SZÍNHÁZ

Hermann István: A hitvitáktól a talpalatnyi naturalizmusig • Koltai Tamás: Játékos csodák • Szántó Judit: Két kalap a földön • Földes Anna: Másfél évtized Pécsett Molnár Gál Péter: Színházalapító előadás • A Tóték Washingtonban • Pályi András: Az egyéniség felfedezése

1976
Július

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

IX. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1976. JÚLIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(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

76.1417 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Ronyecz Mária (Mirigy) és Szacsvay László (Kurrah) a Csongor és Tündében (Nemzeti Színház) (Ikládv László felv.)

A hátsó borítón:

Wegenast Róbert díszlete Illés Endre-Vas István Trisztán című drámájának debreceni előadásához Izolda: Balogh Emese (Balogh P. László felv.)

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN

Jobb színházi közérzet (1)

játékszín

HERMANN ISTVÁN

A hitvitáktól a talpalatnyi naturalizmusig (2)

KOLTAI TAMÁS

Játékos csodák (11)

NÁNAY ISTVÁN

A remény kudarca (14)

GÁBOR ISTVÁN

Jegyzetsorok vidéki operaelőadásokról (16)

Színházi esték Debrecenben

TAKÁCS ISTVÁN

Nonstop vasárnap (20)

SZÁNTÓ JUDIT

Két kalap a földön (24)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Az egyéniség felfedezése (28)

négyszemközt

Színházi nézők -- színházi bérlők

FÖLDES ANNA

Másfél évtized Pécsett (30)

RÉVY ESZTER

A békéscsabai színházról (33)

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER

Színházalapító előadás (35)
A Tóték Washingtonban (40)

színháztörténet

BÉCSY ÁGNES

Berzsenyi drámatöredéke István királyról (43)

másfél flekk (46)

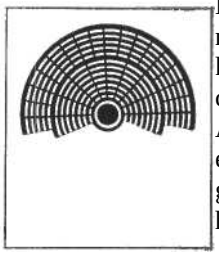
fórum

ÁRVA JÁNOS

Válasz a Fáklyaláng előadási naplója közreadójának (48)

Boldizsár Iván

Jobb szinházi közérzet



Miközben a SZÍNHÁZ e havi étrendjének ehhez az apéritif-cikkéhez készültem, kezembe került az amerikai *Dialogue* című folyóirat tavaly augusztusi száma.. Annak idején félretettem, hogy egy ráérős napon végigolvasom, mert a lényegében politikai lapnak ez a száma rendhagyó módon színházi különszám. A végigolvasáshoz most se jutottam, de belelapozva elolvastam a színházról szóló anyag első cikkét. Egyaránt megragadta a figyelmemet szerzőjének a neve és a cikk címe is. A. szerző Howard Stein, éppen tíz éve találkoztam vele a yale-i egyetem híres-nevezetes drámafakultásán. Akkor tanár, most azt olvasom róla, hogy ő a dékán. Yale-ben láttam először az amerikai színházművészetek kísérletező, tudományos és tudománykodó műhelyeit, az egyetemi dráma-fakultásokat, ahol sok színészi és darabírói álom született, és ezért majdnem ugyanannyi biztos csalódás indult el. Yale azért is a legjobb, mert kivétel. Stein professzor és tanártársai csak azt engedik egy fél évnél tovább színjátszani, és csak azt az ifjú titánt tanítják meg, vagy próbálják megtanítani a színdarabírás titkaira, akiben valóban tehetséget látnak. Amikor tamáskodtam abban, hogy meg lehet-e tanítani akár tehetséges fiatalembert is a drámaírás-ra, Stein, a drámaírás tanára határozott nem-mel felelt. De aki úgyis megtanulná, mondta, annak átadhatjuk tapasztalatainkat, a mesterség néhány fogását, csak éppen a lényeget soha.

Cikkének címe éppen erre a lényegre utal: „A kényelmetlen színház". Szerinte kényelmetlen az a színház, amelyik nem akar a nézőnek kedvében járni, hanem megragadja, megrázza, megrendíti, és előadás közben meg azután is boldogtalanná teszi, hogy a keserűség királyvizében megtisztuljon és különb emberré váljék. Ebben a cikkben is elmond egy történetet, amelyet tíz évvel ezelőtt is hallottam tőle. O'Neillről szól. A mindmáig legnagyobb amerikai drámaíró apja híres Broadway-színész volt. Amikor 1920-ban végignézte fia első darabját, a *Bevond the Horizont,* felvonás közben a színfalak mögé rohant, és felkiáltott fiára: „Mit akarsz te tulajdonképpen? Azt, hogy a közönség menjen haza és kövessen el öngyilkosságot?"

O'Neill válasza nem maradt fenn, de Howard Stein szerint nem mondhatott mást, mint az ellenkezőjét: azt akarja, hogy a néző megrendüljön, és ne kövessen el öngyilkosságot. Az amerikai író és színitudós szerint ezzel kezdődik a „kényelmetlen színház". Azt hiszem - és most már visszatérek Magyarországra és a SZÍNHÁZ című laphoz - azért mondhatjuk, hogy az 1975-76-os évad jobb színházi közérzetet hozott létre, mert nem rettent vissza a kényelmetlen színháztól. Más szóval azt tette, amit minden valódi művész: színész, rendező, költi, író, festő, szobrász, zeneszerző voltaképpen mindig is tenni akar: feltárni a közönség előtt tulajdon szívük titkait, még nemtetszésük árán is.

Úgy is mondhatnám tehát, hogy a jobb színházi közérzetet egy paradoxon hozta létre: a közönség nemtetszésének kockázata, ennek vállalása, a néző önnön szíve titkainak a művészet tüzes sebészkésével való feltárása, a gyötrelmes megtisztulás és megtisztíttatás merészsége.

Lényegében erről szól és ennek szolgálatában álla SZÍNHÁZnak ez a júliusi száma, de némi mennyiségi, ha nem is minőségi általánosítással azt mondhatnám: mind a nyolc évfolyama. A SZÍNHÁZ szerkesztői a „kényelmetlen színház", a megrendítő, a felkavaró színházművészet szolgálatában állnak, és ezt azzal is vélték és vélik szolgálni, hogy magáról a magyar színiművészetről is időnkint kényelmetlen dolgokat mondtak, vállalva a legszűkebb, a legigényesebb és legfontosabb közönség: a színházi szakma nemtetszését.

Ezért olvashatják a következő lapokon Hermann István tanulmányát, amelynek már a címe sem éppen kényelmes: A *hitvitáktól a talpalatnyi naturalizmusig.* Furcsa dolog volna egy lap bevezető cikkében megjegyzéseket fűzni egy olyan íráshoz, amely a következő oldalakon önmagáért beszél, de éppen Hermann István gondolatgazdagsága, filozófiai jártassága, esztétikai műveltsége és helyenként bizarr stílusa valósággal csábítja még a lap szerkesztőjét is arra, hogy megmondja, hol ért: vele ujjongva egyet, hol csóválta a fejét olvasás közben, és hol mondaná, hogy nem egészen így van. De ez éppen az olvasó dolga, esetleg olyan szakmabeli olvasóé is, akinek kedve volna cikkben továbbgondolni Hermann mondanivalóját, vagy vitatkozni vele. Hermann évadzáró összefoglalói már eddig is különleges helyet jelöltek ki számára a mai magyar kritikai és esztétika irodalomban. Újraolvastam tavalyi, tavalyelőtti és még régebbi cikkeit is. Újabb kockázatvállalással azt mondom: ha nem volna SZÍNHÁZ című lap, ki kellene találni, csak azért, hogy e kiváló magyar filozófusnak fórumot adjon véleményének ki-fejtésére, szigorú ítéletmondásaira, paradoxonjainak mutatványaira és nem utolsósorban szocialista elvi és eszmei kérlelhetetlenségének kifejtésére. Hogy közben érzékenységfeket sérthet és nyilván sért is, hogy véleménye egyszer vagy többször nem egyezik sem a kritikusok színi bírálataival, sem színészi világ elfogadott értékítéleteivel, sem a létező vagy nem-létező, de mindenesetre hivatkozásban szereplő „hivatalos állásfoglalással", az hozzátartozik egy szabad szellem kifejezési lehetőségeihez és egy színházművészeti, elméleti és kritikai folyóirat kötelességeihez.

A jobb színházi közérzet első és annyira kézenfekvő oka, hogy szinte leírni is röstellem: a siker. Sikerben az utóbbi évadokban sem volt hiány, a bérletek elfogytak, a nézőterek megteltek, az emberek szerettek színházba járni, a közérzet mégsem volt jó. Ennek okairól az elmúlt két esztendőben annyi cikk, vita, vélemény, ellenvélemény, elemzés, magyarázás és belemagyarázás is készült, hogy ezzel az erőfeszítéssel országos hadjáratot lehetett volna indítani az új Nemzeti. Színház felépítésére, sőt talán még a költségei egy részének összegyűjtésére is, vagy legalábbis a rossz közérzet okainak jó darabokkal és előadásokkal való megszüntetésére. A talaj olyan ingoványos, hogy miközben azt akarom mondani: nem megyek bele a viták okainak elemzésébe, már egyik lábammal térdig bele is süllyedtem. Gyorsan kihúzom, és tovább mondom azt, amit ki akartam fejezni: a viták elcsendesültek, mert mindenki tudja a színházi világban, hogy mi a különbség siker és siker között. Az idei évadban is voltak bukások, még ha a kritika ezt közvetlenül a bemutatók után legtöbbször elkendőzte, hiszen a siker a színháza alkotó és előadó művészeinek *és* megbírálóinak közös ügye. A siker ellentéte azután két-három hónap múlva, vagy a következő évaddal szembesítve nyilvánvalóvá és közkeletűvé válik, de még olyankor is nehéz elfogadni. Néhány hónappal ezelőtt például ezen a helyen azt írtam, hogy a SZÍNHÁZ-ra megharagudtak, mert az *Antonius és Cleopatra* előadásról „kényelmetlenül " írt, de - folytattam - egy :idő múlva a fő-szereplő, Darvas Iván maga is sikertelenséget emlegetett. És íme, még most is, egy év múlva barátilag a fejemre olvasták, hogy -- és nem is annak a színháznak a vezetője vagy színésze, ahol a. darabot játszották, hanem a magyar színházi világ egy másik kiváló képviselője - Darvas nem a darab bukásáról, csak a sajátjáról beszélt. Érzékenység, óh! A főszereplő ön-meg-nemi-elégedése és ennek megmondása egyben tagadó ítélet a darab eredményéről is. De azt, aki ezt az árnyalati különbséget szememre rótta, éppen ezért az érzékenységért még jobban kedvelem és tisztelem, meri azt látom belőle, hogy minden szót, ami a színházban és a színház körül elhangzik, fontosnak, szinte szentnek tart.

Voltak: éppen csak ezzel a magatartással lehet a jobb színházi közérzetet állandósítani és jó közérzetté fokozni. Ez a magatartás: a kényelmetlen színház és a kényelmetlen kritika együttes, közös vállalása. a magyar színházi művészet és a magyar drámairodalom kedvéért és érdekében. I

játékszín

HERMANN ISTVÁN

A hitvitáktól a talpalatnyi naturalizmusig

A magyar drámának - így szoktuk mondani - igazán nincs nagy hagyománya. Van ugyan a *Bánk bán,* de az elsősorban azért nem hagyomány, mert senki sem folytatja. Annál inkább folytatjuk a hitvitákat. A hitvita ön-magában persze kissé nevetséges ma már - különösen hogyha Heine hitvitáját elolvassuk -, de mindig van verete, nemes csengése, és érvek hangzanak el. Akkor, amikor híres filmmé vált Az *ördögűző* (The exorcist), miért ne űzzük mi is az ördögöt? Ugyan a szellemesebb réneszánsz és nem reformációs jellegű művészet az ördög pokolba való vissza-űzésének boccacciói módszerét alkalmazza, s ez a kellemetesség aligha jut magyar drámai szereplőknek osztály-részül, viszont reformáció-ellenreformáció, reformációellenesség és ellen-reformáció-ellenesség, egyszóval exorcizmus a szó legszellemibb, legmélyebb s emellett legfennköltebb értelmében vissza-visszatér a magyar színpadokra. Az évad mindjárt egy olyan hitvitával kezdődött, mely eseményt jelentett még az események között, illetve az egyéb jellegű hitviták között is. Miután Sütő András igen mély érzékkel észrevette Kleist *Kohlhaas Mihályában* a drámai magot, s megírta *Egy lócsiszár virágvasárnap-ja* címmel az egykori polgár történetét, most egy lépéssel továbbment (nem időben, hanem helyben), mert ugyanennek a korszaknak (lényegileg!) legnagyobb drámáját írta meg, melyet azóta is felemleget az emberiség, hiszen még a leghaladóbb reformátor, a predesztinációban hívő Kálvin, aki Max Weber szerint a kapitalizmus szellemét testesítette meg, a legenda szerint (s nemcsak a valóságban, mert a valóságban is) megölette, máglyára hurcoltatta Szervét Mihályt. Az okokat különbözőképpen jelölték a történelemben; vannak, akik azt állítják, Kálvinnak akkoriban éppen más dolga akadt, s alig tudott az egész ügyről; voltak, akik azt mondták, hogy ő felelős érte; s olyanok is, akik azt mondták, hogy benne is volt, nem is; sokan Pilátus szerepét szánták Kálvinnak stb.

Sütő András drámájáról szólva azonban semmi szükségünk a történelmi események részletes festésére vagy ismeretére. Sütő András Kálvinja Kálvinnak egyetlen vonását ragadja meg, de azt nagyon, és ezt krisztusi szerénységnek nevezem. Krisztus szerénysége tudniillik számomra mindig evidencia volt. Ő mondta tudniillik ki azt a maga véghetetlen szerénységéhen, hogy „Ego sum via, veritas et vita", vagyis hogy „én vagyok az út, az igazság és az élet". Kálvinnak szintén voltak hasonlóan sikerült mondatai, de különösen hasonlított Krisztushoz abban, hogy szerénysége példaképével azonos természetű volt. Így azután egészen világos dolog, hogy kiváló hőssé válhat egy hitvitázó drámában, mert hiszen minden gondolata hit-tétellé válik, sőt, még az is hittétellé válik, ami nem is gondolat. A feladat most már csak az, hogy ügyesen el kell választani egymástól a gondolatot és a nemgondolatot, s a dráma anyaga látszólag készen is van. Mert a fiatal Kálvin és a fiatal Szervét mint tanulótársak együtt gondolkoznak és álmodnak arról, hogy később majd gondolataik hittétellé válnak. Majd találkoznak az inkvizítorral, aki már olyan eszméket képvisel, melyek már az addigiakban is hit-tételekké váltak. Minden hitvita így kezdődik, ezt nevezi a dialektikus materializmus „a régi és az új harcának".

Sütő András tehát megtalálta a konfliktus egyik részét, és most már csak az a kérdés, hogy ez a konfliktus miként növekedhet, terebélyesedhet és válhat igazi összeütközéssé. Mert az, hogy szabad szellemek nem értenek egyet az inkvizítorokkal és vice versa, ez általában természetes, kivéve ha a jelen évad drámáira gondolunk. De maradjunk az általábannál. Viszont ebből az ellentmondásból azután kinő valami újabb, ami most már Kálvin és Szervét között feszül. Szervét tudniillik kicsit szervet-lenül modern dialektikus felvilágosító, sőt felvilágosult természetfilozófus, aki - amennyiben Huszti Péter játssza el a szerepét -, méghozzá egy 16. századbeli hobo is (a hobók a hippik elődjei voltak, így tehát Huszti archaizál), és elegánsan hirdeti az istenben való legmélyebb kételyeit.

A hitvita mindig azt jelentette, hogy X teljesen szabadon kifejtheti álláspont-ját, de a vele szemben álló Y csupán addig fejtheti ki álláspontját, amíg X-et idézi. Ennek az idézésnek a formájától sok függ, legyen ez megfelelő, ne legyen cinikus hangsúlya, és legyen olyan „sőt" idézés, különben a vita szabályai szerint nem jut szóhoz. Szervét sem. Így azután Kálvin szóhoz jut. Mégpedig Sztankay István Kálvinja, aki tökéletesen olyan, mint a festményeken. De nemcsak megszólalásig hasonlít hozzájuk, hanem megszólalás után is. Halálbiztosan görgeti a maga mondatait, érveit, illetve már monomániás gondolatait, látszik, hogy nem érzi jól magát semmilyen szempontból, de a második résztől kezdve már nem ő ő, hanem ő az igazság, meg az út, meg az élet. Ezt alátámasztja személyes sorsa is, őbenne is, családjában is arat a halál, a betegség, és mellette áll Farel, s végül beköltözik Szervét Mihály börtönébe is, tehát minden formának eleget tesz, csak éppen máglyára küldi barátját.

Ezzel most már az első és második rész drámai anyaga megvan, s ezt egy harmadik rész követi, melyben Szervét a máglyára megy. Ezen kívül azonban most már nem történik semmi. A néző pedig elgondolkozhat azon, hogy Sütő András, akinek igazán költői invenciója van, miért oldotta meg a harmadik részt a mennybemenetel jegyében. S itt mind-járt vissza kell térnie az első kettőhöz (részhez, felvonáshoz - inkább rész, bár már majdnem felvonás). S ekkor a néző rájön a következőre: Sütőnek halálkomolyan az a véleménye, hogy lehet bármely gondolat szép, meg okos, meg haladó, meg nagyszerű, s halmozhatnánk tovább a jelzőket; az a kérdés, hogy intézményesedik-e *vagy* sem. Ha intézményesedik, akkor a türelem türelmetlenség lesz, a gondolat séma, a séma eljárás, s az eljárás máglya. Ez a Sütő-féle predesztináció. Ha viszont nem intézményesedik, akkor az ellenkezője játszódik le, tudniillik a gondolat marad, a szabadság szabadság, és ezt érvényesíteni is lehet egy máglyahalálban. S ekkor a gondolat - mármint Sütőé - kísértetiesen kezd hasonlítani *a Szent Johannáéhoz* (mármint a shaw-ihoz), de azzal a jelen-tős különbséggel, hogy Shaw-nál az intézménynek belsőleg semmi köze nincs a gondolathoz, míg az Új Jeruzsálem-Genfben látszólag az eredeti gondolat töretlen folytatása testesül meg. S ebben igaza is van Genf esetében, éppen úgy, mint Shaw-nak Cauchon püspök esetében. Ez az újdonság.

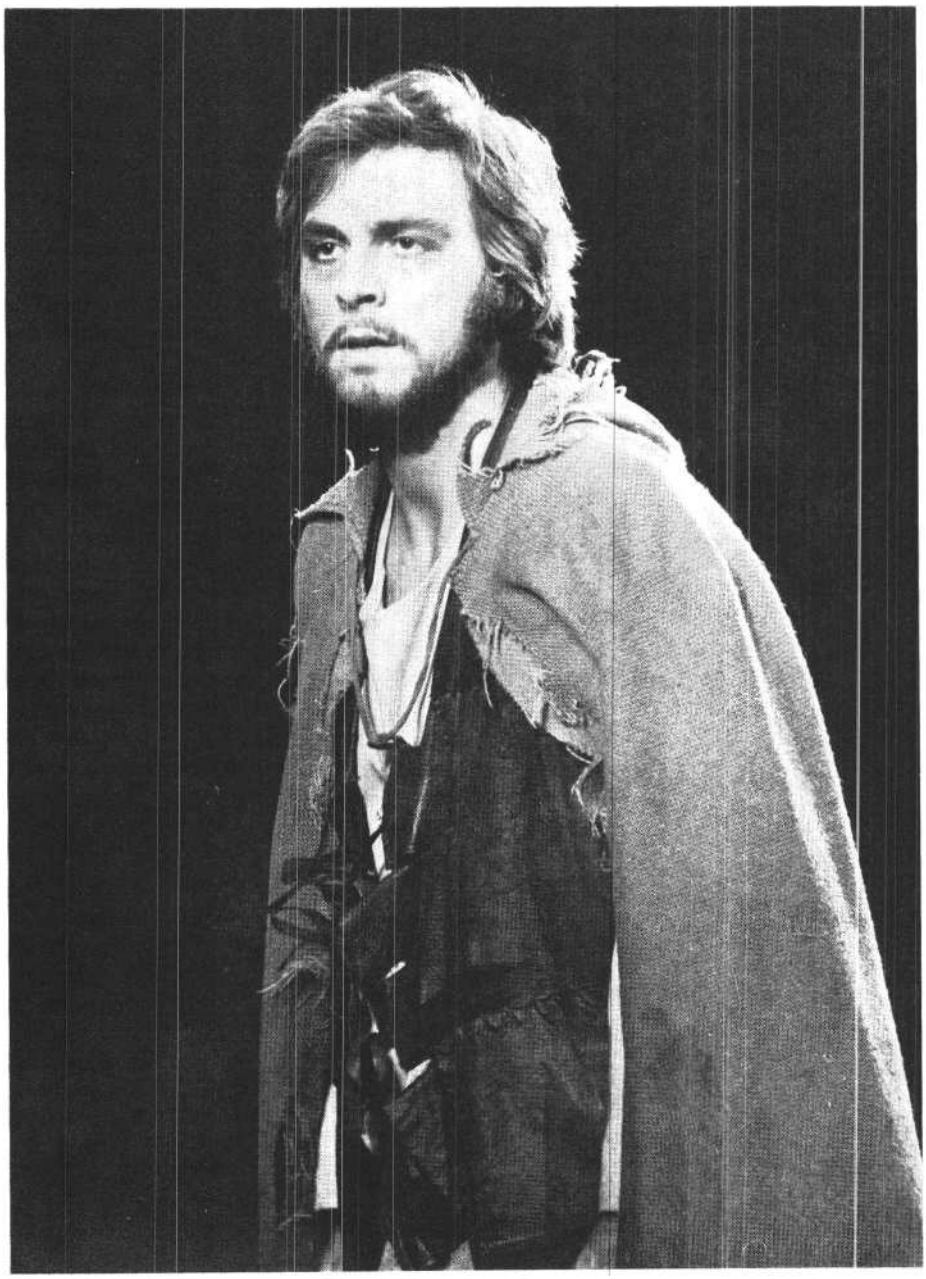
Kérdés, hogy parabola-e ez. Szerintem ebben semmi parabolikus nincs, ez egyszerűen realitás. Teljesen igaz, hogy a megvalósult gondolat hasonlít az eredetire, és mégiscsak más. S az is igaz, hogy

a meg nem valósult, mármint a Szervété, az gyönyörű szép. Az hobói gondolat, az vagabund gondolat, az szárnyalhat, és az is lehet, hogy még a máglya felett is szárnyal, de nincs teste. Mert a test mégiscsak a valóság. S így jutott el a néző eme meggondolás alapján arra a következtetésre, hogy a materialista szép gondolatai testetlenek, míg az idea-lista csúnya valósága mégiscsak megtestesül. S melyik ér többet? Ezt nem tudja eldönteni Sütő. Az a valóság-e, ami a gondolat megvalósulása és merevedése (ami lehet történelmi szükségszerűség is), vagy az, amelyik nem valósult meg, de különben minden szempontból rokonszenvesebb. Előáll a patthelyzet, s nincs harmadik rész, illetve nincs harmadik felvonás, csak rész. Íme, ez a magyarázat. De ennek is van egy predesztinációs jellege, mert az ellentmondás sokkal komplikáltabb a valóságban, mint Sütő rendkívül szépen kirajzolt szellemi erővonalaiban. Genf - a mai valóság - több is, kevesebb is, mint amit Sütő róla ír. Genf nem annyira puritán, és nem is annyira mélyen tiltakozik az ifjúkori gondolatok ellen. Viszont a mai Szervét még azt hiszi, hogy az ifjúkori gondolatait viszi tovább, holott már egészen más módon gondolkodik, már egy kicsit benne van a reneszánsz simoniában is, illetve a reneszánsz katolicizmust is rokonszenvesebbnek és szabadabbnak véli, mint magát a reforrnációt. Nem szabad elfelejteni, hogy Sütőnél Kálvin még az egykori inkvizítorokkal is szövetkezik. Nincs kizárva, hogy a mai Kálvinok is megteszik ezt. De a mai Szervétek is megteszik azt, hogy a reneszánsz vagy nem-reneszánsz dúskálással, a minden-áron való életélvezettel szövetkeznek, és a mai Szervét nem a máglyára lép, hanem repülőgéppel utazik - sic itur ad astra.

*

Ugyanennek az időszaknak - szintén a hitvitázó drámák modorában - előadott feldolgozása Hernádi Gyula *A tolmács* című drámája. Kevesen gondolnak arra valószínűleg, hogy lehetséges a hitvitázó drámát napjainkban is a Sztáray Mihály-féle szatíra jegyében feltámasztani. Hernádi drámája viszont éppen ezzel kísérletezik, legalábbis a darab első részében. Megjelenik a színpadon Münzer Tamás mint az inkvizítor segédje, tolmácsa, az egykori lázadó, aki úgy tesz, mintha megbánta volna minden bűnét. Most ő tolmácsolja a legobskurusabb inkvizítori felfogásokat. Ördögűzővé válik, de úgy, hogy az ördögűzés minden lehetséges fogását a kor nemesei ellen irányítja. S így az ördögűzés ,,ideológiai eszköz" csupán és nem több. Ugyanaz, amit fel lehetett használni a nép ellen., konkrétabban a parasztok ellen, a nemeslelkű német lovagság érdekében, most fölhasználhatóvá válik eme lovagság ellen, hogy megmentse az egyszerű parasztokat. Az első pillanatban még nem is értjük, hogy a tolmács mit tolmácsol, hogy nem az ördögűzés a probléma, hanem az, hogy mit érünk el az ördögűzés segítségével. A szerepjátszás az első ötlet. A szerepjátszás után ismét csak a hitviták modorában az igazságtevés következik. Münzer leveti tolmácsi álruháját, és azonnal nyíltan a parasztok oldalára áll. Mcst ismét tolmács ugyan, de most mát egy sokkal könnyebb nyelvet fordít le, tudniillik egyszerűen azt mondja ki, amit a parasztok maguk gondolnak, csak nem tudnak megfogalmazni. Mindezt úgy ábrázolja Hernádi, hogy egy Difus nevű paraszt valamint Fieldingen lovag törté-

Huszti Péter Szervét Mihály szerepében a Csillag a máglyánban (Madách Színház)
(Iklády László felv.)



netébe kapcsolódik bele Münzer Tamás, amikor is Fieldingen elrabolja a paraszt feleségét, és Münzer mint tolmács a következőt mondja: „Mondj egy helyet az Evangéliumban, amelyiken azt olvashatod, te elviheted az ágyadba Magdalena Difust, de Jakob Difus nem viheti el a te szépséges hölgyedet." S az a tolmács, aki előbb a disznók röfögését tolmácsolta az inkvizíció módszerei szerint, most ítélőszéket tart az inkvizíció fölött. S végül megjelenik Geyer Flórián, és - kicsit commedia dell'arte-szerűen, a közönséget is bevonva a játékba - kivégzik az inkvizítort, a lovagot; és a szerzői utasítás szerint mindezt együtt cselekszik a közönséggel, amely megkapja a Münzer-fölkelés zászlócskáit a szereplőktől. Együtt éneklik a parasztháború dalait is. (Az előadás e tekintet-ben eltér az instrukciótól. - *A szerk.)*

Az egész dráma legnagyobb értéke az, hogy Hernádi szellemesen maró stílusa itt is jelen van. Egyetlenegy szituáció forgatása történik meg a darab folyamán, néha színpadilag hihetetlenül nehézkes módon, szinte tudatos antitechnicizmussal, kikapcsolva csaknem minden naturalisztikus mozzanatot is, de olyan asszociációs rendszerrel, ami rendkívül ritka. Minden pillanatban meglepővé válik a tolmácsolás, és a meglepő tolmácsszavak után majd meglepő események következnek be, hiszen éppen a legszorongatottabb helyzetben érkeznek a felmentő seregek, és sikerül győzniük a parasztoknak. De ugyaninnen ered a darab fogyatékossága is. A szerkezet maga ugráló jellegű, a változások nin-csenek mindenütt előkészítve, a dramaturgiai feltételek nem érlelődnek ki sem a dialógusok bizonyos pontjain, sem pedig az események sodra szem-pontjából. Még mielőtt tetőfokra hág-na az izgalom, hirtelen új szereplők jön-nek be, már majdnem kiépül a szituáció, amikor azonnal megváltozik, már csak-nem tökéletes struktúrát kapunk, ami-kor hirtelen új struktúra kezdődik. Hernádi tehát érdekes drámaíró, de kicsit túl érdekes. Szereplői és ő maga is mindig forralnak valamit, de kiforrás, igazi csúcspont soha nincsen. Talán úgy érzi Hernádi, hogy ezzel túl „szájbarágó" volna. E sorok írója viszont úgy véli, hogy inkább akkor volna drámaíró, mert így az írói invenció mindenütt jelen van, de *csak* az invenció - és igen ritkán a kiteljesülés. Ha belevonja a közönséget, akkor az hangulati bevonás, ha pedig drámát ír, akkor az intellektuális játék a játék szó művészi értelmében. A kettő nem fedi egymást, hanem valahogy egymás mellett áll. Esetleg mozog is. Csak éppen nem olvadnak össze. Így a hitvita hitvita marad s nem konfliktus. A cselekmény pedig cselekmény marad, és nem dramaturgiailag kiépült folyamat.

Hogyha a hitvitákat mint jellemző örökséget határoztuk meg, akkor nem kell csodálkoznunk azon: Illés Endre ezúttal kivételesen szintén a hitviták problémájához nyúlt. Nem a reformáció értelmében, hanem egy egészen sajátos, bár napjainkban sokat vitatott ellentmondás megértése kedvéért - a spanyol abszolutizmus belső ellentmondásait dolgozza fel. A spanyol abszolutizmus egy későbbi korszaka már kapott igen érdekes drámai és zenei megfogalmazást is, azonban éppen Ferdinánd és Izabella története feldolgozatlan téma volt mindeddig, legalábbis a magyar színpadon. Illés Endre nagyon jó érzékkel látta meg: itt valóban van hitvitázni való. Abszolutizmus, mégpedig sajátos módon női abszolutizmus, mely először kapcsolja össze az abszolutisztikus államrezonnal az inkvizíciót, mely embertömegek üldözését, kifosztását eredményezi, s ugyanakkor ösztönzést nyújt Amerika felfedezéséhez. A gondolati mag tehát önmagában is érdekes. Hogy ezt még érdekesebbé tegye, Illés megteremt egy Izabellát, aki az államrezon feltétel nélküli megszállottja, s mellette egy Ferdinándot, aki ugyanennek a rezonőrje. Vagyis egy rezon rezonőrje. Csakhogy maga a rezon állam, míg a rezonőr privát. S íme, feléled Illés Endre legjobb szatirikus sajátsága, hiszen ennyire paradox dramaturgiai gondolat csakis szatírát teremthet. Mindig nagy baj az, ha egy drámának igen kevés a gondolati motívuma. S majdnem mindig jó, ha sok. Jelen esetben azonban az a nehézség, hogy a két gondolati motívum, melyeknek önmagukban is volna egy estét átszárnyaló ereje, egymással nem fér össze. Egyszerre kapunk egy szatírát az akaratról, a hatalom és az abszolutizmus akarásáról, ennek ellent-mondásairól, s ugyanakkor mindennek belső drámáját is. Mert Izabellának igaza van abban, hogy ha az ember „á"-t mond, „bé"-t is kell mondania; ha nincs más eszköz egy hatalom megszilárdítására, mint az inkvizíció, akkor nem lehet mit tenni, fel kell használni Torquemadát, fel kell használni tehát az exorcizmust, és ha már egyszer repült a nehéz kő . . . Illés Endrének is igaza van, mikor bemutatja, hogy ez az Izabella miképpen torzul el szükségképpen, miképpen válik nála szerelem, érzelem, gyűlölet és barátság egyaránt exorcisztikus kategóriává, hogyan olvad föl te-hát maga a hatalom is a módszerben.

De ezt a folyamatot végigkíséri Ferdinánd. Ferdinánd gúnyolja Izabellát, de hagyja cselekedni. Ferdinánd megcsalja Izabellát, de nem hagyja el. Ferdinánd élvezi az életet és utálja az inkvizíciót, de semmit sem tesz ellene. Ferdinánd tudja, hogy a saját felesége is elembertelenedik a folyamatban, de rezonőrmegjegyzéseken túl sohasem jut. Mintha egy narrátor kísérné végig a drámai történést, és mintha azt mondaná nekünk: van, aki cselekszik, azt hagyni kell cselekedni, még ha tudjuk is, hogy mi minden rossz jön ki belőle, és vannak, akik ezt kívülről megmosolyogják, de nem cselek-szenek. Kicsit furcsa helyzet. A rezonőr akkor válik érdekessé, ha valahol a cselekvőktől távolról indul. Egyre inkább távolodik látszólag, s a végén kiderül, hogy bár csupán rezonőr akart lenni, és volt is, mégis valahol belebonyolódott a konfliktusba. A végén már elveszti rezonőri mivoltát. Ferdinánd nem ezt az utat írja le. Először viszonylag csak-ugyan távol van a konfliktustól, Izabella megmagyarázza neki, hogy a házasság számára kikerülhetetlen, úgy tűnik, mint-ha valódi király lenne, s azután egyre jobban távolodik az összeütközés lényegétől. Szinte lóg a darabon. Érdekesen lóg, mert nélküle elviselhetetlenül monolit volna az a fajta történelmi szofisztika, melybe egyre inkább belekényszerül Izabella is, és Ferdinánd világítja meg - azt hiszem, a világirodalomban először -, hogy a történelemnek nemcsak logikája, hanem szofisztikája is van.

Ami a darab nagy kérdése viszont, hogy lehetséges-e a haladás érdekében az ördöggel szövetkezni - már ismert kérdés. Amit Illés Endre ehhez hozzá-tesz: az ördöggel való szövetség pillanatnyilag kifizetődőnek látszik, de személyileg nem fizetődik ki. Izabella tudniillik tönkremegy bele. Történelmileg - s ez az érdekes - minden kérészéletű jel ellenére is rossz üzlet szövetséget kötni az ördöggel. A Faust-legenda gondolata, mely szerint ha az ember szövetséget köt az ördöggel, végül is szépnek találja a pillanatot - rendkívül bölcs. Az inkvizíció, a zsidók kiűzése, az exorcizmus

mind eszköz lehet, de csak a pillanatnyi bajokat oldja meg. Illés azt is megírja, hogy az inkvizíció először hasznot hoz az államnak. Később azonban már maga is óriásfogyasztóvá, Molohhá válik. S ez minden bálvány sajátsága. Pillanatnyilag segít, majd megeszi az embert. Mindent fölfal. S előbb falja fel az emberséget, mint az embert, mert mint Ferdinánd mondja, a máglyáknál is borzalmasabbak a nézők, és a mai nézőkből holnap áldozatok lesznek. Ez a sor pedig végtelenül folytatódik. Ergo az ördöggel való szövetség történelmileg semmivel sem indokolható. Csak a szűklátókörűséggel. S ennek a témának dramaturgiája követeli meg az előbb említett kettősséget, de fel is bontja a dráma egységét. Két heterogén szál - Izabelláé és Ferdinándé -, de a gondolati összetartozásuk két különböző magatartás- és cselekménytartományt képez. Így a hitvita eldőlt, de úgy, hogy a cselekményben Izabella elbukott, a vitában pedig Ferdinánd győzött, de csak gondolatban, mert a cselekmény-ben ő is csak Izabella szolgája marad.

*

Míg *a Spanyol Izabella* azt ábrázolja, hogyan lehet, illetve nem lehet abszolút uralmat teremteni, *egy* intézményesített új ideológia segítségével, addig Szabó Magda hitvitadrámája az ideológiát mint a modernizálás és modernizálódás alapfeltételét kezeli. Szabó Magda egész életművének belső problematikája a protestáns, mégpedig a magyar protestáns világ emberi tartalmainak és embertelenségének dialektikája. Most *Az a szép, fényes nap* című és a Nemzeti Szín-házban bemutatott drámája éppen az ellenkező gondolati kört ragadja meg, mint az előbb tárgyalt drámák. Ezek hitvitázók voltak annyiban, amennyiben megmutatták, hogy a hit vitatható, Szabó Magda viszont azt mutatja *meg,* hogy miként válik a hit vitathatatlanná. Egy-szóval annyi hitvitázó problematika után hitfeltétlenségű dráma került ki az írónő tolla alól.

A drámai szerkezet itt sokkal szorosabb, sokkal szabályosabb és célratörőbb is, mint az előző drámákban. Három ember köré koncentrálódik mindaz, ami a színpadon történik, mégpedig Géza fejedelem, a fia, Vajk, a későbbi István, az államalapító és egy harmadik szereplő, a fejedelmi rokon, Gyula köré. Hármójuk közül kettőnek nincs *meggyőződése,* egyedül Vajk az, aki komolyan veszi az

Vajda Márta, Győry Emil, Huszár László és Bárány **Frigyes** A tolmács című **Hernádi-dráma** pécsi előadásában (Murányi Zsófia felv.)

ideológiát. És ha vannak történelmi időszakok - ebben volt igazuk az előző drámáknak -, mikor bizonyos ideológiák túl komolyan vétele a haladás béklyója, akkor vannak időszakok, mikor az ideológiák igen komolyan vétele a haladás feltétele.

Szabó Magda darabjában Gyula valamikor a bizánci udvarnál volt követ, és tiszte szerint azon ügyködött, hogy a magyarok fogadják el a bizánci kereszténységet. Mivel ezt a fejedelem és köre nem tartotta aktuálisnak, az egykori követet kegyelemkenyéren tartják, és most az egykori külpolitikus, valláspolitikus, sőt állampolitikus együtt búsulhat Böngével, a gyászmagyarral azon, hogy ugyanazokkal a németekkel vannak a magyarok barátságban, akik elpáholták a magyar seregeket Augsburgnál. Géza viszont pillanatnyilag a nyugati kereszténység felé hajlik, azt gondolván, hogy a kereszténységgel adózni kell a modernizálódásnak, de egy-két nemzedék múlva ismét elő lehet venni a régi magyar bunkókat, Böngéket, kardokat, kacagányokat, és nevetve legyőzzük a németeket. Meg egyáltalán, nevetve úrrá leszünk egész Európán. Vajk a harmadik, aki viszont úgy véli, hogy az új ideológia nem játék, hanem komoly dolog; vagy hiszünk benne, vagy nem, és hinnünk kell, mert az ideológia a modernség fel-tétele. És éppen ez az ideológia tehet modernné, feledtetheti el a régi virtuskodást és nevetteti ki a kacagányt.

A cselekmény ezek szerint tartalmaz egy nagy összeütközést meg egy összeütközés-szatírjátékot. A nagy összeütközés lenne Géza és Vajk között. Mert „falból" elfogadni egy ideológiát, amit a fiú már komolyan vesz - ez összeütközés. Szabó Magda darabjában ebből nem lesz véres, nagy összecsapás. István csupán napirendre tér Géza ósdi felfogása felett, mely szerint a kompromisszum lehet csupán időleges. Annál élesebbé válik a másik összeütközés. Géza tudniillik úgy véli, hogy á nyugati kereszténység fel_ vételével egyidőben reaktiválni kellene az öreg Gyulát, nehogy a nyugatiak azt higgyék: nincsen más alternatívánk, mint a római egyház követése. És Gyulát ismét politikussá teszik. Gyula le is vonja a következtetést az addigi eseményekből, s meg is öleti Böngét, csak hogy haladó lehessen. Majd mikor kiderül, hogy Vajk mégis komolyan gondolja a római vallást, szegény Gyula a nyílt színen megfosztatik díszruhájától, szerepétől, és mehet vissza belső szám-üzöttnek. Ez az a konfliktus, amit Szabó Magda tényleg kidolgoz, ahol saját élet-művéhez méltóan kegyetlen, ahol lemezíteleníti az embereket és a politikát, ahol a politika fölébe kerül az összes emberi indulatoknak csupán az ideológiának nem, mert az ideológia maga is politika.

Stílusában ezért Szabó Magda egy-felől fel tudja eleveníteni a klasszikus hitvitastílust, Vajkot, valamint az egyházi embereket kicsit fellengzős, veretes nyelven beszélteti, de ez határesetekben, például Gézánál átmegy frivol káromkodásba s általában olyan frivol hangnembe, ami sajátos bizsergést okoz a nézőben. Az ellentét olyan nagy a két hangnem között, hogy ez csupa. a a cselekmény szélsőségeit követi. Hiszen a cselekmény azzal indul, hogy Géza a palotába hívatja a sámánt, de Vajk mindjárt megöleti, s ebbe Gézának is bele kell mennie, post factum. Gyula szobájában azután halmozódnak a hullák, maga Gyula is hozzájárul ehhez, mint láttuk, s közben zajlik a szent keresztség felvétele. Imákat mormolnak, németek érkeznek, s Géza is megtanul udvariaskodni. A finomságnak, a modernségnek itt is gyilkolás az ára, de azért a modernség tör utat, mégpedig

egy olyan modernség, melyben Vajk hisz, azután majd még többen fognak hinni, és aki nem hisz benne, az is úgy tesz, mintha hinne.

Érthető tehát, hogy az előadás nagy élménye Kállai Ferenc Gyulája, aki itt az *Antonius és Cleopatra* Aenobarbusához hasonlóan hihetetlen erővel jeleníti meg, miként válhat egy kifosztott ember a remény felcsillantása segítségével még kifosztottabbá. Tántorog, tétova, keres, hinni akar - s végül minden összeomlik felette. Az ő érdeme az, hogy a szatír-játék konfliktusa kitűnő. Az viszont magának a drámának a hibája - de a szereposztási tévedés is hozzásegített -, hogy a tragikus konfliktus alárendelődik a szatírjátéknak. Ez nem elvi probléma, hiszen egy szatírában éppen ez van a helyén. Itt azonban magát a drámát kéne a szatírának erősítenie, s nem megfordítva. Paradox módon ismétlődik hitvitadrámáinkban az a hiba, hogy a két gondolati, tartalmi és cselekményszál képtelen egy-mást felerősíteni, hanem valahol az egyik mozzanat mindig jelentéktelenségbe fullad - vagy a cselekmény, vagy a gondolat terén. Ennek pedig az az oka, hogy úgy tűnik, még nem nagyon látjuk, miben áll az ideológia igazi jelentősége. Illetve nem látjuk, hogy ugyanazok a mozzanatok mennyi különböző helyiértékkel rendelkezhetnek a valóságban és a drámában is. Dramaturgiánk számértékeket akar összeadni, érzi, hogy ezek a számértékek törtek, ám nem találja meg a legkisebb közös többszöröst. Az irány jó, de nem elég konkrét és ezért túlbonyolított.

A hitvitázó szellem posztumusz formában

Vannak szellemek, melyek az életben kísértenek, de vannak olyanok, melyek a halál után is. Az előző a valóságos szellem, az utóbbi a csökönyös. Az előző elvi, az utóbbi szuperelvi. Olyan elvi, hogy azt akarja: ha összedől is a világ egészen, hű omladékin a szellem rendületlenül megálljon. Furcsa betegség ez, közös betegsége volt valószínűleg Colbert-nek és Tolsztojnak is. Úgy látszik, ez a fertőzés nem ismer idő- és országhatárt, vagy nagyon is ismer, mert csak a magyar Colbert-ben és a magyar Tolsztojban jelenik meg. Ebből mindjárt sejthető, hogy Németh László Colbert-jéről és Száraz *György A megoldásáról* lesz a következőkben szó. De tartsunk sorrendet. A *Colbert-t* a Madách Színház kamarájában láttuk, mégpedig Bessenyeivel, Szirtes Tamás rendezésében. Szirtes egyik legjobb képessége az, hogy éppen azokat a darabokat tudja rendezni, ahol minden egyetlen szereplő szellemi arcára épül. A darab témája Colbert utolsó napjai, amikor is a Napkirály elbocsátotta, s Colbert rájött: ő tulajdonképpen gyűlöli és gyűlölte is a királyt. A király kisszerű volt, Colbert nagyszerű. A király uralkodott, Colbert megszervezte a gazdaságot, a kultúrát, a könyvtárat, a természettudományt, a különböző tudós közösségeket, gyűjtött és tervezett, belevitte az ésszerűséget a francia abszolutizmusba, s mindez felragyogtatta a francia udvart. Colbert tehát protestáns hangvételű Jókai-hős. A Jókai-hősök még szépek és hódítók is, valamint remekül vívnak, Németh Colbert-jéből ezek a tulajdonságok hiányoznak. Németh Colbert-je már előre érzékeli a Gandhi-típust, aki egész családját hajlandó volna feláldozni eszméjének oltárán, és aki önmagát sem kíméli. Azzal a különbséggel azonban, hogy Gandhi mindezt a maga szakállára csinálta, Colbert viszont nem, hanem a király dicsőségére.

A konfliktus gondolatilag egészen világos és tiszta. Sőt mi több, mai vonatkozása is vitathatatlan. Az öreg ember elkeseredhet azon, sőt végigkesereghet egy egész estét is azon, hogy mindaz, amit ő teremtett, számára nem rokonszenves emberek politikai fényét emeli. Ez lehetséges. Ugyancsak lehetséges, hogy mindezek után a család fellázad Colbert ellen, hiszen ha Colbert meghal is, a családnak élnie kell, mégpedig ugyanabban a közegben, amelytől Colbert oly büszkén megválik majd - halálával. Kiderül, hogy még a halál sem lehet olyan, amilyennek az ember szeretné, hanem csupán olyan, amilyenné a társadalmi viszonyok formálják. Vagyis az embernemcsak az életében nincs egyedül, halálában sem lehet. Legfeljebb álmainkban vagyunk egyedül, különben életre, halálra - egyszóval mindenre rányomja bélyegét a társadalom. Milyen keserves dolog nem tudni meghalni. Ez a senecai mondás Németh *Colbert-jében* olyan változatban fordul elő: keserves dolog nem úgy meghalni, ahogyan akarunk. Pedig sohasem úgy halunk meg - s ez az élet rendje. Illetve a halálé. S jól van ez, hiszen az élet elsőbbséggel rendelkezik a halál fölött, még akkor is, ha Colbert a családját opportunistának érzi, azután belátja: neki is meg kell kötnie a kompromisszumot, és családja érdekében fogadnia kell a király beteglátogató küldöncét. Zsörtölődik, sőt, dühöng is, de azután csak megköti a kompromisszumot.

De mi lesz az emberrel a halál után? Mármint mi lesz az ember gondolataival, alkotásával ? Úgy tűnik, ez a kérdés izgatta Németh Lászlót leginkább *a Colbert* írásakor. S Németh is kénytelen volt tudomásul venni, mint Colbert is: az ember halála után az utókor úgy érti majd a gondolatokat, ahogyan szüksége van rá, oly módon tiszteli a szellemfejedelmeket, amilyen módon felhasználhatja őket, és bizony össze fogja kötni Colbert alkotását XIV. Lajossal, s nem vesz tudomást arról, hogy Colbert utálta a királyt. Egy-szóval az utókor diribdarabra forgácsol-ja mindazt, amit egy személy még egységben tudott tartani. S az erre a problémára épülő dramaturgia gondolatilag izgalmas, cselekményében azonban egyetlenegy vita, mégpedig Colbert vitája önmagával. A belső monológ, sőt, pszichikailag a legbensőbb monológ kap egy szereposztást, annak kedvéért, hogy ezt a monológot le lehessen folytatni a színpadon. Ezért a cselekmény nem forrósodik fel, viszont finom, árnyalatokban gazdag maga a belső monológ.

Egészen más a dramaturgiája Száraz György *A megoldás* című drámájának. Itt is a halál utáni élet áll középpontban, de a hős - az orosz lét szülötteként - nagy ember, vagyis olyan egyéniség, akinek emanációjából mindenki részesülni akar. Ez a típus eléggé közismert. Nálunk színészeket, művészeket, tudósokat vesznek körül úgy emberek, hogy elég számukra, ha csak a közelében vannak a „nagy embernek", ha csak szavait hallgathatják, ha csak elleshetik mozdulatait. Persze, jellegzetesen orosz és század eleji az is, hogy a Tolsztoj-kultusz fel-kelti a cári titkosrendőrség érdeklődését is, és mindjárt az első jelenetben megjelenik Harlamov, a rendőrtisztviselő.

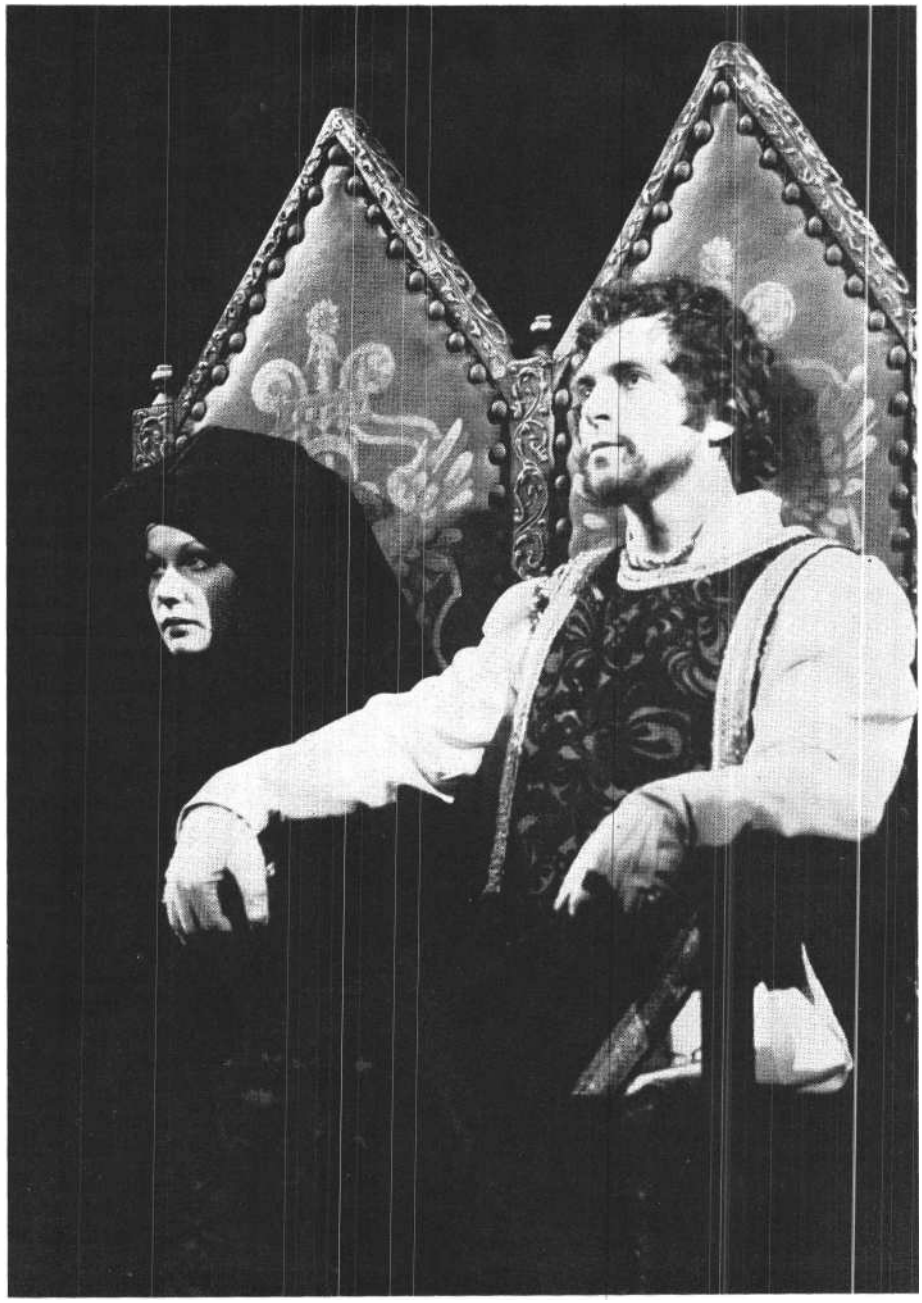
Tolsztoj szükségképpen fut. Fut mindenekelőtt a saját környezetétől, a saját imádói elől, akik vagy úgy imádják, mint a felesége - külsődlegesen és igen mély gondolatait meg nem értve -, vagy úgy imádják, mint a lánya, aki elsősorban mély gondolatait érti meg, vagy úgy imádják, mint Csertkov, a hűséges tolsztojánus. Vagy úgy imádják, mint ő önmagát. S ez a legborzasztóbb, mert ebben az estben futni kell a környezettől, mint saját tükörképétől, és önmagától mint saját alteregójától. Ezért lehetett mindig megérteni Tolsztoj futását mint eseményt. Valószínűleg Tolsztojnak is nagyon nehéz volt saját tolsztojanizmu-

sával együtt élni. Ha Sartre-nál az szerepel, hogy minden ember számára a másik ember a pokol, akkor Tolsztoj azt bizonyítja be, hogy adott esetben sokkal nagyobb pokol az ember számára saját maga. Ebből következhetett volna egy Colbert-éhez hasonló belső monológ is, Tolsztoj belső monológja, ahogyan saját irracionalizmusát szembefordítja ugyancsak saját ésszerűtlenségével. De nem ez következett Száraznál, hanem egy dráma körvonalai alakulnak ki. A feleség és a lány összecsapása drámai, és ugyancsak drámai jó néhány epizód is. De csak az epizódok. Az egész drámai kötőanyag hiányos, az épület hol romban van már, hol éppen most épül, s egyes dialógusokban feszesen áll. A differenciát semmi sem képes áthidalni, és így a megoldás persze megoldás, mert Tolsztoj végül is meghal, de dramaturgiailag megoldatlanság.

A talpalatnyi naturalizmus

Minekutána a bizonyos elvontságot és fennköltséget feltétlenül tartalmazó hitvitázó drámák jellemezték az évadot egyfelől, az egészen talpalatnyi naturalizmus jellemzi másfelől. Azért beszélek talpalatnyi naturalizmusról, mert szembe akarom állítani a talpalatnyi realizmussal, ami már-már jelszóvá fogalmazódott. Icipici realizmus, nagyon pici realizmus, már-már realizmus és egyéb realizmusfogalmak között, azt hiszem, az igazság a talpalatnyi naturalizmusban van. Az, hogy egy talpalatnyi naturalizmus mekkora, részben attól függ, hogy a szerző hogyan, milyen gyorsan fut a realizmus után, és ezt milyen elegánsan teszi, menynyire liheg, izzad stb. A naturalista drámák legfélelmesebbjei mindig szobában és konyhában játszódnak le, amolyan díszletdrámák ezek, és még az is hangsúlyos, hogy mi játszódik a szobában és mi a konyhában. Ugyan nem minden esetben érezni a színpadról a nézőtérre áradó átható kelkáposztafőzelék szagát, de a kelkáposzta mögötte van. Kaló Flórián József Attila színházi drámája, melynek címe *Mai történet,* annyira mai, hogy már nem is történet. Mert a történet az volna, hogy a nagymama valószínűleg rákos, ekkor odaköltöztetik az unokát a lakást mentendő, beadnak a nagymamának egy szép mesét a fiatalság lázadásáról, s ezek után a nagymama mégsem rákos, és a fiatalember tényleg lázad. Hogy mi ellen, nem nagyon tudjuk. Az ellen a játék ellen, amibe őt is bevonták? Talán inkább a szemlélet ellen, talán inkább a közérzete ellen? A nagymama pedig rövidesen férjhez megy. Az egyedüli élmény a nagymama, mert Gobbi Hilda játssza, mégpedig valami olyan maró természetességgel, ami már kirí a talpalatnyi naturalizmusból. Azoknak a suta mondatoknak, melyeknek semmi gondolati vagy költői tartalma nincs, pillanatok alatt költői karaktert ad. Olyan mélyen gondolkodik, hogy minden mondat mögött valami olyan gondolatot játszik meg, amit nem hallunk, amit meg kellett volna írni, de senki nem írta meg. Minden pillanatban azt várjuk, hogy valami olyan shakespeare-i szöveg bukkan ki a száján, ami-nek költőiségétől ámulatba esünk, azután kibukik, egy szöveg valahogy szégyenlősen, mint jelentéktelen semmiség, és továbbfolytatódnak a gondolatok gesztusban, mimikában, megállásban. A szövegtől külön drámát játszik. Annak az idős asszonynak a drámáját, akire mindenkinek szüksége volna, de a család nem ismeri fel, hogy őrá nagyobb szük-

Illés Endre: Spanyol Izabella (Madách Színház). Almási Éva és Huszti Péter a királyi pár **szerepében (Iklády** László felv.)



Jelenet Száraz György: A megoldás című drámájának veszprémi előadásából
(MTI fotó - **Jászai Csaba felv.)**

ség van, mint a lakására. Nem ismeri fel sem a fia, sem az unokája, még ha az utóbbi szavakban meg is teszi. Felismeri viszont a közönség.

A talpalatnyi naturalizmus egy másik megnyilvánulása Vámos Miklós *Asztalosindulója,* melyet a szolnoki Szigligeti Színház mutatott be. A talpalatnyi naturalizmusnak az a sajátsága - mint minden naturalizmusnak -, hogy van benne egy igaz motívum. Ez az igaz motívum azonban ott árválkodik meg nem rajzolt alakok, sematikusan elgondolt figurák, nyelvi és minden szempontból egyénítetlen szövegek között, s végül is hamvába hal. Ez a hamvába halt gondolat sem új, de legalább igaz. *Az Asztalosinduló a* kispolgáriságot ostorozza, mint annyi hasonló társa, és kideríti, hogy a kispolgáriság nem túl rokonszenves, végső soron önveszélyes, közben kicsit közveszélyes. *Az Asztalosinduló* főhőse az öregedő asztalos, aki egész életében gyűjtött, mindent kihasznált a gyűjtésre, kihasználta a fasizmust is, a későbbi konjunktúrákat és dekonjunktúrákat; használta és átvészelte. Gyűjtögető életmódjával „az én házam az én váram" elvével sikerült neki elveszítenie feleségét, mindenki rokonszenvét. Végül is saját műhelyében hal meg, elhagyatottan.

A gondolat nem új, feldolgozása nem újszerű, a drámai folyamat valami nagyon lassú analízissel bomlik ki, s végül mindenki megtanulhatja belőle, amit már úgyis tud. Ez az ilyen típusú dráma vonz-ereje is. Azoknak, akik csak azt szeretik látni a színházban, amit már úgyis tud-nak, határozottan ajánlható ez a „talpa-latnyi" drámatípus. Hiszen, ha olyan kerül eléjük, amit nem tudnak, amire még nem gondoltak, vagy amit még nem éreztek - ez feltétlenül zavart okoz. Ez valahogy kellemetlen. Így azonban egyszerűen elintézhető a színházi este. A kis-polgár hazamegy, mert tudomásul vette, hogy a kispolgáriság rossz dolog. Ezt olyan kispolgárian vehette tudomásul, ahogyan mindig is tudta. Kérdéses, mennyire kell megcélozni ezt a színházlátogató réteget?

És ha már ez az évad meghozta a szobát, a konyhát, az asztalosműhelyt is, mi-ért ne hozta volna el a bánatos özvegyeket? A bánatos özvegyek Kertész Ákos új darabjában *a Sziklafalban* jelennek meg. Az özvegység lehet állapot és lehet státus. Csiky Gergelynél például státus, és ezért rendkívül komikus. (Szederkényi Kamillára gondolok.) Kertész Ákosnál szintén státus, csakhogy ugyanazon ember után három nő viseli az özvegyi fátylat és akasztja sötét lobogóul a halott (különben mestersége szerint színész) emlékére. A fátylakon áttükröződik a drága elhalálozott emberi képe, azonban kiderül, hogy ha nem fátylakon át tükröződne, akkor sem volna érdekes. Nem az a baj, mint néhány kritika írta, hogy egyik nő szerelmét sem érdemelte meg, mert a szerelemben mindenki azt kapja körülbelül, amit megérdemel. Férfiak is, nők is. Kornél - mert ez az elhunyt neve

megérdemelte Hanna, a színésznő szerelmét, Anna, a butikosnő, valamint Róza az egyszerű munkásasszony szerelmét, továbbá saját anyuskájának anyai szeretetét is, hiszen Hannát színésznővé nevelte, Annát anyává tette, Rózának pedig volt kiről gondoskodnia.

Vagyis Kertész Ákos állítása vitathatatlan igazság, s az is vitathatatlan, hogy sok férfi támaszt keres a nőben, s azért keres újra és újra, mert a támaszt nem találja. Ennyi derül ki a darabból. Van benne még egy nagyon proletkultos hangulatú kacsintás is: Róza, vagyis az a nő, aki csak adni akar, aki csak vigasz akar lenni, és cserébe nem vár semmit - ez az igazi. Viszont van a darabban olyan mozzanat is, ami figyelmet érdemel. Ez pedig az első feleség, Hanna alakja. Ez az igen összetett asszony most másképpen látja az életet, mint Kornéllal való házasságának idejében. S ennek az érési folyamatnak az érzékeltetése emeli ezt a figurát a talpalatnyiság átlaga fölé.

László-Bencsik Sándor új játéka, az *Anyaföld*, mely a Thália Színház második László-Bencsik-bemutatója, az előző darabhoz képest viszonylagos fejlődést mutat. A fejlődés abban áll, hogy az *Anyaföld*, úgy, ahogy van, 1952-es dráma. 195 2-ben szokták megírni azt, hogy miképpen tiltakozik a paraszt a nagyüzemi gazdálkodás ellen, hogyan habozik, gyermekei már tagjai az ifjúsági szervezetek valamelyikének, képviselik együtt vagy részben a haladást, de az öreg csökönyös. . . nem lép be, az istennek se lép be... ragaszkodik a földjéhez… mert az anyaföld... mert annak mítosza van. S mindez igaz volt 195 2-ben is, 1976-ban is, tudniillik hogy senki se szereti azt a tanyát lerombolva látni, amiért életét adta, amiért nemzedékek dolgoztak; és az is igaz, hogy a fejlődés érdekében az ilyen tanyákat le kell rombolni - néha. Ebből a néhából születnek ezek a drámák, melyet körítenek nép-színműfigurákkal (ezek, úgy látszik, el-engedhetetlenek), továbbá apró-cseprő szerelmekkel, kikapós asszonnyal, aki azért kikapós, mert gyűjteni szeret (lásd *Asztalosinduló),* gebinnel akar gyűjteni (lásd butikos Anna *a* Sziklafalból), és a papa meg a szelíd, kevés beszédű mama, aki azért szereti a fiát, meg szereti az urát is, meg az újítást is meg, meg, meg... S végül szükségszerű, hogy legyen egy öregasszony, aki már egészen misztikusan konzervatív, és egy Ángyika, akinek valóságos szerepe a siratóasszony, de mivel nincs mindig temetés, ezért ott lófrál a konfliktusok körül, és nyivákol. Esztergályos Cecília ebben a szerepben az előadás legjobb pontja volt, mert olyan humorral játszotta, hogy közben éreztük: ezen a szükségszerű szerepen belső szükségszerűséggel nevet.

Más szóval a naturalizmus igazságból indul ki, szükségszerűségből indul ki, determinizmusból, konfliktusból, a világ

színeiből. És teremt mindebből valamit, egy-egy vonást, és a sok vonás összeáll -- maszattá. Mármint a vásznon. Mindig csodálkoztam rajta, hogy a pointilizmusból milyen csodálatosan kifejező képek születtek, hogy a kifejező drámák mennyire tele vannak ilyen pointilista technikával. De amikor a cél csak egyetlen point vagy pont megrajzolása, akkor minden más körítés lesz, és összefolyik. „Cakkumpakk" - így nevezték azt, mikor az első világháborúban a katonáknak egy-ben adták a levest, a főzeléket és a süteményt - mondván, hogy egy gyomorba megy. A naturalizmus egy gyomorba megy, vagy sok gyomorra megy, de a cakkumpakk-jelleg nem hagyja el soha.

Érvkeresők

A hitvitázó-örökség, a naturalizmus öröksége után kérdés, hogy miként lehet szatirikus hangvétellel megjelenni a magyar színpadon. Nos, lehetséges például Molnárhoz csatlakozni. Csurka István dramaturgiáját e sorok írója igen nagyra értékelte *a Ki lesz a bálanya?* idején, mivel az jó Csurka-darab volt. Az-óta Csurka elkezdett kiváló Bus Feketedarabokat - talán az eredetieknél jobbakat - és közepes Molnár-darabokat írni. Nem mindenütt, mert néha kitör belőle Csurka is, de végül belecsúszik a molnárizmusba. *Az Eredeti helyszín* című, a Pesti Színházban bemutatott darabja egyszerre folytatja a talapalatnyi naturalizmus valóságmotivációját és a molnárizmust. Szó van ugyanis egy tehetségtelen rendezőről, aki más tehetségén élősködött, több kitüntetést kapott, szakmai tekintélyként tisztelik a szakmán kívül és szakmai röhejként a szakmán belül. Ilyen van. Sőt, ilyen gyakran van, statisztikailag gyakran. Ez *a* rendező, aki bensejében gyűlöli a tehetségesebbet, de mégis abból él, mint ahogyan a szú a fából, nagyon ügyesen a gyűlölet leplében, majd a fegyelmezett viselkedés fennköltségével újra magához veszi a tehetséges asszisztenst. S a tehetséges asszisztens megcsinálja a rossz forgatókönyvet, a legnagyobb gaffokat kijavítja. Amint a parasztdrámához szükségszerű a néhány népszínműfigura, úgy ide szükségszerű a bürokratikus felsőbbség, mely jóindulatú ugyan, de csak a maga fordulataiban gondolkodik, és melynek végül is a tehetség kénytelen behódolni. S ezután ő is elindulhat felfelé a lejtőn, mint ahogy ezt egy filmcímen kívül a valóság is gyakran mutatja.

Kontraszelekció! Igazgatót lift hiányában hintaszékben cipelnek fel a munkások a sokadik emeleti eredeti helyszínre, s a közönség nemegyszer hörög a gyönyörűségtől. Itt odamondogatnak! Itt a tehetségest még társrendezőnek is kinevezik! Itt hallhatjuk, hogy mindenkinek van hentese. Az egészről az jutott eszembe; valamikor ismert cégek voltak az olyanok, mint Tehel és Tusák (paplangyár) vagy Mayer és társa. Sőt mi több, volt Schneller és Zsabetics is (virágkereskedők). Nos, én mindig gondolkoztam azon, hogy vajon most ki ért a paplan-hoz, a virághoz: a Tehel vagy a Tusák, a

Demeter Hedvig (Anyuska) és Pécsi Ildikó (Rozika) Kertész Ákos Sziklafal című színművében (Miskolci Nemzeti Színház) (Jármay György felv.)

Jelenet László-Bencsik **Sándor** Anyaföld című színművéből (Thália **Színház) (Ikládv László felv.)**

Schneller vagy a Zsabetics, a Mayer vagy a társa. Nálunk kiderül, hogy az al- vagy társrendező az, aki ért a dologhoz, a fő nem. Lehet, hogy a kapitalizmusban is így volt; az elöl álló tulajdonképpen csak jól hangzó (!) nevét adta az egészhez, és a „fej" a társ volt. De honnan hangzanak jól a nevek? Ha Hajtmanszky - így hívják a Csurka-féle rendezőt - beköltözik egy derék kispolgárcsaládhoz, mert eredeti helyszínen akar forgatni, és Csurka csak azt tudja kitalálni, hogy ez a család maszek büfét rendez be, akkor felsóhajtok: miért nem írta ezt a darabot Csurka és társa?

Egyszóval társszerzőre volna itt szükség, aki legalább Csurka-darabokat ír, Vagy társdarabokat. De semmiképpen nem szeretném ezzel azt mondani, hogy *az Eredeti helyszínben* nincsenek ötletek, és nincsen újdonság. Legtöbb esetben a tehetséget úgy kezelik, mint aki tehetség. Az volt, az marad. A színpadi színésznőket úgy kezelik, hogy vagy álszínésznők és kurvák, vagy igazi színésznők és szent asszonyok. Nos, itt a tehetség, aki nem hagyta magát integrálni, integrálódik, és a nagy művésznőről kiderül, hogy egykor ugyan... de ma már nagy művésznő. Nem tehet mást, kiöregedett. Vagyis az alakoknak fejlődése van. Kivéve Böröczker igazgatónak (valószínűleg beszélő név, mert az Autókerre asszociáltat), akinek viszont infarktusa volt, s ez megakadályozza a drámai fejlődésben. Az egészségi állapot így hat vissza a dramaturgiára.

Csurka keresi az érveket a tehetségtelenség ellen, a kontraszelekció ellen, de azon kívül, hogy keresi, nem fedez fel semmit. Keresni kell, keresgélni, érveket, kulcsot, gondolatot, szerzőt, társat, igazgatót, rendezőt, céget, cégért. A legfontosabb azonban, hogy kulcsot kell keresni. S ez vezet át bennünket Örkény István új szatírájához, *a Kulcskeresőkhöz.*

Minden szatírának van egy jó és egy rossz oldala. A jó oldala az, hogy szatirizál, a rossz oldala, hogy a legélesebb szatíra sem szünteti meg a szatirizált jelenséget. Erről azonban a szatíra nem tehet. Örkény darabjának van egy nagyon rossz oldala ezen kívül is. Az elején nem lehet tudni, hogy miért keresik a kulcsot, és néhány bemondáson kívül miért van az a nagy izgalom az emberek-ben, akik a színpadon mozognak. Ennek valószínűleg az az oka, hogy egyfelől mindenki ideges, ha kulcsot keres. A nagyobb baj az, hogy Örkény allegóriája úgy indul, mintha nem tudná, hova akar kilyukadni. Az első rész és a második rész között igazi cselekménybeli kapcsolat nincs. Viszont ezt a hibát, mely részben abból származik, hogy Örkény itt két ötletet kopírozott egymásra szervet-lenül (Koltai Tamás kritikája a SZÍN-HÁZ hasábjain öt különböző darab egymásra kopírozásáról beszél igen szellemesen), feledteti, hogy Örkénynek van bátorsága színpadra hozni *az Éjjeli menedékhely* Lukáját. Mióta a színpad komoly hagyománnyal rendelkezik, láttunk már megújított III. Richárdokat, Jagókat, Hamleteket, Solnesseket, Trepljovokat stb., de Luka, úgy tűnt, feltámaszthatatlan.

Hol létezhetnek még olyan kóbor zarándokok, akik elcsepegtetik az optimizmust, akik mindenkibe önbizalmat akarnak önteni? Úgy tűnt, erre az utolsó alkalom a széles orosz sztyepp falusi városaiban volt - és azóta semmi hasonló.

Örkény viszont összeötvözi az *Éjjeli menedékhely* Lukáját a bolygó zsidó alakjával, s ebből kihozza a Bolyongót, aki hol a kulcskeresőket nyugtatja meg, hol pedig telefonon irányít családokat, életeket. Van-e nálunk ilyen Bolyongó ? Azt hiszem, van, mert létezik egyfajta egyáltalán nem kincstári és egyáltalában nem naiv optimista, hanem valami a kettő között, aki mindig mások érdekében próbálja megmagyarázni, hogy ami rossz, az nem is rossz, hanem olyan félig jó, sőt, ha jobban megnézzük, akkor hatvan százalékig. És ha elhagyjuk a méricskélést, akkor lényegében, és ha elhagyjuk a megszorítást, akkor tulajdonképpen jó. Van egy ilyen optimatizáló szemlélet, mely egyúttal humánus vagy humanizációs kiindulópontú, s amilyen furcsa a magyar valóság, még ebben a szemléletben is van valami igaz. Egészében persze nem igaz, de kifejezi azt, hogy végül is nálunk minden jóra szokott fordulni. Csak végül is - mondom elkeseredetten, mert mi van *a végülig?*

Ezt írja meg Örkény a darab második részében, amivel alátámasztja Bolyongó pozitív érvkeresését. Örkény Lukája (az előbbiekből következő módon) igazolódik, hiszen mindig akadnak mozzanatok, melyek alátámasztják érvrendszerét. Nálunk kiválóak a pilóták. Például Fóris valóban kitűnő pilóta. Mindent tud. S ezt folyton be is akarja bizonyítani. Mert nálunk nem elég tudni, nálunk bizonyítani kell. Nem elég vezetni, hanem nehéz helyzetekben is meg kell állnia helyünket. És ha nincs nehéz helyzet? Akkor csinálunk egyet, s ilyen szempontból az exorcistákhoz vagyunk hasonlatosak, akik összegyűjtik az ördögöt, melyet azután elűzhetnek. Fóris olyan kitűnően akar landolni, mint még senki, ami annyit jelent, hogy a legerősebb bástya akar lenni a pilótaság frontján, és első-ként legzseniálisabban vezeti be az új pilótamechanizmust. A repülőgép-irányítás eme teljesen új módszere a leggyönyörűbb lesikláshoz, a legszebb landoláshoz vezeti, amely valaha is a leszállópályán kívül történt. S itt Fóris bizonyított. De milyen remekül! A leszállópályán kívül landoló gépet, mint igazi vezető, aki a Vezetéstudományi Intézetben tanult, megnézte a Vezetők Klubját (repülőgép-vezetőkét!) a televízióban is, elirányítja a gépet, és senkinek a haja szála sem görbül meg. Csupán az idegek, az idegek. Valamint a hajszálak esetleg megőszülnek, mert a furcsán landoló pilóta a rákoskeresztúri temető

árnyas fái és kellemes környezetben készülő sírkövei előtt, mellett állítja meg a gépet, szállítja ki utasait. Hasonló, bár kevésbé hátborzongató volt egy régebbi NDK-beli leszállása - s ezek után vannak sokan, akik tagadják: Fóris tehetséges pilóta. Ez felháborító. Bolyongó be is bizonyítja a feleségének, a szomszédoknak, a rádióriporternek, egyszóval mindenkinek, hogy csakis Fóris a jó pilóta, s ezt mindenki el is hiszi.

Kontraszelekció? Ugyan már! Nálunk a legjobbak vezetnek mindenütt, sőt, túl jók. Nálunk ha valami szupermarket épül, akkor annak hipermarket a neve. Nálunk ha valaki vezet, akkor nemcsak technológiát kell tudnia vagy közgazdaságtant, hanem keresztülmegy szemináriumokon, főiskolákon, esti egyetemeken, teszteken, vezetéstudományon, pszichológiai ismereteken, szociálpszichológián, és ha kívánja, még zeneszerzéstanon is, mindenből kitűnőre vizsgázik, s vizsgaeredményei valamint messzire szárnyaló fel- és leszállótervei olyan zseniálisak, mint ami ennyi tanfolyam után egyáltalán elképzelhető. S végül is mindig előveszi valamelyik tudását, végül is a temetőkapu előtt mindig megállunk, csak hát az idegek, az idegek ... Nos, Örkény Bolyongója megtalálja az érveket, és mindenki megtalálja a kulcsot. Mert van, ugyebár, jelenség és lényeg. Ezeknek van dialektikájuk. Mármint a lényegnek és a jelenségnek. No nem, mégis a jelenségnek és a lényegnek. Hogy is van ez? Melyik is az elsődleges? A felépítmény *vagy az* alap, illetve fordítva. Fordítva valami furcsa dolog van itt, de repülés közben, amikor olyan kiválóan szállunk fel-le, s a világ legszebb landolásait hajtjuk végre, már csak arra emlékszünk, hogy van valami összefüggés . . . nem, nem: ellentmondás, jobban mondva dialektika ... kölcsön-hatás, kölcsönhatás ... de hogy mi között? Bolyongó kiutalását kérjük Örkénytől mindennapi közgazdasági, jogi, filozófiai stb. használatra. Ha megtagadja, akkor kénytelenek leszünk mi magunk megkonstruálni. Mint ahogy az évad is ezt konstruálta meg hitvitáival, talpalatnyi naturalizmusával és az érvek szorgos, szorgos keresésével. Mind-örökké - ebben az évadban - ámen.

KOLTAI TAMÁS

Játékos csodák

A Csongor és Tünde a Nemzeti Színházban

Van-e rendező, aki nem ül gondterhelten a *Csongor és Tünde* szövegkönyve fölött, amikor Vörösmarty színpadi instrukcióit olvassa? „A kútból egy leányalak tűn föl", mely Csongornak integetve tovaleng." Vagy másutt: „Kevés idő múlva nagy roppanással egy fényes palota emelkedik a tündérfa ellenébe." A rendező föltehetően így gondolkodik: a képzelet silány technikává, süllyesztők és zsinórpadról leengedett borospalackok játékává aljasul, ha azzal próbálkozik, hogy szó szerint megvalósítsa a szerzői utasításokat. Talán a báb-színház az egyetlen, ahol fölszárnyalhat a fantázia, és a földhözragadt test vagy az engedetlen tárgyak nem szegülnek szembe a legképtelenebb ötletekkel sem. (Elő is adták két évvel ezelőtt a darabot a Bábszínházban.)

A tündérkedés *a Csongor és Tünde* előadásának nagyobb veszélye. Ilyenkor negédes balettpiruettek finomkodják és bájologják el a darabot, s a játékelemek eltakarják a gondolati drámát. Mostanában történtek kísérletek arra (Miskolcon, Veszprémben), hogy Vörösmarty romantikus színművét, amelyet Szerb Antal a kozmikus céltalanság drámájának nevezett, és színpadon maradéktalanul megvalósítani sohasem sikerült, megtisztítsák a rárakódott sallangoktól, és annak fogják föl, ami: nemcsak filozófiai, hanem drámai költeménynek.

„Minden országot bejártam, minden messze tartományt" - amikor a Nemzeti Színházban Csongor belekezd mondókájába, már hetedszer-nyolcadszor sétál körbe a lejtős színpadon, jelképesen érzékeltetve, hogy csakugyan hosszú vándorút után érkezett ide. Jelképesnek tarthatjuk színháztörténetileg is Vörösmarty filozófiai költeményének megérkezését Sík Ferenc vendégrendezésében az ország első színpadára. „Harmadik nemzeti klasszikusunk" eddig inkább csak irodalomtörténeti tudatunk tartományait járta be, s most ellenőrizhető először, hogy nem színpadra erőszakolt költészet vagy filozófia, hanem drámaian működő játék.

Sík Ferencről közhely leírni, hogy néptáncos múltja mutatkozik meg előadásainak koreografikus megkomponálásában. A mozgás nála mindig mint színpadi akció jelentkezik s nem mint effektus. Kevéssé kedveli a trükköket. Nem színpadi mechanizmust működtet, hanem emberi testeket. Ez a tulajdonsága kizárja, hogy a *Csongor és Tünde*ben egy elvarázsolt kastély szemkápráztató csodáit rendezze meg.

Kár, hogy így van? Meddő kérdés.

Csakugyan érdekes lenne egy olyan előadás, amely megkísérelné megközelítő hűséggel előállítani Vörösmarty szövegből és instrukciókból kiolvasható varázslatait. Molnár Gál Péter írja le érdekesen egy tanulmányában ezt a lehetőséget, arra hivatkozva, hogy egyetlen drámaíró sem írt az asztalfioknak, így Vörösmarty színutasításai is megvalósíthatók, valószínűleg a korabeli színpadi gyakorlatból fakadtak. Ma sem lehetetlen fölkelteni a csodák illúzióját. És vágyunk is a színpadi csodákra, sok fáradt, állóképekbe merevedett előadás láttán. Jó volna látni a Csongorban az „elomló étkeket", a ködpalástban láthatatlanná váló vagy bocskor által elröpülő ördögfiakat, a földre szálló nemtőket, a két alakra szétváló és újból egyesülő Mirigyet vagy az aranyalmát hullajtó tündérfát. Botorság azt hinni, hogy ettől teátrális, túlságosan látványos lenne az előadás, és elvonná a figyelmet a gondolattól. Az alkalmas látvány inkább segíti, semmint gátolja a gondolat terjedését, míg az unalom halálos veszély a legféltettebb eszmei mondanivalóra nézve is.

De nem ez a *Csongor és Tünde* egyetlen lehetséges előadásmódja. Még akkor sem, ha kínálja magát egy boldogít óan szemfényvesztő előadásra, és ha szeretnénk is találkozni azzal a rendezővel, aki - talán Vörösmarty drámai költeményét színpadra állítva, talán más darabtól ihletetten - kiügyeskedi a csodákat, elkápráztat a gépezetek gördülékeny működésével, s a mindannyiunkban élő gyermek önfeledt örömét kelti föl bűvészmutatványaival. Vannak ma már hasznos eszközök az ilyesmihez. A színházművészet vegykonyhája kikísérletezte a színpadi ködök, szemünk láttára nyíló virágok, metamorfózisok, repülő tárgyak és emberek, pirotechnikai hókuszpókuszok szakmai fortélyait. Alkalmazásukhoz sok próbaidő, sok pénz, de mindenekelőtt képzelet, mesterség-beli tudás és türelem kell. A számos példa egyike A *sárkány* című Svarc-mesejáték Benno Besson rendezésében. A

sárkány három alakjának káprázatosan gyors, nyíltszíni áttűnése vagy a sokfejű szörnyeteg megjelenése kitörölhetetlenül az emlékezetébe vésődik annak, aki látta.

A Nemzeti Színház előadásától nem kérhetünk számon ilyesmit, mivel eleve más - egyenértékű - elképzelésből indult ki, és a megvalósítás nem marad el a szándék mögött.

Sík látszólag nem törődik a *Csongor és Tünde* gyakran töprengésbe hajló elvont poézisével; nem fogadja el, hogy játékos részek után statikus monológok következnek benne; a filozofálást pedig véletlenül sem téveszti össze az unalommal. Az előadásra leginkább a mozgékonyság és a dinamika jellemző. Síknek nincs „koncepciója", vagyis nem akarja egyetlen gondolatra fölfűzni a darabot. Mindenfajta értelmezési erőszakosságtól irtózik. Mintha nem is elemezné a darabot, legalábbis abból a célból, hogy fölkutassa aktualitását, mélyértelmű párhuzamokat vonjon a segítségével. Nem zárja be egyetlen stílus vagy gondolat kalodájába, és a világért sem fogja föl allegóriának.

Egyszerűen megrendezi.

És a feszélyezetlen fölfogásnak ez a látszólagos koncepciótlansága nem holmi ötletesség, hanem egy fantáziadús rendező kézügyes munkája, amely a maga játékra irányuló közvetlenségével sokkal többet tud megvalósítani a darab filozófiájából is, mint az aggályoskodó szövegértelmezés.

De mi ez a filozófia? Miről szól a *Csongor és Tünde?*

Tartok tőle, hogy ami most jön, azt sokan kegyeletsértésnek fogják ítélni.

A Csongor és Tünde - mint éppen ez az előadás mutatja - kitűnően eljátszható színdarab, de a gondolati célratörés és a drámai nagyvonalúság teljességgel hiányzik belőle.

Tehát éppen fordítva van, mint ahogy irodalmi köztudatunkba beivódott, s ahogy emlegetni illik: szellemében modern, ám eljátszhatatlan színdarabként.

Nem lehet véletlen, hogy elemzések tucatjai többet foglalkoztak Vörösmarty költői nyelvével, a darab tökéletesen arányos tükörszerkezetével, a párhuzamosságok és ellentétek mesteri kidolgozottságával, a részletekben megnyilvánuló költői gondolatokkal, az Éj-monológ borzongató „szürrealizmusával", a vándorok történelemfilozófiai elmélkedéseivel, a magyar népmesék, a paraszti valóság és a Gyergyai-féle tündérhistória egybefonódásával, a Csongor-Tünde illetve a Balga-Ilma párok „fönti" és „lenti" világának shakespeare-i iróniájával, és még sok minden mással, mint azzal, hogy *mivégre az egész.*

Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde (Nemzeti Színház).
Ilma (Vörös Eszter) és Tünde (Bodnár Erika)

A Csongor és Tünde a boldogságkeresés tündérjátékba oldott költői meséje. De a „kozmikus kilátástalanság", amely rendező elvvé próbál szerveződni benne, kevés ahhoz, hogy drámát hozzon lét-re.

Már csak ezért sem róhatjuk föl Sík Ferencnek, hogy nem a darab eszmerendszerében kutakodott, hanem a dramaturgiája felől közelítette meg; szituációit bontotta ki, játéklehetőségeit kereste meg, és föllazította mindeddig rákényszerített merev szertartásosságából. Az utóbbit egy másfajta szertartásossággal helyettesítette: az emberek által előállított csodák „rítusával". Tagadhatatlan, hogy távoli szellemi hatásként - vigyázat: nem másolásról van szó! - föl-sejlik a Brook-féle *Szentiványéji álom, s* ebben nincs semmi kivetnivaló. Annál kevésbé, mivel a Shakespeare-fordító Vörösmartynak e művét sokszor összevetették már *a Szentiványéji* álommal. Sík mostani *Csongorja* szakít a petárdákat pufogtató csodakút és a dróton rángatott sültgalamb leleplező (mert általában rosszul kivitelezett) színpadi trükkjeivel, és - akárcsak Brook - egy valóság-fölötti, de látható segédszemélyzet ügyködéséből állítja elő a természetfölötti jelenségeket.

Nem először találkozunk ezzel a motívummal Sík színpadán. Legutóbb A viharban képviselték Prospero varázshatalmát az Ariel rokonaiként színpadon és nézőtéren átviharzó, doboló, sziszegő, surrogó ember-tündérek. Itt, a *Csongor*ban passzívabb a szerepük: a fonott vagy sima kötelekből szőnyegszerűen leomló tündérfát kezelik; egyszer lombsátor-imitációvá duzzasztják, máskor a hármas út jelképes elágazását markolják ki belőle. A vándorok érkezésénél a tér s idő eleven szimbólumaiként forgolódnak (ha jól értem a rendezői szándékot), ők gurítják elő a Balgának szánt boroshordót, röppentik felé elérhetetlenül a (föltehetően) sült szárnyasokat, s a kút csodáját is ők mesterkedik látványossá, vörösen tekergőző, hosszú szalagot táncoltatva.

A tündéri (vagy ha tetszik: a meg nem jelenő nemtőket helyettesítő emberi) segédszemélyzet épp olyan viszonyban van Miriggyel, mint a tündérek Prosperóval vagy Oberonnal. Sík elképzelése szerint *a Csongor és Tündének* Mirigy egyszemélyben Oberonja és Puckja. Így is játssza, kitűnően, Ronyecz Mária. Pajkos boszorkány; vásott, de nem gonosz. „Vasorrát" mintha benőtte volna a zöld

moha, indás ruházata erdei eredetére, hegyesen fölkunkorodó cipője bohókás (vagy bohócos) tündéri mivoltára utal. Nem öregasszony; kortalannak hinnénk, ha bukfencező szeleburdisága (amit persze varázshatalmának is tulajdoníthatunk) nem mutatná fiatalnak.

Ha van rendező elve az előadásnak, az kétségtelenül ez a Mirigy-fölfogás. Ronyecz boszorkányoló tréfacsinálót játszik, aki maga is kedvét leli mókáiban. Nem haragszik senkire, és rá sem lehet haragudni. Puck módjára egy kicsit eljátszik hatalmával, tünékennyé lebegteti a dolgokat, álomszerűvé bűvöli a valóságot, és a rossz álmokat is megvalósítja. Fölbolygatja a rendet. Az ördögfiakat összeugrasztja, és késlelteti a szerelmesek egymásra találását. De a világért sem törne ellenük. Csak egy kicsit megtanítja őket arra, hogy az élet nem fenékig tündér-hon. Mindebből következik, hogy nincs szüksége megkettőződésre és más bűvészmutatványokra, viszont mindenhol jelen van: az „álmok édes képzeménye", a kútból tovalengő leányalak helyett ő maga bukkan elő - nyilván csak az elbájolt képzelet véli ifjú szépségnek.

Az ördögfiak hálás szereptriója az előadás másik sarkpontja. Szacsvay László, Benedek Miklós és Felföldy László olyan viharos kedéllyel mintázza meg őket, hogy legvaskosabb ötleteiket sem érezzük túlzásnak. Segítenek persze nekik olyan „készségek" is, mint a rókának álcázott pattogó bőrlabda, egy tréfás, de nem minden hétköznapi életbölcsesség nélküli jelszóvá, sőt mottóvá előléptetett mondat („ Jobb, ha esszük, mint ha ő esz!"), vagy a „figurát" megemelő tervezői ötlet: az ördögfarok, amely ki-tűnően alkalmazható mint fenyítőszer-szám, ostor, gitár, akasztókötél vagy rádióantenna. A rendező alaposan megfuttatja mindhármukat; viháncolásra alkalmas teret hoz létre Csányi Árpád tervezői leleménye: a gumiasztalszerűen működő pázsit, amely rugalmas lévén az elvágódások és bukfencek garmadáját csalja elő a nyaktörés veszélye nélkül.

A vándorok mindig is *a Csongor és Tünde* kényes szerepei közé tartoztak. Szövegük rövid, súlyuk nagy a Nemzeti Színházban általában a legkiválóbb művészek közül kerültek ki alakítóik, ami nem akadályozta meg a közönséget abban, hogy a poétikusan töprenkedő monológok közben viaskodni ne kényszerüljön a rátörő álommal. Most a kétszer három monológ az előadás legélénkebb percei közé tartozik, a drámai célratörésnek és a lélektani árnyalásnak köszönhetően. Nemcsak arról van szó, hogy Sík kimozdította a vándorokat filozofikus mozdulatlanságukból, hanem arról is, hogy jellemekké formálta őket. Agárdi Gábor - akinek a ruhaujját Schäffer Judit csörgő erszénnyel látta el - ironikusan viszonyul a Kalmárhoz; elesésében operettmozdulatot szimulál. Csurka László a primitív, nyers erőt mutatja meg a Fejedelem szerepében; az ostoba nagyzolás felsülése már-már tragikomikus. Őze Lajos őrületbe hulló Tudósa remek etűd; a fején (vagy a feje helyén?) viselt sisak, amely egyszerre képzettársít tököt és űrhajósmaszkot, ritka tervezői találat.

Kohut Magda Ej-monológjának nemcsak gyönyörű artikulációját dicsérhetjük; a színésznő fölhagy e lírai szöveg dallamos-drámaiatlan deklamálásával, hogy helyette a gondolati értelmezést és a sorokban feszülő erőt: az Éj hatalmát érvényesítse.

Balga, aki a darab szerint földművelő és iparos, Pathó István alakításában bumfordian együgyű, szeretetreméltó emberke. Vörös Eszter tündér-Ilmájában minden pillanatban benne van „Böske" tenyerestalpassága is. Császár Angéla mint Ledér: kikapós cigánylány.

S végül a címszereplők. A darab leghálátlanabb szerepei: Csongor és Tünde. A piros csizmás, kivarrott réklis Tündében Bodnár Erika egy mai fiatal lány tündérietlen, bár nem költészet nélkül való, tárgyilagos boldogságvágyát játssza el. Téri Sándor lajbis Csongorja is napjaink fiataljainak sihederindulatát őrzi. A székely folklórról, a szűrökről, szőrökről, gubákról és busómaszkokról - az egész előadás népviseleti öltözetéről - szándékosan csak ebben az összefüggésben és az elemzés végén esik szó. Amit látunk: valóban öltözet, jelmez - és így jól szolgálja az előadást. Még jobb, hogy a rendező ügyelt arra: a szereplők ne játsszák cl külön a jelmezeiket. Tulajdonképpen külcsín ez; díszítés az előadás testén. Lehetne másmilyen is, ami más irányba terelné gondolatainkat. A jelzésként alkalmazott jelmez azt is *jelzi,* hogy a darabnak nincs olyan öntörvényű világa, amely egységes szellemi képpé, gondolatrendszerré alakulna tudatunkban.

Vörösmarty *Mihály: Csongor és Tünde*
(Nemzeti Színház)
Rendezte: Sík Ferenc m *v. Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez: Schäffer* Judit. *Koreográfus:* Eck Imre m, *v. Zenei vezető:* Simon Zoltán.
Szereplők: Téri Sándor, Bodnár Erika, Pathó István, Vörös Eszter, Ronyecz Mária, Császár Angéla, Kohut Magda, Szacsvay László, Felföldy László, Benedek Miklós, Agárdi Gábor, Csurka László, Oze Lajos.

Mirigy (Ronyecz Mária). Csongor (Téri **Sándor)** és Ilma (Vörös Eszter)
(Iklády László felvételei)

NÁNAY ISTVÁN

A remény kudarca

Malraux-bemutató a Thália Színházban

A Thália Színház előadásának kezdetekor néhány perces archívfilm-összeállítás látható a spanyol polgárháború eseményeiről, a nemzetközi brigádokról, a magyar internacionalista harcosokról. Az elő-adás befejező epizódja pedig egy száraz közlés: az egy évvel ezelőtti s az azóta bekövetkezett spanyolországi eseményeket aggódó együttérzéssel figyeli a világ haladó közvéleménye, a színház pedig mementóul és figyelmeztetőül idézte fel mindazt, ami 1936-ban, a francóista éra kezdetekor történt.

A két pont meghatározhatja az egész előadás ívét; azt, ahogy a dokumentum nyersesége, az érzelmi ráhatás, a politikai elkötelezettség, az elemző-bizonyítómeggyőző erő együttesen belső állásfoglalásra késztetheti a nézőt.

A Thália Színház előadásában azonban csak a két fix pont adott, a közötte feszülő drámai anyag hiányos, s éppen ezért nagyrészt hatástalan.

Mi lehet az oka annak, hogy Malraux híres regényéből, *A reményből* meglehetősen sikerületlen színpadi feldolgozás készült?

Mindenekelőtt az, hogy ez a regény nemigen alkalmas a színpadi feldolgozásra. Ha leegyszerűsítjük a regény szerkezetét, két szál - a polgárháború eseményeinek és az elmélkedések, moralizálások jeleneteinek - állandó összefonódását figyelhetjük meg. Megszámlálhatatlanul sok szereplő, helyszín kavalkádja ez a regény, emberi jellemek, magatartásformák, eszmények legvadabb ellentéteit találhatjuk meg benne. De a pillanatképek, a villanások tömegéből mégis összeáll az a nagy hatású tabló, melyben a zűrzavaron is átüt egy történelmi fordulat reménye.

Az apró jelenetek egy része önmagában is hordoz drámai magot, ugyanakkor az egészben - különösen mert tudjuk a végkifejletet - megvan a lelkiismereti dráma lehetősége is.

Furcsa paradoxon: mindezen lehetőségek ellenére a színpadon mégsem jön létre a dráma. A cselekményesség érdekében nyilván azokat az epizódokat lehet hatásosan a regényből felhasználni, amelyek a polgárháború eseményeit idézik fel: a harcokat, a kihallgatásokat, a vitákat. Ám ezek jó része - lévén, hogy a szereplők többsége repülős - a levegőben játszódik, s ezek megelevenítése - ha egyáltalán kellő intenzitással lehetséges - a Thália Színházénál is stilizáltabb játék-stílust igényelne.

A regény jeleneteinek másik nagy része beszélgetés, elmélkedés, belső monológ. Ezek színpadra állítása ugyancsak nehéz, ugyanis ezek a drámai cselekményt leállítják, az ívet megtörik. Éppen ezt elkerülendő, az alkotók láthatólag igyekeztek akcióba ágyazva feldolgozni azokat a bölcseleti, filozófiai jellegű epizódokat, amelyek nélkülözhetetlennek bizonyultak. Am ezek álakciók lettek, megmaradtak tét nélküli beszélgetéseknek, tehát végső soron ismét drámaiatlannak. (Jiménez monológjai, beszélgetése Magninnal, Scali és Alvear professzor találkozása stb.) Elvben persze elképzelhető lenne, hogy a sodró erejű, cselekményes jeleneteket ellenpontozza a gondolatokban súlyosabb csendes jelenetek sora, ám ennek az ellenpontozásnak kevés nyomát találjuk ebben a feldolgozásban.

Ugyancsak a regény szerkezetéből adódik, hogy a töméntelen apró epizódból összeállhat egy nagy tabló, de a színpadon szükségszerűen csak töredékét lehet a regénybeli gazdagságnak megjeleníteni, tehát törvényszerűen szegényedik el a cselekmény éppen úgy, mint a jellemek, a gondolatok.

Mindebből következik, hogy ennek a dramatizálásnak a legfőbb buktatója: a színmű átvette a regény szerkezetét. Az epizódokra tördelt regény feldolgozása reménytelen vállalkozás, ha a színpadon redukált számú, éppen ezért felszínes képet adó epizódok sorát kapjuk. A dramatizálók - Bajomi Lázár Endre és Kazimir Károly - nem találták meg azt az adekvát színpadi formát, amely a színpad törvényszerűségeinek figyelembe vételével lenne képes leképezni a regény lényegét.

S ezzel kapcsolatos egy másik bökkenő is. A regény, amellett, hogy a spanyolországi eseményeket felidézi, alapvetően lelkiismereti mű. Malraux - aki, mint köztudott, maga is repülőparancsnokként vett részt a polgárháborúban - a különböző értelmiségiek felvonultatásával és megnyilatkoztatásával olyan kérdésekre keres választ, mint: mit tehet az értelmiségi a forradalomban?, mi a párt szerepe a forradalomban?, hogyan egyeztethető össze a párt és az értelmiségi lét? - és így tovább. Olyan etikai-lelkiismereti kérdések ezek, amelyek megválaszolása még ma is és itt is aktuális. (S ez is lehetett volna középpontja egy dramatizálás-nak.) Malraux könyve éppen az eseményesség és a gondolatiság kettősségéért izgalmas mű. Ezzel a kettősséggel, gondolati izgalommal teljes mértékben adós maradt a színpadi adaptáció. A feldolgozás kizárólag a cselekményességre épített.

A cselekményesség érdekében tett engedmények veszélyét és egyben a dráma szegényítését példázza Sembrano bordélyházi epizódja. A regényben a csendőrségi kihallgatás során tudjuk meg a történteket. A darabban kétszer szerepel a jelenet. Egyszer eljátsszák az olasz repülős és a spanyol lány „találkozóját", a nyilvánosházi botrányt, Sembranónak - az adaptáció szerint - anarchisták általi letartóztatását. Majd megjelenítik azt a kihallgatást is, ahol Sembrano elmeséli ugyanazt, amit már egyszer láttunk. Mivel a kétszeri megjelenítés fölösleges, az egyiket - amelynek nincs drámai funkciója - kilöki magából az előadás. Ezért lett az eljátszott jelenet csupán betét, s - Rátonyi Róbert jóvoltából - kabarészám.

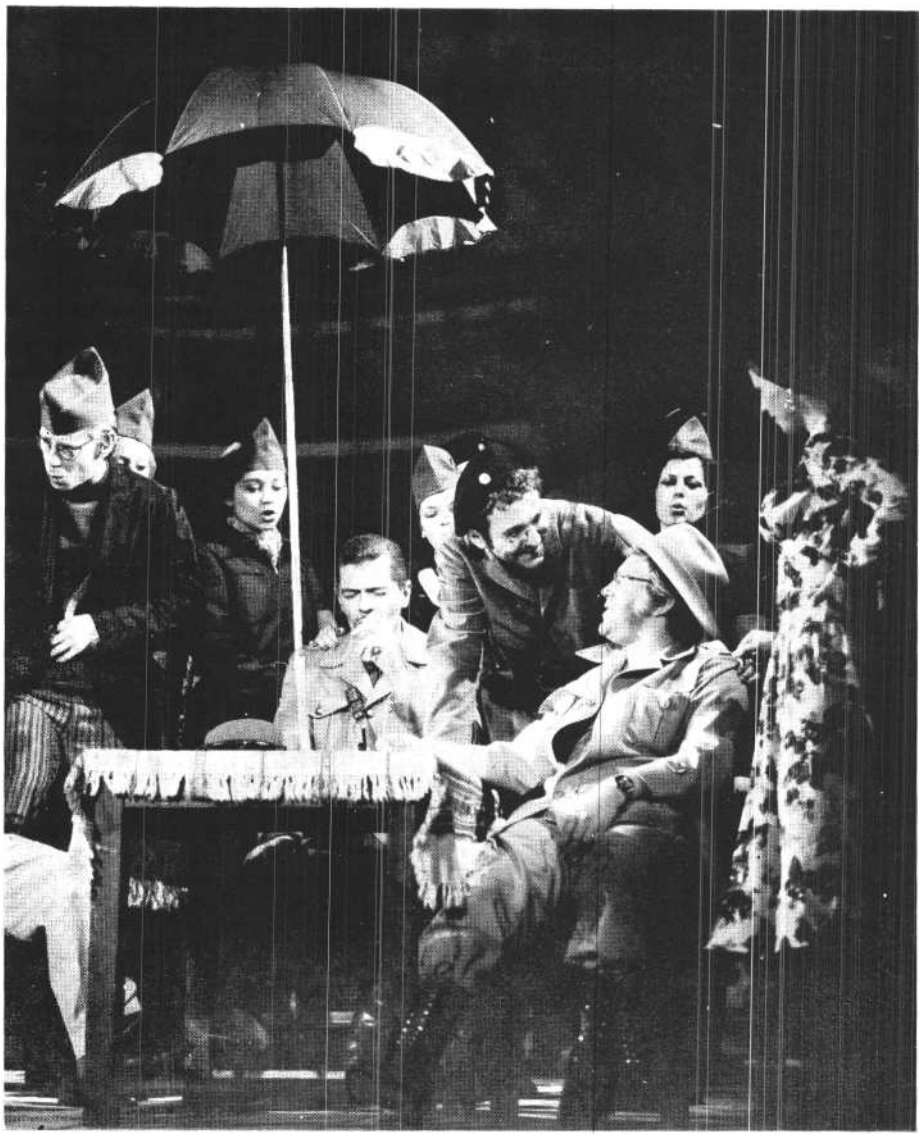
Ugyanerre a félresikerült cselekményesítésre példa Jaime Alvear látóvá válása. A regény szinte balladisztikusan jelzi a fiú vakságát, illetve azt, hogy látásában valami változás állt be. A vitában mint-egy disszonáns felhangként időről időre elhangzanak Jaime közbevetett mondatai: „Megálltak a fények. - Látjátok a fényeket? - Most megint feltűntek a fények." Az előadásban egy zavaros, jelképes tán-cos jelenet, valamint az újra látó Jaime naturalisztikus játékú lelkendezése, ujjongása már-már giccsbe hajló megoldás.

Végül a harmadik kiragadott példa a gyereknapi felvonulás. Az ellenségtől szorongatott városban, a támadások gyűrűjében a szakszervezetek úgy határoztak, hogy a menekült gyerekeknek - csakazértis! - nagyon emlékezetes karnevált rendeznek. A fenyegetettség, illetve az álarcos felvonulás és a gyerekek önfeledt öröme közötti ellentét különös drámaiságot kölcsönöz a regénybeli epizódnak. (Önkéntelenül is felidéződik egy távoli párhuzam: a Tanácsköztársaság gyerekpolitikája: ezer gond között vegetál a fiatal proletárállam, mégis felejthetet-

len május elsejét varázsol a munkásgyerekeknek.) A színpadon ugyan elhangzik az utalás mindarra, ami a regénybeli epizódot árnyalja, ezek az utalások a látvány - ráadásul meglehetősen szegényes látvány! - mögött mégis elsikkadnak, s csak az ugráló, táncoló Mickey Mouse-, Donald Kacsa-, Don Quijote-, Sancho Pansa-figurákra emlékszik a néző. Annál is inkább, hiszen ez az előadás utolsó látványos jelenete, mivel azonban nincs kellőképpen idézőjelbe téve, valamiféle örömteli lezárás hamis képzetét is kelti, s ezt végül nem ellensúlyozza eléggé sem a már idézett zárólcözlés, sem történelmi ismeretünk.

A félreértések elkerülése végett: nem a regény totalitását, árnyaltságát kérjük számon a színműtől, nem a regény egészének színpadi megvalósítását. Nem is a jelenetek összevonását, két vagy több alak egybegyúrását nehezményezzük. (Bár néha ez az „operáció", például Jiménez és Hernandez vagy Alvear professzor és Unamuno összepárosításakor nem mindenben szerencsés.) Mindehhez az átdolgozóknak joguk van, ha a meg-oldást az eredmény szentesíti. A gondunk éppen az - s ez az eddigiekből remélhetőleg kiviláglott -, hogy a művészi eredmény felemás lett.

S ezt a felemásságot nemcsak a dramatizálás meg a már kiragadott jelenetek színpadi megvalósítása okozza. Két alapvető rendezői megoldás is. Elsőül a kórus funkciójának következetlen meghatározására, illetve mozgatására-játszatására gondolunk. A kórus itt egyszerre jelenti a népet, és egyszerre sajátos átkötő kapocs, amolyan narrátorféle - az antik kórus mintájára, ha úgy tetszik - az események és a közönség között. Am az erőltetett, felfokozott lelkesedés, a szenvedélyek jelzett ábrázolása alkalmatlanná teszi a kórust e szerepekre, nem hihető sem az, hogy ők a nép, sem kórusszerepük. Jó néhány bántó jelenetük közül egyre szeretnénk felhívni a figyelmet: az orosz repülőgépek fogadására. A regényben - akár a darabban - többször beszélnek az orosz repülőgépek szükségességéről, nagyon várják az utánpótlásgépeket. S amikor megérkeznek a várva várt gépek, az egyik repülő, Gartner „ ...olyan hangon szólal meg, amilyenen a győzelmet, a vereséget vagy a békét jelentik: - Elvtársak, megjöttek az orosz gépek." Szűkszavúságában rendkívül kifejező kép. A színpadon ezt a jelenetet úgy játszatja Kazimir, hogy a kórus tagjai előreözönlenek a szín-



Malraux: A remény (Thália Szinház) (MTI fotó - **Benkő Imre** felv.)

pad széléig, és ott euforikusan kiabálják az üdvözlő mondatokat, megtűzdelve zdravsztvujtye, éljen, végre, hála istennek stb. kiáltásokkal. A túlfokozottságtól a jelenet drámai hitele csökken, hamissá válik, tipikus példájaként a kevesebb több lenne elvnek.

A másik probléma ismét az epizódszerkezetből adódik. Mivel a parányi jelenetek kevés játékalkalmat kínálnak, szegények igazi szituációban, nagyon nehéz a figurákat bemutatni. A rendező - úgy tűnik - nem kívánt többet a színészektől, mint hogy jelezzék az alakokat, felmondják a szövegüket, és valami tartást kölcsönözzenek a szerepnek. Így színészi alakításokról az előadásban nem beszélhetünk, csak többé-kevésbé pontos, áldozatkész részvételről egy konstrukcióban. A néző oldaláról azonban ez nem ilyen egyszerű, mert az illusztratív játék megfosztja őt a figurákkal való minimális együttérzéstől is, így megint csak az egész mű hitele, hatása csökken.

A Thália Színház népművelő színház, politizáló színház. Felvállalt szerepének nem egy előadásával a legmagasabb művészi-etikai-ideológiai szinten tett eleget. *A remény* bemutatójának sikertelensége éppen e feladat szempontjából sajnálatos: az ábrázolni kívánt probléma-kör művészi-gondolati leegyszerűsítésével, a Thália színházi sztereotipiák elburjánzásával, a tételfigurák ábrázolásával sem a népművelői, sem a politikai színháznak nem tesznek jó szolgálatot.

GÁBOR ISTVÁN

Jegyzetsorok vidéki operaelőadásokról

Csaknem húsz éve látogatom a három vidéki: a szegedi, a pécsi és a debreceni színház operaelőadásait. Ismerem eredményeiket és gondjaikat, sikeres bemutatóikat, repertoárjukat és megoldásra váró személyi, zenei problémáikat is. Ezekben a jegyzetekben, amelyek itt következnek, nem zenei kérdésekről esik említés - ezek elemzése a zenei szaklap feladata -, hanem szcenikai, rendezési, játékbeli megfigyelésekről. Arról tehát, ami az opera drámai oldalához tartozik, amitől a zenei produkció színházzá válik. Közelebbről most az 1974/75-ös szezonban látott öt vidéki operaelőadásról szólok: Szegeden a *Figaro* házasságáról **és a *Manon Lescaut-ról,*** Pécsett a ***Parasztbecsületről* és** Bajazzókról, valamint *A bűvös* vadászról, Debrecenben *A varázsfuvoláról.* Az előzmények ismeretében azonban nem függetleníthetem megjegyzéseimet a korábbi előadásokon szerzett tapasztalatoktól.

Gondok a függöny mögött

A közönségnek, amely este hétkor a függöny felgördülésére vár, nem kell tudnia azokról a gondokról, amelyek egy-egy operaelőadást megelőznek, sőt az a jó, ha nem is veszi észre őket. Elhallgatni azonban hiba volna egy szakfolyóiratban, aminthogy *a Muzsikának* a vidéki zenei életről rendezett, de lényegében a vonós utánpótlásról most kibontakozó vitájában is érintőlegesen szó esett és szó esik e gondokról. A teljesség igénye nélkül szólok néhányukról.

A legnagyobb gond a létszámhiány az együttesekben, mind a zenekarban, mind a kórusban. Az énekkarban a hiányt elsősorban a kevés státus okozza, ezen a területen az utóbbi időben Szegeden és Pécsett a tanács a színház segítségére sietett, és megemelte a létszámot, Debrecenben pedig úgy hidalják át ezt, hogy saját kórusukat időnként a MÁV Járműjavító Vállalat énekkarával egészítik ki. A zenekari létszám hiánya jórészt nem az állások kis számán, hanem a be nem töltött státusokon múlik. Hallottam vidéki zenekarról, amelyből tizennégy vonós hiányzik, de még ott is, ahol lényegében minden pultnál ül zenész, gyakori a csere, a fluktuáció, ami megakadályozza a karmester és a rendező intencióit gyorsan és habozás nélkül megvalósítani tudó, színvonalas zenekari összjáték lehetőségét. Az énekes szólisták létszáma sem túlságosan magas vidéken, ami gyakran ugyancsak nem elsődlegesen pénzügyi probléma, inkább annak a következménye, hogy megoldhatatlan a tervszerű utánpótlás. De itt a szükségből erénnyé válik az a gyakorlat, hogy a vidéki színházak kénytelenek a főiskola végzős hallgatói helyett - akikre elsősorban a budapesti Operaház tart igényt - máshonnan, mindenekelőtt a kórusból szólistákat kiemelni. Így került például az Operaház énekkarából Szegedre Tombor Ági, aki sikerrel mutatkozott be *a Manon* Lescaut-ban, de az is előfordult, hogy énektudással rendelkező civilek kaptak ajánlatot a színháztól. Ily módon lett testnevelő tanárból kitűnő tenorista Szegeden Réti Csaba; a debreceni zeneigazgató, Szabó László pedig egy szegedi jogászt, Zámbó Gézát nyerte meg az operaszínpad számára, igaz, egyelőre csak vendégként *A varázsfuvola* Papageno szerepére.

Az is gond, hogy a budapesti Operaházzal szemben vidéken az opera csupán egy tagozat a három, sőt Pécsett - ahol külön balettegyüttes is működik - a négy közül. Emiatt érthetően a színház vezetése nem elsősorban és nem kizárólag az operaelőadásokra koncentrál, és az évi tíztizennégy bemutatóból viszonylag kevés próbaidő jut a két-három operapremierre, illetve felújításra. Ez persze együtt jár a kapkodással, a mű sebtében való színpadra állításával, olykor a kidolgozatlansággal is.

Nem kedvez az előadások színvonalának a gyakori utazás, tájolás sem, ami az operajátszásnál a szcenikai változtatásokon túl - például a díszlet hozzáigazítása a kisebb színpadhoz - a létszámban is bizonyos kompromisszumokhoz vezet. Olykor azért kell csökkenteni a létszámot, mert a zenekari árokban kevesebb muzsikus fér el, mint az anyaszínházban, máskor azért, mert az autóbusz befogadóképessége kisebb a szükségesnél. És miután a tájolás költségeit megdrágítaná az elszállásolás, ezért az együttes rendszerint közvetlenül az előadás után hazautazik, és ha a körülmények ezt úgy kívánják, másnap délelőtt próbán vesz részt.

Még mindig a gondoknál maradva: hiányzik az operarendezői utánpótlás is. (Az utóbbi években mindössze egyetlen fiatal rendező, Karinthy Márton kezdte pályáját az operarendezéssel.) Pécsett jelenleg nincs is operarendező, ott a hiányt vendégrendezőkkel pótolják, ami pedig nem teszi lehetővé az együttes munka kialakítását. Márpedig a három vidéki operatársulat egyik legnagyobb erőssége volt hosszú éveken át éppen ezeknek az együtteseknek a létrehozása és tervszerű működtetése. Elmúlt az az idő, amikor Szegeden például Vaszy Viktor, a színház zenei vezetője csaknem mindig ugyanazzal a rendezővel, Versényi Idával dolgozott együtt. Ez persze a sikeres együttmunkálkodás mellett olykor bizonyos megfáradáshoz és sablonokhoz is vezethet, ugyanakkora vendégrendezés gyakorlatának megvan az az előnye, hogy az operaénekesek - akiknél a túlzott játékrutin és a megmerevedés veszélye még nagyobb, minta prózai mű-vészeknél - állandóan új és új impulzust kapnak.

Az anyagi nehézségeken túl - a vidéki operaművészeknek általában alacsonyabb a fizetésük, ugyanakkor mellékkeresetük, külön szereplési lehetőségük is jóval kevesebb, mint a fővárosban - jogos a panasz a vidéki operatársulatoknál, hogy úgyszólván légüres térben élnek. Nem figyel föl eléggé rájuk a szakma - kivéve néhány érdeklődő lelkes muzsikust -, csekély az előadások sajtóvisszhangja is. A sajtónál maradva, a vidéki társulatok általában elégedetlenek a helyi sajtó szakértelmével és tárgyszerű bírálatával, amit egyébként a vidéki napilapok szerkesztői is elismernek. Feltűnt, hogy az utóbbi időben a televízió is kevesebb operaelőadást közvetít vidékről, és a rádió is mostanában felhagyott azzal a korábbi helyes gyakorlattal, hogy a vidéki operabemutatókat egyenes adásban sugározza.

Manon Lescaut

Ezek után, hogy sorra vettem néhány gondot, mégis nyugodt szívvel állíthatom: némely vidéki előadás bátran fölveheti a versenyt pesti produkciókkal, még akkor is, ha lényegesen nehezebb körülmények között születnek is meg a fővároson kívüli bemutatók. Jó példa-ként említhetem - elsősorban szcenikai szempontból - *a Figaro házasságát* és a *Manon Lescaut-t* Szegeden, *A varázs-fuvolát* Debrecenben.

Kertész Gyulának két vendégrendezését láttam a mostani évadban. Pécsett Leoncavallo operáját, *a Bajazzókat* állította színpadra. A rendező a szokottnál tágasabban értelmezte az opera monda-

nivalóját: a valóság és annak fonákja, élet és játék ellentéte nemcsak a verista színpadnak, hanem a mindennapoknak is velejárója. Ennek a gondolatnak a jegyében Kertész Gyula a Prológot nem hagyományosan a függöny előtt énekelteti el, hanem a széttárt színpadon, ahol a vándortársulat már az esti előadáshoz készülődik. Tonio úgy adja elő a Prológot, hogy közben kezével megfogja, megsimogatja a játék-a-játékban kellékeket, azaz a kordét, a ponyvát, a cirkuszi függönyt is. Íme, ez a mi világunk, itt zajlik le a mi életünk, itt következik be majd a tragédia is, előlegezi a mű eszméjét a látszatra bamba bohóc. És Canio, a *Bajazzók* tragikus sorsú hőse is kiszélesíti a világot maga körül. Amikor féltékenységében leszúrja vetélytársát, késétől rettegve menekül az egész színpadi nézősereg, a calabriai falu lakossága. A Prológ által meghirdetett, Bizet óta polgárjogot nyert és az olasz verizmusban megújult életszerűség itt meggyőző színpadi formát ölt.

A szegedi *Manon* Lescaut-előadást ugyancsak Kertész Gyula rendezte. Munkájában a rendezőt az a szándék vezérelte, hogy megmutassa ennek a küzdelmeken át a beteljesülésig eljutó, sírig tartó, keserves szerelemnek az örök érvényét. Nem a rendkívülit, a különlegest ábrázolja benne, ami a librettó eredetijében, Prévost abbé regényében annak idején úgy megbotránkoztatta a XVIII. század olvasóit, hanem azt, ami tipikus. Azt ugyanis, hogy két ember meghitt kapcsolatát, ha az valódi szerelmen alapszik, nem szakíthatja szét sem a pénz, sem a vagyon, a hatalom és a börtön, de még a züllés sem; Kertész Gyulának sikerült a Puccini-operának ezt a mélyebb emberi oldalát is megmutatnia. És mintha a rendező a zeneszerzőnek azt a gondolatát kívánta volna szemléltetni: „Szeretem a kis dolgokat, amelyek közel állnak a szívhez", nagy gondot fordított az apró epizódok megrajzolására is. Két példát említek erre: az egyik a második fel-vonás jól megoldott szalonjelenete, a másik a harmadik felvonásban a lányok hajóra szállása a kikötőben. Ez utóbbi képben, amikor a kapitány név szerint szólítja a rabokat, azok valamennyien egy-egy önálló típust testesítenek meg. A tömeg is változatosan reagál a lányok egyenkénti kivonulására a fogdából, gesztusaikkal külön is véleményt mondanak a deportálásra *váró* szerencsétlen rabokról. Valószínűleg az időhiány - amiről a bevezetőben szóltam -- okozhatta, hogy a rendezőnek nem sikerült minden jelenetet alaposan kidolgoznia. Nemcsak Kertész Gyula, hanem több más operarendező munkájában is megfigyelhető, hogy megoldatlan a szereplők eltávozása a színpadról. *A Manon Lescaut* esetében például az öreg Geronte, amikor szeretőjét rajtakapja Des Grieuxvel, megsértett lakájként és nem boszszúvágytól fűtött, fölszarvazott szerelmesként rohan ki a szalonból; ugyanebben a felvonásban Des Grieux-nél is a nagyon sokszor látott sablont alkalmazza a rendező, amikor az ifjú a lány segítségére sietve a katonák szuronyával kel birokra.

A varázsfuvola

A varázsfuvola debreceni előadását Sándor János rendezte, akinek ez jobbára csak kellemes kiruccanás az opera szín-padára. A kirándulás azonban szerencsé-

Horváth Bálint és Szabadits Judit a pécsi **Bajazzók-előadásban (Murányi Zsófia felv.**

sen sikerült; Sándor János igyekezett újraértelmezni és emberközelbe hozni Mozart szövegírójának, Schikanedernek ezt a nagyon sokat vitatott librettóját. A viták egyik alapja az, hogy Schikaneder és Mozart kezén miért fordult meg korábbi forrásokkal ellentétben az Éj királynőjének és Sarastrónak jelleme. Bizonyos feltevések szerint a változást az egyik forráshoz, Wieland Dschinnistenéhez képest az idézte elő, hogy *A varázs-fuvola* komponálása közben, 1791. június 8-án mutatták be Bécsben Wenzel Müller daljátékát, a *Kasperl, a fagottistát,* és ennek cselekményétől akart eltérni a szöveg. Más vélemény szerint azonban Terrasson *Sethos* című regényében is az Éj királynője testesíti meg a gonosz hatalmat, ami tehát nem támasztja alá azt a feltevést, hogy a történetet Schikanederék menetközben változtatták meg.

Akárhogy is van, Sándor János nem bíbelődött az irodalomtörténeti és zenetörténeti hitelesség kutatásával, ő inkább azt kereste, hogy - Szabolcsi Bence szavaival - „a Világosság és Sötétség örök viadalában" mi az, ami emberi és igaz. Rálelt arra a fausti és Madáchnál folytatódó eszmére, hogy az emberben egyszerre lakozik a jó és a gonosz, és *A varázsfuvola* esetében Sarastrót és az Éj királynőjét, ezt a két szélsőséges figurát egy közös eszméből sarjadoztatta ki. Az egykori bécsi külvárosi színházban, a Theater auf der Wiedenben még jól érvényesült népszínműves fogásokat is kiküszöbölte a rendező, és például az első felvonás papírmasé kígyóját, meg a második részben a tűz-víz próbát emberiessé tette. Ami közelebbről azt jelenti, hogy pantomimmal, táncmozgással, fényeffektusokkal ábrázolta ezeket a meseszerű motívumokat, ami megóvta a sokat vitatott, de Szabolcsi Bence szerint is szedett-vedett szöveget a külsőséges naturalizmustól, vagy netán a nevetségességtől is. A cselekmény és a zene ellen rendezte meg azonban Sándor János a képáriát, amikor Tamino megismerkedik Pamina képmásával; itt drótokon életnagyságban úsztatják be Paminát, ami meglehetősen naturalista és mellesleg „képtelen" ötlet. A túlrendezés nyomai fedezhetők fel a három hölgy beállításában is: úgy tűnik, hogy fölöslegesen többet akarnak mozdulataikkal kifejezni, mint amennyi a szövegben és a cselekményben megtalálható.

Figaro házassága

A gondos és jól kimunkált rendezés példája Horváth Zoltáné: a szegedi *Figaro házassága.* Ismerjük a Beaumarchais-színdarab és a Mozart-opera közötti különbségeket; amíg a próza vihart kavart és a francia forradalom egyik szellemi előfutára lett, addig a ravaszkás és a helyzethez konformista módon igazodó librettista, Lorenzo da Ponte a *Figaro házasságát* megszelídítette, és szalonképessé tette. Nem maradt benne több lázadás, mint amennyi Rossini operájában, *A sevillai borbélyban,* amely egyébként cselekményéhen megelőzi a *Figaro házasságát.* Nos, Mozart nem Beaumarchais, hanem da Ponte szövegét zenésítette meg, és ebben már a szolga nem urával felesel, csak a háta mögött fenyegeti meg, és a gróf felsülése is himnikus öröm-mámorba torkollik. Amivel persze a világért sem kívánjuk csökkenteni a Mozart-opera zenei értékeit, csupán azt a valóságos helyzetet jellemezzük, ami a rendezés alapjául szolgált. Horváth Zoltán jól látta a *Figaro házassága* zenei tűzi-játékát, sziporkázó ötleteit, a szerelmi cselszövések olaszos könnyedségű hangvételét, és nem kívánta „forradalmasítani" az előadást. A szóló- és együttes számokat egyetlen csokorba kötötte, és pompásan illatozó, üde, friss virágként nyújtotta át a közönségnek. Rendezésére mindvégig a tarka játékosság és a természetesség a jellemző. A kedves kergetőzés, a gyakori elbúvás és lelepleződés a színpadon mindig kellemesen és sohasem finomkodónak hat, az előadásmód erőszakoltság nélkül hű marad a keletkezés időpontjához.

A bűvös vadász

A pécsi *Bűvös* vadász-előadás rendezőjével, Huszár Klárával - anélkül, hogy jelentős elméleti és szakmai felkészültségét kétségbe vonnám - némi vitám van. Azt írta a műsorfüzetbe: „Meggyőződésem, hogy e remekművet éppen végletes romantikája élteti, attól megfosztani nem szabad. Mert éppen azáltal sugározza mindazt, amit ma érdemes és gyönyörűséges átélni belőle." Lehet, hogy tévedek, de ha a százötven évvel ezelőtt elhunyt Carl Maria Weber iskolát teremtő operájában van valami, ami a mai néző számára nehezen viselhető el, az éppen „végletes romantikája", az ördögi praktikáknak és bűbájosságoknak mármár a komikumig való fokozása. Tudom, hogy Weber mintaképül szolgált Wagnernek is, de ki állítaná, hogy Wagnert különösen a Tetralógiát - ma úgy kell eljátszani, mint az idén százéves bayreuthi Festspielhaus létrehozásakor? Nem, ennek a kísérteties weberi hangnak a végletessége ma már nehezen ábrázolható naturalista eszközökkel az operaszínpadon. És ha már Wagnert említettem, aki nagy híve volt Weber művészetének, és például Sentájának éppen A *bűvös vadász,* Agátája volt *az* egyik előképe, akkor azt se felejtsük el, hogy Wagner éppen azt csodálta ebben az operában, ami számunkra is maradandó. *„Ó,* rajongó álmodozás erdőről és éjszakáról, csillagokról és holdvilágról, s falusi templomok esti harangszaváról" - írta Wagner A *bűvös vadász* különleges hangulatfestő muzsikájáról.

Az előbb idézett műhelyvallomás alapján Huszár Klára rendezését érthetően az határozta meg, hogy teljes mértékben vállalni kívánta ezt a romantikát, amit megtetézett aprólékosan részletező játékmodorral. Színpadán a közreműködő szólisták és a kórus mindent hűségesen eljátszanak, gesztusokkal megmagyarázznak, legyen az Max balszerencsés, sikertelen találata, vagy Agáta balsejtelmei és a halál jelképévé változott menyasszonyi koszorú okozta riadalom. A „végletes" romantika jogosultsága csak az ördögárok-jelenetben vitathatatlan; itt a rendező érdekes tarka balettbetétekkel tette még sejtelmesebbé és izgalmasabbá ezt a misztikus éjszakai jelenetet. A rendező ezúttal jobban támaszkodott a zenére is, ami több más jelenetben ugyancsak biztos útjelző lehetett volna számára.

Végül Karinthy Márton *Parasztbe*csület-rendezéséről csak röviden írok, lévén, hogy ez egy régebbi színpadi munka felfrissítése csupán. A fiatal rendező tudatosan eltávolodott a történelmi hűségtől, a cselekmény eredeti időpontjától 1880-tól -, és a színpadon egy mai szicíliai falu húsvéti ünnepnapja elevenedik meg, mai emberekkel és mai érzésekkel, hiszen a szerelem, a féltékenység, a bosszú - tanúsítja a rendezés - nem kötődik korokhoz. Karinthy Márton szemmel láthatóan jól használja fel különféle játékokra a középütt felmagasodó híddal megosztott színpadot, és a csoportok mozgatása is kellemes összhangban van Mascagni muzsikájával.

Játék zenére

Ma már senki sem vitatja, hogy a korszerű operaszínpad újfajta, kifejező játékstílust kíván meg az énekesektől. Hogy pontosan milyen legyen ez a játékstílus,

azt természetesen nem lehet kanonizálni, és egyik vagy másik híres - olykor hírhedt - külföldi operarendező törekvéseit egyedül üdvözítő módszerként kikiáltani. Egy biztos: az énekesnek az adott zenei stílushoz igazodva játszania kell, érzelmeket, emberi jellemeket kell ábrázolnia, és ez bármennyire közhelynek is hat, még egy-két évtizeddel ezelőtt sem volt annyira természetes. A színészi játék szempontjából éppen vidéken olykor kiemelkedő teljesítménynek lehetünk szemtanúi. Példaként említem meg Gyimesi Kálmánt, a szegedi társulat egyik e-ősségét, aki mind a *Figaro házassága* Almaviva grófjaként, mind Manon Lescaut bátyjának szerepében kitűnő összhangot teremt zene és cselekmény, énekszólam és szöveg között. A játék természetességét, prózával rokonító jó színvonalát példázza Berdál Valéria is Susannaként a *Figaro házasságában,* és Agáta szerepében Szabadits Judit - talán kissé a rendezés ellenére is - nagyon plasztikusan és poétikus eszközökkel erősíti meg az opera lírai vonulatát. A rendező által helyesen elképzelt és a Mozart-zenével tökéletesen alátámasztott humanista eszméket megnyerő tisztasággal képviseli Tóth József Sarastrója, és ugyanebben a Mozart-operában mulatságos, igazi naiv, hanswurstos és mindenképpen „profi" alakítással örvendezteti meg a nézőt a már említett Zámbó Géza.

E néhány név megemlítése természetesen csak esetleges, hiszen több olyan énekes működik vidéken, aki éppen eb-ben az öt operaelőadásban nem vett részt, illetve nem kapott egyéniségének megfelelő, jól megformálható szerepet. De nem szóltam a fogyatékos színészi játékról sem, ami ugyancsak esetleges, és néha csak azon múlik, hogy kis számú énekese miatt a színháznak nem sikerül megfelelően kiosztania a szerepet. Ennek tudható be például, hogy a kitűnő drámai szopránénekesnő alkatától kissé távol esik a *Figaro házassága* grófnője, vagy hogy a nagy gyakorlattal rendelkező és a színházban hosszú ideje éneklő mű-vésznő a *Manon* címszerepét belső át-élés nélkül, mereven és egysíkúan játszotta el.

Végül az alakításokkal kapcsolatban megérdemel néhány szót a beszédtechnika is, hiszen a tiszta és érthető szöveg-ejtés elválaszthatatlan a korszerű operaszínpadtól, meg a közművelődési feladatokat is vállaló vidéki társulatoktól. Nos, Szegeden észrevehető a törekvés a jól tagolt, jól érthető szövegmondásra még a kórusos jelenetekben is. Pécsett és Debrecenben kevésbé tapasztalható ez, és olykor súlyos beszédhibára, pöszeségre, selypítésre figyelhettem fel. Megfelelő énekmester, korrepetitor mellett jó volna biztosítani a beszédtechnikai stúdiumokat is, mert ez jelenleg az operajátszásnak - sajnos nemcsak vidéken, hanem Budapesten is - az egyik gyönge pontja.

Puccini: Manon Lescaut (Szegedi Nemzeti Színház). Karikó Teréz és Berdál Valéria (Hernádi Oszkár felv.)

Ebben a cikkben nem esett szó több kérdésről, például az operatársulatok műsorpolitikájáról - ez külön cikk témája lehetne -, valamint a díszletekről és a jelmezekről sem, pedig volna mondanivalóm ez utóbbiakról is. Megemlíthetném például a szegedi *Figaro házassága* nagyon hangulatos, ízléses, a zenei és rendezői elképzeléssel szoros összhangban álló díszleteit - Sándor Lajos terveit -, vagy a debreceni Varázsfuvolának Lang már András által okosan, korszerűen stilizált, harmonikus színpadképét. A részletekbe belebocsátkozni azonban azért nem kívánok, mert éppen a színpadi kivitel az, amiben az opera olykor meglehetősen alárendelt szerepet kap a több tagozatú társulaton belül. Igazságtalanság volna elmarasztalni a színpadtechnikailag kevésbé megoldott operaelőadást, annak tudatában, hogy még azt a díszlet-és jelmezmennyiséget is csak nagy gonddal, ügyeskedéssel tudta kigazdálkodni a zenei vezetés. De ezzel már visszatértem kiindulási pontomhoz. A vidéki operajátszásnak még nagyon sok a problémája, és ha a közművelődési feladatokat komolyan vesszük, ha az operajátszást vidéken is fontosnak tartjuk, akkor itt is joggal elvárható a folyamatos és fokozódó anyagi és erkölcsi támogatás.

Színházi esték Debrecenben

TAKÁCS ISTVÁN

Nonstop vasárnap

Vidéki színházainkban nem ritka eset: egy-egy vasárnap két-három előadást is tartanak, s előfordul, hogy délelőtt, délután és este más-más darabot játszanak. Debrecenben is gyakoriak az ilyen nonstop színházi vasárnapok. Ottjártamkor délelőtt a Csokonai Színházban a *Montmartre-i ibolya* ment, délután a Hungária Kamaraszínházban Aurel Baranga *Legyen eszed, Cristofor!* című komédiáját adták, este pedig a nagyszínpadon Illés Endre-Vas István *Trisztánját* játszották. Különösen a két utóbbi előadás tanulságait érdemes közelebbről szemügyre venni.

Trisztán

A debreceni Csokonai Színház egy idestova tizenkilenc éve (pontosan: 1957. szeptember 21-én) bemutatott drámát vet újra elő. Illés Endre és Vas István *Trisztánja* a Jókai Színházban, Gellért Endre rendezésében annak idején remek elő-adás és nagy siker volt. Aztán kilenc év-nek kellett eltelnie, hogy 1966. szeptember 23-án újra színpadra kerüljön Szegeden, Bozóky István rendezésében, s újabb egy esztendőnek, hogy még valaki eljátszhassa (1967. december z6-án, Petrik József rendezésében a Déryné Színházban). Ez a három előadás *a Trisztán* csaknem két évtizedes színházi pályafutása. A darab értékeihez mérten nem túl nagy karrier, de ha a fentebb említett „egyszeri" drámákra gondolunk, a *Trisztán* tulajdonképpen még a szerencsés művek közé sorolható.

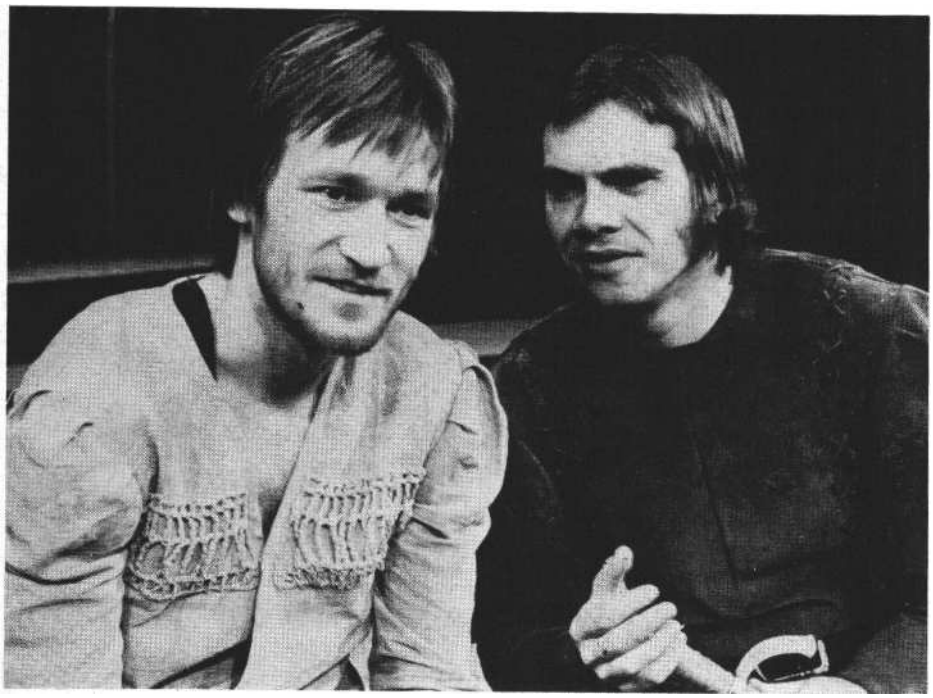
Hogy most Debrecenben miért vitte újra színre Orosz György rendező? Az előadásból mindenekelőtt az derül ki, hogy a *Trisztán* megállta az idő próbáját. Jó dráma, melyben csaknem húsz év után is van érvényes gondolat. Első-sorban az, hogy vállalnunk kell magunkat, a tetteinket, az érzelmeinket. Vállalni a küzdelmet azért, amit akarunk. S ha kell, szembenézni a következményekkel is.

Ennek felismerése vezérli Orosz György következetes rendezését, aminek részletmegoldások egész sorában - mondhatjuk: szigorú rendbe összefűzött láncolatában - adja tanújelét. Né-hány ötlete frappáns. Egyazon színész-nővel játszatja például Aranyhajú Izoldát és Fehérkezű Izoldát. A gondolat nem teljesen új, mert a Déryné Színház 1967-es előadásában Petrik József is egy színésznővel (Táncsics Máriával) játszatta a két Izoldát, mint ugyanazon nőnek a két különböző énjét. Orosz ehhez még hozzátesz valamit, s ettől az egész előadás maibb, modernebb fénytörést kap. Nevezetesen azt, hogy Trisztán tulajdonképpen minden nőben mindig Aranyhajú Izoldát szerette, s fogja szeretni ezután is. Tehát csak olyan valakihez tud közeledni (még úgy is, azzal a nem férjhez és feleséghez illő tartózkodó vonzalommal, ahogyan Fehérkezű Izoldához), akiben van valami Aranyhajú Izoldából. Egy megélt csodát, egy megvalósult álmot, egy egyszervolt szerelmet keres és vetít ki vagy vissza, egy elfeledhetetlen típust keres. Orosz a játék folyamán azt is érezteti, hogy Trisztán kicsit már magába a szerelembe szerelmes - s hogy ez a szerelem egyet jelent Aranyhajú Izoldával.

Sőt, ezt a rendezői megoldást további részletekkel erősíti. Azonos színésznővel játszatja a két Izolda társnőit, Brangweint és Vivient is, valamint Aguynguerrant, a gyáva vörös lovagot és Ogrint, a törpét is. Akárcsak Brangwein és Vivien esetében, a vörös lovag és Ogrin jellemében is érdekes párhuzamokat vesz észre, s mivel a dráma szerkezete is segíti (ezek a figurák más és más színek-ben jelennek meg), még technikailag sem nehéz megoldani ezt az elképzelést. Egyazon színészre bízza Gurmun királynak, Aranyhajú Izolda apjának és Keireddin királynak, Fehérkezű Izolda bátyjának szerepét. S hogy a párhuzamokat teljessé tegye, a harmadik felvonás tizedik képében megjelenő Pelot vadász - aki Trisztán balul végződő asszonyszerző vállalkozását meséli el (Keireddinnek kellett volna asszonyt rabolnia) - ellen-párjaként még egy új szereplőt is kitalál. Trisztán szolgájának, Gorvenalnak az első felvonás második képében el-mondott szavait (azt beszéli el, hogyan győzte le az óriás Morholtot Trisztán) az eredeti szereplőlistán nem található Bannol hadnagynak adja, s Bannolt és Pelotot, ezt a Trisztán jellemzése szem-pontjából lényeges két figurát egyazon színészre bízza.

Izolda alakjának értelmezéséből még valami következik, s ez igen fontos a debreceni előadásban. Nevezetesen, hogy ennek a rendezésnek az igazi fő-hőse nem Trisztán, hanem Izolda, az Aranyhajú. S nem csak azért, mert benne van meg minden szenvedély, szépség és szerelem, vagy mert megkettőzött alakjában egyben önmaga ellentétét - Tannhäuser-Trisztán mellett Vénuszt és Er-

Illés Endre-Vas István: Trisztán (Debreceni Csokonai Színház)
Cserhalmi György (Trisztán) és ifj. **Mucsi Sándor (Gorvenal)**



zsébetet - is megtestesítheti; hanem mert végül is Izolda dönt minden lényeges mozzanatban (mind a két Izolda!), mindent ő (vagy: ők) mozgat(nak). Trisztánnal csak megtörténnek a dolgok. Megy a végzete felé, de ezt a végzetet Izolda teremti meg. A szerelmi báj-ital nem oka semminek, hiszen azt is -- tudatosan, megfontolva - Izolda adja oda Trisztánnak. Már ekkor dönt - és Orosz világosan jelzi, hogy a döntéssel elköveti az első és egyben a legsúlyosabb kihatású drámai vétséget. (Egyéb-ként a két főhős drámai vétségeinek szituációi végig különleges hangsúlyt, ki-dolgozottságot kapnak. Trisztán vétségei, melyek tulajdonképpen nem mások, mint súlyos következményű hazugságok, s Izolda vétségei, melyek döntőek - a bájitaltól kezdve azon át, hogy maga helyett Brangweint küldi Marke király ágyába, majd később ő fekszik a király, azaz a férje mellé, de ezzel meg-csalja Trisztánt, addig, hogy meg akarja öletni Brangweint, mert az mindent tud, illetve hogy a gyanakvó Markét az első égerfajelenetben egy nagy hazugság-tirádával becsapja - egymásba fonódnak, s így, együtt teremtik meg a dráma végzetes ok-okozat láncolatát. S a végső nagy vétség is Izoldáé, ha ezúttal a Fehérkezűé is: fekete vitorlájúnak hazudja a fehér vitorlás bárkát, melyen Izolda a halálos sebet kapott Trisztánhoz jön. Ebbe a hazugságba pusztul bele Trisztán, s az ő halála miatt öli meg magát Aranyhajú Izolda.)

Az előadás nem akarja elleplezni, hogy Trisztán és Izolda szerelme végső soron bűnös, tilos szerelem, s hogy emiatt kell bűnhődniük. Más megfogalmazásban: mivel fellázadtak a szokások, szabályok, a megszokott és bevett erkölcsi rend ellen, nem lehet más kiútjuk, mint a halál. De az is kicseng ebből a koncepcióból, hogy ez a bűnösnek is vállalt szerelem mennyire hatalmas, önmaga mércéjével mérve milyen tiszta és szép, s hogy bár Trisztán és Izolda nem vétlenek, mégis felmagasztosulnak, mert a szerelmük ereje még a konvenciókat is le tudja győzni.

Hogy maga az előadás mégis sok vonatkozásban elmaradt ettől a rendezői koncepciótól, az legfeljebb csak meglepő, de nem érthetetlen. Úgy vélem, ennek két alapvető oka volt az egyik a nem minden poszton optimális szereposztás, a másik pedig a rendelkezésre álló kevés próbaidő s az ebből adódó problémák.

Orosz a dráma kulcsfiguráit, a két Izoldát Balogh Emesére bízta. Azt is mondhatjuk: rettenetesen nehéz feladatát jól oldja meg, mert részint *végig* tudja vezetni az Izoldák fontos drámai funkcióit, részint pedig megteremti a két Izolda különbözőségében is egységes alakját. A kulcsjelenetekben nem hiányzik játékából az átéltség, kitűnően mozog, mimikája, gesztusai végig jól kontrolláltak s igen takarékosak, tömörek. Két alapvető hiányosság azonban meggátolja abban, hogy mindazt kifejezze kettős szerepében, amit a rendező az Izoldákkal - meg azzal, hogy egy színésznőre bízta őket - kifejezni kívánt. Az egyik fogyatékosság technikai jel-legű: Balogh Emese nem beszél szépen. Ez nem csak azt jelenti, hogy légzés-technikai és artikulációs problémái vannak, hanem azt is, hogy a hangja nem visz eléggé, s nem is eléggé modulatív. Nincsenek megfelelő színei, alakítása nincs hangban is elképzelve, felépítve és megvalósítva. Az a világosan érzékelhető zenei szerkezet, amely Orosz rendezésére jellemző, s amelyben az egyes motívumok, jelenetek, jellemek, szituációk úgy épülnek fel s fonódnak egy-másba, mint egy bonyolult, de igen szigorú szerkezetű zeneműben, megkövetelné, hogy a színészek ugyanilyen zenei megközelítéssel oldják meg a mű egyes témáit, azaz a szerepüket. (Egyébként nem Balogh Emese az egyetlen az elő-adásban, akinél ez a törekvés nem érezhető.)

A másik fogyatékosság némiképp összefügg a fentiekkel. *A Trisztán* verses dráma. Ez ugyan nem azt jelenti, hogy a verssorokat ki kell zengetni, vagy hogy a rímeket ki kell pengetni, de azt mindenképp jelenti, hogy másképp kell mondani, mint a prózát, mivelhogy nem *próza*. A szöveg lüktetése - zeneisége, ha úgy tetszik - el nem hanyagolható tényezője e dráma bármely alakját megformáló színész alakításának, hát még Izolda alakítójának mennyire kell erre ügyelnie! Egyfajta lírai emelkedettséggel ezt nem lehet megoldani, mert ez gyakran átcsúszhat - s Balogh Emesénél át is csúszik - versmondásba. Ami alakításából ebben a vonatkozásban hiányzik, az nem más, mint a líra szenvedélye, sodrása, lendülete, amely a drámában mindig drámai szituációkban jelenik meg. Így aztán játéka néha a legforróbb pontokon marad külsőségesen drámázó, s csak ritkán sikerül arra az izzásra hevíteni alakítását, amelyre Izolda esetében szükség lenne. Kicsit mintha Aranyhajú Izoldaként is már Fehérkezű Izoldára gondolna. Ha énekesnő lenne, azt mondanám: a nagy dallam-ívek megrajzolása, a dinamikai és tempóbeli fokozások helyes adagolásának s a megfelelő ritmusnak a hiánya csökkenti le alakítása értékét s akadályozza meg abban, hogy jó színvonalú megoldás helyett kiválóan formálja meg a két Izoldát.

Hasonló problémákat vet fel Cser-halmi György Trisztánja is. Rá még fokozottabban áll, hogy nem érzékelteti eléggé a verses szöveg nemi próza voltát. Trisztánt úgy akarja közelebb hozni a mai közönséghez, hogy kissé bánya-veti, beszédében is eléggé henye mai huszonévesnek ábrázolja. Szinte teljesen hiányzik ebből az alakításból a hősi, lovagi Trisztán. Túlságosan puha, képlékeny, hajlékony Trisztán ez, még akkor is, ha a második felvonás ötödik képének nagy kitörésében megpróbálja felmutatni Trisztán becsületérzését, szerelem és kötelesség összeütközésének tragikus dilemmáját. Cserhalmi Trisztánjával valóban csak megesnek a dolgok. Bódultan, mint a lámpafénybe került lepke, megy Izolda aranyhajának ragyogása után, s így lényegesen kevésbé árnyalt, kevésbé tragikus figurát teremt, mint amilyennek a darabbeli - és a rendező elképzelései szerinti - Trisztánnak lennie kellene. Cserhalmi beszédtechnikája sem kifogástalan, hajlamos az elmosásra, mondatok, frázisok hangos indítására, majd érthetetlenségig halk befejezésére, s ő sem igen él a. hang színezésének, modulálásának karakterizáló erejű lehetőségeivel. Cserhalmi tehetséges, jó színész, számos alakításával bizonyította ezt. De az az érzésem, hogy Trisztán nem az ő szerepe.

Az előadás kevésbé meggyőző voltának másik alapvető okát alighanem az időhiányban kereshetjük. Egy ilyen érzékeny pontossággal. kiformált és végiggondolt rendezői elképzelés gyakran az apróságok gondos kimunkálásán múlik. És pontosan ezekhez kell a legtöbb idő. Egy előadás nagy vonalai többnyire jól kirajzolódnak két-három hetes próba után is, de amíg egy nagyon következetes rendezői elképzelésben minden a helyére kerül, a színész beszédtechnikai problémáitól a kellékekig, a fizikai cselekvésektől, akár egyes gesztusoktól a díszletig vagy a ruhákig, az iszonyatosan nehéz és időrabló munka. És sajnos nagyon gyakran az érződik sok előadásból,

hogy az előre kitűzött, szentnek és sérthetetlennek tekintett premierdátum vészes közeledése miatt éppen ezekre a csiszolásokra, a részeknek az egészbe illesztésére, a varratok eldolgozására, egyszóval: a nagyobb vagy a lehető legnagyobb műgondra nem jutott már idő.

Á debreceni Trisztánnál is erről lehetett szó. Különben biztosan észreveszik, hogy az egyébként szép és ötletesen megoldott, egyetlen forgóra helyezett lépcsőkből, dobogókból, ívekből, emel-vényekből álló díszletben - a vendég Wegenast Róbert munkája - milyen rossz játéklehetőséget ad, mennyire majdnem a nevetségesig torz mozgásra készteti a szereplőket, s főleg Marke királyt az égerfajelenetek megoldása. Ugyanakkor például a hajó díszlete az első felvonás harmadik színében kifejezetten költői, szép, egyszersmind hallatlanul egy-szerű. Arra is fel kellett volna figyelni, hogy milyen suták a csupaszon hurcolt kardok, mennyire nincs fegyverfunkciójuk, mennyivel inkább hasonlítanak piszkavashoz, mint egy lovag lovagságát is jelképező harci eszközéhez. De ezeken és a hasonló pontatlanságokon messze túlmenően fontos az, amiben az egyes alakok színészi kimunkálását akadályozta az időhiány. Sem a két főszereplő, sem az ugyancsak jelentős szerepeket játszó Agárdy Ilona (ő Brangwein és Vivien) nem kaphatták meg a részletes kidolgozottsághoz szükséges időt. Így állhatott elő az a furcsa helyzet, hogy az előadás legjobb színészi alakításait a kevésbé fontos szereplők nyújtották - azok, akiknek egyszerűbb, nem oly sokrétű szerepét könnyebb volt rövidebb idő alatt is megfelelően kidolgozni.

Sárosdy Rezső Marke királya például pontosan megrajzolt figura. Jósága, Trisztán iránti szeretete és Izolda iránti szerelme, jóhiszeműsége és nemes nagylelkűsége egy tiszta, szép emberségű jellemet állít elénk, akiben legfeljebb csak rezignáció és lemondás található, de pipogyaság vagy nevetségesség nem. Sárközy Zoltán (Gurmun király, Aranyhajú Izolda apja, és Keireddin király, Fehérkezű Izolda bátyja szerepében) a két alak érdekes hasonlatosságát mint egyazon ember két oldalát rajzolja meg. Gurmun higgadt józanságára Keireddin könnyelműsége, gátlástalansága rímel, s csak Trisztán iránti megbecsülésüket formálja meg szinte azonos módon.

Csíkos Sándor mint Bannol hadnagy és Pelot, a vadász, elsősorban is szép beszédével tűnik ki; ő talál rá legjobban a szöveg kifejezésbeli követelményeinek megoldására. A két epizódfigura azonos vonásait - egyenességüket, becsületességüket - is jól hangsúlyozza, s megfelelő súlyt tud adni a nem nagy, de igen fontos szerepeknek. Agárdy Ilonáról már esett szó - mondjuk még el róla, hogy a szerepek lehetőségeinél általában jóval passzívabb. Mintha onnan értelmezné például Brangwein figuráját, hogy a lányt Izolda Marke ágyába parancsolja, s a kényszerből végül is szerelem lesz, de ezt sohasem vallhatja be Brangwein sem Izoldának, sem Markénak, és emiatt válik búskomorrá. Agárdy kicsit ezt a szituációt viszi át Brangwein egész szerepére.

Maszkban, mozgásban, felfogásban kitűnő Kóti Árpád Ogrinja és Vörös lovagja. Variációk az intrikus szerepkörre - így is nevezhetnénk ezt a pompásan megoldott két figurát. A hátborzongatóan okos és ravasz Ogrin és a félelmet keltően buta Vörös lovag gonoszságának, rosszindulatának azonos tőről eredését játssza el Kóti.

*

A debreceni Trisztán, problémáival együtt is, végül is érdekes előadás, és legalább három dologra nyomatékosan figyelmeztet. Az első: ez a dráma ma is izgalmas, modern, gondolatgazdag, a mai nézőhöz is szóló alkotás, érdemes újra elővenni, eljátszani. *A második: az* ilyesfajta reprízeknek viszont csak akkor van értelmük, ha a rendezőnek van önálló, friss, új mondanivalója a darabbal. Orosz Györgynek volt. *A harmadik: a* legjobb, legérdekesebb elképzelés megvalósításához is megfelelő színészek s megfelelő munkakörülmények - főként: elegendő idő a próbákra - szükségesek.

Legyen eszed, Cristofor!

„Ez a vígjáték, ahogyan nemsokára látni fogják, azok ellen szól, akik csak játszanak a szavakkal és olyan felelőtlenül szórják, mint a konfettit." Többek között ezzel a mondattal vezeti be darabját a debreceni előadás műsorfüzetében Aurel Baranga, a nálunk is jól ismert román szerző. Az 1964-ben írt, először Bukarestben, majd a szatmári Állami Színházban, később a békéscsabai Jókai Színházban is bemutatott vígjátékról a szerzői szavak nem sokat árulnak el.

A néző beül a debreceni Hungária Kamaraszínház alagútszerűen hosszú és szűk, rossz akusztikájú nézőterére, s hamarosan rájön, *hogy a Legyen eszed,* Cristofor!-ról nehéz is lett volna bármit is elmondani bevezetésként. A darab ugyanis - amelyet a debreceniek, utalással habkönnyű voltára, bohózatnak jelölnek meg a színlapon - a legvegytisztább közhelyekből rovódott össze. Lássuk csak: Cristofor Bellea, a híres, ámde önhitt, pózoló és hiú zeneszerző békés házasságban él feleségével, Emmával, aki foglalkozására nézve tanárnő, s mint ilyen, természetesen kissé szórakozott, száraz, sótlan, s főleg nem érti meg zseniális férjét. A zseniális férj - mit is tehetne mást? - enyhén unja szórakozott, száraz, sótlan stb. hitvesét, miért is kieszel egy cselt: felesége apja súlyosan beteg, látni óhajtja lányát, ezért az asszony, egy állevél hatására, gyorsan hazautazik; s miután megtisztította a terepet Emma asszonytól, viharos sebességgel hozzá-lát, hogy elcsábítsa legjobb barátja, Sajt-fej, azaz Valeriu Stambuliu tanár úr szekszepiles feleségét, a híres színésznőt, Anca Stambuliut. A dolgot megkönnyíti, hogy Sajtfej tanár urat -- aki természetesen félszeg, ügyefogyott, esernyővel jár és tudományos álmokat dédelget immár több évtizede - váratlanul kinevezik érettségi biztosnak egy távoli városba, s neki is el kell utaznia. Már majdnem összejönne a nagy szerelem a zseniális, ámde önhitt, pózoló, hiú stb. Cristofor és a szekszepiles, élveteg, kacér, könnyelmű stb. Anca között, de valahányszor a lényegre térhetnének, megjelenik Cristofor őrangyala, jobb keze, titkárnője és titkos imádója stb., Victoria kisasszony, aki csak Cristofor előtt alakítja a pedáns, vénkisasszonyos titkárnő szerepét, mert másik énje - az igazi - természetesen vonzó, művelt, felvilágosult, modern, értékes és komoly nő. Cristofor és Anca végül is többszöri, egyre vehemensebb próbálkozás után sem jutnak el a nagy beteljesülésig (amiből természetesen számos mulatságos, bohókás jelenet adódik), és kétséges, hogy valaha is eljutnak, mert közben kiderül az állevél titka, hazajön Emma asszony, sőt Sajtfej tanár úr is, aki szintén félreértés áldozata lett. Marad tehát az eredeti felállás : Cristofor --Emma, Sajtfej - Anca, valamint Victoria kisasszony, aki valószínűleg a nevető harmadik kényelmes szerepét fogja alakítani a jövőben, s ő lesz a nagy Cristofor vigasztalója.

Ezt a „bonyodalmat" Sardoutól Neil Simonig bárki kieszelhette volna, s játszódhatna a világon bárhol, Rejkjaviktól Szingapurig, Alaszkától a Tűzföldig. A szerző által a bevezetőben sugallt magvasabb mondanivaló, a társadalmi él, a szatirizáló vonások nem-igen találhatók meg ebben a kis munkában.

Nagy szerencse, hogy a debreceni előadás rendezője, Gali László főiskolai hallgató nem akart ebből a lenge matériából holmi szatirikus vígjátékot faragni. Inkább úgy tekintett Baranga szövegére és alakjaira, mint olyan képlékeny nyersanyagra, amiből minden kiformálható. Így aztán a darabnál sokkal jobb, érdekesebb és mulattatóbb előadás kerekedett.

Gali az utolsó mozzanatig, játékötletig, kellékig és zajhatásig következetes módon kitalált egy szuverén színpadi világot, egy precízen működő, jól olajozott csapágyakon futó, lendületes, könnyed és tetszetős gépezetet, amelynek segítségével nem „feldobja" a darabot, hanem olyan színpadi és játékkörülményeket teremt, úgy építi fel a figurákat, hogy a gyenge írói anyag szinte eltűnik, vagy csak alig sejlik át a játék nemesebb szövetén. Így aztán az előadás meggyőz önmagáról, olyannyira, hogy csak a nézőtéri lámpák kigyúlása után érünk rá elgondolkozni, mennyire nem a meg-írt darabnak köszönhettük a jó szórakozást, milyen pompásan takarta el a fogyatékosságokat a rendező és a kitűnő színészi játék.

A Legyen eged, Cristofor! ugyanis - a rendezői ötletek s a játék gondos megszervezése mellett - a színészi alakításoknak köszönheti a sikerét.

Baranga: Legyen eszed, Cristofor! (Debreceni Csokonai Színház)
Csáky Magda (Victoria) és Novák István (Valeriu **Stambuliu)** (Kalmár István felv.)

Elsősorban is Soós Editnek. Kettős szerepet játszik, ő alakítja Emma asszonyt és Anca művésznőt is. Ez bár maga bravúr, hiszen a lendületes előadásban néha másfél-két perc áll rendelkezésére, hogy alakot cseréljen, maszkkal, sminkkel, ruhával együtt. De ennél a technikai bravúrnál sokkal lényegesebb az, hogy Soós Edit minden váltásnál képes jellemet is cserélni, a vénkisasszonyos Emmát és a vérbő Ancát egyaránt el tudja játszani, s mind a kettő teljes, kerek egész, pontosan körvonalazott karakter. Egyetlen percre sem enged a rettenetesen csábító rutineszközök vonzásának. Ellenben enged minden lehetőségnek, amely módot ad humorra, fanyar komédiázó kedve kiélésére. Kesernyés ízekkel teli komikai tehetségét eddig csak a filmvászonról ismertük.

Hasonló meglepetés Csáky Magda Victoria kisasszony szerepében. Ebből a szabványtitkárnő figurából, amelynek nincs egyetlen eredeti vonása sem, a mozgások, a hangsúlyok, a mimika, a maszk segítségével olyan kerek, teljesen körüljárható jellemet teremt, mint ha legalább Bernard Shaw írta volna meg ezt a szerepet. (Egyébként is érdemes megfigyelni, hogy Gali rendezése finoman, elegánsan egy shaw-i vígjáték s annak stílusa felé tolja cl, dúsítja fel az előadást, s különösen a két női szereplő megfogalmazását.)

Novák István sokadik félszeg kisember figuráját játssza, s csak ő tudja, miképp csinálja, hogy ezek az egyforma alakok mégsem hasonlítanak egymásra. Megformálásában Sajtfej tanár úr most öt kelléknek ad jellemrajz erejű szerepet; a kalapjának, az esernyőjének és az aktatáskájának, a szemüvegének és a karórájának. Amit ezekkel a tárgyakkal művel, az sokkal többet és mélyebbet mond el erről a figuráról, mint amit a megírt szövegből megtudunk róla.

Simon György, a miskolci Nemzeti Színház tagja vendégként játssza Cristofor szerepét. Alakításán érződik, hogy egy más rendezésben - amely egyértelműen bohózat volt már megformálta ezt az alakot. Eszközei harsányabbak, mint a többi szereplőé, alakítása rusztikusabb, mint társaié. Így aztán, bár sok jó játékötlettel s óriási elánnal komédiázza végig a darabot, egy kicsit elüt ennek az elegánsan megformált előadásnak a stílusától. Nem Barangáétól, hiszen ebbe a darabba igazán minden belefér, hanem attól a könnyed és gunyoros

játéktól, amelyet a ***Legyen eszed, Cristof***or!-ból Gali és három színésze kiesztergáltak.

*

Említettem, hogy a Hungária Kamaraszínház valójában nem alkalmas színházi előadásra. A hatalmas, hosszú és hátsó traktusában teljesen süket terem mozinak épült, s a hét első felében ma is moziként működik. A színház csak péntek-szombat-vasárnapi, ritkábban csütörtöki társbérlő. Az évad így is csak május végéig tart.

Ebből a felemás helyzetből ered, hogy évente csak két bemutatót tartanak itt, s egy-egy darab általában ötven előadást ér meg. (Azért ilyen sokat, mert ami a nagyszínház bérleteiben egy alkalommal adott nézőszám, az itt csak két előadáson fér el, s a két színház bérleteit kombinálva adják ki. Úgy tűnik, a debreceni színház nem tisztázta önmaga előtt sem, mire szolgálhat e kamaraterem. A társ-bérlet miatt teljes üzemmel nem működhet, ez tény. De azt meg kellene gondolni, hogy ezért degradálódjon-e a mellék-színház szerepére? Az idei évadban mindenképp ez a benyomásunk, hiszen két olyan darabot tűztek itt műsorra (a másik Eidam-Werion *Tótágas* című zenés játéka volt, amelyek mintegy rangon aluliak lettek volna a nagyszínházban, s mintha egy igénytelenebb nézőréteg íz-lésének kiszolgálására kerültek volna színre. (Más kérdés, hogy a *Legyen eszed, Cristofor!* esetében *az előadás maga* egyáltalán nem volt igénytelen, és elmaradott ízlésnormákhoz sem kívánt igazodni.)

Nem itt és most kell megvitatni, mi a szerepük a kamaraszínházaknak, de anynyit megjegyezhetünk, hogy Debrecenben jelentősebb fórummá tehetnék, tartalmasabb művek színterévé alakíthatnák ezt a „fél" színházat.

Illés Endre-Vas István: Trisztán (Debreceni Csokonai Színház)

Rendező: Orosz György; *díszlet:* Wegenast Róbert m. *v.; jelmez:* Greguss Ildikó.

Szereplők: Cserhalmi György, Balogh Emese, Sárosdy Rezső, Sárady Zoltán, Hegedűs László, Korcsmáros Jenő, Árva László, Kóti Árpád, Mucsi Sándor, Kókai Gabriella, Sárközy Zoltán, Szabó Ibolya, Agárdy Ilona, Csíkos Sándor, Lakatos István, T. Nagy András, Kovács Lajos.

Aurel Baranga: ***Legyen eszed, Cristofor!*** *(Debreceni Csokonai* ***Színház)***

Rendező: Gali László f. h.; *díszlet:* Köpeczi Bócz István m. v. ; *jelmez :* Fekete Mária m. v.

Szereplők: Novák István, Csáky Magda, Simon György, Soós Edit.

SZÁNTÓ JUDIT

Két kalap a földön

Sándor János Szeget szeggel-rendezése

A Shakespeare-irodalom könyvtárának termei közül a legérdekesebb az lehetne, amely az egyes művek előadástörténetéről szóló monográfiákat gyűjti. Sajnos ezek jószerivel megírhatatlanok, hiszen a múlt évszázadokba csak másodlagos források közvetítésével pillanthatunk, de még a jelenben sincs módunk a világ-színpad egészéről személyes benyomásokat szerezni. Am még a töredékes kutatás, primer élmények és másoktól származó leírások egybevetése is mutatja: Shakespeare egyedülálló volta mellett a legékesebb bizonyíték, hogy mennyire mást, mennyire neki szólót olvashat ki az egyes művekből egy-egy színház, működése idejétől és helyétől függően, anélkül, hogy az irón erőszakot követne el.

A XX. századi tolmácsolások története - időben legalábbis - közel esik mái hozzánk, és a forrásmunkák - elemzések, leírások, kritikák, képanyag stb. -is egy-re szaporodnak. A többnyire szövegkritikával, -elemzéssel foglalkozó - ilyen értelemben elsőrangú - *Shakespeare Quarterly* című tudományos folyóirat mellé tulajdonképpen kívánkoznék egy másik, amely a Shakespeare-előadásokat követné nyomon a világ színpadain. És hogy témánkat rögtön körülhatároljuk: az egyik leggazdagabb különszámot épp *a Szeget szeggel,* e sokáig mellőzött szín-mű jelenkori pályafutásának lehetne szentelni --- és ez a különszám legalább anynyit mondana el Shakespeare-ről, mint a magunk viharos, ellentmondásos, társadalmi küzdelmekben oly bonyolultan gazdag koráról.

*

A Szeget szeggel, tudjuk, évszázadokon át rossz hírben állt. Ismeretes Coleridge ítélete, mely szerint a darab „komikus helyei idétlenek, tragikus helyei szörnyűségesek", s az egész, Shakespeare művei közül egyedülállóan, „kínos" benyomást kelt; Hazlitté, aki szerint a tárgy természete „eredendően hibás", vagy Brandesé, aki szerint a mű anyaga, szelleme, stílusa - középkori, barbár. Az elemzések általában Angelo és Izabella konfliktusára szorítkoztak, illetve e két szereplő jellemét boncolták (és a mű fő mentségének Izabellát, mint Shakespeare egyik „legszebb nőalakját" tartották). A dráma lényegének a zord erkölcsbíróból kitörő kéjenc és a szép s erényes apácajelölt szembenállása számított, és ebből a szemszögből tették mérlegre a cselekményt, marasztalták el a különösen kegyetlen és rút ármányt, az indokolatlan happy endet, a túl lazán kapcsolódó „subplot"-ot (mellékcselekményt), úgy vélve, hogy bár a lényegbeli konfliktus izgalmas, pszichológiailag igaz és érdekes - ennyi negatívumot nem ellensúlyozhat. Egyes kommentátorok természetesen kiemelték, hogy Angelo alakjában - akárcsak Malvolióéban - Shakespeare az egyre fenyegetőbben fel-lépő puritánokra utalt, de ez inkább csak szövegkritikai érdekességnek számított; a veszélyt, melyet ez a polgári mozgalom 16o4-ben a Stuart-monarchiára jelentett, egy későbbi előadás amúgy sem érzékeltetheti, a néző élményének vajmi kevés köze van ehhez az írói hátsó gondolathoz. Legföljebb a darab kevés számú híve értékelte a puritanizmus, mint általában értelmezett sivár vakbuzgóság elleni támadást; Wagner például a *Szerelmi tilalom* című korai vígoperáját a *Szeget szeggel* nyomán írta, s benne a farizeus képmutatást marasztalja el a szabad, szenvedélyes érzékiséggel szemben.

Így húzódott meg *a Szeget szeggel a* Shakespeare-kultusz hátterében, mindaddig, míg a kérdésre: kiről szól ez a mű, kik a főszereplői, a válasz magától értetődően így hangzott: Angelo, vagy Angelo és Izabella. Ehhez képest szembe-szökő a változás: napjainkra a dráma Shakespeare egyik legtöbbet játszott, legaktuálisabbnak érzett művévé vált, s ami megírása óta nem fordult elő : nevezetes, színháztörténetileg is jelentős produkciók ihletőjévé. Ebben persze része van annak a körülménynek, hogy a minden eddigi méretet túllépő Shakespeare-kultusz előszeretettel von körébe kevésbé ismert, az agyonjátszástól, a megrögzött sablonoktól nem terhelt műveket, melyek nagyobb lehetőséget nyújtanak az eredetiség érvényesítésére és nézői befogadására egyaránt. Am legalább ilyen lényeges indoknak tűnik az az általános jelenség, hogy a jelentős színházak és színházművészek érdeklődése a magán-élet problémáiról, a „jellemdrámáról" fokozatosan a társadalmi mozgásokra, a közéleti drámára tevődik át. E folyamat során alakult ki az a felismerés, hogy a *Szeget szeggel* elsősorban nem Angelo és

Izabella, a kéjenc és a novícia, illetve a jellem és a magánélet drámája, hanem par excellence a közéleté, az államhatalom és az államerkölcsé, és főszereplője a herceg vagy, ha úgy tetszik, a herceg és Bécs városa, Angelo és Izabella pedig csak alárendelt, demonstrációs figurák a modellben. Ahogy Peter Brook, aki pályája elején találkozott a művel, leszögezte: „Bécs undorító, bűzhödt világa abszolút nélkülözhetetlen a dráma értelméhez."

*

A Szeget szeggel legfrissebb előadásai ezt a felismerést értékesítik. A korábbi elemzésekben (és bizonyára az előadásokban is) a hercegnek hálátlan szerep jutott: a társadalmi hierarchiában ő áll a csúcson, a drámai hierarchiában elfoglalt vezető szerepe azonban csak névleges; afféle jóságas és dekoratív Harun Al-Rasid, aki álruhában szerzett élményei nyomán a végén mindent elrendez. Az újabb előadásokban ő a kulcsfigura. Döntő kérdésként merült fel: miért is adja át a hatalmat? Kezdetben még találtak számára mentségeket: józan vállalkozást hajt végre, hogy felfordult államát rendbe szedje. (Így értékelte Brecht is, a harmincas évek elején; a dráma őt is egy szabad adaptációra ihlette.) Később a herceg szerepének értelmezése még mélyebben módosult. A művészek, akik egyre kevesebb illúziót tápláltak a polgári rendszerváltozások felől, nem tudtak hinni abban, hogy a visszatért herceg, a maga korábbi tézise, majd Angelo antitézise után, most ebben a Bécsben képes lenne egy új, magasabb rendű szintézis megteremtésére, s ezért visszamenőleg egész akcióját megkérdőjelezték. 1974-ben Jonathan Miller az Angol Nemzeti Színházban a nácizmus előtti tényleges Bécsbe helyezte a cselekményt, és azt, tömören szólva, az Anschluss közvetlen előjátékának tüntette fel, melyben Vincentiónak jut a fasizmus szállascsinálójának szerepe. Egy ugyancsak 1974-es stratfordi előadásban - a glasgow-i Keith Hack rendezte - a dráma az absztrakt, általánosított, világméretű iszonyat hona lett, s benne a herceg Drakula-szerű, Angelónál sokszorta bűnösebb, fasisztoid zsarnok. És 1973-ban, a mi Nemzeti Színházunkban, Major Tamás rendezése is a hercegben látta a fő manipulátort, aki az Angelók tenyészéséért elsősorban felelős; ő keveri a kártyákat, hogy a végén eljátszhassa a szabadító szerepét. Egy dologban azonban nem tudtak megegyezni az előadás bírálói: vajon a herceg jó ügy érdekében manipulált-e„ restaurációja hoz-e érdembeli változást, avagy csak roskatag hatalmát akarta megerősíteni, és az állam ugyanabban a hibás körben forog-e majd tovább.

Akadt azután néhány nevezetes előadás, amely ezen is túlment, amihez persze a szöveget is át kellett írni. Bár az ilyen vállalkozások elemzése inkább az alkotók vizsgálatához, írói-rendezői pályaképükhöz tartozik, itt mégis határesetekről *van szó,* mert nem véletlen, hogy az egész shakespeare-i oeuvre-ből épp a *Szeget szeggel* ihletett rövid nyolc év alatt három ilyen mélyreható, a jelen égető problémáihoz kapcsolódó írói-rendezői adaptációt.

1967-ben Peter Zadek brémai produkciójához Martin Sperr írt új szöveget. A szándékot nem is leplezték, a műsor-füzet így hirdette : *„Szeget szeggel* William Shakespeare-től, Martin Sperr fordításában és átdolgozásában, mint kiindulópont a dráma időszerű tartalmának .Peter Zadek által szabad színpadon való megrendezéséhez." Nos, ebben a változatban a herceg, Angelo és Escalus egyazon uralkodói klikk tagjai. Belső viszály, nem elvi ellentét választja el őket. A viszály azonban odáig fajul, hogy a herceg végül kivégezteti Claudiót is és Angelót is. De ezután - és ez mát egy mai, autonóm nyugatnémet dráma - a Lucio vezette nép megöli a herceget, hogy a végén, a herceg csuhájában Tekeriné, a kerítőnő jelenjék meg. Övé lett a hatalom. A világ totálisan felfordult. Még a forradalomnak sincs értelme. E változat elemzése nem ide tartozik; megemlítése azonban igen, mert jól példázza, milyen sok-féle irányban indíthatja el a *Szeget* szeg*gel a* mai művészek fantáziáját.

1975-ben Charles Marowitz amerikai származású angol színházvezető-kritikus-író-rendező erősen megrövidített, :számos szereplőt is kiiktató kollázsa egy-értelmű tragédiát csinál a műből, arra hivatkozva, hogy Shakespeare a szerencsés befejezéssel csak a kasszának tett engedményt. Sok a hasonlóság a nyugatnémet változattal. A herceg, Angelo és Escalus itt is egyazon klikk tagjai. A lehetőségekből mindből valóság lesz: Angelo brutálisan megfosztja Izabellát a szüzességétől, és az ágyából kitámolygó lány az asztalon - bátyja levágott fejét találja. Elmarad a herceg egész álruhás szereplése; Vincentio csak a végén jelenik meg újra, hogy Angelóval és Escalussal egyetemben egy jókedvű orgián duhajon röhögve csámcsogjanak a pikáns történeten.

Valamivel korábban, 1972-ben, Howard Brenton, haladó fiatal :ró teljesen új drámát írt a shakespeare-i motívumokból, az Exeterben vendégrendező William Gaskill számára: a mai Angliában játszódó, prófétikusnak szánt: sötét szatírát. A herceg régi vágású tory politikus, aki már nem képes megbirkózni a modern korszak ellentmondásaival. Ezért adja át a hatalmat párthívének, Angelónak, aki azonban újfasiszta ízű, iszonyatos terrort vezet be. Izabella és Claudio színes bőrű pop-énekesek: meg-annyi ok, hogy az álpuritán, szadista zsarnok elsőnek rájuk sújtson le. A herceg megijed; megbíz egy pornófilmkészítőt, hogy rejtett kamerával vegye fel Angelo titkos bujálkodását, ám Angelótól, ha egyszer elszabadították, már nem lehet visszavenni a hatalmat, Claudiót ki-végezteti (itt is), a herceget pedig szenilisnek nyilváníttatja s tolószékhez kötözteti, ahonnan majd „diktálhatja cm-lékiratait". Az üzenet világos: a régi rend, ha meg nem fékezik, durvább és vadabb formában termeli újra önmagát.

Itt persze már nem *a. Szeget* szeggelről van szó; mégis, egyetlen szöveghű mai előadás rendezője sem hunyhatja be szemét e változatok, e továbbgondolási lehetőségek előtt. És az a véleményem: Sándor János debreceni rendezése, mely nem új darabot visz színre, hanem Shakespeare *Szeget* szeggeljét valósítja meg, önálló és jelentős változata a dráma kortársi értelmezésének.

Sándor János értelmezésében ez a színjáték arról szól: egy olyan államban, melyben nincsenek eszmények, intézkedésekkel, reformokkal nem lehet változást előidézni. A törvények módosíthatók, felfüggeszthetők vagy visszaállíthatók: az emberek nem fognak másképpen élni, ha az életet nem tudják számukra tartalommal, értelemmel, új minőséggel megtölteni.

Sándor János hercegének nem tetszik a maga országa. Jogosan. Bár ebben a Bécsben mindent szabad - nem nagy élvezet az élvezet. A teljes mélységét feltáró, hatalmas színpad sivár, pőre terében kevés ember lézeng; azt teszik, amit akarnak, de láthatóan kevés benne az örömük. Nyoma sincs itt „bővérű, reneszánsz" féktelenségnek; hidegek, közönyösek, unottak, mechanikusan bu-

jálkodnak és szabadszájúskodnak. Gondoljunk például egy kitűnő mozzanatra, mikor Claudiót és Júliát a börtönbe kísérik. A léha ficsúrok gúnyosan dongiák körül az előrehaladott állapotban levő nőt, megcsípkedik, szoknyáját emelgetik, de nem őszinte érzékiségből vagy érdeklődésből; valami fagyos, monoton perverzitás mozgatja csak őket, mint akiktől mindennemű értékrendszer idegen: a meghurcolt, halálos veszélybe került jópajtás, az új életet váró asszony - ezek a fogalmak számukra mit sem jelentenek, legföljebb leköpdösésük nyújt némi lagymatag ingert.

Vincentio hát gondol egyet. Egy ilyen városon nem nagy öröm uralkodni. Hátha a szigor, a tisztító keménység üdvös változást hoz majd, amelynek előnyeit ő is, népe is élvezhetik? De ő maga nem képes e változás előidézésére, ehhez túl toleráns, szkeptikus, kiábrándult. Majd Angelo, aki, úgy tetszik, a kivétel - aki-nek még vannak eszményei, van érték-rendje! Vincentio tehát Angelót játssza ki Lucióval szemben - hogy aztán a mérleg nyelveként egy tisztultabb, egészségesebb kiegyenlítődés korszakának uralkodója lehessen.

És mi történik? Vincentio előtt döbbenetes folyamat zajlik le: Lucio és Angelo egyszerűen - szerepet cserél. Az egyik züllöttsége, mint kiderül, ugyan-olyan elvtelen-gyökértelen volt, mint a másik erénye. Lucio az eddigi előadásokban legalább viszonylagosan pozitív figura volt, Brémában egyenesen népvezér, másutt rezonőr, de legalább a betyárbecsület nimbuszától nem fosztották meg. Itt, Sándor János koncepciója révén, a legsötétebb kollaboráns lesz. Nemcsak jelmezében idomul (a többi aranyifjúval együtt) az Angelo-érához; hideg cinizmussal tagadja meg egykori társait, Tekerinét ő jelenti fel, s ha az elején, inkább közömbösen, szórakozásból, elmegy is Izabelláért - a végén ő hozza a börtönbe Angelo titkos kivégzési parancsát. (Ami rendezői ötlet, de teljesen *meggyőző.)* És míg Lucióból pribék lesz (akárcsak Pompejusból), Angelo kéjenccé alakul. Mert erénye nem volt megalapozott; csak előnytelen külsejének, esetlenségének, kellemetlen fellépésének volt kényszerű konzekvenciája. Most, hogy e negatívumokat ellensúlyozza a megkapott hatalom - belőle is kitör a „bécsi kór": a minden magasabb szempontot nélkülöző, tárgyától teljesen elidegenedett élvezési-birtoklási vágy. Gondoljuk csak át a shakespeare-i anyagot: egyetlen szó sem esik arról, hogyan is zajlott le az oly gondosan előkészített szerelmi éjszaka. Angelo, aki oly féktelenül kívánta meg Izabellát - nem veszi észre, hogy helyette az alkatilag merőben más Mariannát öleli. Vagyis Shakespeare sugallta itt is a rendezői elképzelést: ahogy a ficsúrok számára sem volt jelentősége Júliának mint sajátos, egyszeri embernek, barátjuk szerelmének, a leendő anyának - úgy Angelo számára is tulajdonképpen tökéletesen közömbös Izabella mint nő és mint ember. Miután, hite szerint, megkapta - egy gondolata sincs többé a számára. Lényegében csak a lány totális kiszolgáltatottsága, frissen szerzett teljhatalmának ez a rikító bizonyítéka izgatta fel. (Ezt hangsúlyozza, tömör színpadi metafora--ként, a két kimerevítés.) Es mindez együtt nem egy egykor valóban, elvi alapon tiszta s egyszer botlott férfi reagálása - hanem egy bécsi polgáré.

Sokatmondó rendezői elgondolás, melyet ismét a szöveg támogat: pálfordulásuk után sem ő, sem Lucio nem változtatnak stílusukon. Lucio denunciáns-ként is épp oly könnyed, játékos, nyegle, mosdatlan szájú; Angelo kéjencként is rideg, sötét, esetlen, suta. Csak szerepet cseréltek, mert valójában nincs igazi személyiségük. Mint ahogy nincs a többi bécsi polgárnak sem.

És a herceg zavartan döbben rá: sem-mi nem változott. Semmi nem változhatott. Ha Angelo alatt a nemi erkölcsök színleg javultak is - Bécs erkölcsisége változatlan maradt, mert itt nem a bordélyházak száma a döntő, hanem az erkölcsös lét alapjainak abszolút hiánya. Vincentio egy ideig sikeresen menekül egy pótcselekvésbe: élvezi az intrika bonyolítását, de tudja, hogy előbb-utóbb ismét uralkodnia kell. Kísérlete csődöt mondott; saját finnyás keze is majdnem véres lett egy levágott fejtől. Jobb a mocskot nem felkavarni, ha már kisöpörni nem lehet.

Így jutunk el logikus ívvel a befejezésig. Vincentio egyszerre leplezi le Luciót és Angelót, mint egyenrangú ellen-feleit nem személyének, hanem elgondolásának. Mindkettő fejéről lesodorja, lepöcköli a kalapot, Angelóé oda gurul épp Lucióé mellé; a két kalap a földön, de a fejek nem repülnek utánuk. Sőt: a herceg futólag, rezignáltan mindkét fejet megsimogatja. Megértéssel, kicsit felmentésképpen is. Ti agytok az alatt-valóim - rajtatok kell uralkodnom ez-után is. És nem elsősorban a ti hibátok, hogy ilyenek vagytok. Én, az állam. a hatalom képviselője, én nem tudtam elétek állítani semmit, amiért érdemes lenne mássá válnotok. És nem tudok ilyet a jövőben sem. A herceg ölébe vonja Izabellát, és visszaül trónjára, melyet egy

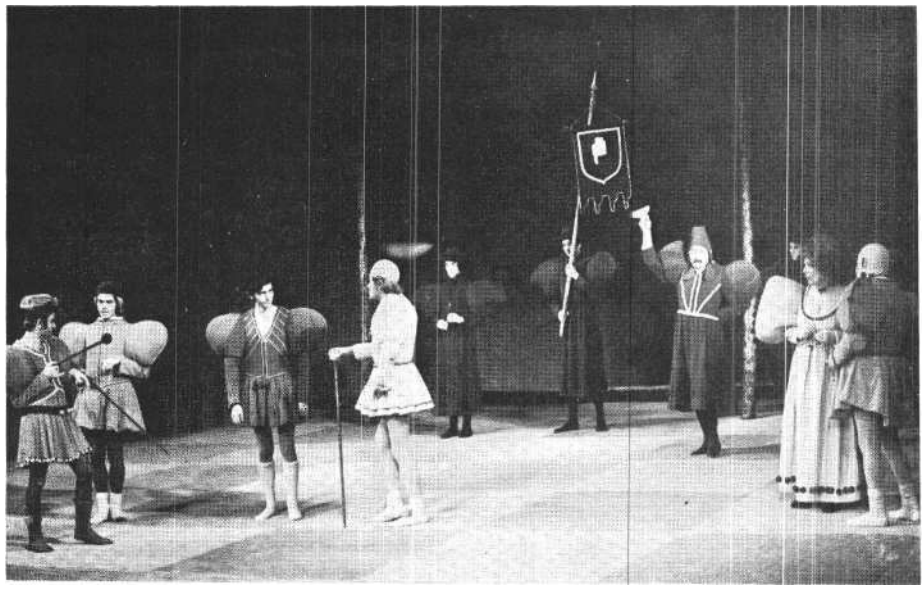
Shakespeare: Szeget szeggel (Debreceni Csokonai Színház)
Vincentio (Cserhalmi György) átadja a **hatalmat Angelónak (Reviczky Gábor). Escalus: Szabó** Ottó

gúnyos-kecses piruettel visszakér Angelótól. Nagyjából-egészében marad minden a régiben.

Értékrendszer, eszmények, célok nélkül elsorvad az ember és elsorvad a közösség. A drámának ez a logikus, meggyőző olvasása és úgyszólván hézagtalan megvalósítása - jelentős rendezői teljesítmény.

*

A koncepció természetéből következik, hogy itt a főszereplő a rendező. A színészek lehetőségei szűkebbre szabottak ; színes, kiugró alakításokra nincs mod, a színész itt akkor jó, ha minél fegyelmezettebben és pontosabban simul egy összképbe, amely jellemek látványos összecsapásai helyett egy azonos átokkal vert közösséget mutat fel. Sándor János már korábbi rendezéseiben is kísérletezett ezzel a fajta színházzal. A Szegeden általam látott *VI. Henrikjében* azonban az érdekes koncepció kevéssé érvényesülhetett; az amúgy is látványosabb, nagyobb presztízzsel csillogó királyokat-főurakat a színészek seregnyi konvencionális eszközzel formálták hagyományos „nagy egyéniségekké". Itt sokkal szerencsésebb volt: fiatalabb, képlékenyebb színészeket kapott, köztük két olyan izgalmas egyéniségű, ízig-vérig modern fiatal művészt, mint Cserhalmi György és Reviczky Gábor, és csak egykét, kevésbé jelentős szerep esetében nem tudta teljesen kiküszöbölni a játékból a harsányabb manírok nyomait. Inkább azt vetném fel: nem lehetett volna-e az egységes koncepción belül mégis több teret engedni az egyes alakítások sajátos színeinek? Mert önmagában is jelentős alakítást csak Cserhalmi nyújtott Vincentióként; Reviczky Gábor inkább megjelenésével, mozgásával, habitusával keltette Angelo tökéletes illúzióját, játéka pontos és kifejező, de fakó volt. A fiatal Mátray Márta is, úgy tűnik, nem kapott elég segítséget ahhoz, hogy a nagy shakespeare-i hősnőből a sok szereplő egyikévé visszaminősített Izabellát valamilyen új tartalmú jelentőséggel ruházza fel; kimunkált, de kevéssé érdekes alakítás volt ez is. De ezt a véleményemet csak megkockáztatom, mert a többi fontos, ha nem is Angelo- és Izabella-rangú szereplő esetében *ez a szán*dékosan tompított hangnem tökéletesen meggyőző volt. Csíkos Sándor Claudiója épp azzal vált igazán „bécsivé", hogy még a Júlia iránti szerelmet, sőt, a halál-félelmet sem élte át erősen, szenvedélyesen, még sorsa legdrámaibb fordulataiban is blazírt, unott kölyök maradt. Czakó Klára jóformán meg sem szólaló, szenvtelen Júliája sem nőtt fel megrendítő sorsához - világossá tette, hogy ehhez sokkal tartalmasabb emberi-asszonyi arculat kellene. Bessenyei Zsófia Mariannája pedig hasonló kataklizmákat élt át úgyszólván kedélyesen vihorászva. (A rendezői munka tudatosságának további jele a „bánatos" Marianna exponálása: nem a shakespeare-i Fiú énekel neki mélabús dalt, amely csalárd szerelmére emlékezteti; víg muzsikát hallgat, és felhőtlen bárgyúsággal engedi át magát a jó érzéseknek. Ez sem az elhagyott tragikus menyasszony - csak egy peches bécsi lány.) Így hát meglehet, hogy Angelo és Izabella esetében is csak korábbi beidegzettségektől vezettetve kérek számon hangsúlyosabb alakítást, és ha ilyenek jelentek volna meg a színpadon, ellentét érződnék a játék és a rendezői elképzelés között.



Jelenet a debreceni Szeget szeggel - előadásából

A döbbenetesen kietlen, ürességet és kiürültséget érzékeltető színpadtérről már szóltam. Román vendégművész, Frentiu Sever tervezte, akárcsak a remek jelmezeket. Ritkán látni színpadainkon ilyen öltözeteket, amelyek egyszerre önálló leleményű, izgalmas, modern művészi alkotások és ugyanakkor hibátlanul szolgálják-fejlesztik tovább a rendezői koncepciót. A különböző színű és látványnak is harmonikus jelmezek, melyeknek épp legfeltűnőbb vonásuk:: a természetellenesen hatalmasra tömött felső ujjrészük a közös, okosan és esztétikusan emelték ki Bécs lakóinak a lényegben való azonosságát. Külön említeném Izabella rendhagyóan lángvörös ruháját: ez is érzékeltette, hogy e „liliomtiszta" hősnő is Bécs szülötte, és inkább konvencióból, passzivitásból, szellemi-lelki tunyaságból készült egy időben kolostorba, semmint őszinte, átélt tisztaságvágyból.

Csak a végén említem, mint zavaró, de nem lényeges motívumot, a „cirkuszszínház" teljesen fölösleges betolakodását, a hajánál fogva idarángatott méla Jacques-monológgal Az előadás éppenséggel nem azt a közhelyet fejezi ki, miszerint az egész világ cirkusz lenne, nem szólva arról, hogy- a keretjáték harsány cirkuszi indulója a közönséget együttapsolásra csiklandozza, miáltal a szöveg, a szereplők bemutatása egyáltalán nem hallható. Sándor János rendezése szellemében a kor szellemét követi; mi értelme, hogy egyetlen külsőségben a kor divatját majmolja?

Shakespeare: Szeget szeggel (Debreceni Csokonai Színház)

Fordította: ..Mészöly Dezső; *rendezte* Sándor János; *díszlet- és jelmeztervező:* Frentiu Sever m. *v.*

Szereplők: Cserhalmi *György,* Reviczky Gábor, Szabó Ottó, Csíkos Sándor, Sárközy Zoltán, ifj. Mucsi Sándor, Árva László, Korcsmáros Jenő, Sárady Zoltán, Kód Árpád, T. Nagy András, Gerbár Tibor, Pagonyi Nándor, *Mohai* Gábor, Kovács *Lajos,* Mátray Márta, Bessenyei Zsófia, Czakó Klára, Somorjay Éva.

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Az egyéniség felfedezése

Jegyzet Lázár Katalinról

Kezdetben volt a főiskolás Lázár Kati, aki negyedéves főiskolai vizsgáján úgy szólaltatta meg Eunice-t *A vágy villamosá*ban, Erzsébetet *a Stuart* Máriában, hogy meg kellett keresnünk a nevét a színlapon. Még mielőtt kikerült volna a főiskoláról, eljátszotta Areusa szerepét a Katona József Színház *Celestinájában.* Mind-járt be is került az őt megillető skatulyába. Energikus, temperamentumos, tűzről pattant jelenségnek könyveltük el.

Az igazi színészvizsga

Az, hogy igazi színpadi egyéniség, számomra csak később derült ki.

A Huszonötödik Színházhoz szerződött. Ő volt a fogadós lánya és a meny-asszony Gyurkó *Don* Ouijote-darabjában, játszott a *Fényes szelekben, a Falanszter*-ben, az *Antikrisztusban, a* M-A-*D-Á-C-H-ban,* rövid időre átvette Berek Katitól a Nemtő szerepét a *Vörös zsoltárban.* Megannyi szín - mégis egy sor érv: hogy többé-kevésbé beleillik abba a skatulyába, ahová még főiskolásként helyeztük. Hogy minden ízében érzi-éli a játék ritmusát. Hogy minden színpadi pillanatát pontosság, szakmai felkészültség, igényesség jellemzi. Pályája legkezdetén álló színészről szólván ez nem kevés. Különösen, ha hozzáfűzzük, hogy az előadásokat, melyekben közönség elé lépett, inkább jellemezte a lelkes odaadás, a szenvedélyes újat akarás, mint a mesterségbeli pontosság és biztonság.

Mégsem a Népköztársaság útján működő kis színházteremben fedeztem fel először magamnak, hanem a Várna utcai munkásszálláson. A Huszonötödik Színház eléggé nem dicsérhető, szín-házat „házhoz szállító" akciójának legszerencsétlenebb epizódja alkalmából. Több esetben is tanúja lehettem e közművelődési és színházi szempontból oly fontos vállalkozás sikerének; a MUOSZ-székház második emeleti színháztermében, ahol a Huszonötödik mind a mai napig működik, soha nem volt oly forró atmoszférájú este, mint az együttes munkásszállásokra, színházat sosem látott falvakba tett „kirándulásain". Még az olyasféle „manipulált", beavatott, rafinált néző sem - aki mondjuk, újságírói-kritikusi minőségben érkezett a társulattal a helyszínre - vonhatta ki magát a színház újrafelfedezésének átütő, érzelmileg telített, lenyűgöző élménye alól, aminek egy-egy ilyen este különleges varázsát köszönheti.

A Várna utcai „tájolás" azonban a *Fényes* szelekkel - nevezzük nevén - ballépés volt. Kínálkozott, hogy az előadást - a nézők részvételének önkéntességét biztosítandó - a több épületből álló munkásszállás udvarán, *azaz* „szabadtéren" emelt alkalmi dobogón játsszák el. A dobogót a nézők körbeállták, illetve a közeli földszintes épület lapos tetejéről, a kerítés korlátjáról stb. nézhették a produkciót. Az est igen kedvező hangulatban kezdődött, gondolhattuk, igazi népszínház részesei leszünk; ám hamarost kiderült, hogy *a kettős formabontás* - a dobogón előadott NÉKOSZ-happening és az alkalmi nézőtér kötetlensége - közömbösíti egymást. *A Fényes szelek* - ennyiben élt a happening hatáselemeivel - a konszolidált, jól öltözött, zsöllyében ülő „polgári" néző provokálására épült; ez a provokáció a Várna utcai „utcaszínház" jellegű esten értelmét vesztette, illetve kevésnek, hatástalannak bizonyult. A színészek kiszóltak a nézőkhöz, vádolták és felelősségre vonták őket, amit a „rendes" színházterem közönsége némi szorongással, ám illedelmesen tűrt; itt viszont visszabeszéltek, beleszóltak a játékba. A dialógus pedig folytathatatlannak bizonyult. A Jancsó-színház ugyanis valójában nem happening, csak felhasználja annak elemeit. A nézők visszafeleselései egyszerűen szétzüllesztették az előadást.

A színészek közt volt, aki kirobbanó nevetését igyekezett visszafogni, volt, aki hősies hivatástudattal állta a sarat. Lázár Katalinra akkor figyeltem fel, amikor már szinte elviselhetetlenül záporoztak a szellemeskedő közbeszólások az alkalmi nézőtérről, s jószerivel a szereplők hangját sem lehetett hallani. A nézőtér provokációja elsöpörte az (itt) bátortalannak ható színpadi provokációt. Lázár Kati állt a szín hátterében, mint aki feladta a küzdelmet. Pedig csak visszavonult. Nem viaskodott saját kitörő nevetésével, nem erőlködött, hogy mentse a menthetőt. Állt, ironikus mosollyal, mondta a szöveget, ám e vállalt visszavonulás iróniája egyszerre különös levegőt teremtett körötte. Egy másik színházat. Másikat, mely nem arról szólt, amiről *a Fényes szelek,* hanem ellenkezőleg, hogy a *Fényes szelek* nem tudott az-nap este eljutni a közönséghez. Ez a színház már egyedül a színészé volt, akit képtelenség zavarba hozni, ha egyszer kilépett a rivaldafénybe. A színészé, aki a szétvert-letiport előadás hamujából is győztesen röppen fel, mint a főnix. Ha igazán színész. Ha igazi egyéniség.

Nekem ez volt Lázár Katalin színész-vizsgája.

A tűzről pattant menyecske

Minthogy e sorokat végül is *A kaukázusi krétakör* miskolci bemutatója alkalmából írom, ide kínálkozik egy Brecht-idézet: „Az a nézet, hogy egy s mást a színésznek meg kell előbb tanulnia, ellentmond annak a nézetnek, hogy a színész mindent önmagából merít."

Úgy érzem, Lázár Katalin néhány esztendős színészi pályájának ez a kulcskérdése: szükség van-e rá, hogy a színész előbb egy s mást megtanuljon, vagy úgyis mindent magából merít ? Könnyű lenne e kérdésre azt felelni, hogy a két igazság egyszerre igaz : a színésznek azért kell tanulnia, hogy felhozhassa, ami benne rejlik. S ha e dilemmát oda egyszerűsítjük, hogy szükség van-e színészképzésre, akkor ezzel a megállapítással meg is oldottuk a vitát. Úgy tűnik azonban, hogy Lázár esetében épp a főiskola elvégzése után (vagyis miután az „iskolapadban" megtanulta azt az egyet és mást, amit lehetett) merült fel e Brechttől idézett alternatíva.

Így is fogalmazhatnék: megelégedhet-e egy színész azzal, hogy a hamuvá porladt előadásból főnixként kiemelkedjék?

Megelégedhet-e azzal, hogy pontos ritmusérzékéről esténként bizonyságot tesz ?

Megelégedhet-e azzal, hogy egy-két mondatot is személyes varázzsal tud megtölteni?

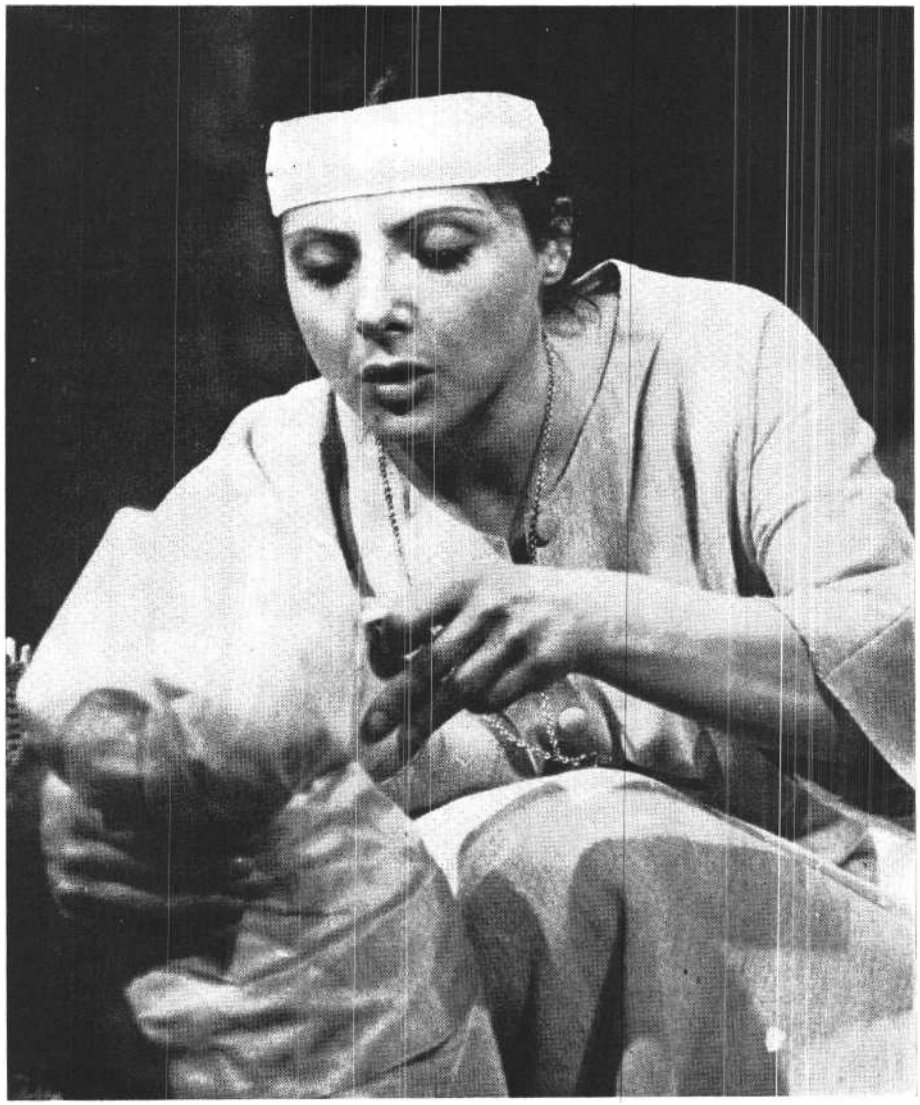
Megelégedhet-e azzal, amit minden különösebb nehézség nélkül önmagából fel tud hozni?

Amikor egy évad múltán otthagyta a Huszonötödiket, és Miskolcra szerződött, azt nyilatkozta, hogy *szerepeket* szeretne játszani. Szerencsére nem egy-szerűen erről volt szó. Másról: az egyéniség megkereséséről.

Mindjárt a Huszonötödikben töltött esztendő után eljátszott két *szerepet.* Ragyogóan. Az egyik Mária a szentendrei *Vízkeresztben,* a másik Pattanó Rozi a miskolci *Kakukk* Marciban. Akkor úgy tűnt: Shakespeare is, Tersánszky is valósággal neki írta e figurá-

kat. Az ilyen frázisok azonban mindig gyanúsak. És Lázár Katalinnak valóban minden adottsága megvolt hozzá, hogy az elkövetkező évtizedben ő legyen a magyar színpadok ügyeletes tűzről pattant menyecskéje. Azonnal kitűnt, hogy ez az a szerepkör, amit immár pályája kezdetén is fölénnyel, néha már-már boszorkányos rátermettséggel be tud tölteni. Ezek azok a színek - nemegyszer pazar színek , melyeket könnyedén előcsal magából. A siker nem is maradt el. Nemcsak a közönségsiker (mely nem megvetendő ugyan, de néha épp ez sodorja a könnyebb ellenállás felé a színészt), hanem a szakmai elismerés sem. A kritikák is megírták, hogy Máriája a szentendrei *Vízkereszt* erőteljes és gazdag alakítása, szenvedélyes és közönséges figura, akiben ott bujkál az előadás fanyarsága, a kesernyés vígjáték filozófiája; hogy slampos, bájos miskolci Pattanó Rozija igazi kültelki lápvirág, hamisítatlan Tersánszky-alak, tele költészettel, impulzussal - és híján minden ripacsériának, hivalkodásnak, amire oly nagyon csábít e szerepkör.

S ha ezt a két szerepet most mégis mintegy zárójelben említem, az nem véletlen. Igaz ugyan, hogy a *Vízkeresztben* is, a *Kakukk* Marciban is elementáris, ki--robbanó tehetségnek bizonyult. Igaz, hogy mindannyiszor ellenállhatatlanul a hatása alá vonta a nézőteret. De az egyéniség beszűkülésének ördöge máris megkísértette. Szerencsés dolog, hogy ő maga - és a színház, amelyben színre lépett - előbb vette ezt észre, mint a kritikusai.



Gruse (Lázár Katalin) A kaukázusi krétakör miskolci előadásában (Jármay György felv.)

Közel és távol

Eljátszott egy sor szerepet, és csaknem mindegyikben csalódást okozott. Vagy árnyaltabban fogalmazva: tartogatott *némi* csalódást a nézőnek. Elsősorban azoknak, akik a korábbi alakok sztereotip folytatását, utánzását, kópiáit várták tőle.

A csapodár madárka címszerepére például bízvást mondhatnánk, hogy Ruzante is „neki írta" azt: mi másra lett volna itt szükség, mint elővenni a tűztől pattant menyecske korábban már meglelt, kidolgozott figuráját, több-kevesebb rutinnal „hozzáidomítani" az olasz reneszánsz vígjáték miliőjéhez? Ehelyett Lázár Katalin felfedező útra indult, mint aki minden korábbi tapasztalatát elvesztette. Vagy épp az, amit korábban megtudott magáról, ösztönözte rá, hogy új eszközöket keressen? Bohócmaszk mögött a lírát? Lélektani összefüggéseket a commedia dell'artéban? *A csapodár madárka* premierjén úgy tűnhetett, teljes bizonytalanságban van.

Különösen, ha nem láttuk volna korábban Paul Everac *Hamis* pofonokjában. Ezt a kétszereplős, nem túl fajsúlyos, „technikás" stúdiódarabot talán épp színészi eszközök próbálgatása végett mutatták be Miskolcon. Hogy Lázár mit próbált itt? Azt hiszem, rájött, hogy a színházi kontaktus nemcsak a színész és a néző közt születő kapcsolatot foglalja magában, hanem a színész néző távolságot is. *A távolság* megkeresésére különösen alkalmas a stúdiószínház. A nézők közvetlen, intim közelsége. A színész közelsége és távolsága ugyanis sosem méterre mérendő. Lázár Katalin esetében ez azt jelenti: színészetének „kicsattanó" eszközei helyett a szerep belső világa felé fordult.

S ha sikerült a néző figyelmét is erre fordítani, úgy az is kiderült, mire „tartogatta" a csalódást. Ebből a szempontból volt fontos színészi fejlődésében a Mikroszkóp Színpad drámai előadásaiban való részvétel: a *Csendesek a hajnalok, az Iván hajója,* de legfőképpen *A versenyló halála.* Természetesen e „váltás" a stúdióban (kis színházban) könnyebbnek bizonyult, minta nagy színpadon. Ez utóbbin az intimitás csak akkor érdekes, ha a karzatra is hiánytalanul eljut. A színésznek tehát meg kell tanulnia egész testére átvinni a gesztust: ez is ama egy s más közé tartozik, amire Brecht a fentebbi idézetben utalt, s amit másutt „az érzékiesség kiképzettségének" nevez, módszernek, mely a testet szerszámmá-hangszerré alakítja, de oly módon, hogy az a művészetnek ne csak tárgya, hanem alanya is legyen. Felfedezhetően ez a - jobb jelző híján stilárisnak nevezhető -- ideál rejlett Peter Hacks *Amphytrionjának* miskolci előadása mélyén, csakúgy, mint legutóbb *A kaukázusi krétakörben* (mindkettőt Csiszár Imre rendezte), s noha Lázár Alkméneként is ragyogó színésznek mutatkozott, az a bensőségesség, ami Gruséját átfényesítette, hiányzott a Hacks-előadásból. Mintha *az Amphytrionban* még túlságosan el lett volna foglalva a távolság keresésével. Mintha túlságosan le-kötötte volna figyelmét, hogy a színész *jel* a színpadon, kevésbé az, hogy mindenek-előtt *élet,* hús-vér jelenség, emberi sors.

Aligha véletlen, hogy az *Optimista tragédia* komisszárnőjeként épp *az* ellenkező végletet járta: bensőséges volt és halk szavú. *A Kakukk Marci* Pattanó Roziját, a *Vízkereszt* Máriáját, a női érzelmek e cserfes kiárusítóit látva, sosem hittük volna, hogy a színészben, aki oly nagy odaadással-azonosulással szikráztatja fel e figurák kétes tűzijátékát, ennyi férfias líra, markáns emberi vonás, keménység rejlik. Valamiképpen mégis távolmaradt tőlünk Visnyevszkij hősnője: fenséges színpadi titokzatosság vette körül, akár Alkménét az Amphytrionban.

A közel és a távol igazi dialektikáját Grusében sikerült Lázárnak meglelnie. Attól a pillanattól, hogy kezébe veszi a pólyába bugyolált, elhagyott trónörököst, olyasféle belső fény sugárzik alakjából, mely valósággal betölti a színházat - és amely csak az író legmélyebb szándékának megértéséből eredhet. Lázár Gruséjának a háborús menekülés, a hegyek közti hányattatás, a már-már végzetesre forduló üldöztetés közepette mindig személyes ügye ez az akarva-akaratlan megmentett csecsemő. Személyes ügye: s ez azt jelenti, hogy a történet - a jellem-fejlődés - minden momentumában lélegzetelállító a tét, akkor is, ha Gruse tétovázik, ne adjon-e túl a gyereken, akkor is, ha sorsa (a közös sorsuk) alakul kétség-beejtően. Nem sajnálatot ébreszt, hanem szorongást és részvétet, nem érzelmes, nem szentimentális, hanem mind keményebb és határozottabb. És mennél határozottabb, annál személyesebb: egyre szívszorítóbb a brechti példázat. A gleccserhídon való átszökéskor Grusének valóságos (a színpadon megépített) szakadék fölött kell egy szál deszkán áttornászni magát. S hogy ez nem cirkuszi akrobatika, hanem forró dráma - az Lázár Katalin Gruséjának egyik legszebb dicsősége.

Természetesen méltathatnánk technikai biztonságát, de ezt már tudtuk róla korábban. Szintúgy méltathatnánk mély zengésű orgánumát, melyben oly tisztán szól Gruse esendősége, akár gesztusaiban. Ez is nyilván beletartozik ama egy s más megtanulandó dolog körébe. Számomra mégis ennél lényegesebb, hogy Lázár Katalin *megtanulta* felfedezni ön-magát. Önmagában Brechtet. Brechtben a világot. És a világban - a történelem-ben - az embert: Grusét. Az pedig, hogy saját (első) felfedezésemnél miért tartom nagyobb dolognak a pillanatot, amikor a színész felfedezi önmagát, nem szorul bővebb magyarázatra.

Színházi nézők - színházi bérlők

FÖLDES ANNA

Másfél évtized Pécsett

Beszélgetés Nógrádi Róberttel

Pécsnek nemcsak színháza - színháztörténete is van.

A város első, akkor még német nyelvű kőszínháza 1840-ben nyílt meg, de hat esztendővel később a színészek már magyarul szolgálták Tháliát. Latabár Endre, a színészdinasztia megalapítója, az önkényuralom korszakában itt vívta harcát a magyar nyelvért, gondolatért és drámáért.

A jelenlegi épületben 80 évvel ezelőtt gördült fel először a függöny. A felszabadulás után, 1945 lázas tavaszán, itt játszották először csonkítatlan szöveggel az *Éjjeli menedékhelyet*. A város színháztörténetének fényes lapjain ott szerepel Gellért Endre *Ármány és* serelem-rendezése, a Pécsi Balett megalakulása. És ott sorakoznak az egykori direktorok, Székely György és a Ferencek: Szendrő, Katona, Lendvay. Nógrádi Róbert, a színház jelenlegi igazgatója tizennegyedik szezonját tölti Pécsett.

Másfél évtized - önmagában is színháztörténet.

*

- Nem szeretem, ha a vezetők saját tevékenységüket jelölik meg a világ vagy egy korszak kezdetének. Én abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy nincs is okom lebecsülni elődeimet: Katona és Lendvay jó színvonalú, izgalmas színházat csináltak Pécsett. A társulat is erős volt, emlékszem néhány egészen kiváló előadásra. Az út, amin haladtak, mégis járhatatlannak bizonyult.

- *Sok mindent beszéltek erről a kudarcról...*

- Az alapvető hiba az volt, hogy jó színházat csináltak ugyan, de elvesztették a kapcsolatot a közönséggel.

– *Előreszaladtak?*

– Ma már nem könnyű ezt megítélni. Valószínűleg a helyzet, a közönség-igény és a lehetőségek megítélése nem volt reális. Egy színvonalas színház-vezetői koncepció jegyében kihagyták a számításból a nézőket. Ez a számítási hiba azután megbosszulta magát: megfosztották valamitől a közönséget, amihez pedig makacsul ragaszkodott .. .

– *Az operettre gondol?*

– Az operettre, de nemcsak a műfajra, hanem inkább arra a funkcióra, amit hagyományosan az operett töltött be. A könnyebb fajsúlyú szórakoztatásra.

– *Ön annak idején milyen tervekkel, programmal érkezett Pécsre?*

– Először is helyre kellett állítani a színház és a nézők jó viszonyát. Ki kellett egyeznünk a közönséggel. Ez már csak azért sem volt könnyű, mert azok a nézők, akik a korábbi műsorpolitika által sértve érezték magukat, egy ideig ellenálltak.

– *Mi változott meg azóta Pécsett, a műsorpolitika vagy a közvélemény?*

– Őszintén szólva, én mindig is álkonfliktusnak éreztem a magas művészi igény és az átlagnéző elvárásainak ütköztetését. Tudomásul kell vennünk, hogy a színház - mában élő művészet, amelynek alkotásai nem maradnak meg. Amit a közönség nem fogad be, az nem is tud esténként megszületni. A színház nem vigasztalódhat sem az utókorral, sem azzal, hogy tulajdonképpen a nézőben van a hiba, hogy a közönség éretlen vagy ostoba. Mert lehet, sőt egészen biztos, hogy vannak éretlen és ostoba nézők, mint ahogy színészek is vannak, akik nem nőnek fel feladataikhoz, de „a" közönséget nem lehet leváltani. Ha nem jut el a nézőtéren ülőkhöz a színház üzenete, akkor vagy az üzenetben, vagy a közvetítésben, az előadásban van a hiba. Kétségtelen, hogy minden jó előadásnak több rétege van. Kárpáti Aurél részletesen jellemzi a Shakespeare-előadások hatásának differenciáltságát; van olyan nézőréteg, amelyhez csak a darab fel-színi rétegei jutnak el és van, amelyik a mű mélyére hatol. De valamit minden-kinek kapnia kell a nézőtéren. A visszhangtalanság azt jelenti, hogy a színház nem tudta kimunkálni a mű rétegeit, valamiért nem tudta megértetni magát a közönséggel. Más kérdés az, hogy a színház művészeinek szakmai igénye soha nem lehet zavartalan szinkronban a közönségével.

– *Nem érez itt valamiféle ellentmondást?*

– A legkevésbé sem. A professzionista és a laikus „fogyasztó" szemléleté-nek, elvárásainak különbségét az élet minden területén természetesnek vesszük. Amikor én egy autót vásárolok, számomra csak az a fontos, hogy viszonylag gyorsan és problémák nélkül „menjen"; a tervezőmérnöknek viszont

száz követelmény figyelembevételével kell mindenkor kialakítania az új, a legjobb típust. Az én elvárásaim a magam közlekedési igényei szerint, és csak a létező, általam ismert kocsitípusok alapján formálódnak. Soha nem kívánnék többet az új kocsimtól, mint az előzőtől, ha nem ébresztenék fel az igényeimet. Az autóipart a mérnök viszi előbbre, és én - a vásárló - legfeljebb követem.

- A kérdés csak az, hogy van-e országút és pilóta a pécsi kocsikhoz?

– Úgy érzem, sikerült kialakítanunk valamiféle egészséges egyensúlyt. Volt ugyan idő, amikor azzal vádoltak bennünket, hogy eklektikus a műsorunk, de azután kiderült, hogy egy olyan városban, ahol egyetlen színháznak kell a közönség különböző rétegeinek valamennyi igényét kielégíteni, ott bizonyos eklekticizmus - elkerülhetetlen. Az egysíkú repertoárt valahogy olyannak érzem, mint az iskolai március 15-i ünnepélyek műsorát: azonos téma, azonos ünnepi hangvétel, csupa nemzetiszín, csupa negyven-nyolcas lelkesedés. Csakhogy az iskolai ünnepélyek átlagos időtartama egy óra, a színház időegysége egy évad ... És nekünk számolnunk kell azzal is, hogy a legtöbb *néző* maga is - mindenevő. Vagy, ha nem is az, azért szereti a változatosságot. A legpallérozottabb intellektusú néző is szívesen néz olykor-olykor krimit. Semmi okunk nincs arra, hogy ne ismerjük el az igények legszélesebb skáláját.

A Csárdáskirálynőtől - a Hamletig?

Akár így is megfogalmazhatja. De mindenképpen benne kell hogy legyen a koncepcióban, hogy az öt társulat munkájára alapozott széles repertoár több célt kell hogy szolgáljon. Hogy kiszolgáljuk és neveljük is a magunk közönségét.

- Ezzel azt akarja mondani, hogy a pécsi közönség az operett révén jut el a komoly zenéhez vagy éppen Shakespeare-hez?

– Nyugodtan mondhatnám, hiszen rengeteg precedens van rá. És most nem is az egyes emberekre gondolok, hanem igenis a pécsi színház közönségére. Amelyet tizennégy évvel ezelőtt éppen a többrétű, szórakoztató műveket is tartalmazó műsorral sikerült visszaszoktatni a színházba. És ma is úgy érzem, hogy a színház mindenfajta művészi törekvésének *van* visszhangja.

- Á szakmai közvélemény Pécset elsősorban az új magyar dráma műhelyeként értékeli. Őszintén szólva, ha mondaná sem hinném, hogy ezzel az úttörő tevékenységgel csábították volna vissza a nézőket. Márpedig a színház jelenlegi repertoárjának, úgy hiszem, ez alkotja a gerincét.

- Amikor megkaptam az igazgatói kinevezésemet, az első ember, akivel összetalálkoztam a Berlin étteremben, Czímer József volt. Megkérdeztem, nem lenne-e kedve bekapcsolódni a pécsi színházi életbe másodállásban. Hazudnék, ha azt mondanám, hogy már akkor az új magyar drámák bábáját kerestem. De Czímerről tudtam, hogy nagy gyakorlatú, kitűnő színházi ember, koncepciózus dramaturg. Abban az időben az új magyar dráma Pesten is, de főleg vidéken „kötelező házi feladat" volt, amit a társulatok általában becsületesen, „tisztes" szinten oldottak meg. Sem az együttes, sem a közönség nemigen figyelt oda... Csak az volt a fontos, hogy legyen. Hogy kipipálhassák a bérleti felhívásban vállalt, hivatalos szervek által megkövetelt penzumot. Eggyüttműködésünk: kezdetén Czímerrel eljutottunk oda, hogy ennek így semmi értelme, és ezen mindenképpen változtatni kell. *Vagy* olyan módon, hogy töröljük az új magyar drámát a repertoárból - amire persze nincs mód, vagy úgy, hogy fordulatot teszünk, fordulatot az új magyar dráma felé - és komolyan vesszük. De akkor nem várhatjuk ölbe tett kézzel a soha meg nem születő remekműveket, hanem meg kell keresnünk azokat az írókat, akiket vonz a színpad, és akiktől a magyar dráma megújhodása várható. Czímer, úgy emlékszem, megírta valahol, hogyan rohanta le Illyés Gyulát a Lukács uszoda melletti Malomtó eszpresszóban úszás után, hogy nincs-e új darabja vagy drámatémája. Illyés határozott nemmel válaszolt, de azért a beszélgetés egy későbbi fordulatában megjegyezte, hogy ha darabja nincs is, van azért egy drámai gondolata. Nem hiszi, hogy színpadra való, de beszélni talán érdemes róla .. . Az itt elhangzott gondolatcsírából született azután a *Tiszták.*

Milyen eszközökkel köti magához a Pécsi Nemzeti Színház a maga „házi-szerzőit"?

- A kapcsolat alapja a bizalom. Ha egy író szeretetet és hozzáértést tapasztal, ha elégedett a dráma előadásával, akkor az első találkozás akár folyamatos kapcsolattá is alakulhat. Az első dráma és annak bemutatója vonzza, hívja a másodikat .. .

Illyésen kívül Hernádi Gyula az, aki évek óta pécsi ház/szerzőnek számít .. .

Ha csak az előadott művek számát vesszük alapul, már akkor is az. De állítom, hogy Hernádi szemléletmódja, bizarrsága, a Falanszterben kibontakozó világa, *A tolmács* abszurditása nagy hatással volt a színházunkra is. Az író látásmódja általában visszahat az abba belehelyezkedő színészi kollektívára. És különösen áll ez olyankor, amikor több éven keresztül tartó, Folytatódó együttműködésről van szó. Hiszem, hogy a folyamatos munkakapcsolat egy-egy jelentős alkotóval - az írónak is, a színháznak is előnyös. De ez, természetesen, nem jelenti azt, hogy ne igyekeznénk a jövőben minél több íróra támaszkodni, minél szélesebb skálán játszani.

– Tudom, hogy a széles skálát ezúttal a szerzők körére érti. De azért megkérdezem azt is, hogy hogyan látja ugyanezt - a pécsi színház rendezői karában? Mi a véleménye az „egy színház egy rendező" koncepcióról? Mostanában egyre többen érzik ezt a színházi struktúra egyedül üdvözítő formájának. Ugyanakkor Pécsre - az ellenkezője jellemző. Itt egészen nyilvánvaló, hogy az Ön rendezői egyénisége egészen más, mint Sík Ferencé, és mindketten különböznek a fiataloktól, Paál Istvántól vagy Karinthy Mártontól.

– Valószínűleg, ha mindannyian megrendeznénk ugyanazt a darabot, szélsőségesen eltérő koncepciójú és stílusú előadások születnének. Mert valóban, Sík Ferenc egészen másra rezonál, más-ként lát, mint Paál István. De szerintem ez nem baj. Sőt, ellenkezőleg: vallom, hogy egy színház minden művészének -- fel-téve, ha valóban művész, ha megvannak a maga értékes elképzelései joga van a létezésre, az alkotásra, joga van a maga egyéniségére. Az igazgatónak éppen azt kell táplálni, ösztönözni a rendezőkben, ami tehetségükben a legszentebb: az egyedit, a művészi és emberi szuverenitást.

– Á többféle koncepció nem veszélyezteti vajon a színház, a társulat egységét ?

– Szerintem egy társulat vezető művészeinek, rendezőinek másban, mélyebb dolgokban kell egyetérteni, mint a stílus

– Például miben?

– Nem akarom azt mondani, hogy a világnézet kérdéseiben, mert attól tartok, hogy ezzel leszűkítem, a politikumra korlátozom a témát. Holott én világnézeten ebben a vonatkozásban az élet

szemléletét értem, azt, hogy egy művész mit lát meg, és mit tart fontosnak. Hogy mit vállal a világban .. .

– Kételkedem abban, hogy Ön és a színház többi rendezői ugyanazt látnák meg, ugyanazt tartanák fontosnak.

– Legalábbis az alapkérdésben: a színház funkcióját és konkrétan, a pécsi színház rendeltetését, dolgát illetően, úgy érzem, egyetértünk. És egyet-értünk abban is, hogy ezt mindenki a maga művészi egyéniségének kibontakoztatásával, kifejezésével szolgálja. Lehet, hogy ha három színház lenne Pécsett, akkor másféle, differenciáltabb felállás híve lennék. A jelenlegi körülmények között viszont, vallom, hogy csak ez a többszólamú műsorpolitika és a rendezői egyéniségek különbözőségére alapuló stílus felel meg a szakma és a közönség érdekeinek is.

- *Következetesen* egy *színházról beszél. Holott a kamaraszínház léte új helyzetet teremthetne Pécsett. Elképzelhető lenne a nagyszínház mellett - egy szűkebb közönségréteg ízlését szolgáló, intellektuálisabb, kísérletező stúdió.*

- Egyelőre még nem zongoráztuk végig a lehetőségeket. Még csak kóstolgatjuk a kamaraszínpadot. Minden-esetre a hatszáz és a kétszázhatvan személyes nézőtér különbségét figyelembe kell vennünk a jövőben. De a differenciálás gyakorlata csak ezután alakul még ki.

- *És hogyan differenciálódik, kikből tevődik össze a két színház közönsége?*

- Pontos adataink nincsenek, de egyelőre nem hiszem, hogy érződne a nézőtéren a különbség. Mindenesetre elmondhatom, hogy elsősorban a munkásság és az ifjúság felé szeretnénk a jövő-ben tovább terjeszkedni.

- *Milyen eszközökkel?*

- Mindenekelőtt arról kell beszélni a színpadon, amiről szó van. Ami az embereket, a munkásokat és a fiatalokat foglalkoztatja.

– Ez valószínűleg célravezető, de engedje meg: nem túlságosan konkrét program?

Nógrádi Róbert most először elneveti magát. - A többit a gyakorlatnak kell igazolnia. De ezen kívül, javítanunk kell végre a színházi propagandán is. Kérdés csak az, hogy hogy lehet javítani valamin, ami szinte nincs is! Az ember folyton olvassa a reklámpszichológusok elképzeléseit, tapasztalatait és a vaskos reklámkönyvek hírét. De sajnos, a kulturális propaganda változatlanul gyerekcipőben jár. Kénytelenek vagyunk mi magunk kialakítani a közönség vonzásának valamivel korszerűbb módszereit.

- *Ezek szerint mégiscsak vannak közönséggondjaik ? Mégiscsak szükségük van valamiféle nézőtoborzásra?*

- A gazdasági eredményeink - kifogástalanok. A pénztárnál akár minden este kitehetnénk a „Minden jegy elkelt" táblát. De most már nem dőlünk be a nagy számok varázsának. Tudjuk, hogy a bérletakciók sikere nem minden. A bebérletezett előadások leveszik ugyan a gondot a szervezés válláról, de sokszor elkedvetlenítik a színészeket. Mert a bérlők, akik fáradtság nélkül, és túlságosan olcsón jutnak a jegyhez, vagy eljönnek minden színházi előadásra, vagy kedvük szerint válogatnak. A válogatás, természetesen, kinek-kinek szuverén joga. A bérlőtől sem lehet elvitatni! De egyelő-re az a helyzet, hogy ha egy bérlő otthon marad, annak este üres a helye. Ugyanakkor sokszor vannak érdeklődők, akik jegy híján nem láthatják az előadást. A túlságosan felduzzasztott bérletezés következtében a szervezők megnyugodtak a babéraikon, aktivitásuk lecsökkent, a pénztári forgalom pedig megcsappant. Szinte leszoktattuk a nézőket arról, hogy a pénztárban is lehet jegyet váltani.

– Tapasztalataim szerint nemcsak Pécsett küzdenek ezekkel a gondokkal. Az üzemek és szocialista brigádok bérletei, a biztosított teltházakciók gyakran fél házat eredményeznek.

– A kollektív bérletek korszakán mi már szerencsére túljutottunk. Nálunk a „Jószerencsét-brigád" nem válthat bérletet, csak Kovács János bányász és felesége. Arra törekszünk, hogy az üzemek ne próbálják egy összegben megváltani kulturális kötelezettségeiket, hanem szövetségeseinkként szervezzék a nézőket. Ne vegyenek meg egy-egy előadást. Csak ötször vagy tízszer két jegyet, amivel alkalmanként jutalmazzák a dolgozókat. Szeretnénk elérni, hogy a színházbérlet mindenkinek értéket jelentő, személyes tulajdona legyen. És ezt - bármilyen furcsa - nem könnyíti, inkább nehezíti a túlságosan nagy állami dotáció. Hiszen egy-egy ifjúmunkás vagy bányászfiatal habozás nélkül elköltszombat esténként egy százast, ha jól akarja érezni magát. A tizenegy alkalomra szóló kétszáz forintos színházbérletnek azonban a felét megtéríti az Állami Ifjúsági Bizottság. Így azután egy előadásra még *egy* mozijegy ára sem jut! Ezért fordul-hat elő, hogy a bérlőinket még az idő-járás is befolyásolja, nem is beszélve arról, hogy egy-egy meccsközvetítés kedvéért hányan hagyják veszni az az-napra szóló bérletet.

– Ön szerint mi a teendő?

– A dotáció összege és formája nem rajtunk múlik. De annyit már elhatároztunk, hogy a jövő évtől kezdve csökkentjük a bérletek számát. Megszüntetjük például a premierbérletet. Szeretnénk, ha valóban a műre kíváncsi nézők jönnének el az első előadásra, és nem azok, akik a főnöküket szeretnék látni estélyiben. Azt tervezzük, hogy maximáljuk az eladható bérletek számát, és egy-egy este legfeljebb a férőhelyek felét tartjuk fenn a bérlőknek. A többi helyet a darabra valóban kíváncsi, alkalmi nézőknek biztosítjuk. Azoknak, akik nem restek a pénztárhoz jönni jegyért. Már az idén bevezetjük a pénztárnál váltható 12 forintos pótjegyeket, amelyek tulajdonosai az üresen maradt helyek valamelyikéről nézhetik végig az előadást.

- *Stockholmban, Berlinben ezt már régebben kitalálták. A Volksbühnében Einlasskartének hívják. De az előbb nemcsak a szervezésről, hanem a színházi propagandáról is kritikusan szólt. Nem tudom, például milyen a színház kapcsolata a helyi lappal?*

- Ebben a vonatkozásban elégedettek vagyunk. Nemcsak kritikával, hanem a színházat propagáló előzetes cikkekkel is segítik a munkánkat. De nem könnyű a színházi propaganda, különösen vidéken. Amikor elhatároztuk, hogy bevezetjük esetenként az előadások szünetében a dedikálást, még vezető művészeink is húzódoztak a dologtól. Nem azért, mert féltek a rajongók ostromától, hanem éppen ellenkezőleg, attól tartottak, hogy hiába árulják a fotókat az elő-csarnokban, senki sem fogja megkeresni őket. De már a legelső alkalommal hosszú sorok álltak az aláírásokért. Amikor legelőször kitettük a táblát az előcsarnokban, hogy „Ha kedved van, gyere előadás után a próbaterembe beszélgetni" - az ifjúsági előadások néhány rajongó diákjára számítottunk. De kiderült, hogy alig fértünk el a teremben.

– Mi volt ezeknek a beszélgetéseknek a tartalma?

– Az alapelv az volt, hogy nem tartunk pót-magyarórát, és nem akarjuk utólag elmagyarázni a látottakat. A nézőktől szeretnénk megtudni, hogyan hatott rájuk az előadás.

- *Általában eléggé vegyesek az ilyenfajta ankétok tapasztalatai.*

Az attól függ, hogy hogyan szervezik, és mit várnak a találkozótól. Ami-kor először jártam egy munkásszálláson, ahol a beszélgetés részvevői „felmondták" nekem a látott darab tartalmát, csalódtam. De azután megértettem : milyen nagy dolog, hogy egy öreg bányász nemcsak megértette az előadást, hanem képes önmaga számára és a nyilvánosság előtt is megfogalmazni a látottakat. Sokszor egy-egy ilyen ankét a színház ön-kontrollja, a gondolatok visszaigazolása lehet.

- *Hallottam, hogy újra a Madách Színházba készülnek. Tekinthetjük ezt a műsorcserét már az együttműködés hagyományának ?*

-- Jó lenne, ha ez már nem is hagyomány lenne, nem két színház üdvözlendő kapcsolata, hanem a színházak létformáját jelentő mobilitás természetes megnyilvánulása. Meggyőződésem, hogy az a kulturális érték, amit egy-egy város színháza produkál - az egységes magyar színházi kultúra része. És mi felelősek vagyunk azért, hogy ezt *az* értéket m nél több emberhez eljuttassuk. Ez a budapesti Madách Színház előadásaira ugyanúgy vonatkozik, mint a Pécsi Nemzeti Színházéra, feltéve, hogy valóban értékről van szó. Én azt hiszem, hogy a műsorcsere, a turné, csak nálunk olyan nagy újság, a világon mindenütt magától értetődő színházi életforma. Miért ne vihetnénk el egy-egy jó előadásunkat a budapesti bemutatkozás után Salgótarjánba, Egerbe, Sopronba vagy bármelyik más, önálló társulattal nem rendelkező városba? Miért ne egyeztethetnénk a programot az ott rendszeresen vendégszereplő színházakkal? Hiszen ez közös és egyetemes érdek.

Gondolom, a szezonvégi turné - fárasztó dolog.

- De ugyanakkor össze is kovácsolja a társulatot. Es akikben színészi vagy egyáltalán művészi véna van, abban él az igény arra, hogy megmutassa önmagát. Szeretné, ha minél többen látnák az országban azt, amit létrehozott! El kel-lene jutnunk végre oda, hogy ezt sehol ne tekintsék valamiféle partizánakció-nak, hanem a szocialista színház intézményesített létformájának.

– *Valamiféle országos mozgalomra vagy fesztiválra gondol?*

– A világért sem! Mindig és mindenben - csak Pécsre. És arra kérem, hogy ezt ne felejtse ki a nyilatkozatból.

RÉVY ESZTER

A békéscsabai színházról

Beszélgetés Lovas Edittel

Szinte minden vidéki színházunk problémáiról, sikereiről vagy bukásairól többet tudunk, mint a Békés megyei Jókai Színház működéséről. Kíváncsivá tett, mi lehet az oka annak - a távolságon kívül -, hogy olyan keveset írunk-beszélünk erről a színházunkról. Ez a kíváncsiság késztetett arra, hogy az 1975-76-os évad előadásainak látogatása közben megfigyeljem Békéscsabán a mindennapok színházi életét, és beszélgessek Lovas Edittel, a színház igazgatójával.

A Jókai Színház 1975-76-os bemutat ói: Shakespeare: *A makrancos hölgy,* Rahmanov: *Viharos alkonyat,* Kolhaase-Zimmer: *Hal négyesben,* Bárány Tamás: *Város esti fényben,* Deval-Nádas-Szenes: *Potyautas,* Schiller: *Ármány és szerelem,* Svarkin-Aldobolyi-Romhányi: *Az idegen gyermek,* Maugham-Sauvajon: *Csodálatos vagy, Júlia,* Kaló Flórián: *Négyen éjfélkor* és Csiky-Fényes--Szenes: *Kaviár.* Két gyermekelőadás: Benjadovszkaja-Csoma-Tomsits-Brand: *A három Mamed* és Heinz-Kahlan Grimm-mese-adaptációja : *Az okos Zsuzska.*

A bemutatott művek világos közművelődési célkitűzést szolgálnak: klasszikusok, régi és új magyar drámai művek, ízelítő a szocialista országok színműveiből, zenés vígjátékok. Operettet tíz éve nem játszik a színház. Kilenc felnőtt-és négy gyermekelőadásra szóló bérletsorozatot hirdetnek. Közönség tehát mindig van; néhány kivételtől eltekintve, melyekre később még visszatérünk, a látogatottság általában kilencven százalékos. De felmerül a kérdés: vajon a színház látogatottsága arányban van-e a tényleges közönségigénnyel ?

– *Hogyan méri le a színház igazgatósága, hogy műsoruk valóban megfelel-e közönségük ízlésének ?*

– Az utóbbi években általánossá vált szakmai vélemény szerint az egész magyar színházi világ egyik legnagyobb vívmánya és egyben katasztrofális csődje a bérletrendszer. Egyik oldalról ugyanis szép, nemes, kultúrigényes dolog, hogy egy munkás- vagy parasztember éven-te többször kedvezményesen, szervezetten ellátogat színházba. Másfelől viszont nemcsak a bukás vagy az egészséges kiválasztódás lehetőségét zárja ki, hanem nagyon megnehezíti a tájékozódást abban az alapvetően fontos kérdésben, melyet feltett. Nem mindig tudunk pontosan és hiteles forrásból informálódni arról, hogyan hat valójában a látott-hallott kultúra azokra, akiknek érdekében egész művelődéspolitikánk munkálkodik, noha erre azért vannak eszközeink. Az aktív kultúrpolitikai tevékenység a „Viharsarokban" különösen nagy jelentőségű. Színházunk a város életében nem különlegesség akar lenni, ha-nem mindennapi valóság.

– *Úgy érti, hogy az ország e részének kulturális szintje alacsonyabb a többinél? -*

Nem így fogalmaznék. Arról van inkább szó, hogy itt, Békésben, ahol ma is jellemző a tanyai településforma, a kicsi falvak láncolata, ahol az ember kiszolgáltatottsága a természetnek még mindig nagyfokú, a szabadság nyomában járó jogok még nem ivódtak elég mélyen az emberek lelkébe. Itt, ahol a talpalatnyi földért, falat kenyérért, a, létminimumért való küzdelemben évszázadok teltek el a felszabadulás előtt, lehet-e csodálni, hogy az anyagi javak megszerzése, a tárgyi kultúra elsajátítása álla vezető helyen ? A szellemi kultúrához való jog még nem tudatosodott eléggé, annak ellenére, hogy ez az a megye, ahol az apák együtt tanulnak a fiúkkal, ami önmagában is hatalmas eredmény. A szellem napvilágának felragyogtatása az agyakban és a szívekben: itt fokozott mértékben nem csupán joga kötelessége a színházművészetnek.

A Jókai Színház az ország színházait tekintve - leszámítva a más funkciójú Huszonötödik Színházat - az egyetlen, amely rendszeresen bekapcsolódik a felnőttoktatásba. A műsorösszeállítás ugyanis eleve figyelembe veszi az iskolai tanmenetek tematikáját, ügyelve arra, *hogy* évi két előadás mindig az oktatáshoz hangolódjék. Mint már említettem, közönségben nincs is hiány, általános a telt ház; időnként hatvan-hetven százalékos a látogatottság.

– *Van-e valami konkrét oka a látogatottság változásának, hiszen a bérleteket, jegyeket egyformán eladják ?*

– Hogyne volna. Ha például *a Minden lében két kanál* vagy a *Columbo-sorozat* valamelyik darabja megy a tévében, a színház látogatottsága észrevehetően csökken. Ugyanez a helyzeti, ha Békéscsaba futballcsapata játszik valamilyen fontosabb mérkőzést. Közönségproblémánk

különben a székhelyen szinte soha sincs, tájelőadások alkalmával viszont akad. Miután ezeket az előadásokat - mint mindenhol - fix összegért kötik le, a művelődési ház nem érdekelt abban, hányan ül-nek a nézőtéren. Ha a művelődési ház vezetője kevésbé lelkes, vagy - mondjuk - éppen kukoricatörés van, lényegesen kevesebb a közönség, bár száz néző alatt nem vállaljuk az előadás megtartását. Igaz viszont, hogy ez okból mindössze egy alkalommal mondtunk le fellépést.

(Békéscsabán valóban nincs sok gond a közönséggel. És ami e műsorpolitikát igazolja: *az Ármány és szerelem* éppolyan siker, minta Bárány Tamás riportkönyvéből a színház felkérésére készült dráma.)

- Tapasztalatom szerint az embereket mindennapjaink drámai eseményei érdeklik legjobban - és a nagy tragédiák. Leegyszerűsítve talán úgy fogalmazhatnánk, hogy két dolgot szeretnek: sírni és nevetni. De mindenekelőtt az erkölcsi megtisztulást igénylik. A mai színházművészetnek feltétlenül feladata, hogy az embereket hozzásegítse az erkölcsi, világnézeti tisztánlátáshoz, belső életük rendezéséhez. A közönség ezt várja, ezt igényli a színháztól, és eltaszít mindenfajta hazugságot.

– *Az őszinte reagálás különösen a gyerekekre jellemző.* A három Mamed *előadásain például fülsiketítő lárma kísérte a színpadi cselekmény fordulatait. A gyerekek mélységesen elítélték az aljas, gonosz szándékot, és segíteni akarták a jó, igaz emberek sorsát. De minden gyermekelőadás tomboló sikert hoz, olyannyira, hogy előfordul: többgyermek van a nézőtéren, mint ahány hely.*

– Bizony előfordul. Három éve bérletrendszerű a gyermekszínház. Az)k a gyerekek, akik három évvel ezelőtt először vettek bérletet, megismerkedhettek mesejátékkal, operával, balettel, bábjátékkal. Rendkívül fontosnak tartom a gyermekek színházba szoktatását. Nemcsak azért, mert tudom, hogy több esetben a szülők is akkor láttak-hallottak életükben először operát, mikor elkísérték gyermeküket Ránki *Pomádé király új ruhája* című művének előadására, hanem mert biztos, hogy ezeknek a gyermekeknek már szellemi szükségletük lesz a színházművészet iránti érdeklődés. Meggyőződésem: legelemibb kötelességünk, hogy gyermekeink mindenből a legszebbet, legnemesebbet, legtisztábbat kapják tőlünk. Szín-házunk egyébként a felszabadulás 30. év-fordulója alkalmából -egyedül az országban - elnyerte az Országos Ifjúsági és Nevelési Tanács „Ifjúságért" nagydíját.

(A Jókai Színház évenként általában 400-410 előadást tart, 1973-ban 137 318, 1975-ben már 151 629 néző előtt. Az évi 410 körüli előadásszámból szintén 1975-ben 192 volt a felnőtt- és 45 a székhelyi gyermekelőadások száma. A többi - táj. A társulat 32-3 4 tagot számlál, beleértve a segédszínészeket is. Nincs olyan színész, aki 100 előadás alatt játszana, az sem, akinek például 85 a kötelező előadásszáma. A produkciók művészi színvonala általában jó, bár egyes előadásokon belül időn-ként egyenetlen. Nagyobb számban születnek kitűnő alakítások, mint egységes, kiemelkedő művészi színvonalon mozgó előadások. A színház állandó rendezői-nek száma három, beleértve az igazgató-nőt is. A kötelező rendezésszámon túl-lépve vendégrendezőkkel dolgoznak az ország minden részéből - nem mindig szerencsésen. Az is tény, hogy évek óta nem akadt olyan, a főiskolát frissen végzett fiatal színész, aki pályakezdő éveit a Jókai Színháznál óhajtotta volna eltölteni.)

– *Ön szerint mi az oka a produkciók művészi színvonal-ingadozásának, a társulat meglehetősen heterogén összetételének ?*

– Sajnos a mai napig nem lehetett jóvátenni azt a hibát, amelyet az ötvenes években követtek el: ha valaki „rossz fát tett a tűzre" a színházművészet berkeiben, bűneit levezekelni elküldték a békéscsabai színházba. Hiába dolgozik körülbelül tíz esztendeje a színház a felettes hatóságok és a közönség bizalmától övezetten, a szakmában az a szó, hogy „Békéscsaba" ,egyenlő azzal, hogy „lent". De mi lehet a megoldás, ha azok a művészek, akik nagyon becsületesen, tudásuk és tehetségük maximumával 3 hódítják meg a közönséget, az egész országban a legmostohább körülmények között él-nek? A színészházznak nevezett alápincézetlen, belső zártfolyosós, összedőléssel fenyegető vályogház, ahol zömében kettesével kénytelenek lakni színészeink, nyilvánvalóan nem jelent túl nagy vonzerőt. A béralap sem magasabb, mint bármely más színháznál. Ilyen körülmények közt nem csoda, hogy olyan a színház, mint egy vasúti átszállóhely. Két-három évenként ismétlődik az idegtépő hajsza: a törzstársulathoz tehetségesnek ígérkező fiatalokat kell „összeszednünk". És mire felneveljük őket, megtanulják a szakmát, s már van Ferdinándunk és Lujzánk, akkor szinte biztosra vehető, hogy ez egyben a búcsúfellépésük is lesz. Becsületükre válik azonban elszerződő színészeinknek, hogy általában nem anyagi okok, hanem jobb művészi és egyéb körülmények reményében hagyják el a színházat.

– *Ön az egyetlen az országban, aki nő létére színigazgató. Segítik a munkájában?*

– A felsőbb szervek általában lelkesedéssel és ügyszeretettel támogatják a színház célkitűzéseit. De ezzel együtt sem tudom négy éve elérni, hogy főrendezőt nevezzenek ki. Évek óta egy-személyben vagyok felelős mindenért művészileg, politikailag, anyagilag. És mert aggályos, lelkiismeretes fajta vagyok, számomra ez fokozott felelősséget jelent. Huszonnégy éve dolgozom a pályán, ebből húszat töltöttem vidéken, jóval több mint *száz* előadást rendeztem. Soha nem gondoltam arra, hogy valaha is vezető legyek. Mindig csak arra törekedtem, hogy az előttem álló feladatot tőlem telhetően a legjobban oldjam meg. De nem érzem, hogy akár eddigi eredményeim alapján, akár mint súlyos problémákkal küzdő színházvezetőre különösebben odafigyeltek volna rám - vagy az ügyre, melyet itt „lent", Békéscsabán képviselni igyekszem. Kivételt képeznek ez alól közvetlen feletteseim, a párt-, a városi és a megyei vezetés képviselői. Azt hiszem, korosztályomban én vagyok az egyetlen, aki még a „Szocialista kultúráért" elismerést sem kapta meg, nyilván mert eddig végzett munkámmal nem érdemeltem meg. Volt idő, amikor ez nagyon fájt. Ma már nem. Négyszáz boldog gyerek vagy egy-egy őszinte nevetés a nézőtéren - a mi pályánkon ez jelenti az igazi örömet.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Színházalapító előadás*

Jurij Ljubimov Szecsuánija

„A színpad üres, csak jobb oldalon lát-ható utcai járdához hasonló építmény .. . A háttérben Brecht arcképe. Pillanatra sötét, azután újra megvilágosodik a szín-pad, amely most már tele van szereplők-kel, akik sorban állnak, szorosan, a szín-pad egyik végétől a másikig, közel a közönséghez. Középen két fiú áll, az egyik harmonikával, a másik gitárral, és valami bravúros, valamit-kezdő melódiát játszanak. Közöttük, a színpad legelején áll még egy fiú, sapkában, zakóban, a kezében szintén gitárt tartva és beszél.

Arról beszél, hogy időről időre olyan színházat kell keresni, amelynek gyökerei az élet utcájába nyílnak - a minden-napok, a föld színházát - és előre figyelmeztetnek minket, hogy ilyen szín-házat fognak most nekünk bemutatni. A harcias, tüzes muzsika mintegy megadja az előadás esztétikai programját, ő pedig leveszi sapkáját és tisztelettel meghajlik Brecht előtt. Mindannyian ki-húzzák magukat, és fejüket élesen a kép felé fordítják. Egy pillanat csend - tisztelet ez a szerzőnek - és megkezdődik az előadás."

A fenti leírás N. Krimova : *Brecht a Vahtangov utcában* című cikkéből származik, a Tyeatr 1964/3, számában jelent meg híradásul a Vahtangov Színház mellett működő Scsukin színiiskola növendékeinek vizsgaelőadásáról. Ma ezek a növendékek már öreg színészek, alapító tagjai a Taganka téri színháznak, de az előadás. *A szecsuáni jólélek* még mindig műsorukon van. és még mindig lehetetlen Moszkvában jegyet kapni hozzá.

Jobboldalt Brecht-karikatúra - inkább Kissingerhez hasonlít, semmint Brechthez -, balra sematikus faágak, mintha szénnel írták volna föl egy rajzlapra. Fölötte kövér betűkkel: *Utcaszínház. A* szuffitán ugyanez a rajzlapszerű meg-oldás vonul végig a darab címével. Nyitott a színpad. Inkább dobogónak látjuk, semmint színházi színpadnak. Meztelen és leplezetlenül tárja a nézők elé szerkezetét. A rivaldával merőleges, hátsó lezárást egy halvány mustárszínű fal teszi meg. Semmi más szerepe nincs a falnak, mint bejelenteni a nézőknek a száraz tényt: ott ér véget a színpad, azon túl csak a színházüzem van, és a nézőknek semmi illúziótkeresnivalójuk nincsen azon túl.

Balra és jobbra szürke gyöngyvászonnal behúzott húszas emelvény, rivaldával merőlegesen hátrafutó síkja látszik. Ha a Vahtangov utcai premiert Krimovától kellett kikölcsönöznünk, a tizenhárom évvel később látott előadás még visszaidéz valamicskét az iskolaszínpadból és a növendékvizsgából. Mintha anyagi megfontolásokból nem telt volna parádés díszletre - nem pedig esztétikai megfontolásból. Színinövendékek vagyunk - mond-ja a díszlet. és jelen időben mondja, hiszen a játék mindig jelen idejű, mégha Sen Te dereka megvastagodott, és Su Fu úr, a borbély elveszítette fejének férfias ékét. Fiatal színészek vagyunk! Nincs szükségünk semmi másra, mint egy falatnyi térre, néhány deszkára, ahol megvethetjük a lábunkat, és meztelen tehetségünkkel kimozdítjuk a világot sarkaiból.

Ebben a színházalapító előadásban a kendőzetlen színészi készség a főszereplő. Nincsenek maszkok; nemcsak félálarcok nincsenek, de még a szokásos színházi kendőzés is hiányzik, az alapozás, a szem körülhúzása, a szempillák megfestése vagy az ajkak kipirosítása.

„Allergiáktól menekültem a rendezéshez - mondja Ljubimov. - Ezek a festett bokrok, ezek a festett fák, ezek a festett ajkak! Miért kell a természetet a színpadra cepelni ? Miért vonszoljuk oda a festett bokrokat, amikor a természetben jobbak a bokrok és szebbek? Urálom a festett bokrokat és a festett arcokat. Ezért is szüntettem meg színházamban a maszkot."

Pucér emberi arcok pillantanak ránk a színpadról. Az emberi tekintetek élnek, nem a színésziek.

Lin To, asztalos (Hmelnyickij) és felesége (Zsukova) időről időre, többször a szövegben leírottnál megjelenik a színen; kísérletet sem tesznek rá, hogy munkába belevénhedett embereknek tűnjenek föl. Egyetlen erős és jellemző testtartás elég ahhoz, hogy tudjuk: öregembert látunk. A kendővel elállóra szorított női fülek elegendőek ahhoz, hogy a néző tudja, miféle öregasszonnyal van dolga, jóllehet, a színésznő arcán még csak egy szarkaláb sem látszik. Mozdulataik vagy válaszaik késleltetettsége, elrévedő ráérősségük - ebből nem hiányzik az agyérelmeszesedéses fékezettség egymáshoz való kapcsolatuk odaadó bugyutasága és egyritmusú mozgásuk jelzi, hogy évtizedek csiszolták össze ilyen egybehangoltra őket: a két ember itt egy pár; csak együtt léteznek, együtt lélegeznek, kiegészítik egymást és pompásan összeillenek, noha hórihorgas a férfi és pöttöm az asszony. Nincs szükségük jólétre boldogságukhoz. A picinyke, elálló fülű, kikerekedő szemmel vizslató asszonyka mellett szinte katatóniásan kifejezéstelen, nyurga, társa fölé magasodó férj áll. *Az asszony* ámulata és őszinte tiszta tekintete, a férfi meg-fáradt, reménytelenségtől eltompult tekintete csak ebben a festetlen arcú világban kap ilyen erős hangsúlyt. Itt a szemek kerülnek közel a nézőkhöz. Van egy vissza-visszatérő mozdulatuk, az asszony egyetlen szemérmetlenségében is szemérmes mozdulattal helyezi tenyere lapját férje ülepére, ebben a természetességgel birtokba vevő mozdulattal kocognak el ketten. Mély emberi lírát hordoz mozgásuk, megkapóan gyöngéd a kép.

Ennek a két összetartozó figurának kétféle a tanulsága.

Az egyik, hogy Hmelnyickij és Zsukova él legerőteljesebben tizenhárom év után is az előadásban, jelzését hordozva utólagosan is, hogy eredetileg miféle színészi értékekkel, igazságtartalmakkal volt gazdag a mára csupán külső formáját őriző előadás. A másik, hogy a színházalapító Brecht-előadásban még nem dőlt el végérvényesen a rendezői modor útja. Kétfelé is vezet *A* szecsuániból *a* lehetőség. Jóllehet, a kövét, fekete betűs föliratok - Trafik, Bíróság, Gyár stb. -, vagy az előadás elején és végén fölsorakozó társulat látványa hordoz magában némelyes plakátszínházszerűséget, még-is a finom részletek, a líra, az előadás mozzanatait átható gyengédség inkább Vahtangov örökségének folytatását tételezi föl, semmint a darabosabb és szikárabb, szárazabb és dinamikusabb plakátszerűséget, azt, amit a Itt következő sikeres rendezés - *Tíz nap, amely megrengette a világot* - oly erőteljesen viselt magán, hogy jószerével azt tekinthetjük, stiláris értelemben legalábbis, a Taganka téri színház alapító előadásának.

A későbbi rendezésekben Ljubimov a nyersebb, nem ped[1]g a lágyabb megoldások felé fordult. Akkor is, ha például a *Csendesek, a hajnalok* átitatott részvéttel és szeretettel, meghatottsággal és érzékenységgel.

Amit a Tagankán játszanak, nem a

* Részlet egy készülő monográfiából,

Gute mensch von Sezuan. Sokkal inkább Dobrüj cselovjék iz Szezuan. Nem német történet, hanem orosz. Nem germán, szláv. A kínai istenek nem német közegen átszűrve jelennek meg jóembert keresni, hanem hangsúlyozottan orosz, sőt: szovjet közegben mozognak (akkor is, ha újságolvasáshoz a szereplők a Neues Deutschlandot veszik kezükbe). Sen Te trafikja egy föliratból áll és néhány feketére szurkozott, egyszerű ácsolatú székből és asztalból, ennek lapja alól tálcára rakottan előhúzható a külvárosi dohánybolt egész készlete. A ruhák ugyancsak feketék. A hatvanas évek értelmiségi ifjúságának fekete egyennadrágja, uniformizált fekete pulóvere és fekete inge ez. Ebben a fekete öltözék-ben látjuk majd Viszockijt a megmodernített *Hamletben* és ez az a fekete egyen-ruha, amelyben a kor ifjú nézői a vizsga-előadást nézve helyet foglalhattak a színi-iskola nézőterén. (1976-ban a Tagankán már színesek az ingek, elegánsak az ifjú nézők, és bár a közönséggel érintkezésbe lépve az előadás elevenséget és hajlékonyságot mutat: mindannak, ami a színpadon látható, van némi történelmi leletszerűsége; üzenet ez a hatvanas évek húszéveseitől a hetvenes évek húsz-éveseihez.)

Sen Te fekete inge férfigombolású, és amikor Sui Taként rossz énjét juttatja érvényre a történetben, akkor sem kerül egyéb Szlávinára, a színésznőre, mint egy fekete napvédő szemüveg és fekete keménykalap. Még a mozgása, a jelleme sem változik meg. Ljubimov nem használja, nem használtatja ki színésznőjével a két énre hasítottság színészi színező lehetőségeit, az egymástól élesen elkülönböző magatartás színpadi megfestésére nem történik kísérlet. Szlávina éppen a két figura azonosságát hangsúlyozza. Egyetlen pillanatig sem kívánja megtéveszteni a nézőket azzal, hogy más volna, mint aki. A jó és a rossz - mondja ez a szerepformálás - erkölcsi tulajdonságok. Egyiket sem viseli kívül az ember.

A meghökkentést keltő mindebből inkább 1963-ban, a vizsgaelőadás és 1964-ben a színháznyitás idején érződhetett ki. Hirtelen szakítottak azzal, hogy teleépítsék illúzióval a színpadot és a legapróbb részletig igyekezzenek fölkelteni a valóság külső képének ábrándját. Szakítottak azzal, hogy a színpad az élet egy szeletét ábrázolja. Hirtelen fordulattal megmutatták a nyers deszkákat, leleplezték a színpad szerkezetét, szinte pucéran rakták ki a játék elemeit a térbe: ezek azok az eszközök, amikkel színházat lehet csinálni, sőt: e *a színház*, csak ennyi! Ez meghökkentő lehetett a beépített díszletek, a féléves próbákkal hitelesre csiszolt életek naturalizmusának tetőzésekor.

Ljubimov váratlanul, de várhatóan - Brecht segítségével - fölfedezi a színházat, mint *egy* történet elbeszélésének helyszínét, a színházat, mint olyan közös helyet, ahová emberek gyűlnek össze megnézni és meghallgatni valami számukra fontosat, a színházat, ahol elég a deszka, a néző és a színész meg a gondolat és a szenvedély, s semmi szükség nincsen - vagy legalábbis járulékosnak tűnik föl mindaz a törekvés - ami arra irányul, hogy elfedje a színház színház-szerűségét, a játék játék voltát, azt bizonygatva, hogy a színház az eleven életet ábrázolja, nem pedig olyasvalamit, ami több is, kevesebb is annál.

Dobrüj cselovjék iz Szezuan?

Zene kíséri végig a játékot, de egyáltalán nem Paul Dessau száraz muzsikája, hanem valami nagyon édes és borús, egyszerre csibészesen vidám és gyermekien elborult zene. Tangóharmonika, gitár és néha egy-egy dobütés a függöny mögött. Füttyök, füttyök, kevély és legényes füttyszó: ez ahelyett, hogy kínaivá igyekezne tenni a mesét, akár csak oly módon, mint Szizov zümmögő keringője a Gozzin átszűrt kínaiságot a Turandot hercegnőben: itt a moszkvai házibulik, az orosz utca zeneszerszámai szólalnak meg. Valami nyersen durva, minden esztétikai megemeltség nélkül megszólaló olcsó, de elbájoló és szívbe markoló dallam, amit ezek a szűk fekete nadrágokba bújt fiúk - az egykori színi-növendékek maguk - játszanak, némileg talán a történettől függetlenül is. Időn-ként a jobb oldali fekete klott függöny mögül csendülnek föl a dallamok - olyan ez a függöny, mint olcsó kis cukrász-dákban a mellékhelyiséget eltakaró, rúdra függesztett takarás -, vagy kilépnek a játéktér közepére és tettetett egykedvűséggel muzsikálnak. Flegmájuk mögött ugrásrakészség lapul, figyelem és erkölcsi felelősségrevonás húzódik meg szenvtelenségük mögött.

A három, földre érkező istenségben nincsen semmi isteni. Három esett kisisten, tisztviselői istenecske jár erre megbízatását teljesíteni, néha egy-egy nehezebb szót rosszul ejtenek ki, emlékeztetve a bemutató idején élt politikus lapszusaira. Miközben a három színész jelzi, hogy hivatalnokisteneket mutatnak be egyszersmind saját személyiségük is kilátszik: a szerep nem takarja el a szereplőt. Fiatalok ezek, akik eljátszanak (bemutatnak) egy történetet arról : lehet-e jónak lenni egy nem jó világban?

Wang, a vízárus (Zolotuhin) maradt talán a legfiatalabb az előadásban. Nincsen benne önsajnálat. Sem nyomorát, sem keserves munkáját, sem megöregedését, sem sérült kezét és keresetétől megfosztó sebesülését nem teszi sajnálat és megkönnyezés lehetőségévé. Csak jelzi, rendszerint pantomimmozgással kínját - sérült bal karját olyan erőtlen, kivérzett mozdulattal lóbálja meg teste mellett, hogy erőteljesebben érzékelhető balesete minden naturalisztikus részletezésnél.

Az előadás befejezése meghökkentően jellemző a félig még diák, félig már hivatásos színészekre. De jellemző a szíház későbbi művészi gyakorlatában megjelenő nézetekre is.

Lezajlik a bírósági tárgyalás. Sui Ta leleplezi magát. Az istenek féligazságot hirdetnek és egy festett, furnirparapett mögé rejtőzve, eltűnve félig a fűrésszel formált felhő pamatai mögött, visszamennek az égbe. Elsötétedik a színpad. Amikor ismét világos lesz, a rivalda vonala előtt úgy sorakozik föl a társulat, mint tette az előadás kezdetekor. Itt látható, hogy bár nem lépnek bele teljesen a szerepbe, vagyis nem jön létre az előadás(ok) során a sztanyiszlavszkiji értelemben vett teljes azonosulás szerep és színész között, mindig kilátszik a demonstrált figura alól maga az alakító - nem a művészi, de állampolgári egyénisége -, azért a legvégén, amikor libasorban állva farkasszemet néznek közönségükkel, szemrehányó, felelősségre vonó, jóra provokáló, döntésre serkentő tekintetekkel, akkor fölszívódik egészen a szerep. Egy művészi kendőzések nélküli állampolgári csoport néz szembe a nézőtérrel. Megszűnnek a színpadon a szerepek. S megszűnik a nézőtéren is a nézőség állapota. Mintha gyűlésen volnánk, nem színházban. Még inkább, mintha fölkavaró, baráti beszélgetés, sorsdöntő beszélgetés résztvevői volnánk. Ebben a jelenségben ellentmondás jelenik meg. Hiszen a darabbeli szerep megszűntekor is szerepet játszanak a színészek. Az, hogy most nem játszanak szerepet, szintén szerep. Magánjellegű erkölcsi érzéküket szembesítve a nézők nem műélvező, de magánemberi erkölcseivel. De amikor a nem-szerep is szereppé lesz, a nézőkre ugyanez az ellent-

mondásos helyzet vár: nem nézők már, hanem felelősségre vont állampolgárok, miközben mégis csak néző maradnak egy ingerlően újszerű hatásokat igénybe vevő művészi produkciónak. A művészi hatás merőben nem esztétikai eltökéltségű, hanem politikai és morális szándékú. Mégis esztétikai tagadás és szembeszegülés megfontolásából ered, az illúziószínház tagadásából és a szereppel való teljes azonosulás dogmájával való szembeszegülésből. Vagyis a nézőben keltett politikai-morális hatás esztétikai élménnyé lesz, hiszen a színházban csakis az élménnyé tett gondolat válhat morális mozgatóerővé és politikai tanulsággá.

A személyiség Ljubimov kínálta fénytöréseinek ezzel azonban még nincsen vége.

A színpad peremén fölsorakozó szereplők közül kissé előremozdul Zolotuhin, elmondani gitárkísérettel és édeskés aláfestőzenével a brechti epilógust. Tagoltan, elemeire szétbontottan, erős intenzitással hangzanak el a döntésre és vizsgálatra uszító szavak, miközben a kórus - a társulat - tekintetének egy-egy nézőhöz címzett erőteljességével nagyítja föl a versek hatását és teszi olyanná az epilógust, hogy a néző nem szökhet meg szavai-gondolatai elől az esztétikai távolságtartás mögé, nem burkolózhat néző i személytelenségébe. Itt az utójátékban - ha addig elmulasztotta volna - rá kell ébrednie, felelősségteli föladata végiggondolni a premisszákat.

Amikor azután elhangzottak az utolsó szavak is, amelyek keményen hangzottak cl: lágy muzsika futja be a színpadot és a nézőteret. Ismét fölhangzik a csibészes vidámságból és bánatból elegyített zene, most mintha a szomorúság és az érzelmesség volna több benne. Ez kissé oldja az, epilógus szigorát. Elmossa erkölcsi kérlelhetetlenségét. De a szereplők hirtelen vállig emelik jobbjukat. Nem búcsút intenek, hanem feszesen és szigorúan ökölbe szorított, forradalmi köszöntéssel tisztelegnek a nézők előtt. Előttük? Nem, nem a nézők előtt. Vagyis: nem csak előttük. Egyetlen pillantásra fordulnak csak szembe a néző-térrel, utána maguknak kissé balra fordulnak - a szín jobb oldalán álló Brecht-plakát több fényt kap - a Mester előtt, annak életműve, erkölcsi szigora, dia-lektikája, bölcs és körültekintő forradalmisága előtt tisztelegnek.

A fegyvertárs tiszteleg a Tanítónak.

A szecsuáni jólélek, áthangsúlyozta a színész és néző föladatkörét. Programszerűen vallott arról, hogy a színész és a színház nem annyira a valóság tüneteinek hiteles fölsorakoztatására kötelezett, inkább a valóság erővonalainak és mozgásának megmutatására. Az el-bűvölés helyett a ráébresztés funkcióját vállalta ez a színházi vizsgaelőadás. A néző pedig kizökkentetett a tétlen mű-élvezésből, szemlélődésből, hogy együttgondolkodóvá váljon, kétségek és bizonyosságok között hányódó vitapartner, fölkavart, fölzaklatott, erkölcsi ér-telemben nyugtalanná tett résztvevője legyen a játéknak.

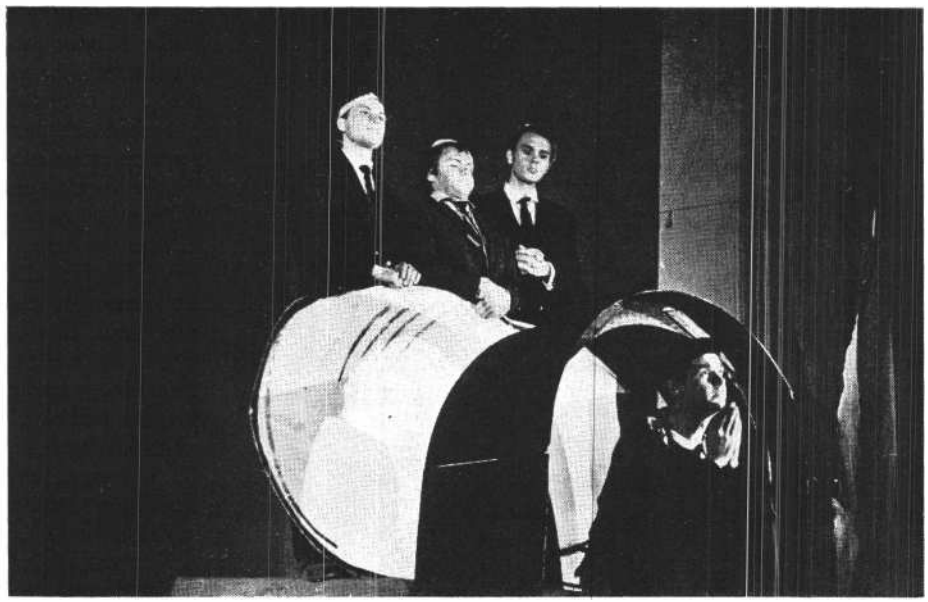
Más újdonságai is voltak a Scsukin színésziskola vizsgaelőadásának. „Mindebből fakadóan" - mondanánk szívesen, de a művészetben sosem lehetünk teljesen biztosak benne, hogy a jó elgondolás, a filozófiai alap biztonsága, az esztétikai átgondoltság minden esetben valódi eredményekhez és művészi hatásokhoz segít. Meglehet, Jurij Ljubimov és növendékei átgondolták a hatvanas éveket és azt, hogy a benne élő szovjet embereknek miféle színházra van szükségük. De az is lehet, hogy nem ért végére a gondolatsornak, nem volt képes, nem volt szüksége következetesen végig-járni elméletben minden stációt. Az előtte levő megmerevedett és maradivá lett formák, alkotói módszerek elleni lázadással, a művészi megtalálás erejével nyúlt vissza négy prófétájához - Brechthez, Sztanyiszlavszkijhoz, Mejerholdhoz és Vahtangovhoz - a formai tagadás lázongása felől jutott el átfogóan egységes esztétikai eredményekhez.

R. Benyjas (Jurij Ljubimov - Gondolatok a leningrádi vendégszereplések után, Zvezda, 1973/3.) így fogalmazza ezt meg: „Első előadása és minden, amit csinált - és amit úgy látszik, továbbra is csinálni fog - kicsit kihívásnak hangzott. Annak a színházi stilisztikának a váratlan, de tudatos tagadásának, amelyhez hozzászokott és amelynek igazságára részvételével akarva vagy akaratlanul nem egyszer letette az esküt a színész Ljubimov. Saját előadásában és azután saját színházában Jurij Ljubimov átlépte a nek i tanított esztétikai normákat. Ezt irigylésreméltó és féktelen szabadsággal tette. A szakításra minden látható előkészület nélkül került sor . . . A siker annyira szembeszökő volt, amennyire óvatos.

A közönség együttérzése kétségtelen volt. De az odaadás hangossága és azonnalisága megdöbbenést keltett. De az őszinte és lelkes dicséret mellett figyelmeztető hangok is hallatszottak. A színpadon végbement felszabadulásban és újdonságban veszélyes támadás rejlett a mesterek tanításai ellen, az egész színházi rendszer alapelvei ellen.

Ljubimov nem a szabályokkal szakított, csak a mindennapi megvalósítás megunt eszközeivel. A fogások megkövesedett ismétlődésével, amely elveszíti a felfedezések jelentőségét. Annak a minden esti, rangjelzéseket egybemosó, begyöpösödött bérbeadásával, hogy valamikor, de csupán egyetlen alkalommal, ahogy pedig a művészetben lennie kell, volt egy bátor ötlet.

Jelenet Ljubimov Brecht-rendezéséből



A szecsuáni jólélek a Tagankán

Vitába szállva saját tapasztalatával, Ljubimov maga kereste meg a saját útját. Eltávolodva a vahtangovistáktól szabad szemmel is látható távolságra, közelebb került Vahtangovhoz."

A valóságot utánzó kulisszarendszerek kiseprűzése, a jelmezek, kellékek, maszkok nem másolásra berendezkedett, csupán jelzéseket fölidéző, képzelet-beli folytatásra ösztökélő fölhasználása; a színészi játék szerves folyamatosságának, a belső igazságoknak meg-megszakítása és a folyamatos belehelyezkedés helyett csupán az erős végállomásokat fölmutató szakaszossága azzal járt együtt, hogy:

I. nem a valóság több-kevesebb sikerrel járó utánzását látták a nézők, ha-nem egy célzatosan átalakított demonstrációs modellt; nem valóságot - játékot;

2. nem az egyén pszichológiája szerint szerveződött a játék, de az egyént, mint egy történelmi, társadalmi folyamat egyedét mutatta föl;

3. nem adván teljes, kerek, lezárt és befejezett valóságlátszatot, hanem nyitott, állandóan formálódó és alakuló, tetszés szerint fölfogható színpadot, azt a tanulságot sugallta a látvány és a mozgás, hogy a valóságba beleavatkozhatunk, mitőlünk, nézőktől függ, akaratunktól, képzeletünktől, elszántságunktól és képességeinktől függ alakíthatósága. Vagyis egy megmerevedettnek látszó valóság helyett megváltoztatható valóság képét adta a játék.

Mindaz a színházi hatásforma, eszköz, amit Ljubimov alkalmazott ebben az első, híressé lett rendezésében: a hatvanas évek elején fölkavaróan újnak hatott. Pedig csak ismét-újszerű volt mindez. A nézőtéren helyet foglalók között különösen az első időkben és az első előadásokon számosan akadtak, akik az „ezt már láttam!" ráismerésével fogadták a másokat fölborzolva ingerlő vagy serkentő eszközöket.

„Higgyék meg, a mi nemzedékünk feladata, hogy kiűzze a művészetből az elavult hagyományokat és a rutint, távlatokat nyisson a képzeletnek és az alkotásnak. Csak így menthetjük meg a művészetet."

Ezek nem Ljubimov szavai. Sztanyiszlavszkij írta még a múlt század utolsó éveiben. De írhatta volna Ljubimov is, amikor 1963-ban tanítványainak vizsgaelőadásával hasonló problémákba ütközött és hasonló gondolatokat fejezett ki. Mindenesetre jelképesnek látszik a vahtangovisták lázadása anyaszínházuk megmerevített hagyományaival szemben és jelképes térfoglalásuk a Taganka téren éppen abban az évben, amikor a szovjet színházművészet Sztanyiszlavszkijra emlékezett: január 17-én volt születésének centenáriuma, augusztus 7-én pedig halálának negyedszázados évfordulója.

Miközben az ünneplők között jó néhányan Sztanyiszlavszkij nevével és nevében akarják elfojtani mindazt, ami új és rutinellenes: a Scsukin iskola fiataljai, élükön Moszkva egykori hősszerelmesével, Sztanyiszlavszkij igazi szellemében borzolták föl a művészi kedélyeket.

De Ljubimov és fiatal csapata nem a semmiből perdült a Taganka téri színház színpadára. „A XX. kongresszus gyermekei vagyunk" - mondja erről. Ljubimov és színháza jellegzetes képviselője az olvasás utáni színházművészetnek, hogy Ehrenburg címkévé lett kifejezését alkalmazzuk a szovjet színháztörténetnek erre a szakaszára. Ljubimovjellegzetes képviselője ennek a történelmi szakasznak, legerőteljesebb színházi megtestesítője, legzajosabb sikerű végbevivője és legkövetkezetesebben politikus rendezője. Mindez azonban csupán szellemi és politikai indításaira mutat a Tagankának, és olyan hamis kép alakulhat ki, mintha Jurij Ljubimov egyszemélyes reformátora volna a szov- jet színház jelenkori történetének, mint-ha egyedül végezte volna be színház-történeti küldetését.

A színházakban azonban már előtte is megindult az olvadás.

Talán Valerij Plucsek Majakovszkij-rendezései voltak az első fecskék Moszkva színházi egén, amelyek egy színházi tavasz közeledtét jelezték. Plucsek a Szatíra Színházban az addig anatéma alá eső drámairodalomhoz, Majakovszkij politikus féerie-jéhez nyúlt: jogot és teret követelve a másféle színházi konvenciórendszernek. Jefremovék Majakovszkij téri bandája a Szovremennyikben az érzelmek polgári jogát vívta ki és a közéleti kérdésekhez való szabad hozzászólás kötelességét harcolta ki. Új írók jelentek meg a szovjet dramaturgiában: Arbuzov és Rozov a hurráoptimizmus darabjai után a szomorúsághoz, sőt: a kínlódáshoz való emberi jognak szorított helyet a deszkákon. Ohlopkov *Hotel Astoriája* és a bemutatót követő vita is Ljubimov snittelt dramaturgiáját előlegezte, a fényekkel és zenével átkomponált, kritikai rálátást kínáló színházformát. Ohlopkov a Tyeatr híres, rendezésről folytatott vitájában a képzelet és a kísérletezés, a vad és meghökkentő formák, az illúziók színházától élesen különböző népi színpadok és színjátszó formák életképességét és nap alatti helyét firtatta, szembeszegülve elméletileg is a dogmává merevített, lélektani igazságok színházával.

Ljubimov számára adva volt minden, hogy lelépjen a színről színészként és színre lépjen rendezőként. Moszkva színházai szegényebbek lettek egy közkedvelt szerelmesszínésszel és gazdagabb lett az európai színháztöténet egy rendezővel.

Meghalt a király!

Éljen a király!

Világosan látnunk kell azonban: Ljubimov nem tartozott a korát megelőző lángelmék közé, akik előrerugaszkodnak és látnoki módon valósítják meg kevesek számára a jövő zenéjét, ízelítőt adva később igazolandó művészi igazságokból és fölismert társadalmi tartalmakból.

Ljubimov kiszakíthatatlanul korának gyermeke. Minden idegszálával a hatvanas évek társadalmában gyökerezik és

összegezője annak a tömegmozgásnak, amely létrehozta a XX. kongresszus eredményeit és amelyik a X X. kongresszus szellemét a gyakorlatban megvalósítani kívánta.

Már első, port fölvert rendezésében, A. szecsuániban, csak látszólagosan szólt formai találatoknak a taps és az elismerés.

Fontosnak látszott, hogy epikus földaraboltságú történetet beszél cl a színház, szemben a szovjet dramaturgiának kissé mindig a Francia drámatechnikához tapadó hagyományaihoz - még Arbuzov és Viktor Rozov fontos újdonsága és őszinte hangja is a pičce bien faite felől kísérli meg az újítást az ötvenes évek végén -; fontosnak látszott az elbeszélés és a színészi ábrázolás folyamatosságának meg-megszakítása, a kitekintés az ábrázolásból, a történet bizonyos pontjain magasabb szintű összefoglalás, valamint az a vonás, hogy megnyitják az előadás zártságát napi időszerűségek előtt és erőszakosabb, minden addiginál erőteljesebb összekapcsolást hoznak létre a napi valóság és az előadás valósága között. Tagadhatatlanul fontosnak érződött az is, hogy szakítottak a naturalizmusba laposodott zsánerképtechnikával, *az* illúziószínház gyöngéd és fodrozóan részletező, lassú áramlásával: hangosabban és keményebben beszéltek a színészek a színpadon, száműzték a kantábilis hangot, a művészszínházian elégikus, csehovizáló szerepmerengést, a hatalmas szüneteket és a szövegalatti folytonos keresését. Fontosnak látszott, hogy pantomimot alkalmaztak és a szerepeket a gesztikus színház, a balett és a mozdulatművészet, a megváltozott kor megváltozott fiatal embereinek megváltozott mozdulatkészletéhez igazították, hogy napi típusokat vittek nyers valóságukban a színre. Lényegesnek látszott, hogy moszkvai házibulik csípős rigmusokat éneklő dalnokai, kezükben gitárral jelentek meg egy-egy jelenet között és csúfondárosan érzelmes reflexióikat adták elő a szóban forgó tárgyról vagy a világ dolgairól. Mindez azonban csak felszín volt. A lényeg ezek alatt a színházi dolgok alatt rejtőzködött. Ott rejtőzött bennük, és belőlük sugárzott elő. Vagy belőlük kellett kihallani.

Citoyen-színház volt ez. Szabatosabban: grazsdanyin-színház. Polgár-társ-színház. Állampolgár-színház.

Öntudatos fiatal lányok és fiúk beszéltek saját dolgaikról. Az az érzésünk támadt és támad -- valahányszor ebbe a

Brecht: A szecsuáni jólélek Ljubimov rendezésében, a **Taganka téri** színházban

színházba megyünk jobb előadásaikat megnézni: a színház a politika folytatása egészen más eszközökkel. A Taganka téri színház tagjai elsősorban állampolgárok, politikusan gondolkodó és felelősséggel cselekvő agitátorok. Szinte véletlen, hogy foglalkozási területük a színház. Ha a Történettudományi Intézetben dolgoznának, ott ugyanígy nyilatkoznának meg és fejtenék ki ugyanazt a társadalmi mozgást kifejező ténykedést, mint ahogy más területeken, velük együtt és ugyanakkor, a hozzájuk hasonló, egykorú fiatal emberek elvégezték azt a munkát, amit a tagankai színház megkezdett.

Bármennyire fontosnak hatottak tehát ezek a formai eszközök - a festett vásznak fölcserélése gyalult vagy nyers deszkákra, az illúzió színházi valóságra, az átélés bemutatásra, a pszichológiai igazság a személyiség jelenlétére, a folyamatos elbeszélés ironikus betétekkel megszakított előadásmódra, a naturálison túlemelkedő stilizáltság stb. - a színház forró sikereit, tömegvonzását és valódi szerepét azzal érte el és töltötte be, hogy szabatosan fejezte ki a hatvanas éveket. A közösen gondolkodást. S ez most már valóban azt jelentette, hogy közösségben kell gondolkodni és valóban gondolkodni kell, nem pedig megvárni a kész gondolatokat. Jelentette a közös ügyekbe beleszólás elpörölhetetlen jogát. *Az* állampolgári öntudatot. A hibák és bűnök kíméletlen föltárását. A nyílt beszédet kényesnek vélt kérdésekről. Jelentette a kiélezett vitát.

De jelentette a pátoszt is. Helytelen volna Ljubimov színházát úgy tekinteni egyoldalúan, mint struktúrájában, anyagkezelésében, a színházi eszközök és a társadalmi kinövések ironizálására rendszeresített intézményt, ahol bátran lépik át az anakronizmus mindeddig sérthetetlennek tartott határát *(Galilei),* ha a kifejező gondolat megkívánja, oda sem bederítenek a szerző előírta hely-szín hitelességének megteremtésére *(Szecsuáni),* mert minden erejüket arra fordítják, hogy a néző tudomásul vegye: mindig az ő életéről és társadalmáról szól a játék. Ezek a határátlépések is ellentétben álltak az addigi színházi szokásokkal, mert a művészek minden tehetségüket és találékonyságukat arra fordították, hogy elhitessék a nézővel: most Sevillában, máskor pedig Helsingőrben folyik a játék, és időben sem a napi valóság a történés kora, hanem valamelyik múlt időben megmutatott irodalmi mese.

A tagankai színház miközben ironikus volt és haragos a holnap ellenségeivel szemben, pátoszt és lelkesedést fejezett ki a holnap harcosai iránt.

Következő számaink tartalmából

Szántó Judit:
Moralitás vagy színmű?

Saád Katalin:
amási Debrecenben és Pécsett

Földes Anna:
Magyarország felfedezése

Nánay István:
Álruhás érzelmek

Pályi András:
Napló színészekről

Szántó Erika:
Mirigy varázsa

Schmidt János:
Beszéljünk a műszakról

A Tóték Washingtonban

Európai karrierje után legbiztosabb színpadi exportcikkünk, a *Tóték* (bár ezt a címet *a Macskajáték* folyamatosan perli tőle) 1976 januárjában eljutott az Egyesült Államokba is. A bemutató színhelye a washingtoni Arena Stage volt - szinte hozzátehetnénk: természetesen. Az USA-ban, tudjuk, igen kevés az európai értelemben vett állandó színház, amely nemcsak üzleti sikerre pályázik, hanem bizonyos kultúrpolitikai funkciót is vállal, műveltséget terjeszt, hagyományokat ápol, ablakot nyit a múltra és az Amerikán kívüli jelenre egyaránt - amely nem egy egyszeri siker alkalmi nézőjéhez szól, hanem állandó közönséget kíván toborozni, megtartani és nevelni.

A kevesek közül a szűkkörű élcsapathoz tartozik az Arena Stage. Vezetője, Zelda Fichandler jelentős művész; színigazgató-animateur és művészeti vezető-főrendező egy személyben, akár európai kolléganői közül Joan Littlewood, Krystyna Skuszanka vagy Ariane Mnouchkine. Hosszú évek kitartó munkájával építette ki a műsor karakterét. Itt tartják, az USA-ban páratlan módon, rendszeresen színpadon a modern amerikai klasszikusokat *(Az ügynök halála, A mi kis városunk, Rendkívüli kiadás, Így múlik el az életünk, Aki szelet vet* stb.), játszanak külföldi klasszikusokat (például Shakespeare-t, Csehovot, Ibsent), tartanak hazai ősbemutatókat (például Sackler: *A nagy fehér reménység), s* ugyanakkor figyelemmel kísérik a külföld színházát is. Brendan Behan, Günter Grass, Max Frisch drámái érték itt meg az utóbbi években amerikai bemutatójukat; de emellett külön-leges jelentőségű a nyitás Kelet-Európa felé: a *Tóték* bemutatóját Ajtmatov-Muhamedzsanov műve, a *Föl a Fuzsijamára* előzte meg. A színház tavaly nagy sikerrel vendégszerepelt a Szovjetunióban, *A mi kis városunk és az Aki szelet vet* című produkcióval.

A Tóték szereplőgárdájának legtöbb tagja Zelda Fichandler állandó társulatához tartozik; a Tótot alakító Robert Prosky ezelőtt *a Julius Caesar* címszerepét és *A nép ellensége* Stockmannját alakította. A rendező, Edward Payson Call vendégművész; a másik vezető amerikai állandó színház, a minneapolisi Tyrone Guthrie Theater főrendezője, és az európai dráma szakemberének számít.

A Budapestre érkezett kivágásokból ítélve a sajtóvisszhang igen széleskörű volt. A szóban forgó lapok közül a legtekintélyesebb persze a The New York Times, amely két ízben is foglalkozott a produkcióval; először a hazánkban is többször járt „utazó kritikus", Henry Popkin írt róla, másodszor az amerikai színikritika rettegett vezéregyénisége, Clive Barnes, akinek kedvéért bemutatókat kezdenek később, sőt, halasztanak el, mert véleménye dönt sikerről és bukásról. Számunkra azonban elmélyültebbnek, lényegre törőbbnek tetszik a két helyi lap, elsősorban a The Washington Star kritikája, és érdekesnek találjuk a többi orgánum, így a Maryland Egyetem lapja vagy a Maryland Rádió Központ reagálását is. Úgy látszik, a kritikusok nem sajnálták a fáradságot, hogy egy kevéssé ismert nép még kevésbé ismert irodalmába behatoljanak, megkeressék és megértsék nekik is szóló mondanivaló-ját. Ami mindenesetre annyit jelent: felismerték, hogy a *Tóték* a jelentős műalkotás nagy alkalmát kínálja egy másik nép megismerésére és megértésére.

Az alábbiakban bő szemelvényeket közlünk a kritikákból. Természetesen elhagytuk a mindegyikben igen nagy helyet elfoglaló tartalmi ismertetéseket.

Sz. J.

The Washington Star, 1976, I. 22.

David Richards: Mese - de nem esti mese

Képzeljünk el egy afféle kis játékfalut, amilyet európai kézművesek egykor oly szívesen fabrikáltak: oromzatos házikó, csiripelő madarak, az asszony fonott hajkoszorúja kibólogat az ablakon, a férj békességgel pipázik, és a kisleány a kertben szökdécsel.

De mi történhet eme festői színhellyel, ha a rugót túltekerik, és néhány fogaskerék elmozdul? Pontosan erről szól a *Tóték,* ez a mai magyar vígjáték, amelynek amerikai bemutatója tegnap este zajlott le az Arena Kreeger Theaterjében.

Mint a tavalyi évad során a *Föl a Fuzsijamára* alkalmából, az Arena most is izgalmas drámaírót mutatott be az országnak, ismét gondos, teljes értékű és ez esetben szardonikusan mulatságos előadásban.

A Tóték mesekönyvbe illő történetet mond el a lakájlelkű gyengékről, a pozíciójukkal visszaélő hatalmasokról, valamint egymással űzött ironikus játékaikról. A kontraszt Örkény meséjének egyszerűsége és a mélyén bujkáló sötét erők között - ez teszi a művet sajátságosan nyugtalanítóvá. A figurák úgy festenek, mintha egy souvenirbolt polcaira is odaillenének, a színpompás paraszti miliő furán komikus reprodukcióiként. De a takaros festékréteg alatt fintor lapul. És miközben Tóték kis tanyája fenyőillatú nyugalmat áraszt, nem messze tőle dúl a második világháború.

Még a bozontos hajú postás, aki a darabot nyitja, végig a peremén kering, és rángatja az emeltyűket és köteleket, amelyek a Kreeger színpadát megkergült körhintaként pörgetik - még ő sem az a szimpla félkegyelmű, akinek látszik. Beleártja magát a postába - egyes leveleket kinyit, másokat megsemmisít, és eközben úgy változtatja meg ügyfeleinek életét, akár valami démoni vigyorgású isten.

Tőle értesültek Tóték arról, hogy fiuk parancsnoka néhány heti lábadozásra hozzájuk érkezik. Azon nyomban felfedezik a lehetőséget: javítani a fronton harcoló fiatalember helyzetén. Ha a tisztet szépen felhizlalva, kipihenten küldik vissza - vajon nem viszonozza-e majd a szívességet?

Így hát a szó szoros értelmében mindenre készek, hogy vendégüknek, ennek az idegsokkos figurának a kedvében járjanak. Az őrnagy szüntelenül imbolyog a jóindulatú leereszkedés és a vak zsarnokság között. Talán idegesíti Tót tekintete? Helyes - Tót egész az orráig húzza tűzoltósisakja ellenzőjét. Nyűvik idegeit a hosszú falusi éjszakák? Semmi baj; az egész család fenn marad hajnalig, hogy kötszeres kartondobozokat ragasszanak a háború céljaira. Irritálja Tót ásítása? Ezen aztán igazán könnyű segíteni, a szájba nyomott elemlámpával. És ha a dobozok nem állnak össze elég gyorsan - a család készségesen sorakozik fel egy értelmetlen futószalag mellé.

A kis, komikus megaláztatások nagy megaláztatásokig eszkalálnak, és mindenkit a téboly peremére sodornak. Örkény aztán egy végső, macabre csavarással állítja helyre a szituációt - ha ugyan ez a világ valaha is a helyén volt.

Örkény szövegének rangját komikum és groteszk hibátlan egyensúlya biztosít-ja. Azt mondhatnánk rá: „grimmly" vidám. (Szójáték a „grim" - komor és a Grimm név között - Sz. J.) És Edward Payson Call rendezése mindvégig eltalál-ja ezt a tónust.

Magukat Tótékat csodálatosan játsszák Robert Prosky mint az apa, akinek arca gutaütésesen puffad fel, mielőtt rossz felfújt módján visszalappadna a tompa kimerültségbe; Regina David mint a felesége, aki kötelességtudattal és aggodalommal telve biztatja férjét újabb és újabb megalkuvásokra; és LeClanche Du Rand, mint engedelmes lányuk és ernyedetlenül lelkes dobozoló.

Maclntyre Dixon a látogatóba érkező tiszt, aki a környező világon áll bosszút a maga idegrángásaiért. Éles és mulatságos alakítás, melyet épp a megfelelő arányban bélel a fenyegetés, még olyankor is, amikor a szereplő akaratát csak egy makacskodó vasalódeszkával méri össze.

De az est valóban meglepő portréját Gary Bayertől kapjuk, a tompult agyú postás szerepében, aki, míg ki nem próbálta, nem is tudta, hogy az ember nem ülhet és állhat egyszerre. Bayer valahol a mélyben rátalált ennek a hülyének a szívére; s érezzük, hogy sajog ez a szív a társadalomért, amely nála is nagyobb bajban van.

John Lee Beatty díszlete alighanem a legigényesebb az Arena eddigi színpadképei közül: bukolikus pompájú, utazási prospektusokat idéző világ, elbűvölő mézeskalácskunyhóval, amely bármely pillanatban pörögve kifordulhat alapjaiból. És a végső mázréteget Robert Dennis eredeti kísérőzenéje adja meg: olyan muzsika ez, melyre egyaránt perdülhet táncra Jancsi és Juliska és - a Führer.

The Washington Post, 1976. L 23.

Richard L. Coe: Mozgalmas „ Tóték"

A Tóték abszurd színház, a groteszk magyar fajtából. A Kreeger-teremben lezajlott amerikai bemutató nyomán keserű, szökellően szellemes drámát ismerünk meg; gyanítom, azokat vonzza majd különösen, akik szeretik a „Doonesbury"-t és Monty Python Repülő Cirkuszát. (A „Doonesbury" comic strip, az intellektuálisabb fajtából. Monty Python Repülő Cirkusza vad és bonyolult humorú angol tévésorozat. - Sz. J.)

Mindez csillámlóan mozgékony játékstílust kíván, és Edward Payson Call rendezése ezt időnként meg is teremti. Másszor viszont bizonytalan, tapogatózó, sőt, disszonáns a játék.

...A mondanivalót aláhúzza az első megjelenő szereplő, a féleszű postás, aki előszeretettel óvja a címzetteket a rossz hírektől - például attól az értesítéstől, miszerint a fiú már elesett.

Ezek hát a filozófiai mondandó szimbolikus elemei. Meglehet, hogy a józan észt épp a postás őrültsége képviseli. Meglehet, hogy a család áldozata mindenképp hiábavaló lenne. És nem is a háború az egyedüli céltábla: őrület maga az élet is.

A legfontosabb a stílus, a váratlan, az odavetett groteszk elemek, s a komoly gondolatok hirtelen, hátborzongató becsempészése - mintha a Marx-testvérek hirtelen átbillennének Kierkegaardba.

...A *Tóték,* mikor a tolmácsolás a kellő színvonalon áll, igen hatásos. Ha a színvonal esik, jut idő gondolkodásra, és ilyenkor eszünkbe ötlik: bármilyen hibáink legyenek is nekünk, amerikaiaknak --a paraszti gondolkodás idegen tőlünk. MacIntyre Dixon őrnagya itt gyorsan leszerepelne. Helló, Jack Anderson, helló, Woodward és Bernstein, helló, kongresszusi képviselők: hajítsátok már le ezt az őrült tisztet annak a derék sorkatonának a hátáról! (Jack Anderson, Woodward és Bernstein - a két utóbbi épp a Washington Post munkatársai, akiknek nagy részük volt a Watergate-ügy leleplezésében - politikai riporterek és szakírók. - Sz. J.)

The New York Times, 1976.11.1.

Henry Popkin: Groteszk parabola Magyarországról

Magyarország, amely a hajdani időkben Molnár Ferencet, Lugosi Bélát és a Gábor-nővéreket exportálta, helyre-állítja a második világháború óta szinte teljesen megszakadt kontaktusokat, és most elküldte hozzánk egyik új drámáját. Örkény István *Tóték* című művét a washingtoni Arena Stage mutatta be és a hónap végéig tartja műsoron.

A Tóték a mollra hangszerelt móka szellemét kombinálja az önkényeskedő zsarnokok tébolyának maró bírálatával... Edward Payson Call rendező megleli a helyes egyensúlyt rusztikus festőiség és komoly politikai mondanivaló között, és MacIntyre Dixon őrnagya meggyőző portrét rajzol az őrületről. Emlékezetes Gary Bayer groteszk arcképe a félkegyelmű postásról, valamint Robert Prosky az apa szerepében.. .

A magyaroktól azt hallottam: a színmű azt mutatja be, milyen megvetően bánt a régi katonai arisztokrácia azokkal, akik társadalmilag alatta álltak. Ez bizonyára igaz; de a Tótéknak ugyanakkor ott a helye a modern kelet-európai abszurd drámairodalomban is.

The New York Times, 1976, II. 23.

Clive Barnes: Tóték, Magyarországról

Két jóízű szerep: az őrnagy és a tűzoltóparancsnok.

... Mr. Örkény *Tótékja,* amely most itt látható, az Arena Stage Kreeger Theaterjében, ironikus komédia, amely 1943-ban játszódik, egy kis hegyi faluban. A hangnem az a groteszk mesestílus, amelyet a kelet-európai írók már a cseh *Svejk, a derék katona* és társai óta elő-szeretettel használnak, falusi vagy komikus munkáskörnyezetű témák esetén.

... A stílus néha túlságosan rusztikus, a komikum pedig naiv. Persze bizonyára veszendőbe ment egy és más a fordítás révén is. . . Mindenesetre a legjobban a két, életnagyságúnál nagyobb félcédulás : az őrnagy és a tűzoltóparancsnok megteremtése sikerült. Ezek ketten igazi mulandóságot nyújtanak, s az a fantáziadús komikum, melyet Mr. Örkény és rendezője, Edward Payson Call az őr-nagy és egy vasalódeszka konfrontációjából kicsihol, tiszta merő chaplini (vagy legalábbis Hulot úr-féle) arany.

Az Arena 'Stage az ország egyik legcsiszoltabb együttese. Az szereplők játékstílusa -- amely mostanra teljesen beérett - hajlékony és kellemesen bukolikus. Különösen vonatkozik ez Robert Proskyra, a katatóniára hajló, megfélemlített tűzoltóparancsnok szerepében, és a nett, villogó szemű Stanley Andersonra, aki mint Elegáns Őrnagy valósággal elkápráztat őrületének látszólagos józanságával.

Tóték

A kritikus rovata - Maryland Rádió Központ - 1976. L 22.

A kritikus: David Boorstin

A hét legnagyobb eseménye a washingtoni színházi életben az Arena Stage bemutatója volt. Örkény István magyar drámaíró *Tóték* című művét adták elő, Amerikában először. Mint megtudtuk, a hatvanhárom éves Örkény egyike Kelet-Európa vezető drámaíróinak, és a *Tóték* a legismertebb műve. Ő maga groteszk komédiának nevezi; magam valahol félúton jelölném ki a helyét a bohózat és az 1960-as években oly divatos abszurd komédia között.. .

A cselekmény egyértelmű parabolája a zsarnokságnak és adott esetben a lázadásnak, hangsúllyal a Tót család vak engedelmességének abszurditásán.

Nehéz elképzelni e darabot jobb előadásban, mint amilyet az Arena Stage biztosított. A színészi játék szokás szerint

elsőrangú, a Kreeger Theater intim légkörét maximálisan kiaknázó díszlet pedig kész gyönyörűség. A *Tóték* néha - például mikor az őrnagy lírai eksztázisban festi le, miképp váltja majd meg az emberiséget a dobozolás - roppant mulatságos és az abszurditás Monty Python-i szintjére emelkedik. Egy ponton azonban - úgy két és fél óra múlva - a vicc elvékonyodik, és az ember kezd jobban odafigyelni a hátgerincére, mint a színpadra.

University of Maryland, 1976. L 24.

Ken Baskin: Drámai tragikum a Tótékban

Mit csinál az ember, ha épp *az az* eszme ássa alá életképességét, amely egész életét vezérli, s megszabja létjogosultságát? Szkizofrénné válik, öngyilkos lesz vagy adaptálódik ? És reagálása miféle eredményekhez vezet?

Ezt a problémát vizsgálja Örkény István a *Tótékban,* ebben az egzisztencialista parabolában, amely Harold Pinter kegyetlenségét kombinálja Thornton Wilder bohókás szimbolizmusával, és amelynek amerikai ősbemutatóját most tartotta az Arena Stage.

A dráma cselekménye egy látogatás körül forog. A látogató az őrnagy, a Tót család fiának parancsnoka, aki a család körében kíván kigyógyulni a második világháború okozta idegösszeomlásából. A család lelkesen üdvözli az őrnagyot, és minden excentrikus kívánságához alkalmazkodik, beleértve azt a követelését is, hogy egész éjszaka dobozokat gyártsanak. Ettől remélik, hogy fiuk majd kedvezményekben részesül, és nő az esélye a háború túlélésére.

A végén az őrnagy az őrületbe kergeti Tót urat, és mikor nem hajlandó a megbeszélt időpontban távozni, Tót úr négy egyenlő darabra vágja.

Mindennek iróniája az, hogy a fiú már halott. Csakhogy ez a hír nem jutott el hozzájuk, mert a postás összetépte a sürgönyt.

Örkény itt arra utal, hogy ha az ember létét motiváló eszme, adott esetben a fiú életben maradása mint cél, totálisan szétrombolja az életet, akkor több dolog közül választhat. Megteheti, hogy Tótné módján alkalmazkodik. Dönthet úgy is, hogy megőrül és eközben fölfedezi igazi erejét, mint Tót úr (R. D. Laing jut eszünkbe!), s így, midőn a normális rend nem áll helyre, elpusztíthatja az őr-nagy által szimbolizált „raison d'ętre"-jét, bármily fájdalmas is ez a pusztítás.

Örkény legérdekesebb színpadi fogása, hogy a falu bolondját, a postást egy tehetetlen isten szimbólumaként alkalmazza, aki nem képes másra, mint hogy együttérzően figyelje az eseményeket.

A postás huzigálja a díszlet változtatására szolgáló köteleket és emelőket, és figyeli az egész cselekményt; érzi Tót úr gyötrelmeit, mégsem képes többre, mint hogy alkalmanként elfogadjon egy pohár bort.

Ami a legfontosabb : a postás összetépi a sürgönyt, amely a családot a fiú haláláról értesíti, s ily módon cselekvéseiket hiábavalóvá, „raison d'ętre"-jüket illuzórikussá teszi. A postás szívből szereti Tótékat, mégsem tehet mást, mint hogy még növelje nyomorúságukat.

A postás szerepében Gary Bayer hozzájárul az évad egyik legbizarrabbul érdekes produkciójának megszületéséhez. Bayer úgy bánik arcával és hangjával, hogy szellemi elmaradottsága nyilvánvalóvá váljék, miközben mégis közvetíti azt a széles emocionális skálát, amely a postást egyfajta, a cselekményt kommentáló kórussá teszi. Intenzív együttérzése, mikor rájön, hogy Tóték fia halott, megrendíti a közönséget, hiszen ritka fájdalom ez: olyan emberé, aki mások nyomorúságát erőteljesebben érzékeli a sajátjánál. Es boldog izgalma, mikor Tót úr bejelenti, hogy feldarabolta az őrnagyot, a dráma egyik emocionális csúcs-pontja.

De Bayer alakítása mégsem mondható kiugrónak, mivel mind a többi alakítás is épp ilyen kifejező és jellemző erejű. A színészek egyszer sem esnek ki szerepükből vagy unatkoznak, mikor épp nincs szövegük, ahogy ez kevésbé profi előadásokon előfordul.

Mi több: Edward Payson Call rendező az egyéni alakításokat egységes, harmonikus egészbe szőtte: nem lóg ki senki.

A folyamat a dráma végén tetőzik, mikor a Tót család izgatott tánccal ünnepli az őrnagy halálát. A zsarnoki őrnagytól megszabadulva néznek szembe a jövővel, immár egy „raison d'ętre" vigasza nélkül. És ez Örkény mondanivalója: az ember akkor a legnemesebb, amikor saját szellemének béklyóitól megszabadulva néz szembe az élettel.

Hollywood Reporter, 1976. II.

Angela de T. Gingras: Tóték

Örkény István, a magyar szerző színműve az élet zaklatóan groteszk elemeit foglalja vígjátékba. Jó adag fantasztikumot kevert abba a szentháromságba, amely a hagyományosabb abszurd színházban az ember végső bukását előidézi: az idő, az elidegenedés és a robottá válás hármasába.

A cselekmény színhelyéül szolgáló forgószínpad kis magyar hegyi falut ábrázol, a mesekönyvek hangulatában elképzelve. A díszlet hol egy Jancsi és Juliska-szerű mézeskalácsház előtti teret mutat, a háttérben a képes naptárokból ismert, ködbe vesző csúcsú hegyekkel, majd átfordul egy ugyancsak képeskönyvszerű nappali szobába.

... A cselekmény - a groteszkségnek valóságos ékköve - egy eszelős postással indul (Gary Bayer), aki elolvas minden levelet és sürgönyt, és csak azokat kézbesíti, melyek megnyerik tetszését. Ezután a külvilág még közelebb nyomul a mézeskalácsházhoz és bábfiguraszerű lakóihoz. A fiú azt írja, hogy parancsnoka egy időre a családhoz látogat, hogy a hegyvidék és a falu nyugalmában visszanyerje egészségét.

És az őrnagy valóban meg is érkezik Tóték mézeskalácsházába, és idegállapotával, no meg rangjával zsarolva mindvégig mesterien zsarnokoskodik a család fölött. A legmulatságosabb és legbosszantóbb produkciója, amikor körbe-kergeti Tót papát a színhelyen. Prosky ismét kiemelkedő vígjátéki alakítást nyújt.

A cselekmény megoldásában a magyar drámaíró, az abszurditás értelmezése szempontjából közelebb kerül Genet-hez, mint Ionescóhoz és Becketthez. Genet figyelmeztetett arra, hogy a frusztrált emberek körül, akik vagy Godot érkezését vagy az őrnagy távozását várják, ott leselkedik a sátán. És a klasszikus abszurd szerzők mind helyeselték volna, hogy a postás nem kézbesíti azt a sürgönyt sem, amely a fiú elestéről tudósít, ily módon megkérdőjelezve Tóték be-hódolását az őrnagy előtt.

(Szántó Judit fordítása)

BÉCSY ÁGNES

Berzsenyi drámatöredéke István királyról

A Bánk bán keletkezése kapcsán köz-ismert az a pályázati felhívás, melyet Döbrentei Gábor tett közzé az Erdélyi Múzeum 1814. évi első füzetében. Kívántatik történeti és hősi tárgyú szomorújáték, hogy „a nemzet ragadtassék ki megfelejtkezéséből, s igyekezzék a maga játékszínét emelni". A nagy igény: az eredetiség.

A somogyi Kupa

A felhívás nyomán készül Berzsenyi drámát írni. 1814 decemberében témáért fordul Kazinczyhoz, egy évvel később pedig arra kéri, figyelmeztesse őt Kotzebue hibáira, kit módfelett becsül. Kazinczy közli (zömmel ízlésbeli) fenntartásait Kotzebue-t illetően, de témajavaslata nincs. A drámai tárgyra végül is Berzsenyi maga talál rá: „Én mast a somogyi Kupát akarom a játékszínre állítani, s már ötven lapig terjedt" írja Széphalomra 1816 februárjában. Hogy éppen a „somogyi Kupát" választotta, abban szerepet játszhatott a somogyi vidék - a lázadó Koppány pátriájának - hagyománya is, ám kézenfekvőbb arra gondolnunk, hogy igen kiterjedt német és magyar irodalma volt már ekkor az István király-témának, elsősorban a drámairodalomban. (Többek között: a pesti német színház 1812-es felavatása-kor Kotzebue István-drámáját játszották; 1792-ben, majd 1803-ban nyomtatásban megjelent egy Girzik nevű pesti német színész *Stephan I. König der Hungarn* című darabja, melyet 1813-ban Katona József le is fordított - s melyet Berzsenyi is ismert.)

Sajátos módon az István király-téma jó két évtizeden át fenntartotta magát, anélkül, hogy számottevő és teljes magyar drámai feldolgozást érlelt volna, a pogánylázadás leverésének, a kereszténység és az európai kultúra felvételének aktualizálásával. Girzik darabjának angyali jámborságú István hercege és pokolbeli ármánykodó Kupája szájbarágós tanulságokat hordozott (osztrák szempontból) különösen a jakobinus összeesküvés utáni sötét években. Katona zavarbaejtően hív fordítása magyar szempontból nem hozott lényeges jelentésváltozást, legfeljebb módot adott a „nemzeti dicsekvés" megszólalásának, Kupa nyersen és durván Peturt előlegező kitöréseiben „több-több jeles mondások" esvén, melyek alkalmasint kiválthatták a közönségnek „teli torokkal és botokkal való dörömbözéssel" nyilvánított tetszését. A történelmi témából adódó lényegi tartalom: két rend, két társadalmi törekvés, két világnézet és kultúra küzdelme, s az új, a pozitív győzelme az idejétmúlt, magát veszejtő forma fölött. Am a közönség zömének gondolkozásában - s ez a drámákban is hatott - István személve felszínesen, de kézenfekvőbb analógiával azonosulhatott Ferenc császárral, Kupa pogányai pedig a sérelmeit ápoló magyar nemességgel, s ezt a történelmi helyzet ellent-mondása hozta magával. Az 1810-es években ugyanis Ferenc császár hatalma erősödőben volt (1815 a Szent Szövetség létrejöttének éve); másrészt ebben az időszakban nem volt még a magyar társadalom túlnyomó része számára *bizonyítás nélkül* elfogadható igazság, hogy a feudális rendi-nemesi konzervativizmus a retrográddal, hanyatlóval: az anarchiájában önpusztító Kupa-féle pogány magyarkodással egyértelmű, míg az új és pozitív a felvilágosult, európai polgári törekvésekkel: István meggyőződésével azonos. Nem lehetett egyértelmű, mert ekkor *még nem létezett István társadalmi-történelmi realitása.* Uralkodó csak egy volt: *az idegen* király, s mint ilyen, szükségképp zsarnok. (Némileg tehát az európaiság is a zsarnoki idegenség tényével itatódott át.) Másfelől, a polgárosító törekvések ereje és állapota nem volt hitelesen megtestesíthető egy *uralkodó* drámai szerepében. Következésképp Kupa s a rendi-nemesi konzervativizmus még több pozitív történelmi jogosultság hitelével rendelkezhetett, semmint hogy egyértelmű társadalmi negatívumként lett volna azonosítható a pogány barbársággal és anarchiával. *Azaz:* a téma látszatazonosságai még társadalmilag meg-alapozottabbak voltak, mint a lényegi ráismerés lehetősége, objektíve nem vált még adottá István személyének letisztult drámai értelmezése. A témában már meglevő problémalehetőség: a „haza és haladás" reformkorban kiteljesedő kérdése sosem oldódott meg oly mértékben - a magyar nemesi fejlődés ellent-mondásaiból következően -, *hogy drámában* két szemben álló erő konfliktusává fogalmazódhatott volna. Ha csak az 1848-as *Toldi estéje* befejezésére emlékezünk, érthetőbbé válik, hogy a korszak nagy történelmi drámája a század első felében nem István személyére épült, hanem az idegen tirannizmus ellen forduló nádor, Bánk alakjára.

Hogy Berzsenyi drámai próbálkozása miért maradt töredék, arra több okot szokás fölhozni (Kazinczy segítségének hiányát, a költő dramaturgiai és színházi járatlanságát, a drámaírásra alkalmatlan lírikusi temperamentumát), melyek mindegyike lehetséges magyarázat, ám a legnyomósabb okot, a társadalmi-történelmi helyzetben rejlőt, melyet föntebb körvonalaztunk, maga Berzsenyi jelzi: „Későn vettem észre, hogy itt a religióról és országlásról kell szólani, melyekről okosat mondani keserves." Keserves - hogy ismét Katonára utaljunk egyfelől a *cenzúra,* másfelől a *„nemzeti dicsekvés",* pontosabban az ezeket meghatározó történelmi helyzet következtében. Mert bár végleges következtetéseket nem tehetni az el nem készült drámára vonatkozóan, a másfél felvonásnyi töredék három kidolgozása azt sugallja, hogy Berzsenyi a történelmi témában rejlő lényegi tartalomra tapintott volna rá: az idegen veszéllyel szemben a haladás igényét (mint a fennmaradás egyetlen lehetőségét) képviselő István és a feudális nemesi szabadságot az idegennel szemben objektíve önveszejtő módon védelmező Kupa elsődlegesen eszmei konfliktusának lehetőségére tekintve.

Ami a drámából elkészült

Az első felvonás első jelenetében István két német vezére áll a színen: Vencel, a kegyetlen, magyargyűlölő fanatikus, és Pázmán, a józan és higgadt katona. Szavaikból kiderül, hogy éppen vereséget szenvedtek Kupa csapataitól, melyért Vencel habzó gyűlölettel bosszút esküszik Kupáék kiirtására. Pázmán mérsékelni próbálja, szemére hányja, hogy elfogult és kegyetlenkedik, a magyarság egészét gyűlöli, nemcsak a lázadó pogányokat, s hogy a nemzeti és vallási „dühösködés" helyett tetteit a jövendő és az emberiség magasabb szempontjaihoz alkalmazza, hazáját és hitét is csak így szolgálhatja - józanul, nem vakon. Bár Vencel meggyőzhetetlen, a vita elcsitul, megállapodnak a másnapi harcban, melynek jelszava: vérkeresztség. Ekkor lép be István, aki a vereség hírére érkezett a táborba. Rögtön közli célját: véget vetni az esztelen polgárháborúnak. Am megtudja, hogy ez lehetetlen, Kupa békülni

nem hajlandó, serege naponta prédaéhes magyarok ezreivel gyarapszik. István elszörnyed az „irtóztató dühösség"-en, s belátja, hogy fel kell áldoznia népe egy *részét az egész* érdekében, vállalnia kell a polgárháborút, amitől iszonyodik. De engedélyezi hű emberének, Cébának, hogy az, lévén Kupa barátja, még egy próbát tehessen a pogány vezérnél a béke eszközlésére. Ekkor az őrök egy véres foglyot vezetnek elő; Ordának hívják, Kupa harcosa, ki egykor megmentette István életét, s most a királyt megpillantva tirannust kiált, s önmagát átkozza, amiért „hazámnak gyilkosát tartottam meg, s most nincs erőm, hogy hazámat attól megszabadítsam". A király békítené, józan belátásra apellálva, Orda azonban ősi szokás szerint meghallgatni semmit sem képes, ami nem az ő nyelvén szól, magyar gravamenekkel és virtuspufogtató pátoszával rendre szavába vág. István elmondja, hogy célja hazájának *megtartása* és népének „csinosítása", mely célért néha kénytelen *„tekervényes utakon járni"*. Orda nem érti, hogy mi szükség ehhez az ősi hit eltör-lésére, az ősi szabadság letiprására, mire jók a Vencelek. István szerint a magyar nép jelen állapotában elpusztul, ha nincsenek szövetségesei, ha nem illeszkedik a környező európai népekhez. Orda szerint erre semmi szükség, a magyar „az parancsolni szokott", a szövetség - rabság. A király figyelmezteti a múltra, amikor a parancsoláshoz szokott ősök már két ízben majdnem kiűzettek e földről, s most is ez fenyeget. Orda szerint az ősöket nem az ellenség verte ki, az a magyarnak nem árthat, csak *a visszavonás* (s ezzel nyilván Istvánra céloz, aki - szerinte - a polgárháborút hozta a nemzetre). István a visszavonást a vadság és zabolátlanság eredményének tekinti (amivel a pogány Kupáék védte anarchikus szabadságra céloz). Kettejük ellentéte - s az egész töredék konfliktusának elvi lényege - a szabadság fogalmában kristályosodik. „Vadság és zabolátlanság! Így nevezték minden tyrannok a szabadságot!" - mondja Orda. István szerint: a szabadság üres szólam, ha nem maga a legtökéletesebb rend. „S nem tudod, hogy a legtökéletesebb rendnek is a nép állapotja szerint változnia kell. Az a rend, mely a mi kóborló eleinket hatalmasabbá tette, nekünk rendetlenség és veszedelem volna." Orda, ki mit sem fogad el ezekből az érvekből, még egy búcsútirádát vág ki a szabadságot adó Árpádról, az ősi Rákosról, és a halálig

való kitartásról, majd távozik - István parancsára: szabadon. A király megrendülten néz a „szent öreg", „szent hazafi" után, kihez a hála és szeretet kapcsai kötik (vö: Bánk és Tiborc), kivel azonban nem tud kompromisszumot kötni, kit le kell gyilkoltatnia a harcban a hozzá hasonlók ezreivel együtt. Hosszú tusakodó monológjában már-már meginog elhatározásában, majd újra úgy dönt, hogy „Áradjon a szent rokonvér, omoljon rám az átok", hiszen „az általlátott Jónak és Igaznak útjáról" nem rettentheti vissza a szánalom: népének e gyászos pillanat évezredes boldogságot fog hozni. De a legnagyobb kísértet, a visszavonás veszedelme megmarad. Mert ha félbemarad az ő nagy szándéka, csak meddőn eltékozolja a kiontott vért, s elszabadítja a gyűlölség és a polgárháború poklát? A gyötrődő lelkiismeret és felelősség erőt és kitartást könyörgő szavaival zárul az első felvonás.

A második felvonás az éjszakai erdőbe, Kupáék táborhelyéhez visz, hol Cébát találjuk, lovászával, Bertókkal. A már megkeresztelt Bertók élő babonagyűjtemény, Kupától rettegve hajmeresztő butaságokat fantáziál ördögökről és boszorkányokról, módot adva így István vitézének, az ugyancsak keresztény Cébának, hogy a felvilágosult Berzsenyi nézeteit elmondhassa a vallásról, mely ha maga a keresztény hit, sem egyéb, mint „rettenetes babona", „szörnyű lealacsonyítása az emberi természetnek". Mindezt Céba a keresztény hitről mondja el, a pogány tábor szentélye, Attila és Hercules „bálványképei" előtt, nem kevesebbet árulva el ezzel, mint hogy a kereszténység babonái és a pogány bálványimádás között semmi lényegi különbséget nem lát, mindkettő az emberi „vadság" terméke illetve fenntartója. Ezzel mintegy István felvilágosult törekvésének - Vencel keresztény fanatizmusát és Kupáék bálványimádását egyaránt elvető és meghaladó - lényegét is jelzi. Azt, hogy az új, amit István megvalósítani kíván, a vallási babonák és vadság ellenében hozná, ha kanyargós utakon is, a magyarság „csinosodását". A színen hamarosan megjelenik egy „varázsló", ki mécset gyújt a bálványok előtt, s felező tizenkettesekben a nemesi gravameneket elsoroló imát mond az „igaz magyarok"-ért, s az „új istenek" ellen. Céba hozzálép, s Kupáról érdeklődik. A varázsló barlangjába invitálja István küldötteit, hogy másnap Kupa elé járulhassanak.

A következő jelenet Aladárnak és Delinek, a Kupáékhoz tartozó fiatal párnak érzelmes kettőse. Deli kérleli férjét, hogy ne hagyja el őt, ne menjen harcba. Aladár a kötelességre és vitézségre hivatkozik. Deli azonban e harcot nem kötelességnek, hanem „dühösség"-nek tartja, „csalatott emberek"-nek, kik benne vérüket ontják, s igaz szerelmét szegzi szembe a csalatással és dühösséggel. Aladár megtántorodik, a „kötelességnek s szívnek" harcában elbizonytalanodva távozik. Ezután Bárdos jelenik meg, Kupa fia, ki nemrég tért haza Görögországból. Megpillantja a bálványokat, s kifakad: „Hah, borzasztó vázai a bódult világnak! Legvérengzőbb szörnyei a földnek!" A pogány hit dühösség, rablás, gyilkolás szentesítője, bálványai a baromságig alacsonyítják le az emberi természet nemességét. Bárdos kifakadása néhol szó szerint Cébát idézi. Kupa fia azonban nemcsak a vakhitről mond véleményt, egy szélesebb eszmei ellentét egzisztenciális konfliktussá mélyülését is közli: „Atyám, atyám! Te azért hívtál engem hazámba, hogy melletted harcoljak, s íme ellened kell harcolnom! Te hazádat oltalmazod, én az emberiséget!" Bárdos monológja végén megjelenik Kupa vezéreivel és a varázslóval. Szertartást végeznek a bálványok előtt; megállapítják, hogy ha minden magyar hozzájuk hasonlóan érezne, nem dúlná polgárháború az országot. De sokakat megvakítottak az idegen isten csalfa papjai, kik a szolgaságot hozzák. Megnyitják ereiket, s vérszerződéssel fogadnak hűséget ügyükhöz, csupán Bárdos áll külön, nem vesz részt semmiben. Kupa kérdőre vonja, ám kettejük nagy összeütközésének kibontakozása előtt a töredéknek vége szakad.

A reformkor előfutára

A töredékből nyilvánvaló mindenek-előtt a feltétlen szembenállás a Vencel képviselte hódítani vágyó idegenek és a Kupa-tábor képviselte pogány magyarok között. Az ellentét tengelyében István áll, a magyar király, ki idegen segítséggel, idegen vallást hozva jön pogány országa ellen, egy jövendőbeli, virtuális magyar nemzet létrehozása érdekében. A közvetlen ellentétet a magyar-idegen érdek pólusai képviselik, István személye a még csak virtuálisan létezőt - s a történelmi tárgyból következik - az idővel megvalósulót. István és a Kupa-tábor ellentéte (vö: István és Orda jelenete) a régi és új, a reálisan létező és a

virtuális rend vitája. Berzsenyi korára aktualizálva: a konzervatív nemesi maradás és az európai szellemű, polgárosodó haladás összecsapása. Szubjektív szándékában-céljában mindkét törekvés ugyanarra irányul, a nemzetért cselekszik mindkét párt. Csak éppen nem egyformán értelmezik a nemzetet, ami-ként a szabadságot sem. Így a haza megtartásának jelszavával egymást tekintik kölcsönösen kizáró akadálynak céljuk elérésében. Egymásban látják a visszavonás, a vakság, a dühösség képviselőjét.

A töredék központi problémája a polgárháború. Az a kérdés, hogy a társadalom „csinosodása" okvetlenül csak polgárháború árán valósítható-e meg. A kérdés azért létfontosságú, mert a visszavonás valóban a nemzeti fennmaradás és haladás veszélyeztetője; Vencel törekvéseinek kedvezne, kinek leghőbb vágya, hogy „emésszе meg magamagát ez az öldöklő tűz . . . torolja ki maga-magán ez az undok pogány nép azon sok kegyetlenségeket, melyeket a keresztényeken elkövetett". Objektíve Kupáék hajthatatlan dühössége Vencel számára előnyös, mert miattuk kényszerül a mindvégig békülni vágyó István harcra. A merev gyűlölségben, elvakult és fanatikus dühben tulajdonképpen Vencelnek rokona Kupa és Orda is. (Kupát ugyan alig ismerjük, jobbára annak alapján állítható ez, amit róla, tetteiről másoktól tudunk.) Az ellenséges táborok azonban belsőleg differenciáltabbak. Német-keresztény részről Vencel mellett ott áll Pázmán, magyar-pogány részről Kupáék mellett Bárdos. Amiként Vencel, Orda és Kupa egymás ellen irányuló elfogult gyűlölségükben lényegi rokonok, hasonlóképp rokonok - de gyűlölség nélkül-Pázmán és Bárdos, kik egy-formán elvetik a vallási vakságot (Páz-mán Vencelét, Bárdos Kupáékét) és a csak-nemzeti fanatizmust - mindketten *az emberiség* nevében, a múlt helyett a *jövőre* hivatkozva. Az első jelenetben Vencel árulónak kiáltja Pázmánt; hasonlóképp Bárdos is apja ügyének ellensége - áruló - lesz. Mindkét táborban ott találhatók a vak dühösség képviselői mellett az „emberiség" nevében árulók: a két tábor István alakja irányában differenciálódik, közeledik, jelezve ezzel a darabban a polgárháború elkerülésének lehetőségét. A Kupa-tábor és István ellentétét az határozza meg, hogy a pogány magyarság szemében István mint-egy szövetségesével, Vencellel azonosul, azaz a lényegi ellentét a látszólagos sal, mégpedig azért, mert Kupáék nem vesznek tudomást a másik - Pázmán, Bárdos, István képviselte emberiséges-eszme - létezéséről, csak a magukéval lényegileg egyezőt (bár létérdekben ellentétest) képesek tudomásul venni. Így lesz mindkét oldalon a minőségében más, új gondolat képviselője eleve „áru-ló" illetve „tyrannus". (A dráma - történelmi tárgyából szükségképpen következő - vallási problematikája mintegy az általános eszmei vakság kifejeződéseként játszik eleve szerepet, kapcsolódik a társadalmi gondolathoz.)

Berzsenyi olyan alapszituációt állított fel, melyet nem tudhatott megoldani. A polgárháború a darab szerint kizárólag az idegenek érdeke - ugyanakkor a Kupa-féle és az István képviselte elvek között *lehetetlen a kompromisszum, ezt* Berzsenyi világosan realizálja (s ezzel egy riasztó történelmi felismerés közelébe jut). Béke a két párt között csak úgy jöhetne létre, ha valamelyik fél egészében átveszi, magáévá teszi a másik nézeteit. Az ész felvilágosult illúziója láthatóan azt a tendenciát építi be a töredékbe, mely Kupáék világ-nézeti megreformálódása révén békét teremt. Az első kidolgozásban ugyanis még szerepel egy teljesen önálló jelenet-töredék (Kupa, Céba és Sarolta jelene-te), mely azt jelzi, hogy Kupa végül elfogadta volna Céba békeajánlatát, és Sarolta (István mostohaanyja és Kupa szerelme) a királyhoz indul, hogy a békét végleg megpecsételjék. Ha ez a töredék a másik két kidolgozásban nem jelenik is meg, ott van továbbra Pázmán, Bárdos, a pogányok harcát csalatásnak és dühösségnek felismerő Deli s az érvei folytán meggyőződésében megingó ifjú pogány vitéz, Aladár. Berzsenyi világnézete a békés megoldást, *az ész és belátás vértelen győzelmét* vágyná a haladásban és a nemzeti egységben. A történelmi dráma történelmi tényalapja azonban kizárja ezt a lehetőséget. Még inkább ellene szól pedig az 1810-es évek társadalmi helyzete, hol a nemesség világnézeti megreformálódására, saját létérdekeinek „általlátására" számítani korai volt még, legalább-is a Széchenyi föllépését követő évekig. Annál fenyegetőbb volt viszont a Vencelek jelentette veszély, s már ekkor illuzórikus - bár még évekig fennmaradó makacs - remény volt a Habsburgok és Metternichék között Pázmánokat is keresni. (Hogy a darab töredékben maradt, abban további szerepet játszhatott Berzsenyi elbizonytalanodása épp ez utóbbi kérdésben.)

A drámának szerzője még címet sem adott, levele mint a „somogyi Kupáról" szóló drámát említi. Kupa a második felvonás közepéig színre sem lép, s amint színre lép, a kézirat megszakad. Nehéz lenne eldönteni, hogy ki lett volna a dráma valódi hőse. A töredék eszmei hőse azonban kétségkívül István, aki fel-vonást *záró* nagy monológjában (felismerve a békés megújulás lehetetlenségét) a költő Berzsenyi álmainak elfoszlását panaszolja, a Berzsenyi-líra leggyakoribb képeivel, motívumaival (mint-egy stilisztikailag is elkerítve a. monológot a szövegen belül): „Mely borzadva ébredek *tündérálmaimból!* Hová, hová tűnsz, *mosolygó aranyvilág,* melyet én magamnak teremtettem, melyben én, mint egy isten, áldást hintve országoltam, egy kóborló vad népet a legnemesebb népek sorába emeltem, egy nagy országot, melyet az emberi balgatagság és dühösség századok óta vadak barlangjává tett, *édenné* változtattam, virágzó városokkal és boldog népekkel megraktam, a vakságnak és szolgaságnak jár-mait, az emberiségnek legrettenetesebb ostorait eltéptem - hová, hová tűnsz *csalatott szemeim* elől! ?" Arra a Berzsenyire hasonlít ez az István, ki egész lírájában „álma tündérképét" kergette, aranyvilágot alkotott, ki az ihlet perceiben *Magyarország, A Balaton, Keszthely* maga varázsolta édeni tájait pillantotta meg, a „kis magyar Weimar"-t, és aki vágyaiban élő nemzetét „mint egy Pygmalion szobrá"-t akarta költészete által életre ölelni a gyarló valóság helyett, míg teremtő szándékát szüntelen kudarcok érzése, álomképeinek csalfa rémképpé torzulása kísérte. Ez a pygmalioni líra, felvilágosult illúzióival a reformkor kezdetének előfutára volt. Am míg a költészet személyes általánosságában előlegezhet egy magatartást, a dráma korára van utalva.

másfél flekk

VESZPRÉM

Tartuffe

Molière magyar színházi pályafutásában az utóbbi öt-hat esztendő jelentős korszaknak bizonyult. Babarczy *Tartuffe*je, Vámos *Mizantrópja,* Major *Amphytrionja,* Marton László *Nők iskolája* új Molière-t fedezett fel számunkra. A veszprémi *Tartuffe* megítélésében tehát ehhez a mércéhez kell tartani magunkat.

Mit mond nekünk ma a darab? A legfontosabb: Tartuffe és a többi szereplő viszonya és összetartozása, kölcsönös meghatározottsága. Hisz valójában a darab is erről szól: van, aki behódol a Tartuffe által képviselt világ előtt anélkül, hogy ismerné annak igazi mozgató-rugóit, s végül hozzáidomul Tartuffe értékrendszeréhez; a többiek viszont szembeszegülnek az álszenttel, nem vállalják a bigottságot, a morális terrort és önkényt. Tartuffe: világ a világon belül, s mint ilyen, mindenkire hatással van. *O* a nagy manipulátor.

Tartuffe kettőssége a hozzá fűződő emberi viszonyok révén tárul fel; Bohák György veszprémi rendezése viszont a kettősség „kényes egyensúlyát" tévesztette el. Lemondott annak a dialektikának az érzékeltetéséről, ami a figurát a mögöttes, személyén túlmutató világgal összekapcsolja, s így az előadás elvesztette a mértéket. Az első két felvonás távollévő Tartuffe-jének alig van köze a harmadik felvonásban színre lépő figurához; utólag visszatekintve ezért a „hosszú" expozíció csaknem feleslegesnek tűnik.

A szereplők bonyolult kapcsolatai Veszprémben szegényesnek tűnnek. A szerelmesek *csak* szerelmesek (Egri Katalin, Tóth Titusz), Damis *csak* ingerült fiú (Halmágyi Sándor), Orgon *csak* rá-szedett figura (Szoboszlay Sándor), Cléant *csak* bölcs és megfontolt (Joós László), Dorin *csak* cserfes és ügyeskedő szobalány (Dancsházi Hajnal), jószerivel Demjén Gyöngyvér (Elmira) képes egyedül egyszerre felvillantani a tartózkodást és a kacérságot. Az együttes nem vállalja azt az ellentmondásosságot, amit Tartuffe léte idéz elő a világban, s így természetesen maga Tartuffe (Fonyó István) sem lesz igazán veszélyes és félelmetes, sokkal inkább pitiáner szélhámos.

Bohák láthatóan a vígjátéki elemekre helyezi a hangsúlyt, ám a *Tartuffe* eredetileg nem vígjátéknak íródott, a darabtól és Molière szellemétől eleve távoli ez az elképzelés. Kortársunk, Molière Veszprémben újra visszalépett a század elejére.

F. F. L.

Tóth Titusz, Dancsházi Hajnal és Egri Kati Moliére vígjátékában (MTI fotó - Jászai **Csaba** felv.)

MISKOLC

A kaukázusi krétakör

Amikor - épp másfél évtizede - a Madách Színház Magyarországon először bemutatta Brecht *Kaukázusiját,* Ádám Ottó új zenét íratott Maros Rudolffal a darabhoz, minthogy Nemes Nagy Agnes versfordításában az eredeti, egyébként igen nehezen énekelhető Dessau-dallamok követhetetlennek bizonyultak. Később Garai Gábor is lefordította a dara-bot, ezt játszották Pécsett, majd Kaposvárott; de Garai songjaihoz is „magyarítani" kellett a Dessau-zenét. Csiszár Imre miskolci Kaukázusi-rendezésének mondhatni színháztörténeti érdeme, hogy a rendező talált vállalkozó kedvű költő-műfordítót, Fodor Ákost, aki hajlandó volt harmadszor is nekirugaszkodni a feladatnak, s most valósággal „ráfordította" a Dessau-songok dallamára a Brecht-szöveget. Azaz Magyarországon először adták elő *A kaukázusi krétakört* az eredeti zenével. Brecht-darabról lévén szó, aligha szükséges ennek külön hangsúlyozni jelentőségét. S a vállalkozás

Paláncz Ferenc az Énekes szerepében (Jármay György felv.)

akkor is figyelmet és elismerést érdemel, ha itt és most, vagyis a miskolci előadásban színészileg sikertelennek bizonyult. Paláncz Ferenc alkatilag is távol áll az Énekes szerepétől; e fokozottan nehéz feladat, a magyar nyelv prozódiájától idegen énekbeszéd „meghonosítása" meghaladta erejét. Olyasféle romantikus előadásmódba menekült előle, ami se Brechtből, se a miskolci előadás szellemből nem olvasható ki.

Mert a miskolciak legfőbb érdeme, hogy az íróhoz való hűség vezérelte őket, noha Csiszár Imre munkájából egy tehetségesnek ígérkező rendezői egyéniség jegyei is kibontakoznak. Jó tempóban indul az előadás, az előjáték - a kolhozok vetélkedése - nem kommentár, nem is prológus, hanem szerves része a drámának. Székely László funkcionáló faépítménye nemcsak a zenekarnak ad helyet, hanem aktív szerepet vállal a játékból. Kár, hogy a játék résztvevőinek - maguknak a színészeknek - az aktivitása nem ilyen egyértelmű. Mindenesetre kevés az egyéni szín a produkcióban, s ettől valósággal elbágyad az előadás.

Lázár Katalin Gruséja viszont igazi remeklés: ő a miskolci *Kaukázusi* lelke. Szívesen említjük Blaskó Péter természetes hangját is Acdak szerepében, bár a figura belső ellentmondásosságával ő is többnyire adós maradt.

P. A.

VESZPRÉM

Névnap

Kertész Ákos komédiájának országjáró sikere is bizonyítja: színházaink kiéhezettek a mai életet ábrázoló kortárs magyar drámára, amely valóságos hétköznapjainkkal és ünnepeinkkel állít szembe minket. A *Névnap* József Attila színházi bemutatója óta szinte minden vidéki társulat műsorán szerepelt, sőt eljutott a Német Demokratikus köztársaságba is. A Bozóky István rendezte veszprémi változat a darab réteget közül a legértékesebbet emeli a felszínre. A pillanatnyi boldogság, egy életfelforgató és helyre-rázó gyönyör lehetősége siklik ki a dráma főhőseinek kezéből. Nem szorítják elég erősen, nem markolják az őszinteség görcsével, talán észre sem veszik, hogy a tenyerükben tartják. Két ember legszebb, legőszintébb egymásratalálása tűnik cl a sablonok, a megszokás és a lehazudott álmok süllyesztőjében.

Bozóky István fanyar komédiát rendezett. Nem bocsátotta szabadjára a jeleneteket, nem engedte burleszkig sodródni a történést, pedig a dráma erre több helyütt is lehetőséget adna. A második fel-vonás „nagyjelenete", a voltaképpeni névnapi muri, úgy csap át undort keltő ihajcsuhajos italozássá Ilona távozása után, hogy ezzel maga alá temeti, elfojtja a publikum nevethetnékjét, és megteremti az együttlélegző nézőtéri csendet.

Barta László egy pesti gangra helyezte a játékot, melyben láthatóan szívesen vesznek részt a színészek. Szoboszlay Sándor bensejéig izzadó önpusztítása és naivan őszinte szerelme, Demjén Gyöngyvér pillanatnyi öröme és megalázóan letagadott boldogsága az előadás ízléses emlékképei. Erős és tisztességes színészi munka jellemzi az egész előadást: Losonczy Ariel cserfes, férjkínzó nyelvelései, Vajda Károly egy-ügyű álbölcselkedése és Darás Léna folyosói ricsajozása a rendezői koncepció legerősebb támaszai.

Szoboszlay Sándor és Demjén Gyöngyvér Kertész Ákos **darabjában** (MTI fotó)

SZEGED

Bolha a fülbe

Georges Feydeau egyik legsikeresebb vígjátéka *a Bolha a fülbe.* Többé-kevésbé úgy tartjuk számon, mint amolyan színházi jutalomjátékot, kiruccanást a könnyű műfajba: a színészek hadd bolondozzanak, a közönség hadd mulasson, és a rendezőnek is hadd legyen egy kis pihenője. A szegedi *Bolha a fülbe* nem akar erre rácáfolni, mégsem rejlik a Feydeau-bemutató mögött sem ízlésbeli, sem művészi-színvonalbeli engedmény. Épp ellenkezőleg: a társulat színe-java lép fel, és oly ragyogó komédiázó kedvvel, hogy megállapíthatjuk: rég láttuk ilyen jó színészi kondícióban a Szegedi Nemzeti Színház együttesét.

A Feydeau-darab persze Giricz Mátyás rendezésében is (társrendező: Jachinek Rudolf) megmarad Feydeau-darabnak. Nem történik vele csoda, nem értelmezik át, még csak az enteriőrből sem akarják kiemelni. Gyarmathy Agnes a játékteret tervezve szerényen, de jól észrevehetően, a színdramaturgia esz-közeivel dolgozott, s valóban saját mondanivalója van a színekkel. Mint ahogy a rendezőnek is megvan a maga képe a Feydeau-tükörben megmutatott *világ*ról, s ez a szereposztásból, a színész-vezetésből is kitűnik.

A kettős szerepet, az alakváltás bravúrját, ami eredetileg az igazi jutalomjáték: Victor Emanuelt (és a szállodai portást) Kovács János játssza. Nagyszerűen. Valósággal magával ragadja a szellemes álruhásdi. Az est igazi hangját azonban Nagy Zoltán (Tournel) és Martin Márta (Camille Chandebise) ütik meg: ők még arra is lehetőséget találnak - különösen az első felvonásban -, hogy a miliőről, melyben Feydeau vígjátéka pereg, többet, árnyaltabbat, szatirikusabbat mondjanak, mint maga az író. Sőt, hogy magát az írót, magát a bohózatot, amit közben nagy kedvvel adnak elő, finoman idézőjelbe tegyék. Külön öröm, hogy a színház újra felfedezte Martin Mártában a komikát: ezúttal igazi női clownnak bizonyul, sok színnel.

Nem hagyhatjuk említés nélkül Barta Mária, Kátay Endre, Mentes József, ifj. Újlaky László emlékezetes játékát sem.

P. A.

Ifj. Újlaky László és Kovács János Feydeau bohózatában

Szabó Mária a Bolha a fülbe előadásából (MTI fotó)

fórum

Válasz a Fáklyaláng előadási naplója közreadójának

A Kritika 1976/2. számában Molnár Gál Péter megjelentette a Nemzeti Színház Fáklyaláng-előadásainak 195 2-53-ban készült ügyeletes rendezői naplóját. Elsősorban elvi okokból, de nem titkolva azt, hogy személyemben is nagyon meg vagyok bántva, tiltakozom a napló nyilvánosság elé terjesztése ellen, és alábbi megjegyzésemet, véleményemet szíves figyelmükbe ajánlom. Tekintettel arra, hogy a Kritika című lap válaszomat közlésre nem fogadta el, a SZÍNHÁZ-nak mint a színművészek folyóiratának szerkesztőségét kérem, hogy írásomat közöljék.

*

Minden színház ügyeletes rendezői naplója szigorúan bizalmas, titkos és csakis a színház művészeti vezetőinek számára íródik. Ezt senkinek nincs joga olvasgatni, a színészeket is beleértve.

Ez a napló a Nemzeti Színház tulajdonát képező okmány, még akkor is, ha jelenleg a Színháztudományi Intézet pincéjében van. Aki ezt nyilvánosságra hozzá a színház - és a még élő, dolgozó színészek- engedélye nélkül, annak etikai érzéke nem egészen egészséges, és a színházat, annak munkáját, művészeit barátságtalanul pellengérre állítja. Így Molnár Gál Péter „színházi nyelveléseinkhez való nyomatékos hozzászólása" bizalmas titkok kihallgatásának minősül, kukucskálásnak a kulcslyukon át. Véleményem szerint minden művészetnél igenis a „kimerevített pillanat" a lényeges, az eredmény, és nem „a munkafolyamat". Intimpistáskodás és leskelődés: vajon a költő mit és mennyit ivott, amikor Az ős Kajánt szülte a Három Holló különtermében. Így van ez a színházi munkánál is. Nem véletlen, hogy a próbákra nem engedik be a közönséget, sem a jó-, sem a rosszindulatú kritikust, nem véletlenül van ún. házi főpróba és van nyilvános.

Engedje meg Molnár Gál Péter, hogy felhívjam a figyelmét néhány tárgyi tévedésre. Nem igaz, hogy a Fáklyaláng rendezője „az első előadások után módosított az erőviszonyokon, és súlyosabb egyéniségekre osztotta többek között Vukovics igazságügyi miniszter szerepét, Básti Lajosra". Amíg én a Nemzeti tagja voltam, addig én játszottam a szerepet a szezon végéig, tehát kb. 75 előadáson keresztül, és nemcsak egyszer-kétszer; nem váltottak le a szerepben, ahogy ezt Molnár Gál Péter állítja. A következő szezonban jött az új szereposztás, akkor már nem voltam a Nemzetiben. Básti Lajos sosem játszott a Fáklyalángban.

Molnár Gál Péter az ügyeletes jelentéseket lóugrásszerűen válogatva-csoportosítva úgy közli, hogy a nevemmel kapcsolatos bíráló megjegyzések olyan hangsúlyt kapnak, mintha bizony én játszottam volna a főszerepet, és miattam lett volna rossz az első felvonás. Az első felvonás nem volt elég jó, ezért írta át Illyés Gyula és rendezte át Gellért Endre, aki ezt írta a Csillag 1953/6. számában: „...a nézőtér mégis köhögött, mocorgott, unatkozott. Kétségtelenül valahol hibát követtünk el. De hol ?" És amikor Illyés átírta az első felvonást: szöveggel, dramaturgiai átcsoportosításokkal és egy igen szép új jelenettel világosabbá lett az egész expozíció !" Az ügyeletes rendező 195 3 IV. 9-én, a 60. előadáson írja: „Az új minisztertanács szöveg első előadása a régi szereplőkkel. A darab hatalmasat emelkedett az új szöveggel..." Tehát a régi szereplőkkel: ez a cáfolat Molnár Gál Péter idevonatkozó állításáról.

Molnár Gál Péter fájlalja, hogy „hallgat a nemzetközi szakirodalom", és tartózkodik az ilyenfajta bizalmas anyagok közlésétől. Nem véletlenül, mert így ez művészi hitelrontás, ami sérti a színházat, a munkát, az etikai normát, a jogos és büszke művészi érzékenységet. Olyasmit publikál, ami nem tartozik senkire, ami egy színházi munkafolyamat diszkrét belügye, keserves-szép titka.

Árva János
színművész
a Madách *Színház tagja*

Minden kritikai kiigazítást - bármilyen szándékkal hangzott el - köszönettel kell fogadnom, ha jelenkori színháztörténetünket akármilyen aprócska adattal is világosabbá teszi.

A Nemzeti Színház 1944-1954 közötti szerepkönyvének 348. oldalán Csányi László szerepét Szemethy Endre, Vukovics Sebő szerepét Básti Lajos aláírásával igazoltan átveszi, a 357. oldal bejegyzése szerint az 195 3/54-es évad elején Bástitól továbbvándorol a szerep Kárpáti Zoltánhoz, Horváth Mihály szerepe Márki Gézától Fenyő Emilhez kerül. (De ezek a szerepek körforgásszerűen cserélődnek a színészek között, elfoglaltságuktól, más darabba való beosztásuktól, valamint Gellért Endre hangsúlyerősítő próbálkozásaitól függően.)

A kifogásolt mondat: „Gellért Endre változtatott az aránytalanságokon. Az első előadások után módosított az erőviszonyokon: Vukovics Sebő és Horváth Mihály szerepét súlyosabb egyéniségekre - Básti Lajosra és Szemethy Endrére osztotta át, nehogy a Bánk *bán békétlenjeinek színpadilag mindig súlytalan segédszemélyzete álljon szemben Kossuthtal, de érvekkel, érzelmekkel, személyiségük súlyával vitába bocsátkozó, valóságos politikusok" tehát kiigazítandó a következőre: Gellért Endre változtatott az aránytalanságokon, módosított az erőviszonyokon ...stb.*

M. G. P.

E SZÁMUNK SZERZŐI

ÁRVA JÁNOS *színész, a* Madách Színház tagja

BÉCSY ÁGNES egyetemi hallgató

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ a Színháztudományi Intézet ösztöndíjasa

FÖLDES ANNA az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

HÁMORI ANDRÁS egyetemi hallgató

HERMANN ISTVÁN a filozófiai tudományok doktora, az ELTE Filozófia Tanszékének vezetője

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel című lap munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

RÉVY ESZTER a József Attila Színház rendezőasszisztense

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg

TAKÁCS ISTVÁN újságíró, a Magyar Ifjúság főmunkatársa

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THÉATRALE

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

Résumé

István Hermann:

De la dispute théologique jusqu'au pouce de naturalisme

L'essai d'István Hermann dresse le bilan des nouvelles pièces hongroises de la saison. Il y découvre deux courants principaux dont le premier offre une interprétation nouvelle des polémiques réligieuses des siècles passés en vue d'aboutir à de conclusions actuelles, tandis que l'autre, celui du « pouce de naturalisme », se distingue surtout par l'intérêt des faits réels de la vie dans lesquels les auteurs en question puisent leur matière. Hermann est d'avis que dans nos nouvelles pièces philosophie et expérience concrète existent pour la plupart isolées l'une de l'autre et qu'au lieu de se renforcer mutuellement, elles se neutralisent ou entrent dans une relation de dépendance.

Tamás Koltai:

Miracles enjoués

Csongor et Tünde, la féerie de Mihály Vörösmarty, née au milieu du XIXème siecle, a posé et pose toujours un dilemme assez compliqué ses metteurs en scène: comment rendre sur la scène les miracles impliqués par le texte du poète. La nouvelle mise en scène de Ferenc Sík au Théâtre National confie au jeu, à l'esprit gai et enjoué la mission de nous faire croire aux miracles.

István Nánay:

L'échec de L'Espoir

Au Théâtre Thália on a créé une adaptation théâtrale d'après le roman *L'Espoir* d'André Malraux. L'entreprise se solda par un échec que le critique attribue en premier lieu aux défaits fondamentaux de l'adaptation.

István Gábor:

Notes sur nos opéras de province

En dehors de l'Opéra de Budapest, il y a trois théâtres de province disposant aussi d'un ensemble lyrique: ceux de Szeged, de Debrecen et de Pécs. István Gábor passe en revue les créations de leur saison passée considérées surtout sous l'aspect du « théâtre musical » et touche aussi à certains problèmes d'ordre général du théâtre lyrique en province.

István Takács:

Un dimanche « non-stop »

Le critique a passé un dimanche à Debrecen où il a vu la reprise du musical *Les Trois nuits d'un amour* de Miklós Hubay–István Vas–György Ránky et la farce *Sois donc sage, Christofor!* du Roumain Aurel Baranga. Il examine à ce propos le problème particulier du théâtre de cette ville: comment doit fonctionner un studio qui occupe une salle en commun avec un cinéma.

Judit Szántó:

Deux chapeaux sur la terre

Mesure pour mesure de Shakespeare, très peu appréciée au cours des siècles, connaît à ce moment une véritable renaissance partout au monde. Notre critique passe en revue quelques intéressantes représentations et adaptations du passé récent chez nous comme en étranger et c'est dans ce contexte qu'elle apprécie la mise en scène de János Sándor à Debrecen qui réussit à jeter une lumière tout à fait insolite sur cette oeuvre complexe et ambiguë.

András Pályi:

Grouché – Katalin Lázár

Dans la représentation à Miskolc du *Cercle de craie caucasien* de Brecht on a remarqué la jeune Katalin Lázár au rôle de Grouché. Notre collaborateur esquisse un portrait de l'actrice en évoquant également ses interprétations antérieures.

Anna Földes:

Quinze années à Pécs

Voilà presque quinze années que Róbert Nógrádi dirige le Théâtre National de Pécs. Dans son interview, Anna Földes s'intéresse surtout aux procédés qu'a trouvé ce théâtre pour créer et pour élargir son public permanent.

Eszter Révy:

Le théâtre de Békéscsaba

De pareils soucis et aussi de pareilles joies se retrouvent dans les paroles recueillies d'Edit Lovas, directrice du Théâtre Jókai de Békéscsaba qui déclare que le théâtre appartient en premier lieu aux spectateurs.

Péter Molnár Gál:

Un spectacle qui a fondé un théâtre

Il y a plus de dix années qu'a mis en scène Youri Lioubimov *La Bonn'âme de Sé-tchouan* de Brecht. Ce spectacle de sortie des élèves du Conservatoire est devenu le premier spectacle du célèbre Théâtre de Taganka de Moscou. Péter Molnár Gál analyse cette représentation qui tient toujours l'affiche à la capitale soviétique et qui fait en même temps déjà partie de l'histoire générale du théâtre.

La Famille Tót à Washington

Après sa carrière européenne, la tragicomédie d'István Örkény a été présentée aussi aux États-Unis. Nous publions des extraits de l'écho de presse de la représentation de Washington.

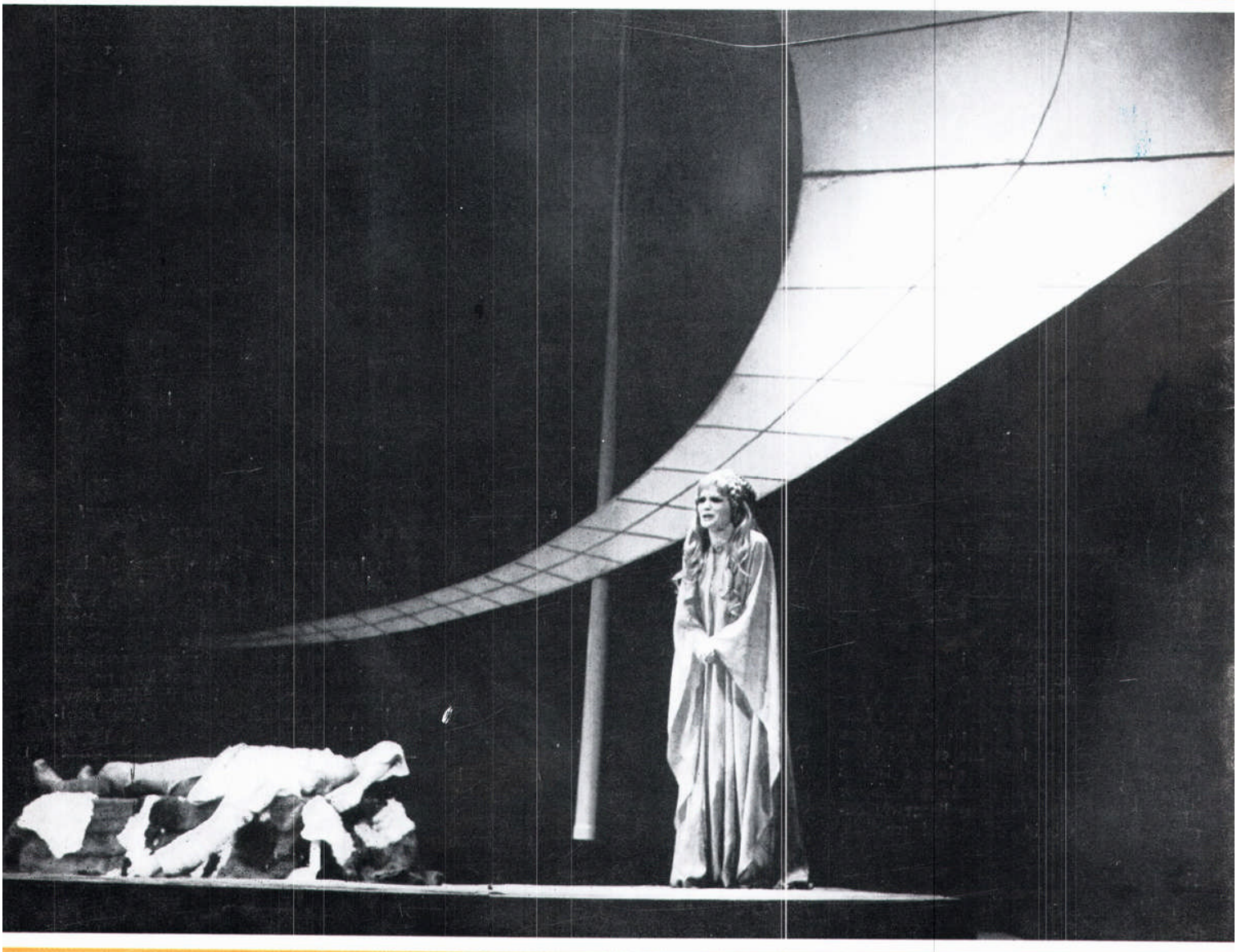
Ágnes Bécsy:

Un fragment dramatique de Berzsenyi au sujet du Roi Étienne

L'histoire de la littérature à a peu près ignoré l'existence d'un théâtre de Dániel Berzsenyi, grand poète hongrois du début du XIXème siècle. Notre article appelle l'attention sur un fragment dramatique remarquable sorti de sa plume.

János Árva:

Réponse à celui qui a publié le journal de « La Lueur de flambeau »

Dans la revue « Kritika », Péter Molnár Gál a livré au public le journal des représentations entre 1952 et 1954 du drame *La Lueur de flambeau* de Gyula Illyés au Théâtre National. János Árva qui a fait partie de la distribution a trouvé injurieuses certaines expressions du texte et adresse à ce propos une lettre ouverte à celui qui l'a édité. Nous publions également la réponse de Péter Molnár Gál lui-même.

Ára: 12 Ft