hogy a kettes szám „rímelésénél" maradjunk, Grigorij Gorin drámája, *A gyújtogató* 1972-ben keletkezett.

De nemcsak az évszámok, a művek keletkezési ideje perel a kritikai összevonással. Ellenkezni látszanak maguk a művek is.

Egy megtörtént eset képezte az *Ördögök* cselekményalapját. 1869. november 21-én Moszkva mellett megöltek egy Ivanov nevű egyetemi hallgatót. A gyilkosságot Ivanov diáktársai, egy titkos politikai szervezet tagjai követték el.

Amikor a rendőrségi nyomozás befejeződött, és a gyanúsítottakat bíróság elé állították, több mint nyolcvan fiatal került a vádlottak padjára. Ők alkották azt a szervezetet melyet vezetője Gennagyij Nyecsajev - a Nemzetközi Munkásszövetség nevét bitorolva - Moszkvában és Pétervárott szervezett.

Dosztojevszkij nem ismerte az esemény konkrét körülményeit, és ismeret-lenek voltak számára az esemény szereplői is. Nem is kutatott, nem is nyomozott utánuk. Őt nem ez az eset érdekelte. A konkrét történet, amit az újságok híradásai juttattak el hozzá, csak kiindulópontul szolgált a műhöz, amely ben saját elméletét, nézetrendszerét öltöztette művészi alkotásba.

Dosztojevszkij úgy ítélte, hogy a polgári individualizmus és a forradalmi racionalizmus egyként idegen az orosz embertől, az orosz lelkiségtől. Mindkét törekvés - ellentétei ellenére is - azonos abban, hogy istent akarja valami mással felváltani és olyan teóriák, ideológiák kidolgozására törekszik, amelyek az abszolút szabadság jegyében fölmentik az embert a bűn és a bűntudat *gyöt*relme alól. Ezeknek az orosz alkattól idegen eszméknek a behatolása Orosz-országba, Dosztojevszkij szerint, tragikus következményekkel jár - s ezt az *Ördögök* történetével akarja igazolni.

Gennagyij Nyecsajev szervezkedése egy ártatlan élet halálát követelte. Az *Ördögök* félresiklatott emberi életek drámai tablójává, emberi életek pusztulásának megrendítő víziójává formálja. az egyszeri történetet. Ivan Satovot - ő Ivanov alteregója a műben - megülik, Nyikolaj Sztavrogin öngyilkos lesz, Marja Lebjadkinát megölik, Kirillov ön-gyilkos lesz, Liza Drozdova a felbőszült tömeg áldozatául esik.

A pusztulás, emberi életek, emberi értékek pusztulásának apokaliptikus méretű látomása az *Ördögök.. Es* nem minden alap nélkül. Dosztojevszkij ítéletét „az orosz lélektől, embertől idegen eszméktől" visszavonhatatlanul megcáfolta a történelem, de Dosztojevszkij művészi nagysága abban is tetten érhető, hogy az alapvetően téves szemléleti orientáltság ellenére műveiben az emberi, a társa-dalmi valóság olyan tükrözése is benn-foglaltatik, amely komoly figyelmeztető volt mindenki számára. *Az Ördögök*-ben például az „immoralitás szabadságának" rendkívüli. veszélyessége jelenti ezt a tagadhatatlan valóságanyagot.

Egészen más tájra, más emberek közé és egy másik világba invitálja nézőit A. Kopkov drámája. Az építőmunkásból lett drámaíró aki katonaként halt meg az ostromlott Leningrádban, 1942-ben, irodalmi példaképének Szuhovo-Kobilint tekintette. A művészi rokonság - akár csak az *Aranyelefántot* tekintve is - felismerhető, de nem jobban és nem mélyebben, mint amennyire *az Aranyelefánt* (és Kopkov egész művészete) szerves része' annak az új, szocialista irodalomnak, művészetnek, amely a húszas-harmincas években keletkezett, s amelynek nagyszerű eredményeit csak az utóbbi évtizedben ismerjük meg (és fel) igazán.

Az Aranyelefánt szatirizáló, karikírozó hangvételében és mély humánumában valóban ott munkál a nagy elődd, de ott munkál az a közös szellemiség is, amely Majakovszkij és Bulgakov műveiben is egyként van jelen, s amely Gladkov és Szerafimovics regényét - *Cement, Vasáradat - is* áthatja. Ez a közös szellemiség a nyomorban, a pusztításban és pusztulásban megszülető új társadalom rendíthetetlen hite, hogy a szenvedéssel, vérrel, halállal kivívott történelmi lehetőség boldogító emberi valósággá válik. Ezt hirdetik, képviselik a művek: a sugárzó reményt, a töretlen hitet.

És erről szól *az Aranyelefánt is*. Kis eldugott, elhagyott faluban játszódik a történet. Hőse - ha lehet egyáltalán így nevezni - Mocsalkin, a helybeli kolhoz tagja, aki nem megy aratni, s akiért most elnökkel az élen jön az egész tagság. De Mocsalkin nincs. Megszökött, elbujdosott? Senki se tudja. Végre megkerül. Titokban surran be a saját házába, mintha tolvaj lenne. Oka van rá. Mocsalkin kincset talált: egy egész arany-elefántot. Most aztán búsulhat. Mit csináljon ő a szovjet rendszerben egy aranyelefánttal? Akkor, nem is olyan régen, bezzeg jól jött volna: élete végéig úr lehetne az árából. De most? Ad-ja a kolhoznak? Szökjön vele Amerikába? Mocsalkin búsul és alakoskodik. Megpróbálja elrejteni a kincset, s ami-kor ez nem sikerül, akkor felszáll a fia gyártotta léghajón, hogy Amerikába megy. Mégse megy. Ráébred, hogy ez, ami itt van, az az ő élete. Az aranyelefánt, a kincs csak véletlen - a többi az az ő munkájának, harcának eredménye. Ezért jön vissza. Ezt vállalni és folytatni.

A harmadik dráma - G. Gorin *A gyújtogató* - premierje alig három éve volt a Szovjetunióban, nagy sikerrel. Több mint negyven színház mutatta be a darabot. Új dráma hát A *gyújtogató,* választott témájában azonban mintha ez vinne legmesszebbre az időben.

A világ hét csodája közt tartották számon Artemisz templomát, melyet állítólag egy Herosztratész nevő férfi gyújtott fel - hogy így tegyen szert a halhatatlanságra. Grigorij Gorin, aki 1940-ben született, és orvosból lett drámaíró, s akinek Arkanovval közösen írt darab-ját a *Világraszóló lakodalmat* 1967-ben a televízió, 1969-ben a Déryné Színház mutatta be, ezt az ókori történetet dolgozza fel drámájában. *A gyújtogató* azonban nem történelmi dráma, hanem a gonoszság, az embertelenség könnyen fertőző ragályának művészi látlelete - és az ellenszer keresése, kutatása.

Herosztratészt tette elkövetése után börtönbe zárják, és első felháborodásában mindenki fejét követeli. A törvényesség azonban időt követel a tett ki-vizsgálására, és az idő, a várakozás nem az igazság kiderítését szolgálja, hanem ellenkezőleg: módot és lehetőséget ad a bűn szövetkezésére. Herosztratész ügyes gonosztevő. Pénzzel, jó szóval, csellel, fortéllyal tábort szervez maga köré, egy-re bővülőt, egyre erősebbet. Börtönben ül, a törvény szerint halál vár rá, de lassan ő irányítja az egész országot. Végül mégis elbukik. Kleon, a főbíró nem tántorul el az igazságtól, s karddal, melyet a történést kommentáló mai személytől kap, legyőzi Herosztratészt.

A három dráma - három önálló, szuverén világ. Különbségeik, eltéréseik - ha csak jelzésszerűen érinthettük is - egyértelműek. Ami a három előadásban közös, az a rendezői megközelítés. Az, ahogy Ascher Tamás (Dosztojevszkij *Ördögök,* Kaposvári Csiky Gergely Szín-ház), Valló Péter (A. Kopkov *Arany-elefánt,* Szolnoki Szigligeti Színház) és Balogh Géza (G. Gorin *A gyújtogató,* kecskeméti Kelemen László Színpad) a művek mai érvényességét keresi, kutat-ja és állítja a produkció gondolatiságának középpontjába. Nem sértőn, nem durván. A történetiség, mint megjelenési forma sértetlenül érvényesül a produkciókban: az *Ördögök* múlt századi körülhatároltsága kétségbevonhatatlanul érvényesül a tárgyi környezetben is (díszlet, jelmez) és az előadás atmoszférájában is. Ugyanez érvényes az *Aranyelefántra* is. Sőt itt talán még részletezőbb, még aprólékosabb újrateremtésben. És ez munkál *A gyújtogató* elő-adásában is, ahol látszólag paradox módon nem az egy konkrét történeti korhoz való hűség, hanem a jelentől való elszakadás, a produkció időtlenné növesztett lebegtetése teremti meg a történetiség érvényességét.

A három rendezésben *a kiemelés, a* konkrét történelmi korból való kiszakítás helyett a *megtartás* és a megtartáson belül *az elmozdítás* azonossága *az* uralkodó, a jellemző.

Az Ördögök kapcsán utaltunk arra, hogy Dosztojevszkij zseniálisan ismerte fel az „immoralitás szabadságának következményeit", azt, hogy az egyén felelőtlenné növesztett szabadsága milyen tragikus veszélyhelyzetet teremthet a társadalom számára. Ha más-más elő-jellel is, de az egyén, az emberi személyiség ezen kiemelése irányította előbb Camus, majd Andrzej Wajda figyelmét a műre. És ez adja a kaposvári produkció, Ascher Tamás rendezésének mai érvényességét is.

Kitűnő rendezői kompozíciós készség jellemzi Ascher Tamás rendezését. Atmoszférateremtő ereje talán a legátütőbb nemzedéktársai közül. Ahol időnként némi bizonytalanság érződik, az a történetiség és maiság pontosabb össze-hangolása. (Az összeesküvők tanácskozásában például meglehetősen felszínes maiság uralkodik el.)

Míg Ascher Tamás jelzésekkel, egy-egy jól megválasztott bútorral teremti meg a történés különböző színhelyeit és történeti hitelességét, Valló Péter már-már naturalisztikus aprólékossággal tör ugyanarra. A színpadra építi Mocsalkin házát, a kerítést, az udvart, s ha lehetne, talán még a kertet is. Jelmezei is kor-hűek, korhűen „szegényesek". Ez az aprólékosság azonban nem nehezíti el az előadást. Sőt, mintha csak ellenpontozná a fergeteges tempót.

Az Aranyelefánt a szocializmus gyermekkorát idézi, azt a tág lélegzetű kort, amikor a százados rabságból ocsúdók először néznek szét a gazda szemével a világban. Naiv, romantikus és szatirikus mű egyszerre *az Aranyelefánt*. Szatirikus keménység, élesség és valami romlatlan kamaszbáj lüktet benne.

Valló Péter rendezésében az a bizonyos *elmozdítás* úgy érvényesül, hogy a produkció hangsúlyait a szatirikus mozzanatokra helyezi. Ez az aránymódosítás, ha nem is rekeszti ki, elhalványítja a történet kamaszos báját. A vallomás, a szocializmus vállalásának szép emberi hitele ebben a rendezői megközelítésben sem szenved csorbát, de a vallomás környezete - épp a szatírai kiélezettség miatt - keményebb lesz.

A gyújtogató előadásában, Balogh Géza rendezésében a színhely újabb változáson megy keresztül: nem színhely többé, hanem porond. Kör alakú, körül-járható csupasz emelvény, amely - korszempontból - éppúgy meghatározhatatlan, mint maga a történet. Maga a történet? Igen. *A gyújtogató* - eredeti címén Zabity Gerosztrata!, vagyis Felejtsük el Herosztratészt! - csak példának, művészi ürügynek tekinti az ókori eseményt. S ezt az utat választja Balogh Géza rendezése is, sugárzott kortalanságával is, és azzal is, hogy nem törté-

netet, hanem egy sajátos elemzést állít színpadra. Nem sorsokat, nem jellemeket akar teremteni, hanem egy esetet imitál vitaalapnak, majd erre építi rá a vitát, a bűn, a rossz szövetkezés gyors terjedésének és az ellene vívható harc módjainak komolyabb megbeszélését.

Jórészt sikerrel. Sikerrel, mert a túlaktualizálás veszedelmét elkerülve Balogh Géza egy másfajta, tartalmasabb, mélyebb drámaisággal tölti fel a játékot. Ennek eszköze a dráma gondolati alapvetésének tiszta értelmezése, a kör alakú emelvény megkoreografált bejátszása, a kört metsző járások s a kör szélén, illetve a körön kívül, de a kört követő ellentétes járások drámai erő-térré avató rendezői használata.

Ebben a tudatosan csupaszra, eszköztelenre vetkőztetett világban minden mozdulat, minden gesztus megkülönböztetett jelentőséggel bír. Az előadás ritmusa is. És ez, a produkció ritmikai képletének kidolgozása, érvényesítése Balogh Géza rendezésének halványabb mozzanata. A ritmusváltások dúsító hatása, hangsúlyteremtő ereje a lehetséges és szükséges szint alatt marad.

Jelmezek, arcok, álarcok

Az elemzett három előadásban nincsenek bravúros színészi alakítások, ki-emelkedő nagy egyéni „áriák".

Mégis, ez a három előadás - nem sok az, ami még hátravan az évadból, te-hát nyugodtan mondhatjuk - színészi szempontból is az évad legjobbjai közé tartozik.

Hogyan?

Úgy, hogy ezek az előadások eleve nem a nagy színészi egyéniségek szikrázó erejére épülnek, hanem a közös, a megszervezett, a vállalt és teljesített együttesi játék emelő erejére.

Ettől jók. Ettől izgalmasak. Ettől művésziek.

Az együttesjáték magasrendű esztétikum. Önálló, szuverén érték. Hogy jelentőségét elsőrendűen a vidéken alkotó együttesek ismerték fel: összefügg adott lehetőségeikkel. De nem el-ismerésre méltó-e a hátrányos helyzetet esztétikai előnnyé formálni?

Az Ördögök kaposvári előadásának huszonnyolc szereplője van. A színház teljes színészi gárdája harmincnégy fő. Ki lehet osztani harmincnégy színész között huszonhét szerepet - egy vendég-művész lép fel a produkcióban - úgy, hogy akár csak a legalapvetőbb szereposztási szempontok is érvényesíthetők legyenek? Látszólag aligha.

És itt lép be az a bizonyos együttes-játék. Annak a közös, nem is színvonalnak, hanem színész-„erőtérnek" a kialakítása - nem könnyű feladat! -, amelyben a legjobbak kicsit visszafogva, a nagyobb feladatokra pedig most készülők a legtöbbet adva formálnak meg egy olyan általános művészi közeget, amelyben a mű töretlenül képes megjelenni.

Az együttesjáték fokozott követelményeket állít a rendező és a színész elé. Az egyéniségről nem, de az egyénieskedésről le kell mondania mindenkinek. A szigorú játékfegyelem, a megnövekedett pontosság alapvető követelmény. És olykor az áldozathozatal is. De megéri. Ezek az előadások is bizonyítják, hogy megéri.

Nincs terünk az egyéni alakítások elemzésére, de megkerülhetetlen néhány említése: Iványi József hamiskás, a váratlan, nagy lehetőségtől megtántorodó, de végül mégis a nehezebbet, az emberit vállaló Mocsalkinja, Koós Olga kotlóstermészetű, szálfakeménységű Márfája Kopkov Aranyelefántjában.

Az operettből a drámába átváltó, s *igaz* emberi mélységeket alakítássá eme-lő Baranyi László játéka Thiszaphernész

Kopkov: Aranyelefánt című szatirikus játéka a Szolnoki Szigligeti Színház előadásában (Iványi József, Koós **Olga,** Ivánka **Csaba,** Horváth Péter, Szabó Ildikó és Kürtös István) (Nagy Zsolt felv.)

szerepében, az egyre sokszínűbbé váló Szakács Eszter pontos játéka a bűnös esendőségű Klementina megformálásában, és a fiatal színésznemzedék egyik nagy ígéretévé váló Trokán Péter fegyelmezett alakítása Herosztratész szerepében - G. Gorin drámájának elő-adásában.

És említeni kell Olsavszky Éva mívesen formált Varvara Sztavroginájáit, Vajda László emberi mélységeket terem-tő Ivan Satovját és Pogány Judit, Breznyik Péter kitűnő játékát is *az Ördögök* előadásában.

Korunk hőse?

Abból az alapanyagból, amit Viktor Rozov, a Pécsi Nemzeti Színházban bemutatott *Kényes helyzet* című vígjátéka alaptémájául választott, akár dráma is lehetett volna. Nem is fokozat, árnyalat kérdése az egész. Ha Viktor nem úgy fogadja kisemmizését találmánya hasznából, ahogy fogadja. (Mármint, hogy azonnal nekikezd dolgozni a találmány továbbfejlesztésén.) Ha barátja, Anton nem úgy harcol közös igazukért, ahogy harcol, ha . . . De nem érdemes folytat-ni a sort. Nem, mert Rozov nem társa-dalmi drámát írt, hanem vígjátékot. Olyat, amelyik ugyan bármely pillanatban drámába válthatna, de amely a helyzetek, a jellemek kis túlpörgetése, karikírozása miatt mégis mindvégig víg-játék marad. Nem igazán mulatságos, nem igazán kacagtató vígjáték, de víg-játék.

A Kényes helyzetet - eredeti címén: *Szituáció* - 1973-ban mutatták be Moszkvában. (A Malaja Bronnaja Színházban Efrosz rendezte az előadást.) A siker ellenére a darab nem tartozik Rozov legjobb alkotásai közé. Az első felvonás egy hagyományos vígjáték bő expozíciójának tűnik, a második felvonás pedig egy erőteljes társadalmi dráma írói vázlataként hat. A kettő szervesítése, összeolvasztása, amiből a tartalmas ne-vetés megszülethetne, ezúttal elmarad.

A művészi megformálás vitathatatlan gyengéi ellenére Rozov alkotása izgalmas kérdést jelez: *a Kényes helyzet a* művészi kísérleteknek abból a sorából ered, amely korunk hősét keresi, kutat-ja.

Viktor a munka, az alkotás megszállottja. Jogos anyagi haszna érdekében egy lépést sem tesz. Nem érdemes, véli, de nemcsak véli, mondja is, mert a futkosással eltöltött idő az alkotástól szakítja el. Igaza van? Anton példája őt igazolja. Anton belehajszolódik az igazság keresésébe. Bele is fárad, fel is adja.

Rozov vígjátékát Nógrádi Róbert rendezte, hitelesen, a mű csorbítatlan színpadi újrateremtését vállalva legfőbb feladataként.

Korunkban, amelyet az önálló rendezői művészet korszakának is szokás nevezni, mintha hitelét látszana veszíteni az ilyen „szerény" rendezői program. Sőt, nem egyszer mintha gyanú is övezné. Oktalanul, jogtalanul. A rendezői művészet szuverenitását nem az igazolja, ha a rendező mindenáron mást akar egy drámával elmondani, mint amit a drámaíró képvisel. A rendezői művészet szuverenitását a művészi gondolat következetes egysége adja, s annak a színpadi formának a megtalálása, amely ezt a gondolatiságot a leghatékonyabban, a legmagasabb művészi szinten képes megjeleníteni. Az így értelmezett rendezői szuverenitásba viszont az egyetértés is beletartozik, a drámaíró és rendező olyan szerencsés találkozása, amikor a mű legteljesebb színpadi újraalkotása az alkotó művészi feladat.

Gondos, az előadás ívét a vígjáték már említett belső törései ellenére is jól megrajzoló rendezés Nógrádi Róberté. Az első rész harsányabb lehetőségeit - hogy összhangot teremtsen a megkomoruló második felvonással - csak mértékkel használja ki. Kár, hogy a ritmus-váltások, a gyorsítások és lassítások élénkségnövelő erejét alig-alig építette bele a produkcióba.

És végül - mint eddig is - néhány szót a színészi alakításokról.

A Kényes helyzet kiemelkedő alakításélménye Labancz Borbála Poli néni-játéka: emberi, mosolyogtató, megható.

Összefoglalás helyett

A bevezetőben szóltunk azokról az általános vonásokról, amelyek az évad szovjet bemutatóit jellemzik. Megerősítésként is, és a fentiekben elemzett hét produkció tanulságaként is, egyet említsünk újra.

Azt, hogy ezek a szovjet bemutatók a színházi alkotófolyamat természetes és szerves részei. Eredményei nem külön eredmények, hanem egy folyamatos munka, egy sokoldalú alkotói folyamat örömteli eredményei. Bukásai nem külön kudarcok, hanem egy általánosabb megtorpanás vagy kisiklás következményei. Egyszóval: életünk, munkánk részei.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Színházi holmi

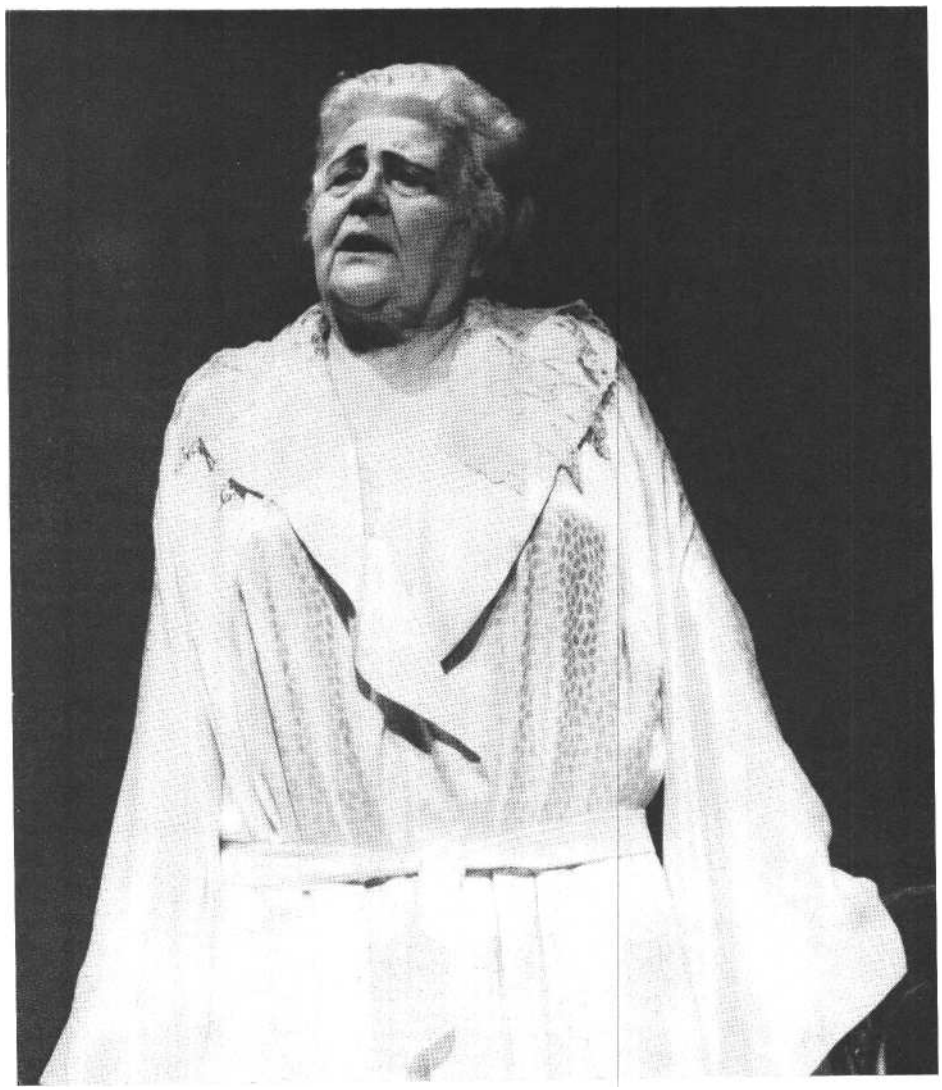
Kaszab Anna halála

Sohasem olyan fontos talán a siker, mint a pálya végén. Fiatal színészt elronthat, ellustíthat a gyors fölkapottság. Idős színésznek azonban létszükséglet: bizonyíték, kárpótlás, igazolás. Annak a szorító érzésnek enyhítése, amit életét többnyire színháznak adó művész érez: marad-e utánam valami, hiszen a múló esttel az is véget ér, amit csináltam?!

Kaszab Annát pályája végén érte szí-nészélete legnagyobb sikere. Sőt: pályája befejezése után. Örkény István *Macs-kajátékának* szolnoki bemutatóján és a siker következtében a Pesti Színházban is ő vendégszerepelte Cs. Bruckner Adelaida Wagner-énekesnőt. Alombéli rémségként jelent meg. Nem a külseje volt ijesztő. Az csupán elképesztett bennünket gránátosi szálasságával. A rémség belőle szakadt föl: az irigy öregségnek féltékenységét értette meg nézőivel, azt az állapotot, amikor a világ beszűkül már körülötte, és csupán egyetlen dologra tudja pazarolni beszáradt szeretetét.

Rózsaszín, steppelt pongyolájában a hajdani Wagner-alt meghökkentette a nézőteret. Elragadtatottan dicsértük jel-meztervezőjét, amíg meg nem tudtuk: jelmeze nem színpadi kosztüm, bármily jellemző is - az idős színésznő saját ruhatárából öltöztette föl utolsó, nagy szerepét. A slafrok nászútjára készült, amikor egy gazdag kereskedő megkérte a vidéki színésznő kezét, és a boldogító igen után elutazott vele Kolozsvárra. A már nem ifjú férj a vonaton szívrohamot kapott, s az özvegy, frissiben varratott ruháival együtt hazatért színésznének. Nem pletykálnánk el most Kaszab Anna halálakor a néhai tragikomikus házassági kalandot, ha nem vág-na egybe a történetecske Cs. Bruckner Adelaida figurájával. Azonosítottuk lassanként a színésznőt a szereppel, s nem minden jogosultság nélkül, hiszen Kaszab Anna nem Örkény csavaros iróniájú, intellektuális szerepein növekedett színésszé, hanem klasszikus szerepekben szavalta végig a magyar haza vidéki színpadait, hogy egy kurta bu-

dapesti tartózkodás kivételével a vidéké legyen művészete. S a klasszikus szerepek sorozatos alakítója egy groteszk szerep tökéletesnél is több, költői meó alkotásával, színészéletének szinte utol-só pillanatai után futott be a magyar színháztörténet lapjaira, hogy most már ott legyen azok között, akik a magyar dráma sikeréért egész életük és színészi működésük tapasztalatait egyetlen szerepbe ömlesztve, csodálatosan ellobbanó fénnyel hagyják el a színpadot - örökre.



Kaszab Anna emlékezetes alakítása Cs. Bruckner Adelaida szerepében (MTI fotó)

Egy levél

1971. január 21-ével keltezetten levelet kaptam Szolnokról, Kaszab Annától. Írásának személyemre vonatkozó sorait elhagyva, ideírom önéletrajzát.

„Már 9 éves koromban, édes drága anyám felszentelt a magyar színjátszásnak, egy kis ciroksepűvel verve meztelen fenekemet, miközben én ordítottam, hogy úgyis komógyiás leszek. Anyám pedig kiabálta - miközben verte a fenekem - »Nejé Panni Komógyia - majd adok én neked komógyiát«. (Én a nép gyermeke vagyok, és Jászárokszálláson így mondták a komédiát: komógyia.)

Különben 1919-ben, a Tanácsköztársaság alatt vizsgáztam az Akadémia 40 tagú zsürije előtt mint a Rózsahegyi Kálmán Filmiskola és a Rákosi Szidi Színi-iskola növendéke. A zsüri tagjai Hegedüs Gyula, Pethes Imre, Csortos Gyula, Ódry Árpád és még sok más kiváló, él-vonalbeli művész volt. *A Kaméliás* hölgyből vizsgáztam nagyon sikeresen. 1920-ban Kardos Géza szerződtetett a Debreceni Csokonai Színház hősnőjének. Debrecenben csak két hónapig játszottam, mert akkor férjhez mentem, férjem nem engedett a színpadra, így pályám 3 évre megszakadt.

1923 novemberében Csortos Gyula vitt vissza a színpadra; Beöthy László Molnár Ferenc: *Vörös malom* című darabjának Mima főszerepét bízta rám Darvas Lili megbetegedése miatt. A 40. előadástól vettem át a szerepet és játszottam 75-ig.

1926-ban - 2 évi magyar színházi tagságom után - Szegedre szerződtem, és innentől kezdve egyfolytában, meg-szakítás nélkül, 50 évig játszottam.

Janovics Jenő dr. kolozsvári Magyar Színházának hősnőjeként bejártam egész Erdélyt és a Székelyföldet. Partnereim voltak: Beregi Oszkár, Táray Ferenc, Földényi László és még sok más kiváló magyar színész. Ezután következett Csehszlovákia, Kassától Pozsonyig - a legnehezebb időkben, az első világháború után.

Vidéknek is a legjobb, legkiválóbb színészekre van szüksége. Mindannyian innen indultunk, és kicsiszolva, mint a briliáns, jöttünk vissza gyönyörű fővárosunkba."

Eddig a levél nyilvánosságra tartozó része, amit kötelességemnek tartok hozzátétel nélkül közvetíteni.

Halálfej az Operettben

Suka Sándor mint Styx az alvilágban, Offenbach operettjében, mielőtt elénekelné kupléját, a bevezető zenére előhúz a derekán viselt, flittertől csillogó kis kalapdobozszerűségből egy királyi koronát. S a korona folytatódik. Vele jön egy emberi koponya. Suka-Styx kezében ezzel a fölkoronázott halálfejjel énekli el a híres betétet: Voltam király Beóciában, Hatalmas, fényes nagy király. Mint egy operett-Hamlet, tenyerén nem Yorick koponyájával, hanem a saját hajdani fejének csontjaival elmélkedik hatalma elmúltáról. Nem nélkülöz minden pimaszságot ez a színházi pillanat. Egy koponya az operettben. Hamleti képzettársítások Offenbachnál. A halál vigyora a víg pezsgés közben. S mint minden igazi, nagy tréfa: csak akkor jó, ha veszedelmes, ha kockázattal jár - ez is merész, bukáskísértő pimaszéria. A derűs könnyelműség közepén egy mindenről megfeledkezés céljaira üzemeltetett intézményben - ha látványban is, de - megpendíteni az elmúlás témáját - kockázatos. Voltaképp: sértés. Magasrendű becsapás. Mást adni, mint amit kérnek. Összetettebbet, zavarba ejtőbbet kínálni a sima élvezetnél: veszedelmes találmány, a néző könnyen sértődik és megbosszulja magát.

De vagy edzettebbek már a nézők, megviseltebb ízlésűek, sok tortúrán keresztüliskolázott tűrőképességük, vagy észre sem 'veszik a fanyar fintort, azt látják, amit akarnak látni, és ami becsepegtetne egy kétkedőbb, több húrú humort: azt az észrevétlen tartományába utasítják.

Igaz, nem mindenki veszi észre az offenbachi orcátlanságot, hogy időn-ként megszólal Gluck *Orfeusza* is a városi zenetanár motívumában. És beval-

lom, nem tudnám magamtól, ha könyvben nem olvastam volna, hogy Styx Jankó szóban forgó kupléjából Händel Messiásának hegedűmotívumait fülelték ki tudós zenészek. Anton Henseler viszont azt bizonygatja, hogy a kölni dómban ismerősen hangzó Rajna-menti Mária-ének tér vissza Styx dalában, összeszövetkezve zsinagógadallamokkal. Ilyen zenetörténeti háttérrel egyáltalán nem idegen a megjelenő koponya ezen a forradalmi frivolságát jórészt elkoptatott, jórészt elveszített operettszínpadon. A koponya elővonásának és mélázva tenyéren tartásának rendezői ötlete azonban inkább indokolható zenebogarászásnál a színpadi helyzettel. Styx halott király. Dala az alvilágban hangzik el. Az ötletnek érződő frivol fricska nem találékony játékdísz, hanem a drámai helyzetet kibontó, jelentős cselekmény-tartozék. Most, ezen az Offenbach-színpadon fordul elő először, hogy valósággá válik a pokol, megteremtődik a túl-világ színpadi realitása. Nem viccelik szét a szituációt, hanem a tréfa mélyére világít a helyzetnek, és megjeleníti Styx megkétszereződését. Látjuk a valóságos, színész formált). Styxet. Aki nem igazi: csupán csak árnyék. Szellem. Kárhozott lélek. És tenyerében megjelenik önmaga anyagi maradványa: a csontváz feje. Ennyi maradt a hajdan-híres uralkodóból. S vajon méltatlanul sodródott ide a hamleti töprenkedő póz, fontoskodás-e a szegény Yorickról szólni? Vajon nem ugyanazt testesíti meg a játék operett-fekvésben, mint a hamleti koponyamonológ?

Tiszteletlenség összevetni Shakespeare-t és Offenbach Jakabot? Természetesen: tiszteletlenség. De gondolkodni már önmagában tiszteletlenség, nem elfogadni a már kigondolt és megtanított tételeket, egymás mellé állítani illetlen párhuzamokat: mérhetetlen tiszteletlenség. De magát Offenbachot ez a tiszteletlenség élteti ma is. Nem a görög isteneknek III. Napóleon korára úsztatása, a mitológia és a francia köz-élet csiklandós párhuzama - mert jártas-e az operettnéző oly mértékben a mitológiában, hogy sértve érezné ízlését és eszményeit a földre cibáló párhuzamtól? -, hanem a zene szemtelen gondolatai biztosítanak halhatatlanságot az *Orfeusz az alvilágban* című operettnek.

Zola, aki színikritikusnak sem volt csekélység, *a Nana* elején terjengős élvezettel írja le az operett bemutatójának estéjét, a közönséget, a színházi hangulatot és az előadást, a meghökkenéseket, az átforrósodó levegőt, az előadás erotikáját és a tudós kritikusoknál érzékenyebben - mert érzékeikkel - látó közönség ráhibázását a mű értékborzoló forradalmiságára, fölforgató fiatalosságára, halállal és hatalmasokkal cicázó kaján büszkeségére.

Nyitány

Vonatkoznak a leírottak az *Orfeusz az alvilágban* nyitányára. Azaz: az Operettszínházban Bogár Richárd megtáncosította nyitányra. Vámos László rendező táncospantomimikus előjátéknak fogja föl a zenei bevezetést. S megjelenik a színpadi orfeumközegben a vendégsereg, a sétafikáló, tollas hivatásos hölgyekkel és kéjsóvár kalandkeresőkkel.

Ez a látvánnyá tett nyitány most nemcsak a jelmeztervező tagadhatatlanul színes képzeletét mutatja be, és továbblép annál, hogy operettenumerációt tartson, szemrevételezve és szemrevételeztetve a színház szemkápráztatásra szolgáló erőit. Még csak nem is egy *ötlet* csillan fel a megkoreografált nyitányban: hanem *egy szemlélet* jelenik meg táncban, mozgásban, ritmusban, dinamikában és képszerűségben.

Már a csoporttáncok közben is valami vadság, kényelmetlen érzéseket keltő szilajság söpör végig a színpadon, és ez több a kánkán megédesültsége alatt is borzalmakat hordozó egészséges és rebellis trágárságánál. A férfiak úgy nyúlnak a női lábak után, a fölhevült nők úgy kapaszkodnak partnereikbe, hogy megborzadva vesszük észre: itt többről mesél a színpad egy kellemetes szórakozásnál. A leplezetlenné vált vágyak nyerseségével és vadságával találjuk szembe magunkat az édeskésen cikornyás keretben. S amikor a szeparéábrázolás elmaradhatatlan figurájaként szín-re lép a virágáruslány és a madáchi kávéházi hegedűs („Mért bánsz így a művészettel, ember?"), akkor gúnyosan szemérmetlen gesztusokat látunk. A két fiatalt valósággal széttépik az orfeum vendégei. A hegedűsről leszaggatják felsőruháit, és ott áll a megcsúfolt művészet jégeralsóban, a virágáruslányt idős katonatisztek és tisztes frakkokba bújtatott polgári szórakozók fosztják meg ruháitól. És nemcsak mohó férfikezeket látunk, hanem görcsösen türelmetlen asszonyok csoportja veszi üldözőbe a hegedűst. (Ne feledjük: Orfeuszt, a monda szerint fölgerjedt trák asszonyok szaggatták szét.)

Mindannak a bájnak és kellemnek, gráciának és *fehér* szerelemnek a megcsúfolásával találjuk szembe magunkat a nyitányban, amiért az operett még ma is olyan elandalító és annyira balzsamnak használt kábítóműfaj. A bécsi operett után a műfaj tökéletesen elveszítette erotikáját. Igaz, a cselekmény közép-pontjában mindig a szerelem áll téma-ként. Mégis, ahogyan a detektívregényben a gyilkosságot soha nem érzékeljük egy emberi élet elmúlásaként, nem valóságos halálesetet látunk, olvasunk: csupán egy kacéran játékos lehetőséget a halálesetekkel; így a késői operett is száműzte az erotikát színpadáról. A szerelem csupán egy férfi és egy nő szín-padi képletére redukálódik. Legfeljebb két férfi és egy nő. Két nő és egy férfi. Két nő, két férfi. Operettben több változat nincs, de nemcsak külterjességben, hanem belterjességben sincs változat: meglát, megszeret, viszontszeretik, féltékenykedik, szakítani akar, megházasodik. Ennyit tud a bécsi operett cezúrája után az operett-történelem nyújtani a szerelemről nézőinek, és ez a kínálat alkalmassá teszi a műfajt kiskorúak színházba vitelére is. Holott a francia nagyoperett lázadó korszakában egyáltalán nem látszott illedelmes műfajnak. Nemcsak szemtelen politikai utalásai okán, hanem azért sem, mert a hatalmasságoknál kitartóbb hatalmakat kérdőjelezett meg: az erkölcsi biztonságot és néhány erkölcsi eszményt tett színpadán viszonylagossá. Megbotránkoztató nyíltsággal ábrázolta a férfi-nő kapcsolatot olyan korban, amikor a tények helyett csinos szavak igyekeztek elleplezni a valóságot.

Plebejusi és lázadó erotika volt az operett sajátja, szemben a polgár ál-szemérmes fülledtségével. Ez az erotika kezdeteiben nem csinos szórakozta-tóipari árucikk volt, hanem értékfölforgató, indulatosan szilaj, támadó haragú ábrázolásmód. Egy magát idillinek álcázó valóságnak pökhendien szembemutatott egy zilált és gyönyörökben gyötrődő, keservesen fájdalmas szerelmes világot. Mindez megbotránkoztató lehetett, mert minél erkölcstelenebb egy társadalom, annál álszentebb, annál inkább csinos ábrázolásokat követel magának, és mind kevésbé bírja elviselni a konvenciótlanságot. Ha minden iskoláslánynak legszívesebben szoknyája alá nyúlna az erkölcscsősz, annál inkább követeli a hosszú szoknya divatját, és harcol érte, hogy ne villanjanak elő a női bokák.

Biberach halála

Amennyire visszaemlékezni tudok legelső színpadi *Bánk bánomra, a* Márkus László rendezte előadásra: Biberachot a színpad mélyén szúrják le. Amikor már kilépett a színről, akkor nyúl utána Ottó tőre. S a nyitott ajtón át fordul vissza a megsebzett lovag - meghalni.

Biberach most a színpad jobb oldalán, elöl, majdnem a rivalda előtt kapja a halálos szúrást a hátába. Ottó elfut, a ledöfött ritter színen marad. Megtántorul. De nem látszik halálosnak a seb. Előrejön, igaz, ingatag léptekkel. Sokat edzett, kóbor katona ez, nem először sebesítik meg, és állja a fájdalmat. Leül, tovább bölcselkedik. S bár mozdulatlanságában tétova ingás, bizonytalan remegés érződik: épen és sértetlenül ül előttünk. Hirtelen elfelejtjük előtanulmányainkat, feledjük, hogy ismerjük a darabot, a szereplők sorsát. Úgy tűnik föl, mintha Biberach megmenekült volna. Most majd továbbáll. Új szolgálatba szegődik, és megkísérli szerencséjét máshol megkovácsolni. Fanyarabban kezdi újra reménytelen karrierjét.

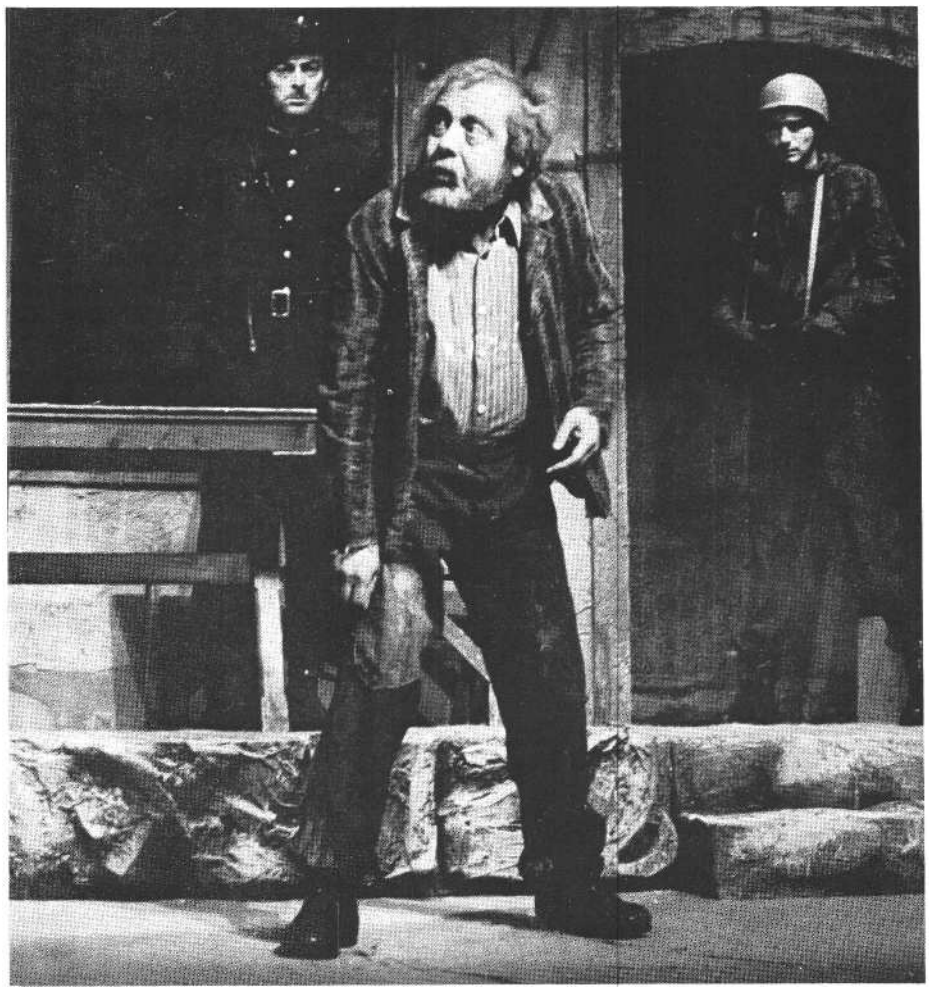
S ekkor Őze Lajos Biberachja fölrúgja lábait, és egy suta mozdulattal kipenderül helyéből. Földre esik. És tudjuk: vége már. Olyan, mint egy szakácsnő levágta csirke: elmetszett torokkal tovafut, hogy majd egy nevetséges rángással kimúljon, de előtte még holtában is továbbéljen egy kicsit.

Az okos és elmés és nemtelen Biberachot bárgyú csirkeként mészárolja le Ottó. Még szenvtelennek kíván látszani a lovag, elrejti fájdalmát, kínjait és rettegését, de már utolérte bárgyú végzete.

A halált csak a színpadon kell megindokolni. Az életben nem kell ügyelni arra, miként halunk meg: szépen-e vagy csúnyán (csak arra kell ügyelnünk, hogy lehetőleg elkerüljük az idő előtti befejezést). A színpadon azonban meg kell teremteni a halál pillanatának esztétikáját, mert a szépség, a formába öntés teszi hihetővé, hogy a szerep valóban pályája végére ért. Nemcsak a tetszetős mutatvány jelenik meg a szépen szerkesztett színpadi halálban: hanem a színész gondolatai is a halálról. Mit és mennyit ismer róla, beletartozott-e tanulmányaiba, foglalkozott-e vele, átvet-te-e: mindez kiviláglik abból, miként hal meg a színpadon. És annyi dilettáns halál, annyi szépelgő égbe révedés, annyi megittasultan felhőkbe pillantó halál után végre egy szép halált látunk,

Styx (Suka Sándor) a halálfejjel az Orfeusz az alvilágban operettszínházi előadásában

Kállai Ferenc az Igazolatlan ősz című Kopányi György-drámában, Katona József Színház
(Iklády László felvételei)



egy megrendítő halált, egy tragikus halált. És vele halunk a nézőtéren, mert helyettünk hal meg a színpadon.

Az Öreg halála

Kiélezett, bravúros halál helyett halk-mozdulatú halált kapunk Kállai Ferenctől a Katona József Színház színpadán, Kopányi *György Igazolatlan ősz* című darabjában. A szivárgó napsütésben be-bugyolált lábbal ücsörög. Jószerével nem tudni: ébren van vagy aluszik. Gyors mozdulattal odakap felesége öléhez, a szoknya ernyőjében elültetendő magok vannak. Ujjai a földbe tervezett növény-magokat akarják megmorzsolni? Vagy az asszony kezét akarja megfogni? De sem a szeretett nő kezét nem simogatja meg, sem az elvetni valót nem veszi kezébe. Nem mozdul többé. Halott. Ennek a szép színpadi elalvásnak szinte a tudat alá rejtett ingerlő jelképessége van. Az agónia egyetlen rángása löki át az asszonyi ölbe a kezet, de nem ez a naturalista elem határozza meg Kállai szín-padi meghalását, hanem a gesztus jelképessége: hogy meg akarja köszönni az együtt töltött éveket, hogy folytatni akarja kertészkedését; tavasz jön: dolgozni kell, ha a termést már nem élvezheti is. Költőien logikus befejezése ez egy mesterien és ihletetten magából fölgerjesztett és megteremtett nagy alakításnak. Kállai az *Igazolatlan* ősz színpadán olyan, mint egy nagy értékű, csiszolt gyémánt - foglalat nélkül.

Egyetlen parányi mozdulata, szemérmes átnyúlása a karosszék karfáján azért olyan megrendítő, mert minden, ami előtte van: éppen az ellenkezőjére irányul. A legveszedelmesebb, leghaláltelibb pillanatokban is az életre gondol, és kiegyensúlyozott derűvel, majdnem mesebeli biztonsággal, növényi nyugalommal oda sem hederít a halálra. Nem hős, nem haláltmegvetően bátor: talán csak képzeletszegény, talán csak ismeri a kertje ritmusát, tavaszi föltámadását és őszi elalvását, a minden évben újra-induló dolgozását a sejteknek.

Éppen, mert annyira nem következik előzményeiből, mert annyira meglepően hirtelen és előkészítetlen ez a meghalás, azért döbbent meg minket: színpadilag csak annyira, amennyire egy kedves ember halálhíréről valamely váratlan értesülés, színészileg azonban az átgondolt és finoman megvalósított természetesség puha szépségével, szemérmes egy-szerűségével,

ALMÁSI MIKLÓS

Mosoly - slafrokban

Gyurkovics Tibor: Csóka-család

Nem nőtt jelentős produkcióvá ez a kísérlet. Pedig furcsán groteszk ötletével legalább fél órára magával ragad. Az élet - mondja a színpad - finom fésűvel kócolja az emberek idegszálait. A nagy megrázkódtatásokat még csak el tudnánk viselni, de egy elgurult inggomb vagy a rosszkor benyitó anyós vértolulást okoz. Ráadásul az emberek, akik ezekbe a banális apróságokba bonyolódva tipródnak, végtelenül mulatságosak, ha sikerül éppen meglesni gesztusaikat. Majdnem olyanok, mint az elmebetegek. Tikkjeik vannak, monomániáik, egyre csak mondják a magukét .. . Ezt a jelenséget nagyítja fel az író, minden kis galibán boldogan elidőzve, végigélvezve minden kis veszekedés nyelvi fondorlatát. Mert ennek a családnak meg sem kottyant az apa elvesztése, a temetés kálváriája. Annál inkább megviseli idegeiket, hogy ebben a kis lakásban levegő helyett csak egymást szív-hatják be a megsokasodott rokonok.

Mintha *az* Adáshibában már láttam volna ezt a kapkodó, groteszk család-főt, legfeljebb akkor még jobb körülmények között folyt a civódás. Gyurkovics azzal toldja meg ezt a modellt, *hogy a* köznapiság tikkjeinek humorát parádés nyelvi csomagolásban tálalja - ameddig bírja lendülettel. Mikor ez a lendület kimerül, valami szentimentális felhőbe mártja a civódásokat és a megfáradt alakokat. Ettől *a Csóka-család* még akár tragikomédia is lehetne. Persze tragédia nélkül. A papa ugyanis már rég halott, és a kis család legfeljebb azon erőlködik néha, hogy cirkuszaik között olykor ellágyulhasson valami érthetetlen apróságon.

Aztán mindig bejön valaki: a pap, aki a temetés helyett inkább lábtörésével traktálja hallgatóit; egy kislány, aki csak zöld cédulára tudná kifizetni az SZTK-segélyt - ki tudja, miért éppen zöldre? Samu bácsi, aki a halott nagypapa cigarettáit kedveli - talán mert az arany dóznival együtt zsebre lehet vágni őket ... Aztán a lányok is összekeverednek: valahogy mindnyájan ennek a szerencsétlen Gyulának a kezét akarják fogni, az sem baj, ha egyszerre ... Bolond világ ez: értelmetlen, mint minden banalitás. Gyurkovics sem akar róla többet mondani. Értelmet sem akar keresni benne. Ez van ...

A banalitás tehát a főszereplő. Ennyiben nem is lehetne kivetnivalónk. Nemcsak Szakonyi dolgozik ebből az anyagból, hanem Ionescótól kezdve Peter Handkéig a modern drámaírás is. Igy még a téma is a „levegőben van". Mégis, az itt látható köznapiságnak valahogy nincs mélységélessége: csak fel-szín marad, bármily mesterien van - legalábbis az elején - dramatizálva. Mint-ha a rossz végén fogta volna meg a banális élethelyzeteket: önmaga előtt tarlaszolta el az utat a mélyebb humor és emberábrázolás előtt.

Mert mikor a tisztelendő úr elmeséli balesetét, és a gyászolók oda se figyelve csak helyeselnek a küszöbből kiálló szögnek - a lábtörés okának - (annyira el vannak foglalva bajaikkal), akkor itt vége is van az anekdotának: a tisztelendő úr története nem folytat-ható, ez így humoros, ha egyáltalán még mulatságosnak lehet nevezni ezt a groteszk erőlködést. De ez után az anekdota után egy újabb sztorinak *kell* következni, mert a néző már ezt várja: nem arra kíváncsi, mire vezet át ez a sztori, milyen „mélyebb" jelenségre utal. Ennek a történetesdinek ilyen „közbenjáró" szerkezete van, önmaga ismétlésére kényszerít, és nem tud kitörni a célba vett, de elfelejtett mélyebb rétegek felé. Nem tud önmagánál több lenni. Ugyan-akkor, a néző egy idő után megunja, hogy mindig csak ilyen kicsinyes történeteket, veszekedéseket halljon, s már valami mást szeretne látni, de akkor a darab „begörcsöl", képtelen kilépni ebből a körből. A banalitás önmagát tart-ja fenn, s nem engedi el a foglyul ejtett nézőt.

Ebben a szerkezetben azonban nem-csak egy dramaturgiai modell gyengeségét ismerhetjük fel: a banalitással szemben elfoglalt írói attitűd változását is. Régebben a banalitás a nagy társadalmi kérdések és szenvedélyek akadálya volt, az író haragudott rá, a nézőt hívta ítélkező társul. Még az Adáshibában is megjelenik a nagy dolgok groteszk-szimbolikus jelzése a Krisztus-alakban, hogy látni lehessen pusztulását a családi élet, televízió banalitásában. Itt már önmagáért él a banalitás, és az emberek,

Az anya (Bulla Elma) a megtalált sárga notesszel és a visszakapott kabáttal a Csóka-család előadásában, Pesti Színház (Iklády László felv.)

bár idegesek, azért jól érzik magukat ebben a kicsinyes világban, nem hiányzanak nekik az úgynevezett nagy kérdések, és voltaképp örülnek, hogy nem idegesítik őket a társadalmi lelkiismeret egykor olyan fontos dolgaival. Gyurkovics ezt a pszichózist jeleníti meg, de úgy, hogy kicsit saját szemléletébe is belopakodik ez az öröm: végre nem kell a nagy kérdéseket számon kérni az emberektől és a nézőktől. Nem kell erőltetettnek lenni. Csak az a baj, hogy a tiszta banalitás is erőltetett, mint ahogy ennek az előadásnak lanyhuló atmoszférája is mutatja: a közepén elfáradunk.

Kapás Dezső rendezése nem tud versenyt futni a szöveggel. Ezt szó szerint kell érteni: Gyurkovics - mint mondtam, a darab első részében - olyan dialógust talál ki, melyben ketten-hárman mondanak el, dobnak össze inkább - egy mondatot. A mama elkezdi, a fiú valami mással folytatja, és végül valamelyik betévedt látogató fejezi be - természetesen egészen más értelműre facsarva az eredeti mondatot. Ez a dialógusforma azonban csak úgy érvényesülhet, ha pattog, pereg, ha fel van gyorsítva a tempó, s ha az értelem kifordítása véletlennek tudható be. A színpadon azonban annál inkább egy didaktikus értelmezésmagyarázatot hallunk, mintha arra törekednének, hogy a néző esetleg nem érti jól a szöveget, és ezért lassabban kellene mondani a mondat-foszlányokat. A rendező viszont jól érezte, hogy a darab szentimentális légkörét nem kell komolyan venni: a negyvenéves „gyerekek" szomorúsága csak olyan frissítő dalbetét egy prózai szövegben.

Az előadás műfaji közegét ismét Tomanek Nándor jelenléte teremti meg. Nem csinál semmi különöset. Csak tehetetlenkedik, csak „oda áll" - és már-is érezzük azt a groteszknél kevesebb, humorosnál több, furcsa atmoszférát, ami figuráját és a darab hangulatát jellemzi. Tábori Nóra jó partnerének bizonyult, megtanulta az értelmetlenséggel játszani képes hisztérikus szellemességet, ami Gyurkovics figuráinak alap-hangja. Bulla Elma lassan építi fel a nagymama tikkjeiből egy szánnivaló öregasszony hűvös, de mégis megkapó alakját. Lajos, a másik sikeres fiú szerepében Benkő Gyula erőtlenül játssza el a sikerektől elgyengült férfit. Egri Márta néhány ugribugri riposztja kevés szünetjel. Fehér Miklós elkoptatott szobabelsője - helyes földrajzi érzékkel - kilencedik kerületi enteriőremlékeket ébreszt a nézőben, s ezzel fogja keretbe ezt az átlagnál nem jobb komédiát.

Gyurkovics Tibor: Csóka-család (Pesti Színház)
Rendezte: Kapás Dezső, *díszlet:* Fehér Miklós, *jelmez:* Jánoskúti Márta, *dramaturg:* Radnóti Zsuzsa.
Szereplők: Bulla Elma, Tomanek Nándor, Tábori Nóra, Benkő Gyula, Egri Katalin f. h., Farkas Antal, Egri Márta, Greguss Zoltán m. v., Földi Teri, Pethes Sándor, Gálfi László f. h.

KOLTAI TAMÁS

A vidékiesség képei

Motívumok
Ascher Tamás rendezéseiben

Az Ördögök cselekménye egy kisvárosban játszódik. Ebben a kisvárosban, mint Lukács György rámutat, a Péter-váron élő Sztavrogin az irányadó. A hatalmas regényfolyamban a miliőnek nincs különösebb jelentősége. Annak a dramatizálásnak, amelyet Albert Camus adaptációjából Andrzej Wajda fejlesz-tett tovább, és amelyet Kaposváron is bemutattak, az egyik leleménye, hogy a cselekményt kiviszi az utcára. A kisváros levegője beárad a színpadra.

Pauer Gyula macskakövei, áttetsző horizontja vonuló felhőkkel és egy kopár élőfa rárajzolódó sziluettjével, az időnként nekieredő eső a macskakövek közti vályúkban megülő tócsákkal - ez még az újnaturalizmus hatása is lehetne. De Pauer az utcára szürrealista látomásként ráhelyez egy barokká stilizált szalongarnitúrát, a semmibe állított két-szárnyas ajtóval. Bizarr látvány jön lét-re. A szürke és a fekete különféle árnyalataiba öltöztetett szereplők megelevenedett tusrajzként mozognak a világos háttér előtti Kissé mereven is, hogy megőrizzék egyensúlyukat a bizonytalan járásra késztető macskaköveken. A hatás pontosan tükrözi azt a meggondolást, amellyel Wajda indokolta *Ördögök*-adaptációjának különösségét. „Megragadott a karakterek pompás gyülekezete. Nekem úgy tűnik föl, hogy ezeknek az embereknek a drámája, akiket Dosztojevszkij a rettentő feszültség és téboly pillanatában markolt meg, fontosabb a könyvben, mint azok az intellektuális természetű polémiák, amelyek beleszövődtek az anyagába. A néző azért jön a színházba, hogy lásson valamit, és nem azért, hogy szellemi spekulációkban vegyen részt."

Az utolsó mondat akár Ascher Tamás rendezői mottója is lehetne. A látványszínház híve. De nem az operai felvonulást vagy a dekoratív térkompozíciókat kedveli, hanem az olyan vizualitást, amelyben a kép nem szakad el a gondolati tartalomtól.

Az Ördögök színpadának szürke-fekete figurái: árnyalakok. Egy marionettszínházat működtet a rendező, amelyben

a szereplők egy felsőbb akaratnak engedelmeskednek. Ez tökéletesen megfelel Dosztojevszkij szellemének és az *Ördö*gök szerkezetének, amelyben minden szál Sztavrogin kezében fut össze. Ő mozgatja a többiek cselekedeteit, az ő agyában születnek meg azok a kísérletek, amelyek egybemossák a jó és a rossz fogalmát, és amelyeket részben ő maga hajt végre, részben - démoni hatalmának bűvöletében - mások végeznek el helyette. De Sztavrogin a kaposvári előadásban maga is marionettfigura. Reviczky Gábor lárvaarcot visel, pontosan úgy, ahogyan a regényben leírják. A démoniság sugárzása azonban hiányzik játékából. Egy idő után megértjük, hogy ez nem véletlen.

Krimi a macskaköveken

Ascher lefokozza *az Ördögök* szereplőit. Nem érez gyűlöletet irántuk, mint Dosztojevszkij. Egyáltalán nem érez szenvedélyt, legfeljebb kaján egykedvűséget. Bizarr történetnek látja azt, ami megesik velük. Hátborzongató kriminek. Ő maga azonban kívül marad rajta.

Ez nem tartozik a manapság divatos eljárások közé. Könnyebb lenne aktualizálni a regényt, de kevéssé éreznénk tisztességes dolognak az újbaloldaliság kritikáját ráhúzni a cselekményre, mint ahogy sohasem volt tisztességes *az Ör*dögökkel érvelni a forradalommal szemben. Amit Dosztojevszkij a forradalom kritikájának szánt, az ténylegesen a forradalom eltorzításának a kritikája volt. A Nyecsájev-Pjotr Verhovenszkij-féle gondolkodás bármennyire egybevág is látszatra a mai ultraradikálisok némely elméletével, ez a hasonlóság meglehetősen felszínes. Legfőképpen azért, mert a dosztojevszkiji figuráknál az elméleteknek sokkal inkább filozófiai, semmint politikai színezete van. (Nem véletlen, hogy a kirillovi szabadságfogalom, amely egyenes úton vezet az öngyilkossághoz, csaknem változatlanul az egzisztencializmusban jelenik meg. Ennél-fogva még kevésbé véletlen, hogy az *Ördögöket* éppen Camus dramatizálta először - azoknak a szellemi spekulációknak a jegyében, amelyeket Wajda az említett idézet tanúsága szerint megtagadott.)

De egyben eltér Wajdától az előadás. Nem a „rettentő feszültség és téboly pillanatában" ragadja meg a történet szereplőit, inkább groteszk tehetetlenségük és kínos vergődésük perceiben.

Jellemző különbség például, hogy míg Wajdánál a kínai és japán színházból átvett fekete csuklyás alakok végezték az átdíszletezést, addig Aschernél micisapkás utcai suhancok, kétes egyének benyomását keltő, füttyöngető sziluettek. Wajda csuklyásai, akik a keleti színház tradíciói szerint láthatatlanok, tovább növelhették a játékstílus fölfokozott szélsőségeiből származó dosztojevszkiji misztikát. Ascher rendezésében nincs misztika. Stílusa inkább tárgyilagos, füttyöngető suhancai pedig valósággal kültelki randalírozássá profanizálják a történetet.

A gyűlés a kulcsjelenet. Szabályos pamflet, amelyet a „bohóc" Pjotr Verhovenszkij hívott össze, hogy Satovot provokálja. A kivágott nyelvű Cicerókról, kiszúrt szemű Kopernikuszokról, megkövezett Shakespeare-ekről szóló „elmélet": a műveltség és a tehetség színvonalának leszállítását tervező sigaljovizmus mint egy elmekórtani teória paródiája jelenik meg. A gyűlés részt-vevői monomániás rögeszméket hajtogatnak, és egymást sem értik. Sztavrogin pedig a kívülálló gúnyos fölényével szemléli őket.

A kisszerűség kisebb-nagyobb mértékben minden figurára érvényes - még magára Sztavroginra is. Kérdés, hogy nem szűnik-e meg ezáltal a szereplők veszélyessége, nem korcsosul-e el a történet? Végül is *az Ördögök* cselekménye azt a bibliai példabeszédet jeleníti meg, amelyet Sztyepan Verhovenszkij olvastat fel magának a démonok megszállta és vesztébe rohanó disznócsordáról. Ezek a megszállottak a regény, illetve a dráma szereplői, akik gyilkossággal és öngyilkossággal pusztítják el magukat és egymást.

A regény gazdagságát, a szövevényesen kibontott sorsok motivációit nem kérhetjük számon az átdolgozáson. Az Ördögöknek körülbelül húsz főszereplője van, és közülük Satovnak például a szín-darabban körülbelül *húsz sor* jut. Wajda úgy hidalta át ezt az ellentmondást, hogy a totális színház eszközeivel, elektronikusan megsokszorozott hanghatásokkal és a színészi játék belső erejével színpadi stressz-állapotot hozott létre.

Ascher álláspontja kritikai. Számára a történet kihűlt, de ez nem jelenti azt, hogy elvesztette veszélyességét. Az intenzív totalitás wajdai eszménye helyett némi távolságtartással a saját józanabb gondolkodását követi, és így képes fölfedezni a lejátszódó eset groteszk tragikomikumát.

Az önfeláldozás, a szerelem és a halál ebben az összefüggésben nem meg-rendítő. Liza tiszta odaadása egy lucskos szobában fogvacogtatóan sivár, szánalmas félreértéssé válik. Satovot beijedt emberkorcsok ölik meg; a gyilkosságot ügyetlenül, kapkodva, „szakszerűtlenül" hajtják végre. Kirillov öngyilkosságát sokkoló feszültség kíséri: szekrényébe zárkózik, és fölerősödő jógalégzését

Liza és Sztyepan Verhovenszkij találkozása az esőben (Kun Vilmos, Pogány Judit és Radics Gyula) a kaposvári Csiky Gergely Színház Ördögök-előadásában (Fábián József felv.)

halljuk a lövés pillanatában. Sztavrogin groteszken leng az üres ajtókeretben, és ha ez a kép nem volna darabzáró effektus, amely váratlanságával kelt hatást, talán még azt is láthatnánk, amikor megszappanozza a kötelet, hogy fájdalommentesen csússzon át a halálba.

Amit látunk, nem tébolyult haláltánc, inkább ostobák és korcsok önpusztítása. Egy pocsolyás kisváros céltalan „értelmisége" macskaköves szalonokban halálos bűnügyesdit játszik.

Csehovi modell

A vidékiesség nem először jelenik meg Ascher Tamás színpadán. Szép Ernő *Patikájában* és Barta Lajos *Szerelem* című színművében áttételek nélkül rajzolódik ki a pannon provinciák világa. Vekerdy Tamás *Jelenetek Rákóczi életéből* című színpadi leporellóján - Pauer Gyula díszletében - történelmi távlatban tárul föl „palánk-Magyarország" ironikus-tragikus képe. *Az* Ördögökben a vidékiesség már nem helyrajzi jelenségként mutatkozik meg, hanem mint magatartáseszencia, életformakivonat: a pusztító kisszerűség víziója.

A modell a legtöbb esetben csehovi. Valaki, aki „kintről" érkezik, fölkavarja az állóvizet. *A Patika* Kálmánja Pestről jön, a Vekerdy-dráma Rákóczi-ját Lengyelországból hívják haza, Sztavrogin Pétervárról érkezik. *A Sirály, a Három nővér, a Ványa bácsi* kezdődik így. Ascher csehovi típusú rendező, anélkül, hogy egyetlen Csehov-darabot rendezett volna. *(A Szerelem* részben *Három* nővér-előtanulmánynak is készült, de az utóbbi végül nem jött létre, az előbbi pedig legkevésbé sikerült munkája.)

A Patika, amely diplomarendezése volt, sűrítetten mutatta meg Ascher lehetőségeit. Szép Ernő ritkán játszott, gyakran lenézett darabja remekművé vált a kezében. Az, amit általában föl-rónak, ha *a* Patikáról van szó - hogy tulajdonképpen három egyfelvonásos -, hirtelen legfőbb erényének tetszett. Egy színdarab, amely Móriczban szólal meg, ionescóul folytatódik, és örkényien fejeződik be. Ascher mindhárom stílust végigjátszotta és egybeolvasztotta. Az első felvonás móriczi úri murija, amely Szép Ernőnél megszabadult a nehézkesség nyűgétől, egy leheletnyivel a föld fölött járt, stilizálódott és szatírává mélyült. A másodikban megjelent a líra, és mindvégig jelen maradt a poézis és az irónia között lebegő dialógusban.

Jelenet az ördögök krakkói előadásából, Andrzej Wajda rendezésében

De az igazi meglepetés a harmadik felvonásban következett be, amelyet általában olyan rossznak tartanak, hogy miatta nem szokták eljátszani a dara-bot. Egy fantáziakép bomlott itt ki, amelyben a nagy kalandra hiába váró pesti gyógyszerészsegéd maga elé sóvárogja a legragyogóbb, soha meg nem kapott nőket. Ascher kilépett a realista stílusból, hiszen maga a darab adott erre lehetőséget. Meglebegtette, kaleidoszkópszerűen kiszínezte a laposladányi porfészek fölé álmodott képet. A látvány semmiképpen sem nevezhető ön-célúnak. Azért volt rá szükség, hogy utána annál élesebb legyen a kontraszt: a valóság, amely a tünékeny szépségek után a mosogatólányt *hajtja* a gyógyszerészsegéd karjaiba. Az utolsó jelenet, amelyben a lány ordináréan erotikus mozdulattal veszi birtokába Kálmánt, igazított egyet a darabon. Szép Ernő borongós lírája nem felelhetett meg a rendező szándékának. Az a végső pillanat, amelyben a darab szerint két magányos és kisemmizett gyermek az egymásra találás bús harmóniájában hajtja össze a fejét, szelíd megbocsátásával föloldotta volna a provincializmus fölötti kemény ítéletet. Ascher változata nyersebb volt; nem lágyult el a patikus-segéd sorsán, hanem kaján kíméletlenséggel ítélte el holdfaló szépelgését. És ebben a kajánságban is volt jó adag megértő szánalom.

Látványszínház

A Patika előadása egy háromtételes, gondosan hangszerelt zeneműhöz hasonlított. Ez és a szövegalatti gazdag kibontása, az emberek közötti kapcsolatok ellehetetlenülésének ábrázolása - képzettársította mellé Csehovot.

A Szerelemből a többszólamúság hiányzott. Maga a darab is kevesebb lehetőséget nyújt rá. Leragad a natúránál, híjával van a költői lebegésnek. De valószínűleg nem ez volt a legfőbb oka annak, hogy Ascher nem tudott megbirkózni vele. Barta Lajos színművének ugyan csehovi az alaphelyzete, és a hőseihez való megértő-ironikus viszonya

is, de a nyelve nem eléggé képszerű, és szövege mögött nem bomlik ki egy ön-álló, látomásos világ.

Úgy látszik, Aschernek mindenekelőtt gazdag szövegalatti világra van szüksége, hogy képteremtő fantáziája meglóduljon. Nem érzi hátránynak, ha a drámai anyag gondolatilag kevésbé sűrű, sőt levegős. Erre már *a Patika* harmadik felvonása is figyelmeztetett, de még inkább Vekerdy Tamás laza szövésű kanavásza, *a Jelenetek Rákóczi életéből*. Ez a darab a látszat ellenére gondolatilag is beleillett Ascher Tamás eddigi rendezéseibe. A történelmi miliő - még ha az író dokumentumokra támaszkodott is - csupán kulissza volt. Az utalások szövevényében hamar elvesztettük a drámai fonalat, megértettük, hogy nem történelmi színművet látunk - s a gondolat ezáltal absztrahálódott. Pauer Gyula eszkábált palánkdíszlete hasonló funkciót töltött be, mint az Ördögökben a macskakő. Szétkorhadó deszkák közt, vidékies nagyvonalúsággal dőltek el országos dolgok.

Mind a Vekerdy-darabban, mind az *Ördögök* esetében Ascher tartózkodott a politikai tartalom kiélezésétől. Mindkétszer öntörvényű látványt teremtett a szöveg fölé, amelynek hatása nyomatékosabbnak mutatkozott a verbális effektusoknál. Ezek sokszor naturalista hatások voltak, mint például *a Jelenetek Rákóczi életéből* kolerás betegeinek menete, *az ördögök* szereplőinek hanyatt vágódásai, csatakos verekedései az esőben, Liza Drozdova mezítlábas, hálóinges didergése vagy a rendőrkutya megjelenése. Láthatóan foglalkoztatja Aschert a naturalizmus, de nem az irodalmi naturalizmus. A naturalista dráma alighanem megkötné a fantáziáját. Valószínűleg nem az izgatja, hogy miképpen sokszorozza meg látvánnyal a szöveg naturalizmusát. Inkább az ellenpontozás érdekli: a szöveg kiegészítése egy természetétől elütő vizualitással. És ehhez olyan szövegre van szüksége, amely helyet hagy a képzeletnek.

Ebből az következik, hogy Ascher, jóllehet mindeddig tekintélyes irodalmi anyaggal dolgozott, nem híve az irodalomközpontú színháznak. A drámát csupán a színházi előadás egyik összetevőjének tekinti, és ott ér el különösen jó eredményt, ahol ezt a szemléletét következetesen meg is valósítja.

BÖSZÖRMÉNYI KATALIN

Még egyszer az Ördögök díszletéről

A SZÍNHÁZ múlt havi számában Pauer Gyula díszleteiről és jelmezeiről olvashattunk Saád Katalin tollából, melynek során megismerkedhettünk Pauer tervezői elveivel. Szeretnénk egyetlen elő-adás, a kaposvári *ördögök* kapcsán - a színházi látvány szerepét illetően - néhány vonással kiegészíteni az ott olvasottakat.

Mélyen megrendítő kép fogadta a színház nézőterére lépő közönséget az *Ördögök* előadásának megkezdése előtt. Nyitott színpad, előterében esőtől áztatott macskaköves utca, hátterében de-rengő égbolt, melyre egy kopár fa sziluettje rajzolódik. Az utca végén, az esőben, egy alak kuporog magánosan a korláton. Az alig megvilágított színen semmi nem mozdul, csak az eső monoton kopogása hallik, míg az előadás ténylegesen megindul.

Miért ez a „tényleges" szó? Az egyenként szállingózó közönséget a látvány megtorpanásra késztette, elcsendesedés-re, óvatos helyfoglalásra, a figyelem azonnali erős összpontosítására. Az eső tompa, folytonos ritmusa lassan feloldotta a hirtelen kiváltott feszültséget, kimosta belőlünk mindennapi gondjainkat, és átitatta gondolatainkat, érzéseinket Dosztojevszkij világával. Szorosan hozzátartozott az előadáshoz ez *a nyitány*, mert bevezetett az elkövetkező színjátékba.

Pauer Gyula díszlettervező a színházban a látványnak saját, külön világot kíván teremteni. *Az Ördögök* nyitányában sikerült ezt megvalósítania komplex, *önálló műalkotást* hozva létre, mely nemcsak látható és hallható, hanem időbelisége révén cselekmény színhelye is. Éppen azáltal, hogy nem történik benne semmi, „csak" esik az eső, és az esőben, félhomályban ül egy ember, nem mozdul. „Ugyanolyan sötét volt, és ugyanúgy esett, mint azelőtt" - írja Dosztojevszkij egyik fejezete végén. A regény cselekményének az eső a közege. Szerepére helyesen érzett rá Pauer. A kuporgó alak Ascher Tamás rendezői koncepióját hordozza, és kifejezi (mint később az előadás átdíszítései is a rendezőitervezői elképzelés összhang-ját bizonyítják) : a kozmosznak (az eső-nek) kitett ember védtelenségéről szól a darab. Homályban élő közösségről, melynek mindennapjaiba villámként csap be a látszólag eseményektől terhes fiktív mozgalom és tevékeny vezére, Pjotr Verhovenszkij, valamint a hős: Sztavrogin, akinek egyéni életét társa-dalmi érvénnyel helyezi reflektorfénybe Verhovenszkij. Ahogy becsapott a villám, felperzselte és kiégette az emberek fellángoló hitét, lelkét, úgy tűnik is el, maga után hagyva még nyomorultabbul a kiszolgáltatott embereket. A gubbasztó alak az esőtől átmosva görnyed tovább védekezőn f eltűrt gallérral. Az eső és az egyetlen élőlény kapcsolatából kibontakozik egy állapot története a nézőben. Így a nyitány nemcsak elő-játssza, de le is játssza bennünk a darabot, azaz az előadást megelőzve *képes* mint műalkotás katarzist kiváltani.

Jakob Bernays klasszika-filológus szerint a művészet a szorongást keltő jelenségeket felmutatva képes föloldani ilyen érzelmeinket, azaz *katartikus hatást* kiváltani. A rendezői „kozmosznak kitett ember" szorongását tehát megszünteti az eső anyagi jelenlétével; zenei hatásával megnyugtat, szinte fizikai gyógyító erővel. A nyitány felkeltett és fel-fokozott a nézőben érzelmeket, melyek megtisztuló folyamata is lejátszódik ben-ne, majdnem. Ugyanis a színpadon el-hangzó első szavak *félbeszakítják* a katarzis felé vezető folyamatot, s a néző csak áhítja tovább az esőt.

Bár a kezdődő színjáték monoton ritmusa egybeolvad az esővel. Sztavrogin Tyihonhoz intézett vallomásában megdöbbentő történetet mond el: a gyermek Matrjosa megalázása és halála azon a ponton éri a nézőt, amikor (Lukács György fogalmaival élve) egyéni-egyedi életéből emelkedik a nemhez. E pillanatban, az előbbiekből következően rossz pillanatban üti meg érzékeinket Sztavrogin magánélete és magán-ügye, visszazuhanunk az egyéni létbe. A nembeliség tudatának emlékét időről időre visszaidézi ugyan az átdíszítések funkciójának felismerése, de nem fejleszti tovább, a néző többé nem emelkedik egyedisége fölé. Így a nyitány mint magában levő műalkotás nem válhatott teljessé az idő rövidsége miatt, katarzis felé vezető hatásával viszont

megelőzte az előadást, mintegy megkérdőjelezve szükségességét.

Természetesen nemcsak *az átdíszítésen* hivatottak a nembeliség tudatának kialakítására, hanem az egész előadás. Gyakran ismétlődve azonban töredezetté teszik azt. Úgy tűnik, a rendezői elképzelés (a jelenetekre, képekre tagolt előadás) és a tervezői koncepció (az alapszínpadon a helyszínek váltakozása) itt is fedi egymást a már említett dramaturgiai cél megvalósítása jegyében. Dosztojevszkij regénye is jelenetekből tevődik össze, mint mondjuk a *Bovaryné*, oly módon, hogy a jelenetek rendje kifejletet eredményez. Megvalósul-e ez a színpadképek tekintetében? A változó helyszínjelzések Pauer azon elképzelése alapján születtek, hogy „az ember agyában a képek részleteikben mindig naturálisak". A színházi látvány megtervezésekor azonban figyelemmel kell lenni arra, hogy a néző nem kiragadott részleteket lát, sőt, a részleteket nem is képes felfogni, ez ellenkezne a komplex élményre törekvő színházművészet lényegével. A néző a pillanaton-ként (mozgással, beszéddel) változó látványt egységben érzékeli, melyben a részletek (például egy személy és környezete) egymástól is ugyan, de főként az egész színházi történéstől nyerik értelmüket. Pauer színpadán a színészek attributumaikba *zárva* jelennek meg. Legsikerültebb példája ennek az önmagában tökéletes *naturalista* műalkotás: Kirillov szekrénye, benne maga Kirillov. A naturalista eszközökkel kialakított helyszínek a művön belüli szerepükhöz képest egyenként emelnek ki személyeket és beléjük fogalmazott jelképeket. Igen erős hatásuk miatt egy-részt megnehezítik a szereplők egymással való érintkezését, másrészt a nézőt figyelme megosztására kényszerítik. A dosztojevszkiji világ így részletek halmazává válik, következésképp nem ad-ja vissza „a tulajdonságoknak és viszonylatoknak a végtelenségét", amellyel az eredeti mű rendelkezik. Lukács naturalizmuskritikájában fogalmaz, meg ezt a fő hiányosságot. *Az Ördögök* előadása kapcsán azért lehet a natur, -lizmussal összefüggéseket keresni, mi a díszlet- és jelmeztervezés szemmel láthatóan naturalista törekvések jegyében készült. Nem feltétlenül követendő példa, de mivel naturalista szerzőről van szó, megemlíthető, hogy Strindberg a saját drámája előadásához végig azonos színpadképet képzelt el (ennek alapja Pauernél is megvan). Tulajdonképpen azért, hogy „a színész könnyebben alkalmazkodjék ahhoz a miliőhöz, amelyben játszik", de a nézőnek is fontos, hogy így tartalmasabban tudja figyelmét összpontosítani. Dramaturgiai szempontból a színpadon mindvégig meglevő tárgyi elemek jelentősége ezáltal az egész előadás függvényeként növekedhet vagy éppen csökkenhet, de mindenkor a teljes műalkotás (tehát a színház) céljának megfelelően.

A változó díszletelemek jelzések: a helyszínek jelzései, melyeken a „közeg" (az esős utca) mindvégig átsugárzik. Ez a közeg ahelyszínt is helyettesíti, elnagyolhatóvá teszi, általánosítja. Még néhány lényegesre redukált vonással cl-engedhetővé tette volna az átdíszítéscket is. A közeg egynemű absztrakciós

A kaposvári Ördögök színpadképe a szekrénnyel, melyben Kirillov „lakik" (Reviczky Gábor és Breznyik Péter) (Somogyi József felv.)

síkot jelent, azaz játékteret, míg a helyszínek egymás mellé rakott, egymástól lényegében független elemekből kialakított díszleteket. A két stílus együttese a tervező eklektikaellenes céljaival szemben eklektikát eredményez. Miért beszélhetünk kétféle stílusról? A helyszínek naturálisak, az alaptér viszont *szimbolikus* jelentést is hordoz a valósághű miliő megteremtésén felül. Valósághűsége pedig illúziókeltésen alapul. Mint-ha valódi kövezett utca lenne, vagy mintha valódi eső esne, valódi fa állna a háttérben. Holott mindez csak *látszat:* az utca műanyag (a zajtalanul odavágott csésze hátborzongatóan fedi fel a „valóságot"), az eső csupán víz, s a fa ugyan igazi, de már nem élő, tehát egy-szerűen a díszlet kivitelezését megkönnyítendő vált valódi fából a fa képzetét felkeltő elemmé, tulajdonképpen valódiságára nincs szükség. A századvég naturalista színpadain jelentek meg először valódi berendezési tárgyak. De csakhamar jelentőségüket vesztették, hiszen a néző a távolból a valódiságot nem tudja érzékelni. „Hamis" elemek-kel így képes a művész a valódiság látszatát felkelteni.

Strindberg a *Júlia kisasszonyhoz* írt előszavában (1888) azt mondja: „A szín-ház mindenkor az ifjúság, a félműveltek és a nők elemi iskolája volt. Tehát azokra hatott elsősorban, akik megőrizték az önáltatás és az áltathatóság alacsony-rendű képességét, vagyis - más szavakkal - akik valóságnak fogadják el az *illúziót, s* ellenállás nélkül adják meg magukat a szerző szuggesztiójának." Mit ajánl ezzel szemben a szerző? A színpadképben „egy híven megjelenített részlet alapján ugyanis következtetni lehet az egész helyiségre, el lehet képzelni, milyen az, a néző fantáziája mozgásba jön és kiegészíti magának a képet. Az ajtókon keresztül történő ki-be járkálást megszüntettem. Ezzel az eljárással is csökkenteni igyekeztem az illúzióromboló tényezők számát." Tehát megmarad az illúziókeltés szükségénél, melyet a néző képzelőerejére is számító valóság-hű részletekkel idéz elő.

Pauer maga vall róla, hogy a szín-házban a pszeudo állapotot kívánja tudatosítani. Az utcakő a színpadon e szempontból nem következetes megoldás. Ugyanis sikerült elhitetnie, hogy utcán játszódik a darab (ennek a rendezői koncepció szempontjából is alap-vető szerepe van: az utca belejátszik a többi jelenetbe). De a zajtalan léptek, tompa koppanások nyilvánvalóvá teszik, hogy az utcakő csak műbőr, csak utánzat. Ha a színház célját tekintjük, az eredmény megint kettős: a színház „hamisságára" vonatkozó utalások megszakítják a néző figyelmét, azonosulását. Nem is szükséges a néző értesítése a színházi hamisságról, hiszen ez minden-ki tudatában él. Szükséges viszont, hogy a „hamis" vagy „igazi" elemekből meggyőző ábrázolás, azaz művészi illúzió szülessen. Az igazi színházi műalkotás „olyan csalás, ahol a csaló író igazabb annál, aki nem csal, s a becsapott néző bölcsebb a be nem csapottnál". (Gorgiász.) Tehát a néző nem azt igényli, hogy becsapják, hanem hogy a szín-ház eszközeivel igazságot közöljenek vele. Mivel a színház tere elvont tér, a színház kifejezési eszközei (amennyiben irodalmi mű interpretálásával foglalkozik) is elvontak. Azaz, akkor igazak az előadás célját tekintve, ha *kifejeznek,* nem feltétlenül akkor, ha anyagukat tekintve valódiak. A tervező tehát merít anyagitapintási, vizuális tapasztalataiból, de amit létrehoz, az nem ezek meg-ismétlése, hanem új közegbe helyezése, alkalmazása egy közérdekű (színészekre és nézőkre vonatkozó) cél érdekében. A színpadkép állandó alaptere ennek a Pauerre jellemző, megdöbbentő anyag-érzékenységnek s alkalmazásának ki-váló példája.

Mi az oka annak, hogy az állandó alaptér ellenére a változó díszletekkel a dosztojevszkiji kompozíció ívét nem sikerült megvalósítani, hogy az előadás széttöredezett? Ascher Tamás már említett rendezői alapelvéhez párhuzamként idekívánkozik Zola tétele a kísérleti regényről: „az elvont, metafizikai ember tanulmányozását a természeti ember, a fizikai és kémiai törvények kormányozta, a környezet befolyása által determinált ember tanulmányozásával cseréli fel." Az azonos gondolatnak Dosztojevszkijhez is köze van. Soha nem vált naturalistává ugyan, műveinek analitikus jellege mégis a naturalizmushoz közel-álló. Különösen érezhető *ez A félkegyelmű* (1868), *az Ördögök* (1872) és *A kamasz* (1875) rövid egymásutánban írt „trilógiájában", melyben a realista regénykompozíciótól elszakadva sorsok helyett én-állapotokat tár fel. Ő maga mint író, külső szemlélővé válik. Az eseményekben részt vesz ugyan, de részt nem vállal; csak elbeszél, következtetéseket nem von le, véleményt sem nyilvánít, amint a naturalista regényírók sem. Leírja a jelenségeket, a világot az emberben. Ebből adódik az *Ördögök*-ben is fellelhető számtalan action gratuite (Sztavrogin cselekedetei) is. Éppen Sztavrogin lénye mutatja Dosztojevszkij elszakadását a „hőstől" is. Sztavrogin hangsúlyozottan „csinált hős". Erre utal a regény keletkezésének története (Sztavrogin az első változatban nem is szerepelt), hogy Verhovenszkij saját céljai érdekében állítja be hősként, ami ellen Sztavrogin maga erélyesen tiltakozik. Sztavrogin „hős" annyiban, hogy egymással ellentétes nézeteivel képes mások életét lényegileg befolyásolni (Satov - Kirillov), de mindvégig magánember marad. Személyiségének démonikus hatása nagyrészt környezetének illúziója. Ő maga nem elmebajos (a regény utolsó mondata: „Orvosaink a holttest felboncolása után teljesen és állhatatosan elvetették az elmezavar lehetőségét."), hanem egy értelmes ember, másokon és magán kísérletezni tudó (az utóbbi teszi emberivé). Sztavrogin képzelt és valódi személye a regény legfőbb összekötője. Miként az ő emberi-ördögi vonásai a cselekmény tulajdonképpeni mozgatói, úgy igazodnak hozzá a jelmezek feketétől fehérig változó színűkel, anyagukkal (Tyihon fehér csuhája - Sztavrogin fekete öltönye).

A díszletekkel azonban nincs kapcsolata. Az esős utca nem az ő közege tartalmilag, hanem a többieké mind; a változó helyszínek pedig *egy-egy szem*élyhez tartoznak. Így a regény kulcs-szereplője a színpadon levegőben lógó figura marad. A Dosztojevszkij-regény szerkesztésmódjához - Andrzej Wajda dramatizálása nyomán - alkalmazkodó rendezés, a szöveghű tervezés és a színészi játék *naturalizmusa* nem elevenítette meg azt a titokzatos erőt, mely összekapcsolja és mozgatja az embereket. Bár éppen nem létező attributumai által is erősödhetne Sztavrogin személyisége a többiekkel szemben, sőt, de puszta megjelenésével nem tudja fel-venni a harcot a sokkal erősebb vizuális hatású naturalista környezetekkel szemben. Pedig a rendezői elképzelés szerint szerepe a cselekményben alapvető, még ha időnként megjelenő fantomképnek tekintjük is. Rajta kívül mindenki vágyakozó ember, valami újat, jobbat elérni, megvalósítani akaró. Homályban élve (homályos a színpad is!) vágyaik nem körvonalazódnak, minden hatás felé nyitottak, így bármiféle manipuláció áldozataivá válhatnak. S mivel Sztavrogin

éppen nem az a hős, aki vezetni tudna vagy akarna, sőt hagyja, hogy nevében még emberségükben is kijátsszák őket (Satov szégyenletes meggyilkolása), a tragédia bekövetkezhet. Nem egy sorsban (például Sztavrogin öngyilkossága nem megrázó), hanem a manipulációnak kitett emberek bensőjében. Satov meggyilkolásának körülményei, sőt az a tény, hogy egyáltalán lehetővé vált, ebből a szempontból döntő fontosságú, s a rendezés Satov történetét ennek megfelelően ki is emeli. De egy következetlenség megbontja a rendet, s ez a záró-kép: Sztavrogin felakasztott teste hirtelen láthatóvá válik a végre funkciót nyert, a térben önállóan elhelyezett szalonajtó kitárt szárnyai mögött. Az időn-ként váratlanul megjelenő, hangsúlyozottan mindenkitől és minden tárgytól független Sztavrogin öngyilkosságának tárgyi (látványi) közlése személyének olyan kézzelfogható jelentőséget ad, melytől Dosztojevszkij és egyébként a rendező is tartózkodott. Az ő holttestének nincs mágikus megtisztító szerepe (van viszont Satovénak) az emberekben élő, tulajdonképpen testetlen mivolta és életének magánjellege miatt. A színház szöveghű, részletekbe menő naturalista ábrázolásmódja nem adott helyet a tartalomnak megfelelő kiemeléseknek, melyek a cselekmény folytonosságát hivatottak biztosítani. A rendkívül erős hatású látványi elemek viszont el-nyomták a színészi játékot, majdnem öncélúvá váltak.

A látvány szerepe alapvető a színházban, pontosan annyira alapvető, amenynyire az írott szöveg, a színészi játék és a rendezés is az. Az előadás egysége ezek kiegyensúlyozásának függvénye. Hogy a kaposvári *Ördögök* színpadán az egység nem valósult meg tökéletesen, annak oka elsősorban, hogy a kaposvári színház is „egy hónapig játszó színház", azaz a rövid próbaidőt rövid előadási periódus követi. Így sem a próbák alatt, sem a kevés számú előadás alatt (mely tulajdonképpeni próbája egy színházi alkotásnak) nincs mód arra, hogy a mű „beérjen", hogy hozzátenni vagy elven-ni lehessen, hogy egyáltalán ki lehessen próbálni a különböző művészetek együttes alkalmazásának mikéntjét egy-egy előadás esetében.

NÁNAY ISTVÁN

Lengyel drámák - vendégrendezőkkel

Két színház - a pécsi és a kaposvári - vendégrendezőkkel állított színpadra egy-egy lengyel drámát. Olyan fiatal vendégrendezőkkel, akiknek ez volt az első hivatásos színházi produkciójuk. Kaposvárott Leon Kruczkowski A *szabadság első napját* Jeles András filmrendező, Pécsett Janusz Krasinski *Ha megjönnek a fivéreim...* című „valószínűtlen drámáját" Paál István, a Szegedi Egyetemi Színpad művészeti vezetője rendezte.

A szabadság első napja

Kruczkowski darabja dramaturgiailag és stílusát tekintve meglehetősen ellentmondásos mű. Elvont tételek, filozófiai kérdések kibontását kísérli meg az író, a szabadság filozófiai tartalmáról, dialektikájáról beszél a színpadi események tükrében. Ezek az események azonban rendkívül zsúfolttá, szerteágazóvá, fölösleges epizódokkal megterheltté teszik a darabot. Állandóan perelnek egymással a reális, élő jelenetek és a filozofikus gondolat megjelenítéséhez konstruált szituációk. A gondolati drámát betétszámnak ható jelenetek szakítják meg.

Ahhoz, hogy a darab belső ellentmondásairól szólhassunk, fel kell idéznünk a cselekmény vázát: 1945 tavaszán egy németországi lágerből több mint ötéves raboskodás után kiszabadulnak a foglyok. Közülük öt lengyel tiszt egy elnéptelenedett kisváros polgárházában üt tanyát. A városban egyetlen német család maradt: egy orvos három lányával. A városkában civilek és katonák garázdálkodnak, ezért a tisztek - Jan javas-latára - oltalmukba veszik a német családot. Ez az elhatározás azonban kettészakítja az addig egységes csoportot, a katonák közé kerülő lányok felszabadítják a szenvedélyeket, az előzetesen meggyalázott legidősebb lány, Inge - romantikus betétjelenetben - fegyvert szerez, hogy bosszút álljon, közben betoppan egy újabb lengyel, Anzelm, aki rezignáltan bölcselkedik a szabadságról, az SS-ck utolsó kitörési kísérletét a lengyel katonák és a felszabadítók leverik, de Inge egy szál géppisztollyal a templomtoronyból lövöldözni kezd, s végül Jan, az egész elindítója, lelövi a lányt.

Jan elhatározása azért született, mert azoknak, akik évekig csak vágytak a szabadságra, újból meg kell tanulniuk élni a szabadsággal. Ennek egyik mód-ja, hogy maguk előtt is bizonyítsák: képesek szabad elhatározásból cselekedni - nemcsak fizikai értelemben. Ám ez a cselekedet a történelmi helyzetből adódóan kudarcra volt ítélve. Éretlen az ilyen humánus tettre mindkét fél; sem a nagylelkű lengyel tisztek, sem a hálára kötelezett német lányok nem tudják felfogni: új szerep vár rájuk. A legfőbb ellentmondás tehát az, hogy a szabadság általános érvényű kategóriájáról kíván beszélni a szerző egy leszűkített és speciális - a lengyelek esetében különösen speciális! - történelmi szituációban. Így óhatatlanul a német-lengyel kérdés válik erőteljesebbé, annál is inkább, mert a kidolgozottabb, jól megírt jelenetek is ezt a tendenciát erősítik. A konfliktus leszűkül a Jan-Inge összeütközésre, a német-lengyel ellentét illusztrálására, mintegy annak a nem túl eredeti és mélyértelmű mondatnak egész darabbá terebélyesített igazolásául, amit Anzelm mond: „amikor némelyek visszanyerik a szabadságukat, mások mindig elvesztik".

Mivel az írói mű igencsak heterogén, a színpadi megvalósítás sem lehet egységes. Szelektálni kell: a darab melyik rétegét erősítse fel a rendező. S bármelyik réteget bontja ki, a másik, a többi elszegényedve, de tehertételként megmarad. 1960-ban a budapesti Katona József Színházban Apáthy Imre utolsó, félbemaradt munkája (Marton Endre fejezte be a színpadra állítást) egyértelműen a kort és a történelmi szituációt hangsúlyozta. Tizenöt évvel később Jeles Andrást már nem a történelem érdekelte elsősorban. Inkább a bemutatott helyzet félelmetes fonáksága. Az, ahogy a szabadság fuvallatára azonnal felbomlik az összetartás, ahogy megszakad az emberek közötti érintkezés, ahogy civillé válnak a katonák, ahogy a párbeszédekből egyre inkább párhuzamos monológok lesznek.

A rendező egész jeleneteket hagyott el (Inge és a kertész Grimm találkozása, a Doktor harmadik felvonásbeli megjelenése, az első felvonás próbababás részletei), és jelentős szöveggondozási mun-

Jelenet Kruczkowski A szabadság első napja című drámájának kaposvári előadásából (Vajda László, Jeney István, ifj. Mucsi Sándor és Reviczky Gábor) (Fábián József felv.)

kát végzett. Érvényesítette filmes látásmódját, s egy-egy jelenetkezdéskor, lényeges fordulópontoknál képbe, látványba sűrítette a mondandót, a szituáció lényegét, hangulatát.

Abban, hogy az előadás képi közlésformája oly erős, jelentős szerepe van a díszlettervező Najmányi Lászlónak. A színpad mélységben kettéosztott, az első felében naturalisztikus hűséggel, a szerzői instrukcióknak megfelelően egy el-hagyott polgári lakás ebédlője van berendezve. A színpad hátulsó fele üres, ez a külvilág. A polgári szobabelső és a külvilág között egy csaknem teljes szín-padszélességű és - magasságú kazettás üvegfal áll. Az üvegen keresztül látható, ha ólálkodik valaki a ház körül, ha közeledik valaki a házhoz. Ugyanakkor a törékeny üvegfal bizonytalanságot, védtelenséget sugall, az ilyen semmi fallal körülvett lakásban merő illúzió Jannak és társainak „hősiessége".

A képi kifejezésforma hatásosságára a legkifejezőbb példa a darab kezdő jelenete. A nyitott színpad sötét. Megvilágosodik a szoba egyik részlete, majd ismét sötét lesz. Fényt kap a színpad hátulsó része, látható vagy inkább csak sejthető néhány alak, majd sötét lesz. A szoba más-más részét láthatjuk az előzőekben leírt módon, néhány pillanat-ra. Lényegében az egész színpadot megismerjük, de csak részleteiben, egészében nem mutatja meg a rendező. Az egész képet a nézőnek kell összeállítani, s pár másodperc elteltével, a játék tény-leges kezdetekor a valóságban is össze-áll a kép. Az utolsó fénypászma a hosszú zsinóron belógatott nagy ernyős lám-pára esik, és derengő fényt kap a szín-pad hátulsó része. Megindulnak az előbb látott alakok, fáradtan előrejönnek az üvegfalig, nézelődnek, bekémlelnek, az egyik alak elmegy jobbra. Egy hirtelen mozdulattal a falnál ténfergők egyike belerúg az üvegbe, egy kazetta kitörik. Komótosan kiverik a keretből az üvegmaradékot, és a résen bebújnak a lengyel tisztek. Az ablak előtt kanapé, szerteszéjjel üvegcserepek. Minden lépésnél csikorog az apró üveg, a meghittséget jelentő kanapét lépcsőnek használva, rajta ugrálva, rugózva lépnek be a szobába. Mialatt a négy férfi feltérképezi a terepet, az ajtón kényelmesen besétál az ötödik, Michal, kezében kulccsal. Csak ekkor hangzik el az első mondat: „Még a kulcsot is bent hagyta a tulaj a zárban, hogy ne kelljen betörnünk az ajtót." És mialatt ahányan vannak, annyifele szélednek, Michal feláll egy plüssel bevont ebédlőszékre, és a nézőknek háttal játszani kezd a lámpával, ingatja, lóbálja. Jár a lámpa, mint az inga - csaknem az első rész közepéig. Az expozíció többértelműsége, groteszksége nyilvánvaló.

Akárcsak a folytatás, a befőttek habzsolása, s a női ruhába bújt Pawel leteperése. Ez a jelenet különben eltér az írott verziótól. A darabban ugyanis próbababa jelenti az öt férfinak a Nőt, akiről - ki-ki a maga módján - oly sokat ábrándoztak. A próbababa elhagyása, és élő ember, Pawel beöltöztetése nőnek, leteperése, a dögönyözés közben elmondatott szöveg: „... a szabadság - nőnemű személy ... Ez légyen a szabadság, amiről öt éven át ábrándoztunk? Le van az ilyen szabadság...!" - keserűbbé, ismét csak többértelművé, feszültebbé teszi a jelenetet.

Az indítás groteszk, félelmetes, megrendítő jelenetsora azonban megszakad, amikor megjelenik a Doktor. Innen kezdve váltakoznak a kitűnően eltalált hangulatú, képileg jól komponált részletek a tisztességesen kidolgozott, meg-oldott jelenetekkel, attól függően, hogy a jelenetezéses technikával szétszabdalt szituációk tartalma, lényege mennyire fogta meg a rendezőt, mennyire tudta beleilleszteni egész darabról alkotott képébe. Jeles András nem tudta kiegyenlíteni a darab egyenetlenségeit, nem tudta végigvinni az indítás alaphang-ját, nem sikerült az 1945-ös lengyel-német problémán túllépve általános szintre emelnie a drámát. Sőt, a hang-hatásokkal - Hitler-beszéd, német indulók - a kelleténél jobban korhoz kötötte az előadást.

A darab egyenetlenségei a színészi alakításokra is hatottak. Szabó Kálmán, Molnár Piroska, Vajda László nem tudta élővé, hihetővé formálni Jan, Inge, Hieronim vérszegény figuráját. Aligha-nem a rendezőtől sem kapták meg ehhez a megfelelő segítséget. A hálásabb, jobban megírt figurákat - Anzelm, Michal, Luzzi - Kun Vilmos, Reviczky Gábor és Pogány Judit játszotta. Nekik köszönhető, hogy az előadás egésze színészileg is igen jó színvonalú, az ő jeleneteikben a passzívabb szerepű társaik is ki-teljesednek.

Ha megjönnek a fivéreim.. .

Janusz Krasinski darabjának alaphelyzete sokban hasonlít Kruczkowski művéhez: a cselekmény ugyancsak [1]945-ben, a felszabadulás után játszódik, ez esetben egy lengyel tengerparti városkában. A történelmi szituáció megközelítése azonban gyökeresen eltérő. En-nek egyik oka az írók életkorának, élet-útjának különbözősége. Krasinski 28 évvel fiatalabb Kruczkowskinál! Amit mindketten átéltek, nem ugyanúgy élték át. Amíg Kruczkowski ünnepelt szerzője volt Lengyelországnak, Krasinskit - aki 14 évesen kapcsolódott be az ellenállási mozgalomba, megjárta a koncentrációs táborokat, és csak 1947-ben térhetett haza Münchenből - koholt vádakkal bebörtönözték, s közel tíz év után rehabilitálták. Mindez természete-sen nem törölhető ki Krasinski műveiből sem, ha nem is tényszerűen, de utalásokban, hangulatokban, légkörében érezhető. Érezhető ez *a Ha megjönnek a fivéreim...* című darabjában még akkor is, ha első pillanatban groteszk komédiának tűnik a mű.

Látszólag furcsa, ismeretlen múltú, megmagyarázhatatlanul viselkedő sze-

mélyek a szereplők. A beszélgetések értelmes, összefüggő mondatok - nem ritkán klisék - sora, de a beszélgetések lényege nem derül ki. Harsányan komikus jelenetek váltakoznak drámai összecsapásokkal. Minden részlet naturalisztikusan pontos, részletezett, mégis az egész megfejthetetlen, groteszk és fenyegető. Mert a dráma alaphangja a félelem, a valaki(k)től vagy valami(k)től való rettegés, a bizonytalanság.

S a sok részletből, utalásból, komikus és tragikus, abszurd és szürreális helyzetből összeáll a kép: a tengerparti kis-városban teljes zűrzavar uralkodik, kétes elemek és igaz ügyek képviselői, fosztogatók és menekülők, bujkálók és bosszúra szomjazók, vétkesek és ártatlanok találkozóhelye ez a helység. A da-rab hősnője - Ada - egy elhagyott házban dekkol. Feltehetően - akarva-akaratlanul - része volt valaki vagy valakik lebuktatásában, s most a bosszútól való félelmében bujkál. Különös vendégei vannak, zsarolók, fosztogatók, politikai kalandorok s egyebek, például a boszszúálló, a Műgyűjtő. A megtorlás, a leszámolás azonban elmarad, nincs már értelme. Azok a normák, eszmények. összetartó erők, amelyek nevében a leszámolásnak be kellene következnie, devalválódtak, megtestesítőik nincsenek, eltűntek, meghaltak, megszöktek. Az adott helyzetben mindketten - Ada és a Műgyűjtő - kiszolgáltatottak, félve élők, így inkább összetartozniuk kellene. Hogy a találkozásból lesz-e össze-tartozás? Erre a darab nem ad választ.

Paál István pontosan megérezte a mű lényegét, légkörét, az aprólékosan reális részletek és a már-már életformává váló bizonytalanság kettősségét. Számára a darab nem komédia, a komikum nála mindig ellenpontozó, és ebből eredően keserűen félelmetes. Az előadást inkább gondolativá hangolta, felerősítette azokat a részleteket, amelyek a szituáció --s minden hasonló helyzet - tragikus, elgondolkodtató voltát jelzik.

A Kamaraszínház meglehetősen kicsi és furcsamód T alakú színpadát jól kihasználható játékteret szolgáltatva építette be a díszlettervező, Koller Éva. Nincs semmi jelzés, minden valódi, a képek, a lépcső, az ajtók, az ablak. Ami igaz a szituációk részleteire, igaz a díszletre, a környezetre, a kellékekre. A pléhbögre valóban pléhbögre, amiből valóban isznak, a felszaggatott matracot tényleg felszaggatták, a géppisztoly igazi géppisztoly. (A bútorok azonban kissé finomabbak, épebbek, mint elvárható lenne, s a jelmezek - érthetetlenül - sem a kort, sem a darab jellegét, stílusát nem fejezik ki, jellegtelenek, félre--sikerültek, nem szolgálják az előadást.)

Az előadás úgy kezdődik, mint egy krimi. A szín sötét. Lassan, nyikorogva - a nézőtér felé - jobb hátul kinyílik az ajtó, a résen éles fény vetődik a szem közti falra, feltűnik egy árnyék, és belép egy férfi, a Műgyűjtő. „Halló, van itt valaki?" - szólít, kiált, s miután választ nem kap, körülkémlel és kényelembe helyezi magát. A krimis feszültségkeltést máshol is alkalmazza a rendező, ám mindig csak előkészítő funkcióban. Például az egyik jelenet így kezdődik: Ada a zongoránál ül és játszik. Háta mögött néhány lépésre áll a Műgyűjtő, kezében pisztoly. S mint a céllövők edzés előtt. beméri, „szárazon" gyakorol, célra tart. A cél: Ada. Majd egy játékos mozdu-

Pásztor Erzsi és Győry Emil Krasinski Ha megjönnek a fivéreim… című darabjának **pécsi előadásában**

lattal a pisztolyt megpörgeti az ujja körül és elteszi. Az epizód abszurd szituációba megy át, ugyanis Ada néma zongorán játszik. S a pisztolyos epizód után barátságosan társalogni kezdenek, így valahogy:

Műgyűjtő: Mit játszik?

Ada: *A Für Elisét.*

Műgyűjtő: Biztos abban, hogy éppen *a Für Elisét* játssza?

Ada: Persze, nézze meg a kottát!

S a blőd társalgás minden átmenet nélkül fenyegetően komoly lesz:

Ada: Van fegyvere?

Műgyűjtő: Nincs. Miért lenne?

Mindez a pisztolyos epizód után! A jelenet eredetileg a zongorázással kezdődik, a Műgyűjtő célzógyakorlatát a rendező illesztette a jelenetbe. Ezáltal az feszültebb, fenyegetőbb lett.

A két egymást állandóan szemmel tar-tó embert időnként meglepi a külvilág. Vendégek érkeznek; h$_o$l az állóórát viszik el javítani, hol keresnek valakit, hol igazolást kérnek, miszerint ők becsületes emberek, mert ezzel az igazolással lehetnek rendőrök, hol kámzsában, de géppisztolyosan érkeznek. Bárgyúnak, bugyutának látszanak, de mintha tudnának egyet-mást a két emberről. Vidámságuk, jópofaságuk mögött mindig valami durva fenyegetés, zsarolás bújik meg.

S nem különb a másik vendégpár: Konus és a Jellemes ember. Levitézlett politikai kalandorok, operettpolitikusok, akik mint mutatványosok játszanak, de ugyanúgy példálóznak, mint az előző „vendégek". S Ada eközben csak egyre rakja a pasziánszkártyákat, s egyre védtelenebb, egyre jobban felőrlődik, s az egész kezd hasonlítani egy kihallgatás-hoz.

Ezek az epizódok, jelenetek jól érzékeltetik, milyen módon teremtette meg a rendező az előadás állandóan vibráló légkörét.

A jelenetek között a két főszereplő sötétben, csak fejgéppel megvilágítva az előző jelenet kulcsmondatait ismételgeti. Ez az ötlet erősíthetné a darab szürrealitását s egyben a tragikus felhangokat, valamint előkészíthetné az előadás zárképét. Az utolsó jelenetben már minden mondat, minden mozdulat azt készíti elő, hogy a leszámolás bekövetkezik. Ez végül is nem történik meg. Az elsötétedő színen csak a Műgyűjtő marad, és ahogy már az idézett jelenetben célozgat, most - fejgéppel megvilágítva - hosszan, elszántan áll célzóállásban. Nem az előadás „reális" síkján, hanem az „irracionális" síkon jelenik meg a leszámolásmotívum, de ez már nem a kijelölt áldozatnak szól, a betetőzése lenne annak a sornak, ami a jelenetek között elhangzó mondatok értelméből adódik. Azonban a megoldás az előadásban jobbára csak ötlet marad, nem áll össze az az ív, amelynek végső pontja logikusan és kikerülhetetlenül az a bizonyos célratartás lenne.

Paál István alkotótársakat kapott a színészekben. Győry Emil Műgyűjtője tulajdonképpen már a lakásba lépés pillanatában érzi: nem fogja végrehajtani a megbízatását, nem hisz megbízatása értelmében. Csak kacérkodik a végrehajtás gondolatával, de igazából szkeptikus, kiábrándult ember. Pásztor Erzsi a félelem és rettegés kiváló rajzát adja anélkül, hogy az ilyen érzelem, állapot ábrázolásakor szokásos rutineszközöket használná. Mindketten hisznek a darabban, a mű gondolataiban, ezért ideális az összhang rendező és színész között. De a jelenetek közötti betétek hatástalansága rajtuk is múlt!

A „vendégek" jó együttes produkciót nyújtottak. Kár, hogy Paál László nem mindig érezte az előadás stílusát, s helyenként bohózatba illő eszközöket is használt.

*

A magyar színházi életben nem éppen szokásos gyakorlat a film- vagy az ama-tőr színházi rendezők vendégrendezése. A pécsi és a kaposvári színház kísérlete példázza: lehetséges ez is. Sőt! Tanulságos és gyümölcsöző is lehet. Mert Paál István és Jeles András példája bizonyít-ja, egyéni látásmódú, a más vagy a némileg eltérő művészi gyakorlatú művészeti ág tapasztalatait hasznosító rendezői munka jelentős előadásokat eredményezhet.

Leon Kruczkowski: A szabadság első napja (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Kerényi Grácia, *rendező:* Jeles András m. v., *díszlet:* Najmányi László m. v., *jelmez:* Orsós Györgyi m. v.

Szereplők: Szabó Kálmán, Reviczky Gábor, Vajda László, Jeney István, ifj. Mucsi Sándor, Kun Vilmos, Engel Károly m. v., Molnár Piroska, Pogány Judit, Kis Katalin.

Janusz Krasinski: Ha megjönnek a fivéreim... (Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza)

Fordította: Spiró György, *rendező:* Paál István m. v., *díszlet:* Koller Éva m. v., *jelmez:* Vata Emil.

Szereplők: Pásztor Erzsi, Győry Emil, Faludy László, Galambos György, Kovács Dénes, ifj. Kőmíves Sándor, Paál László.

GÁBOR ISTVÁN

Orfeum az alvilágban

Offenbach műve a Fővárosi Operettszínházban

Hiteles források tudósítanak arról, hogy Offenbachnak antik kultúrát, görög isteneket perszifláló műve, az *Orfeusz az alvilágban* sohasem volt csupán egy operett a sok közül, hanem ez volt maga a francia operett. Talán elegendő bizonyíték erre, *hogy* egy évvel *az Orfeusz* Bouffes Parisiennes-beli, 1858-as bemutatója után Nestroy már osztrák szín-padra dolgozta át, és *hogy az* elmúlt évtizedekben nem kisebb rendezők vitték színre, mint például Reinhardt és Nyemirovics-Dancsenko. Az sem képezheti vita tárgyát, hogy Offenbachnak és szövegíróinak szándéka is messze túl-terjedt egy szokványos operettlibrettó megírásán és megzenésítésén. Színház-történeti közhely, hogy az *Orfeusszal* a francia komponista és színháztulajdonos a maga korának, a második császárság-nak, III. Napóleon uralkodásának viszszásságait akarta kinevettetni. A korabeli kritika, de a közönség is nyomban felismerte, hogy Lucifer csapodársága, Juno istennő féltékenysége, az egész Olümposz ledér, könnyelmű élete erősen emlékeztet arra a világra, amelyben az első Napóleon méltatlan utódja a XIX. század derekán uralkodott.

Mindezt azért említem meg, hogy segítségével elmondhassam: a mostani felújításnak a Fővárosi Operettszínházban értékes és nemes tradíciókat kellett vállalnia - vagy indokoltan elvetnie. Offenbach a modern politikai színház egyik kiváló előfutára volt, zenébe öltöztetve a csipkelődést, és több produkció - jók és gyöngébbek vegyesen - bizonyítják, hogy a nevelésnek ettől az eszközétől az Operettszínház sem akarja távol tartani magát. Részletes értékelés nélkül, mert ez önálló cikk témája lehetne, ide kívánkozik a legutóbbi idők zenés színpadi terméséből három cím: *Rongybaba, Piros karaván, Egy fiú és a tündér.* Ezek közül *a Rongybaba* a huliganizmust vette bátran - bár nem elég szín-vonalasan - célba, *a Piros karaván* a cigányság mai életéről, a beilleszkedés nehézségeiről próbált képet adni. Görgey

Gábor-Illés Lajos musicalje pedig Vörösmarty ürügyén - ha vitatható szellemben is - sok olyan lényeges kérdést érintett, ami korunk ifjúságát közvetlenül foglalkoztatja.

Érthető tehát a várakozás is, ami megelőzte *az Orfeusz az alvilágban* bemutatóját. A modernséget - nem absztrakt jelzett díszletek, farmernadrág és transzcendentális játékstílus, hanem a mondanivaló időszerűsége alapján - valósággal tálcán kínálja ez az operett. (Persze nem úgy, hogy a nyugatnémet revansista politikát gúnyolja ki, mint tette ezt egy joggal megbírált német átdolgozás, és nem is úgy, ahogyan az 195 2-es operettszínházi előadás, amely vaskosan „megbírálta" az amerikai imperializmus lepaktalását az alvilág erőivel. Nem, az ég óvja a magyar színpadot az ilyesfajta, minden bizonnyal kudarcot valló és ma már önmaga ellentétébe átcsapó aktualizálástól.) Az Operettszínház azonban csaknem betű-hűen meghagyta az eredeti történetet, legföljebb Romhányi József jól csengő rímei, ügyes strófái mutatnak egy modernebb fölfogás felé. Itt minden a régi, bevált patronokra épül: a Közvélemény éppen olyan prűd, mint III. Napóleon korában volt - pedig ennek a prüdériának számtalan új vonása is meglelhető korunkban Jupiter éppen olyan papucshős, mint amilyen a párizsi bemutató idején lehetett, és nem lépi túl az operettsablon kereteit a többi szereplő sem. Szeretném kivédeni azt a vádat, hogy a minden áron való túlzó aktualizálást kívánom ettől az előadástól. Én ettől az Orfeusztól azt vártam - lehet, *hogy* tévesen -, hogy szituációival jobban közelítsen a mához, és ahol erre alkalom kínálkozik - márpedig nem kevés az ilyen alkalom -, ott a mulattató, szellemes csipkelődés, irónia, persziflázs eszközeivel éljen. Helyette kapunk egy meglehetősen egyhangú, olykor az üresjáratokban meg-megtorpanó, szokványos librettót, jó színpadi helyzetek-kel és kissé poros szöveggel. Ezt a fel-újítást dramaturgiai szempontból még sok munka előzhette volna meg.

Mindez lényegesen kevésbé érinti magát a tálalást, mindenekelőtt a rendező, Vámos László munkáját. Vámos mindvégig egy orfeum színpadi keretei között idézi meg a görög mitológia szellemét és fonákját, és ez a keret a színpadi látványosságnak számtalan forrásául kínálkozik. Az Offenbach-zenével összeforrott, az egészséges erotikumot ma sem nélkülöző kánkán ebben az orfeumi

Jelenet Offenbach Orfeusz az alvilágban című **nagyoperettjéből,** Fővárosi Operettszínház (Iklády László felv.)

miliőben nemcsak kitűnően érvényesül, hanem a játéknak is szerves részévé válik. A rendező nagy szakmai biztonsággal vetette be azokat az eszközöket, amelyek ezúttal is hatásosak. Felhőkből leereszkedő hintaszerű szerkezet, a színpadra begördülő égi bicikli, tüzet okádó zeuszi villám, dőzsölés ,és bacchanália az Olümposzon, szellemesen szcenírozott gúnydal, hatásosan megkoreografált nyitány és még nagyon sok kedves ötlet bizonyítja, hogy Vámos László az operarendezés mellett a könnyebb, népszerűbb zenei műfajnak is mesterévé lett. A fiatalokat jó színházpedagógusként kezeli már, de az még hiányzik munkájából, hogy a különböző nemzedékek játékstílusát egységgé ötvözze, hogy régebbi és újabb előadásmodort közös formába öntsön, hogy bizonyos régi operettbeidegződések ballasztjától megszabadítsa az előadást.

A látványos revüszerűség azonban, amely díszletben, táncban, jelmezben egyaránt kifejeződik, olyan értéke az előadásnak, ami minden dicséretet megérdemel. Ha munkatársaival együtt Vámos a maiságot mint offenbachi tradíciót jórészt számításon kívül hagyta is, azt a hagyományt, ami a fényes kiállítást illetően kötődik a párizsi bemutatóhoz, mindenképpen megtartotta, sőt, modern színpadi eszközökkel tovább is fejlesztette. Itt elsősorban Bogár Richárd dekoratív, gazdag fantáziájú koreográfiájára gondolok - és ez a Fő-városi Operettszínház legtöbb előadásának is egyik ékessége -, amelyet a tánc-kar saját régebbi színvonalát meghaladva adott elő. De említésre méltóak a színes, látványos és ebben az esetben a persziflázs irányába is mutató kosztümök, Schäffer Judit tervei, valamint Forray Gábornak nem kevésbé hatásos, ugyanakkor kitűnő játékteret biztosító színpadképe és díszlete.

Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy az *Orfeusz az alvilágban* zenés darab - nemcsak a *Hoffman meséit* tartják műsorukon az operaházak, ha-nem az *Orfeuszt* is, és erről legutóbb a hamburgi Operaház előadása győzhette meg a *magyar* televízió nézőit -, tehát a Fővárosi Operettszínház produkciójában is megfelelő helyet kell biztosítani a muzsikának. Nos, zenei szempontból nagyon sok jó mondható el az előadásról, még ha a zenekar a nyitányt - ezt a jeles szimfonikus zenei alkotást - meglehetősen slamposan szólaltatta is meg, és a híres hegedűszólót, az orfeuszi „vezérmotívumot" virtuózabb, szebb előadásban is szívesen meghallgattam volna. Hidas Frigyes, a színház új zeneigazgatója azonban az önálló zenei részeken kívül az együttest, különösen a szépen éneklő kórust erőteljesen kézben tartja, és színpadi fogékonyságáról többek között a második felvonás cizellált, nagy gonddal kimunkált, kitűnő finálé-ja tanúskodik.

A szereplők egy részénél jó színészi játék, érthető szövegmondás és magasrendű énekkultúra nem mindig fedik egymást, noha ezek találkozása, éppen Offenbachról lévén szó, elengedhetetlen. Színészileg Jupiterként Benkóczy Zoltán a legeredetibb tehetség; ez az a figura, amely jellegében meghatározhatná az egész előadás stílusát is. A másik ilyen színészi remeklés Suka Sándoré; Styx Jankója a darabnak roppant kedves, szinte önállósuló betétszáma, amely megfűszerezi az egész produkciót. Nem először állapítjuk meg, de most sem árt újból hangsúlyozni: a Fővárosi Ope-

rettszínháznak is természetesen hasznára válik, ha színészgárdája egy olyan erőteljes tehetségű művésszel gazdagodik, mint amilyen Suka Sándor. Remélhető, hogy az ő egyénisége átsugárzik azokra is, akik a mesterséget a könnyebbik oldaláról közelítik meg. Kovács József - Orfeusz - egyre szebben, ma már operai színvonalon énekel, és úgy látszik, meg-tanult játszani is. Hitveseként, a szép Euridikeként Domonkos Zsuzsa elsősorban a pikantériát hasznosítja színészi eszköztárából, és ez megerősíti a darab „deheroizáló" vonalát. Kár azonban, hogy énektechnikája főleg zenei bizonytalanságok és pontatlanságok miatt el-marad játéka színvonalától. Zentay Anna nagyon kulturált énekművészete és színpadi rutinja Junóként most is sok örömet szerez a nézőknek, de ha tapintatlanságnak tűnik is, akkor is meg kell őszintén vallani: a rendezés több energiát fordíthatott volna arra, hogy ez a kitűnő művésznő jobban közelítsen játékával az együttes maibb szelleméhez. Részben hasonló a helyzet Gallay Juditnál, aki operákon csiszolt szép ének-hanggal rendelkezik, de színészi működése nem mentes bizonyos sztereotipiáktól. Örvendetes, hogy a Fővárosi Operettszínház néhány esetben jó nevelőiskolának bizonyul, és több fiatal mű*vész* mellett ez tapasztalható Marik Péter fejlődésében is: nagyvonalú Plutója az előadás egyik erőssége. A sok szereplő közül feltétlenül ide kívánkozik Oszvald Marika neve; ebből a fiatal színésznőből sugárzik a szépség, az egészség, a derű, az ifjúság varázsa, amellett nagyon muzikális. Szép jövő várhat rá, ha vigyázva kezeli tehetségét a színház.

Jacques Offenbach: Orfeusz az alvilágban (Fővárosi Operettszínház)

Rendezte: Vámos László, *díszlet:* Forray Gábor m. v., *jelmez:* Schäffer Judit m. v., *koreográfus:* Bogár Richárd.

Szereplők: Kovács József, Domonkos Zsuzsa, Marik Péter, Benkóczy Zoltán, Zentay Anna, Gallay Judit, Galántay Aliz, Oszvald Marika, Csajányi György, Kokas László, Mucsi Sándor, Kuthy Mari, Suka Sándor, Halász Aranka, Csongrádi Kata, Udvarias Kati, Tímár Kati, Levente Péter. Szólót táncol: Richter Károly, Csóka Zsuzsa, Szabó Éva, Ecsédi Márta, Kurta András.

BÁNYAI GÁBOR

Két Gloster

A Szegedi Nemzeti Színházban Shakespeare *VI. Henrik* című drámájának előadása Glostertől Glosterig tart. Ez a tán meghökkentő megállapítás részint azzal magyarázható, hogy az angol örökösödési szokás szerint a főurak nevük helyett is címüket viselik, így azután se szeri, se száma a Yorkoknak, Clarenceknek. *A VI.* Henrik-trilógiában is szerepel két Gloster herceg: s hogy a második, a majdani III. Richárd király is hangsúlyos szereplő, az a rendező, Sándor János akarata szerint van. Dramaturgjával, Siklós Olgával ugyanis oly módon húzták meg egy estényire a darabot, hogy e két figura szerepe váljék hangsúlyozottan kiemelkedővé, olyanynyira, hogy az előadás a trilógiát köve-tő darab, *a III. Richárd* híres kezdő monológjával zárul. Így a két Gloster: a viszályokon még felülemelkedni akaró királyi védnök s a viszályokat kedvelő Richárd között feszül a drámai ív. Ami a két figura között időben lezajlik: áldatlan ellentétek, melyekben egy nemzet veszti cl lehetőségét az értelmes, építő és alkotó, hasznos életre.

Shakespeare és a lehetőségek

Fölösleges, sőt nevetséges dolog lenne bármikor és bármely környezetben, közegben Shakespeare időszerűségét bizonygatni vagy éppen vitatni. Nincs még egy klasszikus, akit annyiszor megtaláltak volna, felfedezték volna korszerűségét, gondolati sűrűségéből okolódó alakíthatóságát. Az a történelmi krónika, mely a királydrámákban tűnik elénk, első pillanatra riasztó: nehézkesnek, kuszának, túlbonyolítottnak tűnik. Sándor János mégis következetesen e drámákhoz nyúl, az eddigiek során megrendezte már az előző Henrik-drámákat (IV. és V, *Henrik, II. Richárd),* éppen ezek-kel van mondanivalója kora és közönsége számára. Nyilván nem a feudális angol történelem tanárának csapott fel, más és izgalmasabb lehetőségek után kutat. Ezért mer - ha tetszik - akár tiszteletlen is lenni, ahogyan azt napság egyébként egyre inkább meg kell szoknunk rendezőink legjavától. Nem akarja nézőjét a véres történelmi forgatagban elkábítani: az érdekli „csak", hogy ezeket az eseményeket milyen emberi indítékok, ösztönök és meggondolások irányítják. Nem érdekli, hogy mi volt eredetileg a szerző szándéka: csak azzal törődik, amit itt és most kiolvas belőle. Nem hagyja eredeti fogaskerekein gördülni a darabok aprólékos mechanizmusát: csak az a gépezet érdekli, ami a mai ember számára is hasznosítható. Sándor János ma és itt, jól és izgalmasan olvassa Shakespeare király-drámáit.

A VI. Henrik háromesténi trilógiáját egyfolytában előadni lehetetlen vállalkozás volna. Mi több: eddigi szín-padi sikertelensége mintha azt bizonyítaná, nem is érdemes. Hiszen jószerivel *a III. Richárd* előjátéka csupán - vélnénk, ha például nemrégiben Ruszt József nem bizonyította volna a királydrámák rossz előjátékának hitt *János ki*rályról, hogy nagyszerű lehetőségek rejteznek benne, vagy ha Sándor János nem bontott volna ki ezúttal is a darabból érdekes és újszerű gondolatokat. Ennek érdekében húzta meg szűk három óra tartamúra a darabot. Technikailag - persze csak így utólag, az eredményt látva - egyszerűnek és kézenfekvőnek lát-szik a megoldás: az Angliában és Franciaországban játszódó dráma francia helyszíneit egy kivételével kihagyta, s csak a „belső" eseményekre koncentrált.

Ez a technika azonban jóval többet jelent. Kihagyta ugyanis ezzel Sándor János a kínosan hosszú csatajelenetek egész sorát, a Szent Johanna körüli bonyodalmakat, a francia örökösödési vitát - hogy csak a számára legfontosabbra koncentrálhasson. Ha szigorú történészi szemmel vizsgálódnánk, most azt kellene mondanunk: elveszi a történelmi közeget ez az előadás a darabból, hogy csupán az emberi viszonylatokban érhesse tetten a legfontosabb történelmi-politikai indítékokat. Hogy mégis jogosult ez a megoldás, azt a létrejött előadáson túl az is bizonyíthatja, hogy Shakespeare figurái sem történelmi hitelükkel tüntetnek, ez igen gyakran hiányzik is belőlük. Tehát egy meglevő lehetőséget bontott tovább a rendezés, melyben VI. Henrik esetében nem az a fontos, hogy törvényesen vagy törvénytelenül uralkodik Angliában, hanem az, hogy jót akar ugyan, de nincsen hozzá elegendő

hatalom a kezében; York herceg sem azért fontos, mert királyságra tör, ha-nem azért, mert hatalmát rosszra használja fel, nem veszi észre az igazi, a közös érdekeket; Gloster itt nem azért bukik el, mert a felesége boszorkányokkal tart fenn intim és beható kapcsolatot, hanem mert későn veszi észre, hogy a pártharcoknak mi is lehet az eredménye, hogy a legjobb szándék sem pótolhatja az erőt; s Richárdnál sem az ötlik szemünkbe, hogy gazember akar lenni, inkább, hogy ő az első, aki felismeri a kizökkent idő egyik szükségszerűségét, s a maga módján meg is akarja váltani a világot: igaz, ez a mód az, hogy gaz-ember lesz.

Sűrített darabot látunk tehát a színpadon, melyből kimarad minden olyan játék, mely nem a központi gondolatot - pontosabban: Sándor János olvasatát - erősíti. Ez a kimaradt rész inkább csak háttérként van jelen, magyaráz és elhelyez történelmi figurákat, érthetővé tehet felvillanásokat.

A rendező és a koncepció

A szegedi színház előadása tulajdonképpen mellékes kérdéssé teszi, hogy ez a darab Angliában játszódik, sokkal általánosabb gondolatok megfogalmazásának igényével lép fel. Vagyis az eredetileg sem mindig pontos történelmi szituációt közegként értelmezi, hogy belőle ma is általánosítható tanulságokat von-hasson le.

Mégsem elvont eszmék ütköznek meg egymással Sándor János színpadán. Hiszen csak az eszméket alakító, azokat felhasználó ember és annak lehetőségei az érdekesek ebben az előadásban; az ember, aki szembesül a kor felvetette kérdésekkel. S a kor legfőbb problémája: hogyan lehet megőrizni vagy eltékozolni a nemzeti lét vérrel vívott eredményeit, vagy netán újabb tettekkel tovább gyümölcsöztetni.

A királydrámák Sándor János által rendezett ciklusa - számos egyéb probléma felvetése mellett - mindvégig a nemzeti kohézió erősödésének vagy lazulásának a történetét illusztrálja, s a majdani *11I. Richárd* ennek végső le-tisztulása és leszámolása lehet.

Nagyon világos rendszerbe fogta tehát koncepcióját a rendező. Ez esetben a *VI.* Henriknél talán túlságosan is. Helyenként az előadás didaktikus, semmit sem mer a nézőre, a továbbgondolóra bízni, s ezzel sok lehetőségtől megfosztja magát az előadást is. Pontosabban ez azt jelenti, hogy Sándor János inkább csak az eszmeileg-koncepcionálisan hangsúlyos pontokat dolgozza ki nagy-szerű színházi pillanatokká, jelenetekké, a hozzájuk vezető úton azonban meg-elégszik jelzésekkel. Ezekben a közbe-eső periódusokban elszürkülnek a jellemek, a drámai szituációkat didaktikus magyarázatok váltják fel, melyek azután előkészítik és értelmezik a legfontosabb részeket.

Említettem már, hogy Sándor János jól olvasta a maga számára a darabot. Éppen ebből következően azonban nem tudott szabadulni az előadás központi gondolataitól, s olyankor is ráerőltette azokat a szituációra, amikor a szöveg ennek ellenállt. *Így* azután bár elkerüli azt a veszélyt, hogy csupasz eszméket szólaltasson és ütköztessen meg, azt már nem sikerül megvalósítania, hogy a színpadi figurák valóságos emberekké-jellemekké párlódjanak.

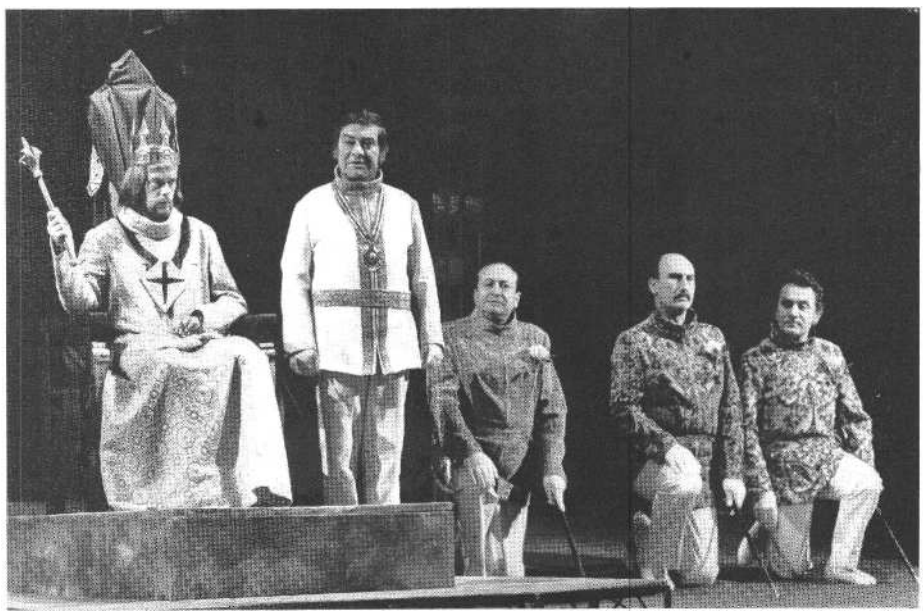
Hiányzik a rendezői aprómunka. Félreértés ne essék: egyetlen pillanatra sem vitatom, hogy Sándor János igen alapos munkát végzett - amennyit legalábbis a színházi gyakorlat bizonyítéka szerint igen-igen rövid próbaidő lehetővé tett számára. Csak éppen a színészi játék kialakítására nem tudott olyan hangsúlyokat tenni, mint az eszmei szerkezet kialakítására.

A színészek és a feladat

A VI. Henrik színpadképét Csányi Ár-pád tervezte. (Tegyem hozzá némi ér tetlenséggel: az utóbbi idők nagyszerű ötletei után ezúttal fantázia nélküli, játéktérként zavaros, látványnak csúnyácska színpadot alakított ki.) Ezen a szín-padon a színészek nem nagyon találják szituációbeli helyüket. Sándor János felfogása szerint nincsenek igazán kiemelt szerepek, hiszen mondandójának lényege éppen az, hogy egyformán vagyunk és lehetünk felelősek egy nemzet sorsáért. Ez pedig kitűnő lehetőségeket ad - adna - a színészek számára legjobb képességeik kibontására. Hogy mégsem ez történik, az - mint már utaltam erre - részben a rendező „számlájára" írható. Nem teremtődik meg ugyanis a valódi emberi közeg a színpad világában, atomizálódik, elemeire esik szét minden egyes szituáció, az emberek között nin-csen kontaktus. Ez pedig még a rendező kialakította helyzetben sem igaz. Sőt, éppen azt a lehetőséget teremtené meg elvben, hogy ,érzékeltesse, melyek a valódi kapcsolatok, s melyek a látszat-kötések. De mert a koncepció túlhajtása ezt a lehetőséget sajnos elveti, a színészek sem figurákat formáinak meg, hanem csupán instrukciókat játszanak.

Ez annyit tesz, hogy egy-két színész kivételével a legtöbben nem alakítanak akár statikus, akár változó-fejlődő jellemet, hanem az előadás végső céljának érdekében próbálják a magatartásokat

Shakespeare: VI. **Henrik,** jelenet a **Szegedi** Nemzeti Színház **előadásából** (ifj. Újlaky László, Kovács János, Katona András, Kátay Endre és Mentes József) (Hernádi **Oszkár** felv.)



értelmezni. *Egy-egy* jelenetben vagy jelenetsorban nem felépül a figura, hanem a színész elmondja a véleményét maga-magáról. Elveszi a nézőtől az illúziót, eljátszván azt is, hogy ő már tudja, mi is lesz mindennek a vége, mi lesz például az ő sorsa, mit képvisel az ő véleménye. A színész nem azt játssza el. hogy az általa alakított figura indulatos, hanem azt, *hogy a* rendező szerint ő most miért indulatos. Nem belülről tükrözi tehát az állapotot, hogy majd ebből a néző tudatában összeálljon az ok-okozat viszony, hanem „kívülről", az instrukció irányából mindjárt a miértet tükrözi, még mielőtt az állapot hitelesítése egyáltalán felmerülhetett volna.

S erre Sándor Jánosnak azért kell különösen odafigyelnie, mert - tapasztalataim szerint - nem először történik, hogy világosan szerkesztett, okosan gondolkodó előadásainak félsikerét ez okozza: tehát a belső színpadi szituációk s így a színészi játék könyörtelen végig-munkálásának nem teljes volta. Mert a színész erre magától nem köteles. S akkor olyan félbe-szerbe maradt, sikerületlen alakításoknak lehetünk tanúi, mint ezúttal. Az egyébként tehetséges ifj. Újlaky László például az első pillanattól sajnálja *VI. Henriket,* s eközben meg-feledkezik arról, hogy a nézőkkel is elhitesse legalább ennek jogosságát; alakításának s nem szerepének okán válik epizodistává. Kátay Endre (York) nem-hogy angol nemesre, de még gondolkodó, potenciálisan hatalmas emberre sem emlékeztet: kisstílű és ostoba zsiványt játszik, nem is értjük, miért fél tőle bár-ki is. Mériáss József (Winchester), Melis Gábor (Sommerset), Király Levente (Buckingham) Mentes József (Warwick) és a többi nemes, aki valamelyik rózsára felesküdött: mintha valamennyien egy rossz *Bánk* bán-előadás békétlenei lennének, ahogyan azt még Katona idejében játszhatták volna. Faluhelyi Magda (Margit királynő) igyekszik megoldani feladatát, de inkább hisztérika marad, mintsem nagy hatalmú, gonoszan erős személyiség.

Viszont Körtvélyessy Zsolt, aki Suffolk szerepét játssza, kezdi valóra válta-ni a vele kapcsolatos nem kis igényeket: az ő figurája valódi életet él, nem egy-síkú, s minden egyes lehetőségére remek színeket is talált a színész. Hogy az előadás mégis hatni képes, s kiviláglik belőle tisztán a rendezői elképzelés is, az a két Glostert alakító színésznek köszönhető. Kovács János Glostere csupa ellentétből épített figura: nagy hangú és nagy hatalmú látszatra, naiv és gyenge valójában. Amikor a király előtt barátai és ellenségei együtt árulják be, Kovács egyetlen jelenetben teljes sorsot képes megformálni. Érezteti, iszonyú halkan és csendben, hogy borzasztó indulatokat kell elfojtania, hogy elképzelései romba dőlésével ő maga is megsemmisült: hogy később megöletik, már csak kegyes ráadás. A kezében tartott jogar, melyet mindenki megszerezne tőle, élni kezd nála: hatalmi jelképből játékszerré kicsinyül, s a kemény ember ezáltal ironikussá, bölccsé nemesül. Alig hallani a színész hangját és jóslatát: de a néző is megborzong belé. Nagyszerű jelenet, nagyszerű alakítás.

Csernák Árpád Richárdja *egy* majdani teljes drámára érvényes Richárd-alakítást ígér és jelez. Csernák belülről hitelesíti s hozzá fejlődésében a figurát, épp ezzel magyarázva meg indítékait. Remekül tud játszani a nézőkkel: monológjainál előrejön a rivalda elé, és az arcunkba mondja a szavait. Kontaktust keres és teremt.

Mert ez a lényeg.. .

Bár félig sikerült előadás a szegedi *VI. Henrik,* mégis Sándor János eddigi rendezéseihez képest komoly előrelépést is jelent, különösen ami az előadás szerkesztését, koncepcióját illeti. S a továbblépés mikéntje is világosnak tűnik: a színpad törvényszerűségeinek fokozottabb figyelembevétele, a külső elképzelés és a belső hitel egymáshoz idomítása. Nem receptet akarok adni, csak véleményt mondok, mellyel mindenképp honorálni akarom a szegedi színház Shakespeare-előadásaiból kirajzolódó igényes és komoly törekvést.

Shakespeare: VI. Henrik (Szegedi Nemzeti Színház)

Rendező: Sándor János, *díszlet:* Csányi Ár-pád, *jelmez:* Vágvölgyi Ilona, *dramaturg:* Siklós Olga.

Szereplők ifj. Újlaky László, Kovács János, Mériáss József, Melis Gábor, Körtvélyessy Zsolt, Király Levente, Szabó István, Kátay Endre, Szűcs András, Csernák Árpád, Jachinek Rudolf, Mentes József, Katona András, Károlyi István, Bagó László, Gyürki István, Gémesi Imre, Teszáry Gábor, Marosi Károly, Faluhelyi Magda, Tóth Katalin.

PÓR ANNA

Újra Béjart

Maurice Béjart balettművészete 1974-ben meghódította a hazai közönséget. Híres brüsszeli társulatának hozzánk érkező szólistái azt is tanúsítják, hogy a század meghatározó erejű koreográfus egyénisége egyben szuggesztív, inspiráló, művésznevelő is. Egyik leghitelesebb tolmácsolója, az alkotó Béjart szinte maga teremtette Pygmalionja: Jorge Donn. Ez a dél-amerikai származású fiatal táncművész (1947-ben született Buenos Airesben) szerencsés fejlődés-menettel jutott el huszonhét éves korára a világklasszist jelentő csúcsra. Hazájában gyermekként ismerkedett meg a balettel, nemzete táncaival és a szín-művészettel. Tizenhárom éves korára már Shakespeare-rel is találkozik: Puck szerepét játssza és táncolja a *Szentiványéji álomban.* 1963-ban Béjart *XX. száza-di* balettjének dél-amerikai vendégszereplésekor történik meg a sorsdöntő találkozás, és azóta művészi pályafutása elválaszthatatlanul összefonódott ezzel a társulattal. Különös varázsú egyénisége az évek során Béjart műveinek állandó ihletőjévé, világszerte ismert közvetítőjévé tette.

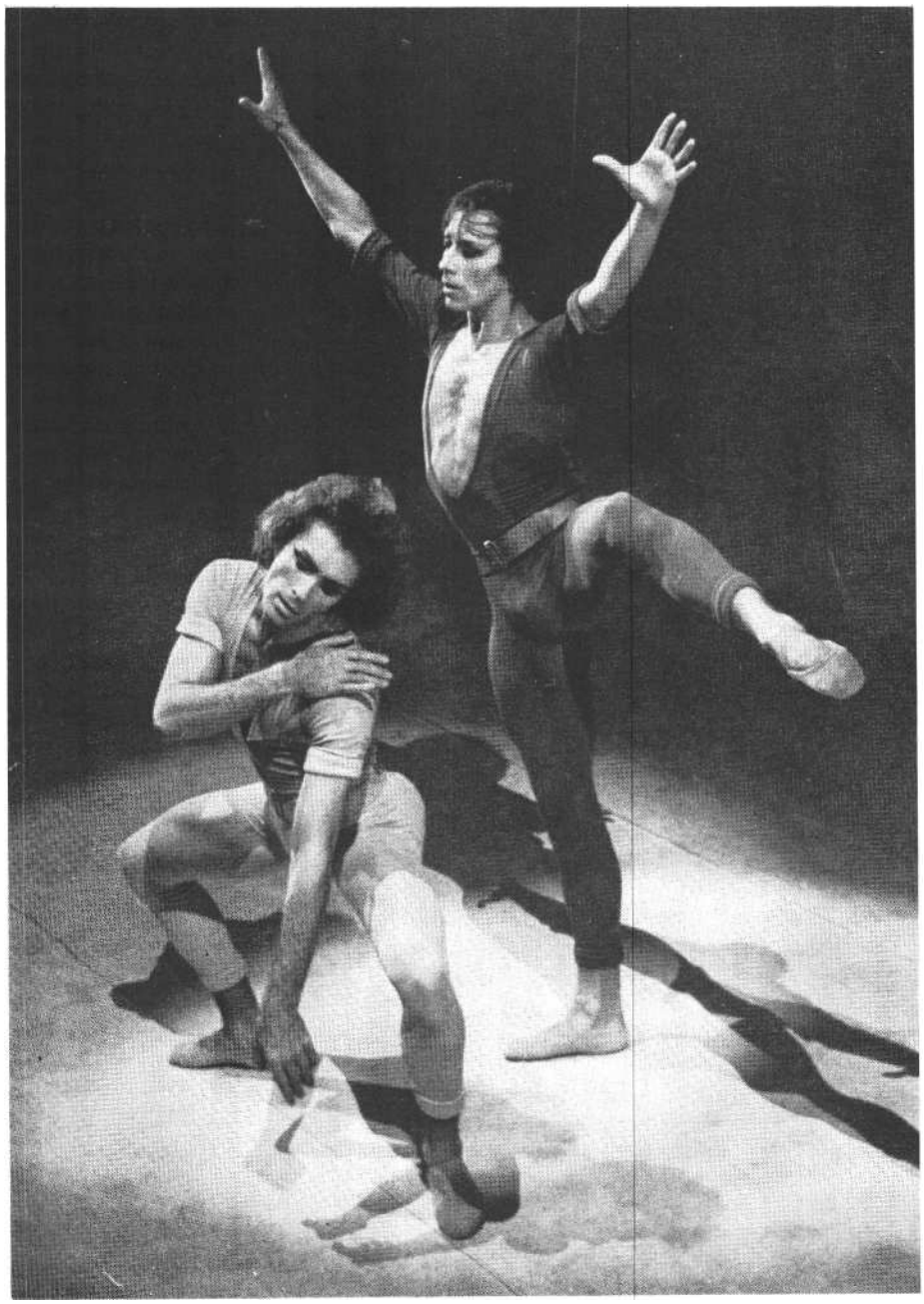
Elsőnek egy táncköltemény formált dalciklusban, Gustav Mahlernek *Egy vándorlegény* dalaiban ismerhettük meg. Mahlernek ezt a saját verseire írt romantikus ihletésű, szenvedélyes vallomását a sorsüldözött, „szívében izzó kést" hordó romantikus vándorlegényről Béjart két alakban jeleníti meg. Az egyik túláradó érzelem, fel-fellendülő lelkesedés, vigasztalan szomorúság, vágyakozás és reménytelenség között hullámzó kedélyű ifjú. A másik önmaga: a józan, fegyelmező értelem. Ez hol hűvösen visszafogja, letöri, inti, bírálja, hol távolodik tőle, hol ,meg találkozik vele; amikor is másik önmagával egyesülve, vele megerősödve indul ismét útjára a vándor. Az elsőt Jorge Donn, a másodikat Daniel Lommel táncolja.

Lehetetlen a műről és az előadókról külön szólanunk, mert első pillanattól az a lenyűgöző élményünk volt, hogy

ezt a művet talán mindkettőjük, de mindenekelőtt Donn egyénisége ihlette. Ő az a - Béjart megfogalmazása szerinti - középkori mesterlegény, „aki városról városra járt, hogy sorsát, mesterségét keresse". Ami végső soron „nem más, mint a harc önmaga és a magányosság ellen". Szinte elképzelhetetlen nélküle e mű megszületése és - valljuk meg - talán előadása is! A balett történetében, mint ismeretes, minden idő-álló nagy szerep (akárcsak a hegedűversenyek a zeneirodalomban) egy-egy nagy előadó egyéniségére íródott. Béjart alkotó képzeletét természetszerűleg vonzotta a rokon lélek Mahler túláradó szenvedélyű látnoki egyénisége és ugyan-akkor a zene, a maga költötte szöveg és a tánc egységében testet öltő „Gesamtkunstwerk" is.

Mahlernek a múlt század végén kibontakozó életműve szüntelen viaskodás a benne kavargó túláradó romantikus érzelemvilág és a mindezt fegyelmező klasszikus formáló törekvés között. Küzdelmes útja a századforduló késői romantikájától az új zene felé vezető út megérzéséig jut el. Korai romantikus művében a maga költötte népdalokra írt *Egy vándorlegény dalaiban* és az ezt. követő más ifjúkori műveiben (mint a *Des Knaben Wunderhorn, Csodakürt)* a népköltészetben és népdalban keresi a feloldódást. Közvetlen, egyszerű népi hangvétele mögött mégis mindvégig ott sejlik alapvetően tragikus, vívódó alkata, amely saját vallomása szerint nem tudott megszabadulni sanyarú gyermek-korának nyomasztó emlékeitől. Mindez szavakban megfogalmazhatatlanul van jelen a tánc jelzéseivel Béjart-Donn romantikus, ifjonti hévvel fel-fellendülve szárnyaló, lehervadó, reménykedve vágyakozóan a távolba merengő, mély bánatban elmerülő, küzdelmesen útját kereső, mélyen tragikus vándorlegényé-ben.

Az egzaltált érzelemnek ezt a túláradását mástól talán nehezen tudnánk el-viselni. De Donn művészetében megrendítően őszinte vallomássá válik. Tökéletes technikájú táncos és lenyűgöző intenzitású drámai színész. Csak az tud-hatott így mindent felkavaró szenvedélyességgel emlékezetünkbe vésni egy - az egész művet szinte egybefoglaló - gesztust: a vándor a körülötte zsongó tavaszi világból a várva várt boldogságot, reményt merítve, a színpad előterében a közönség felé lépve néz a magasba, és legmélyebb belsejéből fakadó



Jorge Donn és Daniel Lommel a Mahler: **Egy** vándorlegény dalai című **művére készült Béjart-balettben (Mezei Béla** felv.)

boldogsággal *Ist's nicht eine schöne Welt?* szavakra csókot dob az egész világnak. A második ismétlésre *Ei du!! Gelt? Schöne Welt!,* már szinte belülről letörten, boldogsághoz, reményhez kétségbeesetten ragaszkodva és egyben búcsú-ként szakítja le szájáról és dobja felénk szívszorongatóan a második csókot. A zuhanás előtti legvégső fájdalmas hinni akarás! Ellenállhatatlanul vonzóak a tragikus alaphangból fel-felsugárzó játékos táncrészek is. Béjart felidézi a német néptánc könnyed, naiv, játékos fel-felszökő, lendülő mozzanatait - más-kor pedig vissza-visszatérő alapmotívumként jellegzetes középkori iniciálék-ra emlékeztető pózok felvillantásával teremt sajátos világot a zenei szólamok áramló ívelését híven kirajzoló táncköltemény. A végső, csendes szomorúságú befejezésig, amikor az ifjú vándor vissza-visszatekintve, mint a szárnyaszegett madár, szinte önmaga elől menekülve, osonva követi a távolba veszően a hát-

tér felé az őt szinte elvonszolva vezető hűvösebb önmagát. Donn túláradó táncát Daniel Lommel tiszta vonalú, nemesen mértéktartó mozdulatainak ellen-pontozása, szép ívelésű biztos ugrásai egészítették ki harmonikusan.

A Sacre du Printemps kiválasztott-kitaszított ifjújának szerepében az első pillanattól, amikor a fehér fiú kiválik az ifjú hímek sötét, vad hordájából, hirtelen látomásszerűen megérezzük az alak további sorsát, egész jelentését a mű kompozíciójában. A kitaszítottság felett való felháborodásában, amikor az ifjak vezetői hajánál fogva megmarkolva felemelik a fejét, majd szinte sündisznószerűen védekező, összehúzott testét gurulva rúgják tova a színen; az egész benne rejlő robbanó feszültségben, meg-alázott emberségének legmélyéről feltörő néma üvöltésében már benne érezzük az elhivatottságot, a későbbi felemelkedést és a végső győzelem biztos zálogát: az apoteózis előrevetítését. Emlékezetes pillanat, amikor a közösség többi tagja sorra elindul, a fehér fiút pedig kiközösítve otthagyják, és az a földön kúszva vonszolja magát utánuk. Ezt a mozdulatot bravúros intenzitással végzi: a fekvő helyzetből szinte cigánykerékszerűen rántja föl magát a levegőbe, mint valami forró talajon vajúdó állat. Minden mozdulata, rándulása egy-egy ordítás, üvöltés, bele nem törődés: lebírhatatlan küzdelem. Az eksztatikus ősi örömkeresés elementáris ereje és költői szépsége nyer új távlatokat ebben a tragikus alkatú művészben.

A kiválasztott leány szerepében Pártay Lilla finom, sejtelmes líraiságában, a beteljesülést váró leány biztos derűjével és a párját hívogató nőstény lüktető feszültségével hiteles női párja volt Donn alakításának.

*

R ichard Strauss dalciklusára alkotott tánckölteményének bemutatásával Béjart művészetének másfajta vetületével ismertettek meg Operaházunk művészei. Richard Strauss *Négy utolsó* dalának szövegét egy Eichendorff-vers és Hermann Hesse három költeménye alkotja. Az élettől való búcsú hangját szólaltatják meg ezek az emelkedett szépségű lírai dalok. A tavaszvárástól *(Im Frühling)*, az elválás borzongásán *(Beim Schlafengehen)*, az ősz izzó pompáján át az elmúlásig *(September)*, *a* végső „alkonyi fény"-ig *(Im Abendrot)* ível a dalciklus. Béjart tánckölteményének címe: *Ez lenne a halál?*, a dalciklus utol-só költeményének szavait idézi: „Fáradt vándorok vagyunk, a halál int-e már?". Béjart művében a négy dal a halál küszöbéről négy asszonyra, *négy* szerelmére visszatekintő férfi látomása. A négy nő szépséges körtáncából bontakozik ki a férfi életének egy-egy epizódja. „Hárman közülük megosztották vele életének egy-egy korszakát; a negyedik - talányos lény - csak futólag találkozott vele. Mégis ennek a nőnek a képe kíséri el őt a halálba", írja művéről az alkotó. Költői szépségű, harmonikus alkotás ez a mű. A forradalmár újító, a nagy formabontó koreográfus ebben az 1971-ben alkotott művében a modern táncstílus és a klasszikus táncformák újszerű, letisztult szintéziséhez jut el.

Operaházunk múlt esztendei bemutatóján megismert, korábbi (1966-ban keletkezett), Webern vonósnégyesére komponált művében felfigyeltünk a klasszikus formák sajátos alkalmazására: a klasszikus vonalak harmóniáját váratlanul megtörő mozdulatelemeknek Webern zenei hatásainak ötvözetét tökéletesen érzékeltető „hibrid" stílusára. Béjart ezúttal Richard Straussnak a német romantikától az új európai zenéhez ívelő, a neoklasszicizmust is magába foglaló művét ezzel a klasszikust és mait harmonikusan összefoglaló egyéni nyelven szólaltatja meg.

Az ellentétes színárnyalatú trikókban megjelenő női alakok spicc-tánca a múltból felmerült látomás képét idézi fel a nézőben. A művet előadó táncmű-vészek: Dózsa Imre, Kékesi Mária, Pártay Lilla, Csarnóy Katalin és Metzger Márta finom poézissel és virtuozitással, tökéletes átérzéssel tolmácsolták a mű-vet. Azt hisszük, nem a hazai balett-művészet iránti elfogultság mondatja velünk, hogy ilyen egységes képzettségű, a béjart-i stílust tökéletesen átélő női interpretátorokra ritkán akadhatott a jeles brüsszeli koreográfus. Csarnóy Katalin és Metzger Márta az élet tava-szán, delén élt szerelmeknek a halál közeléből idézett költészetét, Pártay Lilla a halál borzongását, a végső el-múlás fájdalmas szenvedélyét, sötét tónusait idéző fekete hattyúként maradt emlékezetünkben.

Kékesi Mária áttetsző fehér szőkeségében a titokzatos halál-szerelem alakítója. Ezt a királynői termetű, tökéletes technikájú táncosnőt még sohasem láttuk ilyen megindítóan emberi mélységeket sejtető alakításban. Ő a kikerülhetetlen végzet megismerhetetlen borzongása, és a gyengéden a biztos elmúlásba kísérő vigasztalás. Felejthetetlen, ahogyan a színpad előterében ülve, hosszan, mozdulatlan jelenléttel néz a messzeségbe; várakozik: eljön az ideje. Hol csodálatosan finom, megtö,t szárnyú madár, hol meg halálba kisérő magasztos ölelés. Béjart ebben az alakban szinte megidézi Strauss *Halál és megdicsőülésének az* utolsó dalban felcsendülő motívumát; de alkotójának a halállal megbékélő szembenézését is. Dózsa Imre finom megértéssel tolmácsolta ezt a mély zengésű lírát.

Ezen a szép estén újra élvezhettük Markó Iván páratlan virtuozitását, egy-re mélyülő, gazdagodó alakítását *a Tűz*-madárban. *A* főnixet Keveházi Gábor táncolta, és vele együtt kitűnő együttes alakítást nyújtott az egész tánckar.

Következő számaink tartalmából:

Boldizsár Iván:
Az új színpadi háromszög

Földes Anna:
Húsz óra - és tizenegy esztendő

Nánay István:
Kamaramuzsika a boldogtalan hold fényében

Böszörményi Katalin:
A Tárgyak és emberek a Bábszínházban

Molnár Gál Péter:
Haramiák, avagy: haragosan a divatos magyar színjátszásról

Hámori András:
A bukfenc

Kent Bales:
Magyar színházról amerikai szemmel

Köröspataki Kiss Sándor:
Rosszkedvű színház

Cenner Mihály:
Bárdos Artúr emlékezete

Saád Katalin:
Gyarmathy Ágnes szcenikai kiállítása

fórum

MALONYAY DEZSŐ

Önálló alkotó-e a színházi rendező?

A színházi rendező önálló alkotómunkájának elismerésével még adósok vagyunk. A filmrendező alkotói önállóságát senki nem vitatja, sőt törvény ismeri el, jogosítványokat ad neki, védelemben részesíti. Nem tudnánk különbséget tenni a két alkotómunka között még akkor sem, ha az alkotói folyamat vagy akár a rendezői gondolat megvalósulásának folyamatában vannak is különbségek. Nem tehetünk különbséget azért, mert a rendezői gondolat alapjául szolgáló dráma vagy forgatókönyv önmagában még nem film, még nem színházi előadás, a rendezővel, a rendezői gondolattal együtt lesz azzá. Ha még hozzátesszük a színészt, az előadó-művészt is, aki nem csekélyke mértékben járul hozzá az eredeti mű megvalósulásához, akkor még jobban bonyolódik a probléma. De most csak a rendező művészeténél, önállóságánál, szellemi alkotómunkájának szuverenitásánál maradjunk.

A drámát általában azért írják, hogy végül is színpadra kerüljön és előadják. Úgy véljük, kevés olyan első szándék van, amely a drámaírót eleve arra indítja, hogy művét soha elő ne adják.

Osztrovszkij és Gorkij is úgy vélik, hogy a drámai mű csak a színpadi megvalósulásban válik teljessé, csak akkor éri el végleges és teljes formáját. A rendezői „beavatkozás" értelmezés, már kezdetben is magában foglalja azt a szándékot, hogy a művet - az írói művet -, a drámát a színházi megjelenítés ismert eszközeivel az epika síkjáról több dimenzióban és sajátos hatáselemekkel mutassa be. Elsősorban a verbális hatás, a kimondott szó és változékony hangsúlyai, majd a fény, a szín, a tér és más színpadi hatások összessége, azok az elemek, melyekkel a rendező dolgozik.

A klasszikus művek újraértelmezéséek és színpadra állításának kezdeti idején kialakult vita tulajdonképpen nem zárult le azzal, hogy a vitapartnerek elhallgattak és tovább mentek a maguk útján. Nem zárult le, mert a rendezők a beavatkozás mélységét korlátlanná tették. Nem egyszer csak nyers-anyagnak tekintették az írói művet, vagy kis túlzással - ürügynek. A túloldali vitapartnerek pedig a maguk helyén - minden további vitaigény nélkül - látszólag csak szemlélték a történteket.

A Nagyvilág 1972/2. számában Gyergyai Albert *A két Egmont* című írásában - a kezdeti viták egyik elindítója - az Egmont sorsának bemutatásával sok érdekes és új gondolatot ébreszt.

Schiller - Goethe beleegyezésével - alapvetően színpadi és színházi szempontok és hatások figyelembevétele miatt átdolgozta az *Egmontot*. Az át-dolgozás nyilván a korabeli ízlésvilágnak is megfelelően tette színpadra a művet még akkor is, ha Goethe ezt nem szívesen - de végül is megengedte. Hogy az átdolgozás utáni siker hívta-e fel Beethoven figyelmét a műre, vagy az eredeti mű, az talán tárgyunk szem-pontjából akkor sem lényeges, ha a beethoveni mű visszatért is az eredeti Egmonthoz.

A témának újrafelvétele számunkra nem a vita újrakezdéséhez ad impulzust, hanem ahhoz, hogy egy másik kérdést és jelenséget vizsgáljunk meg, amely a lelanyhult vitát követve mind-jobban Felerősödik. Ma már nem a klasszikus művek előadhatóságáról vitatkozunk, már nem is a leporolás vagy a beavatkozás mélységeiről és szabadságáról.

Az értelmezés kérdése és így a rendezői beavatkozás - mint önálló szellemi alkotás - sokszor már az eredeti műtőt független gondolat és mondanivaló nem egyszer zavarbaejtő számunkra. Az természetes evidencia, *hogy egy* mű mondanivalója - minden szöveges változtatás nélkül is - helye, ideje és körülményei szerint alakul, hat és mu-tat be helyzeteket, és szembesít mai konfliktusokkal. Az is magától értetődő lenne, hogy a rendezői értelmezés az itt és most helyzetét éppen ezért fokozottan és úgy vegye figyelembe, ahogyan azt a dráma szűkebb világa elvárja.

A kérdés ma mindjobban az, hogy egy rendező mondanivalójának kifejezéséhez, világképének felrajzolásához *melyik és milyen mű felel meg a legjobban* - legyen akár klasszikus vagy mai alkotás. Vagyis: sokszor úgy tűnik, hogy kezdetben van egy önállósult rcndczői gondolat, egy belső megfogalmazásra váró mondanivaló, amelyhez drámát. alapanyagot, nyersanyagot - vagy felfokozva - sokszor majdnem ürügyet keresnek. Ehhez természetesen az önálló vagy önállósulni kívánó gondolat és mondanivaló mellett olyan szuverenitás és autonómia kell, amely csak sajátos viszonyok között valósulhat meg. A mi viszonyaink között ennek a lehetőségnek a korlátait megszabja az, hogy a rendezők zárt rendszerben alkotnak, ennek a zárt rendszernek kötelmei a mű-sorterv, a darabválasztások nem mindig önálló és mindentől független lehetősége és még mindmegannyi személyi és tárgyi tényezője annak, amit egy zárt szervezetnek - tehát színháznak hívnak. Ezen a zárt szervezeten belül kell te-hát megkeresni a módját és lehetőségét annak. hogy egy rendezői mondanivaló, önállósult gondolat a színpadon megvalósuljon, mégpedig úgy, hogy a jelzett zárt rendszeren belül egyidőben igazodjék az összes tényezőkhöz: műsorterv, társulat, kultúrpolitika stb. Mi is történhet ilyen esetben? Vagy egy szerencsés találkozás és beteljesülés vagy az erő-szak.

A szerencsés nagy találkozások akkor következnek be, amikor minden tényező és rendezői törekvés harmóniája létrejön: szerencsésen, jól adott a drámai anyag a már 'régen érlelt rendezői mondanivalóhoz. De ilyenkor sem egyértelmű minden.

A rendezői mondanivaló és a dráma értelmezésének egésze és különbözősége olyan többértelműségre ad alapot, amely nemcsak a mű esztétikumát érinti, hanem a mondanivaló politikumát is vitathatóvá teszi. Köznapian és egy-szerűen: a rendező a darab értelmezése *vagy* a maiságra való egyébként helyes törekvés közben vitatható vagy helytelen szembeállításra juthat, vagy olyan konzekvenciákat vonhat le, ami már nemcsak vitatható, hanem cl kell vetni. Egy szerencsésnek mondható találkozás is sok rejtett úton vezet a megoldáshoz. Ma már egyáltalán nem biztos, hogy a rendező első szándéka magának a *műnek* értelmezése. Sokszor inkább szándéka a rendezőnek a saját maga gondolatainak megfogalmazása a műben vagy azon kívül vagy annak ellenére.

Ha szinte a vád erejével hatnak is ezek a gondolatok, mégis hivatkozni kell a régebben vagy a közelmúltban látott

nagy hazai és külföldi rendezésekre, amelyek váltakozó előjelű kritikákban ma is élnek emlékeinkben.

*,

Jó-e mindez vagy rossz? A rendezői munka önállósulásának és önálló alkotó jellegének megerősödését jelenti-e, vagy valami olyan új divatos és átmeneti jelenséget csupán, amelyet a dráma elsődlegessége - mint már több évszázadon át - előbb-utóbb ismét legyőz? Azt hisszük, nemcsak divatról van szó. Inkább arról, hogy a rosszul értelmezett rendezői önállóságból divatot csináltak, sőt egyszer-másszor odáig mentek, hogy teret engedtek az öncélú és olcsó látványosságnak.

Így nem egyszer hitelét vesztette a jó ügy szolgálata. A jószándékú önállósuláson belül is vannak buktatók. Vannak művek, amelyek alkalmasak arra, hogy mindig aktuális programot hirdessenek, de vannak művek, amelyek teljesen vagy részben ellenállnak annak, hogy ilyen módon közelítsék meg. Tapasztalataink nagyon sokrétűek az elmúlt esztendőkben, és a közelmúlt nem egy ilyen törekvésével kapcsolatban is.

Az irodalmi mű, a dráma maradandósága arra int, hogy annak elsődlegességét kell elsősorban a rendezői szuverenitásnak tisztelnie. És ez nem ellentmondás. A rendező elsősorban abban legyen önálló szellemi alkotó, amit értelmeznie kell, mert nemcsak tolmácsol, közvetít és bemutat, hanem az értelmezésével önálló és saját gondolatait is rögzíti.

A színházi előadás - a rendezői, színészi munka - mulandósága, még ha ma már rögzíthető is, a dráma és az iroda-lom maradandósága közötti különbség, a rendezői értelmezés szabadságának problémái hagyják ma is nyitva a kérdést: önálló alkotó-e a színházi rendező?

*

Ezzel a témával a SZÍNHÁZ megindulása óta foglalkozik. Malonyai Dezső cikke és gondolatmenetének végén a kérdés újra előtérbe helyezi ezt a vitát. Hogy mennyire napjaink színházi életének központi kérdése, bizonyítja az ITI, a Nemzetközi Színházi Intézet decemberi budapesti tanácskozása is. Ezért szívesen adunk helyet hozzászólásnak, vitának - bár nem hisszük, hogy Malonyai Dezső kérdő jelét végképpen felkiáltójellé lehetne kiegyenesíteni. (A szerk.)

FÖLDES ANNA

A magyar dráma vitájáról - szenvedélyek nélkül

Az Alföld szerkesztősége bölcs arányérzékkel, fél esztendő után, februárban lezárta a szokatlan szenvedélyeket ki-váltó színházi vitát. A vitaindító - Ablonczy László - értetlenül, szinte restelkedve fogadta a részben rá, részben nézeteire zúduló pergőtüzet, és bölcs be-látással felmérte, hogy a gondolatok hullámverése - a témának szól. Pályi András, Berkes Erzsébet, Kerényi Imre, Zsák László, Bényei József és mások után, dehogyis szólnék hozzá a lehetőségekhez képest megnyugtatóan lezárt vitához, ha nem érezném, hogy csak a folyóiratbeli csatározás rendeződött megnyugtatóan; maguk a problémák ugyanolyan nyugtalanítóak, mint a vita kezdetén voltak.

Az első (második és harmadik) dráma után

A vitában meglehetősen nagy súllyal vetődött fel a színházak és drámaírók kapcsolatának alkalmi jellege. A folyamatos együttműködés hiánya és a színházról színházra vándorló írók (feltételezhető) elégedetlensége. Bár, mint minden, a művészeti élet szövevényéből ön-kényesen szerkesztett példatár, Ablonczyé is könnyűszerrel szembesíthető a tételek ellenkezőjét bizonyító adatokkal - és itt elsősorban Illyésnek a pécsiekkel, Örkénynek Várkonyi Zoltánnal való kapcsolatára gondolok a probléma mégis elgondolkodtató. Nem-régiben egy Hubay Miklóssal folytatott beszélgetésben újra napirendre került a téma: hogy lehet az, hogy Magyarországon, Hubayn kívül, nincs főfoglalkozású drámaíró. De talán még ez a kisebbik gond: a nagyobb az, hogy a kor-társ magyar irodalomban - az övén kívül - nemigen van drámai életmű. Tudom, hogy Illyés és Németh László, Illés Endre és Karinthy drámái kötetbe kötve rendelkeznek a drámai életmű bizonyos megkülönböztető vonásaival. De még az ő drámaírói művészetük is csak része - fontos, lényeges, elhagyhatatlan vonulata, de mégiscsak második síkja! - az irodalmi műnek. Igaz, hogy a prózaírók bolyából Örkény ma már átsorolódott: róla elmondható, hogy a dráma lett az elsődleges, gondolatainak par excellence kifejezési formája. (Még akkor is, ha *a Vérrokonokat* megelőző drámáinak kivétel nélkül epikai előzményei voltak.) De már Karinthy Ferenc elsősorban a maga novellista erényeit csillogtatja a színpadon, és kétkötetnyi dráma, tucatnyi premier után is szívesen látott *vendége a* színházaknak. Hasonlóképpen Fejes Endre, akinek *Rozsdatemető* című drámája még mindig a leghatásosabb érv a dramatizálások kritikusaival szemben, de mégsem vált egy drámaírói életmű expozíciójává.

És mégsem róluk van szó, akik több kevesebb sikerrel, de jelen vannak a színházi életben.

Hanem akik jelen lehetnének, és nincsenek. Érdemes lenne ebből a szempontból kicédulázni Almási Miklósnak a Literaturában közzétett, tizenöt év drámatermését vizsgáló körképét, vagy akár felidézni saját emlékeinket. Hány biztató első drámának tapsoltunk, hány prózaírónk, költőnk bontakozó dráma-írói tehetségének szurkoltunk - hiába. Hová lett a drámaíróként pinceszínpadon debütált Mezei András, *a Magadra kiálts!* című drámával ígéretesen induló Salamon Pál? De beszélhetünk másokról is, a magyar próza első vonalából. Például Mészöly Miklósról és Mándy Ivánról, Moldova Györgyről és Galgóczi Erzsébetről ... Valószínű, hogy *az Ablakmosó* vagy *a Mélyvíz* vagy akár *A főügyész felesége* nem voltak hibátlan művek sem. De zsákutcává - csak a fogadtatás következtében lettek. Való igaz, hogy Sánta Ferenc írói válságát nem lehet *Az árulót* színre hozó Katona József Színház vagy a drámát hűvösen fogadó kritika számlájára írni, de tény, *hogy* Sánta Ferenc is csak hétéves késéssel talált vissza Tháliához. Mint ahogy nem sikerült végképp a színpadhoz hódítani a két Szabót sem - Szabó Magdát és Szabó Györgyöt -, akik pedig mind a ketten többször nekirugaszkodtak, és bemutatóikat nagy érdeklődés is kísérte. Meggyőződésem, hogy egy kis szerencsével, dramaturgiai törődéssel Szabó Magda és Szabó György is kitűnő, vérbeli drámaírókká érhettek volna. Természetesen a felsorolt pályák lezáratlanok, és minden szezon ígérhet, hozhat új meglepetést, sikert. De annyi biztos, hogy a *Szekrény-be zárt szerelem* vagy *a Kígyómarás* óta

esztendők teltek el, s a repertoárban lett volna hely jelentős kortársak jelentős drámáinak.

Hubay Miklós nyilatkozatában azt is szóvá teszi, hogy a színpadnak hátat Fordító íróktól senki sem kérdezi meg, miért tették, mi hiányzik ahhoz, hogy folytassák a valóban közérdekű irodalmi műfaj meghódítását. Magam sem tudom, hogy ezért a színházakat, a színházvezetőket, a rendezőket, a minisztériumot *vagy* a kritikát kellene-e megróni. Hiszen egymagában senki sem hibáztatható, senki sem felelős azért, amiért - mondjuk - Mándy Iván nem írt drámát. Még az is eszembe jut, amit Peter Hacks mondott legutóbb a Theater der Zeit című folyóiratnak adott nyilatkozatában, amikor az újságíró a drámáról való aggódás, gondoskodás problémáját feszegette, hogy tudniillik - nem nyomorék a drámairodalom, hogy gondoskodásra szoruljon... De mégis, az a tény, hogy az írók elkedvetlenedése immáron társadalmi jelenség lett, hogy tehetségek sorozatosan fordulnak el a műfajtól, arra int, *hogy* beszélni kell a problémáról, és szembe kell nézni azzal is, hogy a jelenségnek mélyebben fekvő társadalmi-irodalmi-közéleti okai vannak. Amelyek számtalan összetevőjéből kinek-kinek magának kell kikeresni a rá tartozót

Miért csak Pécsett?

Nemcsak az Alföld hasábjain, más vitafórumokon is megfogalmazódott már az a részben jogos észrevétel, hogy az újat kereső, kísérletező vidéki színházak nem tesznek meg mindent az új magyar drámák színpadra segítése érdekében. (Évekkel ezelőtt, úgy emlékszem, éppen a Dunántúli Színházak Kaposvári Fesztiválján került a kérdés terítékre. Holott akkor - éppen egy Weöres-dráma premierje után voltunk ...) Kétségtelen, hogy Zsámbéki Gáborék eddigi legnagyobb sikereiket Goldonival és Shakespeare-rel, Dosztojevszkij jel és Kleisttel aratták. (Bár a Kleist-téma - Sütő András-dráma.) Kétségtelen az is, hogy Székely Gábornak sem sikerült a *Macskajátékban* megkezdett úton továbblépnie.

És mégis úgy érzem: alaptalan ez a legjobb együttesekkel szemben hangoztatott vád.

Mert a fiatal rendezők egyelőre a színházalapozás munkáját végzik: energiájukat az együttesteremtés és a színésznevelés oly mértékben leköti, hogy még nem jutottak cl az írókkal való fáradságos szellemi munka időbeli, anyagi stb. feltételeinek biztosításához. Ha nem éreznék ennek az igénynek a jelenlétét sem, jogos volna a szemrehányás. De éppen Kaposvárott a Vekedy-ősbemutató jelzi, hogy műsorpolitikájuknak ezt az oldalát is készülnek kimunkálni. A magyar szerzők egyik leglelkesebb és legkövetkezetesebb színpadi bábája, Berényi Gábor a megmondhatója: mit jelent szervező és szerkesztő, agitációs és dramaturgiai munkában egy új, kezdő drámaíró darabjának rendezői vállalása. Hogyan született meg közös ihletből és erőfeszítésből, többszöri nekirugaszkodásra például Jókai Anna *Fejünk felől a tetőt* című drámája. Mennyi közös munkába került Benedek Katalin darabja, annak ellenére, hogy a tehetséges szerző civil foglalkozása dramaturg. Hogyan egyengette a színház és a rendező Kertész Ákos színpadra vezető útját, amíg a *Névnap* hazai és külföldi sikere beérett. Kétségtelen, jó lenne, ha például Székely Gábornak máris meglenne erre a kedve, igénye, ideje, energiája ... De a helytől, időtől, körülményektől függetlenül felállított követelmények nem ösztönzik, hanem gátolják azt a munkát, amelyet pedig Székely, Ascher Tamás, Valló Péter és a többiek maximális koncentrációval végeznek. Ha Ascher ma Dosztojevszkijjel, Valló még nem Vámos Miklóssal, hanem García Lorcával bizonyít, akkor itt nemcsak saját művészi-rendezői mondanivalójuk optimális kifejezéséről, a magyar szín-házkultúra teremtő alakításáról van szó, hanem egy korszerű játékstílus kikísérletezéséről, eszközteremtésről, együttesnevelésről is. Ami hosszú távon a magyar drámák színre hozatalában is gyümölcsözni fog. A többi között abban is. hogy megnöveli a színházak vonzását. éppen a fiatal írók körében. Hogy kollektívát teremt, amely a fejlődés egy adott fokán szükségszerű és életerős szövetségese lesz a megszülető új magyar drámairodalomnak is.

Mindazok, akik ezzel kapcsolatban a pécsi kivételről szólnak, Czímer József dramaturgiai munkásságára hivatkoznak. De aki körülnéz - akár a fővárosban is - tudja, hogy a főfoglalkozású dramaturgok közül is kivételesen kevesen végzik azt a fajta irodalomszervező alkotó munkát, amit Czímcr.

Álmodni persze lehetne arról, hogy minden színháznak meg kellene találnia a maga drámateremtő dramaturgiai szakemberét, és akkor már mellékes, hogy az illető milyen státusban - igazgatói, rendezői vagy dramaturgi mi-nőségben - szolgálja az ügyet. De addig is: ne keressünk se Pesten, se vidéken bűnbakot.

Mert ha erre fanyalodunk, akkor előretekintés helyett hátralépünk. És akkor viszont egyforma súllyal kell felvetni a műsorpolitikának az új magyar drámával szemben elkövetett mind a két irányú mulasztását: a maximalizmus és az engedmények politikáját is. Hogy Gyurkovics Tiborhoz hasonló izmos tehetségek félkész drámával léphetnek a nyilvánosság elé, hogy egy nagy múltú, népszerű prózaírót „elsődrámásként" kompromittálnak egy gyenge darab elfogadhatatlan előadásával. Akkor évszámokkal súlyosbítva kellene konkretizálnunk a megírástól a bemutatóig el-telt időszakok hosszát, a szüntelen kés-leltetés eléggé nem kárhoztatható gyakorlatát és még sok mindent.

Csak egyetlen „vádlott" ártatlansága mellett szeretnék kiállni az Alföld vitájának apropójából - és ez a világirodalom.

Albee - vagy Csurka?

Legélesebben Bényei József veti színházaink szemére a világirodalom-centrikus irodalomszemléletet. Nem tehetek róla, engem ez a fogalmazás is riaszt. De még jobban a szemlélet, amely nem (vagy nem csak) Neil Simonnal, de Albee-val szemben is *védi* a magyar drámát. Már Berkes Erzsébet is vitába szállt Ablonczynak azzal a kifogásával, amelyet a színházi bemutatók kronológiája ihletett. („Elébb jött Brecht, mint Remenyik, elébb Beckett, utána Sarkadi...") De Bényei József érvelésé-ben még egyértelműbb a kozmopolitizmus vádja, amelyet később óvatosan a kozmopolita tendenciák és tünetek számonkéréserc enyhít. Ennek alátámasztására azután bizonyíthatatlan tételekkel is érvel. Például, hogy „Az egzisztenciális sikert, a kitüntetést, az előrehala dást megnyugtatóbban lehet ma reprezentálni és siettetni egy külföldi dráma érdekes színpadra állításával, mint egy magyar dráma feltámasztásával". Így lenne ez? Nem hiszem. De hiába hivatkoznék a *Mózes* sikerérc, *a Magyar Elektra* tévéadaptációjára, hiszen a reprezentálás (?) és az előrehaladás nem kvantifikálható. Kazimir népművelő színházával pedig igazán sok vitám van, de egyet, úgy érzem, nem lehet tőle el-

vitatni. Hogy bátran és tudatosan vállalkozott egyfajta európai és Európán túli kapunyitásra. Ezért igazán vétek lenne őt megróni. Hiszen ettől még a Tháliában és főként a Thália Stúdióban folytathatta - és folytatta is - azt a nemzeti jellegű drámateremtő műsor-politikát, amelyet Eörsi István, Görgey Gábor és Lengyel József neve fémjelzett.

Mindenkinek igaza van, illetve volt, aki szóvá tette, hogy Magyarországon majdnem annyi Neil Simont játszanak, mint a Broadwayn. De hát ez már a tavalyi hó... *És* a világirodalom fogalmán *kívül* létező bulvárdarabok ellen nem az a legfontosabb kifogásunk, hogy történetesen amerikaiak vagy franciák, hanem hogy értéktelenek, silányak, szocialista szemléletünktől idegenek. De hasonló szenvedéllyel kellene kiseprűznie a kritikának az értéktelen, silány, szocialista szemléletünktől idegen műveket akkor is, ha szerzőjüket - magyar anya szülte. A szerzővel való honfitársi kapcsolatunk - nem mérték és nem mentség ... Sőt, talán még nagyobb fájdalom, gond, még irritálóbb tünet, ha egy szocialista állam írója kerül a kommercializmus csapdájába.

Ami pedig a valóban világirodalmi rangú külföldi kortársműveket illeti: színre hozataluk nemhogy nem árt, de feltétlenül használ a magyar drámának. Különösen, ha időben történik. (És ezen a téren azért már van némi előrehaladás.) A világszínházzal való szinkronitás nem szenzációhajhászás és nem divat, hanem jogos műsorpolitikai törekvés, amelynek eredményessége hozzájárulhat ahhoz, hogy a hazai szerzők fokozottan bekapcsolódjanak a világirodalom ára-mába. Még túlhaladni is könnyebben, gyorsabban lehet valamit - például az abszurd dráma esztétikáját! -, ha az alkotók és a befogadók szemlélete folyamatosan alakul és fejlődik, a kor követelményeinek megfelelően.

Biztosítsunk tehát zöld utat a magyar drámának, mindannyian, akik a pálya közelében vagyunk: színházigazgatók, rendezők, kritikusok. De ne akarjuk megbénítani a színházak sokvágányú

rámai forgalmát, mert akkor túlságosan könnyen, túlságosan hamar berozsdulnak a sínek. És a zöldre állított szemafor nem pótolja sem a messze vezető síneket, sem a gondolatokkal megrakott vonatokat.

DERSI TAMÁS

Beszélgetés Németh László színházáról

Németh László Széchenyi *című drámáját 1968 őszén újította fel a Nemzeti Színház együttese, Bodnár Sándor rendezésében. Az alábbi beszélgetésre 1969 februárjában ültünk össze. Tartalmának összegezését - Németh Lászlóra emlékezve - azért érzem szükségesnek, mivel Bessenyei Ferenc műhelyvallomása a legszebb, legtartalmasabb színészi méltatása Németh dramaturgiájának és színpadi nyelvének.*

Dersi Tamás: Manapság a színháznak is koncentrált, a hagyományosnál szuggesztívebb hatásra kell törekednie. Megoszlanak a vélemények, milyen eszközökkel érhető ez el a legbiztosabban. A hagyományos forma mindenesetre nagy tartalékokkal rendelkezik. Németh László életműve a bizonyság: mennyire modern lehet a korával együtt érző-lélegző író anélkül is, hogy lemondana a dráma nagy múltú kereteiről, az ábrázolásnak arról a módjáról, amit általában realistának nevezünk. *A Széchenyi* is ilyen darab: egyszerre hagyományos és újszerű.

Bodnár Sándor: Történelmi vagy pszichológiai dráma a *Széchenyi?* Az a véleményem, hogy mindkét feltételezés leegyszerűsítő. Az ilyen meghatározások többnyire ötletszerűek és egyoldalúak. Németh Széchenyijének vannak történelmi motívumai, van pszichológiai vonatkozása, és ezeken kívül még sok egyéb jelentése. A dráma legfontosabb forrását kevesen ismerik. Széchenyi *Naplója*, ez a rendkívül izgalmas forrásmű - a teljes *Napló* - ugyanis máig nem jelent meg magyar fordításban. Németh drámái közül valószínűleg a *Széchenyire* hatott legerősebben a konkrét történelmi anyag. *A Széchenyiben* csaknem minden mondatnak lényegbevágó jelentése van. Ha rosszul mondják, az előadás félresiklik, és a szerzői szándék nem valósul meg úgy, ahogy kell.

Bessenyei Ferenc: Én már sok Németh-darabot játszottam, s tudom, mekkora igényeket támaszt ő a színésszel szemben. Ezzel persze szokatlan erények csillogtatását teszi lehetővé, amire egyébként csak nagyon ritkán nyílik alkalom. A szellem és a szenvedély intenzív egységét követeli, ehhez ad drámáinak szövegével színészújító ihletést. Németh darabjaiban új - kedvünkre való - színészt kovácsolhatunk magunkból, de ehhez elszánt munka és nagy szigorúság kell. Nála minden szónak helye és hangsúlya van. Nincs locsogás, mellébeszélés, kihagyás, csúsztatás. A vonatkozó névmás vagy a jelző lényeg-bevágó tudnivalót közöl, s ezt nekünk észre kell vennünk, hogy a nézővel is észrevétethessük.

Úgy kell vállalnunk Németh László mondatainak szárnyra bocsátását, hogy egyetlen lélekrezdülés, egyetlen hangárnyalat se mehessen veszendőbe. Nem ismerek olyan modern drámát, ahol a szövegmondásnak és a játéknak ennyi apró finomsága lenne, ahol a színész enynyi gyönyörűségét találhatná a szerep lényege szerint megoldott feladatban. Sajnos, ezt nagyon nehéz elérni. A mi kényelmes, laza eszközeinkkel, hatheti próbával lehetetlen minden ízében ki-dolgozott előadást produkálni. Ezért élek még most is - hónapokkal a premier után - próbalázban. Füzetnyi instrukciót hordok magamnál. Ha *a Széchenyit* játsszuk, ötre jövök a színházba, olvasgatom a füzet bejegyzéseit. Hát-ha sikerül javítani, közelebb jutni a legjobbnak tűnő megoldásokhoz. Ez a munka fárasztó és élveznivaló. Örök izgalom, örök elégedetlenség. Ugyanakkor a legkisebb siker is nagy öröm. Kárpótlás a befektetett energiáért. Sikeren most nem a tapsot, a közönség elismerését értem. Ez is nagyon fontos, de más dolog.

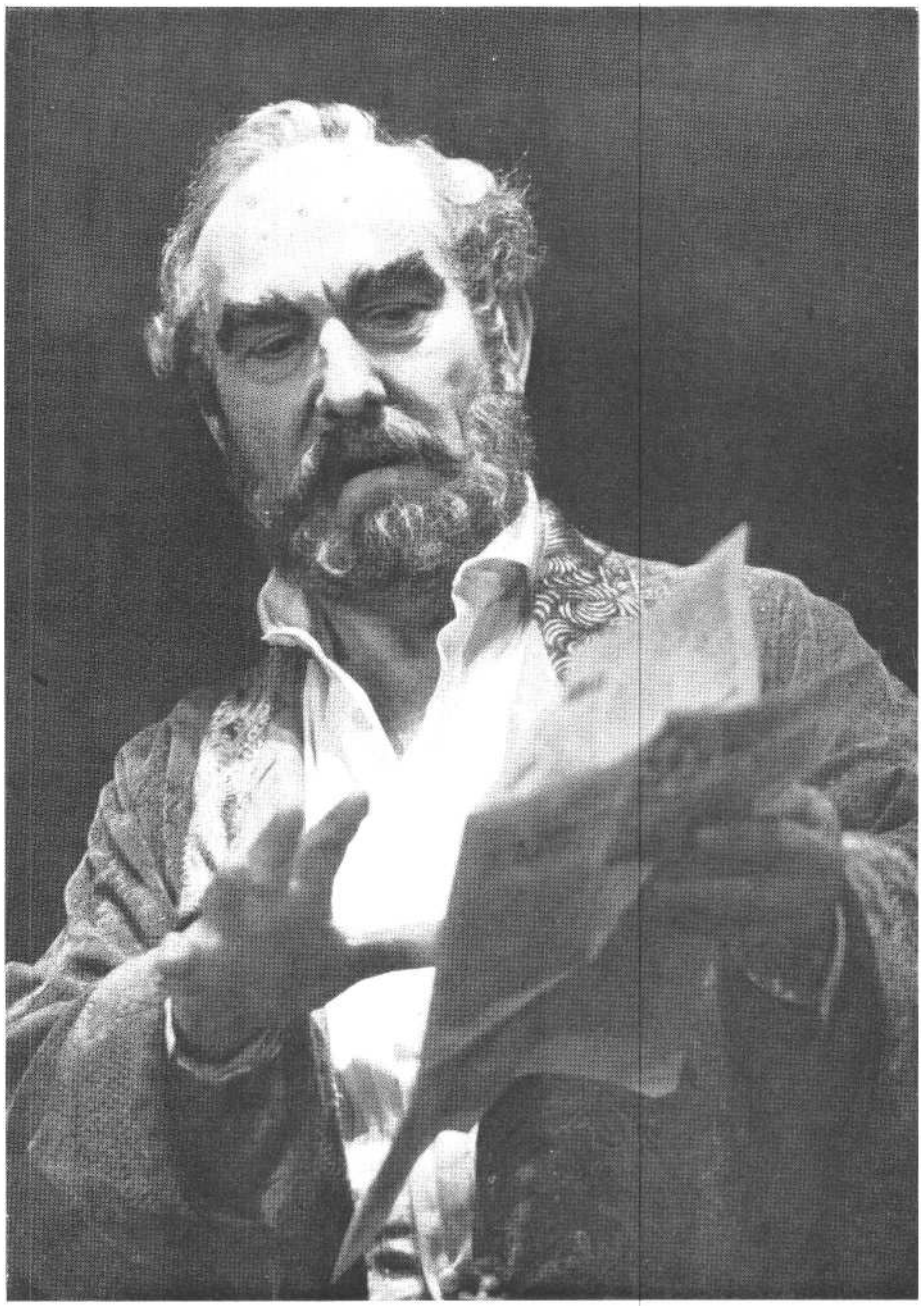
Amire gondolok: a munkánknak értelmet és önigazolást adó perc vagy pillanat, amikor magunk is úgy találhatjuk, hogy amit csinálunk, nemcsak jó, hanem legbensőbb szándékunkkal, legszemélyesebb törekvésünkkel találkozik. Aki ismeri a színészmesterséget, tudja, hogy az ilyen élmény a legjobb szerepekkel ellátott színész életében sem gyakori. Ezért szeretem annyira Németh László drámáit. Az ő szövege - és gondolatvilága szárnyára vesz, hittel tölt el, visszaadja számomra a színház mitikus erejét, amire anaturalista aprólékosság és a modernkedő sznobizmus egyaránt képtelen. Németh játékká nemesíti az ér-

telem munkáját. Széchenyit például intellektuális kiválósága veszejti el.

Képtelen szó nélkül hagyni a hazáján esett sérelmeket. Megírja *a Blicket,* amely felrázza a legjobb elméket Magyarországon. Az ellenséges hatalom foglyaként, a teljes és reménytelen kiszolgáltatottságban is elragadja a szerep és a hivatástudat szenvedélye: nem tagadhatja meg önmagát, munkáját, agyának szüleményét. A becsület és az értelem vonzása ragadja el, ez viszi a tragédiába. S közben ellenállhatatlan zsenialitással játszik környezetével és ön-magával, a veszéllyel és ellenségeivel. Számomra a legnagyobb öröm: a halálnál is erősebb intellektuális szenvedély életre keltése, az igazsága elől kitérni nem tudó értelem elszántságának és játékosságának érzékeltetése.

A Németh-drámákkal való találkozás számomra a legnagyobb munkaélmény. Ennek a szövegnek a színpadra vitele a mesterség puritán tiszteletét, az átlagosnál jóval nagyobb teherbírást követel az együttestől. Nem hiszem, hogy ennek az igénynek meg tudnánk felelni. A Németh László munkásságával szembeni előítéletek a színházakba is eljutottak. Sőt, bizonyos mértékig fel is erősödtek, hiszen minden olyan színész, aki nem kedveli a mesterség próbáit, a nagyobb terhelést, szívesen beáll a kórusba, a lustaságát, kényelmességét álcázva a drámák nehézkességéről, nyelvezetük zsúfoltságáról, tekervényességéről, a feladat megoldhatatlanságáról panaszkodik. Ezt nyíltan meg kell mondani, és harcolni kell ellene. S minthogy a művészi munkában a legszelídebb erőszak sem hoz igazi eredményt, ennek a harcnak egyetlen formája és eszköze a meggyőzés lehet. Az író céljának szuggesztív ismertetése, gondolatainak átsugárzása és elfogadtatása, a színészek fanatizálása. Megnyerése a rendkívüli feladatnak, a többletmunkának.

Dersi Tamás: Ehhez együttesre, partnerekre van szükség. Úgy kell bejönni a színpadra, hogy Zala megye is ott legyen, meg a Deák Ferenc bölcsessége is, amit el lehet, el kell ismerni, de az-tán a Széchenyi vágású férfiból kiszakad a fájdalmas lázadás a józan mericskélés ellen. Ő erre képtelen, ő az életével is politizál, nemcsak az érveivel. Ez a kitörés annál erőteljesebb, minél gyanútlanabbul idézi fel a látogatóba érkező táblabíró a másik magatartás kínálta előnyöket. A Goldmark doktorral

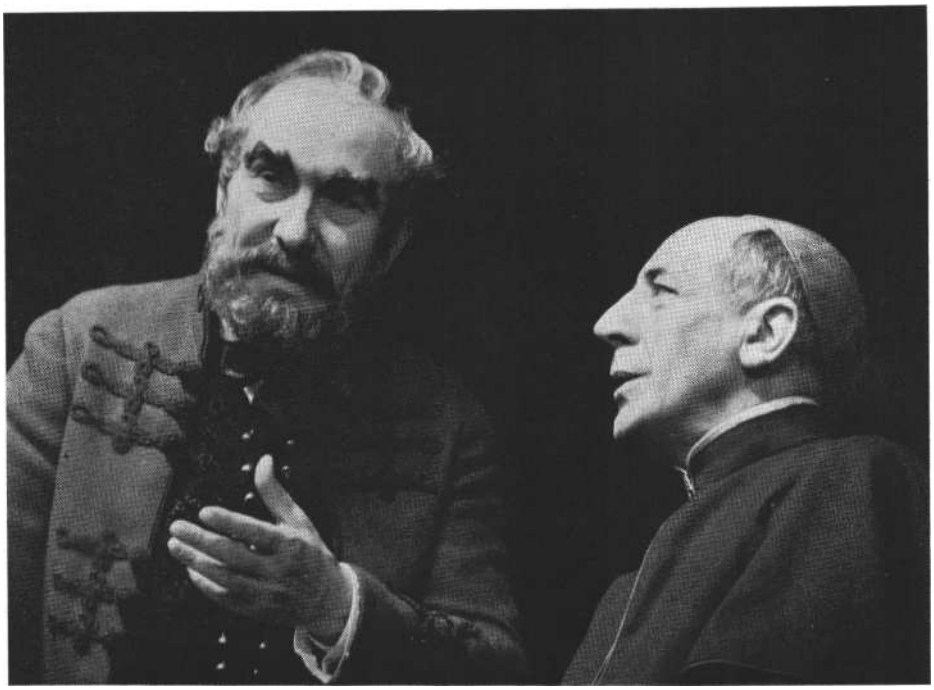


Németh László: Széchenyi című drámájának előadása a Katona József Színházban
Bessenyei Ferenccel a címszerepben

folytatott vitához pedig ellenfél kell, kicsit enervált, kicsit démoni erejű partner, aki kisember létére igazi ellenfele tud lenni a betegen, meghurcoltan is nagy hatalmú grófnak.

Bessenyei Ferenc: Németh Lászlónál a nyelv teremti a figurát. Széchenyiben a drámai nyelv terhelése még nagyobb, mint más műveiben. Itt a hős nemcsak beszél, hanem - ezzel párhuzamosan - mellé is beszél. Vagyis nemcsak kifejezni, hanem álcázni is akarja magát azzal, amit elmond. Elkezd vallani, vállalja helyzetének és indulatainak logikáját, azután egy váratlan - vagy gyakori ismétlődésében már nem is váratlan? - fordulattal visszalép. Összekavarja az egészet, nehogy megértsék. Ebben a szerepben a szöveg méltósága dominál. Segít: a színpadot visszaadni a költészetnek. Az értelem költészetének, amelyben a logika szinte érzéki gyönyörűséggel tölti cl a színészt. Tiszta és megvesztegethetetlen logika, mégis forró, átélhető, teljes emberségünkre ható. Itt valóban az értelem és érzelem egymást átható feszültségéről lehet beszélni.

A sajátos gondolatritmust megszólaltató Németh László-i körmondat kezdetben - a szereppel való találkozás első periódusában - valósággal megkínozza a színészt. Később azonban, a munka sodrában, a szöveg és a jelentés rögzítésének folyamatában oldódnak az idegenkedés és félelem görcsei. Igen, félelmet mondtam, s bizony éreztem is nem egyszer tanulás közben. Először is súlyos, nagy szerep *a Széchenyi.* Próbára teszi a memóriát, ezenkívül, mint már említettem, különleges igényeket támaszt. Nem elég a mondatait megtanulni, szinte minden szóra - a szó súlyá-



Bessenyei Ferenc Balázs Samuval a **Széchenyiben (Ikládv László felvételei)**

ra, jelentésárnyalataira, a mondat egészéhez s többi részéhez való viszonyára, sőt még az írásjelekre is - gondot kell fordítani. Csak így lehet, így tudtam elérni, hogy ne üres szóözön áradjon belőlem, hanem az a drámai feszültségű jelentés kapjon hangot, amelyet Németh László a nyelvre bíz. Minél fáradságosabb ez a munka, annál inkább élvezi az ember a szöveg virtuozitását.

A hős karakterét, a múltjához és jelenéhez, vágyaihoz és lehetőségeihez, a nagyvilághoz és szűkebb környezetéhez kialakított viszonylatrendszert a nyelv hálójára feszítve lehet csak szem-ügyre venni. Ezért van a mondatoknak bonyolult szerkezete és ebből kibontandó jelentése. Nagyon sok részletet idézhetnék, amivel bizonyítani lehet, hogy Németh László párbeszédeinek, monológjainak szövetében minden szálnak - egy-egy jelzőnek, határozónak, a szó-rendnek és a szavak hangulatának is - funkciója van. A dráma nem egy kérdőjelét lehetett a nyelvi elemzés segítségével eltüntetni.

Közben már éreztem, hogy a megér-tett - vagy legalábbis megérteni vélt - dikciót nem lehet és nem is elég csak memorizálva tanulni. Rájöttem, hogy az elemzés folyamatát visszafelé sem takaríthatom meg. Vagyis az árnyaló, értékelő, finomító, értelemtisztázó munkát, ami a tanulást megelőzte, el kell végezni a már fejben tartott anyagon. Ez aztán az igazi kínlódás és az igazi gyönyörűség, ami az artikulációs eszközök kegyetlen tréningjét is megköveteli. El kell érni, hogy az író mondatai megközelítően ugyanazt a jelentést vigyék el minden egyes nézőhöz, mint hozzám.

Arra is szükség van, hogy szépségük a hangzásban is érzékelhetővé váljék. A mondatok formát kapnak, ponttól pontig, vesszőtől vesszőig ívelnek, más-hol lélegzetvételnyi szünetekben a csend tartópilléreire támaszkodnak. Az emlé kezetben valóságos kotta épül, amiről a színész idegrendszere és artikulációs berendezése az előadásokon visszajátszhatja az író nyelvezetét. Olyan feladat ez, amely mindig teljes koncentrációt igényel. Nem lehet benne lazítani, illetve úgy lehet csak valamit is a rutinra bízni, hogy az egész megadja az árát. Széthullik, hideg gubancokra szakadozik, üresnek és kimódoltnak hat a gyönyörű, fület-lelket gyönyörködtető dikció.

Az volt a baj, hogy a szereptanulás legelején túlságosan elszabadultam a részletekbe. Miskolcon dolgoztam. Kijártam az erdőbe, és beszédgyakorlatokat csináltam. Harsogtam a csendben. Később pedig alig tudtam visszavenni az erőt és a lendületet. Szavaltam, hol-ott arra lett volna szükség, hogy a szavak és a mondatok egymáshoz való viszonyát építsem a modulációba. Hiszen Széchenyi a nyelvben - a nyelv segítségével - vetkőzteti meztelenre önmagát. Nincs ennek a hatalmas embernek egyetlen titka, amire fényt ne derítene a szöveg. Csak meg kellett találni, és úgy kellett mondani, hogy az írói szándék megvalósuljon.

Nem merem állítani, hogy ez mindenütt sikerült, de ez volt a cél, ez ha-tározta meg - és persze menetközben módosította is - a munkamódszert. Ma is teli vagyok kétségekkel. Otthon, nap-közben, az előadások alatt újra meg újra kérdezni kényszerít a fejemben za katoló szöveg. Hogyan a leghelyesebb elmondanom például a vendéget foga-dó szavakat: „Ön az a hazánkfia, aki a szép Zala megyét hozta fel ide ebbe a szomorú házba." Mi itt a hangsúlyos? Az, hogy *ön az a* hazánkfia, vagy ön az *a hazánkfia,* aki a szép Zala megyét... és hogyan tudom kifejezni ebben *a szép* és *a szomorú* jelző ellentétét úgy, hogy ne panasznak, hanem egy örök játékra feszülő eleme egyszerre ironikus és önironikus ötletének hasson? Ilyen hang-súly- és árnyalási problémát százszámra idézhetnék. Ezek tisztázása, illetve a megoldás kísérlete volt a munka harmadik szakasza, s ezt ma sem tartom be-fejezettnek. Az ilyen munkát úgy kell elkezdeni, hogy a színész - és vele együtt természetesen a rendező is - zárójelbe teszi a raktári elfekvő áruként felhalmozódó megoldási módozatokat. Nem a korábbi szerepekből, rendezésekből visszamaradt lehetőségeket szabja át, igazítja jól-rosszul az új feladat-hoz. Minél többet el tudunk felejteni, annál hatékonyabban kereshetjük s találhatjuk meg az egyszeri, semmi mással össze nem keverhető műhöz illő játék-felfogást.

Dersi Tamás: Milyen lehetőséget ad a színésznek a nemzeti dráma nagy szerepeivel való találkozás?

Bessenyei Ferenc: Én nagyon szerencsés vagyok a magyar drámával. A legjobb szerepeket játszhattam. Olvastam ezt-azt a most folyó vitából, pántlikás hazafiság és deheroizálás ellentétéről. Valójában hamis ellentétről van itt szó, mert egyik magatartás sem felel meg igényeinknek. S mint színész, magyar klasszikusok megszólaltatója, történelmi drámáink szereplője azt mondhatom: ez a hamis szembeállítás irodalmunk hagyományait és mai erőfeszítéseit is sérti. Régi nagy íróink és a legjobb maiak ahhoz segítenek, hogy a hazáról és a hazafiságról magunkkal hurcolt, előítéletekkel-tévedésekkel teli, homályos lelki ábrát megtisztítsuk. A hősök nem szoboralakok, a történelem nem merevíthető külsőséges-látványos tablókba, üres színhalmazatba.

A magyar történelem - buktatóival, vissza-visszatérő tragédiáival - különösen nem alkalmas ilyen beállításra. Azon érdemes fáradoznunk, hogy szépítgetés és hazugság nélküli tudást, el-képzelést alakítsunk ki magunkban és minél több emberben az igazi történelemről. Az árulásról és a nagyságról, a megfutamodásokról és a helytálló ön-

feláldozás szomorú szépségű példáiról. Itt van Széchenyi. Ki volt jobban elle ne a bűnök és hibák takargatásának, az ártalmas önszeretetnek? Ő bizony deheroizált, és nem tűrte, hogy a nemzetről alkotott szemlélet illuzionista maradjon. Egész életében az önámítás ellen harcolt, emiatt sok kortársa hazaárulónak bélyegezte. Mi is vállalhatjuk a Széchenyi példáját, ennek a magatartásnak a logikáját, az igazmondás elkötelezettségét, a közösség szolgálatát, amely a bírálatban is - vagy éppen abban összefonódik a múlt, a jelen és a jövő vállalásával. Nekem az ilyen hazafiság tetszik.

A magyar dráma és a magyar színész kapcsolatáról is kérdezett. Nos, a színész, a maga számára szereplehetőségeket kereső, sikervágyára, hiúságára hallgató színész is *úgy* érzi bennem, hogy nekem a magyar dráma adhat Iegtöbbet, én vele és benne emelkedhetek, ha tudok, legmagasabbra. Németh *Széchenyijét* azért is szeretem, mert színészi eszközeim újracsiszolását követelte és követeli, Hiszem, mondtam már, ezt a darabot nem lehet gépiesen, a próbákon beidegzett módon játszani, a hangok és mozdulatok lemezén rögzített változatot gépiesen visszaforgatni. Talán, ha mindent megoldhattunk volna a premier előtt, nem érezném a szüntelen ösztönzést, ami most minden előadás előtt arra kényszerít, hogy ne csak játsszak, hanem próbáljam megfigyelni magamat és társaimat, az előadás hatását, s főleg a kihagyásokat, azokat a részeket, ahol elmaradunk a szöveg erejétől.

Újra és újra frissíteni, javítani szeretném alakításomat. Legfőbb törekvésem a gondolat szenvedélyességét kifejezni, sváda nélkül, hangrezegtetés és széles gesztusok nélkül. A történelmi drámáink színreviteléből ismert, hagyománnyá kövesedett modorosság elhagyásával, úgy, hogy a számvetés csendjében a születő gondolatok feszültsége ragadja meg a közönséget. *Nagy* belső konfliktusokat rejtő-sejtető intellektust csak így lehet elfogadtatni a külsőségesség olcsó fogásaitól ösztönösen is húzódozó nézőkkel. A színház és a vele szemben támasztott követelmények az élettel szembeni igényeket is mutatják. Ma az emberek nem szeretik a nagy szavakat, a látványos kiborulásokat. A komoly, csendes meggyőződés hat inkább, amely a remegést, a döntésig kísérő küzdelmet fegyelmezi, magába fojtja. Így képzeltem és így próbáltam eljátszani Széchenyit.

PÁLYI ANDRÁS

Hogyan olvassunk klasszikusokat?

Lengyelországi jegyzetek

Néhány napos külföldi színházlátogatás alapján általános megállapításokat tenni akkor is merészség, ha az utóbbi tíz esztendőben évente többször is megfordultam Lengyelországban; mégis úgy érzem, a mai lengyel színház kulcskérdése: *hogyan olvassunk klasszikusokat?* Ezzel foglalkozik a színházi sajtó, ez a probléma rajzolódik ki a színházak repertoárjából, s ezt szűröm le magam is néhány lengyel színházi estémből. Varsó és Krakkó tanulságai azért is megérdemlik, hogy odafigyeljünk rájuk, mert ide-haza szintén sok szó esett e kérdésről. Fellapozom hát Leslaw Eustachiewicz *A jelenkor és a történelem közt* című alapvető munkáját: a neves szerző úgy tartja, a klasszikus és a kortársi lengyel irodalom vízválasztója valahol *a har*mincas évek elején rajzolódik ki; Lengyelország az első világháború végén nyeri vissza függetlenségét, s a történelmi változás valóban új fejezetet nyit az irodalomban is. Érdekes módon a var-sói évad két rangos színházi eseménye mintha ugyanannak a törekvésnek a jegyében született volna: hogy feltárja a jelenkori lengyel drámairodalom forrásvidékét. Bruno Jasienski *A próbababák bálja* című darabja 1931-ben, Stanislawa Przybyszewska *A Danton-ügy* című történelmi példázata 1929-ben született.

E két bemutató mégis szerves része annak a folyamatnak, mely a modern lengyel dráma két legismertebb alakja, Żeromski és Szaniawski mellett felfedezte Stanislaw Ignacy Witkiewiczet (aki *azóta* New Yorktól Honoluluig meghódította a világ színpadait), majd Józef Peipert, Witold Wandurskit, most pedig Stanislawa Przybyszewskát, Bruno Jasienskit, kikről úgy tűnt, megmaradnak tisztes címszónak a lexikonokban. A nevek és címek sorolása - a magyar olvasónak különösen - nem sokat árul el, lényegesebb *a hogyan* kérdése: mit kezd a mai lengyel színház e művekkel, melyek - talán Witkiewicz kivételével - semmiképpen sem sorolhatók a lengyel irodalom élvonalába?

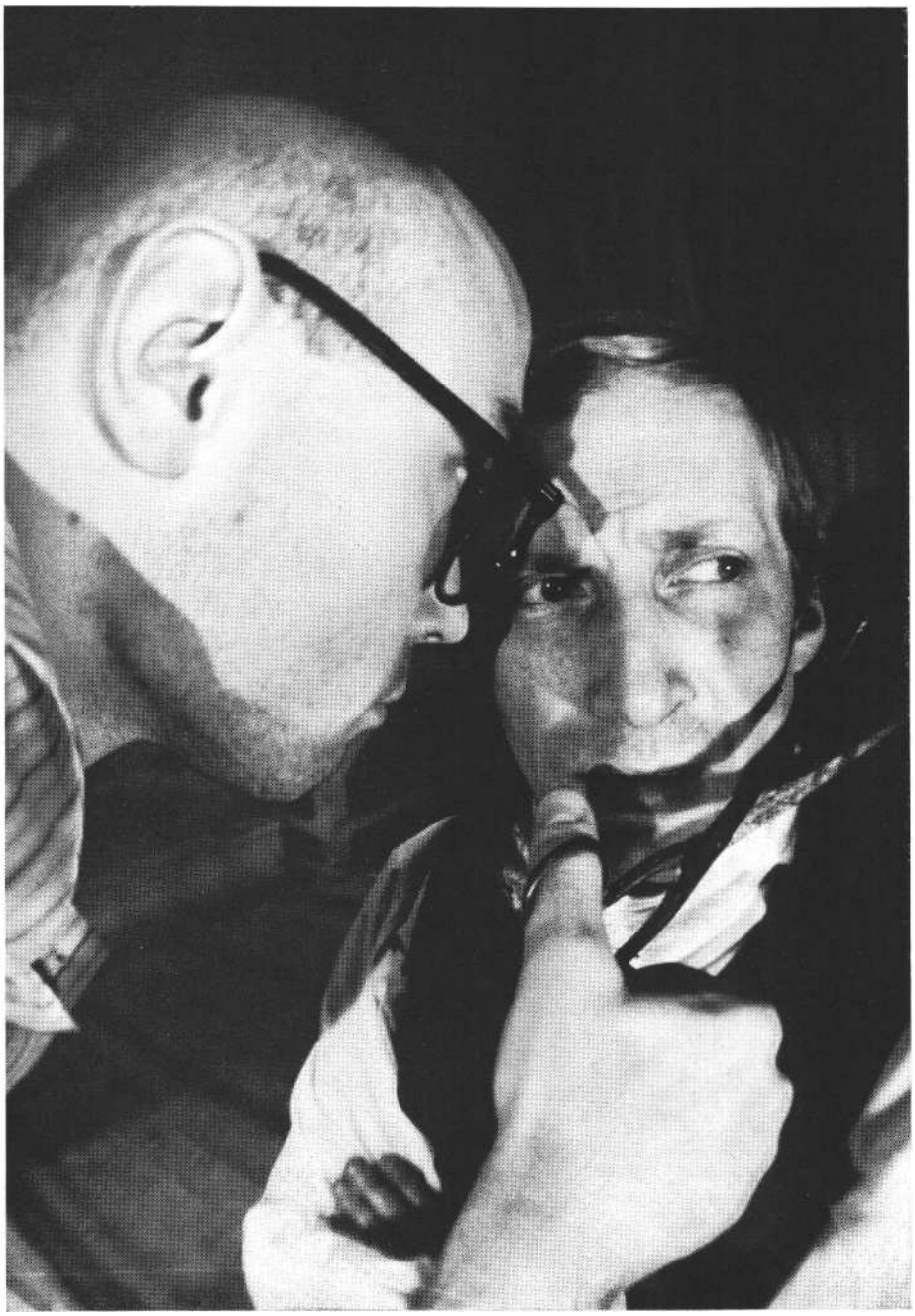
A próbababák bálja

A kommunista Jasienski, aki fiatalon emigrációba kényszerült - Párizsban, majd a Szovjetunióban élt, itt is halt meg -, a futurizmus legjelentősebb lengyel képviselője, magyarul csupán *Jakub Szeláról szólok* című elbeszélő költeménye látott napvilágot 1957-ben, akkortájt került be neve először a lengyel irodalmi kézikönyvekbe is. *A próbababák bálját* Moszkvában írta, a darab cselekménye azonban a burzsoá Párizsban játszódik. Egy különös éjszakán a kapitalista nagyipar önkényének kiszolgáltatott, a ruházati kirakatokban ácsorgó próbababák titkos bált rendeznek, melyről élő embernek nem szabad tudomást szereznie, s amikor véletlenül mégis ide téved Paul Ribandel országgyűlési kép-viselő, aki eredetileg egy egészen más estélyre igyekezett, fejét veszik. Paul Ribandel feje végiggurul a színpadon, s a 4r-es férfi próbababa, magára véve a volt képviselő fejét, immár beléphet az élő emberek felsőbb világába: cl is megy arra a másik balra, ahová eredetileg Ribandel igyekezett. A játék második felében - Aranaux gyáros estélyén - egy bonyolult megvesztegetési történet keretében az is kiderül, hogy az ország-gyűlési képviselő a gyárosok és bankárok kezében ugyanolyan báb, mint a kirakati próbababák; ezzel a tanulsággal szolgáltatja vissza fejét a 41-es férfi próbababa Paul Ribandelnek.

Jasienski színháza harcos, szókimondó, agitációs színház, és a janusz Warminski rendezte előadásban a „kizsákmányolt" próbababák röpcédulákon szórják a nézőtérre a Jasienski által megfogalmazott futurista kiáltványt. Warminski igazi leleménye, hogy a szerző egykori szemüvegén át olvassa a da-rabot. A filológiai igazsághoz hozzátartozik, hogy Jasienski darabját korábban már Jerzy Jarocki is színre vitte, Zygmunt Hübner pedig a televízióban rendezte meg; Varsóban mégis úgy beszél-nek az Ateneum Színház előadásáról, hogy *ez felfedezte* Jasienskit. Hogy miért? Warminski munkája arról tanúskodik, hogy a rendező áttanulmányozta Jasienski néhány, ugyancsak nemrég publikált elméleti írását, melyben szín-házi ideálját megfogalmazta: ebben a színházban a mozdulatok stilizálása irányítja a játékot, olyasféle stilizálás, melyet magáénak vallhatna a költő is, akit a színész-bábu ugyanúgy érdekelt, mint a színészi átélés titka. Az első felvonás ban, amíg a próbababák bálján járunk,

ez egyszerű technikai trükknek tűnhet: a figurák fabábú módjára mozognak, lelassítottan fordulnak, mintha csavarmenetek diktálnák mozdulataikat. Az élők világában felgyorsul ez a lelassítottság, a fát átjárja az élet, mégis megmarad a másság sajátos érzete: a színpad továbbra sem hasonlít a nézőtérhez. Megőrzi autonómiáját. „Az anatómia autonómiáját", mint a bemutató egyik lengyel recenzense írja, s igaza van: Warminski a forma által támasztja új életre Jasienski agitációs színházát, melyet Lunacsarszkij *A próbababák báljához* írt bevezetőjében „a fantasztikum tükrének" nevezett. S egyszerre kiderül Jasienski rokonsága Miron Bialoszewski vagy Tadeusz Różewicz mai költői szín-házával. Warminski aktualizálás helyett inkább „restaurálja" az agitációs színházat, s meglepően épp ezáltal tud ma is érvényes gondolatokat közölni a karrier „mechanizmusáról", melyet nemegyszer oly váratlan és groteszk módon bonyolít az élet, négykézláb küldve a hőst a barikádra vagy a piedesztálra, akár Różevicz *Négykézláb* című játékában.

Przybyszewska: A Danton-ügy című drámájának nyitójelenete, Robespierre a borbélynál a **varsói Teatr Powszechny előadásában**



Andrzej Wajda a színházban

Andrzej Wajda, a színházi rendező ugyanúgy ismeretlen a magyar közönség előtt, mint a színházi Bergman; kevesen tudják például, hogy Wyspianski *Menyegzőjét,* melyből nemrég nálunk is bemutatott filmjét készítette, már tizenkét esztendővel ezelőtt megrendezte a krakkói Stary Teatrban, itt vitte színre újabban Wyspianski *Novemberi éj* című darabját is. Ezzel a produkcióval most másodszor vendégszerepel a Stary Teatr Londonban; az első, Európa több színpadát bejárt sikerük ugyanis Dosztojevszkij *Ördögökje* volt, ugyancsak Wajda rendezésében (ezt a Wajda-féle változatot mutatta be nálunk a kaposvári színház). A kitűnő rendező, akinek a film szerezte meg a világhírt, s aki nyilatkozataival ellentétben továbbra sem szakított a filmmel, egyébként rend-kívül termékeny: időközben New York-ban is színre vitte az *Ördögöket, s mi*-re e sorok megjelennek, már lezajlott a varsói Nemzeti Színházban *A félkegyelmű* premierje, Daniel Olbrychskival a címszerepben. A véletlen úgy hozta, hogy Wajda első színházi rendezése, melyet láthattam, Stanislawa Przybyszewska fentebb említett darabja volt (ezzel nyitotta kapuját az átépített és újjászervezett Teatr Powszechny Varsóban), s megvallom, bizonyos csalódást éreztem.

A csalódásba talán belejátszott, hogy előző nap kezdték játszani a varsói mozik Wajda *Pilátus és a többiek* című filmjét, melyet eredetileg a nyugatnémet televízió számára készített (lengyel színészekkel) Bulgakov A *Mester és Margaritá*jának betéttörténetéből, s ebben a legfontosabbat, a bulgakovi „fantasztikum tükrét" sikerült a mai közegbe átemelnie: Pilátus és Ha-Nocri története a „fogyasztói" társadalom élő díszletei közt pereg, a történet szereplői egykori öltözékben járnak-kelnek ebben a világban, a Golgota három keresztfája egy autóroncstemető csúcsán áll, melyet a közeli autósztrádán robogó autóbuszból egymást lökdösve fényképeznek a turisták. Kép és gondolat oly gazdag egymásrautaltságban jelenik meg e film-ben, amit itt jelezni is alig van hely, hogy óhatatlanul hasonlót vártam a pu-

rität tárgyalóteremnek berendezett színházban is (hisz Przyhyszewska drámájának *az az* éjszaka a tetőpontja, melyen a forradalmi konvent ítéletet mond Danton felett), s ezzel *A Danton-ügy* valóban adós maradt.

Hogy mi érdekli Wajdát, amikor a klasszikusokat olvassa? Az ember. Az, ami hőseinek tetteit mozgatja: végül is a Bulgakov-filmben igen aprólékosan kidolgozza Pilátus és Máté belső történetét (Jan Kreczmar és Daniel Olbrychski ragyogó alakítást nyújt), s erre koncentrál a Przybyszewska-darabban is, amikor Robespierre és Danton konfliktusát kibontja, ismét két rangos színésszel, Wojcicch Pszoniakkal és Bronislaw Pawlikkal, akik közül főként az előbbi remekel. S különös dolog történik - némiképp hasonlatos, mint A *próbababák bálja* előadásán -: Przybyszewska évtizedekkel ezelőtt írt drámája mai politikai színház lesz, olyan problémákra reflektál, melyeket a közel-múltból személyes élményként hoz magával a nézőtér. Ez ismét a klasszikus mű iránti alázat csodája: Wajda a dráma belső életét keresi, azt az „anatómiát", mely mai olvasásban, minden erőltetett aktualizálás nélkül, a történelmet idézi - a mának.

Van Przybyszewskának egy mellékszereplője, bizonyos Louise, aki a darabban Danton felesége: önző, magabiztos és kéjsóvár asszony. Az írónő aligha képzelte olyannak, mint Wajda, aki e szerepben felfedez egy fiatal színésznőt, Joanna Zólkowskát. Pilátus gyermeke-ként a Bulgakov-filmben is megjelenik ez az arc; igen, Żólkowskának gyermek-arca van, tizenhat esztendősnek sem hat a színpadon, mégis érzéki és gonosz, olyan felfokozottan és elvetemülten, ahogy csak koravén gyereklányok képesek: ról, elhisszük, hogy életeket sodor tragédiába, sorsokat siklat ki véglege-sen, s gyermeki boldogság tölti cl attól, hogy Dantont akasztani viszik; annak a gyermeknek az önelégültsége, aki minduntalan a halállal játszik, fogalma sincs azonban arról, mit jelent élet és halál.

Joanna Zólkowska (Louise) A Danton-ügy előadásában (Teatr Powszechny, Andrzej Wajda rendezése)

A krakkói Ördögök

Joanna Żólkowska Louise-jára emlék-szem a legtovább *A Danton-ügy* előadásából, s aligha véletlenül. Alkalmam nyílik a négy esztendeje műsoron tartott *Ördögöket* végre megnéznem Krakkóban, s szívesen írnám le harmadszor is „a fantasztikum tükre" kifejezést, mert Wajda olyasmit olvas ki Dosztojevszkijből, amire leginkább a *fantasztikus* jelző illik. Koltai Tamás fentebb a kaposvári Ördögökről szólva, sok mindent elmond a krakkói előadásról, nem kívánok tehát ismétlésekbe bocsátkozni, inkább arról szólok, ami a legmélyebben megragadott: mindenekelőtt Pjotr Verhovenszkij alakjáról. Ezt a nagyvilági ifjút, aki Dosztojevszkij kis-városának gyilkosságokat és tűzvészt szervező méregkeverője, Wajda ismét *egy* kamaszos, gyermekarcú színésszel, Jerzy Stuhrral játszatja, még fokozva is a kamaszvonásokat Pjotr Verhovcenszkijben, akinek minden lépése felgyorsult mozdulat, kirobbanó és velejéig megrontott cselekvésvágy, ő az, aki „önként, kéjjel öl", hogy Radnóti szavait idézzem, s még csak örömöt sem lel benne, megnyugvást vagy lelkifurdalást, mint Sztavrogin, még kevésbé. A gyilkos és önpusztító szenvedélyek elszabadulásáról szól Wajda előadása, s ha a rendező, aki Camus nyomán lényegileg új-ra adaptálta a regényt, erőteljesen le-egyszerűsíti is Dosztojevszkij alakjait, paradox módon mégis így marad hűséges hozzá: abból a lélekrajzból tud köz-vetíteni, ami az orosz regény mesterét Dosztojevszkijjé teszi.

A krakkói *Ördögök* valóban minden jelenetében „zuhanás és őrület" - ezek Wajda szavai -, a bibliai disznócsorda tébolyult tengerbezuhanása, mely a pusztulás „nagy" pillanatában a leggonoszabb ösztönöket szabadítja fel, s épp e felfokozottság által tudja nevén nevezni a megromlott világot - hisz Dosztojevszkij regénye egyúttal a korabeli, fel-bomló orosz társadalom realista rajza is -, és tud kiáltani emberibb világért. Ezúttal' sem a látványos leleményeken van a hangsúly Wajdánál: a krakkói *Ördögök* sajtója a legtöbbet a színpadot átdíszítő s az előadás vége felé a cselekménybe már-már közvetlenül, bár „láthatatlanul" beleszóló csuklyás alakokat, „ördögöket" emlegeti, a rendezőt azonban jobban érdeklik Dosztojevszkij ördögei, azok a szenvedélyek, melyek a tengerbe hajtják a disznónyájat.

Erre figyel, amikor a nyolcszáz oldalas regényből háromórás színházi elő-adást készít, ezért igazolódnak az egy-szerűsítések. Marja Lebjadkina, a sánta. félkegyelmű lány nála csúf és elvetemült, oly kíméletlenül gonosz, amire csak testi-lelki nyomoréksága teszi képessé, ám őt a fiatalság bája sem színezi vonzóvá, mint Joanna Żólkowska Louiseját A Danton-ügyben. *A* Lebjadki-

nát játszó Izabela Olszewska is olyan színész, akit nem lehet elfelejteni: mi-kor Sztavrogin végre vállalni kívánja vele kötött házasságát, nemcsak fölülkerekedik a kisváros e már-már mitikus alakján, de valósággal kicsúfolja a Sztavrogin-legcndát, iszonyatosan meggyűlölteti magát; immár szükségszerű, hogy Sztavrogin „előleget" adjon a bér-gyilkos Fegykának, aki az utcán lesi, biztatást várva Marja megöléséhcz. Jan Nowickinek (Sztavrogin) ez a legijesztőbb jelenete, ismét szól az a hátborzongató, csontig ható röhejekből, artikulálatlan hangokból és dzsessz-motívumokból kombinált zene, mely első perctől végigkíséri az előadást, a terem legkülönbözőbb pontjain elhelyezett hang-szórók idegtépően visszhangoznak (a zeneszerző Zygmunt Konieczny valósággal társalkotó ebben a produkcióban), s Nowicki-Sztavrogin gyűlölettől és kéjes gyönyörűségtől remegő kezekkel rángat-ja elő belső zsebéből a rubeleket, szórja az előtte térdeplő Fegykának, ki úgy tartja mozdulatlanul a karját a „nagy" Sztavrogin felé, mint a festmények kéregető-esdeklő orosz muzsikja.

Mert jellegzetesen „oroszos" is Wajda *Ördögökje*, képileg nemegyszer oly hiteles benyomást keltve, hogy akár Dosztojevszkij regényéhez illusztrációként is szolgálhatnának a krakkói Ördögökről készült felvételek. S a látvány ilyen értelemben kiegészíti, gazdagítja a figurák belső fejlődésrajzát. Mondhatnánk - csak a kiemelt Pjotr Verhovenszkij és Marja Lebjadkina alakjánál maradva -, hogy Dosztojevszkij sokkal több árnya-lattal, bonyolultabban festette meg hőseit. Igazunk is lenne, meg nem is. Wajda arra törekszik - s legjobb színészei esetében ugyancsak sikerrel -, hogy legalább egyetlen vonást, egyetlen gesz-tust a maga teljességében teremtsen újjá a színpadon, hisz - vallja - *„az Ördögök* valójában nem színpadi mű, ha-nem egy darab élet, amely a közönség előtt zajlik le". S jól tudja, hogy egyet-len színészi gesztus, ha teljes, megteremtheti, szemünk elé varázsolhatja az egész világot, az élet totalitását. Olyan tanulsága ez a krakkói Ördögöknek, mely egyúttal válasz lehet a fentebb fel-vetett „hogyan olvassunk klasszikusokat?" kérdésre is.

A szalonjelenet Andrzej Wajda krakkoi Ördögök-rendezésében

IGLÓDI ISTVÁN

A Spektakel, a Volksbühne és Benno Besson

Múlt ősszel az NDK színházai ünnepi programmal készültek köztársaságuk 25. születésnapjára. Több ősbemutató, illetve aktuális témájú felújítás jelezte azt a nemes versengést, mely az együttesek között kialakult. A legegyénibb hang-vételű és legnagyobb szabású vállalkozással a Benno Besson vezette Volksbühne lepte meg közönségét.

A Spektakel II.

Tizenhárom egymás utáni estén játszották ezt a három... mit is? Zavarban vagyok a műfaji meghatározással. Este héttől éjjel fél tizenkettőig ugyanis a színház valamennyi arra alkalmas helyiségében tizenkét darabot mutattak be: nyolc nagyobb egyfelvonásost, egy jelenetet, három egész estét betöltő dara-bot. Az „egész este" ebben az esetben mégiscsak az este egy részét jelenti, hiszen a *Spektakel* lényege, hogy elsősorban az előadások egymásutánja, az egész színház s nem egy-egy produkció adja az este élményét. Felesleges lenne ismertetni a zöld, piros és kék jegyek speciális rendszerét, tény azonban, hogy egy nézőnek háromszor kellett elzarándokolnia a Volksbühnébe, ha valamennyi elő-adást látni akarta. Ezt velem együtt nagyon sokan meg is tették.

Röviden a három programról. A nézők két csoportja a nagy színházterembe érkezett, akárcsak egy szokásos előadáson. Meglepett viszont, hogy a „hagyományos" széksorokkal szemben, az óriási forgószínpad egy cikkelyében szintén tribünt emeltek a nézőknek. Mindkét nézőtéren egy-egy „platókból" kialakított „stég" vezetett keresztül, tükörelv alapján. Ugyanezen elv alapján folyt a játék is. „Tükörben" játszottak a színészek, vagyis minden szerepet két színész alakított. A darab Heiner Müller *Lepe*
dője, melynek cselekménye *a* felszabadulás idején bonyolódik egy berlini pincében. Mathias Langhof és Manfred Karge rendezésében ez a tükörelv nem vált üres formalizmussá: kiválóan érzé-

Emlék a Spektakel II.-ről, a berlini Volksbühne képmontázsa a színház rendezvényéről

keltette és szembesítette a pince és a felszín dimenzióit.

A játék végén leereszkedett a vasfüggöny, és elválasztotta egymástól a két eddig összefüggő nézőteret. Az előszínpadon a vasfüggöny előtt egy kollázs előadása kezdődött, melyet Volker Braun *Hintze és Kunze* című darabjából, valamint Aiszkhülosz *Prométheu*szából állított össze az előbb említett rendeződuett.

Ugyancsak az ő munkájuk zajlott eközben a vasfüggöny másik oldalán, ahol a forgószínpad a nézőnek emelt tribün körcikkelyének egy részét elfordította, s ekképpen a színpad körül arénaszerű nézőtér keletkezett. Itt a *Schlötel* című, mai témájú darabot játszották. A rendezőpáros telitalálata volt, hogy az üzemi környezet ábrázolására a nagy-színház üzemi technikáját alkalmazta „díszletként". A zsinórpadlás hídjai, a le-fel jövő trégerek, a világítási tornyok változtak át kőolajfinomító üzemmé, ugyanakkor megjelenítve a színházat is mint üzemet.

Az előcsarnok „csillagfoyerjában" eközben az Ernstgeorg Hering rendezte *Kitüntetéseket* adták elő, mely arra a kérdésre kereste a választ, hogy egy női szocialista brigád miért utasítja vissza az odaítélt Állami-díjat. Szerzője, Regina Weicker nem író, hanem munkásnő egy gyárban.

Külön műsort követhettek nyomon a nézők a próbaszínpadon és a színház előtti játszótéren. (Lévén október, itt plédeket kaptak.) A szó legszorosabb értelmében nyomon követhették, mert miután megnézték az első egyfelvonásost, lesétáltak két emeletet a játszótér-re, majd onnan vissza az átdíszített próbaszínpadra, ahol a harmadik produkció várta őket, Brigitte Soubeyran rendezésében, a főszerepben Fritz Marquardttal, aki egyébként a Volksbühne neves rendezője.

Így zajlott le a műsor esti része, ezt követte a három éjszakai program a büfékben és az előcsarnokokban. Vidám hangvételű egyfelvonásosok, amolyan szatírjátékok voltak.

A bal oldali büfében Kurt Bartsch *A has* című songjátékát adták, *az* előbb említett Fritz Marquardt rendezésében. Az építőipari munkások körében játszódó darab konyhalánya felfedezi növekvő hasát, s ez az építkezés több férfidolgozóját kínosan érinti. A konyhalány ravaszul egyenként tárgyal korábbi lovagjaival, s mindegyiknek megígéri, hogy nem őt fogja megnevezni apának, ha kéréseit teljesíti. Teljesítik. Lopnak, csalnak, hazudnak, mert mindenki kerüli a botrányt. A végén előkerül a tömés, amitől olyan nagy lett a konyhalány hasa, s a férfiak rádöbbennek a valóság*ra:* az állapotosdi játék volt, de ők tényleg bűnösek. A darabban alig hangzik cl néhány mondat prózában, a kitűnő versekre Henry Krtschil remek zenét írt. A rendezés hangsúlyozza a darab farce jellegét, és szép példáját nyújtja a modern népszínháznak.

Éjfél előtt ér véget a *Spektakel II.,* de a színház nem zárja kapuit. Éjjel egy óráig együtt esznek-isznak, táncolnak a nézők és a fáradt, de jókedvű színészek, akik közül néhányan három szerepet is alakítottak ezen az estén. A néző számára pedig a *Spektakel* megtekintése több, mint a szokásos színházi este: rész-vétel a Színház ünnepén, mellyel. egy országot ünnepel. *A Spektakel II.* nehezen illeszthető be megszokott színi- kritikai ítéletrendszerünkbe. A legérdekesebb előadásokról szóltam néhány

szót; a többi talán nem volt olyan új-szerű és meglepő, de ezeket is átforrósította a szomszéd termekből áthallatszó taps és az az áhítat, ahogy a csendre felkért nézők lábujjhegyen osontak az új játszási helyre, csendjükkel szinte „besegítve" a többi előadás lebonyolításába. *A Spektakelt* nem is érdemes „darabokra" szedni: nem azt éreztem a leglényegesebbnek, hogy eldöntsem, melyik rendezés vagy alakítás volt a jobb, hanem hogy tapasztalhattam: *az együttes* meg-mutatkozása új gyakorlati színházi formát öltött. *A Spektakel II.* főrendezői Karge és Langhof voltak. Rendkívüli energiát és munkát követelt tőlük, hogy a négy darab színre vitele mellett a másik nyolc produkciót is gondozták. De nem csekély erőpróbára vállalkozott az egész együttes, s méltán aratott maximális elismerést. *A Spektakel II.* sikere azonban, úgy gondolom, legmélyebben Benno Besson kitűnő színházvezetői munkájának gyümölcse. Több ez, mint jó alkalmi vállalkozás, mely kiemelné Bessont és színházát a többi „évfordulós" művészeti esemény közül. Besson nem egy produkcióval, hanem egész színházával ünnepelt ezen az estén. Viszszatért az alkalomszerű ünnephez, a színház ősformájához.

Benno Besson

Jó alkalom *a Spektakel* eltűnődni annak a munkának a tanulságain, amelyet Besson a Volksbühnc élén, előbb művészeti igazgatóként, majd később intendánsként kifejtett. Ritka az a jó szín-ház, melyre nem egy nagy rendezőegyéniség nyomja rá a bélyegét, hanem több kiváló alkotó dolgozik egymás mellett. más-más stílusban és ugyanakkor a legteljesebb művészi egyetértésben. A Volksbühne ilyen színház, és hogy ilyen, az nem véletlen, hanem több éves tudatos munka eredménye. Ez a munka talán nagyobb erőfeszítést igényelt Bessontól, mint világsikerű rendezései. Világsikereit általában olyan színházakban érte el, ahol nem ő volt a gazda. Az-után a Volksbühnében tudott „gazda" is lenni. Megritkultak a Besson-rendezések, de egyre többet hallottuk Karge és Langhof, Soubeyran, Marquardt és Strassburger nevét. Kialakult a Volksbühne ma már európai hírű rendezőgárdája, és ezekhez a nevekhez olyan elő-adások fűződnek, mint *a Haramiák, a Vadkacsa, a Tóték, a Macskajáték, A zöldnadrágos lovag* és az *Aranyelefánt,* hogy csak néhányat említsek a legsikeresebbek közül. Kevés nagy színház mondhatja el, hogy öt kiváló rendezője van, még kevesebb, hogy ezek a mindig is nagyon tehetséges alkotók itt váltak igazán klasszikusokká. Kevés színház mondhatja el, hogy ennyi nagyszerű színésze van, de még kevesebb, hogy ezek a kiváló színészek tökéletes együttest alkotnak. Mindennek a titkát - ha nem akarjuk misztifikálni Bessont - talán abban a struktúrában kell keresnünk, melyet nagyon is tudatosan ő alakított ki a Volksbühnében.

Volksbühne

A Volksbühne alkotói rendszerét meghatározza az úgynevezett team-szisztéma. Minden rendezőnek megvan a dramaturgja, az asszisztense (a kettő lehet egy és ugyanaz a személy) és a díszlettervezője. Körülbelül ez a csapat. Rengeteg energia és érték rejlik ezekben a közös célokra szövetkezett kis sejtekben. Nem hierarchikusan, hanem teljesen demokratikusan dolgoznak együtt, közös véleményüket fejti ki a próbán a rendező. A csapaton belüli viták azonban sosem a próbákon zajlanak. Ott egy jól összeszokott orvoscsoporthoz hasonlóan mindenki a maga funkcióját tölti be a rendező irányítása mellett. A csapatok állandóan együtt vannak, legfeljebb valakit kölcsönkér egy másik csapat. Azáltal, *hogy a* dramaturg nem általában dramaturg, az asszisztens nem általában asszisztens, önálló művészi arculatú alkotókká válnak.

A produkciókat hihetetlen alapossággal készítik elő. Az állítópróbák nem a díszletjelzés megkonstruálását jelentik, hanem leendő világítási effektusokkal, jelzésruhába öltöztetett statisztákkal valóban a majdani előadás vizuális elemeinek lehető legteljesebb kipróbálását. A színészvezetés igen intenzív, a színészt - mint általában az NDK-ban - a Volksbühnében kifejezetten komoly alkotótársként kezelik. A játékmesteri munka nagyon is racionális és kegyetlenül őszinte. A próbafegyelem nem csupán formális, hanem lényege szerint szolgálja a készülő előadást.

A színész az első emlékpróbától jelzésmaszkban és ruhajelzésben próbál, logikus, hogy így könnyebben találja meg az ábrázolandó figura biológiai jellemzőit. A rendező és a színész közötti kapcsolat a premier előtti időszakban sem válik formálissá. A színésznek meg kell szoknia, hogy nem önmagában lé nyeges, hanem a produkció egyik elemeként.

A csapatok bármennyire egységesek is, nem elszigetelten dolgoznak, hanem állandóan beleolvadva a többiek munkájába. Bizonyos próbastádiumokban komoly konzultációkon mondják el véleményüket a látottakról. Bessonnak van ugyan vétójoga, de ez ideig nem került arra sor, hogy használja is. Mindig elegendőek voltak az őszinte és megindokolt érvek. Ily módon egy-egy előadás végső kialakításában valamennyi csapat részt vesz, úgy, hogy nem tűnik el a rendezők szuverén világa, de a meg-valósult előadást mindenki magáénak érzi és magáénak is tekinti.

A különböző stílusú rendezők egyéni hangja megmarad, az előadások nívója viszont egységesen magas. Érdemes megemlíteni a blokk-repertoár rendszert. Bizonyos időközökben (általában háromhavonként) változik a repertoár, az időközökön belül viszont csak négy, legfeljebb öt darabot játszanak. Az újabb blokk műsorra tűzése előtt nagyon alapos frissítő próbákat tartanak. Ezáltal kiküszöbölik a nagy repertoárú színházakban dolgozó színészek rémét, a ritkán játszott, lassanként széteső előadást, viszont a frissítőpróbák hatására az évek-kel ezelőtt bemutatott darabok is jó állapotban kerülnek színre.

A rendezők együttese tematikailag is egységes évadra készül. Idén például klasszikus drámákból álló sorozatot mutatnak be. Hogy ez Besson ötlete vagy sem, nem tudjuk; annyi bizonyos, hogy a sorozatban ő az *Ahogy tetsziket* rendezi. A „színházcsináló" Bessont tehát ismét felváltja a rendező Besson.

arcok és maszkok

SAÁD KATALIN

A földbirtokos, a kereskedő, a házmester: Jordán Tamás

A Raszpljujev nagy napja című tragikus farce-ban Jordán Tamás három szerepet játszik el; a 25. Színházban bemutatott Szuhovo-Kobilin-mű rendezője, Szőke István három szerepet bízott rá. Nem lenne ebben semmi rendhagyó, hisz a színház majd minden produkciójában egy-egy színészre több szerep is hárul, részint mert kis létszámú a társulat, részint mert ez a gyakorlat lassan a színház egyéni stílusává is vált. Hogy azonban épp ezt a három szerepet s azt az egymást követő *négy* jelenetet bízta Szőke Jordánra, az már rendezői lelemény és szereposztási telitalálat. A felismerés, hogy a három figurát - a földbirtokost, a kereskedőt és a házmestert - egyetlen színésznek kell eljátszania, az előadás szövetében annyira evidensen hat, hogy amikor újraolvassuk a darabot, nem értjük, hogyan is lehetne ez másképpen ; bár kétségtelen, a szövegben erre vonatkozóan nem található semmiféle szerzői utasítás. Szőke rendezői - gondolati - felisme-rése elválaszthatatlan Jordán színészi alkatának, adottságainak ismeretétől, sőt már-már úgy érezzük, a színész ihlette meg s juttatta el a rendezőt az előadás egyik kulcspontjának megtalálásához.

A rendőri kihallgatás, mely műfaját tekintve cirkusz, bohózat, vásári látványosság és tragikomédia egyszerre, kétségtelenül a darab *lehetséges* drámai csúcspontja, a 25. Színház előadásában sikerült is azzá válnia. A drámaíró felvázolt három embertípust, s belekényszerítette őket egyetlen azonos helyzetbe; az előadás viszont az azonos alaphelyzetet visszavetítette a megjelenő alakokra, s ezáltal mintegy viselkedési és maga-tartási képleteket montírozott egymásra, hogy ezek végül egyetlen ívvé feszülve vetítsék elénk az ember meggyalázásának útját. A rendezői szándékot segíti Keserű Ilona „jelmeze" is: Jordán alap--öltözéke a fekete nadrág, a fekete cipő s a szürke selyeming. Csvankin földbirtokosként zöld frakkot vesz magára, a kereskedő, Papagájcsikov fekete mellényt, kalapot és hosszú, színes, nyaka köré tekert sálat visel, Pahomov, a ház-mester jellemző ruhadarabjai a télikabát, az idomtalan térd fölé érő barna halinacsizma, a svájci sapka. Az „alap-öltözéket" Csvankin újramegjelenésekor, a sötétzárkából kihozott, immár engedelmes és alázatos földbirtokoson vehetjük végre is szemügyre. Magától értetődik, hisz ez az út vége, a képlet eredménye.

A sajátos feladat, mely *a Raszpljujev nagy napja* szerephármasában Jordánra hárult, a commedia dell'artét juttatja eszünkbe. Semmi esetre sem gondolunk egyenes analógiára, hisz a commedia dell'arte esztétikai elvei, művészi mód-szerei merőben mások, mint bármelyik mai színházé, színészei egész életükön keresztül egyetlen szerepet játszottak, a *szerepet* játszották, mely emberi - jellembeli és karakterbeli - adottságaiknak leginkább megfelelt. A színész számára az jelentette a megoldandó művészi fel-adatot, hogy bemutassa, miképpen érez, beszél és cselekszik az általa képviselt, életből vett valós társadalmi típus az előadás alapjául szolgáló szcenárium által megszabott különféle helyzetekben. Az állandó típusok színháza minden ér-deme mellett természetesen nem jellemezhette egyénileg alakjait, hiszen e jellemek belső motiválása mindenképpen írói munkát igényel. Érdekes módon ugyanakkor Szuhovo-Kobilin sem tulajdonított annak jelentőséget, hogy a kihallgatási jelenet figuráit (a földesurat, a kereskedőt, a házmestert) „belülről", mélyebben ábrázolja. Őt is inkább a *helyzet* vonzotta, a helyzetben való megmutatkozás. S amikor Szőke a három alakot összevonja - jóllehet három különböző társadalmi típust képviselnek, s ebben' látszatra eltér a commedia dell'arte módszerétől - ezzel az absztrakcióval épp az írói szándékot lát-szik kibontani. A három társadalmi típus számára ugyanaz a helyzet tudatilag mást és mást jelent, *amíg be nem lépnek a helyszínre.* Ott azonban mind-hármukkal ugyanaz történik meg.

Jordánt, kinek színészi erőssége épp a gesztusokkal (olykor a gesztusnélküliséggel) való alakteremtés, ragyogó jellemtanulmányt készít. A színpad közepén álló bádoglemez-forgóajtón szélesen hadonászva zuhan be a méltóságában megsértett, felbőszült Csvankin földbirtokos, de az „énnekem is hatalmam van ám" gőgös magabiztossága nem menti meg attól, hogy a nagy napját élő Raszpljujev sötétzárkába ne küldje: fent az emelvény alkotta hídon keresztülvonszolják a színpadon. Magára kap-va a kereskedő ruhadarabjait demizsonnal a kezében most a kedélyes maga-biztosság lép be a forgóajtón. Papagájcsikov azonnal tudomásunkra hozza,

Papagájcsikov kereskedő kihallgatása a **rendőrségen (Tolnai Miklós, Mártha István, Jordán Tamás és Kristóf Tibor) (Ikládv** László **felv.)**

hogy *jár* ide, de még ha nem járna is, akkor is jártasként viselkedne, megvan hozzá a tehetsége. Csacsog, kedves, te-le van élettel, a kalapját sem teszi le. A hivataloskodó kikérdezést viccnek tekinti, asztalhoz ül, tölt, kínál, szól a tangóharmonika - muzsikussal érkezett -, mulat és mulattatna. Szapora, apró mozdulatokat végez, egész lénye vibrál, cikázik. Nem keltenek veszélyérzetet benne, meg sem érintik a gyors egymásutánban elhangzó, vallató kérdések, mígnem egy pillantásra fel nem fedezi kihallgatói tekintetében: őt most valóban hivatalosan kezelik. Egyszerre eszébe jut az illem, lassú mozdulattal leteszi kalapját az asztalra, miáltal át is engedte maga felett a hatalmat. Raszpljujev hozzá lép, leveri az asztalról a kalapot, rá is tapos. Ő a mindig jól beváló esz-közzel próbálkozik, megvesztegetni igyekszik, de mozdulatai, lépései immár lassítottak, kiszámítottak. Tudja, sem-miségeken múlhat minden. Tehát fél. Mihelyt elegendő pénzt kínál, útjára engedik, de utolsó üdvözletül elébe vágják a kalapját, hogy le kelljen hajolnia érte. Micsoda kontraszt a bejövet maga-biztossága és a kimenet kiszolgáltatottsága közt!

A félszegen belépő házmesterben Jordán visszahozza az elébb kikotródott alak rémületét is. Ő már jól tudja, van mitől tartania. Szája előtt véres maszk. Eszünkbe kell hogy jusson: hisz Raszpljujev az előadás elején elugrik egy perc-re, „egy házmesternek ki kell vernem a fogait" felkiáltással! Akkor mulatságosan hatott; a látvány azonban most egyáltalán nem mulattató : íme az általában bevert szájú házmester. Nyakában hosszú madzagon kulcscsomó lóg, két kezében egy nagyméretű lakókönyvet tart jó erősen, nyújtaná is előre, nem is, talán ezért hívták. Ahogyan tartja a könyvet, látni, szorosan hozzátartozik, szinte egylényegű vele, nélküle nem is lehetne az, ami. A lakókönyvvel persze védekezni is lehet. Meg is próbálja. Hármuk közül ő tud legtöbbet a megalázottságról: a mélyen, szeméig lehúzott svájci sapka és a ferdére vert véres szájat jelző maszk között a keskeny sávban megvillanó riadt szempár Csvankin és Papagájcsikov meggyalázottságára is emlékezik. De lehete egy eleve megfélemlített lény félelmét tovább fokozni? Eljátsszák vele a „megszervezzük a mechanizációt" jelenetet. Durva vásári bohóctréfa: rendőrök egymást ütik meg, hogy az ütés végül időben érje Pahomovot, s úgy repüljön ki belőle a felelet, mint a puskagolyó. Pahomov kezéből új-ra és újra kivágódik a lakókönyv, utánanyúl, utánamászik, utánazuhan. A szatirikus élű bohóctréfa kegyetlen játékká fajul. A hatalmi téboly a házmestert végül letartóztatja, elvezetik a folyosón, hogy aztán a zárkából mint a már jól megdolgozott Csvankin térhessen vissza ugyanazon az úton. Összegezés a földbirtokos másodszori megjelenése Jordán játékában. Viselkedése készséges, szolgálatkész, mozdulatai a helyzethez méretezettek. Teljes alkalmazkodás. Kimenetelével az egész kihallgatás hátborzongató, valószerűtlen jelenéssé, groteszk fintorrá zárul. Az átváltozások, melyeken keresztül Jordán három alak-ját ugyanaz elé a helyzet elé állítva, egymásba illesztette, fázisaiban tárták fel az ember testi és lelki megnyomoríthatóságának útját.

Nem véletlen, hogy pályájának talán legizgalmasabb, leggazdagabb alakítását ezen az estén nyújtja. Primitív maszkszerűség és szomorú vidámság jellemzi - ez az, ami a commedia dell'artét juttatja eszünkbe. A gesztusnyelv, melyen alakjai megszólalnak, *úgy* tűnik, valamiképpen a színház e máig ható, ihlető forrásából táplálkozik.

RÉVY ESZTER

A Halotti beszédtől a vezércikkig

Beszélgetés Bánffy Györggyel

Bánffy György irodalmi-nyelvművelő előadássorozata - mellyel szinte az egész országot bejárta, sőt az országhatárokon túl élő magyar közösségek előtt is nagy sikerrel szerepelt - idén tavasszal jutott el a 200. előadáshoz. Bánffy elő-adóművészete révén 1963-tól kezdve több főiskolás-egyetemista nemzedék lelkesedik ismét a szép magyar szóért. És hozzák immár saját tanítványaikat is, a tiszta magyar beszédnek ehhez a forrásához, mely színházi és pódium-művészetünk sajátosan nemzeti, magyar hajtása. Most, ezen a jelentős évfordulón azért kerestük fel Bánffy Györgyöt, hogy elbeszélgessünk pályájáról, emberi, színészi és népművelői hitvallásáról.

– *Honnan is hozta magával a magyar nyelv szépsége iránti különös fogékonyságát?*

– Anyám, Pápay Klára színésznő versmondásán cseperedtem, Egerben. Már középiskolás koromban az iskola irodalmi önképzőkörében a szép magyar kiejtés színeiről és szükségszerű változatosságáról tartottam előadást diáktársaimnak; példaként említve itt többek között a többféle színezetű *e* hangzó fontosságát. Főiskolás koromban, Básti Lajostól mint osztályfőnökömtől tanultam elméletben és gyakorlatban a szín-padi beszéd tisztaságának és szépségének fontosságát. Majd mint pályakezdő színész a Nemzeti Színházban estéről estére élveztem Bajor Gizi beszédét; suttogva elmondott mondatait a karzaton ülve is tisztán érthettük. Ezeken, és még sok más példán keresztül ivódott belém a meggyőződés, hogy a színésznek, akit a közönség nemcsak lát, de hallgat is, magas fokon kell tudnia magyarul. Nagyon szomorú, hogy színészoktatásunk az utóbbi 10-20 évben erre nem helyez elég súlyt. Talán ennek következménye is, hogy színészeink jó része nem ismeri fel az érthető, tiszta színpadi beszéd és a magyar nyelv helyes használatának alapvető fontosságát. Ha egy esztergályosnak vídiakése törött, hogyan tud vele esztergálni? Hogyan válhat a színész

gondolatok hű tolmácsolójává, ha a szavak megformálására való készsége hiányzik? Természetes azonban, *hogy* mi-után kevés ember születik hibátlan artikulációs készséggel, az erre való képesség kimunkálása hosszú évek kitartó munkájának eredménye. Tulajdonképpen az egész színészi pályán végigívelő, állandó beszédtechnikai tökéletesedés és az ehhez szükséges önkontroll megteremtése a hibátlan, szép beszéd alapfeltétele.

– *Napjainkban sajnos ritkaságszámba megy, hogy valaki színészi hivatását legalábbis részben népművelési feladatok szolgálatába is állítja. Önt mi vezette erre az útra?*

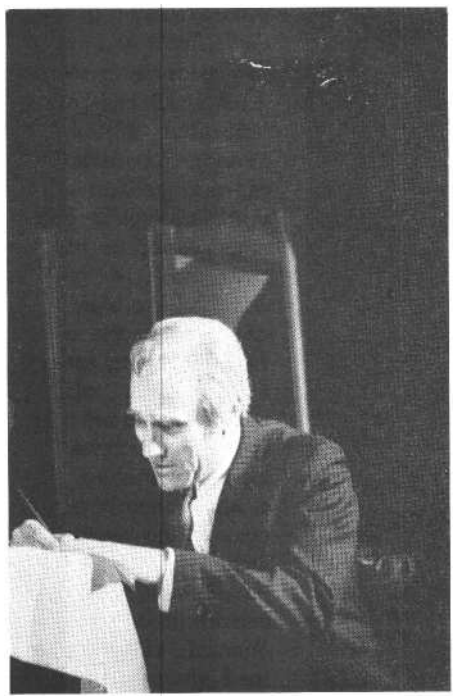
– Ki mondhatná el magáról tiszta lélekkel, hogy nem járta meg a kétségek és vívódások nehéz útját, különösen akkor, ha a történelem viharai saját élet-korának viharos változásaival is egybe-estek. Meggyőződésemmé vált az idők folyamán, hogy a színészi hivatástól a népművelő lelkület nem választható el. A magyar színészet megszületésének is ez az igény volt egyik mozgató rugója. Színészéletek történetét olvasva az el-múlt 15o év alatt a népművelő gondolatnak sok követőjére találtam. Saját tapasztalataim is *azt* mutatják, hogy ennek szükségessége ma sem csökkent. Bukkantam én országjárásaim során, kicsiny községek művelődési szobáiban olyan közönségre, ahol a népművelés fontossága szinte égetett. És az üzemekben vagy falvakban, főiskolai klubokban vagy nyugdíjasdélutánokon felém áram-ló igény egyre növeli bennem az cl-szántságot a népművelés mindenütt fontos munkájához, a személyes találkozásokon kívül a rádióban, televízióban is. A színészetnek, mint nyelvi utat fel-használó művészetnek a zene- vagy képzőművészetet megelőzően, alapvető szerepe van a nemzeti kultúrára való igény kielégítésében. A nyelvi művelődés lehetőségeinek kibővítése hosszú ideig érlelődött bennem. A gondolat megszületésétől a megvalósításig ez a nagyon is valóságos igény volt a mérce.

– *Önálló szerkesztésű nyelvtörténeti műsorának megszületésekor már komoly előadóművészi tapasztalatokkal rendelkezett. Milyen összeállítások voltak azok, melyek ezt a műsort megelőzték?*

– Előzményként az 1963-as *Két évezred antológiája mellett* című műsoromat említeném elsősorban. Itt kísérleteztem először a négy önálló csoportra bontott tartalmi megosztáson belül, a *Tenni vagy nem tenni* problémakörének irodalmi tükrével, mely Lao Cetől Illyés Gyuláig adott körképet *e* gondolat változásairól. Ezután, 1965-ben *Örök barátaink* című, magyar költők műfordításaiból összeállított estem következett, melyben törekedtem arra, hogy egy-egy műalkotást több költő adaptálásában is bemutassak. *De* ebben az időben már világosan láttam, hogy *a Tenni vagy nem tenni* szerkesztési *módja* a korszerű. Ettől kezdve kerestem egy olyan vezér-fonalat, amely alkalmas arra, hogy egy kétórás est különféle szemelvényeit mintegy függőhídként összefogja. Ezt a keresési folyamatot megszakította egy esemény: Pécsről a budapesti József Attila Színházhoz szerződtem. Ekkor a pécsi közönségtől búcsúzva önálló estet szerkesztettem *Nem búcsúzom* címmel, melyben a pécsi főbb szerepeimből, el-játszásuk időrendi sorrendjében fűztem össze részleteket. Euripidész Iasonjától a minden színész számára oly kedves *Cyranón,* majd Goethe *Faustján,* a nagy Shakespeare-eken: *Othello, III. Richárd, Learen* keresztül egészen Szophoklész *Oidipuszáig* és Illyés *Tisztákjáig.* Ezt az összeállítást azután *Egy évtized. Pécsett* címen *az* ország sok színpadán bemutattam.

– *Ezek az előzmények vezettek hát az* Ékes, érdes anyanyelvünk *megszületéséhez. Milyen cél vezérelte akkor, ami-kor arra a hatalmas feladatra vállalkozott, hogy nyelvünk több száz éves fejlődését egy előadóest keretében hívem nyomon kövesse?*

– A színészi hivatás még a különleges nyelvi feladatoktól függetlenül is elkötelezettséget jelent - legalábbis annak, aki ezt komolyan veszi. Amikor az országhatárokon túl élő magyarok között léptem fel, akkor éreztem meg az anyanyelvünk szeretetére való ráébresztés fontosságának igazi súlyát. És az sem véletlen, hogy bennem alakult ki az a felismerés - tudomásom szerint először a magyar színművészet történetében -, hogy egy olyan műsorral kell kísérletez-*nem,* mely ennek az elkötelezettségnek pódiumon megszólaló hitvallása is. Igy született meg ez a nyelvtörténeti összeállítás, mely a legelső összefüggő magyar nyelvi emléktől, *a Halotti beszéd*től kezdve napjainkig felvillant egy-egy fontos vagy tréfás állomást nyelvünk történeti fejlődéséből. (Az anyaggyűjtésben dr. Szilágyi Ferenc tudományos kutató nyújtott segédkezet.) A bemutatott úttal ismét bizonyítani szeretném



Bánffy György **legutóbbi szerepében, Leonov: Hazatérés** című darabjában (MTI fotó - Keleti Éva)

egyrészt azt, 'hogy milyen csodálatos nyelv a magyar, másrészt azt, hogy nyelvvédelmünk kérdése történelmünk egyetlen szakaszában sem volt elválasztható nemzeti létünk kérdésétől. Végül szeretném bebizonyítani mindazok számára, akik figyelmét netán elkerülte volna, a magyar nyelv mély zeneiségét, csodálatos ízeit

– *Ön Pécsett a világ színpadi irodalmának Legszebb szerepeit játszotta végig. Amióta Budapestre szerződött, ritkábban találkozunk nevével színházi plakátokon. Ez talán a pódium csábításának következménye?*

– Nem. Hiszem és vallom, hogy minden vérbeli színész igaz életeleme, él-tető közege a *színház.* De 1971 óta Pesten ritkábban jutottam színpadhoz és még ritkábban jelentős szerepekhez. *Így* a színészi tettvágy, a bennem élő sürgető, parancsoló, égető erő a közlésre, az emberek felrázására, most éppen nem színpadi szerepeken keresztül tör utat a közönséghez. Hosszú idő után végre a tavasszal nemes emberi indulatokat, sorsot felidéző szerepet is játszhattam: egy orosz kisváros orvasát, Talanov doktort Leonov *Hazatérés* című drámájában.

- *A beszélgetés vége felé hadd érdeklődjek a közé/jövő feladatairól, elképzeléseiről.*

szemle

- A jövő évadra vonatkozóan csak reményeimben élnek szerepek, jellemek, melyeknek eljátszásával este héttől tízig ismét úgy hordhatom magamon az elő-adás súlyát, mint tizenkét éven keresztül Pécsett tettem. Remek érzés kitűnő színészek felfűtött közelségében élni - jár-ni Leonov drámájában vagy Shakespeare *Makrancos hölgyének* Hortensiójaként. Bár kapnánk igazi nagy feladatokat! Bár a színház vezetőségének da-rabválasztása bátrabban építene színészei belső erejére, tehetségére! Terveim? Ismét egy gyulai várjátékban való rész-vétel, melyről a megbeszélések most folynak. Örültem, mikor egy Egerben létesítendő új szabadtéri színház meg-valósításának kapcsán megkerestek. Őszre pedig elkészül új irodalmi estem is. Remélem, megmozgat majd annyi gondolatot, mint azt nyelvi műsorom tette. Ideiglenes címe: *A jövő század reménye*. Célom: szép és érdekes irodalmi értékű művektől újságcikkekig terjedő széles skálán elmondani, mit reméltek nagy gondolkodók, és az idők folyamán mi lett e reményekből. Mit várunk és mit jósolunk az ezredfordulóra?

Bánffy György neve, előadóművészete az elmúlt években fogalommá vált a színházat, irodalmat és a nemzeti nyelv ápolását közös ügyünknek vallók újra egy szélesebbé váló táborában. A szép, tiszta magyar szó iránti igény századokon keresztül mit sem veszítve fontosságából, a világ bármely zugában élő magyar anyanyelvűeket minden másnál jobban köti egymáshoz és a nemzeti kultúrához. Bánffy György művészete nagy erővel hat hálás közönségére. De hathatna döntőbb súllyal is, ha a szép magyar szó, a nemes színházi hagyományok kialakítása szakmánkban és közönségünkben mindinkább szívüggyé válna.

Orosz László „Katona József-könyve"

Miként állandóan *szükség* van jó és könnyen *elérhető* kiadásokra a jelentősebb költők és írók műveiből, ugyanígy nélkülözhetetlen a megbízható és korszerű monográfia is.

A bő irodalommal rendelkező életművekről megjelenő új tanulmány olvasásakor felmerül a kérdés: mi újat adott a régebbi elemzésekhez képest? Katonának is sok méltatója - és bírálója - volt, Arany Jánostól és Gyulai Páltól kezdve Waldapfel József és Sőtér István munkáiig. (A Sőtér szerkesztette irodalomtörténet Katonával foglalkozó fejezetét Orosz László írta.)

A most megjelent monográfia bemutatja és értékeli Katona József egész munkásságát; valamint teret ad az egymással vitatkozó felfogások ismertetésének is, ami összegező jelleget ad a könyvnek.

Katonát kézenfekvő lenne „egyműves" drámaírónak tartani, hisz *a Bánk bán* nélkül nem lenne ilyen rangos neve. A Katonával foglalkozó irodalomtörténészt is *a Bánk bán* érdekli elsősorban, s efelől nézi többi alkotását. Orosz is kifejezetten a főműre koncentrál; a *Bánk bán* a mérce: mennyi előjáték kell az igazi remekmű megszületéséhez. Így a korai drámákból azt emeli ki, ami *a Bánk felé* mutat. Idézeteket állít egy-más mellé: hogyan is fest egy-egy gondolat későbbi, kristályos megfogalmazása; tematikai és jellembeli hasonlóságokra hívja fel a figyelmet: hogyan tisztul Katona költői világa. Azonban nemcsak azt emeli ki, hogy a *Bánk bán*-nak *vannak* előzményei (ezt ma már senki előtt sem kell bizonyítani), hanem azt is hangsúlyozza, hogy az előzmények talán nem is pusztán „előzmények". Figyelmet érdemelnek, és Orosz figyelmeztet is, hogy *a Ziska*, a *Jeruzsálem pusztulása* izgalmas feladat lehetne átdolgozásra, színre vitelre.

A fordítások, átdolgozások és eredeti drámák *Bánk-szemszögű* elemzése fókuszba állítja *a Bánk bán* elemzését. A Bánk tragikuma körüli *viták* során Gyulai közéleti Bánk-felfogását többen cáfolták, legutóbb Sőtér István. Orosz László könyvének nem az állásfoglalás a célja - inkább az ismertetés -, de végül is Sőtér felfogásához áll közelebb; a „haza és becsület" vonzásában élő Bánk végső összeroppanásában Melinda halála lényeges szerepet játszik.

Vizsgálatait végig a színszerűség oldaláról végzi, a drámai szöveg és szín-pad elválaszthatatlanságát helyezi elő-térbe. A könyv Katona verseivel is foglalkozik, a versek és a drámák szemléleti és nyelvi összefüggéseire mutat rá, így átfogó képet nyújt, s elhelyezi Katona költészetét az életműben.

Orosz László jól kezelhető s főleg diákok számára hasznos monográfiát írt. Könyve fontos pedagógiai feladatot lát el, ismertető jellegű, de nem olcsó ismeretterjesztő szellemben íródott. Az árnyalatokra és színháztörténeti összefüggésekre is figyel, és ismertető szinten összefoglalója az eddigi Katona-kutatásnak.

Ferencz Győző

E számunk szerzői:

ALMÁSI MIKLÓS az irodalomtudományok doktora, a Színházi Intézet főmunkatársa

BÁNYAI GÁBOR újságíró, a Népszabadság munkatársa

BÖSZÖRMÉNYI KATALIN művészettörténész, az ELTE Művészettörténeti Tanszékének könyvtárosa

DERSI TAMÁS az irodalomtudományok kandidátusa, az Esti Hírlap kulturális rovatvezetője

FERENCZ GYŐZŐ egyetemi hallgató

FÖLDES ANNA az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

IGLÓDI ISTVÁN a Huszonötödik Színház színész-rendezője

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

MALONYAY DEZSŐ a Kulturális Minisztérium Színházi Főosztályának főosztályvezetője

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel című lap munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PÓR ANNA táncesztéta, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa

RÉVY ESZTER a József Attila Színház rendezőasszisztense

SAÁD KATALIN a kaposvári Csiky Gergely Színház rendezőasszisztense

SZILÁDI JÁNOS újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

TARJÁN TAMÁS újságíró, a Látóhatár munkatársa

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Tamás Tarján:
Bonne fête!

A l'occasion du trentième anniversaire de la libération, le Théâtre de Comédie a présenté un spectacle de fête, un musical documentaire sous le titre *J'ai trente ans*. Le critique avoue qu'il a nourri certains doutes préalables, étant de conviction qu'une fête peut très bien servir d'occasion pour une pièce mais surement pas de sujet. Heureusement le spectacle a triomphé de ces doutes et peut même être qualifié comme la soirée la plus joyeuse, la plus riche en couleurs d'une saison de Budapest autrement assez terne. Cette création n'est pas un chef-d'oeuvre exceptionnel mais justifie quand-même notre foi dans la fête – et notre foi dans le théâtre.

János Sziládi:
Notes sur quelques créations de pièces soviétiques

Plusieurs de nos théâtres ont rendu hommage au trentième anniversaire de la libération en présentant des pièces soviétiques ou puisées dans le répertoire classique russe. En même temps ces représentations s'adaptent pour la plupart heureusement aux aspirations générales du théâtre en question et aux efforts artistiques souverains du metteur en scène donné. Le critique souligne que ce sont surtout les classiques qui dominent le répertoire et analyse ensuite plusieurs spectacles: trois pièces de Gorki – *Yégor Boulitchev*, *Les Barbares* et *Les Estivants* – jouées à Budapest ainsi que quelques créations en province (Dostoïévski: *Les Diables*, Kopkov: *L'Éléphant d'or*, Gorine: *L'Incendiaire*, Rosov: *Une situation délicate)*.

Péter Molnár Gál:
Notes marginales de théâtre

L'éminent critique de théâtre offre ici quelques notes marginales, chacune renfermant quelque réflexion autonome. A propos de la mort récente de l'actrice Anna Kaszab, il examine les secrets de la mort sur la scène à travers quelques représentations récentes.

Miklós Almási:
Sourire – en robe de chambre

La principale vertu de *La Famille Csóka* de Tibor Gyurkovics que joue actuellement le Théâtre de Pest, c'est l'ingéniosité verbale de l'auteur. Toutefois cette qualité seule ne peut animer que la première moitié de la soirée et perd ensuite de son efficacité.

Tamás Koltai:
Les images du provincialisme

Tamás Ascher appartient à la génération la plus jeune de nos metteurs en scène, pourtant, ses mises en scène réalisées à Kaposvár ont souvent éveillé un écho dans tout le pays. A propos de sa mise en scène la plus récente, *Les Diables* de Dostoïévski, Koltai cherche à établir les marques caractéristiques de l'art et de la vision particulière du jeune metteur en scène.

Katalin Böszörményi:
Encore une fois du décor des « Diables »

Les décors du sculpteur Gyula Pauer, réalisés pour le Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár, peuvent passer aussi pour des créations autonomes appartenant au domaine des beaux-arts – voilà l'avis de notre critique qui analyse ensuite le décor des *Diables*, en contredisant aussi certaines déclarations de Pauer faites dans le numéro précédent de notre revue.

István Nánay:
Pièces polonaises – metteurs en scène invités

A Kaposvár et à Pécs on a présenté deux pièces d'auteurs polonais contemporains avec le concours de metteurs en scène « extérieurs ». *Le Premier jour de la liberté* de Léon Kruczkowski à été mis en scène par le cinéaste András Jeles, tandis que le jeu grotesque de Krasinski – *Quand mes frères arriveront* – a été réalisé par István Paál, animateur du groupe amateur de Szeged. Nánay estime que les deux entreprises – représentant un phénomène encore rare dans notre théâtre – peuvent être en tout qualifiées comme des réussites.

István Gábor:
Café-concert aux enfers

Le Théâtre Municipal d'Opérette a repris *Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach. Le critique fait le bilan de la réalisation, mesurant les qualités contre les points non résolus.

Gábor Bányai:
Les deux Gloster

Le Théâtre National de Szeged joue en une soirée la trilogie *Henri VI* de Shakespeare. Le critique analyse l'adaptation signée par le metteur en scène János Sándor et la dramaturge Olga Siklós qui avait pour but de saisir l'histoire à travers les relations humaines.

Anna Pór:
Béjart – encore une fois

Certains solistes de Béjart se sont produits à Budapest dans quelques ballets en un acte dont la chorégraphie originale a été signée également par le maître. L'article résume les leçons de cette mémorable soirée.

Dezső Malonyay:
Le metteur en scène est-il un créateur indépendant?

Dezső Malonyay, chef de la section théâtrale du Ministère de la Culture, se prononce ici sur quelques problèmes très discutés dans nos milieux professionnels: dans quelle mesure un metteur en scène peut-il reinterpréter un texte, où est-ce que se trouve la limite entre originalité authentique et volonté d'être original à tout prix.

Anna Földes:
Postface sans passions au débat concernant notre littérature dramatique

Un débat passionné s'est poursuivi récemment concernant la situation de notre littérature dramatique. Anna Földes se demande en premier lieu ce que peuvent faire en ce domaine les dramaturges fonctionnant dans les théâtres.

Tamás Dersi:
Conversation sur le théâtre de László Németh

A propos de la mort récente du grand écrivain László Németh, Tamás Dersi évoque une ancienne conversation qu'il a poursuivie, après la reprise en 1968 de *Széchenyi*, une des pièces les plus importantes de Németh, avec l'excellent acteur Ferenc Bessenyei.

András Pályi:
Comment lire les classiques?

A propos de certains spectacles vus en Pologne, entre autres deux mises en scène d'Andrzej Wajda, le critique cherche la réponse à la question qu'il se pose dans le titre.

István Iglódi:
Le « Spektakel », la Volksbühne et Benno Besson

Le metteur en scène et acteur du 25ème Théâtre rend compte ici du Festival de la Volksbühne à Berlin, manifestation surnommée « Spektakel 2 ».

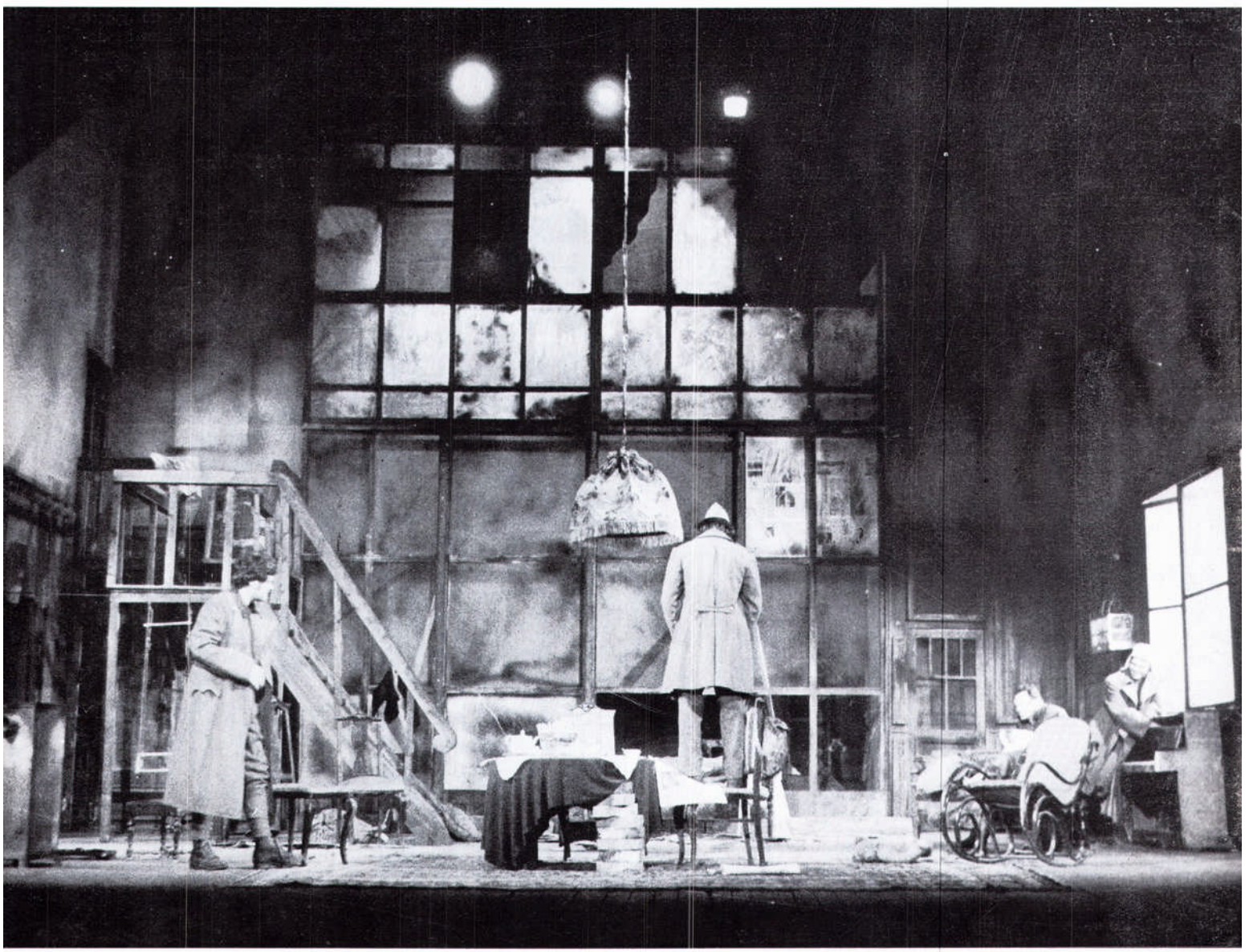
Katalin Saád:
Le proprietaire terrin, le marchand, le concièrge – Tamás Jordán

Dans la pièce de Soukhovo–Kobiline que le 25e Théâtre a crée sous le titre La grande journée Rasplouiev, Tamás Jordán interprète brillamment trois rôles de composition. Mme Saád analise les secrets de ce rare exploit d'acteur.

Eszter Révy:
De l'Oraison funèbre jusqu'à l'éditorial

György Bánffy, acteur du Théâtre József Attila est arrivé au bicentenaire de son one man show. Dans une conversation Eszter Révy interroge l'acteur sur sa susceptibilité particulière pour la beauté de la langue hongroise.

Győző Ferencz:
László Orosz: József Katona

Il s'agit d'une monographie consacrée à József Katona, auteur du *Ban Bánk*, une des pièces les plus importantes de notre répertoire classique. Le critique souligne surtout les mérites de l'analyse dramaturgique.

Ára: 12 Ft