SZÍNHÁZ

Földényi László–Hermann István: Debreceni disputa • Tarján Tamás: Bernarda: „én!" és „nem én" • Mihályi Gábor: Shakespeare halála a Vígszínházban • Fodor Géza: Az Erdő Kaposvárott • Mészáros Tamás: Antik drámák – mai színpadon • Huszár Klára: Oláh Gusztáv emlékezete

1977

Február

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

X. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1977. FEBRUÁR

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
KHL, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül *vagy* postautalványon, valamint átutalással
a KHI 21 5-961 62
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

76.3589 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Lukács Sándor (Combe) és Darvas Iván (Shakespeare) Edward Bond Fej vagy írás című színművének vígszínházi előadásában

A hátsó borítón:

Fábri Zoltán díszlete Lorca Bernarda Alba háza című drámájához (Vígszínház) (Iklády László felvételei)

TARTALOM

Az új magyar drámáért

FÖLDÉNYI **LÁSZLÓ-HERMANN** ISTVÁN
Debreceni disputa (1)

SZÁRAZ GYÖRGY
Mit nekünk Hekuba!... (4)

BÁNYAI GÁBOR
Gyakorló dramaturgia (8)

játékszín

TARJÁN TAMÁS
Bernarda: „én!" és „nem én ..." (10)

MIHÁLYI **GÁBOR**
Shakespeare halála a Vígszínházban (15)

FODOR **GÉZA**
Az Erdő Kaposvárott (18)

NÁNAY ISTVÁN
Vihar, zivatar, zápor? (28)

HERMANN ISTVÁN
Ki lehet-e jutni a táncpestisből? (31)

SZŰCS MIKLÓS
Ben Jonson Győrött és Békéscsabán (32)

SELMECZI ELEK
Play Seneca (35)

MÉSZÁROS TAMÁS
Antik drámák - mai színpadon (37)

arcok és maszkok

SE-
Csernus Mariann Seneca-monológja (40)

színház és közönség

CSERJE ZSUZSA
A munkásszínjátszás seregszemléje (41)

fórum

GALAMB GYÖRGY
Névsor a paraván mögött (43)

színháztörténet

HUSZÁR KLÁRA
Oláh Gusztáv emlékezete (44)

1976. évi tartalomjegyzék (46)

Az új magyar drámáért

FÖLDÉNYI LÁSZLÓ-HERMANN ISTVÁN

Debreceni disputa

A Magyar Írók Szövetsége az 1976. november 11-13. között megrendezett Debreceni Irodalmi Napokon a mai magyar dráma problémáinak megvitatását tűzte napirendre. A vitaindító előadást „Szemléleti és stílustörekvések a mai magyar drámában" címmel Hermann István akadémikus tartotta, felkért korreferensek Maróti Lajos, Páskándi Géza, Szakonyi Károly és Tarján Tamás voltak. A kétnapos értekezlet rendkívül érdekes anyagának teljes közlésére az Alföld januári száma vállalkozott. Ezért arra gondoltunk: Földényi László esztéta, tudományos kutató beszélgetésében a vitaindító Hermann Istvánnal helyet adunk néhány olyan esztétikai kérdés továbbgondolásának, melyre a debreceni vitán nem kerülhetett sor; egy drámaíró, Száraz György pedig olyan gyakorlati kérdéseket vet fel, melyekre a konferencia szelleme, szemlélete adott ösztönzést.

S hogy az elmélettől még közelebb kerüljünk a magyar dráma színpadra kerülésének égető gondjaihoz, beszélgetést közlünk Radnóti Zsuzsával, a Vígszínház dramaturgjával. (Az interjú a Magyar Színházi Intézet interjúkötete számára készült a magyar dráma helyzetéről.) A Vígszínház megítélésünk szerint nemcsak a legtöbb új magyar drámának adott színpadot az utóbbi években, de igen sokat tett azért is, hogy a szocialista dráma új formai és stílustörekvései kialakulhassanak, illetve a közönséghez is közeli kerüljenek.

Szeretnénk, ha a következő hónapokban írók, dramaturgok, rendezők és mindazok, akiknek szívügye a magyar dráma, eljuttatnák hozzánk gondolataikat, hogy színházi éleünknek ezt a legfontosabb, legizgalmasabb problémáját felszínen tarthassuk.

FÖLDÉNYI: Végigkísérve az Irodalmi Napok tanácskozását, a figyelmes hallga-tót már az első napon, pontosabban: főleg az első napon meglepte a feltűnő elméletellenesség, amely Hermann István vitaindítását követte. Hogy ezt mennyire provokálta Hermann István dolgozata, erre még visszatérek; e pillanatban fontosabbnak tartom magáról a jelenségről szólni. A mai magyar dráma több jelentős képviselője vett részt ezen a kétnapos beszélgetésen, ám az elnöklő Hubay Mik-lóst és egy-két felszólalót kivéve kevés teoretikus érzékenység és elméleti fel-készültség volt tapasztalható. Sőt, még olyan felszólalás is elhangzott, amely egyenesen glorifikálta az elméletellenesség magatartását. Egyszerű lenne a kérdést annak á marxi aforizmának az idézésével elintézni, amely szerint „nem tudják, de teszik". Vagyis a drámaíró írjon jó drámákat, a többi meg a kritikusok és az esztéták dolga. Csakhogy a mai dráma helyzete, múltbeli forrásai és a jövő távlatai, színház és dráma kapcsolata, irodalom-drámaszínház stb. nagyon is elméleti tisztázást igénylő kérdések, és aki ehhez felelősséggel akar hozzászólni, nem kérkedhet azzal, hogy az esztétikát a formatannal azonosítja, hogy nem ismeri az irodalom műfaji határait, hogy a drámát összetéveszti a forgató-könyvvel stb. A konstruktív vitának akár a kritika a tárgya, akár a dráma, a drámaíró vagy a színház, a többi közt van egy olyan szabálya is, hogy - az ökölvívásból véve a kifejezést - övön alul nem szabad és nem is illik ütni. Persze véletlenül érheti ütés a partnert, de tudatosan csak akkor, ha a küzdőtárs felkészületlen, ám mindenképpen győzni akar.

A drámaíró, a kritikus és a színház közt folyó nyílt vagy burkolt küzdelem régóta tudomásul vett tény, és még ha alkalmanként sanda cél motiválja is ezt a szakadatlanul folyó dialógust, végső fokon az ügy, tehát a dráma és a színház nyer vele, mert a destruktív szellem, a klikkek mércéje nem jelenthet tartós állapotot. Ezért a bizalmatlanság - jóllehet egészen természetes emberi reakció - szintén nem lehet tartós állapot, mert a végén alkotói tehetetlenséget eredmé*nyez.*

Hermann István vitaindítója valóban vitát kavart. Formállogikailag ezzel be is töltötte a funkcióját. Ha azonban a vita *tartalmát* vesszük szemügyre, jóval bonyolultabb a helyzet. A már említett elméletellenes tendencia ugyanis a kérdésnek csak az egyik oldalát jellemzi. A másik oldalt a referátum tartalmazza. Magam az előadás meghallgatása után a következő dilemma elé kerültem. Hermann előtt - véleményem szerint - a következő alternatíva állt: elmélyült, a részletekbe hatoló analízissel fejti ki mondanivalóját, de ebben az esetben veszélybe kerül maga a koncepció, ugyanis - figyelembe véve egy vitaindítás időbeli korlátozottságát - a művek, írók, irányzatok, a stílus elemzése csak közvetetten engedi szóhoz jutnia vezérelvet; határozott vonalvezetéssel megjelöli a koncepciót, ugyanakkor azonban analízis helyett csupán az absztrakció szintjén, elvontan-teoretikusan bizonyítja alapgondolatát. Ő ez utóbbit választotta, minden hátrányával együtt.

HERMANN: Ami az elméletellenességet illeti, az ezen a vitán valóban jelenség volt. Ne felejtsük el azonban azt, hogy a vita résztvevői között ezen a területen nagyon éles ellentmondás mutatkozott meg. Voltak tudniillik olyanok, mint például Szabó Magda és Hubay Miklós, akik valóban azokat az elméleti kérdéseket vetették fel, amelyek napjainkban központi jelentőségűek lehetnek. így például amikor Szabó Magda arról beszélt, hogy egyes színházak feltételezik a maguk közönségének hangulatát, akkor ő úgy érzi, hogy nem a színház feltételezett közönségének igényét, hanem a magyar társadalom igényét kell írásművével kielégítenie. Ez rend-kívül fontos elméleti kérdés. Ugyanis színházaink valóban dilemma elé kerülnek akkor, amikor műsorpolitikájukat alakítják. Egyrészt van egy tapasztalati közönségigény. Ez statikus, nem mozog, s tulajdonképpen állandóan utánjátszásokat követelne meg. A másik szempont azonban az, hogy a közönségigény fejlődik, mégpedig abban az irányban, hogy egyre inkább problémává válik a közönség számára mindaz, ami napjainkban objektív kérdés. S ha itt az író a már meglevőre épít, s nem az igény mozgására, fejlődésére, helytelenül jár cl. A közönség maga is rétegezett, és a szín-háznak egyáltalán nem mindegy az, hogy profilját a régi, a mozgásban nem levő közönségre építi-e, vagy pedig éppen a mozgásban levő s a jövőben egyre nagyobb szerephez jutó közönségre. Ez a kérdés tehát elméleti kérdés volt éppen úgy, mint a vitában elhangzott igen sok más kérdés is. Tulajdonképpen színház és író viszonyának problémája szintén

ilyenfajta elméleti kérdések közé tartozik. Ami referátumomat illeti, azon igyekeztem, hogy a magyar színjáték valóságos fejlődésének és típusalakulásának egyik alapkérdését vessem fel. A vita részben azt mutatta, hogy maga a kérdésfeltevés egyesek számára érdekes, mások számára viszont érdektelen. Ez utóbbiak voltak azok, akiket a dráma s a drámaíró egynéhány konkrét és éppen számukra aktuális problémája érdekelt volna, nem pedig az általam kifejtett kérdés, mely szerint az eddigi fejlődés belső sajátosságai, a fejlődés sajátos társadalmi alapjai éppen napjainkra változtak meg, és így a régebbi drámatípusok - mint a hitvitázó dráma és annak karikatúrája, az ironikus dráma és annak történelmi beágyazású feldolgozásai - aligha fognak megfelelni a közeljövő fejlődésében. Hogy ez túl elvont kérdés-e vagy túl konkrét, azt nem az én feladatom summázni. Szerintem azonban a szocialista magyar drámai fejlődés számára nincsen konkrétabb kérdés, mint az, hogy bizonyos drámatípusok eddig létezhettek, de ma már elhaladt felettük az idő. S hadd mondjam meg azt is, hogy valójában a félreértések nagy százaléka abból származott, hogy a fogalmakat a hozzá-szólók egy része skatulyának tartotta. Szerintem azonban a valóban dialektikus fogalmak - tehát ha például azt mondom egy műről, hogy utat tör a realizmus irányába - önmagukban igen sokfélét tartalmazhatnak. Ha például realista drámaírónak nevezem Shakespeare-t, éppen úgy, mint Ibsent, akkor a realizmus fogalmával nem történik semmi baj, hanem sokkal inkább olyan fogalomnak tűnik, amely a valóság és a művészet viszonyát egy bizonyos szempontból értelmezni akarja. Ha viszont azt mondom, hogy Shakespeare és Ibsen egészen különböző típusú és módszerű alkotók, ez egyáltalán nem szünteti meg a realizmus kategóriájának érvényét éppen az ő vonatkozásukban. Ugyanígy, ha az elő-adás során arról beszéltem, hogy a hit-vitázó stílus az Illyés-drámák nagy részének, a Németh-drámáknak éppúgy saját-ja, mint ahogyan sajátja Sütő András Kálvin-drámájának, akkor ez egyáltalán nem skatulya, hanem különböző kiindulópontú és mondanivalójú írók esetében is alkalmazható kategória, hiszen mindegyikükre vonatkozik, hogy közvetlenebbül értékelik a szereplőket, mint ahogy az például Shakespeare-nél vagy akár Örkénynél történik. Azok ellenben, akik a vitában hajlandók voltak elgondolkodni a három évtized által kialakított dramaturgiai típusok mai konkrét problémáin, természetszerűleg egészen másképpen értették a kérdést, s biztos vagyok benne, hogy a vitától távolmaradók közül is sokan tekintették volna absztraktnak a felszólalások úgynevezett konkrét részét és konkrétnak az állítólag absztrakt bevezetőt. Más szóval a kérdezett elméletellenesség valódi oka abban van, hogy igen sokan még ma is összetévesztik a fogalmakat a skatulyákkal, a skatulyákat pedig egyszerű irodai dobozoknak hiszik. Holott az igazság megfordított. Az elméletellenesség nem tesz mást, mint sok irodai dobozt hoz az asztalra, melyek feltételenül nagyobbak, mint a skatulyák, de tartalmuk legfeljebb akta lehet.

FÖLDÉNYI: Nézzük tehát a legvitatottabb kérdéseket! Hogyan kell, hogyan lehet értelmezni azt a gondolatot, amely szerint a magyar dráma forrásvidéke részint a lírához, részint az epikához vezet ? Nem akarom a választ bonyolulttá tenni. Ellenkezőleg: a félreérthetetlenség érdekében a következőkre utalnék. Ez a gondolat nem pusztán stílus kérdése, sőt még a módszernél és a dramaturgia problémáinál is mélyebbre mutat, nevezetesen arra, hogy egyáltalán létezett-e (vagy nem, vagy csak részben) olyan történelmi drámai élettény, amely kifejezetten dramatikus feldolgozást köve-telt volna meg, avagy ennek hiányában valóban csak „átlirizált" vagy epikailag oldott téma válhatott egy-egy mindenkori drámai mű alapjává. Ez utóbbi esetben viszont újabb, most már szorosabban vett esztétikai kérdés merül fel. Jóllehet a magyar líra legkiemelkedőbb vonulata tagadhatatlanul dramatikus, a lírai élettényeknek a dráma struktúrájába való átültetése az ábrázolt életszelet totalitásának homlokegyenest ellenkező megoldását követeli. *Mutatis mutandis - az* epika esetében nem csekélyebb az elméleti-gyakorlati gond.

Végül: a referátum a líra-epika alternatíva mellett egy tertium daturt is felvillant: *a Bánk bánt* és Sarkadi drámáit. Ezekben valóságos drámai élettényekkel van dolgunk ?

HERMANN: Annak, hogy a drámával kapcsolatban felvessük a kérdést: lírai vagy epikai eredetű-e, ebben a formában semmi értelme. Azonban abban a pillanatban, amint konkrét lírai alkotásokra, lírai közegre, illetve epikai közegre utalok, és a dráma karakterisztikumát ezen közegből akarom megközelíteni, a kérdés értelmessé válik. Így például Illyés lírájának egészen sajátos és érdekes, bensőleg furcsán önmagába és önmaga ellen forduló jellegzetességei nagymértékben átmentek az illyési és nemcsak az illyési drámaírásba. De ugyanígy Illés Endre karakter-karikatúrái átszármaztak az illési drámai formába, és az egyperces novellák hangvétele nagyon érződik Örkénynél. Ha pedig az alkalmilag megjelenő bulvárdrámákat nézzük. akkor azok mögött legfeljebb nagyon jól megtanult színpadtechnika van, ahol is a helyszínt és a jellemeket úgy keverik össze, hogy minden esetben valami geg jöhessen ki a jellemek összecsapásából, s a geg mögött primitív tanulság sugározzon a nézőkre. Ez tehát azt jelenti, hogy a lírai és epikai elképzelések mint háttér és motívum egyáltalán nem ártottak a drámának, sőt, mindenfajta költészet pozitív értelemben hatott. Viszont a költészetnélküliség negatív értelemben hat. Ezért tartottam szükségesnek azt, hogy a modern dráma gyökereit ne csupán műfajelméleti szempontból kutassuk fel, hanem megmutassuk; miképpen függ össze ez a dráma például az Ady-féle költészet kérdésfelvetésével, vagyis olyan társadalmi problémákkal, melyek hosszú ideig nem drámai formában éltek a magyar irodalomban. Nos, épp ezért tartom fontosnak az Ady-féle kérdés továbbszövését, és azt is, hogy ennek a kérdéskörnek ironikus ábrázolása is megjelenik. Ez utóbbit reprezentálja véleményem szerint Örkény. Ami Katona *Bánk bánját* és Sarkadit illeti, azok nem a helytelen tendenciák ellenpéldái voltak, hanem mialatt a magyar drámát és annak különböző útjait pozitívan értékeltem, azt próbáltam megmutatni: a Bánk bán-i hagyományt Sarkadi próbálta meg követni, a maga rendkívüli eredeti és a valóságból sokoldalúan kinövesztett drámai koncepciójával. Továbbá arra utaltam hogy Illyés Bánk-átdolgozása szinté
azok közé a jelek közé tartozik, melye azt mutatják: a mai magyar dramaturgi nem Bornemiszához, hanem inkább Katonához kíván nyúlni. Ez utóbb több szempontból nehezebb, de minden esetre - ha megkísérlik - új eredménye ket hozhat.

FÖLDÉNYI: Igaza van Ernst Fischernek, amikor egy helyen azt írja, hogy a skatulyák - amelyekbe írókat, műveket irányzatokat gyömöszölnek bele - a ördög találmányai. Ennek ellenére már a legegyszerűbb elméleti igénnyel fellépő

általánosítás is kiköveteli magának az elhatárolási pontokat. Ezt előrebocsátva térek át a referátumnak talán leghevesebb vitát kiváltó tételére, amely szerint a mai magyar dráma még napjainkban is ható legizgalmasabb vonala az ún. hitvitadráma. Hivatkozva a már említett elméleti absztrakcióra, az itt felmerülő kérdés a következő: szerencsés-e a hitvita fogalom jelzős funkciójának használata? Szubsztanciális-e vagy csak nominális, és ezért valami mással kell felcserélni? Hermann István az összefoglalójában lényeginek tartotta, amennyiben az ide sorolható drámák általános jellemzője-ként azt állapította meg, hogy e drámák hősei a jellemfejlődés hosszú és bonyolult folyamata helyett, tehát az „ilyenné lettem" helyett az „ilyen vagyok" státusból indulnak. Szituációk helyett tehát nézetek csapnak össze, az akció a dikcióban ölt testet, s a dikció alighanem tragikomikus pózzá merevedik, ha akcióvá akarna változni. Mélyreható, pátosszal teli és a hősök egész lelkivilágát fel-forgató morális diszkussziókban számolnak le nézetekkel, sorsokkal, alkalmanként az élettel. Ennek kapcsán ismét egy esztétikai és dramaturgiai (esetleg tartalmi?) kérdés merül fel. Nem illeszthető-e ez a hitvita-drámatípus az európai polgári drámafejlődés Marx által körülírt schilleri vonulatába? Dramaturgiai aggályom pedig azzal kapcsolatos, hogy vajon Örkény drámaépítése - minden különbözősége ellenére - objektív ellen-pontja-e az előbbinek. Vagy a lehetséges tartalom felől közelítve: az ún. erkölcsi drámával szemben az ironikus dráma nyújtja a teljesség világát? Ha a morális dráma hősei állandóan lábujjhegyen akar-nak járni- mint Lukács írja Ibsen hőseiről -, hogy magasabbnak látsszanak, akkor az ironizáló hősök egy dioptriával erősebb (vagy gyengébb) okulárét hordanak a szükségesnél. Ámde a lábujjhegyről időnként mégiscsak le kell a sarokra ereszkedni, és a szemüveget olykor a normális látás kedvéért le kell venni, és akkor óhatatlan előbukkan e „hősök" kiszerűsége, esztétikai egysíkúsága.

HERMANN: Ami a hitvitázó drámát illeti, semmiképpen sem szeretném, ha valaki is a modern magyar drámát a i6. századi drámák skatulyájában vagy ezek analógiájára fogná fel. Itt a kérdésben is szereplő mozzanatot emelném ki, azt tudniillik, hogy nem a drámában alakul-nak a figurák, hanem a dráma már kész figurákkal dolgozik, és ezek a figurák közvetítés nélkül végzik feladataikat a színpadon. Ebben az értelemben beszéltem tehát a hitvitázás folytatásáról. De semmiképpen nem abban az értelemben, hogy a magyar drámára az úgynevezett schillerizálás hatna. *A Fáklyaláng* Kossuthjának egyetlen olyan gondolata sincs, amely ne következhetne az adott szituációból. Nincs még Németh László-nál sem általában olyan figura, aki a filozófiáját más korból venné és hozná be a maga környezetébe. Ebből persze nem következik az, hogy a shakespeare-i módszer uralkodott volna el nálunk. De következik, hogy a magyar dráma a legtöbb esetben - leszámítva a sematikus, naturalisztikus, valamint a bulvár-darabokat - valóságos problémák, való-ságos konfliktusok tüzét árasztja a színpadról. Tudniillik a magyar történelem igazi nagy konfliktusa éppen az volt: nálunk a jómód és a becsület nem fért és nem férhetett össze. S ahol a jó-móddal a becsület találkozott, ott feltét-lenül a becsület győzött, s a jómód el-veszett. Nálunk nem voltak Tudor Henrikek, nálunk Széchenyik és II. Józsefek, Kossuthok és Bornemiszák voltak. Vagy-is a valóságos konfliktus a maga valóságos közvetlenségében került a színpadra. Az, hogy ennek a közvetlen konfliktusnak megjelent a szatírája is vagy legalábbis ironikus áttétele, szintén érdem. Örkény elválaszthatatlan nem csupán a drámai fejlődéstől, hanem ennek a valóságos konfliktusnak, tehát becsület és gazdagság konfliktusának kérdésétől is. Nála is felvetődik a kérdés: jó vagy rossz, de ezt például az őrnaggyal kapcsolatban a *Tóték* című darabban éppen úgy értelmet-len fölvetni, mint ahogy a *Kulcskeresők*-ben értelmetlen megkérdezni, hogy a pilóta, aki végül is a temető kapujában állt meg gépével, jó *vagy* rossz pilóta. Ez annyit jelent, hogy Örkény iróniája mintegy a magyar történelem során fel-vetődött és fejlődött konfliktustípus ironikus átirata.

FÖLDÉNYI: A nyilvános vitában nem, a szünetközi beszélgetésekben annál inkább szó esett a referátumban említett tér és idő divergenciájáról. Hermann István előadásában e két kategória nem a klasszikus dramaturgia fogalmaként jelent meg. Az utóbbi évtizedek alkotásait vizsgálva állapította meg, hogy a magyar drámák egy része időben *most,* meghatározott vagy meghatározható pil-lanatban játszódik, de a cselekmény tere, a szituáció oly mértékben absztrakt, hogy emiatt elveszti valódi és hatékony konkrétságát a megszólaltatott gondolat és konfliktus is. Más esetben fordított a helyzet: *az itt* meghatározására fordítanak kínos gondot, miközben az idő áttűnik, felbomlik, jelen, múlt és jövő indokolatlanul összemosódik, és ezáltal *a bármikor* absztrakciójává üresedik, amelyben a gesztus, a külső és belső cselekvés valamiféle örök emberivé ma-gasztosul, igazában degradálódik. A *honnan-hová* normális viszonya ebben az esetben is csak a *tertium daturban* valósul meg, abban a drámában, amelyben a tér és az idő a történelmi *itt és most* világában találkozik össze.

HERMANN: A tér és idő összefüggése általános irodalmi kérdés, mivel lételméleti kérdés is. Hegel azt mondta annak idején, hogy akit a tégla agyon-ütött, azt tulajdonképpen a tér és idő ütötte agyon. Igaza volt. Tér és idő konkrét összefolyása nélkül a drámai konfliktus lehetetlen. A mi drámáinkban természetesen ott a baj, ahol említed. Ez részben abból fakad, hogy a bulvár-színpad a teret és időt rendkívül művi eszközökkel építi össze, viszont a mi színpadunk - bizonyos joggal - az időben sokkal általánosabb és sokkal folya-matosabb problémákat egy bizonyos térre zsúfolja össze, s ennek következtében itt harmónia nem jön létre. Ha például az a kérdés vetődik fel, hogy forradalom mindenáron, vagy pedig a Görgey-féle álláspont a *Fáklyalángban,* akkor Magyarországon több évszázados állás-pontok csapnak össze, .csak azért, mert az író összehozza az utolsó állítólagos Kossuth-Görgey találkozót. Az írónak ehhez joga van, a darab értékei vitatha-tatlanok, de az is kétségtelen, hogy a dramaturgia megszenvedi ezt a kettőssé-get, még akkor is, ha Illyés Kossuthjának szavaiban igen sok konkrét 48-as problémáról van szó. Más szóval ami az eddigi drámafejlődésben a nemzeti dráma értéke volt, egyúttal bizonyos dramaturgiai döccenőkkel is jár. Ezt látni kell, és anélkül, hogy elítélnénk az eddigi fejlődést, érzésem szerint a tér és idő konkrét egységének megteremtése terén nagyon sok tennivalója van a magyar drámának. Egyébként előadásomban ezzel kapcsolatos a másik probléma is. Tudniillik a magyar fejlődés rövid forradalmi fellángolásai soha nem adtak időt forradalmi fejlődésre. Ezért a forradalmi gondolatok kifejtése mindig türelmetlen, éles és polarizált volt, de a forradalmi gondolat realitása talán éppen ezért csak egyes mozzanatokban mutat-kozott meg. Most, hogy a forradalom

folyamat, világszerte és nálunk is lehetőség van arra, hogy a forradalmi gondolat ne türelmetlenül s ne is csupán sorsfordulókon, hanem az élet mindennapi konfliktusaiba beleszőve jelenjék meg.

FÖLDÉNYI: Végül a hangsúlyok helyes használata érdekében néhány szót a nemzeti dráma - nemzeti színjátszás gondolatáról. A referátumban is, de főleg a hozzászólásokban gyakran visszatérő igényként, követelményként, sürgető színházpolitikai feladatként nyert megfogalmazást a magyar dráma támogatása. Mi adhatna a magyar drámaművészet fejlődésének nagyobb biztatást, jobb közérzetet, mint a színpadi beteljesülés? És bár az utóbbi években egyes színházaink valóban példamutatóan foglalkoztak magyar drámák bemutatásával, még mindig akad tennivaló bőven. De meggondolandó, hogy vajon *a magyar* jelzőt esetenként nem kellene-e felcserélni *a jó* előtaggal. Mert *a jó dráma* eo ipso azonos a magyar drámával, és természetesen nem az angollal, az orosszal, a némettel - úgy általában. Van rossz magyar dráma is, és ha a szerző ezzel megbukik, akkor esetleg évekre eltemette magát. Moliére *Amphytrionja* Major rendezésében még ennyi év távlatából is korszerűbbnek tűnik fel, és - ha úgy tetszik - „nemzetibb" mondanivalójú, mint egyik-másik honi szerző alkotása. A rossz, az unalmas, a nézőt a színháztól elriasztó műnek nem adhat menlevelet semmiféle jelző. Ezért a drámaíró nagyobb bizalommal forduljon a színház dramaturgiai szakértőihez.

HERMANN: A nemzeti dráma és a nemzeti színjátszás természetesen összefüggnek. Sokszor előfordult már, hogy a nemzeti gondolatok klasszikus külföldi drámák előadásaiban jutottak pregnánsan érvényre. Azonban ez mindig csak felvillanás - értékei ellenére is -, s végeredményben a nemzeti színházművészet valóságos támasza csakis a nemzeti dráma lehet. Vagyis abban az esetben, ha a dramaturgia a magyar nemzeti problémák lényegéből táplálkozik, szükségképpen dinamikát ad a színházművészet egészének. Így egyáltalán nem véletlen, hogy Csehov és Gorkij új karaktert adtak az orosz színművészetnek. Nálunk persze nincs olyan hatású dramaturgia még, mint például a csehovi volt. Ennek ellenére azt hiszem, hogy ha a magyar dráma továbbfejlődik, akkor a harminc év teljesítményeivel együtt ad alapot a nemzeti színházművészet továbbfejlődéséhez is. A leglényegesebb az, hogy gondolatilag és érzelmileg merjük a szocialista valóság belső ellentmondásait határozottan a színpadra hozni. Ez a valóság a fejlődés fő vonalát tekintve természetszerűen értékes valóság. De az, hogy eme fejlődés közben folytonosan egyes emberi sorsokat, irányokat összezúzó, más irányba terelő tendenciák lépnek fel, szintén tagadhatatlan. Nem lehet elkendőzni sem a Rákosi-korszak rossz politikájából következő ellentmondásokat, sem pedig azt, hogy a mai élet követelményei helyenként kifacsartan, ellenkezőjükbe fordítva jelentkeznek, s belenyúlnak emberek érzelmi, családi és szellemi életébe. S ezek az elidegenült tendenciák nagyon is élnek, s drámai anyaggá válhatnak, ha akad, aki földolgozza őket. Erről szólt tulajdonképpen a referátum, és igen sokan (állítom: a többség) ezt meg is értette. Akik pedig nem értették, amint egy valóságos drámai anyaghoz nyúlnak, szükségképpen hasonlókat gondolnak majd. Így tehát én sokkal elégedettebb vagyok, mint te, a kérdező.

SZÁRAZ GYÖRGY

Mit nekünk Hekuba! .. .

Utólagos, de talán el nem késett hozzászólás a debreceni drámai tanácskozáshoz

Hazafelé, a vonaton - ha kérdezni találnak - aligha tellett volna tőlem egyéb a Ferenc Józsefi nyilatkozatnál: minden szép volt, minden jó volt, mindennel meg vagyok elégedve. És ez még igaz is. Kedvesek voltak a vendéglátók, remek a húsos palacsinta a Gambrinusban, és - finnyásabb kollégáink örömére - még osztrák sört is mértek a tanácskozás színhelyén, a büfében. Viszont többen is elmondták, hogy a Debreceni Irodalmi Napok korábbi rendezvényei - minden esztendőben más-más műfaj képviselői gyűlnek itt össze - általában érdekesek és hasznosak voltak. Amiből kitetszik, hogy némelyek - vendéglátók és meghívottak - ezt a szellemet ezúttal némiképpen hiányolták.

Vita természetesen volt. A legélesebb - mondhatjuk: az egyetlen - az esztétika csataterén dúlt. Hermann István referátuma nagyjából visszautasíttatott, nem is minden ingerültség nélkül. Felosztását - „hitvitázó és ironikus szemléletű" drámai irányzatok - voltaképpen elfogad-hatja bárki, mint elméleti koncepciót. Az ironikus színház jobban megfelel az ízlésének? Szíve joga. Hogy tíz évét jósol még az ún. hitvitázó drámának? Ha megérjük, meglátjuk. Addig is ki-ki csinálja a dolgát.

Miért mégis, hogy az elméleti vita oly nagy mértékben eluralkodott az egyéb - gyakorlati - témák rovására? Egyszerűen azért, mert itt volt kivel vitatkozni. A többi: egyetlen hosszú monológ. Vagy inkább zsolozsma. Évek óta tartó, végeérhetetlen kántálása egy lassan kánonivá váló szövegnek; akár imamalmot is pörgethetnénk már helyette, a több gyakorlati érzékkel megáldott tibeti szerzetesek módján. A szöveg csakugyan kánonivá vált; szinte változtatás nélkül mormoljuk nyilatkozatokban, konferenciákon, az Írószövetség szakosztályi ülésein. Nem is emlékeztetőnek szánom, inkább tájékoztatásul a kívülálló olvasónak : hogy kitűnő darabok kallódnak íróasztalok mélyén; hogy a bemutatásra került - vagy nem került - művek csak elvétve jutnak nyomdafestékhez; hogy a színházak nem méltányolnak ilyen-amolyan írói törekvéseket, s a magyar dráma - a tetszetős műhelyelmélet ellenére - mostohagyereke Tháliának s az őt képviselő szín-házi vezetőknek; végezetül, de nem utolsósorban: hogy baj van a kritika körül.

A monológ, mint tudjuk, közkeletű dramaturgiai babona szerint nem korszerű színpadi forma. De hát mit csináljunk? A dialógushoz partner is szükségeltetnék, az pedig nincs. Most sem volt, Debrecenben. Két színigazgató jelenlétéről tudok, az egyik vendéglátókért volt közöttünk. Hogy meg nem szólaltak, hibájukul nem róhatom: túl egyenlőtlenek voltak az erőviszonyok. Akadt még néhány író-dramaturg, akik - gondolom - nem a renegátság vádjától, hanem inkább a tudathasádástól tartván, ugyancsak óvakodtak felvállalni a túlsó fél szerepét.

A Jogvédő Hivatal vezetője tavaly - az Írószövetség vendégeként - elmondott egy történetet, nyilvánvaló pedagógiai célzattal. A történet szól ekképpen: iratokkal felszerelve belátogatott hozzá X drámaíró, és felsorolta panaszait Z színigazgató ellen. Ő végighallgatta,

majd így szólt: Uram, önnek igaza van; hagyja itt a papírokat, megindítjuk a pört. Csend, hökkenés, iratok gyors besöprése: Köszönöm, nem; épp elég haragosom van már a színházaknál. Akkor minek jött ide? Istenkém, olyan jólesett kipanaszkodni magam...

Igen, van ennek a véget nem érő monológnak egy különös sajátossága. Az, hogy mindenkor megmarad az általánosságok szintjén. Az igazgatók így, a rendezők úgy... Sohasem X igazgató vagy Y rendező. Pedig a színészeknek van igazuk: név nélkül nem sztori a sztori. Félnek az írók? Mitől, kitől? Az éhhaláltól ? A színházi hatalmasságoktól ? Vagy éppen egymástól? Ugyan. Egy-szerűen nem jön össze a dolog. Mert csak addig szólhat a közös zsolozsma, amíg megmaradunk az általánosságoknál. Ugyanis: tudom, hogy Z igazgatót, akit - mert nemrég adta vissza egy darabomat - most éppen nem szeretek, X - barátom és pályatársam - az egyet-len tisztes kivételnek tartja az egész égetnivaló színházi brancsban. Érthető: a minap kötött szerződést vele. Úgylehet, pár hónap múlva boldogan átkozná velem együtt Z-t - miután az ő drámája se került műsorra -, de ekkor már én nem állok kötélnek, mert Z közben kiengesztelt *egy* újabb szerződéssel. Y-t viszont szívesen szidnám, de vele meg X került éppen... stb. stb.

Hadd maradjak tehát - a bevett szokásokhoz híven - az általánosság síkján. Szögezzük le azért: a színházi emberek között aligha létezik az „állatorvosi ló" típusa, amely magába sűrítené valamennyi színigazgató előnytelen tulajdonságait. Aminthogy íróban sem létezik hasonló. A drámaíró sokat emlegetett kiszolgáltatottsága pedig kiküszöbölhetetlen. Együtt jár a hivatással, éppúgy, mint a színigazgatóké. Persze az íróké mindig nagyobb egy kicsit. Merthogy reájuk igencsak vonatkoztatható a sommás jenki axióma: legjobb indián a halott indián. A direktorok csak-csak elboldogulnak Shakespeare-rel, de mi hiába epekedünk a halott Hevesi Sándor után.

Az igazgatókat sok minden köti: színházuk állapota és pénzügyi lehetőségei, a társulat összetétele, műsorpolitika és közízlés, felügyeleti szervek stb. stb. De ezt minek soroljam; ha nem is akarjuk mindig tudomásul venni, azért tudjuk, hogy így van. A drámaíró pedig mindenkor ki van szolgáltatva olyan esetlegességeknek, mint az előadás milyensége, az adott közönség esztétikai-értelmi-érzelmi befogadóképessége, a kritika pillanatnyi állapota stb. A kiszolgáltatottság megvan és megmarad. De foka változó és főként: változtatható.

Beszéljünk - épp e függőségek kapcsán - egy keveset arról a sokat emlegetett színházi műhelyről. Az író többnyire szerződésre dolgozik, határidők szorításában, megtisztelő - de mindig esetleges - felkérések alapján, s megpróbálja az adott színház lehetőségeivel s főképpen a szaladó idővel egyeztetni belső igényeit. Ez vagy sikerül, vagy nem. Ha nem: rossz, elkapkodott, összecsapott darab születik. Legjobb esetben pedig: elcsúszik a határidővel.

Időzzünk csak el kicsit a határidők kérdésénél. Szorosan összefügg ez a bizalom dolgával. Az igazgatók szerint az írók megbízhatatlanok, az írók szerint az igazgatók. Az igazság viszont az, hogy egymást rontottuk el, már régen. Mert próbáljunk őszinték lenni: ki veszi komolyan manapság a határidőket? Senki. Az író tudja, hogy pár hónapnyi késéstől nem dől össze a színház; legrosszabb esetben visszafizeti az előleget - például úgy, hogy gyorsan aláír egy másik szerződést, másik színháznál. Lelkiismeretfurdalása nincs, mert tudja, hogy még a darab jósága sem garancia arra, hogy bemutatásra kerüljön; és azt is tudja, hogy az igazgató mással is szerződött, nem-csak vele; ha pedig mindkettőjükkel befuccsolna, tartalékban ott van a biztos kasszasikert jelentő külföldi darab. Sőt, azt is tudni véli - gyakran nem is oktalanul -, hogy a direktor - noha mossa kezeit és levonja a bánatos következtetést: *magyar* szerzővel nem érdemes dolgozni - voltaképpen most a legboldogabb : előveheti Csehovot vagy éppen Neil Simont.

Ám tegyük fel, hogy a darab elkészült, műsorra tűzetett. Ismeretes a színházi emberek legtöbbjének őszinte rémülete, amikor az író bejelenti, hogy részt akar venni a próbákon. Pedig az óhaj érthető. Valamennyien szeretnénk - az adott lehetőségeken belül, persze - egy bizonyos rendezővel, bizonyos színészekkel dolgozni; szeretnénk - pardon! - belepofázni a díszlet, jelmez stb. dolgába, sőt talán - horribile dictu! -- szívesen szolgálnánk ötletekkel, kommentárokkal a rendezői koncepcióhoz. Megeshet persze - s ennek semmi köze az írói talentumhoz -, hogy a szerző, tisztesség ne essék szólván, hatökör a színpad dolgaihoz: rosszul osztaná a szerepeket, nincs szituációérzéke; ha ráhallgatnának, csődbe vinné az előadást. Ilyen is van. De ezt most kapcsoljuk ki. Tegyük fel, hogy írónk rendezői fantáziával is megáldatott. Viszont előfordulhat, hogy az általa kiszemelt rendezőnek nem fűlik a foga a darabhoz, s az óhajtott színészt-mondjuk egyeztetési nehézségek miatt - nem kaphatja meg. Ilyenkor lép működésbe a színházi diplomácia, hogy se író, se színész, se rendező - márminthogy az a színész és rendező, akiket a kívántak helyett kapott a szerző - meg ne sértődjék. A vége persze az, hogy mindenki meg van sértve.

Folynak a próbák, igen. Szövegproblémák: a rendező húzni akar, az író megtartani vagy éppen - urambocsá! - hozzáírni. Általános igazság itt sem található. Aminthogy egyes rendezők botfüle gyakorta elképesztheti az írót, olyképpen botránkozhatnak meg néha a rendezők a szövegeikbe szerelmes szerzők színpadi vaksága és süketsége miatt. Ha végül a rendezőnek lesz igaza - mert a színházban mégiscsak ő a gazda -, akkor viszont az író fűnek-fának panaszolja a sérelmeit. Fűnek-fának? Elsősorban a színészeknek: hadd tudják, semmi köze a rendező marhaságaihoz. Vagy csak üldögél a próbán - ha hagyják -, és belebeszél. Meglehet, nagyszerű dolgokat mond, s nem veszi észre, hogy mellette a rendező - ő is csak ember, nem idegen tőle a hiúság - robbanni készül. Néha robban is. Persze, akad olyan rendező, aki a négyszemközt, büfésarokban el-suttogott illedelmes szerzői észrevételeket duzmadt sértettséggel vagy éppen hülyegyereknek kijáró kedves mosollyal hallgatja: beszélj, bolond, beszélj ... A vége persze mindkét részről az: ezzel a süket szörnyeteggel pedig soha többé . . . Nesze neked, műhelykapcsolat!

Érthető ezek után, hogy az íróban időnként feltámad a vágy: szabadulni a kötöttségektől, írni, csak úgy .. . Aztán vagy eljátsszák, vagy nem, kit érdekel. Ezt is lehet, tesszük is, gondolom, valamennyien. De rendszert aligha csinálhatunk belőle. Ki ne tudná, milyen gyanakvással nézegetik a dramaturgiákon az „utcáról jött" kéziratot? Ha pedig az csakugyan megjárta már valamelyik „szomszédvárat", s ott bármi okból visszaadatott, úgy régen rossz: miért kéne nekünk, ha másnak nem kellett?

Kétségtelen: a drámakötetek sűrűbb megjelentetésével bizonyos mértékben pótoltatnék a nem létező színházi ügynökség is. Igazgatók, rendezők, dramaturgok nyugodtan válogathatnának a

termésből, anélkül hogy megíratási szerződésekkel, határidőkkel kéne vesződniök; s mind ők, mind az írók megszabadulnának a mindkét félre kínos visszautasításokkal járó kellemetlenségektől. Igen ám, csakhogy ... Ismerjük a kiadók gondjait, a nyomdai kapacitással kapcsolatos rémségeket. Tudjuk, hogy költők, prózaírók - jó költők és jó próza-írók! - évekig állnak sort a megjelenésért. Ki a fenének van kedve beállni ebbe a sorba? Nekem legalábbis nincs. No és a folyóiratok ? Bevallom - ha megölnek is érte a kollégáim -, én meg tudom érteni a szerkesztők ódzkodását a drámák közlésének dolgában. Sok az eszkimó, és bizony kevés a publikációs lehetőség. Éhen csak nem halunk, a színház mellett ott a rádió és televízió, nem lenne tisztességes a költők és prózaírók szűkös bázisát tovább szűkíteni.

Van viszont egy másik elképzelés, ami elhangzott Debrecenben is s egyebütt is, sokszor. Nevezetesen az, hogy a SZÍNHÁZ drámamelléklettel jelenhetnék meg, a hajdani Színházi Élet mintájára. Volt is ilyesmi pár évvel ezelőtt, aztán a dolog kútba pottyant, bizonyára nem a szerkesztők akaratából. Több lenne ez a semminél, igaz: 12 dráma évente. Megoldásnak azonban édeskevés. Jó, ha másfél-két évenként sor kerülhetne egy-egy „bevett" drámaíróra. S akkor hol vannak még a pályakezdő fiatalok ? S egyáltalán: elősegíthetné-e ez valamicskét is a színházak tájékozódását? Arról nem is szólván, hogy szerkesztő legyen a talpán, aki elviselné a szűkös lehetőségekből óhatatlanul következő szakmai féltékenykedést, méricskélést, sértett duzzogást. Meg kéne pedig oldani a publikáció dolgát; együttes érdeke ez írónak, színháznak, az egész magyar kultúrának. Hogyan? Azt nem tudom. Szóljon erről inkább az, aki nálam jobban ismeri a tényeket, lehetőségeket. De amikor naponta látom, hogy menynyi fölösleges kiadványra jut papiros, nyomdafesték, gépi és emberi erő - nem tudom elhinni, hogy e kérdés valóban megoldhatatlan lenne.

Olyasmit mondtam a kezdetén: írók, színházi emberek, közösen csináljuk a bajokat. Van azonban valami, amiért az írókat nem terheli felelősség. Ez pedig az ősbemutató-mánia. Minden direktor „új, eredeti drámát" követel, s ehhez szívósan ragaszkodik, nemcsak a drámaírók, hanem a drámairodalom, sőt: a színház alapvető érdekei ellenére is. Tudom, ennek többféle oka van. Például az, hogy a felügyeleti szervek - minisztérium, tanácsok - támogatják, sőt erősítik ezt a szemléletet, mind erkölcsileg, mind anyagilag. A színház, mint tudjuk: műhely. S ez a műhely mindinkább konfekcióüzemmé válik, amelyben a minőség rovására a mennyiséget erőltetik. A publikációs lehetőségtől csaknem megfosztott drámaíró ezt maga is tudja; lelki szemével látja darabjának rendezői példányán a feliratot: Használat után eldobandó! A színházat ösztönzi az új magyar drámâért járó erkölcsi elismerés és magasabb dotáció. De mi lelkesítse az írót? Legfeljebb serényebben iparkodik, mert tudja, hogy hamarosan írnia kell megint egy „új magyar drámát", ha azt akarja, hogy ismét plakátra kerüljön a neve.

A darab kész, előadják. Vagy bukott, vagy megállt. Egyébként ez csaknem mindegy, a sorsa így is, úgy is ugyanaz. (Kivétel csak egy-két élő klasszikusunknál lehetséges, vagy a fővárosban közönségsikerré vált daraboknál; de nyilvánvaló, hogy ez más dolog: a felújító vidéki színház - dramaturgiai értelemben - nem vállal semmiféle kockázatot.) A vidéki bemutató sikere általában megmarad lokális sikernek: folytatás nincs. A darab könyvben, folyóiratban meg nem jelent, s a kéziratok könnyen elkallódnak. Egy dramaturgunk tanulmánykötetéből tudtam meg, hogy az 1945-1957 között bemutatott magyar drámák egy részének szövegkönyvei egyszerűen elvesztek. Nem voltak remekművek ? Meglehet. De ki állíthatja teljes biztonsággal? Bizonyítás nem lehetséges.

A vidéki sikerből annyi haszna lehet az írónak - természetesen a honoráriumon kívül -, hogy egy másik színház felszólítja: írjon oda is egy új magyar drámát. Az író mit tehet? Ír. Nem túlságosan jó hangulatban, kicsit keserű száj-ízzel, de ír. Mert voltaképpen csakugyan írni akar, ez a dolga, ez a hivatása. Csak éppen valamicskét megereszkedik benne az a bizonyos hivatás- vagy fontosság-tudat. Százszorosan jaj azonban, ha a darab bukik. A színházi világ mindössze néhány - esetleg igen felületesen oda-kent - kritika alapján értesül róla, s a mű elparentáltatik. Az író - és persze: a közönség - soha többé meg nem győződ-hetik arról, hogy a darabban volt-e a hiba vagy netán szereposztási tévedésekben, hibás rendezői felfogásban, esetleg - bizony, ilyen is volt már! - a kritika ítéletében vagy a közönség ízlésében. Itt, e ponton mutatkozik legerősebben a drámaíró kiszolgáltatottsága; s noha ez teljességgel ki nem küszöbölhető, mégis itt csökkenthető leginkább. Senki nem kívánhatja a színigazgatóktól, hogy valamiféle buta sematikus gyakorlat alapján sorozatban tűzzék műsorra a másutt megbukott darabokat. De minden igazi színházi szakember meg tudja különböztetni az újabb kísérletet érdemlő művet attól, amelyiknek nyilvánvalóan a süllyesztőben a helye. Mindenképpen tény, hogy pazarlás folyik mind a sikeres, mind az ilyen-olyan okból bukottnak tekinthető darabok dolgában. S ki tudná megmondani, hogy az ősbemutató-mánia, a számszerűség hajszolása következtében hány nagy lehetőséget rejtő dráma kerül elnagyoltan, félig kiérlelve a színpadra s onnan a süllyesztőbe? Írók és színházi emberek, valamennyien tudjuk, tudhatjuk, milyen lehetőségeket nyit meg, mennyi felfedezésre ad lehetőséget egy bemutató; olyan felismeréseket, tapasztalatokat kínál, amelyek az adott produkcióban már nem használhatók, ám egy felújításban kibontakoztathatók lennének. De erre nincs idő, nincs lehetőség: a színház az új magyar darabot vár-ja. Így válik végső soron az ugyancsak sokat emlegetett „bábáskodás" segítő iparkodásból gátló tényezővé. A „bábák" csakugyan segítenek a szülésnél, de tüstént utána kilódítják a gyereket a fürdővízzel együtt.

A színház csakugyan műhely kell legyen. De csak összességében lehet az. Ma nem egyéb, mint egymással rossz értelemben is konkurráló, kisebb-nagyobb műhelyek sora. A drámaíró pedig lassacskán konfekciós bedolgozónak érzi magát. S ha ettől szabadulni akar, menekülnie kell, például egy más, jobb közérzetet biztosító műfajba.

Többször szó esett már - mint lehetséges és kívánatos megoldásról - a háziszerzői intézményről, vagy inkább: állapotról. Jó és hasznos dolog, kétségkívül. Magam is egy efféle nem hivatalos vidéki státusnak köszönhetem, hogy az első - tehát legnehezebben kibírható - csalódás után a pályán maradtam. (A tisztesség követeli, hogy ezúttal kimondjam: a veszprémi színházról van szó.) A háziszerzőség kezdő drámaírónak roppant nyereség: egyrészt kiküszöböli a súrlódást okozó tényezők egy részét, másrészt lehetővé teszi az olyannyira szükséges színpadi ismeretek, színházi tapasztalatok megszerzését. Hosszú táv-ra azonban nem megoldás. Sőt: kifejezetten egészségtelen. Ég óvja mind az írót, mind a színházat az életfogytig tartó sze-

relemtől. Amint a színésznek kell, hogy időnként más közegben, másféle együttesben, más közönség előtt frissüljön, próbálja erejét, úgy kell az a drámaírónak is. Különben senki és semmi meg nem óvja valamiféle egyéni és társulati manír veszedelmétől s az ezzel járó beszűküléstől.

Most érkeztem el a legaggasztóbb kérdéshez, s ez az utánpótlás dolga. Mert mi már csak-csak elboldogulunk valahogy a sértettségeinkkel vagy azok ellenére; de ha rossz a szakma általános közérzete, akkor százszorosan rossz dolga van a pályakezdő drámaírónak. Ami minket akadályoz, nyom, taszít, az őt tönkreteszi.

Megpróbálom - természetesen csak sematikusan - felvázolni egy mai pályakezdő drámaíró útját, kezdeti lépéseit. Megírja első darabját. Benyújtja valamelyik színházhoz. Vagy elfogadják, vagy nem. Többnyire nem. (Tegyem hozzá tüsténT: *a nem* általában jogos; ismerjük a tipikus gyerekbetegségeket, a sokat markolni akarást, a gyakorlatlanságból eredő dramaturgiai esetlenségeket.) Ha tehetséges - s ráadásul a tehetségét felismerő és nem túlzottan kényelemszerető emberekkel került össze -, akkor felajánlják neki: írjon másikat, természetesen dramaturgsegédlettel. Igent mond, boldog. Tegyük fel, hogy a dramaturg, amellett *hogy jó* szakember, jó pedagógus is: nem erőszakol sablonokat, nem kívánja mindenáron a saját szubjektív ízlését érvényesíteni : nem elfojtja hát, hanem bontogatja az írói egyéniséget. A darab kész, bemutatják. Természetesen nem a legjobb rendezővel s nem is „elsőosztályú" szereposztásban. (Ebben nincs semmi rossz, sőt! - így van remény, hogy a társak is tétet látnak a bemutatóban.) Tegyük fel hát azt is, hogy a rendező nem tekinti megalázó musz-feladatnak a munkát, s a színészek megmaradnak a szokásos „háztáji" álcinizmusnál - ezt is elég nehéz elviselni a tapasztalatlan és vértezetlen írópalántának -, s felvállalják, segítik az előadást. Bemutató. A kritika vagy odafigyelt, vagy nem, vagy fanyalgott, vagy nem. Ha a visszhang rossz vagy elmarad, mindenkinek, aki részes volt a produkcióban, megkeseredik a nyál a szájában: kellett ez nekem ? érdemes volt? S az óvatos - és lelkiismeretes - kritikai mérséklet mellett jelentkezik egy másik kritikusi attitűd: a gonoszoké, a tehetségteleneké. Mert a tehetségtelen kritikus egy dologban mindig tehetséges: pontosan tudja, ki az, akire kockázat nélkül lődözheti nyilacskáit, akin m e gmutathatja önnön fenegyerek voltát. S ki lenne erre a legalkalmasabb, mint a pályakezdő, akiből talán lesz valami, talán nem. És jobb, ha nem, hisz úgyis vannak elegen, nem igaz? . . . A fiatal író pedig magára marad a kétségeivel, a kétségbeesésével. Tapasztalata nincs, nem igazodik el a viszonylatok útvesztőjében, s mindent szentírásnak vesz. Tulajdonképpen: vége.

Mi történik akkor, ha a bemutató jól sikerült, s néhány valódi kritikus véleménye elnémítja vagy semlegesíti a kis gonoszokat? Rendszerint semmi különös. A színház duplán is megtette a magáét: új szerzőt avatott, új magyar darabbal. Szó nem érheti a ház elejét, a tétel kipipálható. Most máson a sor. Az ifjú író pedig átvándorol egy újabb szín-házhoz. Új szerződés, új dramaturg, új követelmények. Vagy kibírja, vagy nem. Ha kibírja, megvan az új darab, az új bemutató. Ha most bukik - s ez könnyen megeshet, mert még csak most ülepednék benne az előzőek tapasztalata -, akkor könnyen kész a sommás ítélet: az előbbi siker véletlen volt, egydrámás szerző, kár vele bíbelődni. Ha ezt is megússza, akkor folytatja a vándorlást egyik „alkotóműhelyből" a másikba, dramaturgok

tapintatosok és erőszakosok, lelkesek és tunyák, jók és rosszak adják kézről kézre, s mire eszébe jutna a saját egyénisége, már hiába keresgéli, örökre elvesztette. Cserébe pedig kapott valamiféle mindenütt és mindenre használható hibrid színházi rutint.

Tudom, s mondottam is: a vázlat sematikus. Történhet - s történik is - másképpen: jobban vagy rosszabbul. De kétségtelen, hogy itt is bajok vannak, s épp ezeken a bajokon segíthet az a bizonyos háziszerzői „státus". Ami pedig a felelősség dolgát illeti az összességre vonatkoztatva, sommásan és hatásosan el lehetne intézni a latin idézettel: a szenátorok jó emberek, a szenátus gonosz bestia .. . Csakhogy így ez sem igaz. Igaz viszont az, hogy igen nehéz volna a felelősséget részekre bontani, kiporciózni, akár úgy, hogy ez itt az írók bűne, ez meg a színházi embereké, akár úgy, hogy ez X-é, ez pedig Y-é. Legjobb lenne talán, ha mindenki önként felvállalná a maga porció-ját.

Még egy „örökzöld" témát kívánok említeni, talán a legkényesebbet: író és kritika viszonyát. Az ellentét itt is örök és feloldhatatlan. Mit tehetünk ? Az írónak el kell tűrnie a kritikus létét, amint-hogy a kritikusnak is az író gyanakvó ellenszenvét. Legfeljebb a belátás és jó ízlés segít valamicskét. A kapcsolat mindenképpen úgy természetes, hogy fonák. Néha még mulatságos is. Például: hiszem, hogy akkor vagyok igazán udvarias a rólam jót író kritikussal, ha udvariatlan vagyok. Nem mondhatok köszönetet, mert: miért érezze rosszul magát, ha legközelebb - meggyőződésből - szidni kényszerül?

A továbbiakban - nem a könnyebbség kedvéért! - hadd hívjam segítségül a kritikus Bajza Józsefet, aki így ír „a magyar színészeti bírálókhoz":

„A kritika valódi jótétemény a szellemi világban, midőn elvekből és szükséges tárgyismerettel gyakoroltatik; midőn oly elmék foglalatoskodnak vele, kik mind elegendő tudománnyal, mind be-ható ítélettel bírnak az olvasót tanítani. Az ily módon s ily elmék által készült kritika felette becses még akkor is, ha nem elég illedelmes hangon íratik, sőt, mondjanak akármit a kritika sanyarúsága miatt jajveszékelő színészek vagy írók, becses még akkor is, ha fájásig éles vagy éppen durva ... De legyen ama durva beszéd alapos, legyen helyes elvek következménye, nem fogja az elhibázni célját az olvasó közönségben . . . Kénytelen vagyok egész őszintén kimondani, hogy nagyobb része a magyar színi bírálatoknak, melyek eddig időszaki írásainkban megjelentek, nem egyebek, mint puszta tetszés és nemtetszés, elv és ok nélküli észrevételek, melyek a legnagyobb felületesség színét hordozzák magukon .. . Kritikusainkban practicai tudomány semmi sincs, theoriai kevéssel több a semminél, s az is sok részben hamis, vagy pusztán eltanult, mely nem vált második természetökké, s végre ez is többnyire rosszul alkalmazva a különös esetekre ... Olvasván e szerint a középszerűleg practicus színész a még középszerűleg sem theoretikus bíráló kritikáit, nem lesz-e kénytelen sok észrevételre . mosolygani: kritikusom itt oly tanácsot adott, melyet én gyakorlatban kivihetetlennek találtam régen és sokszor. A dolog így állván . . . lehetetlen, hogy a megbírált bírálójánál bölcsebbnek ne higyje ma-gát . . . A kritikus tartózkodjék minél kevesebbet mondani olyat, ami nem motiválható, mert puszta állításnak puszta tagadás tétethetik ellenébe, s egyik a másiknál nem lévén súlyosabb nyomatékú, egymást elidálják, amiből aztán végtére sem kerül ki semmi hasznos, semmi meg-győző vagy tanító,"

Íratott pedig mindez Pesten, 1834-ben.

Valóban sok szó esik manapság - mikor nem? - a kritika állapotáról. Én né-ha úgy érzem: nincs is állapota. Van né-hány kritikus, akit valóban annak tartok, s remélem, akad, aki elhiszi nekem, hogy a magam ítéletét függetleníteni is tudom az övékétől. A válogatás nem történhet aszerint, hogy engem éppen szid-e vagy dicsér. Már csak azért sem, mert - s tudom, más is csak így van vele - ha nem is szívesen, de több érdeklődéssel olvasom az okos rosszat, mint a stupid dicséretet. Arról a bizonyos „állapotról" pedig csak ennyit: ahogy az írói publikációkhoz kevés a lapoldal, olyképpen túl sok ahhoz, hogy „a" kritika valóban színvonalas legyen. Hiszen az ország valamennyi képes és képtelen, napi- és hetilapja, irodalmi és nem irodalmi folyóirata kötelességének tudja, hogy olvasótáborát ellássa napi, heti, havi betevő kritikával. Ennyi jó kritikus pedig nincs, nem lehet. Vannak viszont tucatszám „kritikusok", akik zavaros, kisiskolás módon fogalmazott mondatokban ítélkeznek írók stílusa felett, s sémákhoz igazodó, gondolattalan aggyal értekeznek írói szándékról és gondolatról. Azt mondhatná valaki: magára vessen az, aki nem tud különbséget tenni, aki felháborodik azon, amin voltaképpen nevetni illenék. Ez igaz, s mégsem igaz. Mert a nézők, olvasók igen tekintélyes többsége épp ezekből a tudákos, nyegle, jó- vagy rosszindulatúan buta „kritikákból" tájékozódik s - ha ízlése nem elég felnőtt, vagy csak egyszerűen nem ismeri a művet - alkot ítéletet. És épp ez a többség az, amelyiknek valóban szüksége len-ne megbízható iránytűre a művészetek dolgaiban. Amit író, színész, rendező építeni vél, azt naponta rombolják, esetleg tönkre is teszik a botcsinálta kritikusok. Hogy az igazi - érteni és magukat megértetni tudó - kritikusok is szenvedni kényszerülnek igaztalan általánosításoktól, hogy nekik is van okuk nem csupán alkalmi felszisszenésekre, de tartós rossz közérzetre is - ezt ékesen bizonyítja Váncsa Istvánnak a tévékritikáról írott cikke az És december 4-i számában. A megbírált író vagy színész - csakúgy, mint Bajza idejében - sziszeg vagy éppen „jajveszékel", esetleg általánosít, igazságtalanul. A túlsó oldalról - a megbíráltak oldaláról - érkező tiltakozás pedig akkor is gyanús, ízetlen, ha netán igazsága van. Jó lenne hát, ha maga a kritika foglalkoznék a „kritika" kritikájával - és éppen a kardbojt becsülete érdekében.

BÁNYAI GÁBOR

Gyakorló dramaturgia

Beszélgetés Radnóti Zsuzsával

Évtizedek óta a magyar irodalmi viták egyik sarkalatos kérdése a dramaturgia helyzete. A magyar dráma sokáig irodalmunk mostohagyereke, sokadrangú tényezője volt, az utóbbi harminc évben azonban a fejlődés olyan jelei mutatkoznak, melyek szükségessé teszik az eddigi megállapítások felülvizsgálatát. A Debreceni Irodalmi Napokon Hermann István beszélt a mai magyar drámának e változásáról, szemléleti és stílustörekvéseiről. Előadásában hangzottak cl a következő mondatok is:

„Midőn mintegy húsz évvel ezelőtt azon kevés emberek közé tartoztam, akik azt vallották : a magyar drámának lehetősége van a líra mellé felsorakozni a magyar irodalomban, úgy most még hangsúlyozottabban ez a véleményem. Azok a lépések, melyeket a magyar dráma megtett az utolsó évtizedekben, felborították az addigi magyar színpadi képet, új képet teremtettek, új lehetőségeket dolgoztak ki, és Háy Gyulától Németh Lászlón, Illyésen keresztül Örkényig, Szakonyi és Csurka első drámáiig kialakult valami, ami valóban drámai mérlegelés tárgya lehetett."

Radnóti Zsuzsa a Vígszínház dramaturgjaként részese, tanúja és segítője is volt ennek az értékrendváltozásnak, ennek a fejlődésnek, a kétségtelen stílusbeli és szemléleti gazdagodásnak.

- Jó, hogy egyre többen hangoztatják már azt a kétségtelen tényt, hogy nagymértékben fellendült a magyar drámairodalom. Jelentős művek születtek, és új drámaírók jelentkeztek, akik növelték a magyar dráma tekintélyét, és eddigi szűkebb kifejezési skáláját merészen tágították. Ebből a fejlődésből, úgy vélem, a Vígszínház is kivette a részét. Rangos hagyomány ebben az épületben a magyar dráma szeretete és ápolása. Néhány kiemelkedő példát említenék a régebbi évekből; Mesterházi Lajos *Pesti emberekje,* Thurzó Gábor darabjai: *A z ördög ügyvédje, Hátsó ajtó, Záróra* és Csurka István komédiái: *Az idő vasfoga* és *A szájhős.* Ennek a hagyománynak erősítése és gazdagítása a közelmúlt magyar bemutatói, Hadd beszéljek most részletesebben ezekről. Például Krúdy Gyula *Vörös postakocsija a* szürrealista álomszínház látásmódját honosította meg, Eörsi István darabjai és Szabó György *Szekrénybe zárt szerelemje az* abszurd hangvétellel ismertették meg a közönséget, Galambos *Fegyverletétele az* új tárgyilagosság hangnemében íródott, Gyurkovics Tibor színművei a cselekmény nélküli, groteszk hangvételű szituációdrámákra, Szakonyi *Adáshibája* pedig az ironikus kifejezésformára példák. Páskándi *Vendégsége a* Németh László-i ihletésű és hagyományos hangvételű történelmi dráma koncepcióját újította meg, Örkény *Vérrokonokja* a paraboladráma új útjait keresi, a hangsúlyozottan általánosított modellhelyzet és a realista pszichológiai ábrázolás kettősségé-nek szokatlan és minőségileg új dramaturgiájában. A *Pop-fesztivál a* korszerű zenés színház megteremtésének az igényéből született. *A holtak hallgatásának* montázsszerkezete és ellenpontozásra épülő drámatechnikája példakép volt a *Harmincéves vagyok* című politikai musical megírására, amely stílusában tudatosan folytatja a színháznak a *Pop-feszti*-vállal elkezdett útját. És úgy érzem, hogy Csurka *Eredeti helyszíne* sokat tett nagy hagyományokkal rendelkező vígjátékirodalmunk és sajnos, csekélyebb hagyományokkal rendelkező közéleti-szatirikus drámairodalmunk folytonosságáért és fejlődéséért.

- *A Vígszínházban hogyan kerülnek szín-re a magyar darabok? Mi a gyakoribb: a színház keresi meg az írót, vagy fordítva?*

- Mind a kettő előfordul, de többnyire mi keressük meg az írókat. Az el-múlt években egyetlen olyan bemutatott darab volt, amelyet az író, felkérés nél-kül, készen hozott be; Galambos Lajos *Fegyverletétele.* Természetesen az volna az igazi, ha minél több író jelentkezne bemutatásra kész darabbal. De ez még ritka öröm. A rendezők és mi, dramaturgok nem ülhetünk kényelmesen, „darabra várva". Állandóan figyelemmel kell kísérnünk az összes megjelent regényt, novellát, a televízió, a rádió műsorát, mert ezekben gyakran ott rejtőzik a lehetőség, hogy drámai magra bukkanjunk. Ilyenkor vagy felkérjük az írót, hogy az adott témából írjon darabot, vagy pedig rábeszéljük önálló dráma írására. Például Szakonyi Károlynak a rádióban hallottuk az *Albérlet és filodendron* című hang-játékát, s azonnal megkérdeztük tőle, nem volna-e kedve darabot írni ebből a furcsa, költői, groteszk hangvételű mű-

ből. De már az első beszélgetésnél kiderült, hogy sokkal hasznosabb, ha önálló, új drámát ír. Ezután született meg *az Adáshiba,* amely majdnem kétszázszor ment a Pesti Színházban, és külföldön is nagyon sok előadást ért meg.

- *Évente körülbelül hány íróval ülnek, le tárgyalni? Ebből hány esetben születik szinopszis, illetve előadható darab ?*

- A színháznak elég nagy ráhagyással kell dolgoznia. Hiszen nem minden tervből és elképzelésből lesz bemutató. A megbeszélések száma körülbelül tíz-tizenöt lehet, ebből hat-nyolc jut el a megírási szerződésig. Nos, ezeknek nagy részéből aztán már darab lesz, kérdés persze, milyen sikerrel. Természetesen az is előfordul, hogy a megírási szerződés ellenére sem születik meg a mű: az író a legjobb akarattal sem tudja megírni. Ilyenkor nyilvánvalóan nem tehetünk szemrehányást azért, ami az írónak valószínűleg sokkal jobban fáj, mint nekünk. Sajnos, az is előfordul, hogy az író megírja darabját, de nem *úgy* sikerül, ahogy szerettük volna, s akkor elmarad a be-mutató.

- *Az előadási szerződés és a megírási szerződés között átlagban mennyi idő szokott eltelni? És mitől függ?*

- Nagyon változó. Van, amikor a megírási szerződés után két-három hónappal elkészül a darab, és szerencsés esetben néhány héten vagy hónapon belül meg lehet kötni az előadási szerződést, ami egyúttal a próbák megkezdését is jelenti. Értékes magyar mű ugyanis azonnali „zöld utat" kap a műsortervben, vagyis ilyenkor minden külföldi vagy klasszikus darabot félretéve, az eredeti terveket felborítva, minél *gyor*sabb bemutatót igyekszik biztosítani a színház az új magyar műnek. Előfordul, hogy többszöri halasztást kérnek az írók, fél év, egy év múlva készül el a darab. Ha egy íróval megírási szerződést kötünk, ez még nem garantálja az előadást, hiszen ezért van külön előadási szerződés.

– *Ha tehát az elkészült darabot nem mutatják be, ennek vannak jogi következményei?*

– Abban az esetben nincsenek, ha az előírás szerint a színház visszaadja a darabot, és írásban megindokolja, hogy miért nem kívánja bemutatni. Ha a színház ezt elmulasztja, az írónak joga van követelni tizenkét teltházas előadás írói honoráriumát.

- *Ha a megírási szerződést megkötötték, az író viszont - még ha teljesen érthető okok ból is - nem írja meg a darabot, ennek milyen jogi következményei vannak reá nézve ?*

- A színháznak és az írónak is lehetősége van két határidő-hosszabbításra. Így a darabok rendszerint el is készülnek. Ha mégsem, akkor a megírásért járó honorárium első részletét, amely háromezertől hatezer forintig terjedhet, a színház a Szerzői Jogvédő Irodán keresztül visszakérheti az írótól.

- *A magyar bemutatók létrejöttének eddig két útjáról beszéltünk : vagy a színház kéri fel az írót darabírásra, vagy az író jelentkezik kész művel. Elképzelhető azonban egy harmadik lehetőség is: más színháztól vesznek át darabot. Ennek gyakorlatáról szeretnék kérdezni, akár arról, hogy a Víg-színház vett át, akár, hogy a* Vigs*zínháztól vettek át.*

- Az egyik eset, ha vidékről veszünk át darabokat. Erre példa *a Macskajáték,* melyet a szolnoki bemutató után tűzött műsorra a Pesti Színház. Előfordul az is, hogy más színházaktól veszünk át be nem mutatott darabot. Erre két példát tudok mondani. Galambos Lajos eredetileg a Madách Színháznak írta *Fegyver-letétel* című drámáját, azután mi mutattuk be. Szász Imre *Áldozatok* című darabja szintén a Madách Színháznak készült, de a Madách nem kívánt vele foglalkozni, mi viszont igen. Sajnos a bemutató mostanáig nem jöhetett létre, mert a darabbal szemben különböző fenntartások vannak. Arra is tudok példát, hogy tőlünk került más színházhoz darab. Egy régebbi példa: Csurka *Ki lesz a bálanya?* című darabját szerette volna a színház bemutatni, de csak stúdiószínházi elő-adását javasolták. Miután nálunk nincs stúdió, kénytelenek voltunk lemondani róla. Ezután került színre a Thália Stúdióban. Közelebbi példa: Jókai Anna és Vámos Miklós a mi felkérésünkre írták meg műveiket, de végül mégse nálunk, hanem a Thália Stúdióban, illetve Veszprémben és Szolnokon kerültek színre. Hasonló volt a helyzet Szakonyi *Hongkongi parókájával* is, amelyet egy vidéki bemutató után a Nemzeti a mai napig is játszik.

- *Úgyszólván háziszerzőnek számít a Vígszínházban Csurka István, aki a magyar drámairodalomban egészen egyedülálló, sajátos hangot képvisel - s talán nem fölösleges megjegyezni: nem tartozik a „könnyű" szerzők közé.*

- Valóban nem „könnyű" szerző. Számunkra viszont nagy öröm, hogy e nem „könnyű" szerzőnek az idén is bemutathatjuk egy remeklését, a Verseny*napot*. Csurka a legjelentősebb magyar drámaírók egyike. Szatirikus, moralista író, s a szatirikusok sohasem „könnyű" szerzők, és nem könnyű az útjuk. .A magyar drámairodalom nem is bővelkedik szatírákban, látszólag tehát nincs kihez kapcsolódnia Csurkának, és ő mégis mélységesen „pesti író". Remenyik Zsigmond meg nem alkuvó szatirikus indulatát, Karinthy Frigyes lágyabb, de elementáris humorú és filozófiai ihletettségű örökségét és a legnemesebb pesti kabaréhang popularitását tudja összeötvözni és újjáteremteni egy sajátosan „csurkai" világban. Legjobb szatirikus műveinek stílusa számomra a gogoli fantasztikus realizmussal tart közeli rokonságot. Műveiben a témának megfelelően billeg a mérleg nyelve a szatirikus vagy a drámai hang irányába. Jelentős darabjaiban a kor lényeges, de még megoldásra váró és ezért sokszor fájó kérdéseiről beszél, a filozófiai, tehát az összegező gondolkodás szintjén.

- *Kik azok a Vígszínház szerzői közül, akiknek, fogadtatását illetően a kritika és a közönség meglehetősen ellentétes álláspontot foglal el?*

Gyurkovics Tiborral kapcsolatban elég sok a fenntartás. Különösen a kritika részéről, hiszen a közönség szereti darabjait. Miért tartjuk mi tehetséges és jó írónak Gyurkovicsot, és miért mutatjuk be majdnem minden évben egy-egy drámáját? Darabjai, különösen a *Nagyvizit,* sajátos színt képviselnek a mai magyar drámában. Nem cselekmény-, hanem szituációdrámák. Az író olyan ismétlődő alaphelyzeteket választ ki, amelyek előbb-utóbb minden ember életében előfordulnak. Ilyen például *a* Nagyvizitben a betegségszituáció, amikor az ember egy kényszerűen összezárt közösségben, egy kórházban él, és részt vesz annak mindennapos, monoton, ismétlődő szertartásaiban, a remény és a reménytelenség között lebegve. Az ilyen helyzetekre nem a fordulatos cselekményesség, hanem inkább az eseménytelenség a jellemző. Az író azt vizsgálja, hogy ebben az állapotban hogyan viselkednek az emberek. Ez egy jellegzetes drámaírói irányzat, amelyben a feszültséget egy jól megválasztott, önmagán túlmutató alaphelyzet szuggesztív, atmoszféráteremtő ereje biztosítja. A magyar hagyományokból nem tudok rá példát mondani, de ilyen mű Wesker *Konyhája* és David Storey *Öltöző* című darabja. Ezek a művek naturális és hangsúlyozottan köznapi élethelyzetet járnak körül. A felnagyítási technika se-

gítségével a lényegtelennek tűnő dolgok és történések hangsúlyossá válnak. Ez a technika épp a zárt szituációtól válik hitelessé, mert ez a szituáció az adott pillanatban a szereplők egész életét szimbolizálja a maga mélységében és teljességében. Bármilyen furcsán hangzik is, de Wesker *Konyha* című darabjában ugyanolyan életkérdéssé válik a hús gyors fölszeletelése, mint Németh László Görgeyje számára a haza sorsa. Csakhogy az ilyen típusú művekben a hősöket nem intellektusuk, nem nagy horderejű cselekedeteik jellemzik, hanem viselkedésük, melyet az adott szituáció vált ki belőlük. Viselkedéslélektani tanulmányoknak is nevezhetnénk őket. Az emberi személyiség egy része kerül itt az ábrázolás középpontjába, olyan szerves része persze, amely, ha a mű jó, az egészre is kisugárzik. Ennek a drámaíró-iskolának Csehov az őse. De mai követői a szituációt még jobban egyszerűsítik, s analitikusabban boncolják szét. A cselekményt még jobban elsorvasztják, hőseik még hétköz-napibb emberek. Drámáik nem különlegességükkel hatnak, hanem épp ellenkezőleg: a felismerésnek azt az örömét nyújtják, hogy egy mindenki által átélt vagy átélhető helyzet elevenedik meg a színpadon. Az író karakterétől és stílusától függ, hogy az általa ábrázolt szituáció milyen új összefüggéseire és eddig rejtett jelentéseire hívja fel a figyelmet. Persze, nem az én feladatom megítélni, hogy ezen az úton Gyurkovics meddig jutott el. De örülök, hogy egyszer elmondhattam, mit képvisel és merre halad ez a különleges hangú író, akitől a színház még nagyon sokat vár.

– *A Vígszínházban bemutatott magyar darabok szép sikerrel és nagy előadási számmal mennek.*

– Igen, és ez nagyon nagy öröm mindnyájunknak. A régebbi nagy sikerű Mesterházi-, Thurzó-, Csurka-bemutatók után néhány példa a közelmúlt sikereiből; Krúdy *Vörös postakocsija* 106, Szakonyi *Adáshibája* 196 alkalommal került színre. A még műsoron levő darabjaink közül a mai napig, tehát 1976 novemberéig a *Macskajáték* 240, Déry *Képzelt riportja* 200, *a Harmincéves vagyok* 85 előadást ért meg, és minden jel arra mutat, hogy a tavaly bemutatott Csurka-darab, *az Eredeti helyszín is* nagyon magas előadásszámot fog elérni. Már most túl van az ötvenen. De nagyon szeretjük, és büszkék vagyunk azokra a bemutatóink-ra is, amelyek szokatlanabb hangvételük miatt nem értek meg százas szériákat; Nemeskürty-Örkény : *A holtak hallgatása,* Gyurkovics: *Nagyvizit,* Örkény: *Vérrokonok,* Eörsi: *Hordók, Széchenyi és az árnyak,* Szabó György: *Szekrénybe zárt szerelem,* Páskándi: *Vendégség,* Galambos: *Fegyverletétel* és a többiek.

– *Gyakorta elhangzik drámaíróink részéről a vád: a magyar dráma ügyét épp a színházak nem támogatják eléggé, éppen azok a műhelyek a legérdektelenebbek, amelyeknek katalizátorként kellene működniök.*

– Engedtessék meg, hogy a Vígszínházat kivételnek tekintsem, bár meg vagyok győződve, hogy mindegyik színház, ahol szívügynek tekintik a magyar drámát, ugyanígy válaszolna. A Vígszinházban a gyakran színre kerülő írókon kívül, állandóan új meg új nevekkel bővül a bemutatott írók köre, most Hernádi Gyulával, nemsokára Fejes Endrével. Ezen kívül fontos feladatunknak érezzük a drámaírói utánpótlás ügyét. Bereményi Gézának már elkészült, csak javításra vár egy drámája, s még jó né-hány fiatal íróval tartjuk a kapcsolatot. Legújabb és nagyon fontos elképzelésünk egy meghívásos drámapályázat elsődrámás fiatal írók részére, amelyet a Kulturális Minisztérium és a Fővárosi Tanács segítségével hirdethetünk meg. A kérdésben említett vádat csak meglevő és remélhető eredményeink cáfolhatják, és az az állandó belső célkitűzésünk, hogy akár bukik a színház, akár sikere van, mindig nagyobb felelősséggel, lelkiismeretességgel és egyre magasabb színvonalon szolgáljuk a magyar dráma ügyét.

E SZÁMUNK SZERZŐI

BÁNYAI GÁBOR újságíró, a Magyar Televízió munkatársa
CSERJE ZSUZSA a Radnóti Színpad rendezőasszisztense
FODOR GÉZA az ELTE Esztétika Tanszék tudományos munkatársa
FÖLDÉNYI LÁSZLÓ a debreceni Tanárképző Főiskola tanára
GALAMB GYÖRGY az Állami Bábszínház tagja
HERMANN ISTVÁN filozófus, az ELTE tanszékvezető tanára
HUSZÁR KLÁRA rendező, az Állami Operaház tagja
MESZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa
MIHÁLYI GÁBOR az irodalomtudományok kandidátusa, a Nagyvilág rovatvezetője
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel című lap munkatársa
SELMECZI ELEK dramaturg
SZÁRAZ GYÖRGY író
SZÚCS MIKLÓS újságíró, a Színházművészeti Szövetség munkatársa
TARJÁN TAMÁS az ELTE XX. századi magyar irodalom tanszékének tanársegédje

TARJÁN TAMÁS

Bernarda: „én! " és „nem én... "

Lorca a Vígszínházban és Szolnokon

1.

Alig egy hónappal halála előtt fejezte be és olvasta föl szűk baráti körben Federico García Lorca utolsó darabját, a *Bernarda Alba házát.* Ennek negyven éve : *az Ideal* című granadai falangista újság 1936. augusztus 20-i száma közölte a költő nevét az előző napon kivégzettek sorában. Talán a kerek szám, az évfordulók iránti megnövekedett vonzalom okozta, hogy egyszerre két színházunk is műsorra tűzte a drámát? Nem tudom; csekély mértékben talán ez is belejátszhatott a választásba, s akár így, akár úgy: a sok centenárium és millennium közepette legalább Lorca emléke előtt is tisztelgünk.

A Bernarda Alba háza azonban sokkal különösebb és sajátosabb mű, semhogy csupán e jubileum indokolhatná bemutatását. Köztudomású, hogy Lorca *egyik* célja az volt, hogy a spanyol nők elnyomott, kiszolgáltatott helyzete ellen tiltakozzék - több más drámájához hasonlóan - a darabbal. Az egyenjogúsági harc jegyében került volna színre Bernarda drámája? (Volt erre is példa az utolsó húsz-huszonöt év magyar színháztörténetében.) Esetleg szimbolikus értelmezéssel, általában az elnyomatás ábrázolásával van dolgunk? Avagy társulaton belül kell keresnünk az indítékot: egyik vagy másik színház e csak-női-szereplős darabbal akart enyhíteni tíz-egynéhány színésznőjének mostoha feladatnélküliségén? (Volt már példa erre is.) Esetleg egy kiemelkedő művész egyénisége, képessége kiált vala-melyik főszerep után?

2

Vége a temetésnek, sírba tették Antonio Maria Benavidest, elhallgattak az idegesítően zúgó kasztíliai harangok. A Vígszínház színpadán kitárja kapuit Bernarda Alba háza, hogy a nagyszobába lépdelhessenek a falu gyászoló asszonyai, elmormolni egy utolsó imát s az együttérzés, a részvét szavait. Besompolyognak a szomorúság haszonlesői, beröpülnek a hivatalból varjúfeketék, beimbolyognak az elhunyt lányai. És bejön Bernarda. Be-

jön Sulyok Mária. Bejön a rendfőnöknő, egy ellentmondást nem tűrő nagyasszony, be egy csak egyes szám első személyben gondolkodni tudó, életerős matróna, aki tévedésből nem született férfiembernek. Három temetésre is elegendő gyászruháját egy katona fegyelmével viseli a kibírhatatlan nyári hőségben: páncél ez a lenézett, megvetett külvilág ellen, páncél mindannak elhárítására, ami emberi. S jelmez is ugyanakkor: egy kétely nélküli színésznő öltözéke, engedmény a hagyományokhoz ragaszkodó, látszatokból ítélő falusi közösségnek. Bernarda kezében bot; semmi szüksége rá. Nem megtört, nem szomorú özvegy; bigottul istenfélő lénye megüli a gyászt, de lelke mélyén örül a halálesetnek: lányai most már nem szaladgálhatnak az apjukhoz apró-cseprő panaszaikkal, árulkodásaikkal. A ház mostantól Bernarda háza, és Bernarda Alba megvalósíthatja a dolgok szerinte egyedül ésszerű rendjét. Elrendeli a nyolcesztendős gyászt, el-törli a te, az ő, a mi fogalmát, s bevezeti az Én rémuralmát. Mindezt nem önzésből teszi; zsarnok, de nem azért, mert vágyik a zsarnokságra. Konokul, kételkedés és gondolkodás nélkül tudja és fogadja el a világ törvényeit: az Isten Isten és az ember ember, kötelességünk tehát az alázat; a férfi férfi, és a nő nő, utóbbi tehát szolgáljon, tűrjön, járjon le-hajtott fejjel, így volt ez mindig. A gazdag pedig gazdag, és a szegény *szegény*, - más anyagból vannak gyúrva, mozdulatuk, szaguk is más; nem keveredhetnek. Sulyok-Bernarda az önkényurak nagyvonalúságával és a börtönőrök stupiditásával viszi végig akaratát; az Én igazában soha nem rendül meg, pihenőidőt is csak ritkán engedélyez önmagának.

Halállal kezdődik a darab, halállal is végződik: Bernardát - bár leplezné - mélyen megrázza Adela, a legkisebb lány öngyilkossága; de egyéniségéből, nézeteiből, konokságából nem forgatja ki. Sulyok Mária Bernardája nem kényszerül arra, hogy netán emelt hanggal, kiabálva szerezzen érvényt szavainak az utolsó percekben. Fölénye, igaza tudatában hárítja el magától a felelősséget: nem, nem én voltam. Én Bernarda vagyok, az én törvényem jó, az én lányom szűzen halt meg.

A Vígszínház Várkonyi Zoltán rendezte előadása Sulyok Máriára épül. Azt is mondhatni: az előadás fő gondolata Sulyok Mária színésznői egyénisége, Sulyok Bernardája. Ez igen sok, hiszen egy kivételes művésznek biztosít nagy formátumú szereplehetőséget. De kevés is, mert a produkció ezen túl számos részletében kidolgozatlan vagy zavarba ejtő, s a további szereplők nagyobb része - alighanem önhibáján kívül -- nem igazi társa a főhősnek.

Az előadás Sulyok Máriára épül. Több okát, célját a bemutatónak nem lelni. S ez a tény Sulyok Mária alakításának teljes kibontakozását is gátolja.

3

A szolnoki Szigligeti Színház *Bernarda*-színpada sok tekintetben hasonlít a pestire (pontosabban: mindkettő a hagyományos, megszokott Bernarda-díszletekre emlékeztet). De mennyire más itt a temetésről érkező özvegy, s mennyire más a dráma! Amint bejön, Horváth Teri tartásában is ott a méltóság, a gőg, az akaraterő. Mégis: ezen a Bernardán látszik, hogy - bár erős - védtelen. Hogy fél. Aggódva kérdi: kész-e a limonádé? Hisz mit szólnának az asszonyok, ha épp a leggazdagabb házában késne a frissítő!

Szolnokon a vendégként meghívott színésznő, Horváth Teri azt játssza el, miként kényszerít rá a külvilág, a szokásrendszer (s részben a külvilág és szokásrendszer téves vagy gyáva értelmezése) egy szerepet valakire, aki önálló gondolkodásra, Istennel és emberrel való szembenézésre képtelen. Ha Sulyok Mária Bernardája „alkotó zsarnok" volt, aki magáévá tette, énjébe építette s felső fokig csigázta a félfeudális spanyol falu (illetve társadalom) erkölcsi normáit és szokásait - akkor Horváth Teri Bernardája a félénk, a leleplezéstől rettegő el-nyomók közé tartozik. Ő képtelen egybe-forrni a feladattal, amit - véli - a világ rendje rászabott; teszi zsarnoki dolgát (s ehhez egyéniségében meg is vannak bizonyos képességek), de ritka fölszabadult pillanataiban is mintha tragédiától tartana, a börtönné tett ház mozdulatlan levegőjében is mintegy érezve Adela halálának előszelét. Horváth-Bernarda csak úgy létezhet, ha befogja a szemét és a fülét. Érzelmeitől sem tudja teljességgel megfosztani magát: félmosolyok, simogatások buknak ki belőle, *hogy* aztán annál vadabbul lépjen vissza szerep-önmagába. Az utolsó pillanatokban ő - mivel nem vesztette el teljesen önértéke-lését - képes átélni a tragédiát, de suttogva elhárítja magától a felelősséget, nemcsak Adela haláláért, hanem egész „bernardaságáért" is. Mondja, noha alig hiszi: az én lányom szűzen halt meg, s nem, nem én vagyok a bűnös. Tulajdonképp azt suttogja: én *nem én* voltam mindmostanáig.

A Vígszínház előadásában Bernarda azonosul a külvilággal, sőt „tökéletesíti" annak negatívumait; ebben nincs konfliktus. Szolnokon Bernarda belemegy a kényszerűnek vélt „játszmába", de mindvégig érezni, hogy sok tekintetben

kimondatlanul is - nem ért egyet a külvilággal. Ezt a feszültséget egy - erőteljesen kidolgozott - másik nyomatékosítja. Természetszerű, hogy az ingatagabb, sőt érzelmesebb zsarnok mellett nagyobb lehetősége van a lázadásnak. S Adela nem a tudatosodás, az egyre bátrabb magára ébredés útját járja be: ő az első lehetséges pillanattól felesel, tiltakozik, kiabál, lázad. Csomós Mari színésznői alkatához, repertoárjához izgő-mozgó, kezdeményező, energikus szerepek tapadnak; energikus, harsányzöld ruhájától harsány szavaiig minden gesztusával ugrani, robbanni, lázadni kész Mela ő.

A szolnoki színház előadásának akadnak kidolgozatlanabb részletei, zökken néha a tempó - ám mindezért kárpótol az a tudatosság és érzékenység, amely az eredeti művet meg nem sértve formál aktuális drámát a *Bernarda Alba* házából.

4

Tudatosság - elsősorban ez a kulcs-szava Horváth jenő rendezésének. Az átgondolt, koncepciózus munka egyik jele, hogy - András László és Somlyó György értékes fordításait ezúttal mellőzve - Nagy László új átültetésében játsszák a darabot. Nagy László - Lorca verseinek nagyszerű fordítója - a dráma-fordítással is remekel. Az ő versvilágában, metaforakészletében, szókincsében a fokozott stilisztikai gazdagságú, össze-tett nyelvi értékű és jelentésű szavak, szó-kapcsolatok dominálnak. Nagy László pirosa: skarlát; feketéje: az éjszakáé; zöldje: a tengeré. Dúskál színekben és hangokban: nem egy sora „csengőket virágzó". Ez a nyelvi teltség, telítettség, tobzódásig fokozódó, de az öncélú szépségben el nem haló stiláris energia rokon a Lorcáéval. Nagy László így hiánytalanul átmenti a spanyol költőtárs (és példakép) gondolatait, stílusát, a spanyol táj hangulatát, fülledtségét, dőzsölő nyáriságát - ugyanakkor (a metafora- és szókészlet eredendően népi kötődése ré-

Lorca: Bernarda Alba háza (Vígszínház). Sulyok Mária (Bernarda) és Bánki Zsuzsa (Angustias)

vén) durva aktualizálás nélkül kissé magyarítja is a darabot: a spanyol falut közel hozza a magyarhoz. A megvetett erkölcstelen nőszemélyt nem cédának, nem rossz asszonynak mondja, hanem sároshátúnak, s ez az egyetlen példa is jelezheti, hogyan lehet egy szó egyszerre magyar nyelvi (népnyelvi) ihletésű és „nemzetközi".

Tudatos választás lehet Horváth Jenő részéről az is, hogy a főszerepre Horváth Terit hívta meg vendégül. A színésznőről már sokszor elmondták, leírták, hogy minden alakításának népi színeket kölcsönöz, Shakespeare dajkájának arcára is egy magyar parasztasszony vonásait lopja. Ez történik most is, méghozzá a dráma javára, s a Nagy László-i fordítás jellegével tökéletesen harmonizálva. Horváth Teri hamisítatlan Lorca-hős, bár jóval kevesebb energiával, mint ahogy azt ebben a szerepben megszokhattuk, s ugyanakkor - hiába öt lány anyja - az egykéző magyar parasztasszony rokon indíttatású konok szemellenzőssége, a falusi asszonysors évszázadokon át volt megalázottsága sem hiányzik belőle.

Tudatos, a tervezővel harmonikus munka eredménye a díszlet is. Székely László - mondottuk már - konzervatív utat választ ugyan, ám a hagyomány-hoz igazodó díszlete jól szolgálja az elő-adást, tág teret is biztosít a játékhoz. A *Bernarda Alba házát* fekete, fehér és barna színek között szokták játszani - e színek egyensúlyát teremti meg a tervező is, s ebbe a színvilágba illeszkednek Mialkovszky Erzsébet jelmezei, amelyeket a harmincas évek gazdag dunántúli parasztasszonya éppúgy hordhatott, mint a kasztíliai. Ugyanez áll a szolgálók, a szegények öltözékére is, talán a legyezőkön kívül nincs is semmi, ami hangsúlyozottan Spanyolországot idézi. Székely, híven a rendezőnek az egész előadást át-fogó szándékához, a realista lorcai dráma *szimbolikus* elemeit nyomatékosítja. igy lesz a fali téka vagy a pad rácsozata, sőt még a fehér csipkék finom hálója is a bezártság, a börtön érzetét keltő díszletelem. Az első két felvonásban hatalmas központi és mestergerenda tartja mint-egy Bernarda házát. A harmadik részben azután ez az alkalmatosság nem szolgál többé, „leejti" a házat, részeit vesztve átalakul hatalmas, fordított L betűvé : Adela szobája fölé nyúlik, akasztófaformájával a lány öngyilkosságát (s tulajdonképpen megöletését is !) szimbolizálja.

A szimbolikus elemek túlsúlya a színpadi téren kívülre száműz mindenfajta naturalizmust: nem látjuk Bernarda puskáját, sem Adela holttestét. Az önkörükbe zárt lányok szexuális vergődését is csupán sejteti a rendezés (a visszafogottság, a szimbolikusság itt hátrányára vált az előadásnak, hiszen a végzetes konfliktus mégiscsak egy férfi, Pepe el Romano miatt robban ki, s az öt lány magatartása nem elég hiteles, ha vonzódásuk ennyire légies, eszmei marad). Egy-egy szimbólum vagy szimbolikus beállítás olykor túl hosszan „játszik": a harmadik felvonásban, Prudencia látogatásakor például hosszú percekre a sarokba préseli Bernarda lányait a rendező. Ez rendjén is lenne, félénkségüket, elnyomatásukat illusztrálandó; de Bernarda és Prudencia egyébként sem túl feszes, kelletlen társalgása közben szinte nem is csinálnak semmit. Unatkozik Bernarda, kíváncsiskodik, de mindent előre tud Prudencia, tétlenkednek a lányok - a nagyjelenet előtt kissé lankad a néző figyelme is. Ám az előadásnak ap-

róbb hibái ellenére is határozott karaktere van: aktuálisan értelmezett, a szimbolikus elemeket fölnagyító realista dráma a szolnoki *Bernarda.*

5

lorca realizmusában a szimbolikus vonások mellett naturalista vonások is rejlenek - Várkonyi Zoltán éppen ezeket igyekszik kiaknázni a Vígszínházban. A fojtott légkör megteremtésében nagymesternek bizonyul ; minden ízléstelenségtől mentes nyíltsággal, szakértelemmel mutatja meg az összezárt nők nemi nyomorúságát, torzulásait. Magdalena háton fekve, a nyílt színen szerzi meg magának az őrömet; kocsisokat, részesaratókat, szolgaszemélyzetet vélhetünk fölvillanni Amelia mellett.

A naturalizmus nyílt vállalása, következetes alkalmazása éppen a szexualitás területén nem viszolyogtat - annál inkább másutt. Kellemetlen és komikus hatást vált ki egyszerre - a főhős egyéniségéhez sem illik -, amikor Bernarda puskájával hadonászva rohan ki a színről. Még rosszabb a befejezés: a fölakasztott Adela hatalmas, himbálózó árnya a nyitott ajtón át vetül a falra. Ez a „naturalista szimbólum" ráadásul el is vonja a figyelmet Bernarda utolsó szavairól.

A naturalizmus túlerőltetése - mellett néhány tisztázatlan, összecsapott mozzanatot is kifogásolnunk kell. Érthetetlen, mi szükség van - egy hangsúlyozottan naturalista előadásban - a funkció nélküli, illogikus előfüggönyre, amely Bernarda házának kiskapuját ábrázolja; s miért kell a házfalra kiírni: La casa de Bernarda Alba ?

Fábri Zoltán nagy formátumú, szép látványt nyújtó - szintén a hagyományos forma- és színvilághoz alkalmazkodó - díszlete kapcsán is föl kell tennünk egyszer a *miért?* kérdését. Hogyan láthatunk a harmadik felvonásban a kapun kívülről a szoba azon részébe, amely a hátunk mögött, legjobb esetben is - fallal elválasztva - mellettünk van ? Ez persze szőrszálhasogatásnak is tűnhet - de az elő-adás vállaltan naturalista előadás, továbbá: Bernarda férje halála után megtiltotta, hogy csak egy porszemet is elmozdítsanak, tehát átrendezésről szó sem lehet (ez a tény a mű lényegébe vág). Nem marad más magyarázat: esztétikus látványt nyújtott a kis házioltár a két gyertyával.

Sorolhatnánk tovább: vajon miértkel-lett vénkisasszonynak öltöztetni (városi vénkisasszonynak) Prudenciát? Ezt a madárkavendéget Bernarda másodpercek alatt „eltünteti" a színpadról. A szegény asszony hiába beszél ezután a családjáról, külseje után azt sem hisszük el, hogy férjhez ment valaha.

A rendezés néhány átgondolatlansága kihat Sulyok Mária játékára. Nagyívű alakítását kényszerűen töri meg, hogy például a puskájával kell szer$_e$ncsétlenkednie, vagy feladat nélkül marad Prudencia látogatásakor.

6

A Bernarda Alba házának vígszínházi és szolnoki előadása egymástól függetlenül keletkezett, öntörvényű alkotás. Célkitűzésük és eszközeik eltérnek egymástól; nincs tehát értelme annak, hogy a kettőt pontról pontra összemérjük. Nem törekedtünk erre az eddigiekben sem, csupán néhány párhuzamot és eltérést érzékeltettünk. Ez persze nem ment föl a véleményformálás parancsa alól. Remélhetőleg kitűnt az eddigiekből is: a szolnoki bemutató vállalt feladatát, rendezői főgondolatát és művészi kivitelezését egyaránt sikerültebbnek tartjuk.

A színészi játék sajátos terület: egy-részt végképpen összemérhetetlen ami a két Bernardát illeti. Sulyok Mária és Horváth Teri játékáról már a korábbiakban igyekeztünk szólni, mindkétszer a főhősnőt magát jellemezve a két nagyszerű színésznő olyannyira magáévá lényegítette a figurát. Mindkét esetben akad „külön öröm" is: Sulyok Mária végre találkozhatott a szereppel (a tavaszi szezonban betegsége miatt maradt el a premier); alakításának kifogásolt pontjai nem az ő számlájára írandók. Horváth Teri pedig végre az éveken keresztül megszokottól eltérő szerepben bontakoztathatta ki képességeit - sőt, úgy véljük, Bernarda figurája színészi eszközeinek gyarapodását is segítette.

Nem könnyen hasonlíthatók össze a pesti és szolnoki előadás további szereplői sem - róluk mégis közösen szólunk, mert a két szereposztás egésze, s minden egyes alakítás külön-külön: pár-huzamba állítható tanulságokat kínál.

Szolnokon a társulat nyilván jóval kevesebb nőtagja közül valamennyi szerepre sikerült megfelelő művészt találni - esetleg a szerepet igazítani egyikük vagy másikuk egyéniségéhez. Koós Olga (Poncia) öreg szolgálója szürke, megfáradt, de emberséges öregasszonyként indítja játékát, hogy azután mind gazdagabb vonások bújjanak elő belőle. Kortársa, szolgálója, ellensége és vitapartnere Bernardának - s lassan kitűnik, hogy éppenséggel bernardai tulajdonságok, hajlamok lakoznak benne ám mindezt józan embersége csak a legritkább pillanatokban hagyja kitörni. Látszólag embertelen tanácsai - melyet például Adelának ad: várja ki nővére halálát, akkor majd ő lesz Pepe felesége - Bernarda erkölcséhez képest még mindig tisztességesek. Tudjuk, hogy a hazai színpadokon nem túlzottan gyakori a váltott szereposztás, sőt, vendégművész esetében akár tiszteletlenségnek is tűnhet. Nem tudtuk azonban legyűrni a gondolatot: nagyszerű élmény lehetett volna, ha Koós Olga és Horváth Teri fordított szereposztásban is eljátszották volna Bernardát és Ponciát (színészi egyéniségükhöz egyébként ez a második „felállás" illik jobban!).

Az öt lány közül - rossz hagyománya ez a Bernarda-bemutatóknak - Magdalena és Amelia halványabb szerepére a kelleténél kevesebb figyelmet fordított Horváth Jenő. Baranyai Ibolya és Andai Kati kitaláltak egy-két vonást (előbbi a lustaságból, fáradtságból, bóbiskolásból ugrik elő néha, utóbbi tágra nyitva szemeit úgy tesz, mintha csakugyan semmit sem tudna a világról); sajnos, alakjuk így is halovány marad. Falvay Klári a groteszk helyzetben levő legöregebb nővért groteszk eszközökkel (például kissé stilizált járással, egy bakfishoz illő idétlenkedő arcjátékkal) formálja meg. A púpos Martirio szerepében Lázár Kati nagyon jót nyújt: buja és céltudatos gonosztevő - mert egyszerűen nincs más választása. Csomós Mari nem is lázadó - egyenesen forradalmár: Adela alakjába sűríti az ifjúság és értelem, test és lélek mindenkori jogait, reményeit, bátorságát - és legyőzhetetlenségét.

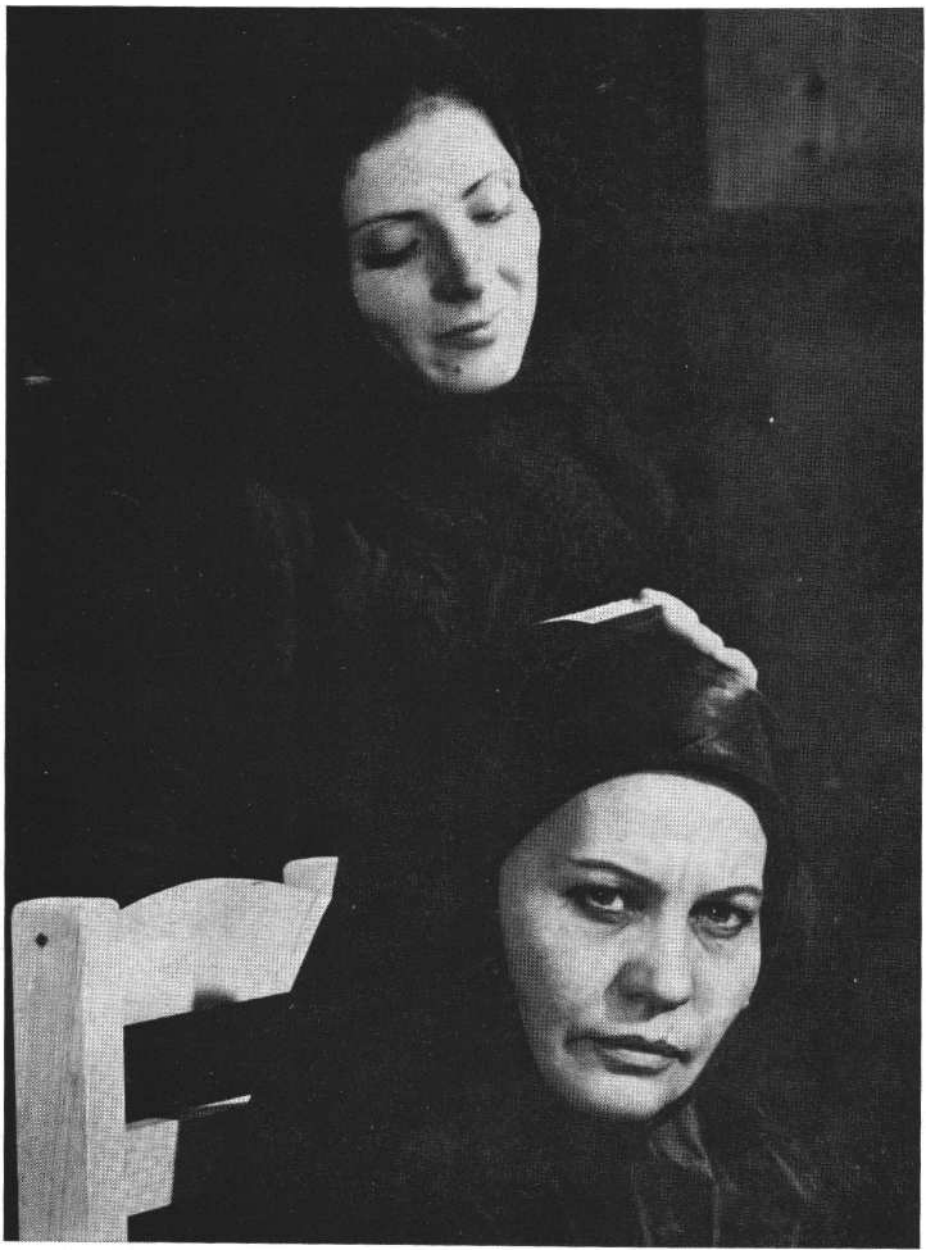
A Cseléd (Veszeley Mária) kítűnően érzékelteti, mint állt be ő maga is a hierarchiába, miképpen igazodik Poncia rejtett bernardai vonásaihoz - tudva, hogy azok végül is sohasem törnek ki. Sebestyén Éva Prudenciája egy mértéktartóan pletykaéhes parasztasszony „örök" egyéniségét hozta a színpadra. Miklós Klári nem teljesen használta ki, de ízléssel oldotta meg a darab egyik legnehezebb szerepét: Bernarda nyolcvanesztendős

anyjaként gyászos menyasszony-fehérbe öltözött, szerencsétlen ellenpontja volt a fekete Bernarda-háznak.

A Vígszínház szereposztása nem sikerült ilyen szerencsésen. Tábori Nóra Ponciája ezúttal túlzottan élénk, cserfes; Bernarda háta mögött túlzottan ellenséges, mellette túlzottan alázatos. Schubert Éva még jelezni sem tudja a nagymama figuráját; erre a feladatra kárhoztatni szereposztási tévedés. Földi Teri Cselédje rokonszenves, de minden súly nélkül való. Békés Rita nem tud, nem is nagyon tudhat mit kezdeni a Bernarda-házba csöppenő kávéházi vénkisasszonnyal.

Az öt lányt alakító színésznő teljesítménye is erősen elüt egymástól. Bánki Zsuzsa nesztelenül jár-kel; Angustiasa érzi az ellene sugárzó gyűlöletet, talán érzi saját betegségét is. Szép teljesítmény ez, ha a kelleténél talán nesztelenebb is. Halász Judit *a Mirandolina* után megint délien temperamentumos, s a legbujább lány szerepében is értékes alakítást nyújt. Egyéniségében egy Martirio lapul - Martirio dühödt bátorsága, bosszúvágya nélkül. Amelia (Andai Györgyi) sikerületlen jelmeze miatt különösen nem kelti csúnya és szűzies lány képzetét; rá sem igen irányult rendezői figyelem. Kútvölgyi Erzsébet ismét magabiztos: Martirio személyisége a szeretettől a gyűlöletig, a segítőkészségtől az aljas, kisszerű bosszúig minden árnyalatot igyekszik felölelni. De nem tud annyira a „belső púposságra" koncentrálni, mint Lázár Kati Szolnokon. Venczel Vera becsülettel küszködik Adela alakjával, de művészi temperamentuma, egyénisége és képességei teljességgel más típusúak, mint amit ez a szerep igényel. Sajátos módon Bernarda rendületlen egyeduralmához az ő tragikus lázadása is hozzájárul: bármily heves - de gyenge lázadó, anyjának nem ellenfél.

Jelenet a Bernarda Alba háza szolnoki előadásából. Lázár Kati (Martirio) és Horváth Teri (Bernarda) (Nagy Zsolt felv.)



7

Ha ugyanazt a művet egyszerre két helyütt mutatják be, az önmagában is érdekes. *A Bernarda Alba háza* - Horváth Teri vendégjátéka, az erős rendezői gondolat és az együttes munka jóvoltából - Szolnokon és - Sulyok Mária alakításának, a rangos szereposztásnak, Várkonyi Zoltán szakmai tekintélyének köszönhetően - Pesten is figyelmet keltett. Örvendetes lenne, ha a két előadás „cseréjére", kölcsönös vendégjátékra is sor kerülne - két eltérő elképzelés erényeit és hibáit megismerendő.

Federico García Lorca: Bernarda Alba háza (Vígszínház)
Fordította: Somlyó György. *Rendezte:* Várkonyi Zoltán. *Díszlet:* Fábri Zoltán. *Jelmez:* Wieber Marianne. *A rendező munkatársa:* Deák Rózsa. Zene: Rudas Gábor.
Szereplők: Sulyok Mária, Schubert Éva, Bánki Zsuzsa, Halász Judit, Andai Györgyi, Kútvölgyi Erzsébet, Venczel Vera, Tábori Nóra, Földi Teri, Békés Rita, Bod Teréz, Szatmári Liza, Sándor Iza, Ágh Éva, Homoki Magdolna f. h.,

Federico García Lorca: Bernarda Alba háza (Szigligeti Színház - Szolnok)
Fordította: Nagy László. *Rendező:* Horváth Jenő. *Díszlet:* Székely László. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.
Szereplők: Horváth Teri m. v., Falvay Klári, Baranyai Ibolya, Andai Kati, Lázár Kati, Csomós Mari, Koós Olga, Veszeley Mária, Sebestyén Éva.

MIHÁLYI GÁBOR

Shakespeare halála a Vígszínházban

Edward Bond: Fej vagy írás

Különös, félreértésekre csábító mű Edward Bond drámája, a *Fej vagy írás*. Már a címe is fejtörést okoz. Az angol cím - *Bingo* - ugyanis több jelentésű. Az Országh-szótár szerint *bingo* jelent pálinkát, dáridót, szerencsejátékot, hölgyválaszt. Indulatszó is a „nagyszerű", „pompás" kifejezésére. A *Fej vagy írás* cím nyilván a „szerencsejáték" változatot magyarítja, alakítja tovább. További zavart keltve, hiszen Bond darabjában szó sincs fej vagy írással eldöntendő választásról. Vagy talán nem is a feldobandó pénzdarab két oldalára gondolt a fordító, Mészöly Dezső, hanem az író fejére és írás-művészetére? Ungvári Tamás a Nagyvilágban megjelent fordításában szerencsésebb kézzel a *Dáridó* címet választotta, s ezzel, úgy hiszem, közelebb került az író szándékához s a darab tartalmához. Mivelhogy dáridóról s a dáridók különböző fajtáiról elég sok szó esik a drámában.

További félreértések forrása, hogy a *Fej vagy írás* Shakespeare életének utolsó hónapjait idézi elénk, nem kevesebbet állítva, mint hogy az „avoni hattyú" mindentől megcsömörödve, morális zsákutcába jutva stratfordi otthonában önkezével vetett véget életének. Azonban olvasóként, nézőként megint csak vakvágányra futunk, ha azt kezdjük vizsgálni, milyen tények, feltevések igazolják Bond elképzeléseit Shakespeare haláláról. Másrészt mégsem tehetjük, hogy ne töprengjünk ezen a kérdésen, mert maga a darab kényszerít rá. Sőt Bond is kitér erre a problémára a darabjához írt hosszú előszóban. Kétségtelenül nehéz elfogadni, hogy a *Hamlet* és *a Lear király* írója, aki mindent tudott a világ ördögi gépezetéről, ostoba gonoszságáról, reménytelenségéről, magánemberként be-szűkült látóhatárú polgár lett volna, aki sikeres üzleti pályája után meggazdagodva visszavonul vidéki birtokaira, hogy hátralevő éveit családja körében a ki-küzdött békés nyugalomban és jólétben töltse el. Mai tudatunk számára valóban elfogadhatóbbnak, Shakespearehez illőbbnek tetszik a Bond ábrázolta teljes életcsőd.

Az említett előszóban azonban Bond figyelmeztetett bennünket arra, hogy őt valójában nem az izgatta, mi történt Shakespeare-rel élete alkonyán. „Be kell vallanom - írja -, hogy engem a legkevésbé sem érdekel úgy, ahogy egy történészt, Shakespeare igazi életrajza. A darab jó része a mindenkori író és a társa-dalom kapcsolatáról szól." Majd kifejti: „azért írtam meg *a Dáridót*, mert úgy képzelem, hogy Shakespeare életének ellentmondásai hasonlatosak azokhoz, amelyek bennünk is feltámadnak. Shakespeare »megrontott szemlélő« volt, mi pedig egy »barbár civilizációban« élünk. Mindennek következtében a mi társadalmunk képes elpusztítani önma-gát. Mi hiszünk bizonyos értékekben, de a társadalmunk azon munkál, hogy ezeket elpusztítsa, így tehát mindennapi életünk legszebb reményeit tagadja. Ez teszi abszurddá a világunkat, s ez teszi oly-kor gyűlöletessé előttünk saját fajtánkat. Az erkölcs érvényét a felszín apróságaira és közhelyeire korlátozták. Oly könnyű hát így élni? Vagy nem vesz-e minket is körül a csalódottság és keserűség, a cinizmus és a tehetetlenség, a gyengeségnek az a belső érzése, amely abból a tudatból táplálkozik, hogy oly dolgokra pazaroljuk el energiáinkat, melyek végül is nem elégítenek ki bennünket?" (Nagyvilág, 1975/10. sz.)

Bond megvilágításában Shakespeare életének feloldhatatlan ellentmondása - erre az író stratfordi magányában döbbent volna rá - az a kudarc, hogy írásaival nem váltotta meg a világot. Az ugyan-olyan gonosz és igazságtalan maradt, mint volt, sőt még őt magát is rákényszerítette, hogy gonoszságok, embertelenségek bűnrészese legyen. Csakhogy ritka kivétel az olyan író, akinek a művei valamit is lendítettek volna a világ rendjén. A művész, az író másképp van hasznára az emberiségnek. Shakespeare életműve sem tette jobbá az embereket, nem szüntette meg sem a hatalom önkényét, sem a szegények nyomorát. Csak éppen minél jobban értjük Hamlet vívódásait, Lear őrjöngését, annál többet tudunk meg ön-magunkról és a bennünket körülvevő világról. A világ marad, ami volt, csak mi magunk gazdagodunk benne emberségben, szellemben. Ennél többet aligha várhatunk írótól, művétől.

Az igazság azonban az, hogy hinni akarjuk: a nagy író is, mint minden igaz ember, morális lény. Aki minél tisztábban lát, annál jobban elkeseredik. Teszi ezt helyettünk is, mert mi, ha módunkban áll, többnyire elfordítjuk a fejünket, hogy ne kelljen földgolyónk sok iszonyatát észrevennünk. Kialakítjuk a magunk kis miniatűr otthonát, s onnan már csak azért pillantunk a nagy író tükrébe, hogy jobb híján ne kívánkozzunk el kicsiny lakunkból. Bár még így sem megnyugtató ebbe a világot felfogó tükörbe pillantani, mert ha jobban odafigyelünk, magunkat is felfedezhetjük a tükörben nyüzsgő tömegben.

Bond Shakespeare-parabolája arra keres választ, lehet-e egy gonosz világban nem a gonosz cinkosaként életben maradni. - Nem lehet - válaszolja Bond, és Shakespeare-je e következtetés hatására lenyeli a gyorsan ölő mérget. A kérdés és a válasz így túlságosan leegyszerűsített. A dráma egészében ennél persze bonyolultabban fogalmazódik meg.

A Fej vagy írás történeti hátterét adó „bekerítés" Marx Tőkéjéből, a történelemkönyvekből eléggé ismert. Azonban mai szemmel követve az akkori osztályharc konfliktusait, napjaink nézője ellentmondásos helyzetbe kerül. Szociális érzése a földjükről elűzött szegények mellé állítja, akikre szörnyű nyomor vár. De azt sem felejtheti el, hogy a történelem perspektívájából ítélkezve a William Combe-hoz hasonló „bekerítők" teremtették meg azokat a gazdasági alapokat, amelyek kikényszerítették a feudalizmus felszámolását, és lehetővé tették az angol polgári társadalom kibontakozását. Kétségtelen, ez a végső eredményében progresszív történelmi folyamat igazságosabban, humánusabban is végbemehetett volna -- azonban ennek a feltételes módnak a lehetőségét csak a tényleges társadalmi erőket figyelmen kívül hagyó idealista utópiák tudják valóságként elképzelni. *A Fej vagy írás* hitelesen ábrázolja a létező történelmi erőviszonyokat. Ezeket felmérve Bond Shakespeare-je nem is tehet mást, mint hogy elfogadja a vagyoni biztonságát garantáló földbirtokosok ajánlatát. Semmi értelme sem lenne, hogy a vesztett ügyet védelmező parasztok mellé álljon. Zavaros fantaszták mellé, akiknek primitív, fanatikus vallásossága ugyancsak idegen számára. A morális érzékenységgel megáldott vagy meg-vert intellektuel sem itt, sem ott nem találja a helyét. A Shakespeare-t felkereső Ben Jonson az „amottat" személyesíti meg a drámában, a harmadik lehetőséget, a művésztársadalmat, amelynek szív-szorító ürességét, erőtlenségét, tehetetlenségét, feneketlen szomorúságát a bor-gőz, a kupák csengése, a dévaj tréfálko-

zás és az önhitt hangoskodás sem tudja palástolni.

Bond színművének valóságképe ridegül kegyetlen. Kegyetlenebb, mint ami hazai színpadainkon általában bemutatásra kerül. Pedig a *Fej vagy írás* még Bond szelídebb műveinek sorába tartozik. Itt mindössze egyetlen akasztott nő látványa borzolja idegeinket, a kor egyéb kegyetlenségeit csak elbeszélik. Igaz, mell-beverő szemléletességgel. A Vígszínház már hosszabb ideje próbálkozik azzal, hogy nehezebben emészthető, keményebb kosztra fogja nézőit. Ebbe a törekvésébe illettek bele többek között Horvai István vitatott Csehov- és Gorkij-rendezései, Marton László merész Molière-értelmezése.

Valló Péter látványos szcenikai ötlettűzijátékot mellőző, puritán rendezésé-nek legfőbb érdeme, hogy hű marad Bondhoz, Bond világához, írói mondani-valójához. Nem tesz engedményeket, nem próbálja meg lecsiszolni, elsimítani, elkenni a dráma érdességét, kegyetlen igazságait. Pontosan értelmezi az írói szöveget, gondos elemző munkával bont-ja ki a színészekkel a megjelenítendő alakok ellentmondásos karakterét, a jellemek egymáshoz való komplex viszonyát. Keményen kézben tartott, tökéletes együttesjátékot követő, feszültségében egyre növekvő, izgalmas előadást látunk.

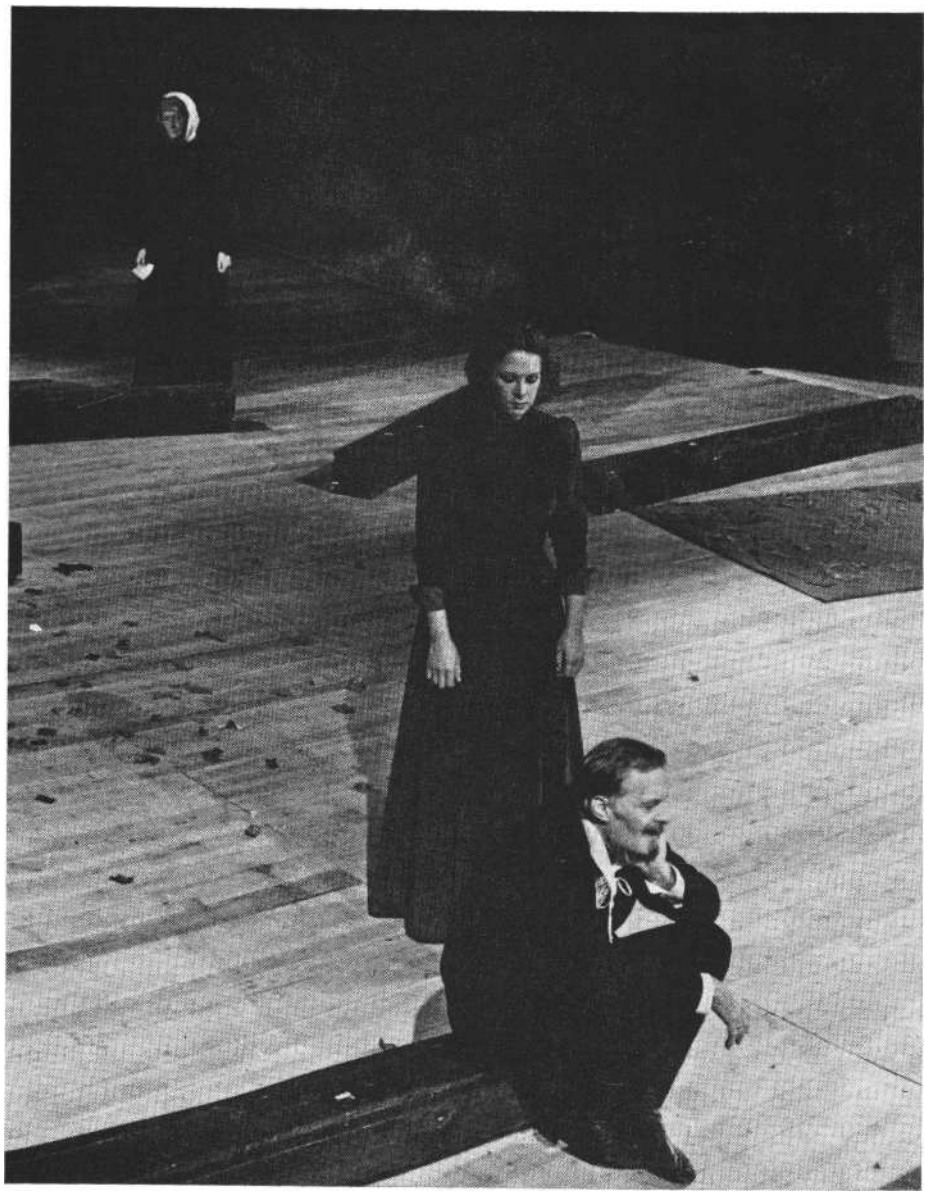
A dráma atmoszférájának rideg borzalmát fejezi ki Fehér Miklós egyszerűségében is szuggesztív díszlete. A majdnem üres színpadon sötétbarna színű faoszlopok merednek a magasba. Jelentésük több értelmű, pusztán csak fák a kertben, a szabad természetben, de a „bekerítés" oszlopkarói is, bitófák is. Az egyik bitófán ott látjuk majd a felakasztott Leányt. De térelválasztó, tartó elemek is, amikor néhány kulisszával szobabelsőket kell kialakítani. Középütt egy magasba emelkedő, előrehajló, szürkésfehér farács - a perspektívát nyújtó, önmagába bezáródó komor ég, a vészterhes kor jelképe.

Az előadás megkezdésekor a nyitott színpadon ott áll a háttérben a Shakespeare-t megszemélyesítő Darvas Iván. Még nem hús-vér ember, hanem csak mitikus alak, az emlékezet testet öltött szobra. Türelmetlen dobszó hallatszik, amely mintha életre riasztaná a színészt.

Darvas Iván Shakespeare-ként gondterhelten előrejön, az egyik kezében lúdtoll, a másikban papírlap. Csak nem újabb drámáját írja? - jut önkéntelenül eszünkbe. Pedig olvastuk Bond színművét, s tudjuk, a Combe-bal kötendő megállapodásán töpreng. Tulajdonképpen ismerős Darvas minden gesztusa, hangsúlya, de mégis újra elbűvöl, milyen fölénnyel, biztos tudással játszik a maga színészi hangszerén. Milyen ösztönösen pontosak a némileg megemelt hangsúlyok, a szóelnyújtások, mennyire kidolgozottak a ritmusváltások, a hatásteremtő szünetek, hogy tud súlyt, jelentőséget adni egy-egy tulajdonképpen jelentéktelen mozdulatnak, gesztusnak. Szinte kilátástalan feladat nagy írót megjeleníteni, hiszen annak „nagysága" elsősorban írásaiban mutatkozik meg. De Darvas a maga személyiségének a súlyával el tudja fogadtatni velünk, hogy egy hatalmáról leköszönt írófejedelem áll velünk szemben. A dráma egyik legsikerültebb jelenetében, a Ben Jonsonnal való kocsmai találkozásban alig szól néhány mondatot, mégis elhihetővé válik, hogy egy zseni hallgatja egy pusztán csak jó író kitöréseit, a fejedelem az udvaroncát, akinek szóáradatában tisztelet, szeretet, barátság keveredik féltékenységgel és gyűlölettel.

Ben Jonsont Mádi Szabó Gábor jeleníti meg, tőle régen látott komédiázó kedvvel és erővel. Egyetlen jelenetében egy egész világot hoz be magával a vidéki fo-

Edward Bond: Fej vagy írás (Vígszínház). Békés Rita (Első öregasszony), Szegedi Erika (Judit) és **Darvas Iván (Shakespeare)**



gadóba; Londont színházaival, kocsmáival, írói pletykáival, irigységeivel, piszkosságaival és fenyegető börtöneivel.

Az előadás egyik örvendetes meglepetése Kozák László Öregembere. Kozák emlékezetemben úgy élt, mint aki mindig elvégzi a rábízott kisebb feladatokat, s az epizódszereplők felsorolásában kap is mindig néhány dicsérő szót. Ezúttal egyenrangú partnere lett Darvas Iván-nak. Szerepe szerint a gondolkodó, vívódó nagy ember ellenpontja - a reflexióra képtelen ösztönlény, a brutalitásra berendezett, feje tetejére állított társa-dalom egyik ártatlan áldozata. A gyermekké vált apa, aki nyakát behúzva, nyüszítve hallgatja meg az apa szerepét el-foglaló fiú korholásait. Kozák árnyalt eszközökkel érzékelteti azt az ütődött Öregembert, aki ki van szolgáltatva testi vágyainak, amelyeknek már nem bír parancsolni, és környezetének, amelyet, hogy tiltott vágyait kielégítse, megpróbál gyerekes ravaszsággal kijátszani. Meg-ható, esetlen mackóként téblából a szín-padon, és mondja a maga együgyű emberi igazságait.

Az Öregember fiát Szakácsi Sándor játssza. Buktatókkal terhes szerep fiatal színész számára, csábít a külsőséges, harsány, deklamáló játékra. Szakácsi azonban átélten, igazi belső hitellel formálja meg a korlátolt szektahivőt, akit elvakult fanatizmusa végül apagyilkosságba sodor.

Külön dicséret illeti Lukács Sándort bravúros beugrásáért. Mint ismeretes, néhány nap alatt kellett átvennie a megbetegedett Koncz Gábor helyett William Combe szerepét. Mégis teljes értékű alakítást nyújtott. A drámát olvasva ugyan idősebbnek, Shakespeare kor-osztályához tartozónak véltem Combe-ot, de éppen fiatalságában vált nyilvánvalóvá a drámaértelmezés egyik fontos gondolata, hogy ez a brutálisan szívtelen, de okos fiatalember képviseli a darabban a holnapot.

Egy tömbből faragott, megindítóan szép pieta-szerepet alakít Békés Rita. Mindent látó, értő, mindent megbocsátó anyaként próbál vigyázni szeretteire. Alapmagatartása a jóság, egyetlen gesz-tusa az óvás, mégsem tudjuk levenni róla a szemünket, valahányszor öregasszonyosan végigtotyog a színpadon.

Szegedi Erika Juditja az öregasszony végtelen jóságával, szelídségével szem-ben a konok gonoszsággá fajuló meg-testesült kisszerűség. Anyja lánya, az a lehúzó erő, amely elől a fiatal Shakespeare még el tudott menekülni, s amely most visszaköveteli őt magának. Szegedi Erika megformálásában Judit mégsem válik teljesen ellenszenvessé, inkább szánandó teremtés, aki a maga normái szerint jót akar, és iszonyúan szenved attól, hogy minden, apja irányába tett szerető gesztusa egyre hevesebb vissza-utasításra talál. Megrendítő szép mozzanata a drámának és az előadásnak, amikor a halálra készülődő Shakespeare Lear-figuraként a hóviharban „Goneril-lányával", Judittal találkozik. Hiába borulnak egymás karjába, hiába próbálják ölelni, szeretni egymást, a biológiai kapcsolat nem tudja áttörni kettőjük reménytelen idegenségét. Tragédiájuk, ismeri fel az apa, hogy közte és lánya közt egyedül a pénz képes kapcsolatot teremteni; a pénz, amely nélkül ő maga sem tud meglenni, de amelyről már rég-óta tudja, hogy minden rossz forrása.

Kozák László (Öregember), Darvas Iván (Shakespeare) és **Békés Rita** (Első öregasszony) **(Ikládv** László felvételei)

Az első pillanatokban nehéz volt elfogadni Béres Ilonát a szerencsétlen Leány szerepében, annyira megszoktuk már, hogy mindig okos, de elkényeztetett úriasszonyokat játszik. De harmadik-negyedik mondata után szinte szemünk előtt alakult át űzött vaddá, nyomorult kis lotyóvá, aki pénzért, kenyérért vagy csak puszta jó szóért bárkinek odaadja magát. Béres pontos szerepértelmezésé-ben a félhülyére vert teremtés végül nem is annyira bosszútól vezérelve, tudatosan cselekedve, hanem eszelőssé válva, eszelősségében kezd el gyújtogatni.

Kis szerepében Miklósy Györgynek is akadt néhány emlékezetes pillanata. A többiek: Nagy Gábor, Egri Márta és Ágh Éva a maguk kis posztján hozzájárultak az előadás mellbevágó, kemény, komor atmoszférájának a kialakításához. Segítettek ebben Jánoskúti Márta tompa színárnyalatokban tartott, karaktert is kifejező, korhű jelmezei, Kőszegi Imre és Dely István az előadást kísérő riasztó dobütései és végül, de nem utolsósorban Mészöly Dezső mindig színpadhoz alkalmazkodó fordítása. Az angol eredetiben elég fontos szerepet játszó, osztálykülönbségeket és tájbeli hovatartozást jelölő nyelvrétegek magyarítása, tudjuk, reménytelen vállalkozás. Mészöly is csak módjával kísérletezett vele.

Edward Bond: Fej vagy írás (Vígszínház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Rendezte:* Valló Péter. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta.

Szereplők: Darvas Iván, Kozák László, Szakácsi Sándor, Lukács Sándor, Mádi Szabó Gábor, Miklósy György, Nagy Gábor, Békési Rita, Szegedi Erika, Béres Ilona, Egri Márta, Ágh Éva.

FODOR GÉZA

Az Erdő Kaposvárott

„Az élet drámája"

Osztrovszkijt úgy tartjuk számon, mint aki csaknem félszáz darabjával megteremtette a nemzeti repertoárt, szín-padra állította az orosz harmadik rendet, s jobb-rosszabb, de mindig szabályos komédiái mellett írt egy nagyszerű drámát, a *Vihart.* Pedig már Dobroljubov észrevette, hogy a komédiák szabályos külszíne alatt döntő szerkezeti változás történt: „ezek tulajdonképpen se nem helyzet-, se nem jellemkomédiák, hanem valami újat képviselnek, amit »az élet drámájának« nevezhetnénk, ha ez a kifejezés nem volna túlságosan tág, s ennek következtében határozatlan. Azt akarjuk mondani, hogy nála mindig a szereplők mindegyikétől független, általános élethelyzet áll az első helyre. Ő nem bünteti sem a gonosztevőt, sem az áldozatot; mindkettő sajnálatot ébreszt, nemritkán komikus, de nem közvetlenül rájuk összpontosulnak a dráma által keltett érzelmek. Azt látjuk, hogy a környezetük uralkodik felettük, és csak azt vethetjük a szemükre, hogy nincs elég energiájuk arra, hogy véget vessenek ennek a helyzetnek. Ily módon a harc, amelyet a dráma elmélete követel, Osztrovszkij darabjaiban nem a szereplők monológjaiban folyik, hanem a tényekben, amelyek uralkodnak fölöttük. A komédia szereplői gyakran nem látják világosan, sőt sehogyan sem látják helyzetük és harcuk értelmét; viszont a harc nagyon világosan és tudatosan megy végbe a néző lelkében, aki akaratlanul is fellázad azok ellen a körülmények ellen, amelyek ilyen tényeket szülnek." Az a „valami új", amit Dobroljubov itt leír, nem kevesebb, mint a modern dráma. A környezet, a tények uralma és az emberek kapálózása a tőlük független, általános élethelyzet ellen - Osztrovszkijtól máig ez a dráma alaptémája, alapproblémája, lévén ez a modern élet „drámája". Az a dramaturgia pedig, amelyet Osztrovszkij az adott általános keretek között egyénileg ki-alakított, hogy ugyanis a szereplők nem látják helyzetük és harcuk értelmét s ezért sajnálatra méltók és komikusak, de nem közvetlenül rájuk összpontosulnak a dráma által keltett érzelmek, hanem a néző magasabb rendű tudatosságához és fellázadásához vezetnek, nos, ez a dramaturgia nem más, mint amelyet Csehovnak szoktunk tulajdonítani, s amely valóban nála érett klasszikussá, mintaszerűen tökéletessé. Mintaszerűségét nemcsak Gorkij drámái vagy az egyébként olyannyira más brechti színház azonos alapvető intenciói igazolják, hanem az a tény is, hogy napjainkban ez a dramaturgia újjászületni látszik, ha nem is mint a drámaírás technikája, de - a színházművészet saját szükségleteiből - mint a színjáték kompozíciós mód-szere.

*

Századunk első felében Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann és Shaw darabjait érezték a modern dráma legmaradandóbb értékeinek. Osztrovszkijt külföldön jószerével számon se tartották, a Csehov-drámák szerkezet nélküli, lírai alkotásoknak számítottak, amelyeknek csak atmoszférájuk van, semmi más, Gorkij színpadi műveit szerzőjük is alig becsülte. Ma, ha saját kérdéseinkkel fordulunk e művekhez, Osztrovszkij, Csehov és Gorkij drámái szinte elébük jönnek kérdéseinknek, megnyílnak előttünk, inspirálnak, hogy segítségükkel, velük, általuk világosabban fogalmazzuk meg életproblémáinkat, mint addig. Nem kétséges: Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann és Shaw darabjaiban is ott érezzük a modern élet drámáját, de a számunkra is eleven és értelmes problémákhoz csak a stilizálás lebontásával, a megformálás kritikáján keresztül juthatunk el. Persze azt lehetne gondolni, hogy Csehov és Gorkij drámáinál éppen a megformálás hiánya vagy legalábbis lazasága ad módot arra, hogy szabadon garázdálkodjunk. S igaz is: az említett nyugat-európai írók darabjait pont az teszi ma fagyossá, aminek össze kéne forrasztani velük, ami egykor legnagyobb értéküknek látszott - a kicsikart forma.

A legjelentősebb nyugati drámaírók kitartottak amellett, hogy az emberek és az általános élethelyzet elidegenedését, az ebből adódó életproblémákat a klasszikus európai művészet kérdésfeltevéseinek dimenziójában, elemi és egyetemes szimbólumokban, a sors minden különneműséget misztikus egységbe fogó eszméjének jegyében, az egyenesvonalúan előrehaladó cselekmény, a közvetlenül motivált jellem, a kézzelfogható konflictus, a feltétlen kauzalitás zárt formáiban jelenítsék meg. Legfőbb törekvésük arra irányult, hogy a drámai anyag heterogén mozgásaiból architektonikát teremtsenek. Ennek érdekében minden spontán megmozdulást dramaturgiai mechanizmusba vagy lírai szimbolikába kellett befogni, s az energiákat elhasználó, önmagában beteljesülő és megnyugvó forma végső statikája óhatatlanul maga alá rendelte a dráma dinamikáját. El kell ismerni a teljesítmény erkölcsi értékét, ám e drámák ma rosszabb esetben úgy hatnak, mint habarcspaloták, jobb esetben, mint épületes történetek, de - a szerzők szándékától függetlenül - ilyenkor is találnak rájuk Brechtnek az egész drámai forma ellen - igazságtalanul - emelt kifogásai: megtestesítenek egy folyamatot, de fogva is maradnak benne; szuggesztióval dolgoznak; a nézőt belevonják egy aktusba, ahelyett, hogy szembehelyeznék vele; felélik akti-vitását, nemhogy felélesztenék; a figyelmet a kimenetelre terelik, nem pedig a menetre irányítják; elfogadják a világot, ahogy van, nem lázítanak fel ellene.

Csehov nem volt a dráma metafizikájának rabja, a modern élet „drámáját" nem a nagy európai dráma univerzalisztikus formáinak jegyében fogta fel, s ezért eleve másképp, szabadabban tehette fel a művészi kérdéseket, mint nyugati kortársai. E kérdések arra irányulnak, hogy az általános élethelyzet uralma alatt az emberek, akik a maguk módján mind megharcolnak helyzetük-kel, miért nem látják, miért nem láthatják helyzetük és harcuk értelmét, hogy-hogy kizárólag inadekvát érzelmi, gondolati és gyakorlati reflexiókra képesek. Csehov az alakok, helyzetek, jelenetek olyan tükörrendszerét mozgatja, amelyben a gesztusok, magatartások, állás-pontok megvilágítják, „a helyükre te-szik" egymást, a szereplők jelleme, érzülete, gondolkodásmódja, mások integritásához való gyakorlati érzéke színéről is, visszájáról is megmutatkozik. Az állandó látószögváltás eredményeképpen feltárulnak azok a lelki mechanizmusok, amelyekkel az emberek igyekeznek fenn-tartani magukat a körülmények nyomása ellenében, de amelyek által minden normális szükséglet, szenvedély, érzés, gondolat, akarat és cselekvés „kifordul medriből". Ezekben a drámákban köztudottan nem történik semmi, mégis, a szereplőkben, a szereplők között nagyon is sok minden történik ahhoz, hogy tisztán elváljon egymástól emberi hitelesség,

hamis tudat és tudatos hamisság. A klasszikus orosz, irodalom e dolgokban való páratlan tájékozódási képessége itt drámai formává lényegült át, s a tragikomikus, nemritkán groteszk párhuzamok és ellentétek szerves kapcsolata nem kevésbé szigorú megformálás, mint a nyugati dráma architektonikája. Csehov dinamikus drámai formában dolgozta fel a modern élet statikus „drámáját", és pontosan a forma dinamikája az, ami nem engedi, hogy a dráma által keltett érzelmek közvetlenül a szereplőkre összpontosuljanak, ami túlvisz azon, ahogy a szereplők látják helyzetük és harcuk értelmét, ami lehetővé teszi, hogy a harc világosan és tudatosan menjen végbe a néző lelkében, ami eléri, hogy a néző akaratlanul is fellázad az általános élethelyzet ellen.

Az Erdő dramaturgiája

A színház, az esztétika, az irodalomtörténet nemrégen ismerte fel - nyilván-valóan saját kérdéseire keresve választ - Csehov dramaturgiájának e dinamikus jellegét. Á klasszikus, a mintaszerűen tökéletes megoldás ismerete most már fogékonnyá tehet a kezdeményre, az Osztrovszkij komédiáiban kialakuló új-fajta dinamikus dramaturgiára. Dobroljubov kritikusi nagyságát bizonyítja, hogy azonnal megértette a fordulat jelentőségét. Pedig az az Osztrovszkij-komédia, amelyben e dramaturgia kiteljesedett, *az Erdő,* csak tíz évvel Dobroljubov halála után született meg. *Az Erdő* megőrzi a hagyományos dramaturgia kereteit: az egyenesvonalúan előrehaladó cselekményt, a közvetlenül is motivált jellemeket, a kézzelfogható konfliktusokat, az oksági rendet, a kompozíciónak a kimenetelre való irányulását. De a drámai súlyok már más össze-függéseket adnak ki. A cselekmény nem az eredeti irányban halad előre, epizódok, amelyek közvetlenül nem viszik előbbre a cselekményt, észrevétlenül megváltoztatják a dolgok állását, s végül más komédia kerekedik ki, mint ami elkezdődött. A jellemek mozgása, a kapcsolatok tartalma fölébe nő az indítékoknak vagy az érdekeknek, gyakran a legfontosabb lelki tényeknek nincs közvetlen motívumuk. Mindig támadnak kézzelfogható konfliktusok, de valahogy mellékesek, jobbára meg is oldódnak, a dráma nem körülöttük forog, az igazi feszültségek közvetettek, áttéte-lesek és - feloldhatatlanok. Á cselekmény több, mint az események ok és okozat rendje szerint haladó sora, inkább az egymásnak felelő, egymással feleselő események kontrapunktikus alakulása. Végül: a komédia kimenetele igazán csattanós, de a kompozíció mégsem erre irányul, hanem a menetre, az események kanyargására, az összkép folytonos változására.

Ám e mozgalmas drámai világ alapszerkezete nagyon is meghatározott. „A szereplők mindegyikétől független, általános élethelyzet áll az első helyre", de ördögien alattomos módon érvényesül; alig-alig jelenik meg konkrét körülmények, tények alakjában (vagy ha mégis, ezek esetlegesek és megváltoztathatók), annál erősebben érzékelhető mint a cselekvések láthatatlan határa, természetes belső gátlása. Ez talán abban fejeződik ki a legszemléletesebben, hogy az *Erdő'* világából tökéletesen hiányzik egy lehetőség: bármiben is kenyértörésre vinni a dolgot. A cselekmény során gyakran annyira kiéleződnek az ellentétek, hogy - úgy érezzük - jóvátehetetlen szavak esnek, súlyos következményekkel járó lépések történnek - mégsem kerül sor soha szakításra, az ellenfelek összebékülnek, semminek sincsenek konzekvenciái. A fiatalok abban a tudatban fontolgatják a szökést, hogy bűnbánóan visszatérhetnek; a kereskedő gátlástalanul becsapja a földbirtokosnőt ezer rubellal, az mégis meghívja másnap ebédre; a „nagyságos úr" megsérti a kereskedő becsületét, majd kezet ráznak; a néni veszni hagyná a rokonlányt, aztán vállalja az örömanyaságot, s a lány elfogadja, sőt megköszöni; a kisemmizett, kidobott örökös kézcsókkal búcsúzna nagynénjétől, aki kifosztotta és megalázta. . . S mindez nem egyszerűen gyengeség, gyávaság, megalkuvás. Az általános élethelyzet mindenki számára egyformán adott, fel sem merül, hogy kérdésessé lehetne tenni; az emberek magánérdekeik szűken kimért körére szorulnak, de a körök félelmetesen összekapcsolódnak. A szereplőket fortélyos egymásra-utaltság igazgatja, az általános élethelyzet belevette magát a jellemekbe, a kapcsolatokba, az adottságok zsarnoksága ott van jelenvalóan mindenben, nemcsak a letörésekben, hanem már a célban, az

Koltai Róbert Vigov színész szerepében

akaratban, a képzeletben, a vágyban is, röviden: tökéletes önszabályozás. Azaz mégsem egészen tökéletes, mert az emberek élni akarnak, természetük és értékeik szerint, s előbb-utóbb megbolydulnak. Öntudatlanul, akár egy rossz álomban, megpróbálnak kivergődni életük közegéből, amely megfojt és lehúz, de nem futja többre kapálódzásnál. E kapálódzás módozatait adja a darab. Mint-hogy hiányzik a világos tudat és a végig-vitel lehetősége, a szereplők létezése nem formálódhat életté; a mozdulatoknak, amelyekkel igyekeznek szabaddá tenni magukat, egyúttal gesztusokká is kell válniok, gesztusokká, amelyek élesen és tisztán emelkednek ki a homályos összefüggések tömegéből, amelyek kétségtelen erővel zárják magukba, félreérthetetlenül fejezik ki azt, amit az ember magából lényegesnek tart. Csakhogy a puszta gesztus, az éles pillanat a homályos összefüggések előterében, sohasem egyértelmű, egy kicsit mindig póz. Az *Erdő* cselekménye ezért mélységesen tragikomikus. A darab - valóban - se nem helyzet-, se nem jellemkomédia, hanem az általános élethelyzet ellen rúgkapáló emberek objektív tragikomédiája, ahol is a humor segít leginkább az igaz emberség, a hamis tudat és a tudatos hamisság szétválasztásában.

Gesztusszínház?

Ezt a (tragi)komédiát fedezte fel és rendezte meg Szőke István Kaposvárott. *Az Erdő* a Csiky Gergely Színháznak talán az *Ahogy tetszik* óta a legteljesebben, legkiegyensúlyozottabban sikerült produkciója. Ennek szükséges, de korántsem elégséges feltétele volt az, hogy ezúttal minden lényeges szerepre akadt megfelelő, nem egy esetben eszményi színész. Első pillantásra nyilvánvaló, hogy Szőke nem megértő pszichológiával dolgozik, és első pillantásra az is nyilvánvalónak látszik, hogy gesztusszínházzal van dolgunk. Valóban: a - brechti fogantatású - gesztusszerűség, amely a fent elmondottak értelmében, megfelel a darab dramaturgiájának, az egész előadásra jellemző, az egyes taglejtésektől kezdve, az összmagatartások kialakításán keresztül, a jelenetek megkomponálásáig.

Elemi gesztusok

A játék a mulatságosnál mulatságosabb, ugyanakkor távlatos összefüggéseket teremtő gesztusok valóságos tűzijátékát produkálja. Az alaptrükk: a szöveg elsődleges vagy mögöttes értelmének szó szerint vétele valamilyen kifejező taglejtés által. Idézzünk példát az első változatra! Bekövetkezik az, amitől a nagynéni a legjobban fél - megjön az unokaöccse. Első találkozásukkor Gurmizsszkaja tartózkodóan, szinte elhárító mozdulatokkal közeledik Szomorovhoz, aki túláradó örömmel és kedvességgel ragadja meg a kezét. „Hát hogy felejthetném el magát! Nem ismeri az én szívemet" - mondja, és a szabadulni igyekvő kezet a szívéhez rántja. Gurmizsszkaja kis híján elszáll Az ötlet magában véve vicc, de a kétféle összmagatartás első ütközőpontjaként sokkal több annál. Gurmizsszkaja a legkevésbé sem szíves unokaöccséhez, és általában nem az van a száján, ami a szívén, viszont Szomorov, a nem szívesen látott vendég - Osztrovszkij egy darabcímével élve - „lángoló szív", aki ráadásul mindig felfokozott szavakban, gesztusokban önti ki a szí-vét. A vicc innen nézve a színjátékon *belüli* motiváció első felvillanása: a két ember konfliktusának fő forrása nem egyszerűen az, hogy Gurmizsszkaja más-nak akarja juttatni unokaöccse örökrészét, hogy félti tőle a szeretőjéül kiszemelt Bulanovot, hogy Gurmizsszkijból színész lett (amit nagynénje ekkor még nem is tud), hanem az, hogy csak a családi kapcsolat értelmében rokonok, természet, egyéniség, érzés, felfogás tekintetében elemi erővel taszítják egymást. Gurmizsszkaja és Szomorov más-más világban élnek, más-más nyelven beszélnek, közöttük az érintkezés minden formája elkerülhetetlenül kificamodik, groteszkké válik. A másik változatra, a szöveg mögöttes értelmének kézzelfoghatóvá tételére szemléletes példa Bulanov szerelmi játéka Gurmizsszkajával. A szöveg menete tárgyszerű, a játéké mind hevesebb, s amikor úgy látszik, hogy a két logika a legtávolabbra jutott egymástól, váratlanul összeérnek : „... a te szerelmed, a te tapasztaltságod majd segít. Csak megvessem jó szilárdan a lábam, majd meglátod, hogy fogok én viselkedni - a kezembe kaparintom az egész járást" - tervezgeti Bulanov, miközben kezével módszeresen végigízleli Gurmizsszkaja testét, és az utolsó szavaknál a mellét markolássza. A nő elragadtatással szorítja kezét a Bulanovéra. Ez az átvágás az erős komikum mellett nem nélkülözi a sötétebb árnyalatokat sem: Gurmizsszkaja, aki azt hiszi, hogy célhoz ért, valójában most válik eszközzé. Végül emlékezzünk meg egy olyan gesztusról, amely nem az alaptrükkre, a szó szerint vételre épül, hanem áttételesebb szerkezetű! Szomorov egy őszinte pillanatában beismeri Vigovnak, hogy csődbe jutott a színészi pályán: „Hát igen, Arkagyij pajtás, szakítottam a színházzal, de most már sajnálom. Hogy játszottam én! Istenem, hogy játszottam!" Az utóbbi felkiáltások szituációját egy gesztus teremti meg: Szomorov megragadja a bal oldali portált, görcsösen szorongatja, nem képes elengedni, egész testében rázkódik, szinte beleremeg a színpad. Elbizakodottság volna értelemszerűen meghatározni e részlet jelentését, mindenesetre nem vonhatjuk ki magunkat a tragikomikus hatás alól, amikor azt látjuk, hogy egy színész kétségbeesetten kapaszkodik olyan teljesítmények emlékébe, amelyeket mi, nézők, mindenekelőtt színfalhasogatóknak tartanánk. Ilyen gesztusok a színjáték elemei; pillanatnyi ötleteknek tűnnek, valójában összefüggéseket fejeznek ki, összefüggéseket teremtenek.

Gesztus és jellem

A gesztusszerűség az összmagatartások kialakításában is uralkodik. Vannak olyan figurák, akiknek szerepe nem is több, mint egy-egy gesztus. Milonov, aki rózsaszínű nyakkendőt visel, és választékosan öltözködik (Lukács Andor), egyet-len túlfeszített, kimerevített emelkedett gesztus, azaz üres póz. Bodajev, nyugalmazott lovastiszt (Jeney István) két hatalmas mankó közé szorult apró, törékeny, sérült alakja maga a bezápultság, a sikertelen rosszhiszeműség. Vannak azután bonyolultabb figurák, akiknek magatartását mégis egyetlen alapgesztus uralja. Molnár Piroska Ulitája számomra egy Karinthy-viccet idéz fel: „zöld háttérben egy meztelen női arc, nőies szemekkel . . .". A durva, bő ruhadarabokba bújtatott esetlen test fölött uralkodik a hangsúlyozottan kerekre formált fej, a minden pórusával feszülten figyelő, úrnője kedvét leső, örömmorzsákra éhező, kendőzetlenül mohó arc, s benne a mozgékony, de bárgyú szem, amely már régen nem a lélek, csak az elvárások tükre. Ez az Ulita arcával és tekintetével sokkal mélyebben és hitelesebben tárja fel nyomorultságát, mint amikor elpanaszolja. Kiss István Karpjának is megvan a maga uralkodó gesztusa, pontosabban gesztusainak megvan az az uralkodó jellegük, amely megvilágítja a figura magatartását. Az oldott, puha, laza, kerekded gesztusokból olyan jellem áll össze, aki ponto-

san ismeri és el is fogadja szűken kimért életkörét, hogy ezen belül minél védettebb, kényelmesebb és meghittebb fészket alakítson ki magának. A zöld posztókabát vagy a kockás gyapjútakaró állandóan megtartó meleggel burkolja be, rá-érősen, otthonosan jár-kel a házban és a ház körül, beszéde és mozgása, egész mi-volta szerfölött takaros, s ezt ő maga érezhetően jobban igényli, mint úrnője. Ugyanakkor belülről minden megnyilatkozását, egész magatartását valamiféle ernyedtség lazítja cl. Ebből válik gyanússá, hogy ez az idilli inasélet valahogy nem igaz, hogy Karp már nem a „régi-módi földesurak" kortársa, hanem újmódi földesurak régimódi inasa, akinek sok mindent le kell nyelni ahhoz, hogy meg-óvja összekuporgatott lelki békéjét. Így aztán Karp lelke valójában nagyon is ki-egyensúlyozatlan, aminek nem egyszerűen az az oka, hogy kielégületlen és féltékeny Ulitára, hanem egész ellentmondásos helyzete. Ez váltja ki az ernyedt-kényelmes gesztusok ellengesztusát, a hisztériát. Az a megszállottság, ahogy ez a puhány ember kiüldözi a szobából Ulitát, vagy értelmetlenül kikiabálja az igazságot úrnője pénzügyeiről, nem túljátszás, hanem a kipárnázott élet fonákja. Végül: a fő figurák megformálásában is fontos szerepet játszik a gesztusszerűség, de náluk a gesztusok, az ellentmondásos magatartás mögött már személyiség bontakozik ki. Elemzésükre a gesztusszerű ábrázolás kérdéskörének lezárása után térek vissza.

Szomorov: Vajda László

Gesztusok és jelenetek

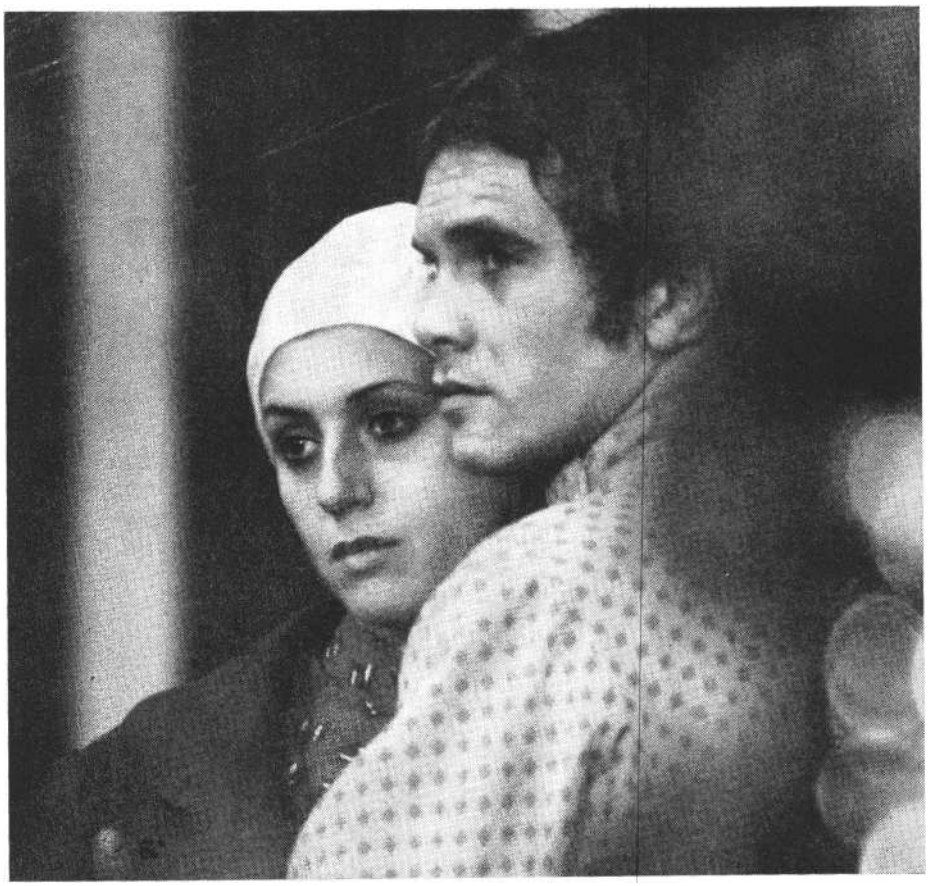
A jelenetek gesztusszerű megformálásának az a legközvetlenebb következménye, hogy a néző nem képes pontról pontra követni az eseményeket, mintegy ide-oda hányódik közöttük, s csak visszatekintve, nemritkán egy későbbi jelenet tükrében látja át az összefüggéseket. Jó példa erre Gurmizsszkaja és Voszmibratov két üzleti tárgyalása az előadás első, illetve második felvonásában. Az első esetben tárgyilag arról van szó, hogy a földbirtokosnő el akar adni a fakereskedőnek egy erdőrészt legalább ezerötszáz rubelért. Az alkudozásban persze mindenféle személyes motívumok is szerepet játszanak, azt azonban közvetlenül sem-mi sem indokolja, hogy olyan vásári, ricsajos, esküdözős, ájuldozós komédia kerekedjék, mint ebben az előadásban. Igaz, egy rendes alkudozás sohasem érvek és ellenérvek mérlegelése, hanem rá-hatások harca, itt azonban az állásponto-kat, a gondolatokat nem is lehet megérteni, a néző csak váratlanabbnál váratlanabb, ugyanakkor nagyon tipikus gesztusok, taktikai fogások tanúja. A nehezen követhető váltásokon túl az teszi különössé a jelenetet, hogy úgy érezzük, ez a stílus legfeljebb Voszmibratovnak lehet sajátja, Gurmizsszkajához nem illik. Avagy éppen ez a művészi effektus? Talán azt mutatja, hogy a parlagi élet, a Voszmibratov-félékkel való üzletelés mennyire közönségessé és útszélivé tette e nagyvilági hölgyet? Vagy azt, hogy Gurmizsszkaja még ezt is tudja? Úgy gondolom, ez is, az is benne van. De fel kell figyelni arra is, hogy Gurmizsszkaja, aki mindeddig maga volt az álszentség, most remegő orrcimpával veti bele magát a küzdelembe, szenvedélyesen, élvezettel, szinte érzéki gyönyörűséggel harcol, leleményesen és felszabadultan kofálkodik, röviden: elemében van, él. S ha ezt is megérezzük, rá kell ébrednünk, hogy a kofastílus különösképpen mégis illik hozzá, mert lehet ugyan, hogy eredeti egyéniségéhez méltatlan, ám igazi temperamentuma ebben fejeződik ki először, és a darab elején adott élethelyzetben nem is nyilatkozhat meg máshogyan. Amikor tehát Gurmizsszkaja az udvarház kertjét vásártérré változtatja, visszás módon ugyan, de kitágítja világát. Ebből a jelenetből még úgy tűnhet, hogy Gurmizsszkaja és Voszmibratov emberükre találtak egymásban, egyenrangú ellenfelek. De következő találkozásuk meglepő, egyszersmind visszamenőleg is megvilágító fordulatot hoz: a kereskedő egy hasonló stílusú jelenetben ezer rubellal becsapja Gurmizsszkaját, aki tehetetlenül állapítja meg: „Csodálatos, hogy nekem soha életemben semmit se sikerült vennem, se eladnom úgy, hogy be ne csaptak volna. Úgy látszik, így van megírva a sors könyvében." Itt világossá válik az, ami az első jelenetnek még

csak a titka volt, hogy az alkudozó partnerek hasonló viselkedésének más-más a tartalma: Voszmibratovnál az alkudozás igazi taktika, amelynek látszólag irracionális fogásai gyakorlatilag nem tévesztik el hatásukat, míg Gurmizsszkaja számára az alkudozás - öntudatlanul - elsősorban olyan játszma, amelyben vég-re nem „a szigorú életszabályok" számítanak, amelyet vérmérsékletének megfelelően játszhat. Voszmibratov mindig az üzletet tartja szem előtt, Gurmizsszkaja valójában még partnerével sem számol, feloldódik a komédiázásban, mert az egy darabka mozgalmas élet. Ahogy a két jelenet egymásban tükröződik, kiderül, hogy Gurmizsszkaja, ez a nagyon fifikusnak látszó, tapasztalt asszony cseppet sem gyakorlatias, sőt - mivel mindenekelőtt és mindenekfölött *élni* akar - nagyon is kiszolgáltatott. Ez a két jelenet minden hagyományos dramaturgia szerint epizódnak, a cselekmény alakulására különösen nem ható kisebb eseménynek minősülne. Ebben az előadásban kulcsjelenetek, s gesztusszerű felnagyításukkal, egymásra vonatkoztatásukkal mély és gazdag, az egész darab lényegéhez kapcsolódó, cselekményalakító értelmet nyertek.

Vagy idézzünk példát a másik oldalról! Akszjusa és Pjotr két jelenete (ugyan-csak az előadás első, illetve második felvonásából) hasonlóképpen a gesztusszerű felnagyítás és kontraszthatás jóvoltából teszi hozzáférhetővé kapcsolatuk belső problematikáját. Az első felvonásban Pjotr Akszjusát várja, a lány megjelenik, odarohan a fiúhoz, és ledönti a lábáról, magával sodorja. Ez a beállítás nem a jelenet túl egyszerűnek vélt kezdetét feljavító kis „színes", hanem a fiatalok kapcsolatának jellegét exponálja. Viselkedni mindketten gyerekesen viselkednek, de azonnal szemléletessé válik, hogy Akszjusa ura a sorsának, Pjotr nem. Amikor a fiú lélegzethez jut, féltékenységi jelenetet rendez. Ez elsősorban nem azért komikus, mert tudjuk, hogy alaptalan, hanem azért, mert a magatartás-minták, amelyek „beugranak", úgy állnak neki, mint a gyereknek a felnőttruha. Akszjusa ebben az ingoványos pillanatban olyan hitelesen viselkedik, olyan érzelmi bölcsességet tanúsít, hogy egyenlőtlenségük már-már érthetetlenné teszi az egész kapcsolatot. S a továbbiakban ez a probléma mintha csak elmélyülne: Pjotr elmerülése-lubickolása a bú-bánatban, gyerekes önhittsége eléggé szánalmas Akszjusa összeszedettsége, önérzetes szerelme mellett. Mégis itt érződik először összetartozásuk. Egyrészt Akszjusa nagy szavai („én már rég elfásultam") nem kevésbé világfájdalmasak, mint Pjotr letört gesztusai, másrészt e gesztusokból is vonzó naivitás, igazi szívjóság sugárzik, ami ebben a környezetben már egymaga is elég ahhoz, hogy Pjotrt Akszjusa szemében mindenkinél különbbé tegye, ráadásul távlatot sejtet, merő lehetőség, nyitottság. A feszültségek mögött tehát jelenvalóan ott van az affinitás, amely mindkettőjüknek erőt ad. Ezt igazolja a bekövetkező fordulat: Pjotr előad egy merész tervet, s megtámogatásul egy gyerekes-kalandos történetet. Az érzelmek iskolázottságát követelő helyzetekben mindig suta, éretlen fiú most egészen más emberként mutatkozik be, és nem csak mint a múlt idejű történet hőse, hanem mindenekelőtt előadásának vidám felszabadultságával, szuggesztív erejével, túláradó energiájával. Igaz, Akszjusa is megkönnyíti a helyzetét - gyermekként hallgatja. A jelenet egyetlen közös gesztus: véget nem érő, viharos, szívből jövő kacagás. Az elbeszélést alig érteni, Akszjusa és Pjotr a földön hempereg, és gondtalanul kacag, kacag, kacag. Utakat egyesítő és nyitó találkozás ez, a gyerekes Pjotrban megérezzük a férfi erejét, a gondok érlelte Akszjusa egy percre gondtalan gyermek lehet, s mindkettőjükben forr a már megpróbált, de még ki nem kezdett, naiv életkedv. Ám az előadás mintha csak azt kutatná: mi történik velük, ha fokozódik a nyomás; egyáltalán meddig lehet fokozni az emberekre nehezedő nyomást. Másodszor sokkal rosszabb helyzetben találkoznak. Alig van remény a hozomány előteremtésére, és Akszjusa előtt felrémlik az öngyilkosság kísértése. Ami-kor Pjotr az első felvonásban öngyilkosságról beszélt, csak szenvelgett, most viszont Akszjusa valóban kétségbeesik. Noha a jelenet formailag párbeszéd, a lány se lát, se hall, árad belőle a rémült reménytelenség. A jelenet egyívűségét fokozza a zenei effektus, a kínzóvá erősített száraz zörejhatás, amely a csúcsponton, Akszjusa összeomlásakor hirtelen abbamarad. A néző aligha vonhatja [k]i magát a jelenet szívszorító expresszivitása alól, mégis fel kell fedeznünk a gesztusszerű felfokozás helyesbítő dialektikáját: [A]kszjusa félreismeri magát, az üresség érzése csalóka. Nem üres a szíve, nem szikkadt ki a lelke, éppen ellenkezőleg, a beléfojtott érzelmi, lelki gazdagság, a szenvedélyesség az oka, hogy nem képes tovább tűrni, hanem - öngyilkos indulattal - „kiszáll tenger fájdalma ellen". Ha folytatni tudjuk a gesztus logikáját, a részvét át kell hogy adja helyét a felháborodásnak. Most már Pjotr is megérzi, képes megérezni, hogy kedvesében micsoda szenvedély lobog; ő, aki korábban még természetesnek tartotta, hogy Akszjusa szereti, megrendülten mondja: „Hát hol tanultát meg ennyire szeretni ?". Itt bebizonyosodik, hogy Pjotr nem reménytelen °eset, hogy kapcsolatuknak van értelme. Persze Pjotr érzelmileg nem tudja teljesen követni Akszjusát, de viszonylagos érzéketlensége ezúttal jótékony, visszatérítő hatással van rá. Akár az előbb elemzett Gurmizsszkaja-Voszmibratov-jelenetekben, a fiatalok jeleneteiben is a gesztus-szerű ábrázolás összehasonlító-szembe-fordító dinamikája hozza felszínre a legsúlyosabb, s ezért legmélyebben rejlő drámát, az emberi kvalitások, a megfelelések és meg-nemfelelések drámáját, annak drámáját, ahogy az emberek kapcsolataikban megvalósulnak, és minduntalan megméretnek.

A gesztusszerű jelenetformálás kapcsán végül ki kell térni a produkció' egyik pompás jelenetsorára, arra a komédiára, ahogy Szomorov kiszedi Voszmibratovból azt a bizonyos ezer rubelt, amellyel az becsapta Gurmizsszkaját. Szomorov, aki nem képes a művészet és a valóság kettősségének megfelelően kettős életet élni, szubjektíve nem alakoskodik, hanem az erkölcsiséget testesíti meg. A fakereskedőnek viszont a maga józan esze szerint nagyon is igaza van: „Ugyan kérem, hagyja ezt! Ennek semmi haszna! A mai világban ez igazán fölösleges." Ez idáig Don Quijote klasszikus tragikomédiája. Erősíti az analógiát Vigov Sancho Panza-szerepe: ő egyszerre van belül és kívül az ügyön; tudja értékelni Szomorov fellépésének ethoszát, miközben látja nevetséges voltát, de az egész mindenekelőtt jó komédia számára. Csakhogy Szomorovból teljesen hiányzik Don Quijote szent naivitása, ő színész, és a színészmesterség fogásaival dolgozik, sőt ripacs módjára játszik. A kiélezett komédiázás persze elsődlegesen elidegeníti, ám egyszerre váratlan dolog történik: Szomorov és Vigov között olyan érzékeny, ihletett-ihlető, tökéletes és fergeteges összjáték alakul ki, hogy a komédiázás ön-álló komédiává kerekedik le, amelyben már a művészet új, saját hitelessége érvényesül. Ripacskodásuk, ami ironikus megvilágításba helyezte az eredeti pá-

toszt, egyszerre maga nemesedik művészi igazsággá. Produkciójuk annyira szuggesztív, hogy rövid időre képes feje tetejére állítani a világot. Még Voszmibratov is áttéved a művészet szférájába, és elkezd Szomorov fejével, Szomorov értékrendje szerint gondolkozni. A becsületsértést olyan sebzetten, olyan sértett önérzettel utasítja vissza, hogy úgy érezzük, a játék kegyetlenné vált, az egyszerű ember méltósága jogosan tiltakozik a komédiás moralistagőgje ellen. S noha megrendülésünket hamar fel-oldja annak belátása, hogy Voszmibratov a valóságban mégiscsak csaló, rossz érzésünk mégsem oszlik el. Hiszen a következő gesztus, ahogy Szomorov mint-egy ejti a kereskedőt, még tisztábban fejezi ki az elvakult moralizmus átcsapását embertelenségbe. Voszmibratov felháborodása ezen a ponton feltétlenül jogosult. Visszavágásában azonban már groteszkül keveredik a művészet és a valóság logikája: mintha kesztyűt dobna Szomorovnak, lába elé vágja - a tárcáját. Ám a színház varázsa még mindig tart, Voszmibratov felszólítja Szomorovot, vegyen ki annyi pénzt, amennyit csak akar. A színész most partnerra talál a kereskedő-ben, a póz hívja a pózt: „Te add ide!" Voszmibratov leszámolja a pénzt, Szomorov pedig megtisztító-lezáró gesz-tusként kezet nyújt neki. A kereskedő az első pillanatig még a művészet dimenziójában értelmezi a gesztust, de kisvártatva visszazökken saját életkörébe, és a kéz-fogást lefordítja a maga nyelvére: „Ezzel kellett volna kezdeni." Ennél groteszkebb félreértést a jeleneten belül nem-igen lehet elképzelni. A szereplők és a nézők egyaránt a gesztusok és pózok, az igazság és hamisság fantasztikus útvesztőjét járták végig; a szereplők egyáltalán nem látják át, a nézők is alig. Mulatunk a komikus fordulatokon, közben pedig ki-alakul bennünk valami nehezen megfogalmazható kétely, s talán ezért érintenek mélyen Voszmibratovnak a jelenetsort lezáró szavai: „De mégiscsak azt mondom, ez nincs rendjén."



Fekete Gizi (Akszjusa) és ifj. **Mucsi Sándor (Pjotr) Osztrovszkij: Erdő című tragikomédiájában (Kaposvári Csiky Gergely Színház)**

A szereplők

Úgy tűnhet, hogy eddig elsősorban a rendezésről volt szó. Ez azonban látszat; aminek segítségével csak észrevenni is lehetett az összefüggéseket, az egyes-egyedül a színészi játék. Nézetem szerint Szőke rendezésének éppen az az egyik legnagyobb érdeme, hogy feloldódott, egyszersmind kiteljesedett, önmaga fölé nőtt a színészi alakításokban, a színészek összjátékában. A rendezés ezúttal tényleg a színjátékban *benne* rejlő rend. Ha te-hát eddig a gesztusok rendjét próbáltam értelmezni, valójában színészek egyéni gesztusait értékeltem, s ha a továbbiakban inkább színészi alakításokról be-szélek - drámai rendszerüket szeretném megmutatni.

Mint már utaltam rá, a fő figuráknak személyiségük van. Ez azt is jelenti, hogy a megformálásban már nem a gesztus-szerűség uralkodik, hanem a jellem dinamikája, nem a magatartás, hanem a tudatos vagy öntudatlan - választás.

Voszmibratov, a fakereskedő könnyen olvasható úgynevezett jellemszerepnek, a jellemet valamely uralkodó vonásában megjelenítő szerepnek. Dánffy Sándor, aki produkcióról produkcióra jelentősebb alakításokat nyújt, a figura problémájává, problémáinak kiindulópontjává tette azt, hogy a szereplők Voszmibratovnak két uralkodó vonásáról is tudnak : nem akármilyen szélhámos, de jó család-apa. Dánffy alakításában nem az embertelen foglalkozás és az érző szív, a külső és a belső kényszer csábító, szentimentális konfliktusáról van szó, hanem annak az egyszerű ténynek a konzekvenciáiról, hogy vérbeli kereskedőember. Ez a Voszmibratov csakugyan nem akármilyen szélhámos, mégpedig nemcsak abban az értelemben, hogy különösen veszedelmes, hanem abban az értelemben is, hogy szélhámosságának megvan a maga furcsa jogosultsága és méltósága. Voszmibratov nem személytelen üzletember, a kereskedés, az üzlet az ő számára igazi mesterség, személyes életének és értékeinek is formája. Kereskedőként önmaga, azonosul mesterségével. Az embereknek pedig szükségük van tevékenységé-re, de bugrisnak tartják miatta. Voszmibratov csak egy feltétlen életértéket is-mer: az üzleti sikert, ami a kívánt eredmény elérésén kívül magában foglal-hatja az üzlet lebonyolításának módját, a mesterségbeli ügyességet is. Ennek szerves része a komédiázás, az alakoskodás, a látszattal való játék, sőt - az adott általános élethelyzetben, a fortélyos egymás-rautaltság eredményeképpen - a csalás, a szélhámosság is. S a mesterségbeli tudás, ügyesség és öröm minden mesterkedést beragyog, és már-már valamennyi fogás - a csalás, a szélhámosság is - őszinte elismerésünk re, szinte helyeslésünkre tart számot. Bárhogy tiltakozik is erkölcsi érzékünk, a Dánffy által meg-formált Voszmibratov olyan kereskedő-ember, aki csak kereskedőként ember, tehát egész eljárása bizonyos jogosultságot és méltóságot nyer. (Ezért is olyan felháborító, amikor Szomorov egyszer csak lemond róla, nem veszi többé em-berszámba.) Ráadásul Voszmibratov csakugyan jó családapa, nagyon szereti a a fiát, és annyit enged a követeléséből, amennyit egyáltalán engedhet (felvonásonként ezer rubelt), de nem engedheti el a hozományt. Ha törik, ha szakad, üzletet kell kötnie, bármilyen rosszat, de

üzletet, mert ha nem sikerül, akkor nem kereskedőember - nem is ember. Ridegen embertelennek kell lennie, hogy az álszent embertelenség világában érezze és elismertesse ember voltát. Dánffy Voszmibratov-alakítása azért nyer a zsánerszerűségnél nagyobb súlyt, mert az alaknak ezt az elsúlyosodó problematikáját is megjeleníti.

Típus vagy személyiség?

A darabnak három fiatal szereplője van, és kínálkozik rájuk a formula: a fiatalok három különböző típusát, az előttük álló utak, lehetőségek három változatát képviselik. De Fekete Gizi Akszjusája, ifj. Mucsi Sándor Pjotrja és Mihályi Győző Bulanovja *nem képviselnek,* nem egyszerűen megjelenítenek valamit, ami a valóságban már megvan, nem kész szerepet töltenek be. Mindhárom alakítás azt ábrázolja, hogy három különböző természetű fiatal ember nagyjából hason-ló élethelyzetben és nyomás alatt *hogyan* dolgozza fel tapasztalatait, *hogyan viszo*nyul körülményeihez, *hogyan* választ, *hogyan* alkotja meg önmagát. Egyetlen közös vonásuk az életkor adottsága: a világos és egyszerű gondolkodásmód. Ezért is annyira egyértelműek a vonzások és a választások.

Ahogy Fekete Gizi Akszjusája határozott, heves léptekkel bejön a színre, dacosan-kihívóan leszegi a fejét és megkérdi Karptól: „Raisza Pavlovna hívatott?" - feltűnik rajta a haja. Se nem frizura, se nem kóc; sűrű, erős, öntörvényű hajzat, amely nem tűri a fésűt, mégsem rendetlen. S ezzel már meg is van a kiinduló-pont evidenciája. Fekete Gizi Akszjusája egyszerűen csak szenvedélyes természetű és igaz ember, és ez már elegendő ahhoz, hogy lelke legmélyén töretlenül, megtörhetetlenül bátor legyen, és megalkuvásmentesen törekedjen az értelmes életre, amely csak szerelemben valósulhat meg. Szűkös, de mély és mélyen feldolgozott élettapasztalat érlelte meg, s ezért fiatalos báját valamiféle szenvedő pátosz hatja át. Kiteljesedő asszonyisága világossá teszi, hogy lázadása elfojthatatlan. Az alakítás legszebb értéke : a normalitás. Bámulatra méltó, hogy ez az Akszjusa a körülmények nyomása alatt érlelődve, a körülmények ellen lázadva is épen tudott maradni az egzaltáltságtól, hogy bölccsé vált, de bölcsessége nem az életet meghaladó elvi fölény, hanem csalhatatlan emberiesség. Fekete Gizi Akszjusája mindig megérti Pjotrt, egy pillantással felfogja azt, ami a legjobb benne, és hozzásegíti ahhoz, hogy lehetőségei legjobb értelmében megtalálja és megvalósítsa önmagát. A kétségbeesés, az öngyilkossági kísérlet, a színészet nem normalitásának, hanem emberi teherbírásának a határait jelzi. De a leghalványabb remény is elegendő ahhoz, hogy újra pontosan lássa helyét a világban. Amikor gyengédenbölcsen megmondja Szomorovnak: „Erre az érzésre . . . itthon van szükség .. . bácsikám" - egy pillanatra egyértelműnek látszik a mindennapi élet fölénye a művészettel szemben. Fekete Gizi eléri, hogy a sokféle érzés, amit Akszjusa a cselekmény során felkelt a nézőben, végül - körülményei jórafordulását, de az általános élethelyzet változatlanságát is látva - egyetlen érzésbe torkollik: aggódunk érte.

Pjotr első ízben apja oldalán jelenik meg, s a jelenet során világossá válik helyzete. Ifj. Mucsi Sándor szemléletesen ábrázolja e helyzet emberi következményeit. Jámbor együgyűsége: nullapont. De Akszjusával való jelenete felől nézve már távolodó kezdőpont, feszültségteremtő viszonyítási alap. Mucsi nehéz fel-adatot old meg: komikusan túlozva, de nem karikatúraszerűen ábrázolja egy fiatalember drámai fejlődését a tulajdonképpeni drámai küszöbig. A határozatlanságot kiélezett gesztusokkal formálja meg, s ezzel máris összetevőire bontja, kérdésessé teszi, lehetőségeket nyit. Technikai szempontból ez a magyarázata annak, hogy alakításában Pjotr naivitása nem homogén magatartás, nem határ, hanem - ahogy már utaltam rá - merő nyitottság, lehetőség. De mindez csak azért válhat színpadi és emberi valósággá, mert ennek a Pjotrnak van valami közvetlen, személyes vonzereje, hitele. Pjotr szemmel láthatóan jóravaló fiatalember, aki feltűnés és pózok nélkül valahogy mindig a jót választja. Ez a természetes jóravalóság nemcsak méltó Akszjusa szeretetére, de nem is lehet meg nélküle. Míg Fekete Gizi Akszjusája felől nézve magyarázatra szorul kapcsolatuk, Mucsi Pjotrja felől nézve szükséges: Pjotr csak akkor találhatja és valósíthatja meg lehetőségei legjobb értelmében önmagát, ha Akszjusa felfogja azt, ami a legjobb benne, és hozzásegíti megvalósításához. Pjotr megrendült szavai Akszjusa kétségbeesett szenvedélye láttán így felfokozottságukban is halálosan pontosak: „... miért olvasztja meg a gyengédséged a lelkemet úgy, ahogy sem az anyámé, sem senki másé a világon ... Csak te vagy nekem, drágám! Mert mit kezdek én nélküled?"

S a néző, ha végiggondolja jellemük, kapcsolatuk dinamikáját, az előadás végén nyugtalanul teheti fel a kérdést: mit kezdenek ebben a világban együtt?

A darabban Bulanov beszél a legtöbbet szerencsétlen életéről. Mihályi Győző Bulanovjának szájából mindez tárgyi igazsága ellenére is hamis önigazolás, semmit meg nem magyarázó magyarázkodás, amely csak visszatetszést kelt. Pedig ez a Bulanov nem gonosz, nem elvetemült gazember. Egyszerűen csak üres. Nincsen benne semmi emberi. Nem, nem embertelen, csak éppen véletlenül sincsenek emberi reflexei. Karrierizmusa gátlástalan, de kisszerű, és hiányzik belőle a szenvedély. Gurmizsszkaja egy-szer ráhibáz a lényegre, de nem méri fel, nem mérheti fel jelentőségét: Bulanov biztosra akar játszani. Kártyában, szerelemben, mindenben. Ez az ő választása. Mihályi Bulanovjának van egy nagyon szemléletes, alapvető gesztusváltása. Az előadás első két felvonásában mindig kissé előrehajol, s ennek a testtartásnak erő-tere van: érezzük, minden idegszálával veszi, hogy mit várnak tőle, és érezzük készségét, készenlétét, hogy kielégítse a várakozást. Pjotrral ellentétben valahogy mindig a rosszat választja, de ugyanúgy feltűnés és pózok nélkül, már-már természetes bájjal. Ám a hajlandóság nem elég. (5 is csak akkor találhatja és valósíthatja meg önmagát, ha valaki rávezeti - szerepére. Gurmizsszkaja pedig öntudatlanul felfogja azt, ami a legrosszabb benne, s a felkínált szereppel hozzásegíti, hogy lehetőségei legrosszabb értelmében találja és valósítsa meg önmagát. És Bulanov ekkor kihúzza magát, peckes tartást vesz föl. Őérte nem kell aggódnunk, neki jövője van: „Én ugyan fiatal vagyok, uraim, de nagyon szívemen viselem a társadalom ügyeit is, nemcsak a mieinket, és szeretném szolgálni a társadalmat. Higgyék el, hogy bennem közös érdekeink és előjogaink leglelkesebb védelmezőjére lelnek. *Milonov:* Mi meg, lám, panaszkodtunk, hogy nincsenek embereink. Az új intézményekbe új emberek kellenének - de nincsenek. És most tessék - itt vannak! *Bodajev:* Hát tessék, csak szolgáljon, nem vagyunk válogatósak." Mihályi szabatos alakításának az a legnagyobb érdeme, hogy Bulanovja nem kész típus, nem betölt, hanem elsajátít egy szerepet, s amikor segítségével megtalálta és megvalósította egyéniségét, nyomban el is veszíti, típussá válik. Előttünk áll a jellegzetes „Új Undok", a *status quót* toldozó-foldozó új intézmé-

nyek embere. Láthattuk, miből lesz a cserebogár.

Gurmizsszkaja: Olsavszky Éva

Olsavszky Éva Gurmizsszkaja-alakítása - reveláció. Nemcsak azért, mert egy nagyszerű szerepben végre ismét kiteljesedhetett művészete, hanem azért is, mert a szerep szokásos olvasatával ellentétben felszínre hozta az alak mély tragikomédiáját. Mint Szőkének a színház műsorfüzetében közreadott nyilatkozatából kitűnik, átgondolt koncepció vált valóra: „A darabban egy csodálatos »telivér« nőről van szó, aki több évet töltött két fővárosban, és vagyona nagy részét saját kedvtelésére költötte. Én azt hiszem, ha egy olyan nagy színésznő van egy színházban, aki belső alkatára nézve képes eljátszani ezt a hatalmas szerepet, akkor a mindenkori Gurmizsszkajákat olyanra kell formálni, amilyen az adott színész-nő . . ." Olsavszky fiatalsága és szépsége, főként pedig temperamentuma kápráztatóan ragyogtatja fel ezt a belső alkatot. Életteli mozgása, hangjának melegsége, lényének nem titkolható élvetegsége minden szerepjátszás és affektáltság ellenére azonnal nyilvánvalóvá teszi, hogy Gurmizsszkajába csillapíthatatlan érzékiséget oltotta természet, hogy a véletlen szenvedélyesnek teremtette, és szerelemre született. Teste a másik test legparányibb érintésére is fölbolydul; amikor Milonov véletlenül hozzáér, mintha áramütés érte volna, amikor szertelen pátosszal az ölébe hajtja a fejét, ő olyan görcsösen túr a férfi hajába, hogy elárulja, szüntelen szerelmi vágyak emésztik. Rövidesen megértjük, hogy a két fővárosban folytatott élet, amelyre oly sok sanda célzás történik a cselekmény során, Gurmizsszkaja fénykora, életének leggazdagabb korszaka volt. Ha viszont ezt megértettük, azt is be kell látnunk, hogy a következő hat-hét év, a mostani józan élet merő erkölcstelenség, mert egészséges természetét hitvány előítéletek, bűnnél is alávalóbb áltisztesség, hamis érzelmek, undok látszatbecsület, fölháborító „feddhetetlenség" béklyójába kötötte. S most elköveti a tragikomikus vétket: vágyra lobban Bulanov iránt, szeretőjéül akarja, de ragaszkodik a tisztes látszathoz. Olsavszky alakításában az utóbbi az igazi vétek, különösen azért, mert hitványságokra ragadja másokkal (Akszjusával, unokaöccsével) szemben. Gurmizsszkaja romlott, mert osztozik a világ minden előítéletében, s így az, ami benne a legemberibb és a legerősebb, gyengeséggé válik. Tragikomédiája ezen a ponton mélyül el. Ahogy Olsavszky Gurmizsszkajája vakon enged a természet dühös akaratának, és mindinkább kivirul, úgy lesz egyre közönségesebb és kiszolgáltatottabb. A technikai előkészületek Bulanov fogadására a kertben fölöttébb elidegenítőek. Végül pedig, amikor a látszat megőrzésének legegyszerűbb módját, a házasságot választja, nem veszi észre, hogy teljesen Bulanov eszközévé válik. Látszólag minden sikerült neki - valójában megtévesztett. Olsavszky gazdagon, árnyaltan és plasztikusan ábrázolja Gurmizsszkaja tragikomédiáját: hamis tudata és tudatos hamissága mögött a szenvedély öntudatlan, mások és maga által egyaránt nevetség tárgyává tett igazságát. Túl jón és rosszon, az ő temperamentuma az előadásban az egyetlen érzéki, azaz közvetlen igazság. S ezért talán még erősebb és még lázítóbb, mint a nála romlatlanabb szereplők erkölcsi igazsága.

Vajda és Koltai

Szomorov és Vigov, a két színész szerepe valósággal kiált Vajda László és Koltai Róbert színészegyéniségéért. Többről van itt szó egy-egy szerep és színész

Molnár Piroska (Ulita) és Olsavszky Éva (Gurmizsszkaja) Osztrovszkij színművében

ritka szerencsés találkozásánál. A két alak bensőleg összetartozik, és viszonylag elkülönül a többitől. Ez a drámai kiemelés nyilvánvalóvá teszi azt, amit már korábban is, különösen a *Godot* előadásán érezhettünk: Vajda és Koltai összjátéka nem csupán két nagyszerű színész tökéletes összeműködése, hanem új esztétikai minőség, immár önálló színháztörténeti tény. Párosuknak ez az oszthatatlan mű-vészi igazsága, megnövekedett színpadi fajsúlya és energiája, autonómiája, amely egyformán képes lehet arra, hogy megmentsen felemás produkciókat, s hogy felborítsa a drámák eredeti hierarchiáját, most pontosan megfelel a darab dinamikai viszonyainak. A két alak viszonylagos önállóságának több oka is van. Kézenfekvő a szociológia: a művészek nem képesek beilleszkedni a társadalomba, a társadalom kiveti őket magából. Elkülönítő erő a színészi hivatás saját, belterjes problematikája is, amely meghatározza, betölti a két figura életét. De anélkül, hogy e két - összefüggő - életprobléma bármit is veszítene konkrétságából, sőt éppen végsőkig hiteles, érzékletes megelevenítésük jóvoltából áttetszik rajtuk az egyetemes probléma: lehet-e és hogyan lehet az ember önmaga a látszatok világában. Vajda és Koltai jól érzékeltetik az első szavak súlyát: „*Szomorov:* Honnan és hová? *Vigov:* Vologdából Kercsbe, Gennagyij Gyemjanics. És maga? *Szomorov:* Kercsből Vologdába." A kör bezárult. A konkrét színpadi helyzet - maga az általános élethelyzet. Vajda és Koltai azonnal megtalálják és mindvégig megtartják Szomorov és Vigov drámájának szintjét, dimenzió-ját.

Vajda Szomorovja mindenekelőtt a feltételnélküliség embere, akinek elemi szükséglete, hogy végigélje indulatait, érzéseit, szenvedélyeit, hogy tetteivel az erkölcsiséget valósítsa meg, s környezetében is annak szerezzen érvényt. Ez az életigény összeegyeztethetetlen a polgári élettel, s az ifjú Gurmizsszkij csak úgy maradhatott önmaga, hogy színész lett. Művészetében az emberi bensőség és az erkölcsi világrend feltétlenül érvényesül, s harcosan szembeszáll a külvilággal. De bármilyen harcos is ez a szembenállás, Szomorov gyakorlatilag képtelen különbséget tenni a színjáték és az élet között, minden összeütközésnél újra és újra bevonja - többnyire győztes - ellenségét az önmaga által alkotott játékvilágba, és saját szilárdan megalkotott világának részévé teszi. Ez az eltökélt és tartós bezárkózás a puszta bensőségbe semmiképpen sem normális, és nemcsak kívülről nézve komikus, hanem saját értékeit is bomlasztja. Szomorov minden bizonyosságát kizárólag önmagából merítheti, s az egyetlen mérce, amelyhez tarthatja magát, saját lelkiismerete és elismerése. Érzületében, gondolkodásmódjában, magatartásában óhatatlanul eluralkodik a tetszelgés, gesztusai elkerülhetetlenül pózzá válnak. Ezt a belső szükségszerűséget maximálisan felfokozza az, hogy Szomorov éppen színész, aki hivatásszerűen stilizálja egész valóját, minden megnyilatkozását. Vajda nagyon komikusan és megrendítően ábrázolja, hogy Szomorov saját csapdájába esett, képtelen áttörni az élet szennyétől védő bűvös kört az eleven tisztaság felé. Ahogy Vigovval való első jelenetében minduntalan lefoszlik róla a póz, de védtelensége azonnal újra pózba öltözik, ahogy Akszjusa hamisítatlan tragikumával szemben rádöbben teljes tehetetlenségére, és kudarcát - hogy elviselhesse - tragikus sorssá stilizálja, ahogy a darab végén hozott áldozatának hangsúlyozott póztalansága - anélkül, hogy nemessége csorbát szenvedne - maga válik pózzá - a tragikomikus ábrázolás mintaszerűen tökéletes példája. Vajda Szomorovjának tragikomédiája azért olyan mély, mert magába zárt színjátékvilágának joga és jogtalansága pontosan kiegyensúlyozódik: egyszerűen szenvelgő pozőrnek lehetne tekinteni, ha a szenvedélyek és erkölcsi elvek végigélését gátló-megcsúfoló világ tagadása nem volna egyúttal mélyen jogosult is. Szomorov magatartása - mint az előadásból világosan kiderül - csak olyankor válik egyértelműen jogosulatlanná, amikor közömbös mások problematikájának jogosultsága iránt, és erőszakkal saját világának részévé teszi őket. Ahogy Vigovot zsarolja, ahogy Voszmibratovot nem veszi emberszámba, ahogy megörül Akszjusa öngyilkossági kísérletének, mert megtalálta az igazi színésznőt, „aki szerelmi bánatában az örvénybe veti magát" - riasztó pillanatok. Vajda alakítása merő fény- és hangtörés. Van-e egyáltalán Szomorovnak archimedesi pontja ? Az alakításnak mindenképpen, hiszen Vajda minden pillanatban érzékelteti, hogy hányadán állunk Szomorovval. De a cselekmény vége felé mintha egyszer csak a figura is kiadná magát. Szomorov kiszedi Gurmizsszkajából, amivel az tartozik neki, és kíméletlenül megtáncoltatja. Mikor a megfélemlített asszony végre elmenekül, Szomorov megállapítja: „No, így már jó . . . Most már magam sem tudom, ki vagyok én: Szomorov vagy Rotschild." Á szöveg a pénzre vonatkozik, Vajda Szomorovja azonban egy pillanatra kilép valamennyi szerepéből, elégedetten és elfogulatlan naivitással néz szét maga körül. Hirtelen előttünk áll az a kamasz, aki valaha útnak indulhatott Gurmizsszkaja házából, hogy megkeresse, megtalálja önmagát. Pillantásából teljesen hiányzik a visszatekintés, a problémalátás megtörtsége, inkább gyermeki csodálkozás sugárzik belőle, amely elég önmagának, és nem vár feleletet. Lehet, hogy ez a Gurmizsszkij sem-mit sem ért Szomorovból? S lehet, hogy Szomorov még ma is ennek az öntudatlanul benne élő kamasznak köszönheti, hogy romlatlan tud maradni emberségének maga teremtette-magamenekítő útvesztőjében? Vajda Szomorovjának minden gesztusa: kérdés; az alakítás logikája: az egymásból sarjadzó kérdések logikája. „Egy kérdés megformulázása már a megoldása" - írja egy helyen Marx. Vajda megformálja, pontosan formálja meg a kérdéseket, s kiderül, hogy *miért* megoldhatatlanok.

Koltai Vigovja, amikor „fennkölt lelkű embernek" mondja magát, úgy tűnik, erősen túloz. Hiszen minden hiányzik belőle, amit e kifejezés jelent, mind a gazdag érzelemvilág, mind az emelkedett, magasztos gondolkodásmód, mind a bátorság. Konkrét cselekedetei szerint maga a megtestesült prakticizmus, és leghőbb vágya kellemesen élni. Mégis, az első pillanattól fogva valami tiszteletfélét érzünk iránta, noha nemigen tudnánk megmondani, hogy miért. Lehet, hogy Szomorov felsőbbséges magatartása kelt bennünk visszatetszést, és ez fordul Vigov javára? Vagy talán életkörülményeinek sanyarú alakulása ébreszti fel együttérzésünket ? Bizonyos, hogy mindkét tényező szerepet játszik, de a titok és a magyarázat mégis Koltai játékában rejlik. Vigovjának legfeltűnőbb vonása a teljes hamisítatlanság, a tökéletes valódiság. Feltétlenül és reflektálatlanul, érzéki azonossággal önmaga, akár egy természeti jelenség. Szomorov gesztus- és pózmechanizmusaival szemben ez a közvetlenség drámai nyomatékot kap, öntudatlanul túlmutat önmagán, ellenerővé válik. Koltai mintha a szerzői utasítások közül elsősorban azokból indult volna ki, amelyek Vigov félénkségére utalnak, még a bátortalan visszavágások élét is tompítja, de Vigovja nem egyszerűen a bántalmazástól fél, hanem félénk tiszte-

lettel és bizalommal viseltetik Szomorov iránt. Magatartásában, ösztönös tapintatában megbecsülés, Szomorov értékének elismerése fejeződik ki. Ez a magatartás - mivel Koltai játéka következetes - nyomatékosan rávall, önértékké válik - megértjük, hogy méltóság sugárzik róla: él benne ember voltának és értékének szerény, de mégis fölemelő tudata. Ezért érezzük Szomorov magukban is elidegenített pózait még inkább taszítóknak. Koltai Vigovjának békességes, de érzékeny önérzete annyira nyilvánvaló, hogy amikor Szomorov inas-szerepet szán neki, már a gondolatot is felháborítónak találjuk. (Ellenállásunk korántsem természetes, mert a beszélő nevek olyan dramaturgiai és szerepkonvencióra utalnak, amely magától értetődővé teszi az efféle fordulatokat. Koltai emberábrázolása pont ezt a konvenciót mondja fel.) Vigov az önérzetére hivatkozik, de nem sértett büszkeséggel, hanem szinte restellve, hogy erre kényszerül. S hogy Szomorov megzsarolja, sőt - tehetségét gúnyolva - meg akarja alázni, Vigov nem sértődik meg, befogja a fülét, arca ragyog, egész viselkedése valami ilyesmit mond: régi szöveg, jó szöveg, beszélj csak, beszélj, szólj, ha befejezted. Az emberi önérzet, amely oly sokszor nyilvánul meg különböző szereplőknél, ez egyszer találja csak meg adekvát formáját. Koltai Vigovja komédiázik, mert tehetsége, amit most kétségbe vonnak, az egyetlen kétségbevonhatatlan adottsága. Ez a tehetség Vigov lényege, érzékiségének, méltóságának és elhivatottságának foglalata. A cselekmény során több szereplő beszél el hosszabb történetet, Vigov első fellépésekor rögtön kettőt is. Koltai Vigovja az egyetlen, akinél nem az elbeszélések mögötti alapgesztus a fontos, hanem maga az elbeszélés. Az előadás tökéletes plaszticitása, a megjelenítés hitele, a jellemző- és felidézőerő, tehát az esztétikai minőség itt a drámai tényező. Amikor Vigov elmeséli-eljátssza Szomorovnak, hogyan telepedett meg egyszer - a színészetet megtagadva - rokonoknál, hogyan élt kellemes életet, és végül hogyan kísértette meg az a rögeszme, hogy felakassza magát, minden magyarázat nélkül, egy csapásra nyilvánvalóvá válik, hogy eredeti tehetsége nem képes megmaradni a bornírt élet keretei között. A történet csak értésünkre adja, a játék magától értetődővé teszi. Ez a tehetség nem válogatós. Ahogy Vigov átadja magát az élvezeteknek, ahogy a pénz vagy a kellemes élet puszta képzete is szárnyakat ad képzeletének, ahogy bánni tud az emberekkel, ahogy szerepet játszik - minden megnyilatkozásában ugyanazt az egy és oszthatatlan tehetséget csodálhatjuk meg. Az előadás második felvonásában van Koltai Vigovjának két jelenete, amely nincsen megírva a darabban, de a dráma, a figura szellemből fakad. Az első: Szomorov éjszaka magányosan, éhesen és elmerülten álldogál a kertben, amikor Vigov bevacsorázva kijön a házból. Kapatosan, kissé tántorogva jön végig a teraszon, nagy ívben megkerüli Szomorovot, majd önfeledten leveti magát a padra. Lassan, a legapróbb mozdulatot is kiélvezve rágyújt (a gyufát fáklyaként emeli magasra - már világos, hogy mindez Szomorovnak szól, aki nem kaparintotta meg az ezer rubelt), mélyen beszívja, majd hatásosan kiereszti a füstöt, érezzük : noha Szomorovra figyel, szétárad benne a kellemesség érzése, az érzéki élvezet és a gonoszkodás öröme egy és ugyanaz a gyönyörűség, végül elégedetten-kihívóan böffent egyet. Szomorov úgy fordul meg, mintha hátba szúrták volna. Az élni tudás, a józanság, a kicsinyesség, az emberismeret és a művészi ösztön itt olyan szemléletes egységbe olvad, Vigov kis produkciója olyan diadalmas élet, hogy be kell lát nunk, van az oldalán némi gyakorlati igazság. A másik jelenet: Vigov torkig van már mindennel és mindenkivel, különösen Szomorovval, felfedi kilétüket, aztán Ulitából is elege lesz, ijesztegetni kezdi ördög módra, előbb tréfából, majd mind komolyabban, Ulita elszalad, de nincs megállás, elszabadul a pokol, Vigov önkívületben rohangál, ugrál, vonaglik, üvölt, hörög, átkozódik, ré-

Az Erdő kaposvári előadásának zárójelenete (Fábián József felvételei)

misztgeti a világot. Ez a tombolás első jelenetének idézett elbeszélésére rímel, annak végső indulati konzekvenciáit vonja le. S a gyakorlati konzekvencia: „El is mennék most mindjárt, de félek; rengeteg kutya van a faluban... Most megyek, kószálok egy kicsit a kertben, letaposom legalább a georginákat mégis-csak megkönnyebbülök." Illetve ennél azért több: Koltai Vigovja érzéki tehetségének - nem elvi, hanem ösztönös - moráljával addig vándorol tovább, amíg csak bírja. Nem ahhoz van szüksége erőre, hogy megkeresse és megtalálja magát, a kérdés az, meddig lesz tartaléka, *adni* önmagát.

Vajda Szomorovja és Koltai Vigovja sohasem érthetik meg egymást igazán, de mégsem egyszerűen a közös színész-sors külső nyomása utalja őket egymásra, hanem az, hogy emberségük tehetséggel is megveretett, amely nem fogadja el a szűken kimért életkört szent határnak.

A két színész kéz a kézben elindul Gurmizsszkaja házából - a nézőtér felé. Előrejönnek a rivaldáig, megállnak, és vádlóan-figyelmeztetően néznek a közönségre. A nézők, akik ismerik az efféle imperatív kitekintéseket, belemennek a játékba, állják a pillantást. A színészek mintha lerombolnák a láthatatlan, mégis valóságos negyedik falat, de mosta nézők építik fel. A színpad magába zárul. A színészek tudomásul veszik, és mesterségük hagyományai szerint meghajolnak. Tapsolunk. Mi volt ez a közös játék? Gesztus ? Póz ?

A dráma mint látvány

A fő figurák megformálása világossá teszi, hogy alapjában nem gesztusszín-házzal van dolgunk. A lényeg a személyiségek drámája, s ez válik ornamentikává a gesztusok játékában. A színpadi dráma párhuzamok és ellentétek rendje szerint bontakozik ki. Szomorov és Vigov ellentétével párhuzamos (az üres póz szintjén) Milonov és Bodajev ellentéte, Gurmizsszkaja és Akszjusa ellentéte mögött mind erősebbé válik problémájuk párhuzama, Pjotr és Bulanov ellentétei egymásnak, de az Akszjusa-Pjotr, illetve a Gurmizsszkaja-Bulanov kapcsolat problematikája újra csak párhuzamos, Karp és Ulita párhuzama ellentétet is rejt. S ez csak az alaprajz, a szereplők minden lehetséges viszonylatában pár-huzamok és ellentétek játszanak egymásba. Így aztán roppant sokrétű és szerves mozgás alakul ki, amely lehetővé teszi, hogy a néző mintegy körüljárja az általános élethelyzet ellen rúgkapáló emberek objektív tragikomédiáját.

Ennek a mozgásnak a terét teremtette meg Keserű Ilona. A színlap nem díszletet, hanem játékteret ír, nagyon pontosan. Ez a színpad nem viseli magán annak az elterjedt babonának a jegyeit, hogy szcenikával is el kell mondani, miről szól a darab, az előadás. Keserű éppen csak azt a teret alkotta meg, amely ennek (és csak ennek) a játéknak természetes közege. Alapjában klasszikus perspektívaszínpadról van szó, amelyen bal kéz felől emelvény áll, a házban vagy a teraszon játszódó jelenetek számára. Ez az emelt tér egyrészt tökéletesen beleilleszkedik a perspektivikus térbe, másrészt saját léptékével és irányaival módosítja azt. A két eltérő térbeli rend kereszteződése - s néhány mozgató elem - áramlást, a helyek között súlyviszonyokat, vonzási és taszítási viszonyokat teremt. Ez a játéktér: erőtér. Erővonalai vannak, amelyek mintegy előrajzolják a lehetséges járásokat. Nem geometrikus meghatározottságról van szó, hanem a tér dinamikájáról. Ha a szereplők megvalósítják drámájukat, megérzik helyüket, mozgási lehetőségeiket a térben - elrendeződnek.
A dráma dekoratívan kiadja magát a játéktérben. A dekorativitást fokozza a falfelületek szerény, de nagyon rafinált színkompozíciója. Ha üres a játéktér, a színek néma együttest alkotnak, de abban a pillanatban, hogy valaki megjelenik a színpadon, jelmeze jóvoltából a falak színeivel is kölcsönviszonyba lép, s a színvilág megszólal. A tér drámája a színek drámájában folytatódik. Lehetne szólni az egyes szereplők jelmezeinek saját dramaturgiájáról (főként Gurmizsszkaja és Szomorov ruhaváltásaira gondolok), de a játéktér és a jelmez legnagyobb érdeme az, hogy a dráma minden-kor szemmel láthatóvá válik bennük, és
mindenkor a dráma válik bennük szemmel láthatóvá.

Mindent összegezve : a kaposvári *Erdő*-előadás világos, mély, gazdag és tagolt, eredeti értelmét összetetten és mélyre-hatóan fejezi ki. Szuverén műalkotás.

Osztrovszkij: Erdő (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Makai Imre. *Zene:* Vidovszky László. *Játéktér és jelmez:* Keserű Ilona. *A rendező munkatársa:* Saád Katalin. *Rendezte:* Szőke István.

Szereplők: Olsavszky Éva, Fekete Gizi, Lukács Andor, Jeney István, Dánffy Sándor, ifj. Mucsi Sándor, Mihályi Győző, Kiss István, Molnár Piroska, Vajda László, Koltai Róbert, Basilides Barna, Galkó Bence, Garai Róbert, Jancsik Ferenc.

NÁNAY ISTVÁN

Vihar, zivatar, zápor?

Osztrovszkij színműve Miskolcon

Osztrovszkij 1860-ban megjelentetett drámáját Mészöly Dezső és Mészöly Pál fordításában *Vihar* címmel ismerjük. A Miskolci Nemzeti Színház *Zivatar* címmel mutatta be. Egy a köztudatban meggyökeresedett cím megváltoztatása csak komoly tartalmi meggondolásokból, koncepcionális okokból történhet. Erre utal nyilatkozatában a rendező, Illés István is, amikor a Shakespeare-mű címével való azonosság elkerülése mellett azzal magyarázza az új variációt, hogy „az Osztrovszkij-műben szó sincs mindent megrázó - gyökeres változást előidéző - viharról. Inkább egy nagyon erőteljes családi zivatarnak lehetünk tanúi."

Az, hogy esetünkben melyik a helyesebb kifejezés, a vihar vagy a zivatar, filológiai vita témája lehet. Arról azonban nehezebb vitatkozni, hogy Osztrovszkij darabjában „válságos, veszedelmes, pusztító hatású társadalmi jelenségről" (a vihar szó értelmező szótári második jelentése) van szó, avagy csupán családi perpatvarról. Ez ugyanis aligha lehet vita kérdése. S nemcsak a darab keletkezésének időpontja, körülményei teszik ezt több mint egyértelművé - az 1861-es oroszországi jobbágyfelszabadítás „előestéjén" íródott a mű! -, de a dráma egészének jelképes értelme, tartalma is egyértelművé teszi, hogy itt nem a női emancipációról, nem a polgári szabadosságot kereső nőről, nem egy házasság csődjéről van szó - pontosabban nem elsősorban ezekről -, hanem az érzelmek, gondolatok olyan szabadságáról, amelynek hirdetése, vállalása már-már egyenlő a forradalommal.

Dobroljubov, Osztrovszkij egyik legjobb ismerője írta: „Az egyik oldalon az önkény, a másikon a saját személyiséget megillető jogok tudatának hiánya - ez az alapja az emberek ama képtelen viszonyának, amelyet Osztrovszkij ábrázol." A Viharról pedig ezt írta: „Az önkény és a némaság kölcsönös hatása itt a legtragikusabb következményekig jut el, és megmutatja nekünk a »sötétség birodalmának« idilljét." (S nem az ana-

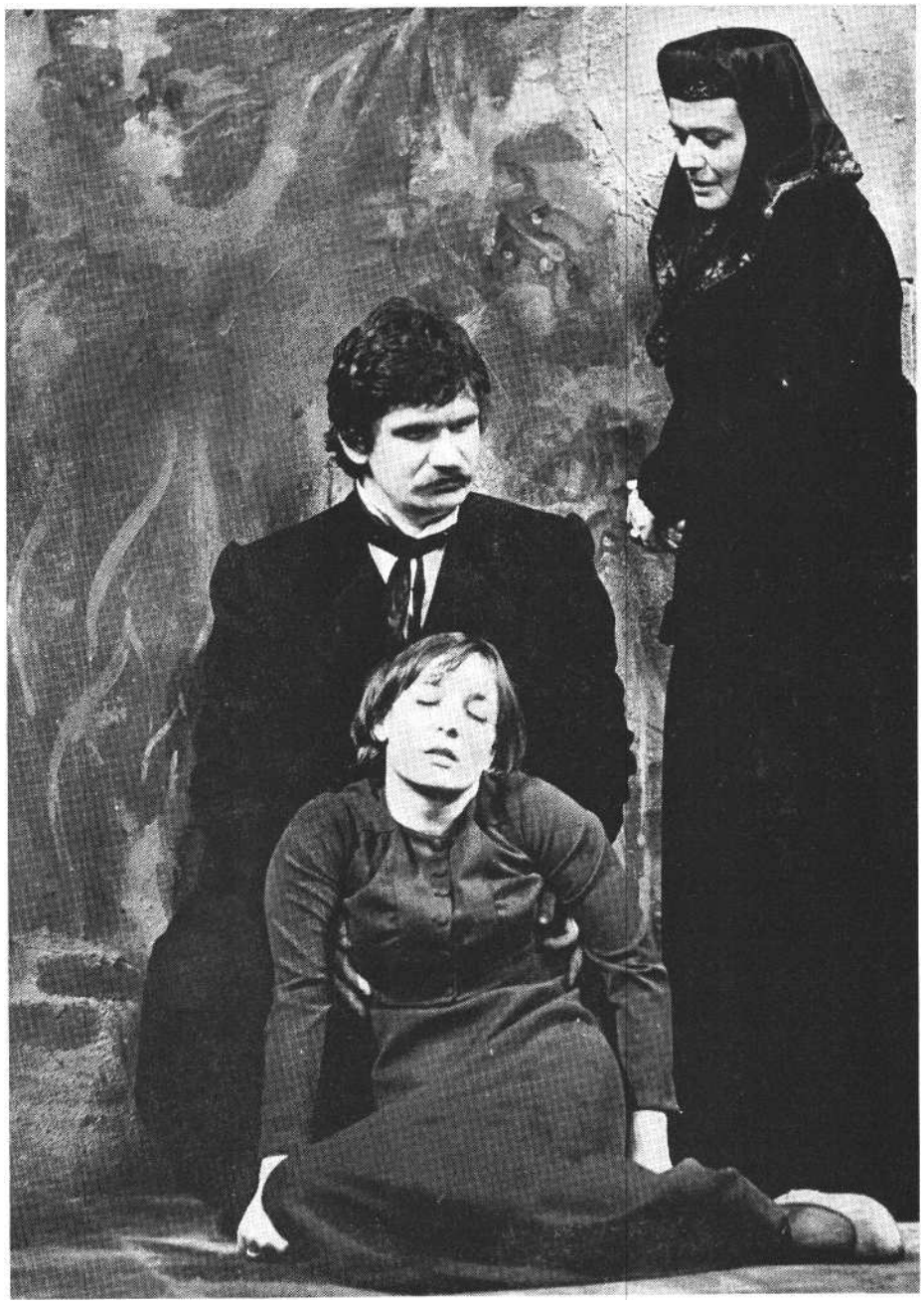
tómiáját, mint ez a már idézett nyilatkozatban elhangzik.)

A Viharban *az* egyik oldalon áll Kabanova és Gyikoj, egy letűnőben levő kor erkölcsét konzerváló, kicsinyes, éppen ezért minden új emberi értéket, vágyat megnyomorító zsarnoksága, amelyet az Úriasszony misztikus eszelőssége éppúgy támogat, mint Fjoklusa zarándoknő tudatlansága. A másik oldalon találjuk Kabanovot, aki tehetetlen báb anyja kezében; Varvarát, a húgát, aki kitanulta a hazugságot, mert szüksége volt rá; Kundrjast, aki, ha a gazdája „egyet szól, ő tízet"; Boriszt, aki szélfútta levélként hagyja magát az eseményekkel ide-oda sodortatni; Kuligint, aki napórát állítana meg villámhárítót szerelne fel, ugyanakkor az örökmozgón töri a fejét, s egyszer azt mondja: „jobb tűrni!", máskor a vihar szépségéről szól; s végül Katyerinát, Kabanova menyét, aki felemásul vállalja a világ előtt szerelmét - bár sem a férje, sem a szeretője nem igazán partnere -, és a felemás viszony törvényszerűen vezet az öngyilkosságáig.

Már az első jelenetben pontosan kirajzolódik a vihar előtti erőviszony, megismerjük - elbeszélés alapján - a két kisvárosi zsarnokot, ugyanakkor azt a Kundrjast, aki az egyetlen tenni tudó ember a társaságban. A darab során egyre gyorsabban követik egymást az események, mígnem az évszázados családi és városi erkölcsi rend a feje tetejére áll: Varvara és Kundrjas elhagyja a várost, ezáltal kívül kerülnek ezen a zárt erkölcsi renden; Katyerina meghal, mert a szerelem vállalása olyan bűn a család és a város szemében, ami a Renddel szembeszegülő tett; Kuligin a tudás adta emberség és erkölcsi fölény birtokában felette marad a többieknek; Kabanov eljut addig a szentségtörésig, hogy anyja szemébe vágja: Katyerinát „maga ölte meg, *maga,* maga" !

Mindez sokkal több, mint „egy nagyon erőteljes családi zivatar". Ha leszámítjuk a darab korhoz kötődő mondandóját, akkor is igen hangsúlyos a mű azon általános tartalma, ami ma is - s ha lehet, akkor ma különösen - élővé teszi a darabot: biztosítani kell, hogy az emberek egyéniségüket kibontakoztathassák, az emberi teljességet vállalják és vállalhassák. Ebben a mai átmeneti korban, amikor a régi korok erkölcsei még élnek, de az új korszak normái még nem gyökeresedtek meg, igencsak fontos figyelmeztetést hordoz tehát Osztrovszkij műve.

A darab megváltoztatott címével és a



Osztrovszkij: Zivatar (Miskolci Nemzeti Színház). Meszléry Judit (Katyerina), Újlaki Dénes (Tyihon) és Kovács Mária (Kabanova) (Jármay György felvétele)

rendezői nyilatkozattal előre jelzett zivatar azonban az előadás során tovább szelídült - záporrá. Miért és hogyan? Alighanem azért, mert a mindenáron való újra törekvés megbosszulta magát. Az újszerű szcenikai megoldások önállósultak, a figurák idegenül mozogtak az absztrakt térben, a formai megoldások nem a darab értelmezéséből következtek, tisztázatlanok maradtak az erőviszonyok, s ezáltal a dráma végkifejletének igazsága is.

Az előadás zavarait leginkább a díszlet, a játéktér megkomponálása jelzi. A színpad közepén facölöpökön nyugvó zöld „sátor" olyan, mintha egy afrikai kunyhót telepítettek volna a színtérre. A „sátor" jobb oldalon a földig ér, bal oldalon egy megtört ívű lépcsősorban záródik. Faágakkal kasírozott lépcsősor vezet a „sátor" tetejére, azaz a dombra. A padozatban keskeny, vízzel feltöltött csatornácskák, amiket a szereplők kerülgetnek, át-átlépnek. A bal proszcéniumnál a színpadszintnél mélyebb pár négyzetméteres terület durva, fehér kőzúzalékkal van borítva. A színen jobboldalt, baloldalt (a köves „gödörben") és a „sátor" tetején egy-egy pad, különben a szín üres. A háttérfüggöny világoskék, rá fehér bárányfelhők vonulását vetítik.

Már maga ez a tér is meglehetősen ellentmondásos. A vékony facölöpökön álló építmény semmiképpen sem kelti - még jelzésszerűen sem - a domb képzetét. A szövegben a Volga nagyságára, mélységére, örvényeire utal minden megjegyzés, ezzel szemben és ennek ismeretében a színpadi csatornácskák kifejezetten nevetségesek. Míg a darabban az egyre fenyegetőbben közelgő viharról esik szó, arról, hogy *úgy* beborult,

„akárha kalap alatt volnánk", hogy a felhő „tekereg", „úgy kúszik, mintha élne", addig a háttéren egyre csak a bárányfelhők képét látjuk.

A tér használata azonban még problematikusabb. A nézőt nyitott színpad fogadja, a „sátor" tetején, a nézőtérnek háttal ül Kuligin, a jobb oldali padon fetreng, unatkozik Kundrjas, néhány kővel játszik, labdázik, a lépcsősor alján mereven, mintegy vigyázzban áll a színpad közepe felé fordulva Sapkin. Az előadás azzal kezdődik, hogy Kundrjas beledob egy követ az egyik csatornácskába, a gyűrűző víz képe a sátorra vetül. Újabb kődobás, Kundrjas idegesen fel-alá rohangál, megmeríti kezét a vízben, majd teljes erővel belevágja a másik kezében maradt köveket a vízbe. A loccsanás a harmadik gongszó. A kődobálás az előadás során visszatérő motívum, mélyebb értelme azonban a későbbiekben sincs. Azaz külsődleges formai ötlet csupán a víz, a kő. Például az előadás két hangsúlyos pontján, amikor Katyerina életében döntő változás készülődik, *egy-egy* kő belepottyan a zsinórpadlásról a vízbe. Vagy Katyerina ötödik felvonásbeli nagy monológja közben szintén nagy csomó követ vág bele a vízbe, a „sátorba" és így tovább.

A második felvonás Kabanováék házában játszódik, logikus lenne, hogy a „sátor" által kiképzett zárt, nyomott tér szolgáljon színhelyül a fojtott légkörű jelenetsornak. De nem. A „sátor" alól kigördítenek egy vasúti kupészerű, lécekkel határolt tákolmányt, néhány székkel. Ebben a kis jelzett térben szorongják végig a jeleneteket a szereplők. Ez a tér lehetetlenné teszi, hogy Kabanov búcsúztatása a darabnak megfelelő fontosságú kulcsjelenetté váljon, olyanná, amely motiválja Katyerina minden további lépését.

A negyedik felvonás színtere egy „rommá lett régi épület". Ennek jelzésére a színpad előterében leeresztenek két festett díszletfalat, előttük van a régi épület belseje. A többször eleredő esőt rossz színházi hagyományként egy keskeny csíkban permeteztetik alá. Az állandó díszlet, a díszletfalak és az eső a stilizálás más-más fokát jelentik, s ez egyidőben három különböző játékstílust is követelne. Így érthető, hogy a jeleneteken belül teljes a stíluszavar.

Más stíluszavart jelent az Úriasszony és két lakájának megjelenése. Ők fehérre mázolt arccal, rokokót idéző ruhában olyanok, mint valami kísértetek, szituációik nem a darab reális rétegeiből bontakoznak ki, hanem sokkoló hatást hivatottak kiváltani.

Az előadás megoldatlanságát legjobban az ötödik felvonás példázza. Miután megtudjuk, hogy Katyerina eltűnt, rövid ideig üres a szín. Majd megjelenik Katyerina a színpad mélyén, előrejön a csatornácska mentén, belelép a bal oldali köves mélyedésbe, ahol a léptek kellemetlen zajt csapnak (mindig akkor lépnek ide a szereplők, ha valamit előre akarnak „hangulatilag" jelezni), felmarkol egy csomó követ, lassan a színpad széléig közelít, farkasszemet néz a közönséggel, továbblép a színpad szélén, változatlanul merőn nézve a közönséget (a néző már várja, hogy a szeme közé vágja a köveket), aztán lekuporodik. Ebben a helyzetben, a köveket markolászva mondja el a színésznő Katyerina búcsúmonológját. Közben felugrik, hátraszalad, a köveket a már említett módon belevágja a vízbe, visszarohan az előszínpadra, és keresztformában kifeszülve-kifeküdve mondja el: „Boldogságom, lelkem, életem, szeretlek!" A szín elsötétül, fejgép fogja be Katyerinát, majd a félmeztelenül megjelenő Boriszt egy másik. A fejgépekkel megvilágított két féltest látszik csak, miközben elhangzik a két ember lírai búcsúja. Amikor Borisz eltűnik, a szín ismét kivilágosodik, Katyerina fel-áll, felmegy a „sátorra". Többször kihajol a korláton, már-már úgy tűnik, leveti magát, de aztán monológja közben levánszorog a lépcsőn, és távozik. Míg a jelenet szövegében és lényegében egyre feszültebb, sűrűbb, vészterhesebb, addig a képi megfogalmazás egyre lazább, ernyedtebb. A Katyerinát kereső emberek ezután beözönlenek, és egy túlhaladott stílusú operai tablóbeállításban kommentálják a vízbeugrás és a holttestkiemelés eseményeit. Kabanova és fia a sátor sarkába beszorítva támad egymásra, mintegy mellékesen.

E jelenetsorban minimum tízféle hatás sorakozik fel és semlegesíti egymást, tehát ahelyett, hogy egyetlen folyamatot látnánk a színpadon, szinte az érthetetlenségig szétaprózott jelenettöredékeket kapunk csak. Ezek mellett az olyan lélek-tani képtelenség, hogy Katyerina és Borisz első találkozásakor a rendező Boriszt félmeztelenre vetkőzteti, és fej-géppel világított szeretkezési jelenetet komponál a „sátor" tetején, vagy az olyan technikai hibák, hogy a felhős égboltra rávetül a dombon állók árnyéka, hogy a fejgép többször világítja a háttéret, mint a fejet, hogy az előszínpadi világítás „kettévágja" az embereket - említésre sem méltók.

Annál inkább az a színészvezetési módszer, ami lehetetlenné teszi a szereplők jellemének kibontását. Mintha a rendező nem bízna Osztrovszkij alakjaiban, az alakok igazságában, sőt a színészeiben sem, és mindenáron külsődleges eszközökkel pótolja az alakításokat. Nem engedi, hogy a színészek jellemrajz, a jellemfejlődés eszközeit alkalmazzák, erőltetetten gyorsított beszédtempót, a szituációknak csupán jelzését szorgalmazza. Így az erőviszonyok is eltorzulnak. Például a mindenre fejet hajtó Kabanovot csak akkor lehet az igen erőteljes Újlaki Dénessel játszatni, ha mellette Kabanova sugározza azt a belső tartást és erőt, ami még ezt a formátumú embert is meghunyászkodásra készteti. Kovács Mária visszafojtott játéka azonban eleve lehetetlenné teszi ennek a viszonynak a kialakulását. Somló Ferenc is súlytalanabb Gyikoj, mint amilyenné a színész minden bizonnyal formálni tudná. Meszléry Judit Katyerina ellentmondásokkal terhes, de gazdagon árnyalt lényének csupán a vázát játszhatta el. Borisz ebben a rendezői megközelítésben még az Osztrovszkij által elképzeltnél is ingadozóbb, akarattalanabb. Blaskó Péter becsülettel küszködik az elszegényített Borisszal.

Fehér Tibor viszont - a külsőségektől nem zavartatva magát - képes volt megmutatni Kuligin emberségét, a kudarcain, a városka viszályain túlemelkedni tudását. Fehér Ildikó a mesterkélten gyorsított beszédtempót érzelmekkel tudja megtölteni, Varvarája tudatosan az élethez alkalmazkodó, tettre kész ember. Méltó társa Hunyadkürti István Kundrjasa; a színész hányaveti mozgása, pökhendi beszéde mögött igazi erőt éreztet. Ez a két alak a színészek jóvoltából súlyosabb, a szokásosnál jelentősebb lett.

Mindent egybevetve, Osztrovszkij műve Miskolcon művészi fiaskó. Az itt-ott már bevált, hatásos ötletek, eszközök egymásmellettiségéből, a forma előtérbe tolakodásából, a darab önkényes értelmezéséből nem születhet igaz előadás.

Osztrovszkij: Zivatar (Miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Mészöly Dezső és Mészöly Pál. *Díszlet:* Kele Judit m. *v. Jelmez:* Hruby Mária m. *v. Rendezte:* Illés István.

Szereplők: Somló Ferenc, Blaskó Péter, Kovács Mária, újlaki Dénes, Meszléry Judit, Fehér Ildikó, Fehér Tibor, Demeter Hedvig, Máthé Éva, Hunyadkürti István, Hidvégi Elek, Zoltán Sára.

HERMANN ISTVÁN

Ki lehet-e jutni a táncpestisből?

Sárospataky István drámája Pécsett

Az egész dráma indító mozzanata - a pestis. A pestis mindent eláraszt, a darabban szereplő város hajlandó hadüzenetre a pestissel szemben. Ez a város mindenekelőtt egy orvost alkalmaz, aki magával hozza eretneklány szerelmét, és a város vezetősége úgy dönt: az orvos tanácsait mindenben követni fogja. Ez persze korántsem olyan egyszerű. Egyfelől a város nem fogadja el a kényszerrendszabályokat. Másodszor akadnak a városban olyan elemek, akik semmit sem hajlandók tenni azért, hogy a pestis elkerülhető legyen. S harmadszor magában a városi vezetésben is fellángol az ellentmondások sorozata, hiszen van közöttük kereskedő, aki a pénzét félti, mészáros stb., s mindezeknek az embereknek érdekei ellentétbe kerülhetnek egymással. S ellentétbe is kerülnek. Igaz, pillanatokra, de mindenesetre az ellentét ott feszül a városatyák között is. Már csak azért is szükségszerű ennek az ellentétnek a kirobbanása, mert nem vállalhatják az igazat. Az igazság az, hogy ők a pestis ellen küzdenek, és orvost hozatnak. Csakhogy az orvost mint hadmestert mutatják be, mert arra már volt példa, hogy a hadmester megőrzött egy várost, de arra, hogy a pestist el lehetett kerülni, még nem. Azok az emberek pedig, akik nem hajlandók alávetni magukat a hadmester rendelkezéseinek, valami újat teremtenek, táncolni kezdenek, s a táncba bevonnak mindenkit. Bevonják a hadmester illetve orvos szerelmét, bevonják a fogadóban levő embereket. A tánccal próbálják elviselhetővé tenni azt a nyomort és szegénységet, amely mégiscsak elkerül-tette velük a pestist.

A gondolati váz majdnem tökéletes. A dramaturgiai viszont esendő. Gondolatilag egészen világos dolog, hogy az emberek nem vállalják és nem is vállalhatják a pestissel való küzdelmet, dramaturgiailag viszont csupán a város polgár-mestere az egyedüli, aki nemcsak tudja, hogy miről van szó, hanem meg is érti. Az orvos csupán a pestis elleni küzdelemről álmodozik, s közben elvész a szerelme, elvész mindenki, akiben valaha is bízott, s végül is szerelmét, illetve szerelmének holttestét cipeli el a színről. S amint gondolatilag tökéletesen megérthető, hogy a pestis ellen küzdők illetve nem küzdők táncőrület rabjává válnak, úgy dramaturgiailag a táncőrület színen van, anélkül hogy tudnánk, miért a táncőrület, miért nem valami más, miért nem valamiféle vallásos vagy éppen szerzetesi szimbolika ejtette rabul őket. Előzőleg felvetődik a kérdés, hogy az egykori eretneklányt vagy mint szentet kell imádni, vagy mint boszorkányt kell megégetni. De miért nem ezt teszik ? Miért megy át minden a táncba? Miért nem mondja ki senki, hogy a tánc levezetés, mégpedig levezetése annak, hogy sem szentet nem akarnak imádni, sem eretneket nem akarnak elítélni?

Persze mai fejjel rendkívül érthető, hogy miért válik a tánc őrületté, miért válik a tánc sajátos szellemi pestissé, az igazi pestis helyettesítőjévé. Sárospataky és mindannyian átéltük azt az időszakot, amikor a különböző modern beat és egyéb zenei körök szinte táncpestissé váltak, menedékké az igazi szellemi pestisek elől. Ekkor menedékek voltak. Menedékek, melyeket az ifjúság a maga számára, magának és önmagáért terem-tett. Olyan menedékek, melyeknek keletkezését megértettük. Mindezt áthelyezve néhány századdal előbbre - már igen kevéssé értjük. Ekkor valóban boszorkányt kell ölni vagy szentet kell imádni. Ekkor Mater Bernardin valamelyik ajánlatát kell meghallani, nem pedig bezárkózni a táncba. S különösen nem úgy, ahogy itten a táncpestis bezárja az embereket, hogy külsődlegesen elragadja, minden igazi belső erő nélkül, hogy megjelenik a színpadon, de ugyanakkor sem-miféle valóságos vonzása nincs és nem is lehet. Egyszóval a címben szereplő és a szituációt megmagyarázni akaró táncpestis valahogy kívülről esik be a Pécsi Nemzeti Színház színpadára, s adja azt a problémát, ami azután szintén csak külsődlegesen, szintén csak elvontan mutatja: a megoldatlanságot megoldatlansággal, az elintézetlenséget elintézetlenséggel, a valóságot ideologikus cselekvéssel feloldani nem lehet.

Ez a szétesettség a legfőbb baja Sárospataky drámájának. Amint Sárospatakynak teljesen igaza van abban, hogy nem alkuszik meg napjaink szokványos talpalatnyi vagy nem talpalatnyi, de mindenesetre szűkkörű és bulvárnaturalizmusával, úgy semmiképpen nincs igaza abban, ha azt hiszi: amit ő gondolt, az mindenképpen keresztüljön a színpadon. Pedig nem vállalt túl sokat. Nem gondolta azt, hogy egyszerre minden fontos társadalmi problémát meg lehet oldani. Ő pusztán azzal a ténnyel találta magát szembe, hogy bárhova nyúl is egy társadalmi közegben, ott az egység pillanatnyi és viszonylagos, viszont az ellent-mondás átfogó. De annyira ellentmondásos köröket talált meg, hogy az ellentmondások alakulási folyamatát csupán körbejárhatta, megközelíthette - táncpestises léptekkel -, de igazában a táncpestis okát dramaturgiailag képtelen volt felfedni.

Vajon a szerző - az említett komoly érdemek ellenére is - a fő oka annak, hogy gondolatai nem váltak átütővé, vagy pedig valami más is ? Nagyon nehéz volna eldönteni. A dramaturgiának az a fő feladata, hogy ott, ahol a darab még nem fejezi ki a gondolat valódi vivőerejét, igyekezzen az írót átsegíteni a buktatókon. A dramaturgia talált tehát egy írást, amelyet mindenképpen érdemes volt színpadra segíteni, de semmit nem tett azért, hogy a színpadra segítés teljesebbé váljon. Vagy ha tett is - ez végeredményben kevésnek bizonyult. Így a dramaturgia vállalt - s ezt helyesen tette - egy értékes darabot. De ezzel együtt vállalt - s ezt nem tette helyesen - egy dramaturgiailag nem kiérlelt darabot. Lehet, hogy előtte *a Zóra* példája lebegett, mely mint Sárospataky előző drámája, komoly' sikert aratott, hiszen ott sikerült bemutatni azt, amit a szerző akart. S habár a bemutatás ott sem volt zökkenőmentes, s noha alakjai ott nemegyszer a szöveg nehézségeiben rekedtek meg, mégis, maga a gondolat teljesebb volt, mint a *Táncpestisé.* Most viszont a gondolat elvi teljessége és sok-oldalúsága nem mentette volna fel a dramaturgiát, sőt, rákényszerítette volna arra: a kidolgozást egyenesebbé szövetni a szerzővel. Ne csak álmok legyenek, melyek a maguk ellentmondásaiban jelennek meg a színpadon, hanem az ideológiai motívumok mögött a valóságos tartalmak rajzolódjanak ki. Ezt mulasztotta cl elsősorban a dramaturgia.

A másik mulasztás viszont már a rendező hibáival függ össze. Sík Ferenc, akinek számos rendezését a legkiválóbbak között említettem már, ezúttal jeleneteket rendez. A jelenetek tökéletesek. A színpadkép önmagában remek, s nagyon kevés mozgás kell ahhoz, hogy a képek átcsússzanak az egyik jelenetből a másikba. Minden egyes mozzanat megoldott, csupán azt nem lehet tudni, hogy

Sárospataky István: Táncpestis (Pécsi Nemzeti Színház). Győry Emii (Vilar), Miklósy Judit (Vive) és Szabó Sándor (Raton)

az a színész, aki az egyik jelenetben még határozottan az egyik oldalon állt, miért csúszik a másik jelenetben a másikra. Miért nincs a színészi szavaknak tartalma, miért van az, hogy a ruhák mögött alakok vannak, de nem személyiségek, s miért válik az egész előadás végül is egyetlen színész, Szabó Sándor jutalomjátékává. Mert az egyetlen színész, aki végig mint színész a színpadon van, Szabó Sándor. Ennek az is az oka, hogy ő az egyetlen olyan alakja a darabnak, aki nem változtatja meg a véleményét, aki csupán egyetlen pillanatra rendül meg, de eme rövid pillanat után ismét visszatér régi útjára, és aki az utolsó pillanatban láthatóan nem érti: mi történt Vivevel, s miért vonszolja a halott lányt szerelme. Ő tehát végigjátssza és -szenvedi a drámát, s az egyedüli alak, aki képes a maga játékával összefogni a cselekményt. Amikor Szabó a színen van, a cselekmény összerántódik, mikor kimegy onnan, akkor hirtelen széjjelesik. A többi szereplő, de különösképpen az orvos szerepét játszó Győry Emil né-hány jó mozzanatot hoznak a színpadra, de alakjuk teljesen elenyészik abban a bomlottságban, ami a színpadról árad. Győry tud szép lenni, tud okos lenni, tud várni, de mindezt valahogy külön-külön teszi, mert nem érzi azt, hogy szerepe mögött, mélyén valami egység van.

Győry Emil tehát pontosan követi azt a rendezői intenciót, mely szerint a jeleneteknek helyükön kell lenniük, de az egész összefüggés megteremtése a néző feladata. Ezért mint helyzetgyakorlat-szereplő, minden jelenetben kiváló, mint „egész alakítás" teljességgel szétesik az általa formált figura. Még erősebben jellemzi ez Miklósy Judit Vive-jét. Miklósy az első jelenetekben tudatos szerelmes lány, s azután kezdi magát elveszteni. Hirtelenében minden mozzanathoz alkalmazkodik, s végül egyáltalán nem tudjuk figurájának valóságos értékeit élvezni. Kézdy György egy-egy jelenetben tökéletesen hozza a mögöttes figurát, egészében persze ő se tud mit kezdeni az alakkal. Úgyhogy a legfontosabb szerepek - az előbbieken kívül Bárány Frigyes, Petényi Ilona és mások alakításai - mind egy-egy pillanatnyi hangulatot hoznak, azután akár hosszabban szerepelnek, akár nem, valahogy elkeveredtek a színpadi hangulat egészében, és semmiféle egyénítés nem válik érzékelhetővé rajtuk.

Értékes rossz darab előadása tehát a *Táncpestis. Ha a* Zárával kapcsolatban az volt a következtetésem, hogy *a Zóra* útja nem folytatható, akkor most a Táncpestissel kapcsolatban azt kell mondanom: a *Táncpestis* mutatja azt, hogy egy stílusváltás mennyi nehézséget okoz a drámában. Tudniillik nem elég stílust váltani, vele együtt kell váltani a dramaturgiát, a színpadi halmazatokat, a hangulatokat, és ugyanakkor nem szabad elveszíteni mindezeknek a mozzanatoknak egységét. Hogy ez most Sárospataky-nak nem sikerült - kétségtelen. S az is biztos, hogy valószínűleg jó néhány gyenge dráma fog még kikerülni tolla alól - értékes elemekkel -, amíg az új teljesség sikerülni fog. De ezért érdemes küzdeni.

Sárospataky István: Táncpestis (Pécsi Nemzeti Színház)

Zenei vezető: Simon Zoltán m. v. *Díszlettervező:* Vata Emil. *Koreográfus:* Eck Imre. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit m. v. *Asszisztens:* Bucsky Csilla. *Maszkmester:* Léka László. *Játékmester:* Szegváry Menyhért. *Rendezte:* Sík Ferenc.

Szereplők: Miklósy Judit, Győry Emil, Szabó Sándor m. v., Paál László, Kézdy György, Szivler József, Petényi Ilona, Pásztor Erzsi, Bárány Frigyes, Harkányi János, Pogány György, Galambos György, Muszte Anna, Lábancz Borbála, N. Szabó Sándor, Fülöp Mihály, Antal Anetta, Fodré Erika, Albert Éva, Ábrahám István.

SZŰCS MIKLÓS

Ben Jonson Győrött és Békéscsabán

Az utóbbi időben Ben Jonson drámái divatosak lettek színpadjainkon, valóságos reneszánszukat élik. Nemrégiben a Nemzeti Színházban a *Bertalan-napi vásárt,* a televízióban a *Volponét* láthattuk. Az új évad elején pedig egy időben két színházunkban - Győrött és Békéscsabán - is Jonson-bemutatót tartottak.

Ben Jonson Shakespeare mellett az angol reneszánsz irodalom legnagyobb mestere. Shakespeare azonban elhomályosította az Erzsébet-kor valamennyi drámaírójának dicsőségét, így erre a sorsra jutott Ben Jonson is. Nevét nálunk elsősorban a *Volpone* szerzőjeként ismeri a színházlátogató közönség. Korának egyetlen klasszikus ízlésű írója volt. Színpadi műveiben szigorúan ragaszkodott a hármas egységhez, és az antik drámaírás szabályaihoz. Drámái szabályosabbak Shakespeare-éinél. Ben Jonson az erkölcsvígjáték megteremtője. Vígjátékaiban embertípusokat rajzolt, mint Terentius, tragédiáiban a római történelem alakjait mintázta meg. Műveiből hiányzik a romantika, korának hús-vér embereit eleveníti meg a szín-padon. Figuráiban általános emberi gyöngeségeket ostoroz, alakjai éppen ezért ma is elevenen hatnak, humoruk ma is megnevettet. Fő törekvése az volt, hogy megfigyelje és szétválogassa az egyénre jellemző tulajdonságokat, s hogy legjellemzőbb tulajdonságaként azt válassza ki, amelyik a leglényegesebb, amelyik dominál. Ezt a módszert alkalmazta jellemeinek megalkotásánál. Színművei-nek szerkezete az elvont típusalkotás elvére épül. Azzal, hogy hőseit egy szenvedély megtestesítőinek rajzolja meg, azt akarja elérni, hogy alakjai minél tipikusabbak legyenek, s így mély erkölcsi hatásuk legyen a nézőre. Figurái tulajdonképpen karikatúrák. Színművei-ben nincs hatalmas drámai összeütközés. Vígjátékainak cselekménye szigorú következetességgel, minden hirtelen át-menet nélkül fejlődik ki. Nagy mestere a szerepépítésnek, de a cselekmény csak másodrendű szerepet kap: csupán arra szolgál, hogy a hősök egészen világosan kimutassák humorukat. Drámáit a való

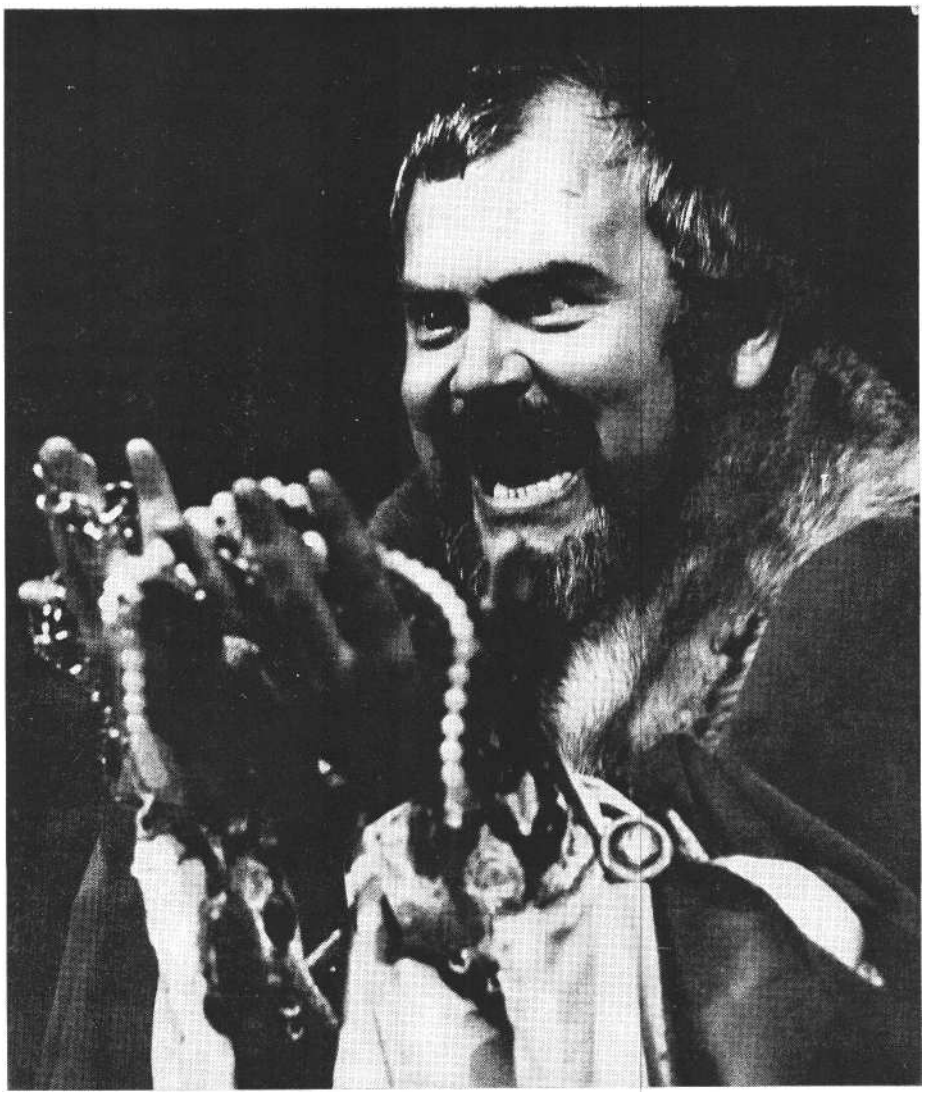
élet megfigyeléseire alapozza, tartózkodik attól, hogy a fantázia világába tegyen kirándulást.

Jonson hősei nem fejlődnek, nem változnak a cselekmény során, mindvégig *egy* helyben topognak, az író ellenszenvét velük ,szemben semmi nem oldja fel. Jellemükből hiányzik a belső ellentmondás. Hősei, akiket uralkodó szenvedélyük jellemez, egyszerűen valamelyik bűn *vagy* erény megszemélyesítőjévé válnak. Még a nevüket is úgy választja meg, hogy ez jellemezze őket. A szatirikus jellemzésnek ezzel a fogásával különösen gyakran él a Volponéban.

Volpone

Ben Jonsonnak *a Volpone* a legsikerültebb és így a legtöbbet játszott darabja, munkásságának csúcsa, az első igazán klasszikus komédia az angol irodalomban. A velencei háttér, amelyet az író a rá jellemző gondossággal dolgozott ki, senkit nem tévesztett meg, a londoniak magukra ismertek a darabban. Témája a pénzéhség. Megmutatja, hogyan veszti cl az ember minden emberi vonását a meggazdagodás utáni féktelen hajszában. Hogyan áldoznak fel hamis, istennek vélt kincsekért igazi kincseket: családot, szerelmet, becsületet.

Jonson hőseinek az állatvilágból vett allegorikus neveket ad. A polgári társadalom „állateposzát" látjuk a színen. A ravasz Volpone szolgája, Mosca segítségével elhíreszteli : halálán van, hogy ennek segítségével lóvá tegye azokat, akik minden aljasságra és gaztettre képesek, az ő hagyatékának megkaparintásáért. Corvino, a nejéért remegő kereskedő, aki durva szitkokat szór feleségére csak azért, mert az ablakhoz lépett, majd abban a reményben, hogy a haldokló kedvében jár, s őt teszi meg örökösévé, hitvesét Volpone ágyába vonszolja. Corbaccio, az uzsorás, koldussá teszi fiát, végrendeletet ír alá Volpone javára abban a reményben, hogy úgyis túléli őt, és így még jobban meggazdagszik. Voltore, a közjegyző hajlandó áruba bocsátani becsületét, a törvényeket, csak hogy Volpone az ő javára végrendelkezzék. Az örökösjelöltek elvakulnak a kincsektől, ragadozó madarakként gyülekeznek a haldokló körül. Volpone, a ravasz élősdi, a zsugori csirkefogó gonosz szadizmussal kéjeleg a gazdagságára törő emberek romlottságában, túljár valamennyiök eszén, de végül saját csapdájába esik. Mosca, a szolgája, aki még nála is nagyobb csirkefogó, kifog rajta, csellel megkaparintja vagyonát. Ebben a világban minden annyira a csaláson alapul, hogy az igazságnak is a hazugság álarcát kell felöltenie, hogy igaznak tűnjék. A vígjáték ítélőszékké válik a kapzsiság és a pénz hatalma fölött. Jonson hőseit anyagi érdekek hajtják. Szélhámosságuk célja nagyon is reális és érzékelhető: hajsza a meggazdagodás után. Az összes szereplő szélhámos. A rászedettek is szélhámosok, csak nekik kisebb rutinjuk van.



Áts Gyula Ben Jonson **Volpone** című **vígjátékának címszerepében (Békés megyei** Jókai **Színház) (** Demény Gyula felv.)

Udvaros Béla, a békéscsabai előadás rendezője Ben Jonson éles szatírájából egy könnyű, szórakoztató, helyenként harsány bohózatot rendezett. A rendező ügyesen, sok ötlettel, elsősorban a közönség mulattatására törekedett. A komédia komor színeiből, helyenként hát-borzongató, véresen komoly, valódi mondanivalójából keveset tudott érzékeltetni. Az előadásból hiányzik az át-gondolt, végigvitt rendezői koncepció, a ma is érvényes mondanivaló. Az egész előadás bohózati közhelyekkel tarkított viccelődések sorozata. Pedig nagyszerű rendezői ötlettel indul az előadás. Az előjátékban egy velencei karnevál forgatagában a szereplők a tulajdonságukat legjobban szimbolizáló állatálarcban jelennek meg, hogy aztán az előadás során mindegyikük levegye a „maga álarcát".

A szereplők a rendezői elképzelésnek megfelelően a komoly mondanivalót elkerülve, kabarétréfákba illő magánszámokat adnak elő. Önfeledten tréfálkoznak, szórakoztatják a közönséget és saját magukat is. Sajnos ez a játék néha öncélúvá válik. A helyzet- és jellemkomikum aránya az előbbi javára előnytelenül eltolódik. A külsődleges elemek sokszor elsőrendűvé válnak, túlzott szerephez jutnak a kellékek.

Áts Gyula Volpone-szerepfelfogása, alakításának hiányosságai az előadás, a rendezés általános hibáira vezethetők vissza. Hiányzik játékából a Volpone névből - ravasz róka - is adódó ravaszság, furfang, a veszélyes és aljas gazember jellemének bemutatása. Színészi eszközei néhány jelenettől eltekintve külsődlegesek.

Ifj. Tatár Endre Mosca - a dongó légy - , a gazdáján is kifogó csirkefogó hálás szerepében nem elég meggyőző. Hiány-

Jelenet Ben Jonson A hallgatag hölgy című színművének győri előadásából. Perédy László, Rupnik Károly és Dóczi János (Kaszás János felv.)

zik játékából a lendület, a kellő rafinéria, a parazita jellemvonásainak ábrázolása.

Az előadás kétségkívül legjobb alakítása Körösztös Istváné, Corbaccio - a vércse - szerepében. Talán csak tőle kapunk valódi jellemábrázolást, ő érzett rá legjobban a Ben Jonson-i játékstílusra.

Az előadás többi szereplője közül ki kell emelni Fodor Zsóka Canina- és Lukács József Leone-alakítását.

A hallgatag hölgy

Jonson vígjátékaiban teljesen elvont típusokat találunk, olyannyira individualizált hősöket, hogy ezek már egyenesen extravagáns különcök. Ilyen túlzott különc például *A hallgatag hölgy* ember-gyűlölője, Morose, aki ki nem állhatja a zajt, és lassan életének az lesz fő törekvése, hogy a legkisebb zavaró zörejt is elkerülje. Inkább megvesztegeti a kofákat és a vásári kikiáltókat, csak ne kiabáljanak a háza körül. Olyan szolgákat tart, akiknek szavát sem lehet hallani, most már csak egy hallgatag asszony kellene a házhoz. A bogaras, önző öregúr azért akar elsősorban megházasodni, mert szerinte ifjú unokaöccse - egyetlen örököse - méltatlan a vagyonra. Yeoware, az unokaöcs tudomást szerez a nagybácsi tervéről, és „bőrnyúzóval", a furfangos borbéllyal csapdát eszel ki nagybátyja számára. Hajnalka néven bemutatják a bogaras vénembernek egy női ruhába öltöztetett barátjukat. Morose boldogan veszi feleségül a szemérmes, megmukkanni is alig merő teremtést.

Az esküvő pokoli lármával és felfordulással jár, s utána nyomban megszólal a „hallgatag" asszony, aki korántsem olyan szemérmes, mint amilyennek lány-korában mutatta magát. Valóságos hárpiaként igyekszik megkeseríteni férje éle-tét, követeléseivel az őrület szélére kergetve. Ekkor mentőangyalként megjelenik az unokaöcs, aki vállalja a lehetetlennek látszó feladatot, hogy a nagybácsit tüstént megszabadítja feleségétől, ha az ismét őt teszi örökösévé. A fiú bevallja a cselt, a feleségről kiderül, hogy tulajdonképpen férfi, s végül mindenki elégedetten távozik.

Vas Károly az előre megbeszélt tréfa végrehajtását bemutató, néhol bonyolult vígjátékból jó ízléssel, a könnyed szórakoztatás beavatott szándékával, a bohózat jól bevált eszközeivel élvezetes, mozgalmas, pergő ritmusú előadást rendezett. Jól eltalálta a komédia stílusát és előadásmódját. Ben Jonson a klasszikus bohózat alaphelyzeteire: összetévesztésekre, félreértésekre, félreismerésekre építi fel vígjátékát. Ez az egyszerű dramaturgia a rendező számtalan ötletének biztosít lehetőséget. A rendező azonban érzésem szerint túlságosan ragaszkodott az eredeti szöveghez. Egy-két helyen nem ártott volna jelentősebb dramaturgiai beavatkozás, javítás. Néhány húzással sűríteni lehetett volna a cselekményt. Az előadásban különösen az első részben sok az üresjárat, felesleges, lényegtelen fecsegés. A komédia cselekménye sem egyenes vonalú, túl szerteágazó, nemegyszer mellékvágányra fut, ahonnan aztán hirtelen minden átmenet nélkül többnyire dramaturgiailag megoldatlan eszközökkel próbál visszatérni a cselekmény fő vonalához.

Az előadásban a főiskoláról nemrégiben kikerült fiatal színészeknek kitűnő alkalmuk nyílik tehetségük bizonyítására. Közülük elsősorban Rupnik Károly magabiztos, kidolgozott, sajátos, egyéni ízeket felvonultató Cobuck-alakítását kell kiemelnünk. Kitűnően, nagy kedvvel, de túlzások nélkül komédiázik.
Vitéz László, Finesse alakítója, szintén otthonosan mozog a színpadon, néhány jelenetben talán túlságosan is, míg Dóczi János, mint Yeoware, kicsit megilletődött, bátortalan még. Bajka Pál a zajtól irtózó, gazdag, zsörtölődő öregúr szerepét kellően ellenszenvessé, visszataszítóvá és nevetségessé tudta tenni, kifejezőek mozdulatai, gesztusai. Patassy Tibor a papucs, felesége uralma alatt nyögő s csupán a borban vigaszt találó pipogya Hand kapitány figuráját kedvesen, pózmentesen alakítja. Jancsó Sarolta a kapitány házsártos feleségét nagyszerűen karikírozva játssza el. Ki kell még emelni a két nagyszájú, de gyáva Fetcheag és Habranch lovagot alakító Perédy László, valamint Ballai István játékát.

Ben Jonson: Volpone (Békés megyei Jókai Színház)
Rendezte: Udvaros Béla, *díszlet:* Csinády István, *jelmez:* Fekete Mária, *álarcok:* Lenkeffy Konrád.
Szereplők: Áts Gyula, ifj. Tatár Endre, Székely Tamás, Gyurcsek Sándor, Körösztös István, Lukács József, Pintér Gyula, Fodor Zsóka, Bajka Bea, Sárkány János, Kisgergely József, Somló Gábor.

*Ben **Jonson:** A hallgatag hölgy (Győri Kisfaludy Színház)*
Rendezte: Vas Károly, *díszlet:* Wegenast Róbert m. v., *jelmez:* Hruby Mária m. v.
Szereplők: Bajka Pál, Dóczi János, Vitéz László, Rupnik Károly, Barsy Géza, Ballai István, Perédy László, Patassy Tibor, Vas Zoltán Iván, Kalmár Zsuzsa, Holl Zsuzsa, Herendi Mária, Jancsó Sarolta.

SELMECZI ELEK

Play Seneca

Fogadjuk el feltevésként, hogy a címre ürügyet adó Dürrenmatt a *Play Strindberg* megírásakor abból a gondolatból indult ki, amit egyik tanulmányában így fogalmazott meg: „. . .a mai színház kétféle: egyrészt múzeum, másrészt pedig kísérleti terület, olyannyira, hogy minden színdarab új feladatok, új stílus-kérdések elé állítja a szerzőt." S ha már a feltevéseknél tartunk, némi meggondolás után elképzelhetjük, hogy Seneca -ha megkérdezhetnénk hasonló reflexiókat fűzne *Oedipusához.* A válasz hasonlóságát valószínűsíti, hogy Seneca a „régi témákat" már korábban is új stílusban írta, másrészt számára a színház - a tragédia színháza - már csak egyféle: múzeum.

Seneca és Dürrenmatt nemcsak a Nemzeti Színház műsortervében kerültek egymás szomszédságába, hanem átdolgozói minőségükben is. Írói módszerük - az új stílus - meghökkentően hasonlít: a rövid, elaprózott mondatok, a tömören fogalmazott, váratlan gondolatmenetek, éppen szaggatottságuk következtében, robbanó feszültséggel töltik meg a színpadot. (A római irodalomban a senecai új stílus a Cicero utáni korszakot jelenti.) *Az* új stílus következményeiben is osztoznak: nem sikerül elkerülniök a szereplők retorikus pózát, az események közti összefüggések elhalványulását, a logikai homályt, mely időnként rejtvénnyé alakul. Erre a stílusra mondta Seneca egyik kortársa: „Minél jobb, annál kevésbé értem."

Mindazonáltal ez a találkozás nem több a véletlennél. Meglepetést inkább az kelt, hogy az íróasztalnak dolgozó Seneca, évezredeket átlépve, színpadi szomszédja lehet korunk egyik legdivatosabb drámaírójának.

Seneca életművét mindig elfogódottan szemlélte az irodalomtudomány, mégpedig egy valóban sajátos körülmény miatt: Seneca életműve - elsősorban bölcseleti és természettudományi tárgyú írásai - évezredeken át élt és hatott. A történelemnek még azt a teherpróbáját is sikerrel állta ki, amit közkeletűen a „sötét középkornak" nevezünk. Ilyen-formán Senecát - ellentétben a teljes görög irodalommal - a reneszánsz hajnalán sem kellett felfedezni. Seneca átmentését elvégezték a keresztény egyházatyák. Például kitaláltak egy levélváltást Seneca és Pál apostol között, ami önmagában is elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy őt is besorolják az „anima santa", a makulátlan lélek jelzővel büszkélkedők társaságába.

A dicsfény hivatalos koszorúja azonban még kevés a halhatatlansághoz. Különösen a színpadihoz. Elfogadhatjuk, hogy az erényt és önmegtartóztatást hirdető Seneca jól illett a középkor aszketikus századaihoz, de mit keresett volna erkölcsprédikációival a római birodalom bukását és a középkor monoteistáinak dogmatikus szigorát is túlélő mimusok, histriók, jongleurök és bohócok között? A középkor egzisztenciális poklában szenvedő értelmiségi réteg hajlékot talált nála. Az elégedetlenek és jogfosztottak szívesen olvastak ilyen gondolatokat: az ember inkább meghal, de a kényszer előtt meg nem hajol. Ilyen és hasonló kitételek ellenére is szalonképes az egyház szemében, mert nem fukarkodik a közhelyekkel. Az erényt tanulni kell - hirdeti. Az élvezet alacsonyrendű, a dicsőség üres, és a szegénység sem baj, legfeljebb annak, aki küzd ellene. Ez a sztoikus filozófia háborította fel Engelst. Szerb Antal egyenesen ellenszenvesnek tartja.

Ez azonban korunk ítélete Seneca sztoikus filozófiája felett. Annak a kicsiny rétegnek, mely a színjátszás művészetét más titkon őrzött pogány népszokások között őrizte, Seneca bölcselete elérhetetlen. Már csak a nyelv miatt is, hiszen a középkor barbár századaiban latinul lassan elfelejtettek, a nemzeti nyelvek pedig még csak érlelődtek, Seneca azonban „élt és hatott", az európai dráma és színház születésénél komoly szerepet játszott.

A tények talányos módon ellentmondanak egymásnak. Senecát nemcsak az egyháziak és az egyetemet végzettek ismerik, hanem a nép is. Arra gondolunk, hogy a műveltségben nem lehetett komoly szintkülönbség a középkor értelmiségi rétege és a néptömegek között. De a filozófia komoly dolog, a színház pedig az élvezetek helye. A filozófus Seneca a bohócok között? Elképzelni is alig lehet.

Casamarciano gróf nápolyi gyűjteményében találunk egy tragikomédiát *Nero császár* címmel, ebben szerepel Seneca, mint a zsarnok tanítója. Á darab kelléklistája szinte senecai rövidséggel avat be bennünket a játékba: „Trón a színen. Trombiták és dobok. Sok levél. Heverő, tőr, méregfiola. Koporsó. Ezüsttálca. Két korona és két jogar. Kád, amely fölött Seneca eret vág. Rablánc. Két ruha Pulcinella és Coviello átöltözéséhez. Vér a karosszékre."

A commedia dell'arte műfajába tartozó játék eredete elvész a színjátszás íratlan múltjának örök homályában. Hányszor játszották, hány generáció örökölte, hol és mikor lépett először színre Seneca jelmezében egy pantomimus? Ezekre nincs válasz. Találunk azonban egy fogódzót: Seneca mindig Neróval lép a színre. Elválaszthatatlan ettől a szörnyetegtől. A nép együtt ismeri őket.

S nem ez az egyetlen színpadi mű, amelyben a mester és a tanítvány együtt szerepel. Sokan tévesen Senecának tulajdonítanak egy *Octavia* című tragédiát, melynek ő az egyik főszereplője. Ezt a tragédiát a XI. századi Firenzei kódexben, a senecai tragédiák legjobb kéziratában nem találjuk. Feltehetően azokban a századokban keletkezett, amelyekben a legerősebben hatott a tragédiaíró Seneca, s ez az időszak egybeesik az európai színjátszás kialakulásával.

Próbáljunk meg ebből a zavarba ejtő kuszaságból az életrajzi adatok útján kijutni.

Nehéz lenne az antik társadalom történetében olyan ismert korszakot találni, mint az i. sz. első századét. Könyvtárnyi mennyiségű azoknak a történelmi regényeknek és színdaraboknak a száma, melyek a császárság korában játszódnak. Az augustusi aranykort követő őrült császárok története valósággal vonzza a közönséget, a mait csakúgy, mint a régit. A kegyetlenkedéssel, kicsapongásokkal, vérfertőzéssel és perverzitásokkal szórakozó császárok sorából is kiemelkedik Nero személye. Kosztolányi véres költőnek nevezi, mások antikrisztusnak, szörnynek... S ennek a szörnyetegnek, Róma felgyújtójának, a keresztények, tehát a szegény nép gyilkosának Seneca a tanítómestere.

A karrier Nero uralmának kezdetén tetőzik. Világhatalom és irodalmi vezérség, s erre tör a tanítvány is.

Seneca a mai spanyol föld szülötte. (A költők többsége akkoriban a romanizált nyugaton született.) Tudjuk róla, hogy tüdőbeteg volt, tanulmányai végeztével ügyvédként tevékenykedett. Később a Via Appián építtetett villát magának, itt is temették el. Életműve akkor született, amikor még nem állt a

Colosseum, a század első emberséges uralkodójának, Vespasianusnak alkotása, a nép színháza. Seneca még Caligula idejében kezdi el irodalmi tevékenységét. Caligula, aki éppen azon töpreng, hogy ideje lenne megsemmisíteni Homérosz költeményeit, felfigyel Seneca auditóriumi sikereire. Caligula érdeklődése egy költő iránt egyértelmű a halállal. Seneca életére azonban angyalok vigyáznak. Az egyik magának a császárnak a szeretője, a másik a császár húga és Seneca szeretője. Caligula halála után Claudius az új császár, s ez Senecának száműzetést jelent. Ismét jelentkezik egy angyal, Agrippina, Caligula másik nővére és Claudius második felesége. Gyorsan intézkedik, hogy Seneca térjen vissza, és vegye kezébe fiának, Nerónak nevelését.

Seneca Neróval együtt megkapja a világbirodalom kormányzását is. Bár filozófiájában az anyagi javak megvetését hirdeti, óriási vagyont gyűjt magának. „Miközben az evangéliumi Lázár szegénységéről prédikált, maga az ugyanazon példabeszédben szereplő gazdag volt" - írta róla jogos felháborodásában Engels. Kortársai és a keresztény utókor a szó és tett közötti ellentmondást kevésbé vetették a szemére. Tanításai - a sztoikus bölcselet tanai - idővel a művelt emberek vallásává lettek.

Nero, mint tudjuk, egy idő után istennek hitte magát, a későbbi Colosseum helyén egy harminc méternél magasabb kolosszusban ábrázoltatta Nero istent, és élt isteni hatalmával is: gyorsan osztogatta a halált. Ez a sors várt Senecára is.

Noha Seneca csak egy az áldozatok hosszú sorában, ez a gyilkosság kiemelkedik a többi közül. Gondoskodott róla Seneca is, amikor halálát Szókratészt utánozva rendezte meg. Ezentúl Seneca és Nero mindig együtt jelennek meg a képzeletben és az irodalomban, mintegy igazolva, hogy az áldozat gyakran a gyilkoshoz van a legközelebb az emberi emlékezetben. Seneca és Nero kapcsolata szinte kultikus példázattá emelte ezt a véres szimbiózist, hiszen a tanítványból lett a gyilkos, és a mesterből az áldozat. Amint erősödik a kereszténység, úgy kap egyre tragikusabb színt ez a kapcsolat. Nem véletlenül, mert Jézus és Júdás története áll a háttérben.

A középkori színjátszás nem ábrázolhatja emberi módon a Mestert halálba taszító Júdást. Az egyház nem ismeri a tettét átérző gyilkos ábrázolásának katarzisba vezető hatását. Júdásból nem lehet Oidipusz, aki legvégül mégis megtalálja a megnyugvást a kegyelem bűntörlő és megszentelő erejének következtében. A liturgikus játékokban Júdás legfeljebb humoros figura. A fehér-fekete ábrázolásban ő a gonosz, a fekete lélek. Ezen a sematikus ábrázoláson csak az változtathatna, ha fölmerülne a gondolat - a görög tragédia gondolata -, hogy a bűnökért az isten is felelős, vagy legalább-is a feudális hatalom.

A színház lépésről lépésre hódítja vissza a terepet. Ha az összeütközés nem lehetséges isten és ember között, akkor behelyettesíthető a történelemből vett példákkal. Seneca és Nero története igazán színpadra kívánkozik, s erre cenzúra sincs.

Mindez nagyon egyszerűen hangzik, de nem lehet véletlen, hogy az elkezdődő európai színjátszásban Seneca egyidőben lesz színpadi hős és színpadi szerző is.

Ebben az időben, a nemzeti irodalmak kialakulásának hajnalán, nem a görög drámát, hanem Seneca tragédiáit veszik példának a színház felújítására. Elég, ha végigfutunk azoknak a városoknak a névsorán, ahol Senecával kezdődik a színház. Velence, London, Párizs, Lipcse Báthory idejében a lengyel Wilno, Németalföld... s máris előttünk áll a XV-XVI. századi európai színjátszás. Egész sor drámaírót ismerünk, akik tragédiáik megírásánál Senecát követik. Legtöbbjük már csupán az irodalomtörténetben él, de követik őket azok, akik nélkül nem tudnánk elképzelni a színházat. Az elsők még olyanokat tanultak, hogy egy tragédiát öt felvonásra kell osztani; Lope de Vega és a többi spanyol, az ifjú Shakespeare és az egész francia klasszikus drámairói csoport már egészen mást vett ki belőle.

Ennek a folyamatnak a következményeiből a magyar irodalom sem maradt ki. Bornemisza Péter, aki szerencsés kézzel egyenesen Szophoklész tragédiáiból válogat, valóságos Seneca-kultuszt teremt. Fordításirodalmunk érdeme, hogy az első magyar nyelvű Seneca-kiadvány már a XVII. század derekán megjelenhet. Jogosulatlan lenne arról beszélni, hogy íme, Senecát is későn fedeztük fel a magunk számára. A latin nyelvű Seneca élő tradíció, s a magyar fordítást úgy kell tekinteni, mint a világi és teológiai érzület harcának egyik sikerét. A nemzeti irodalom erősödésének jele az antik költészet magyar nyelvű megszólalása. A „keresztény pogány Sénéka" Bod Péter magyar nyelvű lexikonában is helyet kap. Pázmány Péter beszédeiben is sorakoznak már Seneca szentenciái.

Míg a költészetben valóságos háború dúl az antik metrumokért, elsősorban, hogy költészetünk megszabaduljon teológiai béklyóitól, a drámaírásban ellenállás nélkül diadalmaskodik a klasszicista stílus, de csak rövid időre. A klasszicista drámák művelői hamarosan kiszorulnak a kezdők és a dilettánsok közé. Kisfaludy Sándor is csak pozsonyi diákéveiben szerkeszt egy drámát, *Seneca tragédiája* címmel.

Költészetünkkel ellentétes fejlődés ez, s ha csupán ezt néznénk, akkor egy olyan akadályt látnánk drámairodalmunk fejlődésének útjából eltakarítva, mely az európai drámairodalomnak a kezdeti haszon után inkább csak akadálynak látszott. Nálunk Kazinczy az *Uránia* Bevezetésében túltesz korszerűségben a nagy drámairodalommal rendelkező népeken: „Eredeti munkák vezetik a népet a jó formálásra. Hidegen hagyjuk el a nézőpiacot Jason és Medea, Phaedra és Hippolytus történetei látása után, - és könnyel telik szemünk, ha azon a körültünk történt dolgokat látjuk, és ha a magunk környülállásit a játékszínben újra feltaláljuk..." A Kazinczy által megkezdett útnak jó folytatója akad Döbrentei Gáborban, az Erdélyi Múzeum szerkesztőjében. Döbrentei a történeti hősdráma mellett tör lándzsát. A görög tragikusokat, Corneille-t, Shakespeare-t ajánlja példának, de óvatosságra inti azokat, akik netán Senecához fordulnának. Seneca sommás megítélését is megkapjuk lapjában: „Seneca drámái nem egyebek drámai declamációnál."

S ezzel nemcsak Seneca, de az egész klasszicizmus felett megkondult a lélekharang. Mielőtt okulhattunk volna belőle.

Évszázados csönd után Peter Brook lepte meg a világot azzal, hogy az emlékezetben együtt élő Seneca-Nero tragédiát ismét felidézte. Az *Oedipus* Rexet választotta ki erre a célra. Oedipust átalakította Neróvá, s áldozataivá korunk jogfosztottjait, az önkényuralmak s a céltalan háborúk alárendelt tömegeit tette. Senecától azt a szöveget vette át, amelyen mindig felsejlett valami, mint a visszfény, a görög tragédia igazi szépségéből.

Nálunk az eredeti *Oedipust* játsszák, mintegy retorikus gyakorlatként. Az előadás remeklése Senecának egy másik műve: *Játék a isteni Claudius haláláról. A* középkori másolók nem értették az eredeti görög címet, de a művet sem, s ezért nevezték el „játéknak" ezt a sziporkázóan elmés és gonosz politikai szatírát.

MÉSZÁROS TAMÁS

Antik drámák - mai színpadon

A klasszikus görög tragédiaköltők hosszú évek óta gondozatlanul őgyelgő mostohagyerekek színházaink tájékán. Igaz, rajtuk kívül még a drámairodalom jó néhány korszakos jelentőségű szerzője sem élvezi ragaszkodásunkat; kitartó érdeklődésünkkel csak a választottak szűk körét tiszteljük meg. De hogy ezek között épp a görögök nem férnek meg, hogy éppen ők azok, akiket oly ritkán játszunk, az semmiképp sem magyarázható dramaturgiáink immár hagyományos restségével.

A néhai, esztétának sem utolsó, kiváló kritikus, Ambrus Zoltán mára harmincas években felhívta a figyelmet, milyen makacsul keressük például Szophoklészben, az *Oidipusz* királyban azt a modern tragikumot, amely eredendően nem sajátja. De nekünk, e századi nézőknek mindenáron a világ ellen feltámadó, küzdő és elbukó shakespeare-i hős kell a színházban, mert az arisztotelészivel, aki a Végzet tehetetlen kiszolgáltatottja, nem tudunk mit kezdeni. Inkább megmagyarázzuk - már Csiky Gergely ezt tette fordításaihoz írt előszavában -, hogy Oidipusz sorsának ő maga is kovácsa, a történtek jelleméből is, nemcsak az istenek kényéből fakadtak.

Ambrusnak igaza van: szórványos görög-előadásaink mindmáig shakespeareizáltak, rendezők és színészek kérlelhetetlenül kutatják a szereplők cselekedeteinek lelki motivációit. Látszólagos bizonyságaként annak, hogy a sorsának odavetett, helyzetén nem változtatható ember drámája idegen tőlünk, vergődésének pszichológiai tanulságai, bukásának katartikus ereje bennünket meg nem érint - miközben a kortársi irodalom (s kivált a drámairodalom) remekeinek jelentős hányada éppen ettől a drámaiságtól átitatott, ezt az életérzést igyekszik feltárni, mintegy kipreparálni, és megmutatásával - ábrázolása, azaz legyőzése lehetőségének demonstrálásával - ismét katarzishoz vezetni a ma emberét.

Színházi játékmódunk, tragikumfelfogásunk hagyományai felől nézve a görögök valóban időszerűtlenek. De például Beckett és Pinter darabjainak fényében szemléletük meghökkentően mai. S Brook, Ronconi, Serban és a Living Theater színházújító kísérleteikhez tudták őket segítségül hívni.

Itt tehát kettős problémával kell szembenéznünk: stílus és felfogás korlátaival. Ha a görögök értelmezésénél végre letesszük az Erzsébet-kori dráma szemüvegét, akkor a változtatás az előadások eszköztárán is elkerülhetetlen, vagyis az ókor klasszikusait azért veszélyes elfogulatlanul vizsgálni, saját világképük és a miénk között közvetítők nélkül keresni a lehetséges kapcsolódási pontokat, mert az efféle következetesség megkívánja a teljes színpadi *tabula rasát,* lesöprését mindannak, ami eddig a görög drámák álkorhű vagy „művésziesen" stilizált előadásaihoz tapadt.

És még csak nem is lehet visszalépni az egykori játékmódhoz. Hiszen arról a kevésnél is kevesebbet tudunk; bizonyosan csak azt, hogy feltámaszthatatlan.

Aki tehát ma az antikvitás drámairodalmához nyúl, nem tehet kevesebbet: színházat kell teremtenie.

Oedipus Rex

.A közelmúltban két fiatal rendező, két rendhagyó helyszínen próbálkozott egy-egy antik művel. A jótékonyan általános „antik" jelzőt ezúttal külön indokolja, hogy Rencz Antal debreceni Euripidész-előadásával szinte egyidőben Nagy András László a budai vár Királypincéjében Seneca *Oedipus* Rexét vitte színre, vagyis némiképp bonyolította a helyzetet, hiszen a római bölcselő könyvdrámájáról először is eldöntendő, milyen szálak kötik Szophoklészhez, egyáltalán: mennyiben tekinthetjük művét ókori tragédiának.

Erős a csábítás, hogy Seneca személyiségéből induljunk ki; élete első pillantásra sokkalta drámaibbnak tűnik, mint drámái. De félő, hogy túlságosan elkalandoznánk, szorítkozzunk hát azokra a tényekre, amelyek hatása érzékelhető-kimutatható az *Oedipus* Rexben. Mindenekelőtt, ami a szerző téma iránti vonzalmát magyarázza: sztoikus-epikureista filozófiája, életvitele. Az a Seneca, aki a Vigasztalásokban kimeríthetetlenül tudta sorolni az érveket az elmúlás gondolatának elfogadása mellett, aki már-már keresztényi értelemben, megváltásként fogta fel a halált, és saját „gyakorlatában" igazolta, hogy méltóságteljes vállalása szinte életcéllá emelhető - az a művész természetszerűen talált újraformálandó anyagot Oidipusz mítoszában.

Hogy számára a mítosz már csak „téma" volt, hitalap nélkül, arról árulkodik például *a Marcia* vigasztalásának *egy* részlete: „Gondolj arra, hogy a holtakat nem éri már semmi baj, hogy az alvilág hátborzongató sok rémsége mind csak mese ... költők játszi képzelődése csupán, ők ojtották belénk hazug rémmesékkel a rettegést." E logikus, majdhogynem ateista kijelentés ugyanakkor cseppet sem zavarta abban, hogy az *Oedipus Rexet* teletömje az alvilág hátborzongató rémségeinek plasztikus leírásával.

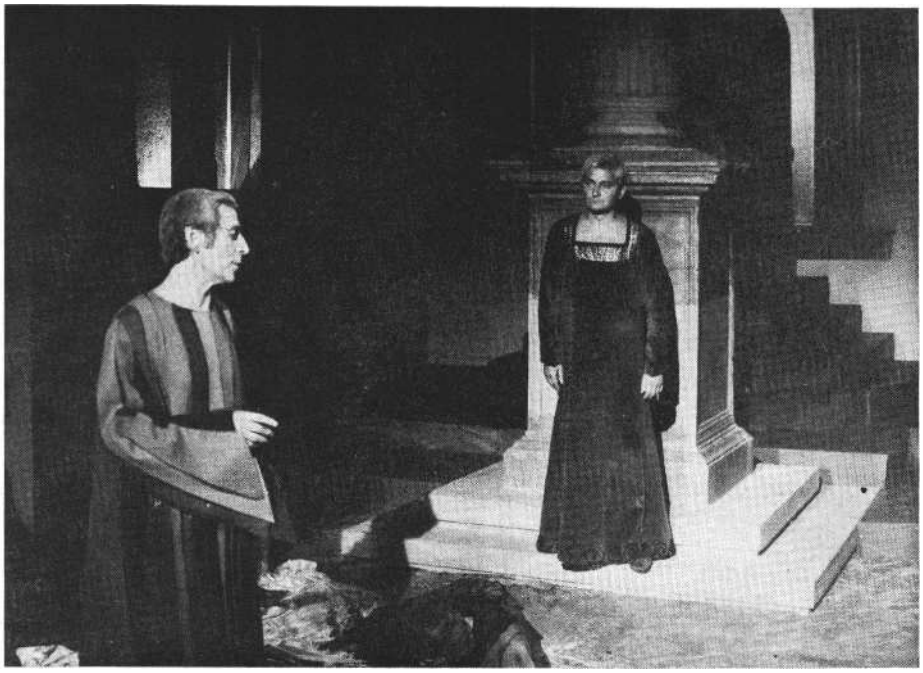
A dráma voltaképp a borzalmak részletezésében és a Senecára oly jellemző fellengzősségben különbözik legszembetűnőbben görög mintájától. Szophoklész stílusa sokkalta mértéktartóbb, valamennyi szereplője s a Kar is tömörebben fogalmaz; Seneca nyelvén érződik a szónok-államférfi pátosza. Ettől eltekintve azonban, a két dráma jelenetépítése, cselekményvezetése lényeges különbséget nem mutat. Senecának nem tartozott ambíciói közé, hogy változtasson a görög tragédia formai eszményén, hiszen nem szánta előadásra darabjait. Úgy is mondhatjuk: a filozófus a görög szerzőkkel ellentétben nem volt szín-házi ember.

Marad még a kérdés: Seneca *Oedipusá*nak szövegében kimutathatók-e másfajta motivációk, drámai indítékok, egy másfajta karakter, mint Szophoklész hősének megnyilatkozásaiból? Az egymásnak megfelelő jelenetek összevetése rávilágít, hogy a senecai Oedipus jellemének kétségtelenül némi eltérésére utal beszédmódja. A „római" Oedipus szószátyárabb a görögnél. Vegyük például azt a részletet, amikor a király a pásztor szavaiból végképp megbizonyosodik önnön vétkéről:

Szophoklész-Oidipusz :

„Óh jaj, jaj ! Minden tisztán napvilágra jő ! Oh, napvilág! Ma utoljára látlak én. Ott születtem, hol nem kellett; azt vettem el, Kit nem lehet; s megöltem, akit nem szabad!"

E tömör, ténymegállapító sorok helyén Senecánál egy helyszűke miatt idézhetetlen, terjengős átkozódást találunk. Seneca-Oedipus nem elégszik meg a szűkszavú helyzetjelentéssel, s a véres ítélkezéssel önmaga felett, hanem bőven szórja magára az átkot, s arra biztatja a Kart - a város lakóit -, hogy végezzenek vele. A Kar viszont szenvtelen kommentárral válaszol, amelyben a



Seneca: Oedipus Rex (Királypince). Versényi László (Tiresia) és Sinkó László (Oedipus) (Iklády László felvétele)

középszer életeszményét hirdeti. Mert *„mind, mi túlüt a Mértéken, pusztul".*

Szophoklésznél a Kar részvéttel fordul a várossal jót tevő Oidipuszhoz, s egyedül a Végzetet okolja a thébai uralkodó vesztéért. *„Ki él jobban a vad Végzettel egy fedél alatt ?"*

A szövegből kiviláglik, hogy Seneca felfogása szerint Oedipus tragédiája azé az emberé, aki „túlütött a mértéken" mindenben: dicsőségben, hatalomban, bűnökben (ha utóbbiakban akaratlanul is). És *ezért* kell buknia. Talán nem erőltetett belemagyarázás, ha azt mondjuk, *az életélmény* valóban senecai. Caligula és Nero uralkodásának mindennapi tapasztalása, a császárkorban virágkorát élő sztoicizmus alapja.

Ebből a szempontból - vagyis amennyiben már nem „vegytiszta" sorsdráma - *az Oedipus Rex* mintha nagyobb teret engedne a hős pszichológiai ábrázolásának. Mindjárt a nyitójelenet egy félelmektől, baljós sejtésektől gyötört Oedipust mutat, aki a várost sújtó csapásokat már első szavaiban egyértelműen saját, személyes fenyegetettségeként fogja fel: *„Királyságnak ki örvend? / Csalfa Hatalom, hízelgő külsőd mily nagy rémeket takar?" És* a további sorokban is ezek a kifejezések a leggyakoribbak: *bűn, fenyegetés, félelem, rémség, átok.*

Szophoklésznél - bár ő is a dramaturgiai *in medias res* megoldással indítja tragédiáját - Oidipusz kiegyensúlyozott nyugalommal, higgadtan fogadja vészt panaszló népét, sorsából még mit sem sejtve.

A két dráma aprólékos szövegösszevetéséből egyre jobban megérthetjük Seneca átdolgozói szándékát, de látnunk kell azt is, hogy mindaz, ami nála egyéni, valóban csak a szövegben munkál, s a helyzetekre, a cselekményre látszólag nincs hatással. Minden *ugyanúgy történik,* ugyanazokkal a szereplőkkel, mint Szophoklésznél - csak Oedipus és a város népe, a Kar *éli meg másként az* eseményeket.

Oedipus sokkal nehezebben jut el a tettek és a szükségszerű következmény vállalásáig, s a Karral való kapcsolata már nem a poliszközösség viszonyaira, vezető és vezetettek szoros egymásrautaltságára jellemző. Ez a Kar nem szánja igazán a királyt, és sorsa csak annyiban érdekli, amennyiben tanulságokat von-hat le belőle saját jobb boldogulására. „Kész ez a rend, és senki sirámira nem változhat" - mondják. Seneca dekadens tragédiája dekadens korának hű tükre - ám a filozófus-költő rafinált módján az, aki vállalja ugyanakkor a szophoklészi drámatechnikát. Mérhetetlenül megnehezítve ezzel mai rendezője feladatát.

Meggyőződésem, hogy az *Oedipus Rex* sem egy művész, sem egy színház életében nem lehet ötletszerű vállalkozás. Ami azt jelenti, hogy nem lehet szívós előkísérletek, a görög dráma színpadra állítása terén szerzett komoly, megszenvedett tapasztalatok nélkül belevágni. Rendezőnek sem, színésznek sem, díszlet- és jelmeztervezőnek sem.

Először szóljunk egy szót a Királypincéről mint drámai színtérről. Véleményem szerint alkalmatlan. A Nemzeti Színház valamennyi bemutatóját láttam ott, s az első, ami minden esetben bántott, az a terem tökéletes használhatatlansága színházi előadások céljára. Mert akárhogyan ültetik a közönséget, a helyiség semmiképp sem kínál olyan teret, amelyben megszervezhető a látvány. (Nem a látványosság!)

Arról nem is beszélve, hogy egy *ekkora* teremben másként kell játszani, más gesztusrendszert kell alkalmazni, mint a Nemzetiben. Ezt az eltérő „lépték" színészetet is hiába vártam évről évre.

Az Oedipus Rex előadásán aztán a Királypince sajátos hátrányai a lehető legkeményebben bosszulták meg magukat.

Mindenekelőtt a szereplők mozgatása mondott csődöt. A térnek mélysége nem lévén, a jelenetek beállítása a szó szoros értelmében egysíkú lett. Kivételt a Kar képezett, mert tagjait Kricskovics Antal koreográfiája többnyire csokorba fogta össze; kihagyva ugyan a számításból, hogy ehhez az alakzathoz, ezekhez a stilizált mozgásokhoz sokkalta nagyobb rálátást kellene a néző számára biztosítani. Ami az adott helyen viszont lehetetlen. Mint ahogy az is, hogy a szereplők egyike emelkedett hangulatú szavaló-estet ad, másika meg intellektuális töprengéseit osztja meg a közönséggel. A ruhák (Varga Győző tervei) szintén nem illenek a szűk térbe, a vörös bársony és az aranybrokát feszíti ezeket a falakat.

Persze, az elemzőt könnyen érheti az a vád, hogy megrekedt a külsőségeknél. Sajnos azonban tudomásul kell venni, hogy a színházban a külsőségeken múlik, képese a néző továbblépni a lényeg felé vagy nem. Ha egy előadás hatásmechanizmusa olyannyira zavaros, mint az *Oedipus Rexé,* akkor bizony megrekedünk a mozgásnál, az egyes hangsúlyok-nál és a ruháknál. Pontosabban ezeknél külön-külön, hiszen nem állnak össze olyan egységes jelrendszerré, amelyből kibontakozhatna a dráma valamely értelmezése.

Az Oedipus Rex világának meghatározásához körülbelül a következők volnának szükségesek: a szereplők egységes elvű mozdulatvilága; az ezzel szinkronban levő, szintén egységes beszédstílus; a mozdulatkarakterek és a beszéd által meghatározott térforma és jelmezek.

Mindez pedig akár egyetlen szóból is kibontható. Például: félelem. Milyen a félelem világa? Milyenek ott a formák, a színek, a hangok ?

Nagy András László rendezése nem felel. S nem az a baj, hogy *erre* nem. Az, hogy *más kérdésekre* sem. Hogy fel sem teszi a kérdéseket.

Oresztész

Rencz Antal bizonyos értelemben könnyebb ügyet választott, amikor a profán Euripidész izgatóan modernnek ható *Oresztészét* vitte a debreceni egyetem templomának lépcsőire.

Persze *az Oresztész* is sorsdráma, hiszen mindvégig az istenek irányítják a szereplők tetteit, s nem marad el *a deus ex machina* sem; Apollón csodásan elsimít minden viszályt. De hát Euripidész gondoskodik róla, hogy ezt a gondviselést túl komolyan ne vegyük - erre még visszatérünk -, s egyébként is, nem nehéz felismerni, hogy a szereplők cselekedeteinek mozgatórugója elsősorban az egyéni érdek, a zaklatott idegállapot, és valami megdöbbentően természetesnek vett *kegyetlenség,* mint a feszítő helyzetek feloldásának magától értetődő, bevett módja.

Oresztészt, mióta anyját megölte, üldözik az Eumeniszek - Euripidész kóreseti pontossággal ábrázol egy ideglázat-, s Elektra ápolja. A város mindkettőjüket kiközösítette már, várják a népítéletet. Segítséget egyedül Menelaosztól remélhetnek, a hazatérő király, nagybátyjuk, jobb belátásra bírhatná a várost. Ám Menelaosznak megvan a saját félnivaló-ja: hazahozta Trójából Helenét, a tízéves háború okát, s joggal tart az elesettek családjainak bosszújától. Sajnálkozásával fizeti ki Oresztészt, szót emelni nem akar érte.

Már eddig is zseniálisan bomlik ki a drámai alaphelyzet: Oresztész és Elektra, akik megszabadították a várost zsarnokától, akik egyedül voltak bátrak a tettre, kiszolgáltatottan lesik a megszabadított polgárok ítéletét; nem a trónra hívják őket, hanem a halálba, anyagyilkosságért. S a hatalmas rokon, a Trójában győztes Menelaosz nem biztosíthatja őket támogatásáról - bár belátja, hogy fivéréért, Agamemnonért a két testvér méltán állt bosszút Klütaimnesztrán -, mert itt van ez a kényes Helené-ügy. A nő, aki még mindig a régi, Klütaimnesztra sírjára is csak egy aprócska hajfürtjét küldi áldozatnak, nehogy odalegyen a frizurája. (Elektra, aki szintén nő, méghozzá irigy vénlány, nem is mulaszt el erről egy epés megjegyzést.)

S amikor a nép öngyilkosságra szólítja fel Oresztészt és Elektrát, és úgy tűnik, a helyzet menthetetlen, megjelenik Püladész, a hős barát, és könnyedén, egyetlen mondatával elszabadítja az erőszak tébolyát. Azt javasolja, hogy ha már halniok kell, legalább vesszen Helené is, ennyit igazán megérdemel a gyáva Menelaosz.

Püladész:

Öljük meg az ő keservére Helenét.

Oresztész:

Hogy? Készen vagyok rá, hogyha jól elérhető.

Püladész:

Kardélre hányjuk. Otthonodban rejtezik.

Figyeljük meg, milyen gyorsan, praktikusan gondolkodnak és fogalmaznak a halálraítéltek. Ezt egykettőre tisztázzák, és a technikai részletek megbeszélése után (hová dugják a kardokat) már arra is van idejük és eszük, hogy megideologizálják az egyéni bosszút mint népérdeket. Elvégre még az is lehet, hogy Helené leölésével megengesztelik a várost. Ha mégsem, akkor magukra gyújtják a házat.

Elektra végighallgatja a tettre kész férfiakat, és rájön, nem valószínű, hogy az újabb gyilkosság megmentené őket. Ha már erőszak, legyen értelme. Az ötlet egyszerű : Helené meggyilkolása után ráadásul még túszul kell ejteni leányát, Hermionét, és a szabad elvonulás fejében felajánlani Menelaosznak. Minden így is történik, s a túszdráma Menelaosz őrjöngésébe torkoll, a feleségét vesztett és leányát féltő király az egész várost a palotába zárkózott merénylőkre készül uszítani.

Euripidész darabjában az emberek idáig jutnak el a „maguk erejéből". Kirobbantják a gyilkolás láncreakcióját. Már csak a dramaturgia segíthet; megjelenik Apollón a felhők között.

S ettől kezdve a befejezés már hangsúlyozottan *nem a dráma,* hanem *a mítosz világában* játszódik. Az isten közli, hogy Helenét elragadta gyilkosai elől, s ezen-túl Zeusz oldalán a hajósok védelmezője lesz. A földön maradóknak pedig kiosztja királyságaikat és házasfeleiket Oresztésznek ráadásul beígéri az Eumenidák majdani bocsánatát is.

Rencz érezte: döbbenetesen modern előadás lehetőségét tartja a kezében. Ez világosan kitűnik rendezésének tempováltásaiból. Lassan, méltóságteljesen indítja az első jeleneteket, statikus beállításokat alkalmaz - kár, hogy a néző ezekben a figyelem megragadásának szempontjából döntő percekben unatkozik. Az acsarkodó Püladész megjelenésétől Rencz gyorsít, és a fokozott szereplőmozgatással, a zaklatott hangsúlyokkal érdeseb bé, határozottabbá teszi az előadás második felét. Meg kell mondanunk, nem eléggé. Az óvatosság, a szélsőségektől való tartózkodás mindvégig jellemző munkájára.

De végül is, egészében véve nem ezért sikerületlen az előadás. Sokkal inkább azért, mert bár a rendezés egy látszólag gazdag, változatos eszköztárat vonultat fel az amúgy is látványos szabadtéren, a kedvezően széles lépcsősorokon, mégis, a sokféle megoldás hatáselemzése bizonytalan.

Először: a maszkok. Valamennyi szereplő félálarcot visel, kivéve a Kar tagjait. Ebben nem nehéz felfedezni a koncepciót, Rencz szándéka szerint a maszk az önálló figurák időtlenségét, karaktereik korokfelettiségét, mitikus eredetüket hangsúlyozza, míg az asszonyok kórusát az eleven-emberi arcok a mai kommentátor szerepébe helyezik. Az elgondolás önmagában nem rossz, általában a számon tartandó lehetőségek egyike lehet a görög tragédiák előadásában. De éppen Euripidész *Oresztészének* esetében sajnálnunk kell, hogy a főszereplőktől a rendező megvonja az arc, a tekintet kifejező erejét.

Mindazonáltal, ha elfogadjuk és tiszteletben tartjuk ezt az elképzelést, a maszkok alkalmazásának akkor is két fontos problémáját veti fel a debreceni előadás. A maszknak - ha már van - nem az a feladata, hogy semlegesítse a színész megjelenését, hanem az, hogy egy másik arcot kölcsönözzön a sajátja helyett. Egy változatlanságában kifejező, a karaktert vagy indulatot (vagy mindkettőt) tükröző arcot. Koós Iván maszkjai ezúttal csak álarcok, meglehetősen jellegtelenek, nem segítenek a színészeknek.

A másik gond a szereplők mozgása. A maszkkal játszó színész naturális gesztusokkal nem élhet, testével is karaktert - a maszkkal egyezőt - kell ábrázolnia, méghozzá egy pontos koreográfiának megfelelő virtuozitással. Ez a fajta színjátszás viszont speciális képzést feltételez. Az *Oresztész* együttese ilyenen láthatóan nem esett át.

Végül a hanghordozás. A Kar Victor Máté zenei kíséretére énekbeszéddel próbálkozik, de ennek előadása, úgy tűnik, szintén több „tréninget" kíván. A színészek pedig egyéni vérmérsékletük és szokásaik szerint mondják a szöveget, egyesek „értekeznek", mások a „hangulatot festik". A jelenetek dinamikáját az határozza meg, hogy az épp színen levő szí-

arcok és maszkok

nészek között melyik „iskola" képviselői kerültek túlsúlyba.

Ismételnünk kell, amit korábban Nagy András László *Oedipus* Rexével kapcsolatban mondtunk: kiforrott eszközök, illetve alkalmazásuk biztonsága nélkül egyszerűen nem lehet közvetíteni e sajátos drámai világokat. Marad az óvatoskodás, valamiféle középút keresgélése hagyomány és újítás között, mert a kifejezés korlátai semmilyen irányba nem engedik a „robbantást".

Rencz Antal rendezésének érdekes pozitívuma, hogy megkísérelte megoldani az isteni beavatkozás mindig kényes mozzanatát. A templom magas tornyáról függőlegesen kifeszített huzalon leeresztette a mennyből Apollón és Helené bábfiguráját, majd a megafonból áradó isteni szózat végeztével szép lassan felhúzta őket a debreceni Nagyerdő csillagos egébe. Az iróniából éppen elegendő volt ahhoz, hogy értelmezze Euripidész deus ex machináját.

A tanulság azonban az, hogy a színpadon a bábok egyelőre jobban megfelelnek feladatuknak, mint az emberek.

*

A színészi teljesítményekről szándékosan nem szóltam név szerint. Írásomból remélhetőleg kitűnik, hogy egyes művészeket méltánytalan volna akár elmarasztalni, akár dicsérően kiemelni. A görög dráma hazai felvirágoztatása - ha egyáltalán létezik erre irányuló szándék - nem a színészek, hanem a színházak feladata.

Seneca: Oedipus Rex (Nemzeti Színház)
Fordította: Jánosy István. *Rendezte:* Nagy András László. *Díszlet- és jelmeztervező:* Varga Győző. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Koreográfus:* Kricskovics Antal. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *Segédrendező:* Thuróczy Katalin.
Szereplők: Sinkó László, Zolnay Zsuzsa, Gelley Kornél, Versényi László, Bordán Irén, Vörös Eszter, Gáti József, Tarsoly Elemér, Siménfalvy Sándor, Maróti Gábor, Pálfai Péter, Farkas Zsuzsa, Sívó Mária, Somogyvári Pál, Andorai Péter.

Euripidész: Oresztész (Nagyerdei Színház, Debrecen)
Fordította: Devecseri Gábor. *Rendező:* Rencz Antal. *Díszlet-, jelmez-, maszk- és bábtervező:* Koós Iván. *Zene:* Victor Máté és Koncz Tamás.
Szereplők: Takács Kati, Vajda Márta, Blaskó Balázs, Kristóf Tibor, Reviczky Gábor, Szakácsi Sándor, Kóti Árpád, Székács Csilla, Felföldy László, Csikós Sándor, Monyók Ildikó.

Csernus Mariann Seneca-monológja

A várbeli Királypince boltozata, erkélye, oszlopa és a nézők széksorával szem-közt elhelyezett ismeretterjesztő tábla az antikvitás hangulatát idézi, még inkább egy múzeumét, de semmi esetre sem a színházét. A megszokottság istenei cserbenhagyják a nézőt, aki Csernus Mariann monológjára várakozva már csak a sikamlós helyzet veszélyét érzi. Nem válik-e Seneca pamfletje, *a Játék az isteni Claudius haláláról,* mesterkélt leckeművé? Érdekli-e a mai nézőt a téma: egy félhülye császár kétezer éves karikatúrája? Egyáltalán „átjön-e" ennyi teherrel az alakítás itt a „rivaldán", ahol meg kell teremteni még a játéktér illúzióját is ?

Régi igazság, hogy minden előadás első tizenöt perce a próbaidő. Ennyi idő alatt kell becsalni a nézőt az egérfogóba. Most azonban nincs introdukció, az egész játékidő sem több ennél. Itt fejest kell ugrani, még ha az ugrás életveszélyes is.

Seneca: Játék az isteni Claudius haláláról Csernus Mariann az előadásban (Iklády László felvétele)

Csernus már beszél, okosan, élesen és mégis barátságosan. Érezni, hogy nem akarja megriasztani a nézőt. Seneca szövegét mondja, de körülfogja, kiegészíti valamivel, s ez már az ő „néma nyelve". Fogalmazhatjuk így is: Csernus művészete.

Az időbeli távolság egyszeriben eltűnik. Lendületesen, sziporkázva pereg a mind érdekesebbé váló történet, a próza és vers mesteri prozódiai rendszerben váltakozik. Csernus a remek paszkvillust nem a néző iskolai emlékeire építi fel, ő elsősorban a jelenben élőkhöz szól. Áll a császári palota auditóriumában, és a néző elé varázsolja a császárt: íme, ezt avattátok istenné!

A pillanat kényes, a játéktér máris megtelik tétovázással. Az eddigi finom eszközöket váratlanul erős színészi gesztusok váltják fel, mintha ezekkel akarna leplezni valamit, talán a félelmet. Persze, a szatírát tollal írják, s ez a toll Csernus kezében tőrré változott. Meg kell gondolni, a tőr, amit a néhai császár torkának szegez, mégiscsak a hatalomra szegeződik. Az új császár még élvezettel röhög Claudius habókosságán, dadogásán, sántaságán, ágyba vizelésén, de mi történik, ha észbe kap, hogy most ő ül ugyanabban a székben ? Gyorsan néhány bók elröppentve az új császár felé: te vagy a Napunk, a Hajnal, mely „a homályt szétszórja" stb.

Seneca politikai opportunizmusa Csernust éppúgy a szakadék szélére taszítja, mint a gúnyirat kétezer év előtti előadóját. Itt most nem a tetszésre vagy nemtetszésre megy a játék, ez élethalálharc, ha csak annyi időre is, amíg „ragyogó fény pírja fut át szelíd arcán" a császárnak. Ez a szelíd arc Neróé.

Már nem lehet baj, a színésznő győzött. Bizonyítéka ennek a frissen felszökkenő tréfás kedv, a szabadon áradó mese, s már észre sem vesszük, hogy közben mindent eláraszt a fröcskölő savas gúny, mely alámossa a hatalom monumentumát.

Csernus Mariann győzött, a taps elsősorban neki jár.

se-

színház és közönség

CSERJE ZSUZSA

A munkásszínjátszás seregszemléje

Jegyzetek a munkásszínjátszók III. országos találkozójáról

A seregszemlét november 11. és 14. között rendezték meg Tatabányán. A három napon át, reggeltől estig tartó, zsúfolt program a város legkülönbözőbb helyein zajlott. Játszottak sportcsarnokban, üzemben, könyvtárban, régi kultúrházban és korszerűen felszerelt színház-teremben. Az érdeklődő szinte minden előadásra eljuthatott kora délutántól késő estig, s a fesztivál idejére kiadott élő újságban már másnap olvashatta az előző na? látott színjátékok kritikáját.

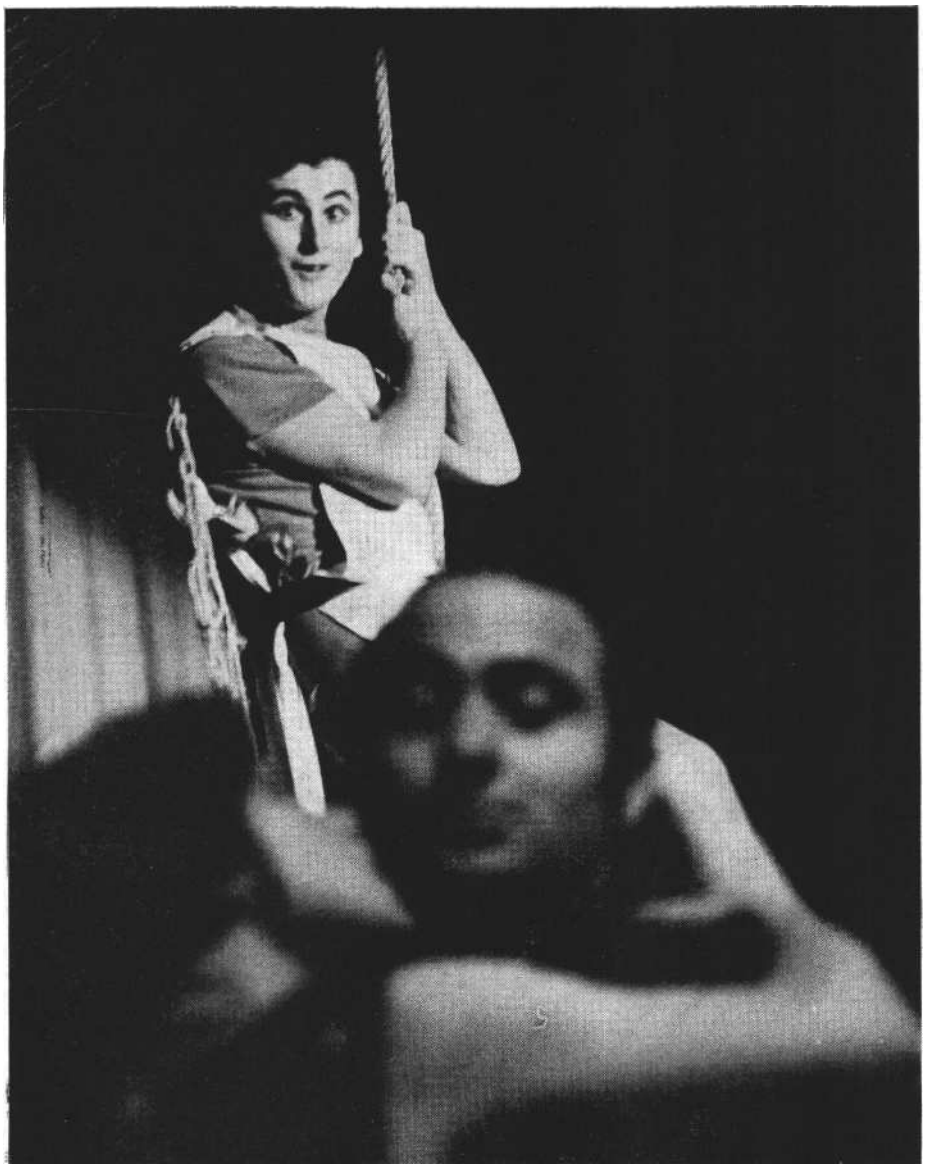
A gazdag információs anyagból kiderült, hogy a találkozóra valóban zömmel munkásszínjátszó-csoportok jöttek el, illetve olyanok, amelyek előadásaikat többnyire munkásközönség előtt játsszák, s ilyen meggondolásból kerültek a meghívottak listájára. A program a műfajok sokféleségében bővelkedett. Láthattunk dramatizált regényt, költői ihletésű népi kantátát, hősi komédiát, középkori farce-ot, tragikomédiát, tandrámát, irodalmi riportot, szerkesztett pódiumjátékok sorát, sőt a bábjáték elemeit is felhasználó mesejátékot is, valamint egy Shakespeare-vígjátékot. Mindamellett elmondható, hogy néhány kivételtől eltekintve, az előadások zömét a társadalmi érdeklődés, a közéleti problémákra való érzékeny reagálás jellemezte. Ezek a fiatalok választ keresnek az őket körülvevő világ kérdéseire, művészi munkájukon keresztül bele akarnak szólni saját életük alakulásába, többnyire a jobbítás igényével. Bizonyára hozzájárult ehhez az a tény is, hogy a tatabányai seregszemle kiírásakor annak fő témájaként a munkásélet ábrázolását jelölték meg, s egy előzsüri díjazta is a legjobb forgatókönyveket. A válogatást is ennek jegyében rendezték, nem zárva ki az egyéb témájú és tartalmú művekkel jelentkező csoportokat sem, ha azok mű-vészi színvonala megfelelő volt. Igen sok produkcióban vetődtek fel komoly erkölcsi kérdések, érzékletesen körüljárva a *most* és *itt* élő és dolgozó ember problémavilágát. Igencsak telitalálat volt, ami-kor az egyik zsüritag a látottak kapcsán „az erkölcsi kérdések fesztiváljának" nevezte a találkozót.

Két előadást lehetne példaként említeni, ahol a közérdekű, izgalmas mondandó találkozott a színvonalas formai megvalósítással. A tatabányai Bányász Színpad hatásos drámai témát választott, amikor Galgóczi Erzsébet novelláját dolgozta színpadra. *Tizenegy több, mint három* című pódiumjátékuk egy bányamentő tragédiájáról szól. A történet konfliktusa: a főhős egy bányatűz alkalmával tizenegy ember megmentésével elkerülhetetlenül másik három végzetes halálát okozza. A húszperces sűrű dráma pódiumi megfogalmazása feszes és tömör, a játszók a jellemekből csak annyit villantanak fel, amennyit feltétlenül szükséges. A jeleneteket elválasztó bányászinduló felhangzó dallamai különös hangsúlyt kaptak a tatabányai bányászmentő nézőtérré átalakított gyűléstermében.

A budapesti Perem Színpad Éless Béla vezetésével szintén dokumentumjátékot mutatott be *Nyomába ért a gyorsvonat* címmel. Erdős István salgótarjáni szerző műve megérdemelten nyerte el az első díjat a munkásélet riportpályázatán. Egy korszerű gondolkodású, háromgyerekes asszony, aki elválva részeges férjétől, egyedül neveli gyerekeit, összeütközésbe kerül az elmaradott falu közvéleményével. Nem tesz eleget környezete, munka-helye korlátolt morálú, torz elvárásainak, magára marad, s reménytelen ki-törési kísérletei után egy gyorsvonat kerekei közt leli halálát. A tragikus vég-kifejlet szempontjából mindegy, hogy öngyilkosság történt-e vagy véletlen tragédia áldozatává lett. A falu összesúgó, csúfolódó, vádaskodó csoportjait kifejezően jeleníti meg a kórus, a jól megkomponált mozgások és hanghatások hatásosan érzékeltetik a közösség egyre szorítóbb gyűrűjét. Szinte halljuk a vonat vészterhes zakatolását, míg végül a kerekek csattogása fokozatosan egyetlen sikollyá tornyosul, melyben a főszereplő utolsó, segélyt kérő mozdulatának kimerevítésével éljük át a bekövetkező tragédiát. A kiváló összmunkán belül tehetséges egyéni alakítások is születtek, tartalom és forma kifejező egysége valósult meg az előadásban, mely érezhetően nagy hatást váltott ki a Felsőgallai Szénosztályozó közönségében. Nyoma sem volt a fesztiválon a l'art pour l'art művészkedésnek, a szubjektív témák melodramatikus feldolgozásainak, a külföldi avantgarde hatásokat rosszul értelmező és csak külsőségeit utánozó zavaros előadásoknak. Nem találkoztunk ízlésromboló vagy éppenséggel giccses produkciókkal sem, mégis fel kellett figyelnünk bizonyos újfajta sematizmus veszélyére. Tartalmi és formai értelemben egyaránt. Néhány előadásban eluralkodott, de sajnos csak nagyon általánosan a „hibák ostorozása". Egy-egy csoport már-már lubickolt a társadalmi mozgást kísérő negatív jelenségek felsorolásában, s ezzel éppen az óhajtott hatással ellentéteset váltott ki. A debreceni Unió Munkásszínpad *Mellesleg, dolgozunk* című szatirikus dokumentumjátékában, melyet Sulyok Katalin közérdekű riportja alapján dolgozott színpadra, minden előkerül. Szó esik az üzemi koszt gyengeségéről, a „büfézésről és kávéfőzésről", a munkaidő alatt és munkahelyen megrendezett névnapi ünnepségekről, a formális brigádvállalásokról s arról, hogy ha „mellesleg, dolgozunk", az csupán látszatmunka. Mindezt játékos formába öltöztették. Van itt minden: gyerekruhák, búgócsiga, építőkocka, seprűnyél és műanyag macska, számológép, tarkabarka és hulahoppkarika. A játékos ötletek önmagukban nem megvetendők, s bizonyára a társadalmi mondandó színesebbé tételét szolgálják, ám a fiatalos jókedvvel együtt sem ellensúlyozzák a játék szervezetlenségét, a mozgások összevisszaságát.

Hasonló hibák bukkannak föl a szolnoki Híd szatirikus happeningjében. Az *Én, Targonca Lajos* című kavalkádban a „fal mellett sétálást", a gyávaságot ostorozzák a bátorság nevében, az üzemi demokráciával való visszaélést, és őrült tűzoltóparancsnokokra és gyújtogatókra osztják a világot. S bár a rendezői és színészi megoldások tehetségről árulkodnak, a szimbolikus nevek, az időnként érthetetlen hangzavar mégis többnyire az érthetőség, élvezhetőség rovására megy. Színpadi jelzésrendszert alkalmazni, szimbolikus mondandót közvetíteni csak a mesterség tökéletes ismeretében lehet, s csak a realizmus talajáról elrugaszkodva, és annak magasabb szinten való újjáteremtésével.

A budapesti KISZ Központi Művészegyüttes realistának tekinthető színjátékkal szerepelt. Vészi Endre *Muslicák a liftben* című elbeszélését írta át a rendező Dévényi Róbert *Szerszámemberek* címmel. Egy takarítónőként dolgozó viceházmesterné és egy „szocialista úriasszony" ellentétében mutatni fel a társa-dalmi visszásságokat: eléggé sikamlós lehet. S nem annyira a tartalmi kérdésekről, inkább a rendezői következetlenségekről akarok néhány szót ejteni. A felemás díszlet, mely egyszer jelzett, máshol való-



Shakespeare: Szentiványéji álom (Tatabányai Bányász Színpad) (Székely Iván felvétele)

ságos hatást kelt, még elfogadható; arra gondolunk, hogy az előadások olyan körülmények között folynak általában, ahol a színváltozás megvalósítása lehetetlen. Ám a naturalizmusba hajló részletek már megkérdőjelezhetők. Szükséges-e itt igazi porszívót használni igazi zajjal, vagy vasalóval elégetni egy inget, melynek dugója látványosan nem csatlakozik sehová, tocsogó, vizes ronggyal felmosni a színpad deszkáit, s egy fiatal színjátszó haját liszttel befehéríteni, hogy élemedett korú svájci apácának hasson?

A fesztivál legnagyobb sikerét a tatabányai Bányász Színpad másik előadása, *a Szentiványéji álom* érte el. „Kurta-furcsa változat amatőr színpadra" - így jelöli a játék műfaját a színlap. Egy gitár és egy nagybőgő humorral átszőtt hangjaira indul az előadás, s a zene finoman pendíti meg a leendő játék hangvételét. Ez a tündéri irónia az egész előadáson végigvonul, László Tibor rendező szellemes ötletek özönével árasztja el a színpadot. Talán csak a szerelmi jeleneteket nem hatja át ugyanaz a humor, bőségesen kárpótol azonban a mesterembereké. A shakespeare-i szó megteremti a teret, nem igényelve különösebb díszletet, a mai ruhák, trikók rövidnadrágok természetesen simul-nak a sziporkázó komédia keretei közé. Ars poeticának is beillik ez az előadás, az irónia öniróniával párosul, melynek tükrében színjátszóéletük jelenségei is megfogalmazásra találtak. Az a nyüzsgés és életfontosságú rohangálás, ahogyan becipelik a színre a mesteremberek fellépéséhez szükséges díszletdeszkákat, ahogyan összerakják, és készülnek a leendő „színielőadáshoz", saját nehézségeikre is utal. Philostrat, az ünnepélyrendező alakítója eljátssza az amatőrrendező, de szinte minden rendező karikatúráját. A színfalak mögött izgul, mutogat, arcjátékával kíséri a játékot, lebiggyedő ajka néha mély megvetésről árulkodik, amit „tehetségtelen" színjátszói iránt érez, amikor azok képtelenek megvalósítani az ő „zseniális" rendezői ötleteit, nagy ritkán elönti az öröm, egy-egy jól sikerült résznél. Verejtékezve izgul a sikerért. Aztán halkan, észrevétlenül hátul átsaszszézik a másik oldalra, ahol a négy szerelmes, a nagyérdemű közönség ül, hogy rajtuk figyelje a hatást. Amikor a nézők nevetnek, az elégedettség és büszkeség fényében fürdik arca, hogy a következő pillanatban újra dühöngjön, vicsorítson, mert kedves szereplője ismét vétett valamit, vagy éppen a szöveget felejtette el. Igazi színházi élmény.

„Senki sem lehet próféta a saját hazájában" - mondja a közmondás, és sajnos, úgy tűnik, ez Tatabányán is érvényes. Mert a fesztivál hálás közönsége ugyan forrón ünnepli előadásukat, a helybeliek nem sok érdeklődést tanúsítanak irántuk. Pedig ragyogó Shakespeare-játékban gyönyörködhetnének, miközben a várost ellepik *a Mária főhadnagy* plakátjai, s bizonyára telt házakat vonzanak. A tatabányai csoportnak hosszú és sikerekben gazdag múltja van, igen sok fesztivál díjnyertes produkcióját vallhatja magáénak. Megtudtam, hogy a városban eddig csupán háromszor adták elő *a Szentiványéji álmot,* ebből egy alkalommal nem volt közönség, ezért a saját szórakoztatásukra, főpróbának tekintve játszották el.

Egyéb problémák is felvetődtek, amelyek nehezítik munkájukat, s nemcsak az ő csoportjukban. A budapesti Perem Színpad résztvevői beszélgetésünkkor elmondták, hogy nemcsak a közönség toborzása okoz időnként gondot, hanem sok egyéb is. Előfordult például, hogy meghívásra mentek valahová, s a meghívó fél még a társulat útiköltségét sem fedezte, sőt volt olyan hely, ahol meg sem köszönték az előadást. Ezek csak kiragadott példák, s lehet, hogy esetlegesek, mégis előfordul, hogy a rengeteg fáradságot, önfeláldozó munkát igénylő amatőr színjátszás a minimális anyagi segítséget is nélkülözi. Pedig ezek a színjátszók, hajó színvonalon oldják meg feladatukat, fontos közművelődési szerepet tölthetnének be. Felmerült éppen ezért, hogy a továbbiakban az ilyen fesztiválokra meg kellene hívni olyan felelős vezetőket, akiknek a hozzáállásán, segítségén múlik vagy múlhat az amatőr színjátszók nagyobb megbecsülése s a fellépésükhöz szükséges feltételek megteremtése.

A szocialista művelődéspolitika nem csupán egyéni kedvtelésnek, a szabad idő szórakoztató eltöltésének tekinti ezt a művészeti tevékenységet, önművelő, közösségteremtő funkcióján kívül számol annak embert formáló, a kulturális nevelést elősegítő és közösségteremtő hatásával is. S ebben a munkásszínjátszásra különösen nagy feladat hárul.

GALAMB GYÖRGY

Névsor a paraván mögött

A Magyar Nemzet 1976. november 9-i számában Fekete Judit majd kéthasábos kritikát írt a kolozsvári Bábszínház vendégjátékáról, *a Karnyóné* előadásáról. Bírálatában többek között néhány bábszínész alakításáról részletesebben is írt, s volt, akiről kicsit elmarasztalóan. De nem erről volna szó tulajdonképpen, hanem inkább arról, hogy sokan a budapesti Állami Bábszínház tagjai közül, ahányan csak olvasták az előbb említett bírálatot, így sóhajtottak: „Vajha már egyszer a mi alakításainkról is legalább ennyire részletesen írnának színikritikusaink !" ... „Ne csak a nevünket írnák le sorjában, a legtöbbször a tapintatosnak tűnő ábécérendben!"... Oly-kor megesett, hogy egy-egy már elkoptatott jelzőt is kaptunk, mint például: „bájos", „bumfordi", „groteszken mulatságos", „tündéri" stb. Meg-megemlítették; hogy X „virtuózan mozgatott", Y pedig „plasztikusan mozgatott" stb. Hogy valakiről egy vagy több mondatot is írtak volna, az immár csaknem harminc esztendő alatt alig fordult elő, pedig a sajtót mindig nagy figyelemmel kísértük.

Egy pillanatra sem irigyeljük el a kolozsvári Bábszínház igen tehetséges művészeitől a behatóbb kritikát, az elismerést, a bőséggel mért őszinte dicséretet. Mi sem reklámot akarunk magunknak, hírverést, avagy majdan bekeretezhető dőlt betűs dicshimnuszokat. Csak egyet szeretnénk: hogy új produkcióink nyomán, a budapesti Állami Bábszínház színészeiről is elemzőbb, behatóbb, részletes bírálatokat írjanak napilapjaink, hetilapjaink s alkalmasint egy-egy folyóiratunk is. Legalább a főbb szereplőkről, bár sok esetben az epizodisták is megérdemelnék a figyelmet. Talán fölösleges hangsúlyoznom, hogy ezzel mekkora segítséget kaphatnánk. Tudjuk valamennyien, hogy a játékunkat esetleg elmarasztaló kritikát is megértéssel kell fogadnunk, a tanulságokat le kell vonnunk belőle. Hadd idézzek itt Vörösmarty Mihály egyik nevezetes bírálatából: „...Itt levő színészeink arról dicséretesek, hogy örömest tanulnak, s a jó szándékú észrevételeket még akkor is szívesen fogadják, ha nem kedvezők..." Miért is rólunk „egész nyíltsággal, bátran" szólhatnak!

Sokan vagyunk a budapesti Bábszínházban, akik évtizedeket töltöttünk el itt, s nemegyszer tapasztalhattuk, hogy színházunk művészeti vezetői siettek elismerni egy-egy jó vagy éppenséggel kiemelkedő alakítást. Magasabbról is jutott elismerés, hiszen érdemes művészen kívül számos Jászai-díjas van közöttünk. Igen sokan tudják szakmai körökben, de a nagyközönség előtt sem ismeretlen dolog, hogy színházunk társulata - hol egyik csoportja, hol a másik -mekkora sikereket arat külföldön, mekkora hírnevet szerez a magyar színház-művészetnek s benne a magyar bábművészetnek, Moszkvától kezdve Firenzén, Kairón, Párizson, Dortmundon át egészen Havannáig! Mindez persze sok örömet szerzett, sok dicsőséget hozott nekünk; s mégis hiányzik valami. A színészeink bábszínpadi, *a paraván fölött megmutatkozó alakításairól szóló, szinte egyenkénti, részletes, beható, elemző bírálat !*

Mert mi történt eddig? A kritika részletesen elismerte, megdicsérte vagy megbírálta a szerző vagy az adaptálók írói erényeit vagy hibáit; a bírálók hosszan és értőn írtak a rendezői koncepcióról, a rendező munkájának egészéről, bőségesen méltatták a báb- és díszlet-tervezők fantáziáját, ízlését, tehetségét, s a kísérőmuzsika kiváló szerzőivel is terjedelmesen foglalkoztak. De aztán? Igen, így volt évtizedeken át: legtöbbször a bábszínészek polgári nevének egyszerű felsorolása következett. Megtoldották a névsort azzal, hogy „jók" voltak, „ügyesek" voltak, „virtuózak" voltak. Nevünket, mint említettem, ábécérendbe szedték, mert úgy tapintatosabb. Néha-néha kiemeltek egy-egy nevet, feldíszítették valamilyen szokványos díszítő jelzővel. Talán egy kezemen meg tudnám számolni, hogy a csaknem harminc esztendő alatt kivel vagy kikkel foglalkoztak egynéhány mondatban!

Nagyon kérem, senki ne értsen félre, senki ne gondolja, hogy egy talán grafomániásnak tűnő bábszínész ujjat akar húzni a kritikusokkal. Szó sincs róla! Sem én nem akarom, s egyetlen kollégám sem akarja kritizálni a kritikusokat! Mi csupán kérni szeretnénk vala-mit. S a kérés méltányos, ha nyilvánvaló, hogy a kritikusok részletes és beható, egyént s egyéniséget alaposabban figyelembe vevő bírálatával nagy segítséget kaphatunk. Ha nem bábszínészekről van szó, szinte hétről hétre megadják ezt mind a fővárosi, mind a vidéki színészeknek. Miért nem tették meg ezt eddig az Állami Bábszínház színészeivel? S miért ne tennék meg a jövőben?

Köztudomású, hogy a bábszínház kollektív játék. Sokkal kollektívebb, mint az „emberszínház". Sokszor van úgy, hogy egy-egy bábot (például a Mandarint vagy a Sárkányt) többen is mozgatnak. Igen, de a kollektív játékban egyének, sőt, egyéniségek vesznek részt, s egyéniségek összjátékáról van szó. Már ezért is kérhetünk egyénekkel, egyéniségekkel foglalkozó kritikát s nem kollektív névsort... Nagyon sokat tehetne a kritika a bábjáték fejlődéséért, az idősebb színészekért, de még inkább az induló fiatalokért. Ha valaki megkérdezne egy most végző vagy frissiben végzett bábszínészt: te mit csinálsz a Bábszínházban ? - könnyen lehet, hogy így felelne (persze inkább jelképesen): „Fűcsomó vagyok a paraván szélén." Vagy: „Én vagyok a repülőszőnyeg." Vagy: „Én vagyok a pirossipkás kismanó." Az „emberszínházra" lefordítva ez annyit jelent, hogy: „Bejövök bal kettőn, s azt mondom: »Tálalva van.« Vagy: »A kocsi előállt.«" (Legalábbis régebben így kezdődött egy színészi pályafutás.) Ahhoz, hogy a tehetséges és reményteljes ifjú bábszínész a „fűcsomótól" eljusson Kukorica Jancsi szerepéig, vagy a „repülőszőnyegtől" Aladdinig, vagy a kismanótól Oberonig, a kritika részletes, tárgyilagos segítségére is szüksége van.

Talán nem volna nehéz példákat felhozni, hogy hajdanában, de napjainkban is, hány és hány színésznek mutatott egy-egy kritikus alapos bírálatával helyesebb utat, jobb irányt, magasabb művészi szempontokat. Miért ne adhatnának a jövőben a bábszínészeknek is hasonló támogatást?

Bábszínház nyitotta kapuit. Helyesebben: az Állami Bábszínház ragyogó, új színházépületet kapott, s ezzel, nyilván, új korszak is kezdődik... 1)e szép lenne, ha ebben az új korszakban működő régebbi s újabb generáció újult figyelemmel s új örömmel lapozhatná fel az újságok bizonyos lapjait.. .

HUSZÁR KLÁRA

Oláh Gusztáv emlékezete

195 8-ban az Operaházban bemutatták Offenbach *Hoffmann meséi* című operáját, Nádasdy Kálmán lebilincselő rendezésében. A díszleteket Fülöp Zoltán tervezte, s egy előfüggönyt rajzoltatott, mely a mű folyamán több alakban megjelenő hoffmanni figurát: Lindorf-Coppelius-Miracel mestert ábrázolta. Az előfüggöny nagyobbik felét a varázsló feje töltötte ki, két kezében drótokat tartott, melyeken a szereplő személyek rajzai függtek, jelezvén, hogy mint bábokat mozgatja őket, kezében tartva sorsukat, életüket. Gunyoros, mindentudó mosollyal bámult a közönségre. A festőteremben - tudatosan vagy ösztönösen, akarva vagy akaratlanul - Oláh Gusztáv arcát örökítették meg ezen az előfüggönyön. Szimbólummá emelve a testben már néhány éve porladó „varázslót", aki még halála után is irányítja, „kézben tartja" egy nagy művészeti intézmény együttesét.

Halála óta húsz esztendő telt el. Húsz év nagy idő. Generációk cserélődnek, művészeti elvek, szemléletek változnak, a gondolkodásmód átalakul. Különösen ma, a felgyorsult időben.

Az Operaház műhelyeiben már igen kevesen dolgoznak azok közül, akik azt a bizonyos előfüggönyt megfestették. Az énekesek nagy része már csak a nevére emlékszik, vele magával soha nem találkozott. Színpadképei és rendezései lassanként eltűnnek az Operaház színpadáról. El is kell tűnniük, mert megporosodnak, szétesnek; valódi és átvitt értelemben kikezdi őket az idő.

De hiánya létező valóság. Szelleme elevenen él, személyisége még ma is - húsz évvel a halála után -, úgy érzem, pótolhatatlan. Mert nem tervező volt vagy rendező, hanem egyszeri és rendkívüli operaszínházi fenomén. *Az egész* opera volt a sejtjeiben.

Vezető főrendező volt a szónak legnemesebb értelmében. Művészi vezető, inspirátor, alkotóművész, nevelő, egyszemélyi felelős és minőségi ellenőr. Selejtet nem tűrt. Tévedhetetlen ízléssel nyomban felfedezte a nem odavalót. A színvonal legfelső pontját nem határozta meg. A végtelenbe lehetett emelni. De

Oláh Gusztáv (1901-1956)

ami a közönség elé került - bemutatón vagy hétköznapi előadáson -, az nem süllyedhetett egy meghatározott szint alá.

Rendkívüli igényessége nemcsak a színház művészi kérdéseire vonatkozott, hanem a színházhoz tartozó minden jelenségre. A jegyszedők csinos, tiszta öltözéke, kulturált magatartása éppúgy hozzátartozott a színház színvonalához, mint a művészek produkciójának vagy a műhelyek munkájának bármely részlete, vagy a színpadi díszítők és kellékesek pontos és csendes munkája.

Öt évig voltam Oláh Gusztáv növendéke a Zeneművészeti Főiskola opera-rendező tanszakán, melyet ő hívott élet-re. Úgy hitte és azt remélte, hogy a második világháború után intellektuálisan emancipálódó magyar tömegek sokkal nagyobb számú közönséget biztosítanak majd az operának, mint amennyi eddig volt. Ezért tartotta szükségesnek szakemberek képzését. Tudta és vallotta, hogy az operarendezésnek megvannak a maga sajátos törvényei, ugyanis az operában a drámateremtő alapanyag nem a szöveg, hanem maga a zene. Tehát, aki operát akar színpadra állítani, annak a zenei anyagot értenie és értelmeznie kell, éppen ezért alapfeltétele, hogy szakmai szinten értse a zenét, és ugyanannyira értse a színházat is. Színpadi szakembereket képezni zenés színházak számára, ez volt a célja.

Reményei csak részben és hullámvölgyek által megszakítva váltak valóra. Az operaegyüttesek száma Magyarországon nem növekedett, ellenkezőleg: csökkent. A fiatal operalátogatók száma egy évtized konjunktúrája után szintén csappanni kezdett. Az opera műfaji elöregedéséről lábra kapott elméletek elidegenítették a fiatalokat.

Úgy hiszem, egész színjátszásunk stílusválságai vezettek el ahhoz a felismeréshez végül, hogy az opera mint legfőbb stilizáció és legközvetlenebbül az ősi szertartásban gyökerező műfaj - totális színház - nem avulhat el, csak egy letűnt korszak káros igényei és az általuk elrontott előadói stílus nyomait viselő előadások kelthetik az avultság látszatát.

A mai tizen- és huszonévesek újra rendkívül zeneigényesek, s bár elsősorban a koncerteket látogatják, sok új ifjú híve van az operaműfajnak is. Operakultúránk emelkedőben van, s ez újra felveti a rendezőszakképzés fontosságának kérdését.

Ezért ebben az „In memoriam"-írásban elsősorban Oláh Gusztáv rendező-tanári működéséről szeretnék megemlékezni.

Operarendező tanszak 1951-ben indult a Zeneművészeti Főiskolán. Oláh szándéka szerint egy-egy öt évig tartó tanfolyam után indult volna új osztály. Az első ötéves csapatot még sikerült végigvinnie, de a mi diplomaévünk után, 1956 decemberében meghalt. Részben az ő halála, részben a műfaj akkori visszaesése folytán azóta sem nyílt olyan tanszék, melyben operarendezőket képeznek.

Az öt év tananyagát rendkívüli körültekintéssel úgy állította össze, hogy abban a gyakorlati tantárgyak legalább olyan fontosságot nyerjenek, mint az elméletiek. Az öt tanulmányi év kötelező asszisztálással is járt, s ez már önmaga is biztosította a szakma gyakorlati megismerését.

Az első évben az elméleti és gyakorlati tantárgyak a következőképpen oszlottak meg. Gyakorlati tárgyak: ének, zongora, szolfézs, színpadi játék, rajz.

Zeneelméleti tárgyak : zeneszerzés, zenetörténet, népzene.

Színházelméleti tárgyak : színpadismeret, dramaturgia.

Más művészetelméleti tantárgyak: művészettörténet, irodalomtörténet.

Általános műveltségi tantárgyak: történelem, ideológia.

A második évben az elméleti tantárgyak csak az operatörténettel bővültek, kötelező operatörténeti szemináriummal, me-

lyen az operatörténetben tanult stílusok és művek meghallgatására, elemzésére és vitájára kerítettünk sort. Nem tudom, hogy elméleti tantárgynak nevezzem-e a szcenikát, mert elméletben és gyakorlatban egyaránt foglalkoztunk vele.

Az első év színpadijáték-tantárgya, amely főleg helyzet- és fantáziafelkeltő gyakorlatokból állt, színészmesterséggé változott, vagyis színműveket kellett előadnunk. Hogy erre alkalmasak legyünk, két újabb gyakorlati tantárggyal bővült a tanrend. Tanultunk szín-padi beszédet és ritmikát, vagyis táncot.

A harmadik tanévben elméleti tantárgyakként jelmeztörténetet, magyar zenetörténetet, operaformatant, illetőleg operadramaturgiát, esztétikát és orosz nyel-vet tanultunk, a gyakorlati tárgyaknál a ritmika helyett történelmi társastáncot. Két év énektanulás után zenei szerepgyakorlatokra is alkalmasakká váltunk, vagyis szerepgyakorlat címén operai szerepeket tanultunk meg és adtunk elő a vizsgán, hogy a magunk testén is kikísérletezhessük és tapasztalhassuk, mi az, amit egy operaénekestől mint mozgáskultúrával rendelkező színpadi művésztől követelhetünk, és mi az, amit nem. Rendezést csak a harmadik évben tanultunk, mikor már színpadi és zenei ismereteink alapot nyújtottak ahhoz, hogy autonóm módon hozzányúljunk egy műalkotáshoz. Külön prózai rendezést és operarendezést tanultunk magas óraszámban, s az elkövetkező két utolsó évben ezek váltak lényeggé. A többi tárgy lassan elmaradt mellőle.

Oláh művészettörténetet, szcenikát, operadramaturgiát, operarendezést és zenei szerepgyakorlatot tanított. Sem mint tanár, sem mint rendező nem volt csak „kellemes" vagy „szórakoztató". Nem magyarázó, hanem közlő típus volt. Az adatoknak, a részletek megismerésének tulajdonított nagy fontosságot, mert azokból áll össze az egész. Viszont játszani nagyon szeretett, s miután minket sem csak tanított, hanem játszott velünk (mint kísérleti játékeszközökkel), igen sokat tanultunk tőle. A játék számára a megismerés egyik eszköze is volt. „Mérlegre tette" játszótársait és munkatársait. Minden másodpercben vizsgáztatott.

Legszárazabbak a művészettörténeti órák voltak. Heti hat órában ontotta az adatokat. Tudnunk kellett az Akropolisz alaprajzát, a Parthenon oszlopainak számát, méretarányát, az oszlopfők és frízek pontos rajzát és így tovább a mai művészetig. Kevés magyarázattal, ténymegállapításokra szorítkozva diktált és rajzolt. De az órák utáni beszélgetések alkalmával, vagy amikor operaházi szobájába invitált bennünket, vagy lakására, ahol pompás uzsonnával vendégelt meg, a száraz professzor lenyűgözően színes csevegővé vált. Utazásairól, színházi élményeiről, munkájáról beszélt, előkerültek az utazásairól készült fényképek, művészettörténeti könyvritkaságok, a hallott előadások lemezei. Néha ő maga ült a zongorához, és megkezdődött a kötetlen beszélgetés, vita, véleményeink kicserélése, agyunk tornáztatása az általa diktált tempóban. Ezeken a felejthetetlen estéken vált elevenné bennünk a sok agyunkba betáplált adat, s rendre helyükre kerültek a művészetek történetének nagy ívében.

Az operatörténetet eleve színesebben tanította, mert a hozzá tartozó operatörténeti szemináriumon szinte csak zenét hallgattunk. Ritkábban lemezeket, gyakrabban az ő zongorajátékát - vagy az asszisztens korrepetitorét. Ezeken a szemináriumokon ismerkedtünk meg a zenedrámai építkezés szerkezetével. A dallamok, harmóniák viszonylatainak szituáció- és drámateremtő szerepével, korszakok, korok és stílusok összefüggésével. Játékossága itt is hasznunkra vált. Előfordult, hogy kottákkal megrakodva, titokzatosan kaján arckifejezéssel érkezett az órára. „Ma találós kérdéseket teszek fel" - mondotta, és ismeretlen ritkaságokat zongorázott. Ki kellett találnunk a szerzőt, de legalábbis a kort és az illetőséget. Lehetőleg csapdákat állított fel. Egy-egy mű olyan részét játszotta, amely nem önmagára volt jellemző, vagy teljesen ismeretlen, műveltségünkön kívülálló ritkaságokat. Büszke volt, ha kitaláltuk, de még boldogabb, ha olyat tudott kérdezni, amit egyikünk sem talált ki. Olyankor azt hitte, hogy ő nyert, holott mindenképpen mi „nyertünk".

Legérdekesebbek a zenei szerepgyakorlat- és rendezésórái voltak. A szerepgyakorlat-órákon ő rendezett minket, a rendezési órákon mi rendeztünk az irányítása mellett. Ezeket az órákat néhány olyan hét előzte meg, mely a zenei fantázia felkeltését akarta megindítani. Például rövid zenedarabokra - egy Chopin-prelűdre vagy Schubert Moment musicaljére kellett történetet kitalálnunk és azt némajátékkal megvalósítanunk. Így a zene ívelése történéssel és mozgással került szinkronba.

Rendszerint olyan darabokat osztott ki nekünk szerepgyakorlatra, melyet éppen rendezni szándékozott. Egy-egy jelenetet négy-ötféleképpen eljátszatott velünk, és a legsikeresebb változatot viszontláthattuk az operaházi próbákon, ahol asszisztenskedtünk mellette. Ilyenkor cinkosan ránk mosolygott, s mi természetes jóérzéssel nyugtáztuk kísérleti próbababa mivoltunkat.

Elvben nekünk kellett rögzíteni a rendezőpéldányt a próbákon, de erre sohasem került sor, mert már az első próbára teljesen kész rendezőpéldánnyal érkezett, mely hű tükre volt az előadásnak, taktusról taktusra kidolgozta az első próba előtt. A térformák, mozgásirányok, tömegek, szám sőt név szerint, helyenként a tartás és gesztus is taktusról taktusra pontosan be volt írva. A legösszetettebb világítási jelek és folyama-tok egységre bontva, hangra pontosan előre rögzítve szerepeltek benne. Szinte kivétel nélkül azt kapta vissza a színpadon, amit előre eltervezett. Ha javított, azt is határozottan és gyorsan tette. A közelmúltban a Film Színház Muzsikában Ljubimov nyilatkozatában bukkantam hasonlóra : „... mára próbák előtt az elő-adás minden mozzanatát, a rendező el-gondolását, a zenei, képzőművészeti, világítási effektusokat afféle partitúrába foglalom és rögzítem" - mondta Ljubimov, a kor egyik legnagyszerűbb szín-padi jelensége.

Nem neheztelt, ha munkájába beleszóltak, néha a legbárgyúbbnak tűnő megjegyzésen is eltűnődött, s ha bármit leszűrt belőle, a produkció javára fordította.

„Előre eltervezett" : ez volt a munkájára legjellemzőbb meghatározás. A tervezés gyűjtéssel kezdődött. Mindent, amit közvetett és közvetlen élményeiben gyűjtött, a színpadon foglalta művészi egységbe. Úgy gyűjtötte és rendezte agyában a külső világ jelenségeit, mint a tudósok a cédulákat. Amelyikre éppen szüksége volt, azt elő tudta venni a helyéről. Tudományos típusú művészegyéniség volt, éppen ezért nagyon mai. A valóságot tudományos módszerrel feldolgozta, boncolta, atomjaira szedte, majd stilizálva újrateremtette.

Nemcsak a jelenségeket gyűjtötte - falevelek erezetének rajzát, mediterrán háztetők szerkezetét --, mindenkit figyelt, mindig kutatott tehetségek után. Sok mindenkit felfedezett, pallérozott, törődött előmenetelével, pályán kívüli sorsával, és jogot formált arra, hogy életükbe beleszóljon, vagy abban legalábbis részt vegyen.

Rendezői szemléletét meghatározta, hogy a világot a maga elrendezettségében szemlélte, megtalálta minden részlet helyét és fontosságát. Ezért megbízott a részletekben, és megkövetelte számontartásukat. Nem útvesztőt jelentettek számára, hanem biztos alapot.

Mint tanítványai és egyben asszisztensei, munkájának minden területén megismerhettük. Csodálatunkba és tiszteletünkbe egyetlen területen vegyült disszonancia. Azokban az években, amikor tanárunk volt, mint díszlettervező konzervatív periódusba került. Az ötvenes évek szocialista realizmusát a maga formátumához igyekezett szabni. Mi ezt régebbi díszleteihez képest visszalépésnek tekintettük. Festőibbet a *Bánk bán* Tiszaparti képénél vagy az *Anyegin* párbajképénél képzelni se lehet. Mi még-is az újat szomjaztuk, aminek serkenését régebbi díszleteiben megéreztük. A saját színházi életünkön kívül nem ismertünk mást, az ígért újat nem tudtuk szavakba foglalni. Valami egyszerűbb, lényegre törőbb, stilizáltabb és kevésbé teátrális lebegett előttünk.

, 1956 előtt csak igen kivételes művészek juthattak külföldre dolgozni. Ő egyike volt ezeknek. 1955-ben Münchenbe ment *Hovanscsinát* rendezni. Egyhónapi távollét után folytatta a tanítást, és az óra végén váratlanul a következőket mondta: „Az a művész, aki saját addigi munkáját nem képes revideálni, megszűnik művész lenni." Következő nap letette elénk a *Trisztán* díszletterveit. Döbbenten néztük a lenyűgöző egyszerűségű, teljesen új koncepciót. Ez a *Trisztán* Oláh halála miatt már nem valósulhatott meg, de ha összevetem a rajzokkal a hozzáfűzött kijelentését és egy korábbi kéziratos jegyzetét, igen valószínűnek tartom, ha tovább él és működik, opera-és színházművészetünk hamarabb és kevesebb buktatóval jutott volna túl egy megújító stílusválságon.

„Talán sehol másutt - írta jegyzetében -, a filmet kivéve, nem válik olyan gyorsan vieux jeu-vé, elhasználttá minden új ötlet és új irány. És senki se higgye azt, hogy bármelyik ötletével vagy rendszerével elérte a megmásíthatatlan tökélyt ... Isten mentsen attól, hogy megálljon a fejlődés, hiszen ez a halálát jelentené minden élő művészetnek, hát még a par excellence legélőbb művészetnek, a szín-háznak."

Magába fogadott, sőt újjáalkotott volna irányzatokat, képessége és akarata volt a megújuláshoz.

AZ 1976-os év (IX. évfolyam) tartalomjegyzéke

Rovaton kívüli cikkek

BOLDIZSÁR IVÁN
Jobb színházi közérzet 7/1
FÖLDES ANNA
Az asztalfiók-színháztól a repertoárdarabig 5/1
MÁNDY IVÁN
Szabadtéri előadás 11/1

BITEF"75

KOLTAI TAMÁS
Planchon Tartuffe-je: politikai színház 1/32
SAÁD KATALIN
Nyírfák és nyaralók Peter Stein színpadán 1/38
PÁLYI ANDRÁS
„Fiammal együtt préda lettem ..." (Jegyzetlapok Andrei Serban Trójai nőkjéhez) 1/35

Nemzetek Színháza (1976)

PETER BROOK válaszol (Kerekasztal-beszélgetés Belgrádban) 12/10
NEÖRSI ISTVÁN
Kellemes vagy nyugtalanító színház? 12/1
FÖLDES ANNA
Belgrádi kerekasztal 12/26
HÁMORI ANDRÁS
Einstein a tengerparton (Robert Wilson legújabb operája) 12/15
HULES ENDRE
Magyarok a BITEF-en 12/30
KOLTAI TAMÁS
Miért Peter Brook? (Az ikek előadásáról) 12/6
MIHÁLYI GÁBOR
Patrice Chéreau Marivaux-t rendez 12/21
PÁLYI ANDRÁS
A színház kontemplatív útja? (Beckett, Barba, Wilson) 12/12
SAÁD KATALIN
Peter Zadek kalandja (A hamburgi Othello) 12/18
SZÁNTÓ JUDIT
Másolatok az életről és irodalomról (William Gaskill Szónokok-rendezése) 12/24

Játékszín

ALMÁSI MIKLÓS
Szerelmi praktikák (Miller: A salemi boszorkányok - József Attila Színház) 6/22
BARTA ANDRÁS
Rezeda Kázmér színpadi élete (Krúdy-Kapás: Rezeda Kázmér szép élete - Vígszínház) 5/5
BÁNYAI GÁBOR
Petruska, avagy az anyag küzdelme a rendezővel (Körszínház) 10/14
BELIA ANNA
Beckett a kaposvári stúdióban (Godot-ra várva) 5/16
BERKES ERZSÉBET
Kocsis István drámái 4/8
BÉCSY TAMÁS
A játék és valóság hullámhosszain (Páskándi: Szeretők a hullámhosszon - Pécs) 2/6
BREUER JÁNOS
Szabó Ferenc: Légy jó mindhalálig (Erkel Színház) 4/13
- Az eredeti Borisz Godunov 8/12
CZÉRE BÉLA
Szabó Magda „Fényes nap"-ja (Drámáiról vázlatosan) 6/1
CSÍK ISTVÁN
Arcok és álarcok (Állami Bábszínház) 6/24
– Hol terem a magyar néző ? (A Bábszínház tájelőadásairól) 10/19
CSILLAG ILONA
Évfordulók ürügyén a Madách Színházról 12/33
FODOR GÉZA
A kaukázusi krétakör Kaposvárott 1/4
– A Téli rege Kecskeméten 6/30
FÖLDES ANNA
Kortársak - kosztümben (Hernádi: A tolmács - Pécs; Száraz: A megoldás - Veszprém; Kocsis: A nagy játékos - Veszprém) 6/10
– Magyarország felfedezése kamaraszínpadon (Az Uránbányászok Pécsett) 8/7
– A gyulai példa (Illyés Gyula: Dániel az övéi között; Lászlóffy Csaba: Nappali virrasztás) 10/5
FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ
Cirkusz az egész világ (Ben Jonson: Bertalan-napi vásár - Nemzeti Színház) 1/12
GÁBOR ISTVÁN
Jegyzetsorok vidéki operaelőadásokról (Manon Lescaut; Varázsfuvola; Bűvös vadász; Figaro házassága) 7/16
– Három operaelőadás a Déryné Színház-ban (Szöktetés a szerájból; Richmondi vásár; Az eladott menyasszony) 8/14 - Gondolatok a szegedi operai találkozóról 9/19 - Hervétől Gáspár Margitig (Az Operettszínház egy évada) 10/22
– Nabucco ürügyén (Verdi-bemutató a Szegedi Szabadtéri Játékokon) 11/6
– Egy évad az Ódry Színpadon 12/42
GYÁRFÁS MIKLÓS
Az ember tragédiája ifjúi előadása (Szegedi Szabadtéri Játékok) 11/3
HÁMORI ANDRÁS
„Színészek jöttek ..." Recepter Hamletje és Tabakovék) 2/24

HERMANN ISTVÁN
A hitvitázóktól a talpalatnyi naturalizmusig (Új magyar drámákról) 7/2
ISZLAI ZOLTÁN
Suksin-szatíra a József Attila Színházban (Jómadarak) 2/11
– Betonozók a Nemzetiben (Gelman: Egy ülés jegyzőkönyve) 12/39
KOLTAI TAMÁS
Szabadszerelem avagy egy negatív utópia (Illyés: Orfeusz a felvilágban - Pécs) 1/1 - Kudarcaink tragikomédiája (Örkény: Kulcskeresők - Szolnok) 2/1 - Lélek a máglyán (Sütő: Csillag a máglyán - Madách Színház) 3/8 - Miért rosszak (még mindig) a magyar filmek? (Csurka: Eredeti helyszín - Pesti Színház) 4/1
- Bohóc ül a koronában (Shakespeare: II. Richárd - Nemzeti Színház) 6/18
– Játékos csodák (A Csongor és Tünde a Nemzeti Színházban) 7/11
LUX ALFRÉD
Három bemutató az Irodalmi Színpadon (Négy monológ, Volt egy férfi, Előszó) 4/24
- A Radnóti Miklós Színpad arculatáról 9/23
MIHÁLYI GÁBOR
Hagyományos vagy avantgarde színház? (A Szovremennyik Színház vendégjátéka)2/19
MÉSZÁROS TAMÁS
Ruszt József és a Bakkhánsnők 3/16
- Lehet valamivel több? (A has - Huszonötödik Színház) 4/18
– Itthon és idegenben (Beszélgetés Marton Lászlóval) 6/38
MOLNÁR GÁL PÉTER
Vázlatlapok színészetünkről 9/2
NÁNAY ISTVÁN
A revizor - ötletéből (Szolnok) 1/15
– Melodráma a cirkuszban (Marinkovics: Glória - Kecskemét) 3/22
- A Caligula Pécsett 4/27
– A remény kudarca (Malraux-bemutató a Thália Színházban) 7/14 - Álruhás érzelmek (Sok hűhó semmiért Miskolcon; A makrancos hölgy Szolnokon) , 8/9
– Elidegenített operett? (Az Állami Áruház Kaposvárott) 9/22
– Válság vagy erőgyűjtés? (Amatőr színjátszó fesztivál Kazincbarcikán) 11/9
PÁLYI ANDRÁS
Németh László-i játékstílus (Mathiász-panzió - Veszprém) 1/16
– „Ne ítéld el testvér a testvéred" (A Csendes Don Kecskeméten) 9/12
PÓR ANNA
Minálunk nem volt Hernani csatája . (Racine: Bereniké - Kecskemét) 2/14
– A Magyar Elektra és a Karnyóné (Nemzeti Színház) 3/24
– Balett 1976 (A Pécsi Balett bemutatója) 8/18
– Arisztophanész noszter (A Plutosz Pécsett) 10/17
RÓNA KATALIN
Amit nem lehet elmondani ... (Solohov : Emberi sorsok - Thália) 4/21
– Történelmi arcképek (Száraz György: II. Rákóczi Ferenc, A megoldás) 5/9
- Megszelídül-e a kertész kutyája? (Lope de Vega-bemutató Szegeden) 12/44
SAÁD KATALIN
Tamási Debrecenben és Pécsett (Énekes madár; Ősvigasztalás) 8/3
SZÁNTÓ ERIKA
Brecht a Madách Színpadán (Én, Bertolt Brecht) 2/9
SZÁNTÓ JUDIT
Ki volt Kassai Kornél? (Kertész Ákos: Sziklafal - Miskolc) 4/4
– Két kalap a földön (Szeget szeggel - Debrecen) 7/24
– Moralitás vagy „életszelet"? (Az ötödik pecsét Debrecenben) 8/1
- A drámaíró nehéz méltósága Keresztury Dezső Zrínyi-drámája Gyulán) 10/1
SZEREDÁS ANDRÁS
A (dez)integráció melo(drámája) 3/11 (Az ifjú W. újabb szenvedései - Pesti Színház; Elérkezett az idő - Nemzeti Színház) 3/11
SZILÁDI JÁNOS
Johanna, az ember (Shaw: Szent Johanna – Vígszínház) 4/15 - Egy hatalom születése (Illés Endre: Spanyol Izabella - Madách Színház) 6/6 - A Bánk bán új arca (Illyés Gyula „át-igazítása" Pécsett) 9/8
SZŰCS MIKLÓS
A Mathiász-panzió Veszprémben 1/19
- Vörösmarty Salamonja Győrött 5/15
TAKÁCS ISTVÁN
Egy megkésett téesz-dráma (Serfőző Simon: Rémhírvivők - Eger) 5/12
– Nonstop vasárnap (Trisztán; Legyen eszed, Christofor - Debrecenben) 7/20
TARJÁN TAMÁS
Love Story, egyszerre három (Bródy: Királyidillek - Madách Színház) 1/9
– Itt állok, másként nem tehetek (Sütő András drámáiról) 3/1
– A fogadósnő férjhez megy (A Mirandolina a Vígszínházban) 9/16
– ,Vala egyszer egy gazdag király" (Heltai Gáspár Ponciánus históriája Eger-ben) 10/11

Másfél flekk

(Colbert - Madách Színház; A hétfejű tündér - Thália Stúdió; Negyven gaz-fickó és egy ma született bárány - Szeged; Város esti fényben - Békéscsaba; Az a lány - Győr; Mikor jön Ehrlicher? - Veszprém) 5/46 (A windsori víg nők - József Attila Szín-ház; Stuart Mária - Déryné Színház; Karnyóné, Magyar Elektra - Szolnok; Három nővér - Miskolc; Figaro házassága - Kecskemét; Kabaré - Ódry Szín-pad) 6/46 (Tartuffe - Veszprém; A kaukázusi kréta-kör - Miskolc; Névnap - Veszprém; Bolha a fülbe - Szeged) 7/46 (Warrenné mestersége - Madách Színház, Győr; A széptevő - Veszprém; Lehetünk őszinték? - Vidám Színpad; A gamma-sugarak hatása a szászszorszépekre - Nemzeti Színház; Lengyel karikatúrák magyar színészekről) 8/46 (Aranykoporsó - Szeged; Csipkerózsika - Budapesti Gyermekszínház; Kököjszi és Bobojsza - Állami Bábszínház; Vitéz lélek - Veszprém; Tárlat az utcán - Kecskemét; Levél nővéremnek - Huszonötödik Színház) 9/46

Arcok és maszkok

CSERJE ZSUZSA
„Halló, itt Torkos, itt Torkos!" (Zala Márk a Zsugori uramban) 2/28 - Dayka Margit Miss Flora szerepében (A házasságszerző a Madách Kamarában) 5/21
LATINOVITS ZOLTÁN 1931-1976 8/22
MÁRAI BOTOND
A Mathiász-panzió gazdája (Dobos Ildikóról) 1/21
MOLNÁR GÁL PÉTER
Színházi holmi (Szilágyi Bea, Melis György, Walter Felsenstein) 4/3
1 PÁLYI ANDRÁS
„Törőcsik Mari, hol van?" (Jegyzetlapok a Magyar Elektra bemutatóján) 3/30 - Egy ember kibújik a bőréből (Lukács Andor Luckyja; Beckett: Godot-ra várva - Kaposvár) 5/19
– Az egyéniség felfedezése (Jegyzet Lázár Katalinról) 7/28
– Napló színészekről (Latinovits Zoltán, Pártos Erzsi, Őze Lajos, Csomós Mari, Reviczky Gábor) 8/26
- Nagy Zoltán megbotlik 10/32
RÉVY ESZTER
Annuska: Gobbi Hilda (Mai történet - József Attila Színház) 8/32
SZÁNTÓ ERIKA
Mirigy varázsa (Ronyecz Mária a Csongor és Tündében) 8/31

Négyszemközt

BALÓ JÚLIA
A rendező szemével (Főszereplők és epizodisták) 3/33
– A színpadi fegyelemről (Beszélgetés színészekkel) 5/32
– Beszélgetés Latinovits Zoltánnal 8/22 - Beszélgetés az Operettszínház vezetőivel 10/27 BOGÁCSI ERZSÉBET
A Budapesti Gyermekszínház eredményei és gondjai (Beszélgetés Kazán Istvánnal) 8/2o
– Új hagyományokat teremteni (Beszélgetés Cserhalmi Imrével és Meczner Jánossal) 9/28
– Munkásszínház - népszínház (Beszélgetés Miszlay Istvánnal és Berényi Gábor-ral) 11/15 FÖLDES ANNA
Másfél évtized Pécsett (Beszélgetés Nógrádi Róberttel) 7/30
– A drámát nemcsak a szó hordozza (Beszélgetés Sík Ferenccel) 11/12
HULES ENDRE
Magyarok a BITEF-en 12/30
LÁNG TAMÁS
Magyar tervezőképzés külföldön (Beszélgetés Kállai Judittal és Zimmer Judittal) 11/20
MÉSZÁROS TAMÁS
A körülmények hatalma (Beszélgetés Székely Gáborral) 12/4

RÓNA KATALIN
A zene a döntő (Beszélgetés Vámos Lászlóval) 1/29
– Nagy Színház és Kis Színház Szegeden (Beszélgetés Giricz Mátyással) 9/25
RÉVY ESZTER
A békéscsabai színházról (Beszélgetés Lovas Edittel) 7/33
– Sokszemközt fiatal színészekkel 10/28
SZŰCS MIKLÓS
Beszélgetés Jánosa Lajossal 11/17

Fórum

ÁRVA JÁNOS
Válasz a Fáklyaláng előadási naplója közreadójának 7/48
BÉCSY TAMÁS
Egy színjátékbeli lehetetlen (Hernádi Gyula: A tolmács - Pécs) 5/29
FÉNYES MÁRTA
Két szék között a pad alatt . . . (Könnyűzenés darabok problémái) 1/27
FODOR GÉZA
A Téli rege Kecskeméten 6/3o
FÖLDES ANNA
Ami a tudósításokból kimaradt (Az NDK Színházművészeti Napok után) 4/39
– A kerekasztal két oldala 9/34
FÖLDÉNYI LÁSZLÓ
A színházművészet minősítésének csapdái 4/37
– Az elvont tárgyiasság és az egynemű közeg 11/22
MIHÁLYI GÁBOR
Levél a színházi nyelvről (A Téli rege kecskeméti előadásának rendezőjéhez, Zsámbéki Gáborhoz) 6/27
RÉPÁSSY ANDRÁS
A színész munkához való joga 11/26
SCHMIDT JÁNOS
Beszéljünk a műszakról 8/34
SZÁNTÓ JUDIT
Gondolatok a dramaturgiákról 1/23
SZÉKELY GYÖRGY
Az előadóművészetről I. 9/30
- Az előadóművészetről II. 10/39
SZŰCS MIKLÓS
Színházaink műszaki állapota 4/34
TÖLGYESY ZOLTÁN
Az előadóművész jogi helyzete ma 10/41

Színháztörténet

BAJOMI LÁZÁR ENDRE
Az avantgarde Hernani-csatája (A nyolcvanéves Übü király) 1/31
BÉCSY ÁGNES
Berzsenyi drámatöredéke 7/43
CSILLAG ILONA
Blaháné 1/46
– „Drámáink folytonos előrehaladása (Czakó Zsigmond) 10/45 MÁNDI TERÉZ
A Tanácsköztársaság színháza 3/43
– A színész halhatatlansága (Ódry Árpád)
RÉVY ESZTER 10/47
Húsz év - húsz évad (A József Attila Színházról) 5/36

Színház és közönség

MIHÁLYI GÁBOR
Don Quijote nyomában (A Huszonötödik Színházzal Borsod megyében) **2/25**
RÉVY ESZTER
Tanyaszínház '76

Műhely

FEKETE MÁRIA
A vizuális értetlenség és következményei 8/44 FODOR GÉZA
A Téli rege fordításáról 5/25
KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
A romlás irányai 2/45
– Fellini példája 9/45
– A mérték értéke 10/37 ROMHÁNYI LÁSZLÓ
Az Agriai Játékszín körül 10/34
SIPOS ANDRÁS
Az Asztalosinduló próbáin (Vámos Miklós darabja Szolnokon) 5/22

Világszínház

PETER BROOK válaszol (Kerekasztal-beszélgetés Belgrádban) 12/10
CSILLAG VERONIKA
Szerelmem, a próba (Efroszról és könyvéről) 9/38
DÉVÉNYI RÓBERT
Turistaszezon '75 Párizsban és Londonban 2/42
EÖRSI ISTVÁN
Kellemes vagy nyugtalanító színház? 12/1
FÖLDES ANNA
Berlini színházi napló I. 2/31
– Berlini színházi napló II. 3/35
– Belgrádi kerekasztal 12/26
HÁMORI ANDRÁS
Einstein a tengerparton (Robert Wilson legújabb operája) 12/15
KOLTAI TAMÁS
Planchon Tartuffe-je: politikai színház 1/32
– Emlékek a jelenből (Két Efrosz-rendezés: Cseresznyéskert, Háztűznéző) 5/41
– Palota a Temze-parton 9/35 - Miért Peter Brook? (Az ikek előadásáról) 12/6
MIHÁLYI GÁBOR
Patrice Chéreau Marivaux-t rendez 12/21
MOLNÁR GÁL PÉTER
Fülpiszkálás (Peter Stein két rendezése: Tisztítótűz Ingolstadtban, Homburg hercege) 1/41
– Színházalapító előadás (A szecsuáni jólélek a moszkvai Taganka Színházban) 7/35
– Poloska (Majakovszkij a moszkvai Szatíra Színházban) 8/36
NÁNAY ISTVÁN
Nyitott-e még a nyitott színház? (Az V. wroclavi fesztivál után) 2/37
- A nagyváradiak Debrecenben 9/42
PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Mai hősök (Moszkvai beszámoló) 8/39
PÁLYI ANDRÁS
„Fiammal együtt préda lettem ..." (Jegyzetlapok Andrei Serban Trójai nőkjéhez) 1/35
– Lengyel „ősbemutatók" Budapesten 6/42
– A színház kontemplatív útja? (Beckett, Barba, Wilson) 12/12
RAÁB GYÖRGY
A Patyomkin cirkáló - párizsi színpadon 4/43
SAÁD KATALIN
Nyárfák és nyaralók Peter Stein színpadán 1/38
– Az autentikus Beckett? (A Godot-ra várva - a szerző rendezésében) 11/35
– Peter Zadek kalandja (A hamburgi Othello) 12/18 SZÁNTÓ JUDIT
Másolatok az életről és irodalomról (William Gaskill Szónokok-rendezése) 12/24
– Tóték Washingtonban 7/40
ZILAHY JUDIT
A Broadway brit szezonja 11/38

Szemle

BALASSA PÉTER
Peterdi Nagy László: Csehov színháza 11/44 BERKES ERZSÉBET
Bálint Lajos: Mind csak színház 2/44
– Staud *Géza:* A francia színház a XVIII. században 3/48
– lndig Ottó: Nagyváradi színikritikák a „Holnap" évtizedében 9/44
CSÍK ISTVÁN
Két kiállítás (Scenographia Hungarica Egerben; szovjet szcenikai kiállítás) 11/45
NÁNAY ISTVÁN
Színházi műhelyek között . . . (A Népművelési Propaganda Iroda kiadványairól) 4/41
– Thália könyvtár 8/43
PÁLYI ANDRÁS
Színházi szemmel (Nem-színházi könyvekről) 11/42

Dráma

EÖRSI ISTVÁN
Az áldozat (részlet) 4/44

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

László Földényi–István Hermann:

La dispute de Debrecen

Dans le cadre des Journées Littéraires de Debrecen on a organisé une discussion sur les problèmes de la nouvelle dramaturgie hongroise, avec la participation d'auteurs dramatiques, critiques et gens de théâtre. Les thèses qu'a exposées à titre d'introduction le philosophe et esthète István Hermann ont abouti à une vive polarisation des vues des participants. Nos auteurs résument ici les leçons les plus importantes qu'on peut tirer de ces entretiens.

György Száraz:

Que nous importe Hécube! . . .

György Száraz appartient à ce fort petit nombre de nos littérateurs qui se dévouent uniquement au théâtre; aussi ses pièces sont-elles jouées assez régulièrement. Sa « contribution postérieure » à la dispute de Debrecen touche certains problèmes pratiques de la coopération entre théâtres et auteurs dramatiques.

Gábor Bányai:

Dramaturgie quotidienne

L'Institut du Théâtre a rédigé un recueil d'interviews poursuivis avec des auteurs, dramaturges, metteurs en scène et directeurs de théâtre, au sujet des nouvelles pièces hongroises de la saison 1972/73. L'interview que nous en publions – fait par Gábor Bányai avec Zsuzsa Radnóti, dramaturge du Théâtre Vígszínház – nous permet de faire une idée sur l'activité et les soucis d'une de nos laboratoires théâtraux les plus actifs.

Tamás Tarján:

Bernarda: « moi » et « pas moi »

Deux de nos théâtres – le Théâtre de la Comédie de Budapest et le Théâtre Szigligeti de Szolnok – ont présenté presque simultanément la tragédie de Federico Garcia Lorca: *La Maison de Bernarda Alba*. Les deux spectacles également distingués diffèrent sur un point essentiel: à Budapest on a penché, dans la lecture de la pièce, pour le naturalisme, tandis qu'a Szolnok nous voyons – dans une nouvelle adaptation extraordinaire du poète László Nagy – un théâtre inspiré du réalisme.

Gábor Mihályi:

La mort de Shakespeare au Théâtre Vígszínház

C'est le grand acteur Iván Darvas qui interprète le rôle de Shakespeare dans la pièce *Bingo* d'Edward Bond. Le spectacle marque aussi l/e début dans la capitale du jeune metteur en scène Péter Valló qui a en tout réalisé une soirée fort intéressante.

Géza Fodor:

« La Forêt » à Kaposvár

Au Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár István Szőke a signé la mise en scène d'une comédie rarement jouée d'Alexandre Ostrovski: *La Forêt*. La critique estime qu'il s'agit là d'une véritable découverte: la mise en scène, tout en révélant les valeurs profondes et méconnues du texte russe classique, lui prête aussi un langage authentiquement moderne. István Szőke a reconnu la parenté entre Ostrovski et Tchékhov et c'est cette source qui a inspiré à lui et à ses excellents acteurs un „théâtre de gestes" tout a fait inédit.

István Nánay:

Tempête, orage ou averse?

Au Théâtre National de Miskolc István Illés a mis en scène la pièce la plus connue d'Ostrovski: *La Tempête*. Les nouveaux moyens scéniques que recherche le jeune metteur en scène s'avèrent souvent formalistes, mais ce qui est encore pire selon notre critique, c'est ce que la mise en scène obscurcit justement les motifs sociaux tellement importants de l'oeuvre.

István Hermann:

Peut-on guérir de la peste de la danse?

Faisant l'analyse de la nouvelle pièce historique d'István Sárospataky, *La Peste de la danse*, créée au Théâtre National de Pécs, le critique saisit surtout les traits les plus caractéristiques de la conception dramatique du jeune auteur.

Miklós Szűcs:

Ben Jonson à Győr et à Békéscsaba

A ce qu'il paraît, le théâtre de Ben Jonson passe en Hongrie par une renaissance. L'année passée on a vu ses pièces au Théâtre National de Budapest ainsi que sur le petit écran, et voici que cette saison offre deux premières en province: celle de *Volpone* à Győr et celle de *La Dame taciturne* à Békéscsaba. Malheureusement les spectacles cherchent tous les deux le chemin de la résistance la plus facile.

Elek Selmeczi:

Play Sénèque

A propos de la création d'*Oedipus Rex* au Théâtre National, notre collaborateur analyse le texte originel de l'oeuvre ainsi que la version jouée à Budapest et la destinée de cette pièce sur la scène moderne.

Tamás Mészáros:

Textes antiques sur la scène contemporaine

A Budapest, au Théâtre National, on a pu voir la tragédie *Oedipus Rex* de Sénèque, dans la mise en scène d'András László Nagy, tandis qu'à Debrecen c'est Antal Rencz qui a réalisé l'*Électre* de Sophocle (sous le titre *Oreste)*. Les représentations ont manqué do convaincre notre critique de ce que les deux jeunes artistes avaient un message personnel à l'adresse du public.

se–

Le monologue de Mariann Csernus

Dans une brève notice, l'auteur fait l'éloge de l'actrice Mariann Csernus dans la soirée Sénèque de Théâtre National.

Zsuzsa Cserje:

La revue du théâtre ouvrier

A propos de la troisième rencontre national de théâtre ouvrier, organisée à Tatabánya, l'article recherche la place de ce mouvement dans l'éducation culturelle de notre peuple.

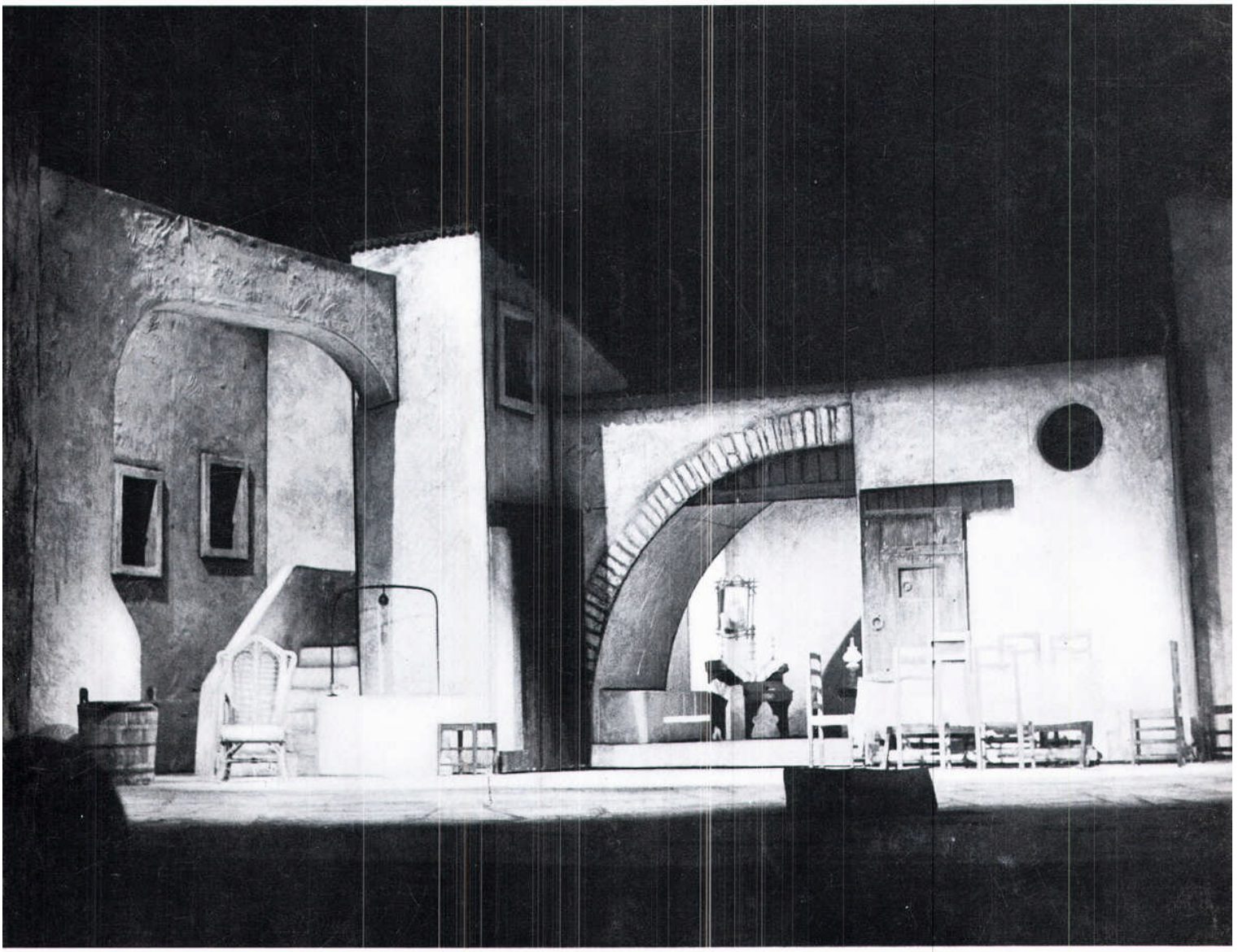
György Galamb:

La liste de noms derrière le paravent

L'acteur de renom du Théâtre des Marionnettes demande la parole pour dénoncer l'injustice de la critique qui jamais n'apprécie le travail et les mérites des acteurs de ce théâtre.

Klára Huszár:

La mémoire de Gusztáv Oláh

Vingt années sont passées depuis la mort de Gusztáv Oláh, metteur en scène en chef de l'Opéra National. Klára Huszár, ancienne élève du maître qui a établi une faculté pour metteurs en scène lyriques à l'École Supérieure de la Musique, estime que Gusztáv Oláh, en plus d'avoir été metteur en scène et scénographe de grande qualité, peut être considéré comme un génie du thèâtre lyrique en général. En se souvenant de son activité pédagogique, Klára Huszár nous rappelle l'absence fort regrettable d'une telle formation aujourd'hui.

Ára: 12 Ft