SZÍNHÁZ

Almási Miklós: Szerepek és illúziók • Koltai Tamás: Kulcskeresők, enyhe pöffel a hátukban • Bécsy Tamás: Bánk bán a Tháliában • Berkes Erzsébet: Miként esett el a királyné? • Hegedüs Géza: Monna Vanna Miskolcon • Gervai András: Beszélgetés Páskándi Gézával a „félszárnyú" kapcsolatról

1977

Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

X. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1977. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 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

77.0206 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Szabó Sándor (Erdődy gróf)
és Bánsági Ildikó (Aldobói Éva)
a Királyi vadászat című
Hernádi-színmű pesti színházi előadásában

A hátsó borítón:

Florica Mâlureanu díszlete Nagy István
Özönvíz előtt című drámájának nemzeti színházi
előadásához (Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

ALMÁSI MIKLÓS
Szerepek és illúziók (1)

KOLTAI TAMÁS
Kulcskeresők, enyhe pöffel a hátukban (3)

SAÁD KATALIN
Özönvíz előtt (6)

BÉCSY TAMÁS
Bánk bán a Tháliában (9)

BERKES ERZSÉBET
Miként esett el a királyné? (13)

RÉVY **ESZTER**
A Bánk bán a Déryné Színházban (18)

HEGEDÜS GÉZA
Monna Vanna Miskolcon (19)

LUX ALFRÉD
A Radnóti Miklós Színpad első bemutatóiról (25)

BUDAI KATALIN
Pamutbokros Illyria (26)

TÖLGYESY ZOLTÁN
A Buborékok a József Attila Színházban (29)

fórum

NÁNAY ISTVÁN
A színház: nagyítóüveg (31)

négyszemközt

GERVAI ANDRÁS
Beszélgetés Páskándi Gézával
a ,,félszárnyú'" kapcsolatról (34)

színház és közönség

STAUD GÉZA
A színházi közönség reflektorfényben (37)

világszínház

MAÁCZ **LÁSZLÓ**
Twardowski úr Wroclawból (40)

ÓVÁRI KATALIN
Színházi útkeresések Olaszországban (42)

KERÉNYI GRÁCIA
Műfajok között **(45)**

ALMÁSI MIKLÓS

Szerepek és illúziók

Hernádi Gyula: Királyi vadászat

Hernádi legjobb és egyben legüresebb darabja. Furcsa paradoxon ez, főként ha még azt is hozzászámítjuk, hogy Pesten ma ez az egyik legjobb, színpadon lát-ható produkció. Az ember óhatatlanul is elgondolkozik, hogy vajon csak a gondolatilag ennyire szegényes, viszont abszolút módon színpadbiztos darabok arathatnak ilyen átütő sikert? Vagy másképp fogalmazva: a súlyosabb gondola-tok vajon törvényszerűen húzzák le, te-szik nehézkessé a színi megoldást, a játékosságot, az élvezhetőséget? Nyilván nem „igennel" akarok felelni ezekre a gyanúimra, de valami hasonló mégis ott motoszkál a fejemben, s nemcsak az enyémben. Főként, mikor a „mai magyar dráma" jó néhány elvérzett, ám tartalmilag merész és gondolatilag is markáns darabjára gondolok.

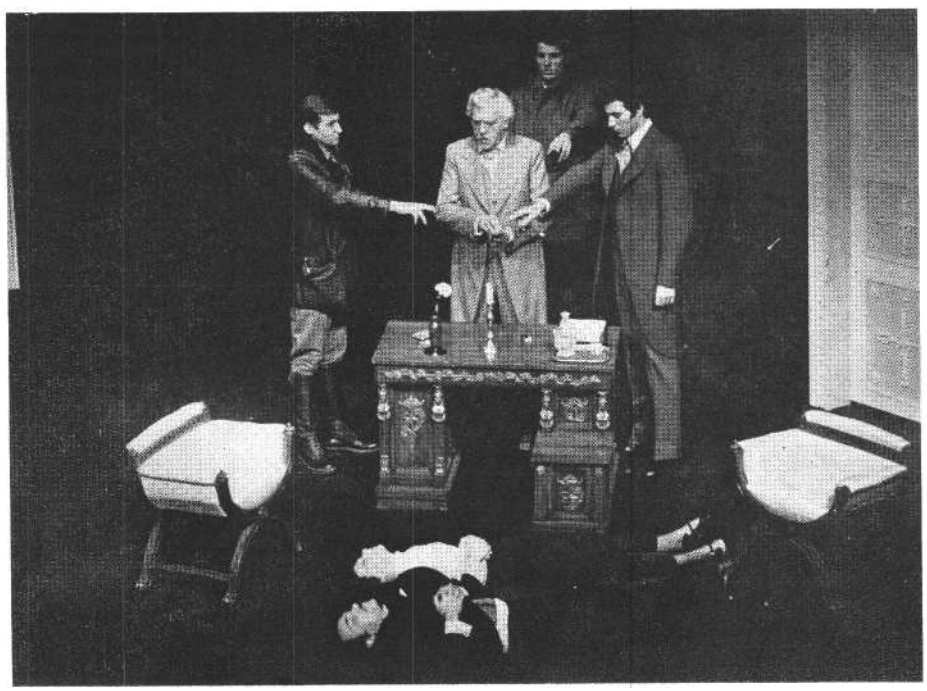
Másrészt viszont modellszerű is ez a produkció, mert ez a káprázatos játszhatóság, poénkészség nemcsak úgy magától került bele; a darabba és rajta keresztül a színpadra: érezhető rajta *a színházi műhely* munkájának a levegője. Az író és a színház termékeny összmunkájának sugárzása, a dramaturg (Radnóti Zsuzsa) keze nyoma. Érződik, írtam, pedig ez a születési folyamat ki is olvasható a darabból. Hiszen az első, irodalmi változat jó néhány évvel ezelőtt a Kortársban jelent meg, és így pontosan le is lehet mérni, mi változott, és kis következtetéssel azt is ki lehet találni, miért. Mert a szöveg most nem apróságokban változott - mindkét fél sértődött kompromisszumában -, hanem egy kitapinthatóan irodalompárti színházcentrikus gesz-tusból épült fel. Javult a szöveg, egységesebb maga a dráma is. Nemcsak a szín-pad lett markánsabb.

Mi változott? Elmaradt először is a külső tér, a vadászat szervezése, a vele járó izgalom és a királygyilkosság beleágyazása ebbe az úri passzióba. (Itt ugyanis emberekre kellett volna vadászni ...) A színen (most) egyszerűen lelövik a királyi párt, és csak úgy mellékesen tudjuk meg, hogy egyébként vadászatra érkeztek. Az úri passzió dramaturgiai ki-bontása másfelé vitte volna a feszültséget, a néző érdeklődését, plusz tartalmat viszont nem tudott volna gerjeszteni. Ennek a rétegnek leválasztásával aztán kiderült a játék kamara jellege: kevés ember szervesebben összefogott társasjátékává kristályosodott a darab. Három szereplő, Erdődy gróf, valamint az álkirály-álkirályné (akik egyúttal az igazi királyt és királynét is játsszák) között bomlik ki ez az illuzionista játék.

A műhelymunka tehát az ördögi szuggesztivitást emelte a játék központjába. Azt, amivel Erdődy (Szabó Sándor) magához bilincseli az elesett, majd gerinctelen Schreit és Aldobói Évát, valamint azt, ahogyan ez a két bábember a szerep parancsszavainak engedelmeskedve, mintegy mesmerisztikus álomban, teremtője, Erdődy ellen is fellázad. Maga akar, igazi király akar lenni. Ember és szerep szuggesztivitása teremti meg aztán a színpad vonzerejét is ebben a fikcióban, a politikai kriminél egy fokkal keményebb műfajban. Szabó Sándor súllyal és charmemal tudja ennek a figurának kettősségét megszólaltatni: a hatalomnak, a brutalitásnak és a kiszolgáltatottságnak azt a furcsa kettősségét, melyet a darab célba vesz. S mellyel le is tudja rázni magáról a kudarcot: mikor az őrült reményeiben ujjongó álkirály térdre kényszeríti, nem vicsorog, hanem csak - térdel. S közben tudja, hogy úgyis ő fog állva maradni. Tud kivárni, akkor is, mikor vereséget kénytelen szenvedni saját eszközei által: mikor egy időre át kell engednie a terepet saját kreatúráinak. Mert a játék vége az, hogy Erdődy már Horthy embere. (Ami ugyancsak a műhelymunka kihegyezésének az eredménye: az Erdődy-figura íve jobban illeszkedik az ismert történelemhez.)

A darab szerkezeti modellje, pontosabban trükkje egy régi színházi-irodalmi hagyomány újraélesztése: az összecserélhetőség, illetve a kettős szerep, mely mögött ugyanaz az ember rejlik. Dr. Jekyll és Mr. Hyde ugyanannak a beteges figurának két arca; *A szecsuáni jólélekben* is azonos a főhős, csak két különböző életet kell élnie, két szereprendszert kell kényszerűen megvalósítania. Hernádi ugyan követi ezt a hagyományt, de meg is újíthatja. Az ő találmánya, hogy megfordítja a képletet: a szerep azonos (a királyé, melyhez játszó személyt keres Erdődy), és így csak a szerepet játszó figurák változnak, Más szóval: előre adva van egy szerep, s vele még bizonyos egyéniségtöredék is, amibe egy másik embernek kell beleilleszkednie, vele azonosul-

Hernádi Gyula: Királyi vadászat (Pesti Színház). A halott királyi házaspár Erdődy gróf kastélyában (Szombathy Gyula, Szabó Sándor, Szabó Imre, Kovács István, Tordy Géza és Bánsági Ildikó)



Az álkirálynő és az álkirály: **Bánsági Ildikó** és **Tordy** Géza **(Ikládv** László felvételei)

nia, a felismerhetetlenségig hasonlítania az eredetire. Így tehát nemcsak a királyi funkció az, amit meg kell tanulnia, és amit mint szerepet el kell játszania Schreinek és Aldobói művésznőnek, hanem az eredeti (és a játék elején megölt) királyi pár rigolyáit, emlékeit, környezetéhez való személyes viszonyát is szerepként kell átélnie és megvalósítania. Hernádi és a színpad persze megkönnyíti ezt a feladatot azzal az ugyancsak régi trükkel, hogy a régi és az új királyi párt ugyanaz a színész fogja játszani. Mindenesetre itt a szerep azonossága a fontos, és a hozzá való alkalmazkodás sikere - és képtelensége - lesz a darab izgalmának egyik tényezője.

Hernádi kísérlete persze steril marad, hogy játékos legyen: azaz nem terhelik túlságosan bonyolult személyiséglélektani elemzések. A dramaturgiai ív a két közember megnyerésétől indul, a betanulás folyamatát mutatja, majd egy újabb csavarral a szerepeket hordozók lázadását, önállósulási kísérletét láttatja. Azt az önállósulási kísérletét, melyben nemcsak az őket manipuláló - egyáltalán: életrehívó - főnöküktől, Erdődytől akarnak elszakadni, hanem a történelem ellenére akarják szerepeiket tovább növeszteni: *igazán* királyok akarnak lenni, teljhatalommal, mindenki feletti uralommal. Nevetséges, groteszk és kriminális formában a történelmen is uralkodni akarnak, ha már Erdődy felkeltette bennük a hatalom álmát. A szerep magával ragadja a figurákat, átlelkesíti őket. S nemcsak életben tartja őket, hanem ötleteket is sugall nekik. Rosszakat, persze. De hát a királyság sem valami jó ötlet.

Ennek az átalakulási-átalakítási dramaturgiának, szigorúan technikai szempontból, és igen távolról ugyan, de Molnár Ferencet idéző előképei vannak. Az *Egy, kettő, háromban* is egy embert kell egy szerephez applikálni, és ott is a szerep rekvizitumai segítik a művelet sikerét. Hernádi ezen a modellen is túllép, hiszen itt a tanulási folyamat, a belső át-alakulás a fontos, s ráadásul a külső át-alakulás újra meg újra ironizálódik. A „király", mikor „Zitával" társalog, mindig összekeveri valóságos emlékeit - melyek egy szűkös kispolgári világból származnak -, és csak körülményesen tud visszatérni „főúri előéletének „felmondásához". Mégis: Molnár dramaturgiája nyújtja azt a technikai minimumot, amit Hernádinak „überolnia" kell: a szerepek megtanulhatóságát, valamint azt az emberi-társadalmi tényt, hogy a társadalmi kapcsolatok nem emberi tulajdonságokon alapulnak, hanem ezektől nagyrészt független, elidegenedett szerepeken jönnek létre. A külvilág a szerepek szerint ítél, ezekhez kapcsolódik, ezekkel dolgozik. S ennek következtében a szerepek önmagukban is vissza tudnak hatni: ha őket a társadalom személyes mivoltuktól elszakított szerepek szerint kezeli, úgy ők maguk is eljátszhatnak e szerepekkel.

A dolog persze csak a vígjátékban ilyen egyszerű. Nincs olyan valóságos társadalmi szerep, mely konfliktusok esetén ne hívná ki az egyéniség ellenállását, felháborodását vagy pozitív szenvedélyeit, mely ne provokálná magát az egyéniséget, hogy szabadulni igyekezzék e szerep követelményei alól, vagy hogy a maga képére formálva urrá legyen a szerep felett. Vagyis: a társadalmi gyakorlatban élő emberrel igen sokszor megesik, hogy valami ellenállhatatlan vágyat érez arra, hogy lerázza magáról vagy legalábbis korlátok közé szorítsa a szerepek „külsődleges" hatalmát. Ez a fölülemelkedés a szerepek fölé persze ritkán sikerül teljesen - de a birkózás, a mindennapi élet közismert ténye: akár alulmaradással, akár győzelemmel végződik, naponta csináljuk. Hernádi ebből a bonyolultabb viszonylatból is beépít egy csipetnyit` darabjába: a szerep elleni lázadást, mint a szerep meghosszabbítását. Schrei úgy lázad a szerep ellen, hogy annak csak függőségi viszonylatát mondja fel, csak Erdődyt rázza le magáról, de csupán azért, hogy még jobban azonosulhasson szerepével. *Igazi* király akar lenni és nem a gróf kreatúrája. Ez a fordulat azért paradox - és patentszerű -, mert a szerep, „a király",

voltaképp magában foglalja a mindenki feletti uralmat is, tehát nem viselheti el - ha a szerepet éli -, hogy egy alacsonyabb sarzsitól függjön. Schrei lázadását tehát a szerep írja elő: ő nem a szerep ellen lázad, hanem következetesen végigjárja a szerep kívánta előírásokat. A színen azonban úgy látszik, mintha Erdődyvel való szembefordulása lázadás lenne, még-hozzá lázadás minden szerepszerű elő-írás ellen. A patent itt összemossa a különböző minőségeket. Persze: ettől az összemosástól lesz olyan izgalmas az előadás. Olyan asszociációk is bejönnek a színpadra, melyek különben kívülmaradtak volna.

Egyébként színpadilag ez a rejtett kettősség az igazán izgalmas mozzanata a darabnak. Schrei például gyakorolja, hogyan fog Horthyval leszámolni. Tordy karjaira borulva alszik asztalánál, gyönyörű királyi uniformisában, bizonyára a sok tanulnivalótól fáradt el. Kopognak és bejelentik nagybányai vitéz Horthy Miklós kormányzót, majd Erdődy lép be. Néhány bizonytalan gesztus után - fel kell ébrednie - elkezdi mondani a „le-számoló" szöveget, majd belejön, sőt dühbe is gurul, most már ő maga a dühöngő király ... Mikor Erdődy egy pillanatra közbeszól, Tordy ekkor újra Schreié válik: parancsolsz, kérlek, ja igen - s máris folytatja ott, abban a tenorban, ahol abbahagyta. Itt még csak épül a szerep, de már ott a csírája annak, hogy e szerep szárnyán önállósulni is fog, meri a szerep magával rántja, mert tűzbe hozza. Mindez olyan groteszk esz-közökkel jelenik meg előttünk, hogy az egész szerepszerű magatartást és az ellene való lázadást jócskán ironizálja.

A színpadon a rendezői invenció, ez-úttal a színes és feszült játéktechnika uralkodik: előhozza Hernádi szövegé-nek rejtett tartalékait. Marton László könnyű kézzel mozgatja a polit-krimi súlytalan és súlyos figuráit. Ez utóbbi elsősorban Szabó Sándor, akinek sikerült Erdődy alakjából egy bele nem írt réteget is megszólaltatnia, és a jelen-létnek egy olyan intenzív fokozatát meg-teremtenie, amivel valóban mesterfokon kell és lehet csak gazdálkodni. Marton felnőtt módon vizsgázik a szöveg olvasatából :s. Szakszerűen, pontosan fogja fel a szöveget, és rendezésében arra törekszik, hogy minden belehallható, hozzágondolható vagy a történetben nem szereplő, ám odaképzelhető hátsó gondolatot kikapcsoljon. Egzakt módon csak a cselekményre figyel. S ebben az esetben ez a kopár „cselekménypártiság" a rendezés komoly előnye. Hiszen az a körülmény, melyet bevezetőben már említettünk, hogy Hernádi ebben a darabjában egyetlen súlyosabb gondolatot sem ülte-tett cl, egyúttal egy nagy hiányjelet is jelent: a néző óhatatlanul is keresgélni kezd; mert ha nem látható, akkor valahol el van rejtve a titkos mondanivaló. Marton rendezése, ezt a titkosítható réteget semlegesíti: marad annál, ami van.

De azt fellövi: itt minden óramű szerint történik, a ravasz dialógusok (melyek tükörképként felelnek meg egymásnak: mikor például Erdődy előbb Schreit, majd Aldobóit faggatja előéletéről) szikrázó felépítése, majd csendes ironizálása hozzá is köti az előadást a hagyományos krimitechnikához - és cl is oldja onnan.

Szabó Sándor súlyáról már esett szó. Neki sikerül igazán megteremtenie azt a figurát, aki kézben tart mindenkit: a legfőbb bábjátékost. Mosolya sincs, titkai-nak csak rétegei vannak, a végsőt talán még maga sem tudja. Ördögi és egyben racionális, ezt a régi típusú magyar urat, fasisztoid mázzal talán csak ő tudja így megrajzolni. A másik meglepetés Tordy Géza: nemcsak szerep szerint, színészileg is kitűnő átváltozó művész, s ráadásul ő is ért az iróniához. Mikor győzelme, látszólagos győzelme tetőfokán ordítoz-ni kell (ahogy szerinte egy király tud ordítozni), az páratlanul mulatságos és szánalmas. Bánsági Ildikó alig tudja visszafogni, azaz királynőivé tenni sex appealjét, és táncosnőjének butaságát. O is jó adag mulatságot tud a szerep „szövegmélyébe" csomagolni. Nagyszerű háttérfigura még Szombathy Gyula: a gengszternek és a fasiszta katonának rafinált keveréke. Fehér Miklós ezúttal inkább funkcionálisan szellemes, mint hatásos díszlettel vette körül a játékot.

Hernádi Gyula: Királyi vadászat (Pesti Színház)

Rendezte: Marton László. *Díszlet:* Fehér Miklós. J*elmez:* Jánoskúti Márta. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa.

Szereplők: Szabó Sándor m. *v.,* Tordy *Géza,* Bánsági Ildikó, Kovács István, Pándy Lajos, Szombathy Gyula, Sörös Sándor, Fonyó József, Szabó Imre, Vass Gábor f. h., Szirmai Péter f. h., Füzessy Ottó, Korcsmáros György f. h., Józsa Imre f. h.

KOLTAI TAMÁS

Kulcskeresők, enyhe pöffel a hátukban

A Bolyongó éppen Fóris Nelli táskájában kutat, amikor belép a telefonszerelő, A szobában nincs más, a szerelő tehát *hozzá* fordul: „Fórisék?" A Bolyongó elővészi a táskából Nelli személyi igazolványát, belepillant, és azonnal válaszol: „lgen."

A Nemzeti Színház előadásában a Bolyongót játszó Őze Lajos a kérdés és a válasz közé még beiktat egy rövid mondatot. „Egy pillanat." Csak ennyit. Elhangzik a kérdés, „Fórisék?", Őze azt mondja: „Egy pillanat", elővészi a személyit, kinyitja, belenéz, és válaszol: „Igen."

A két töltelékszó a színész adaléka a szerephez. A különbség látszólag csipetnyi. Szóra sem érdemes. Valójában óriási. Az első változatban a mozdulat, a gesztus, a játék alig észrevehető, a pillanat finom humora talán el is illan a levegőben. A második változatban biztosan fölcsattan a nevetés a nézőtéren. Az első változat az irónia, a groteszk elegáns, könnyed formája. A második ügyes, sikeres vígjátéki ötlet, tucatból a tizenkettedik.

Ilyen módon siklik el Major Tamás rendezésében Örkény István *Kulcskeresők* című darabja egy furcsa, váratlan hangvétel felé. Az értelmezés jogosultságának az előadásban kell igazolódnia, és az is biztos, hogy értelmezés nélkül nincs előadás. Major értelmezéséről sokat elmond, hogy milyen irányba terelte a darab első részét átdolgozó Örkény gondolkodását. Örkényben Major nélkül is fölcseperedett volna az átdolgozás gondolata, épp elegen mondták és írták a szolnoki bemutató után, hogy az indítással ba
jok vannak, lassú, nehézkes, körülményes. Én a magam részéről nem éreztem annak, legföljebb az előadásba iktatott szünet szükségességéről nem voltam meggyőződve. A pauza megtörte a darab ívét, és túl sok összefüggést hagyott nyitva. Más szóval: a közepén hagyta félbe a többszörösen összetett mondatot, amikor még jó néhány alá- és mellérendelt mellékmondat következett. Szín-házban ez megszokott fogás, ügyesebb írók mindig így csinálják, gyakran épp a

szünet előtti pillanatokra tartogatván azt a váratlan fordulatot, amely meglódítja a cselekményt, és alkalmat ad a nézőknek, hogy a büfében találgathassák a folytatást.

Úgy hiszem azonban, hogy a *Kulcskeresők* dramaturgiai értelemben *egyetlen mondat,* amelyet egy szuszra kell kimondani, gyorsuló ritmusban, meredeken fölfelé ívelő intonációval, úgy, hogy a végén érezzük a felkiáltójelet. Székely Gábor szolnoki rendezésének remek tempója, ritmusa, időzítése - az, amit az angol szaknyelv *„timingnak* nevez - megengedhette volna magának a szünet nélküli előadás luxusát.

Mindezzel nem akarom azt mondani, hogy kár volt a darab szövegéhez nyúlni. Tudomásom szerint már a szolnoki bemutatóra is hat változat készült, és Örkény írói etikájára vall, hogy nem restellt egy hetediket írni - akár a kritikusok, akár Major, akár a saját belső ösztönzésére. Ugyanígy Major rendezői egyéniségét is minősíti, hogy nem elégszik meg a készen kapott művel, hanem még a próbák előtt megkísérli rajta hagyni a maga ujjlenyomatát.

Az új szövegváltozat és a nemzeti színházi előadás szorosan összefügg. Egyiket sem érthetjük meg a másik nélkül.

Az értelem szerinti változtatás látszólag nem sok. Mindössze annyi, hogy Nelli az új változatban világosan megfogalmazza: el akarja hagyni Fórist. Ez-által hamar értesülünk annak a levélnek a valószínű tartalmáról, amely már az eredeti darabban is szerepelt (mindjárt a legelején), de sokáig csak következtethettünk rá, hogy mi lehet benne. Csupán valamikor az előadás vége felé tudhattunk meg annyit, hogy szerepel benne ez a mondat: „... vagy te hagyod abba a repülést, vagy én nyitom ki a gázt."

Eredetileg tehát arról volt szó, hogy Nelli új életet akar kezdeni az új lakásban. Az átdolgozásban új életet akar kezdeni - azzal, hogy elmegy.

Mi változott ettől? Először is néhány homályos dolog világosabb, egyértelműbb lett. Mindenekelőtt a levél körüli játék. Másrészt Nelli jelleme. Egy ilyen konkrét, ráadásul a néző által átélhető, életfontosságú elhatározás, mint a férj elhagyása, sok mindent indokol: kapkodást, idegességet, tárgyak elvesztését. Ezáltal magyarázatot kapott a darab dramaturgiai motorja: a kulcskeresés. Ahhoz, hogy Nelli elmenjen, és szándéka szerint mindent rendben hagyjon a lakásban, az kell, hogy be tudja zárni az ajtót maga mögött. Az első változatban valaki megkérdezhette volna: miért kell ebből a kulcskeresésből ilyen nagy dolgot csinálni, miért nem várja meg Nelli a férjét, aki már útban van hazafelé, zsebében - feltehetőleg - a saját kulcsával?

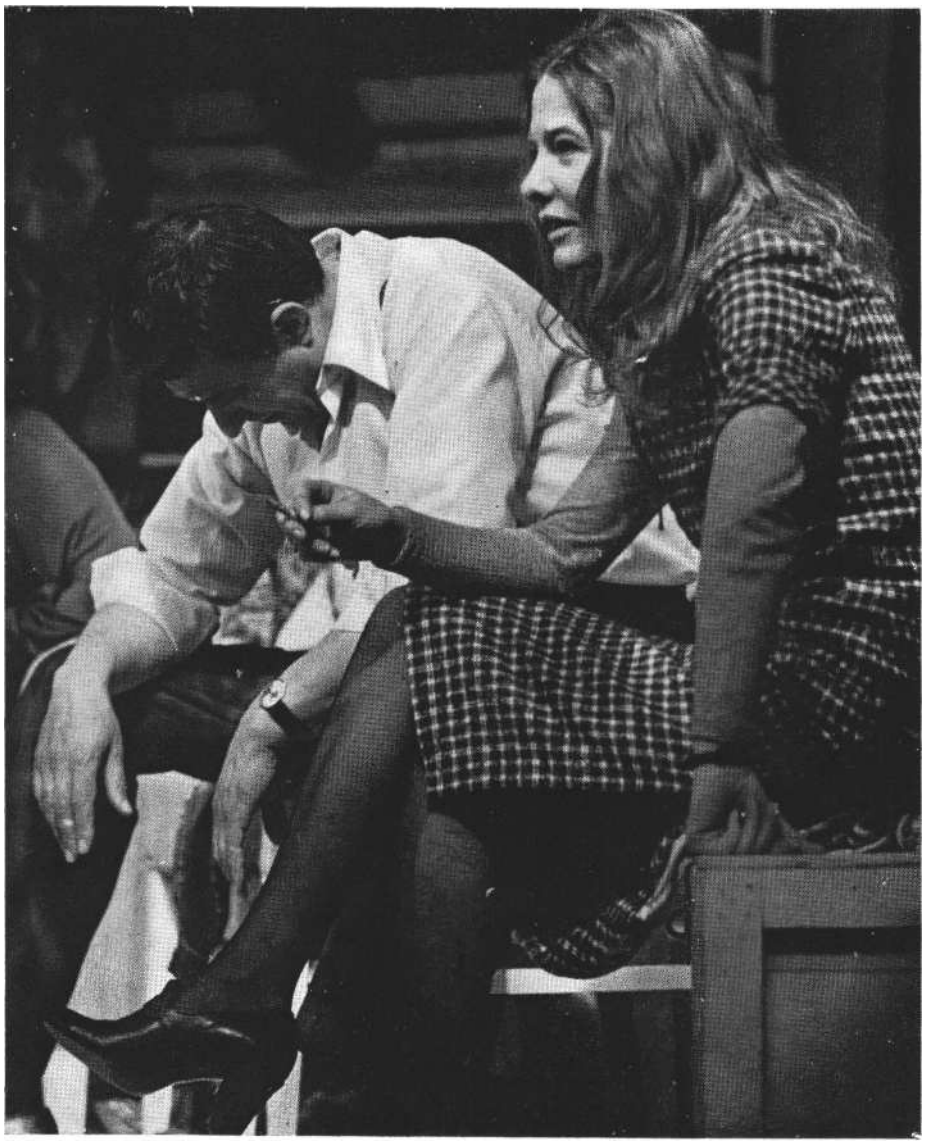
De nem kérdezte meg senki. Mert mindenki tudta, hogy Örkénynél nem kell köznapi logikát keresni. És mert akkor az új változatban is megkérdezhetnénk: logikus-e, hogy Nelli kulcsot keres, amikor el akar menni, és az ajtó még nyílik? A válasz az volna, hogy Nelli tulajdonképpen nem akar elmenni az új változatban sem, csupán áltatja magát ezzel a döntéssel. Erről viszont eszünkbe jut, hogy a kulcskeresés az eredeti darabban éppen úgy pótcselekvés, áltevékenység, időkitöltő, idegességlevezető akció volt Nelli részéről, mint most, és ez ott is kellő lélektani indoknak látszott.

A változtatások mindenesetre több pszichológiai magyarázattal szolgálnak. Azt mondhatnánk: a darab realista vonalát erősítik. *A Kulcskeresők* most kétségtelenül nem indul bizonytalanul, hanem azzal a konfliktussal, hogy el tud-e menni Nelli. Engedi-e az ajtó és saját belső elhatározása.

Kell ez az élesen megpendített, realista konfliktus ? Beleillik-e abba a stílusba, ahol az ajtók kívülről nyithatók, de belülről nem, és a repülőgépek a „Feltámadunk" felirat előtt landolnak a temető-k apunál ?

Major következetes magához. Rende-

Avar István (Fóris) és Törőcsik Mari (Fóris Nelli) Örkény István Kulcskeresők című darabjában (Nemzeti Színház)



zőként ugyanazt képviseli, mint alkalmi dramaturgként. Az előadás határozottan elmélyít bizonyos realista részleteket, rendkívül komolyan veszi a szereplők különkonfiiktusait. Nelli és Katinka - sok új szöveggel kiegészítve - valóságos drámai csatát vív a „menni vagy nem menni" kérdéséről, amikor pedig a társaság bezárva marad, a szereplők tragikus kétségbeeséssel élik át mind a bezártságot, mind az odakint (félbe)hagyott helyzetek okozta életválságot.

Van ennek a megközelítésnek létjogosultsága. Örkény meglehetős mélyponton mutatja meg hőseit. Nelli az idegösszeomlás; határán áll. Fóris két vissza-minősítés után harmadszor „tesz ki magáért" - a szokásos pöffel a hátában. Benedeknek amolyan élőhalott a felesége. Erika egész *sivár* életét teszi föl a professzorával való találkozásra. Katinkának a Bodója szerencsétlenkedik (örökösen állástalanul) meredek riportjai miatt. Mindegyik drámai figura mögött reális élethelyzet rejlik, és egyikből sem hiányzik a tragikus színezet. De az örkényi kíméletlen groteszk sem: gondoljunk például a pezsgőzését bűntudattal kommentáló Benedekre, amint sóhajtva („Édes kis szenvedőm . . .") hajt le egy újabb pohárral.

Az Örkény-groteszk realista magjára azért kell fölhívni a figyelmet, mert egy téves fölfogás az abszurddal rokonítja, és ködös általánosításokra, túlstilizálásra, elvont értelmezésre biztatná darabjainak rendezőit. Ezt a végletet érzem az Örkény-előadások nagyobb veszélyének, ezért írtam Székely Gábor majd-nem tökéletes Kulcskeresők-rendezéséről (SZÍNHÁZ 1976/2.), hogy ha még következetesebben ügyel a helyzetek realista végigelemzésére, a konkrét szituációkból annál szebben bomlik elő a darab valóság és irrealitas között lebegő stílusa.

Nos, Major ügyelt a realizmusra. Nem lehet mondani, hogy csak arra ügyelt. jól érzi a darab kettős természetét. Erre vall, hogy a díszlet realista tárgyait stilizálandó, a díszlettervező Csányi Arpád fehér festékkel fújatta le az asztalt, a székeket, az ajtót, a használati eszközöket. (:ás kérdés, hogy a színpadkép éppen a legfontosabbat, a bezártságot nem érzékelteti.) Schäffer Judit jelmezei is eljátszanak a fehér szín árnyalataival.

A környezet játékosságának ellenpontjául szánta Major a játék realizmusát. El lehet gondolkodni rajta, hogy fordítva nem lett volna-e szerencsésebb. *A Kulcskeresőkben* ugyanis alapkérdés a szereplők hangvételének kecses könnyedsége, a szituációk - sőt a mondatok - iróniájának megcsillogtatása, az enyhe rálátás a szerepre. A darab hangulatában a valódi dolgoknak is fals színezetet kell kapniuk, az „abszurditáshoz" pedig hozzátartozik, hogy egyszerre magától értetődőnek lássék. A Bolyongótól mindenki fél, az emberek bezárják előle az ajtajukat, de amikor megjelenik, szinte észre sem veszik, hogy ott van, talán nem is tudják, hogy ő az, vagy egészen természetesnek tartják a jelenlétét, még azt is, hogy tele-fonál ... A Bolyongó beleolvad a környezetbe. Mint ahogy az egész darab erről a különös hangulati eggyéolvadásról szól, amelyben a dolgok fokozatosan elvesztik valóságos körvonalukat, formájukat és értéküket, összemosódnak, hogy egy közös illúzió, egy valóságot álommá hazudó rítus részeivé váljanak.

A Kulcskeresők zárójelenete **(Szacsvay** László, Egri Katalin, Tyll Attila, Avar István, Törőcsik Mari, Öze Lajos és Máthé Erzsi) (Ikládv László felvételei)

A Nemzeti Színház okos előadásában a játék valamivel nehézkesebb, mint várnánk; ott is a földön araszol, ahol repülnie kellene. A kis formák mintha helyen-ként eluralkodnának a nagy formák fölött, a részletek fontosabbá kezdenek válni, mint az egész.

Oze Lajos Bolyongó-alakításának például, bár van súlya, logikája kevésbé. Ahogyan kezében a kenyérrel megjelenik, és fölpattan előtte az ajtó, azt gondoljuk, hogy valami faljáróval van dolgunk. Ezt a benyomást erősíti az is, hogy egyenesen odalép a szoba közepén álló kupachoz, egyetlen határozott mozdulattal kiemeli belőle az asztalkendőt, amelybe majd belegöngyöli a kenyeret, és miután a párkányra helyezte, kihúzza Nelli blokkjáról a kenyérvásárlásra emlékeztető följegyzést. Tehát eleve tudta, hogy *van* ilyen följegyzés! (A darabban Nelli maga javítja ki a blokkot, miután fölfedezte a kenyeret. A Bolyongó csak utólag *látja a* javítást.) Előző magatartásának viszont ellentmond a már említett személyazonossági-jelenet, később pedig az, hogy összetéveszti Benedeket Fórissal. Ha egyszer a Bolyongó faljáróként megjelenő szellemalak, aki tudja, hogy mi hol található, és mire mi van fölírva, akkor a legkevesebb, hogy az itt lakók nevét is ismerje, és ne tévessze össze őket egymással.

Nem egyszerű logikátlanságról van *szó. A* következetlenség arra vall, hogy nincs kellően tisztázva a Bolyongó figurája és feladata. A Bolyongó ugyanis nem mindentudó faljáró szellem, hanem egy-szerűen jó pszichológus. Kétszer végigmegy a szobán, meghall néhány elejtett szót, kikutatja egy táska tartalmát - enynyiből körülbelül tudja is, hogy hol van. De legalább azt, hogy szükség van-e rá. Hogy kudarcos emberek közé csöppent-e, akiknek a vereségeit átfestheti diadallá. A többi szükséges adatot már huzamos jelenléte alatt csipegeti föl. Kellemetlen-

kedései ellenére is van benne valami megnyerő, különben nem tudna hatni az emberekre, akik észre sem veszik, hogy a befolyása alá kerültek. Még hangosan szidják, de már dolgozik bennük az elsöprő lendülettel és jóakaratú lelkesedéssel adagolt, delejes bájjal beléjük csöpögtetett altató méreg. Őze Lajos, akinek az utóbbi évadokban annyi frenetikus karakteralakítását csodálhattuk meg, mogorva és bájtalan Bolyongójával csak hitetlenségünket erősíti: elképzelhetetlen, hogy ez a kedvszegett alak képes úgy átvarázsolni a hangulatot, mint Papp Zoltán szelíden ellenállhatatlan szolnoki Bolyongójának sikerült.

Ha a dráma katalizátora erőtlen, azt az egész előadás megsínyli. Pedig Törőcsik Mari bravúros stílusérzéke most is tökéletes példát nyújt. Nellijének mindennapi, mondhatni banális feleségkomplexusa, örökös aggodalma és félelme egy ponton átlendül a banalitás határán, ellibben a földközelből, és a föltétlen rajongásba váltó illúziókergetés jelképévé válik - anélkül, hogy elveszítené valósághitelét. Nem könnyű mutatvány -- túlságosan nagy a fesztávolság a Nóra-konfliktus és a dráma valódi gondolata, a tapadó naturalizmushoz szokott szereplők és az Örkény-groteszk között. A többieknek nem is elég a lendületük hozzá.

Örkény István: Kulcskeresők (Nemzeti Színház)

Rendezte: Major Tamás. *Díszlet:* Csányi Árpád. *jelmez:* Schäffer Judit. *Szcenikus:* Bakó József. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *A rendező munkatársa:* Bodnár Sándor.

Szereplők: Ávar István, Törőcsik Mari, Egri Katalin, Őze Lajos, Máthé Erzsi, Szacsvay László, Tyll Attila, Gyulay Károly, Katona János f. h., Kun Tibor.

Következő számaink tartalmából:

Székely György :
A mai magyar dráma szolgálatában

Földes Anna:
A novellista drámája

Osztovits Levente:
A halálomon is túl vagyok

Nánay István :
VII. Gergely feltámadása Kecskemétes

Hermann István:
Ötéves a „Korona" Pódium

SAÁD KATALIN

Özönvíz előtt

Nagy István drámája a Nemzeti Színházban

Nagy István drámája, melyet az író Asztalos Miklós álnéven írt, s mellyel 1926-ban az Erdélyi Szépmíves Céh drámapályázatának egyik díjnyertese lett - hagyományosan felépített darab, melyben ma nem nehéz dramaturgiai naivitásokat felfedeznünk. A megrajzolt alakok azonban olyanféle belső igazsággal rendelkeznek, hogy már-már megkockáztatjuk a merész kijelentést: *őstípusokkal* van dolgunk. Annál is inkább, mert az a mai színpadi nyelv, melyen a Nemzeti Színház színészei - Harag György romániai magyar rendező irányításával - a megírt emberi alaptípusokat „megszólaltatják", mentesek minden közhelyszerű sémától, minden sablonmegnyilvánulástól. Ha-rag György rendezése a magyar szín-házi kultúra egyik lényegbevágó kérdését veti fel, és egy lehetséges válasszal is szolgál. A kérdés így hangzik: hogyan lehet elérni, hogy ne váljon idejétmúlt színházi előadás alapjává az olyan magyar nyelvű dráma, mely nemzeti típusokkal építkezik. Igaz, e „nemzeti típusok" a legtöbb esetben parasztok, vagy legalábbis falusiak, és ez mindenkor vonzza a sablonelképzeléseket. Nagy István darabja társadalmilag-nemzetiségileg szélesebb kört fog át, s ez a körülmény legalábbis megtámadja a rossz konvenciókat. Az *özönvíz előtt* szereplői: Havadi Lajos csődbejutott vállalkozó és úri-asszony felesége, Ilon (Kállai Ferenc, Bodnár Erika); a miattuk tönkrement titokzatos Darkó (Kálmán György); Szántó István, Ilon testvére, aki illegalitásba kényszerült s álnév alatt él, áttekint-hetetlen életformájú munkásmozgalmi ember (Sinkovits Imre); Sári „széki parasztlány", Havadiék cselédje (Vörös Eszter); Boján, román munkás és felesége, egy erdélyi származású székely asszony (Tarsoly Elemér, Szabó Ildikó); egy román háziúr, aki képtelen a Bukarestbe menekült Havadiékat kilakoltatni, mivel nem fizetnek lakbért (Raksányi Gellért); továbbá lakásnézőbe érkező hölgyek (Mányai Zsuzsa, Kánya Kata); Detektív (Kun Tibor); Rendőrbiztos (Gyalog Ödön).

Az előadás a megjelenített típusok erejével válaszol a feltett kérdésre. Színpadjainkon jóformán fellelhetetlenül új, hogy a színészi játék markáns, egymással össze nem tévesztheto éles kontúrt rajzoljon egy-egy színpadi alaknak. Az *Özönvíz előtt* szigorúan, feszesen megkomponált színpadi mű. Mind formailag - melyen ezúttal a színészi játék gesztusokkal építkező rendszerét is értjük -, mind akusztikailag. A továbbiakban az előadás szövetéből példákat keresünk e két komponensre mint alappillérre.

A lehatárolt forma

„Lehatárolt formán" mindenekelőtt azt értem, hogy semmi nem mosódik össze semmivel, vagyis hogy a *kontúrok kirajzolódnak.*

A játékteret (Florica Málureanu munkája) fehér tapétafalak, vagy sokkal inkább az e falakba vágott nyílások alkotják. Ajtónyílásokon át ajtónyílásokba látunk, megpróbáljuk megszámolni, lehet vagy tizenöt, de elbizonytalanodunk, mert a megszámlálhatatlanság, *a végtelen* labirintus érzetét kelti bennünk, mint-hogy e nyílások egymásnak újabb nyílásait jelentik, s így mindenképpen kör-körös lezártsággal ülünk szemközt. E látványnak első és legfontosabb közlendője az *üresség.* Megvilágosodik a szín-pad. Nincs senki és semmi a térben. Jobb-oldalt feltűnik Vörös Eszter, s a színpad előterében középre lehelyez egy barna tonettasztalt. Baloldalt megjelenik Bodnár Erika és a háttérben áttol egy kopott gyerekkocsit. Kállai az egyik jobboldali nyílásból bukkan elő. Acsorog. Hátra-mozdul, barna tonettszéket hoz magának, leül, újságot kezd olvasni. Bodnár a sarokba tesz egy másik széket, ő is leül. Csend. Éles, „torkos" hangon végre fel-hangzik az első mondat: „Visszük az úrfit sétálni ?" - kérdi a cselédlány. Hangja cseng-bong az üres térben.

A térnek további fontos asszociációi is lesznek. A házaspár késhegyig folyó anyagi vitája egy oszlopfal körül folyik, azaz egy-egy nyílásból igyekeznek megközelíteni egymást, vagy kitérni egymás útjából. Két *külön ketrecbe* zárt vadállat. Szántó - Sinkovits Imre - bejön a lakásba, és valahonnan, valamelyik nyílás mélyéből felhangzik a háziasszony kongó „ki az ?" kérdése. Kell némi idő, míg ideér. A lakásnéző hölgyek is hosszan köröznek a *csupasz falak* körül, s természetesen nem veszik bérbe a *rideg* és *szegényes* szobákat. A szegénységről egy külön néma jelenet is szól. Havadiék elherdálták azt a mozgalmi pénzt, melyet

Szántó borítékba zárva náluk helyezett el. Szántó kimerül a húgával folytatott reménytelen viszálykodásban, leül a sarokban álló székre és elpilled. Az asztalon petróleumlámpa. Bodnár Erika a földre helyezi a lámpát, az asztalt odaviszi Sinkovitshoz, tálcán egy tányér ételt - levest? - hoz be, ráteszi az asztalra a tálcát, s visszaül csendben a másik székre, ahol az asztal állt. Lábánál a petróleumlámpa

A jelenet egyúttal alkalmul szolgál Sinkovits számára, hogy Szántó személyiségét erőteljesen felvázolja. (Íróilag ez az alak a többi szereplőhöz viszonyítva kevésbé pontosan van megformálva) : felriad, rámered a tányérra, az étel felett a húga tekintetével találkozik, nézi a hú-gát, nem nyúl az ételhez, megkeseredik arcán a mosoly, feláll, felteszi a kalapját és el akar menni.

Egy további jelenetben kiegészül ez a kép. Havadi-Kállai megbízást kap, hogy munkássztrájktörést szervezzen, s noha úgy véli, nem teljesíti a megbízatást, a 100 lej előleget mégis felvette rá. Enni-valóért küldi a cselédlányt s úgy, felső-kabátban leül kártyát vetni a tonettasztalkához. Megjön Szántó, átlátja a helyzetet, s most ezt a két felvonáson át fegyelmezett, zárkózott mozgalmi embert elönti a düh, felkapja az asztalt, s kártyástul a levegőbe hajítja. Szanaszét röppennek a kártyalapok.

De nemcsak Sinkovitsnak, hanem valamennyi színésznek rendelkezésére áll az előadás folyamán egy-két néma jelenet, melyben a kizárólag rá jellemző, általa használt néhány gesztussal megrajzolhatja önmaga karakterét. Kállai mindig katasztrófahangulatban nyúl a zsebében meglapuló kártyapakli után, s kísérteties precizitással igazítja meg fel-öltője gombolását, mielőtt feljelenteni indulna a sógorát. A végső helyzetben pedig, az „utánam az özönvíz" hangulatában, mielőtt felfeküdne vaságyára, többször gondosan végigsimítja mindkét kezével a kabátját.

A kéz fogás gesztusa három asszonyt körvonalaz. Bojánné - Szabó Ildikó - a jólelkű szomszédasszony, aki majd gondjaiba veszi a viselős Havadinét a gyermekével együtt, kézfogással búcsúzik az új gazdához szegődött cselédlánytól. Szabó Ildikó szomszédasszonya felszabadult, segítőkész ember: nincs megfélemlítve és nincs függőségi viszonyban; valószínűleg jó házasságban él román származású munkás férjével. Mozdulatai gátlástalanok, s egyazon indulattal viseltetik mind az alacsonyabb társadalmi helyzetű cselédlány, mind az úri középosztálybeli Havadiné iránt.

Nagy István: Özönvíz előtt (Nemzeti **Színház). Bodnár Erika (Ilon) és Sinkovits Imre (Szántó)**

A cselédlány búcsúzni készül asszonyától. Várakozik. Várja a bérét. Vörös Eszter szálfaegyenes derékkal ül. Az asszony - Bodnár Erika - átad neki némi pénzt, elköszön tőle, de nem nyújt neki kezet. A lány hosszú ideig áll mozdulatlanul, éppoly szálfaegyenes, mint az elébb. Végre is lekuporog, kitárja fedeles kosarát. „Tessék megkutatni!" Csend. Rituálisan szép a lány mozdulata, de humoros is: innen aztán nem is lett volna mit elvinnie. Villan az ékkő Bodnár Erika ujján, sebtiben lehajol és visszafedi a kosarat. Gőgös és fennkölt asszony Havadiné, most mégis felmerül egy árnyalatnyi remény, talán szorult belé némi emberség is. A helyzet kényszere alatt végre kinyújtja a lány felé a kezét. Túl kemény és túl határozott. A lány ráomlik az elébe tartott kézre, s már átölelve tartják egymást. De az ölelés tartalma nem ugyanaz: Vörös Eszter testéből melegség és odaadó hűség árad, Bodnár Erika ölelé-

se hűvös, erőlködő. Utálkozik a teste. Elviseli az ölelést.

Darkó - Kálmán György -, a finánc zsaroló, kísérteties jelenség. Oriási kockabőrönddel, hosszú nagykabátban érkezik. A nyaka körül többször áttekert sál a térdét veri. Azért jön, hogy „részt kérjen" Havadiék életéből. Miattuk ment tönkre, tehát most Erdélyből ide Bukarestbe is utánuk utazott. Úgy döntött, velük fog élni. Komótosan helyet foglal a széken, melyről Kállai nyugtalanságában felpattant. Mozdulatlanul, rezzenetlen arccal tartja meg vádbeszédét. Minden átmenet nélkül elsírja magát, taszító és gusztustalan ez az ellágyulás, majd újra csak minden ellágyulás nélkül megkeményedik. Feláll, kéri a szekrénykulcsot. Bodnár Erika felnevet. Hátborzongató a nevetése. (A színésznő itt érez rá Havadiné személyiségére; fizikai szenvedésének kifejezésére az első felvonásban nem talált hitelesen belülről ható színészi eszközt.) „Nyitva van" - közli eszelősen. „Jó, akkor rendezkedjünk be" - határozza el magát a vendég, s ki-tárja a szekrényajtókat. Tátong az üresség. Szertartásos lassúsággal felpattintja a bőröndjét, kivesz belőle egy darabka fehér asztalneműt, behelyezi a szekrénybe (a már korábban felsorolt bútordarabokon kívül még ez a fehérre festett, biedermeier díszítményű szekrény is a lakás „bútorzatához" tartozik), ugyanilyen lassan megfogja most a nyitott bőrönd fülét, mitől az teljes ürességével a nézőtér felé billen, mintha súlya lenne, nehézkesen hátrahúzza a bőröndöt a szekrényig, s felteszi a tetejére. Magával hozza a család harmadik székét és elhelyezkedik rajta az előtérben; Kállai ugyanis közben visszafoglalta a saját helyét.

Kálmán György Darkója soha nem enged szertartásosan választékos modorából. A választékosság arra is jó, hogy gyötörje vele környezetét. Hosszú sáljában csetlik-botlik, hogy szántszándékkal láb alatt legyen, de esetlenkedésében is megőrzi méltóságát. Kihúz egy gyufásskatulyát és ujjai közt finomkodóan tartja, míg Amerikában élő családjáról és utazási vágyáról mesél: „Az ember, mielőtt éhen halna, tegyen egy szép utazást." „Nekem is van, volna feleségem" - panaszolja, és két tenyere közt sokáig óvatosan őrzi a pöttyös bögre eléb tejmelegét. Mikor feláll, a bögrét pontosan a szék közepére helyezi, és kissé sántítva kilejt az egyik nyíláson.

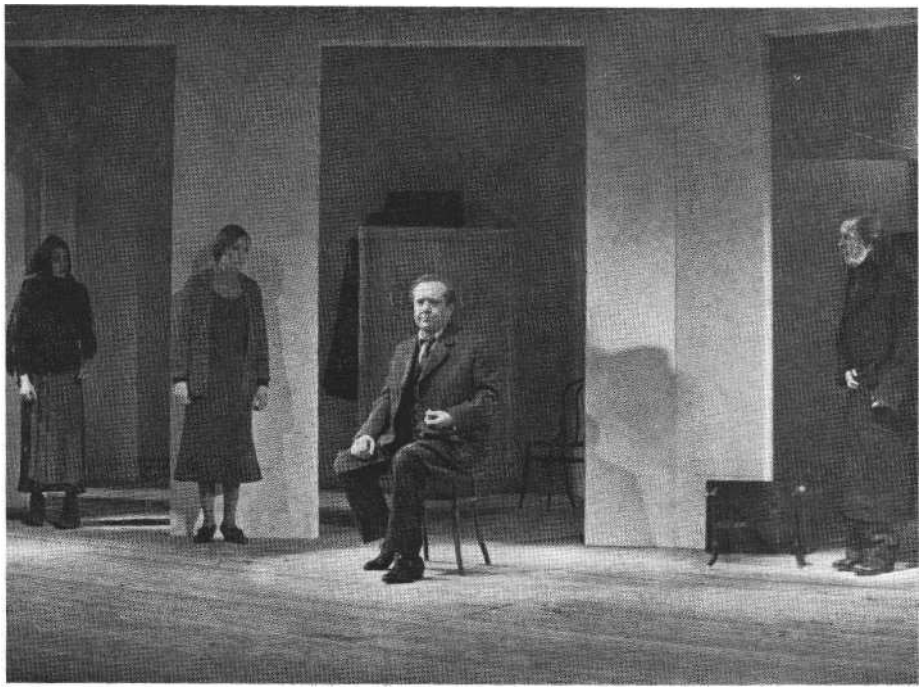
A harmadik felvonásban magához veszi az asszony gyerektejre tartalékolt pénzét. Az összeget bejegyzi törlesztés-ként a noteszába. Szántó - Sinkovits - épp jelen van, gallérjánál fogva megragadja és alaposan megrázza Darkót. Kálmán nem zökken ki nyugalmából. Mikor Sinkovits végre elengedi, a megszokott lassú eleganciával helyére teszi a tollat és a noteszt.

Az emberi gonoszságnak is vannak gyönge pillanatai. Amikor valaki - akit rossznak ismerünk - önként kiszolgáltatja magát, ezzel rést feszít a gonoszság szorító gyűrűjén. A magakiszolgáltatás azonban nem hoz megváltást. Darkó meg akarja szerezni az asszonyt. Kivárja, sőt úgy befolyásolja a történéseket, hogy elesett pillanatában kerüljön a közelébe. „A szívről és az irgalomról" szeretne beszélgetni vele. „Szeretném, hogyne igyam el a tejet a gyereke elől. Szeretném szeretni, Ilon nagysád." Két kezét, akár az oltár felett áldást mondó pap, Bodnár Erika feje fölé tartja. Esendő a pillanat. Bodnár Erika kegyetlen élességgel felnevet; mint korábban a szekrénykulcs miatt. Kisiklik Kálmán keze alól. Az áldásra indult kéz, most már a semmi felett, sokáig a levegőben marad.

Az akusztikai építmény

Az előadás zeneisége többrétegű. Nézzük mindenekelőtt a felhangzó dalokat. Két székely szerelmes népdalt hallunk: a cselédlány énekli, altatódalként. Az „Ibolyák, lila ibolyák" kezdetű operettmelódiát pedig Darkó a harmadik felvonás két drámailag különösen kiélezett helyzetében. A két daltípusról azonnal felismerhető, hogy szembenálló kultúrákat képviselnek. A népdal a nincstelen cselédlányhoz tartozik, az operettdal az orfeumi emlékein kérődző finánchoz. Mikor a lány kénytelen elszegődni egy bukaresti nagyságához, meg-megbicsakló hangon román dalfoszlányt próbálgat. Vizsgáljuk meg a dalok előadásban betöltött dramaturgiai funkcióját. Említettem már a házaspár pénzviszályát az oszlop körül. A veszekedés következtében az asszony rosszul lesz, kénytelenek leülni. Vörös Eszter beront a gyerekkocsival és fel-le tologatja a házaspár háta mögött. Viharos erővel dalol: „Régi rózsám, törjön ki a nyavalya." Végigénekli, senki nem avatkozik közbe. Megjelenése meglepetésszerű volt, dramaturgiai szerepe pedig továbblendítő. Másodszor végzetszerűen hangzik fel a székely cselédlány éneke: „Azt is tudom, hogy kell szívből szeretni." A dal azt a fekete humorú csendet töri meg, mely a bőrönd kipakolását követően megüli a szereplőket. A lány éneke a távolban, már a falak mögül felhangzik, s mikor színpadra ér a gyerekkocsival, a jelenet három úri szereplője kínosan feszeng. A cselédlány

Vörös Eszter (Sári), Bodnár Erika (lIon), Kállai Ferenc (Havadi) és Kálmán György (Darkó) Nagy István drámájában (Iklády László felvételei)



statikus figura: érintetlen tisztaságán nem fog a városi levegő. Éneklése *játszik a* színpadi szituációval; nem abból szólal meg, hanem kívülről. A dal mégis jelen van. Kállai ingerülten feláll, s tulajdonképpen kitessékeli a lányt. A jelenet „zenei" záróakkordja: a tárva-nyitva álló szekrényajtókat erőteljesen visszacsukja.

Kálmán György dalra fakadása viszont a színpadi szituációból nő ki. Épp magához vette a tejre tartalékolt pénzösszeget. Nagykabát van rajta és kalap. A zsebében talált dohánytörmelékből sodor cigarettát magának. Leül az ágyra. Havadiné és Szántó tehetetlenül, dermedten nézik. „Ibolyák, lila ibolyák" - énekli. Bodnár Erika őrjöngő idegességében a kredenc hátát püföli, hogy ne hallja a dalt.

Van a darabnak egy nagyon is komolyan gondolt, de ma már kissé naivan ható jelenete, az elvétett mérgezés. Darkó egy üvegcse mérget tart a háznál. Havadiné kétségbeesésében beledönti Darkó kávéjába, és elrohan a helyszínről. Darkó, aki sejt valamit, Szántóval itatja meg, s Szántó meg is hal. Az előadásbeli jelenet ne :n naiv. Az ürüggyel elküldött Darkó visszaérkezik a barakkszerű üzlethelyiségbe - a harmadik felvonásban már az Havadiék lakhelye -, odalép az asztalon hagyott kávéjához. Nem is gyanakszik : biztosan tudja, hogy benne a méreg. Azonnal megtalálja az üvegcse dugó-ját is mint bizonyítékot. Nyakában lógó hosszú sáljával két oldalról felemeli a csészét. Nézegeti a tartalmát. Látjuk, hogy a kávé színén felismeri a méreg olajos gyűrűzetét. „Ibolyák, lila ibolyák, ez a sorsom, semmi más." Elhal a dal, asztalra koccan a csésze.

Harag György alapos ismerője a magyar nyelv erejének. Ahogyan a színészekkel megkereste az alakokat jellemző karakterizáló gesztusokat, hasonlóképpen minden színész más, *egy bizonyos fajta hangon* szólal meg az előadás során; természetesen ezen a ‚megszólalási" hangon *belül* váltania is kell. A hangok ütik egymást és hangkompozícióvá szerveződnek. Említsünk meg néhány jellegzetes hangtípust. Vörös Eszter az általa énekelt dalok előadásmódjával találta meg prózanyelvét is. Szabó Ildikó dinamikus mozgásának teljesen megfelel, hogy segítőkész javaslatait egyetlen levegővétellel, azaz egy szuszra lövi ki magából. A háziúr Raksányi Gellért töri a magyart: „Nincs fánk . . . de szolgáló, az lenni ... ölég neki a konyha, mégis ilyen nagy lakást tart üresen ..." Keresztülkasul járkál a nyílásokon, kopog a csizmája, a botja. Kong az üresség. Nem maradhatnak tovább a lakásban, közli. Határozottan koppanó lépésekkel végigbiceg az előszobán.

Kállai mindeddig a tőle telhető szerénységgel járkált a háziúr nyomdokában, most magára marad, leül a középen álló székre és fütyörészni kezd. A fütyörészés vészterhes szituációkat exponál. Most például megríkatja a cselédlányt, összevész a feleségével s mindezek tetejébe: megérkezik életükbe Darkó. Másodszor a harmadik felvonásban kényszerül füttyre. Darkó felszította féltékenységét: gyanakszik Szántóra. Rátámad a feleségére, „agyonütlek, te" - s valóban, majd-nem megüti. Indulatát fütyülésbe oldja. Nem sokkal ezután indul a rendőrségre, hogy feljelentse Szántót.

Végezetül szólnunk kell még egy fontos akusztikai komponensről: a felvonásvégek egymásra rímeléséről. Az első és második felvonás Kállai egy-egy mondatával zárul „Mit tehet az ember mást, mint hogy sorsjegyet vásárol", „Majd megmutatom én, hogy úriember módjára mászom ki ebből is". Mintha hasbeszélő lenne, ismételgeti monoton egyhangúsággal a mondatokat Kállai. Az élő, színpadon született hang a magnetofonszerű ismétlésekben rémítően hangzik: emberből kiszakadó géphang! A harmadik felvonás végén Kálmán-Darkó ládákkal dübörög, egymásra hányja őket, eltorlaszolja a világot. Fekszik a vaságyon a két férfi. Utánuk az özönvíz. Elviselhetetlenül hangos gép-hang: vonatdübörgés *zárja az* előadást.

Nagy István: Özönvíz előtt (Nemzeti Színház)

Rendezte: Harag György, a kolozsvári Állami Magyar Színház főrendezője. *Dramaturg:* Benedek András. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Segédrendező:* Thuróczy Katalin. *Szcenikus:* Bakó József.

Szereplők.: Kállai Ferenc, Bodnár Erika, Kálmán György, Sinkovits Imre, Vörös Esztcr, Tarsoly Elemér, Szabó Ildikó, Dániel Vali, Kánya Kata, Mányai Zsuzsa, Gyalog Ödön, Kun Tibor, Raksányi Gellért.

BÉCSY TAMÁS

Bánk bán a Tháliában

A dráma irodalmi műnem, s ha szövege egy színjáték részévé válik, más művészeti ágban jelenik meg. Ez abból az „egyszerű" tényből következik, hogy a drámai szövegben leírt név (például Bánk) helyére olyan eleven ember kerül, aki úgy tesz, mintha Bánk lenne. Az írott dráma nyelvi képződmény, s a *drá*maíró mindent nyelvvel tud tükröztetni és közölni. Ha a név helyére színész kerül, a színész mindent a saját testével létesített helyzettel tud tükrözni és közöl-ni. A beszéddé vált írott szöveg így része, egyik összetevője lesz a testekkel létesült helyzeteknek, noha a legfontosabb összetevője. A színésztől sohasem várjuk, hogy testileg is például Bánkká változzék, hanem csak azt: tegyen úgy, mint-ha az lenne. A színjáték önálló művészeti ága éppen ezen alapelv miatt létezik, az egész színpad úgy tesz, mintha „az" len-ne. Mivel enélkül nincs színjáték, a szín-játék a drámai szöveget nem „viszi vissza" az élethez, benne nem a valódi valóság jelenik meg, hanem tükrözött valóság, művészet, amelynek egyik forrása az írott mű, a másik a színjáték korszakának valósága.

Rajkai György díszlete nem egy királyi vár vagy kastély termeit és folyosóit idézi, hanem játéktér. Forgószínpadra épített emeletes építményt látunk, amely elölről mintha egy ház utcafrontja len-ne, három ajtóval és az emeleten három ablakkal. Ha megfordul, homorú fél-körívben hat oszlop látszik, köztük függönyök, ezek mögött mindkét szinten folyosók. A színjáték alakjai így nem-csak vízszintesen, hanem függőlegesen is tagolt térben mozoghatnak.

Kazimir Károly rendezése különösen a függőleges tagolás lehetőségével él. Színészei rendszerint nem valóságosnak tételezett életfolyamat törvényszerűségeit követve mennek fel az „emeletre", hanem amikor a mondanivaló kifejezésére vonatkozóan következik hangsúlyos részlet. A tér vízszintes irányait is ennek a célnak az érdekében szervezi. Az eredeti I. felvonásban a főszereplők épp-úgy felhasználják az összes mozgási irányt, mint az udvari nép. Az eredeti

Katona József: Bánk bán (Thália Színház). Nagy Attila (Biberach) és Benkő Péter (Ottó)

IV. felvonás elején (a trónteremben) a felzaklatott főszereplők sietnek végig a színen.

A dráma dialógusaiban megteremtett helyzet az, hogy a királyi udvar mulatozása közben két összeesküvést is szőnek: Gertrudis meggyilkolására és Melinda elcsábítására. A dráma cselekményének e két szálához Kazimir Károly rendezése - az udvari társaság állandó jelenlétével - egy harmadikat csatol, az udvart, az udvari légkört. A díszlet kitűnően alkalmas arra, hogy a meg nem szólaló udvari népség csak akkor legyen lát-ható, amikor a színjáték mondanivalójának szüksége van rájuk.

Az udvari társaság állandó leskelődés közepette mulatozik, amivel Kazimir Károly fenyegető, voltaképp fagyott légkört teremt. A „dombérozást", a zsarnoki hatalmat nem XIII. századbeli történelmi hűséggel jeleníti meg. Modern dolce vitát látunk, amelynek középpontjában Ottó áll, s mellette mindig szorosan Biberach. Időnként fiatal férfiak, csendre és hallgatásra kényszerítő közeledéssel mennek Peturék felé, máskor pedig a függönyök mögül hallgatóznak. Gertrudis is többször jelenik meg, mint a drámában, ekkor mindenki megmerevedik, letérdepel. Világos a rendező és a színjáték mondanivalója: ilyen légkör szükségszerűen hozza magával a szerelem szétrombolását és a zsarnokság elleni gyűlöletet. Az udvar jellegét egy másik, csak színjátékban s nem valóságos életfolyamatban elképzelhető mozzanat is meg-mutatja. Petur „Lévnyalóvá lettél dicső Árpád gyümölcse te?" mondatára a jelenlevők - még a magyarok is, akik majd az ő házában mint összeesküvők tűnnek fel - maszkot idéző üres keretet tesznek arcuk elé, s feléje fordulva kikacagják.

A mozzanat még egyszer visszatér Gertrudis és Bánk „nagyjelenetében", s ugyancsak akkor, amikor Bánk kinevetéséről van szó.

Később az udvari szolgákat látjuk, amint az urak távoztával nekiesnek a maradék ételnek, italnak. Ez a mozzanat a Tiborc által létesített helyzetben kap jelentést: a lopni jött öreg parasztnak még ez a lehetőség sem jutott.

A színen egy pillanatnyi nyugalom sincs, a főalakok közül többen szaladva jönnek-mennek, s az udvari népség gyakori feltűnése és eltűnése olyan lüktetést ad az első résznek, amely egyszerre idézi a nézőben élő izgatottságot, illetve azt a mohó nyugtalanságot, amit az udvar népe, s azt a félelmes fenyegetettséget, amit a magyarok élnek át.

*

A Thália Színház Petur kivételével legalább két szereposztásban játssza a drámát. Ottót és Biberachot hárman formálják meg. Közülük Benkő Péter és Nagy Attila alakítása illik legjobban a rendezéshez. Benkő Péter rohangáló, türelmetlen, mindent azonnal megkapni akaró, mohó kamaszfiút játszik. Gertrudisszal bosszúsan durcás, Biberachhal gyerekmód fennhéjázó. Végvári Tamás is ezt a figurát akarja megmutatni, kevesebb eredménnyel. Másféle Gálvölgyi János Ottója. Némiképp hasonlít a „régi" Ottókra, de csak azokban a pillanatokban, amikor képmutató. Szerencsére alakítása ritkán csúszik el ebbe az irányba. Hercege sokkal inkább alattomos, s ezért hármójuk közül ő a legveszedelmesebb. Okosan alattomos, s ezért hangzik el leghitelesebben tőle öndicséretként a „Helyesen mondád ravasz kölyök!" Ebből a jellemből szervesen következett Fülöp király s most Biberach alattomos meggyilkolása. Kesztyűt visel, mint a zsebmetszők vagy fojtogatók, amikor nincsenek épp „munkában".

Nagy hangsúly kerül Biberachra. Ben-kő Péter és Gálvölgyi János alakítása pontosan értelmezi azt - ami egyébként gyakran elsikkad hogy Ottó miért nem fizet bőségesen segítőtársának. Ben-kő alakításában a kamasz önzése, Gálvölgyiében az alattomosság a magyarázat. Nagy Attila egészen rendkívüli Biberachjából megértjük, a ritter ebben az udvarban tud boldogulni, ezért van itt. Nagy Attila mai, országról országra járó, az eseményeket háttérből mozgató, hivatásos nemzetközi szélhámost ját-szik. Abszolút fölényben van mindenkivel szemben, aminek alapja: a tökéletes informáltság és a valóság mozgatórugói-nak pontos ismerete. Éppen ezért soha-sem gyáva osonással ügyetlenkedik az emberek kihallgatására valamely függöny mögé. Lopódzása a profi spioné, aki tudja, hogyan kell halkan járni és hallga-tózni, hiszen ebből él. Neki elhisszük, hogy ismeri az asszonyokat, s nemcsak hitegeti ezzel Ottót. Biberachja pontosan felmérte, hogy Melinda nem olyan, mint a többi asszony, s ezért ad hevítőt. Nagy Attila nemcsak mondja, de az ő rittere aztán tudja, hogy a „Tartományok csak machinák". Kautzky József és Rátonyi Róbert alakításából nem derül ki pontosan, milyen igazából ez a német lovag. Kautzky Józsefé mintha „filozofikus" akarna lenni, Rátonyi Róberté pedig mintha kisszerű intrikus, aki azonban nem ért igazán ehhez.

Az eredeti II. felvonásban a díszlet eddigi kitűnő funkciója megszűnik. A Petur házában játszódó jelenet az egyetlen, amely a díszlet úgynevezett „utcafrontja" előtt történik. Azonban ez az utca mégsem utca - végül furcsa is lenne a mindenhol hallgatózó világban egy ház előtt kiabálva összeesküdni -, ám épp amiatt, hogy az „utcafront"-asszociáció sohasem szűnik meg, érthetetlenné válik funkciója. Az emeleti három „ablakban" hol a békétlenek tűnnek fel, hol Gertrudis, Endre, a királyi család tagjai - amint éppen szó esik róluk -, hol pedig Bánk igyekszik onnan leszerelni a pártütést. A néma alakok föltűnése teljesen feles-leges, tartalomnélküli illusztráció marad.

Mindhárom szereposztásban Inke László alakítja Peturt. Értelmezésében háborgása, gyűlölete éppoly jogos, mint Bánké. Inke László Peturjának nemcsak

a hatalom nélküli, „puszta bán-név" fáj, amivé Gertrudis degradálta, magyarázata az összeesküvés jogosságáról éppoly széles alapú, mint majd Bánké lesz. Persze azért indulat, düh, gyűlölet, föl-föllobbanó harag bőven van benne. Peturja mégis pozitívabb, mint amennyire a dráma mondanivalója kívánná.

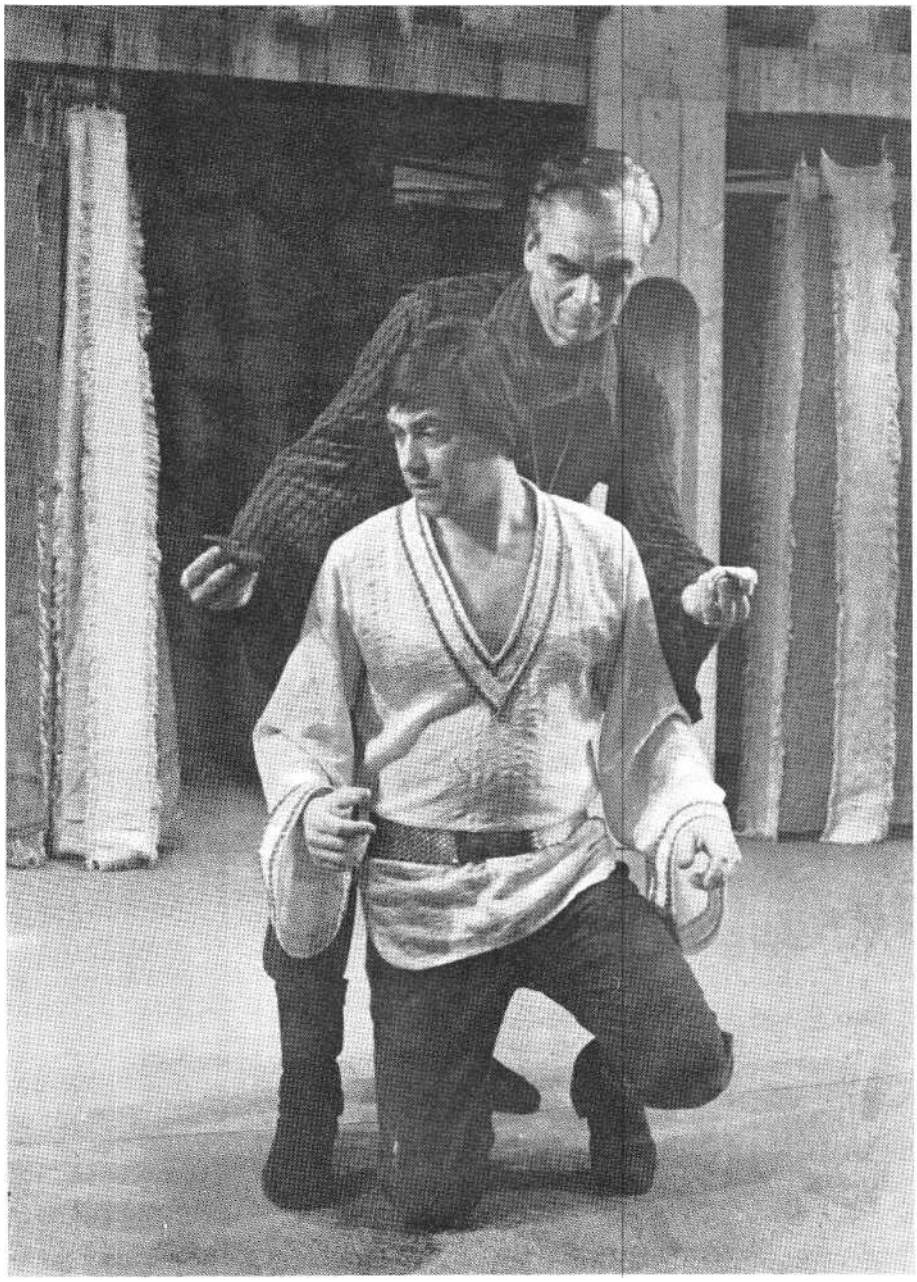
A díszlet a továbbiakban sem kapja vissza az első részben volt pompás funkcióját. Ez természetesen a dráma szövege által teremtett helyzetekből következik. Az eredeti III. felvonástól kezdve nincs mód az udvari társaságot a fő-szereplők jelenetei közé és köré beépíteni. Így az a benyomásunk támad, hogy a díszlet igazán az I. felvonásra „készült". Egyébkért alapos gyanúnk van arra, hogy az írott dráma helyzeteinek meg-jelenítése már az elején ún. „kamararendezést" igényel, viszonylag szűk tereket az intim jelenetekhez, látható statisztéria nélkül. (Sajnos azonban nincs rendező, aki akár az I., akár az V. felvonás statisztériájáról lemondana.) A Thália Színház díszlete a III. felvonástól kezdve felkelti ugyan az emberi benső labirintusának asszociációit, de igazi funkciót mégsem kap. Az udvari nép mozgatásábóI eredő lüktetés hiánya, az elindított harmadik szál megszűnése egy kissé az egész előadást lelassítja.

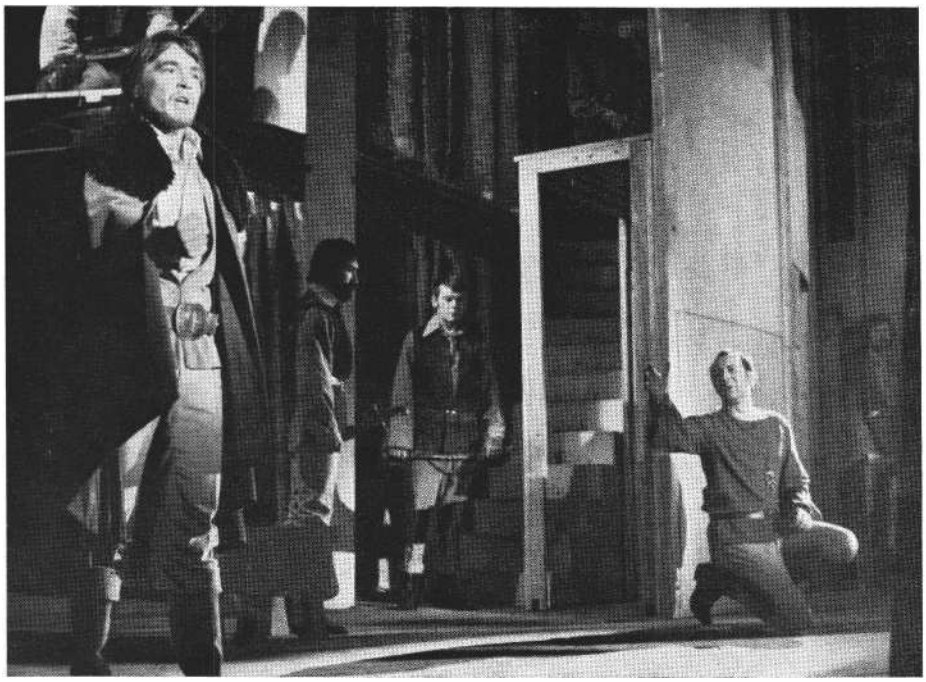
Kazimir Károly rendezésében Bánk bán - miként Illyés Gyula átigazításában - Melinda miatt gyilkolja meg a királynét. Ezt a koncepciót szolgálja, hogy fölcserélődött a Bánk-Izidóra és a Bánk-Tiborc jelenet. Ennek következménye, hogy Bánk tettének okai között mellékes vagy pusztán kiegészítő az országban tapasztalt és Tiborc által most elmondott helytzet. Ha valaki ezt a magyarázatot teszi magáévá, alapvetően fontossá válik Melinda s Bánk valódi nagy szerelme. Ebben az esetben - véleményünk szerint - nem szabad Melindának olyan vonásokat adni, amelyek valószínűsíthetik, hogy „Ottó és Melinda *egyaránt örültek*". Bánk akkor ölhet csak Melinda miatt, ha Melinda is a végtelent öleli őbenne, *s ha az* eset kizárólag a hevítő miatti kábulatban történhetett meg. Ha azt érzékeljük, hogy Melindának megtetszett Ottó, nincs igazi súlya Bánk gyilkosságának, s Biberach Melindára vonatkozó jellemzését hitelesnek kell elfogadnunk. De akkor miért ad hevítőt? (Katona Józsefnél, megítélésünk szerint, Biberach szavai nem Melindát, hanem saját magának Ottóhoz való *vi szonyát* minősítik.)

A Thália Színház mindhárom Melinda-alakítója megengedi, hogy egy kicsit Melinda is „örülni" fog. Azaz a színjáték elején, az udvari mulatozás szavak nélküli felvázolásakor boldogan, sőt - első-sorban Zsurzs Katalin - enyhe szerelmet mutatva mosolyognak Ottóra. Ezzel pedig nemcsak Biberach véleménye, ha-nem Ottóé is hitelessé válik, noha ő csak hercegi fölényből és vágyainak benső diktálására nevezi együgyűnek Melindát. Jani Ildikó, Polónyi Gyöngyi és Zsurzs Katalin közül Zsurzs Katalin képes leg jobban megmutatni Melindának önmagára és az esetre való rettenetes rádöbbenését, Gertrudisszal szemben a tehetetlen lázadás keserűségét és gyermekétől elszakíttatva az egyedüli hazamenetelbe való kínos-fájdalmas beletörődést.

Tiborcnak két jelenete van Bánkkal, voltaképp mindkettő monológ. Katona Józsefnél azután kerül sor e jelenetekre, miután mások (Petur és Izidóra) a legkínzóbb gyanút ültették el Bánkban. S amikor Tiborc a merániak gyalázatosságairól beszél, Gertrudis mint ezeknek

Rátonyi Róbert (Biberach) és Végvári Tamás (Ottó)





Bánk (Kozák András) és Biberach (Nagy Attila) (Iklády László felvételei)

okozója kapcsolódhatik össze Bánkban a Melinda elleni tettek lényegbeli okozójával. Az elültetett gyanú azért lobbanhat a királyné elleni gyűlöletté - különösen a második Tiborc-jelenetben -, mert Bánk személyes sérelmét az öreg paraszt szélesíti ki a magával hozott országos „helyzetképpel". Szabó Gyula erőteljes férfit ábrázol, tele energiával, láncokat széttépő indulattal. Ezért hiteles kevésbé az első jelenetben, hiszen itt a robbanó energiákkal nem lehet mit kezdeni. Kitűnő rendezői megoldás az, ahogyan utaltunk rá, hogy utolsó szavai alatt („Éhezzetek szegény férgek ...") az udvari szolgák nekiesnek a maradékoknak. Harsányi Gábor, különösen a második jelenet nagy monológját a mélységből feltörő panasz, jajszó és ima kitűnő keverékével mondja. Ezzel azt éri el, hogy szavai nem a királyi palotában hangzanak fel - ahogy rendszerint szoktak -, hanem a falvakból, a szegénységből, a nyomorból, mintha Tiborc a palota termében csak testével állna, közben pedig bensejével végigsuhanná az országot.

A három Izidóra közül (Gór-Nagy Mária, Sáfár Anikó, Rátonyi Hajnal) egyik sem ábrázolja a német lány szerelmét Ottó iránt, féltékenységét Melindával szemben s tiszteletét Gertrudis irányában. Csak e három viszony vázát mutatják meg.

*

Az intellektualitást nem tekintjük száraz racionalizmusnak. Racionalitás - természetesen a szó köznapi értelmében - akkor él valakiben, ha a viselkedést meghatározó tényezők között az értelem elszakad az érzelemtől. Az így külön maradó értelem a száraz racionalizmus, s ekkor az értelem és érzelem külön-külön élve, külön befolyásolják a viselkedést. Az intellektualitás olyan benső magatartás, amelyben az élet értelmi megélése az „idegrendszerbeli" megérzékeléssel mindig együtt jár, ahol ez előbbi kettő összeötvöződése alatt és e kettőtől meghatározva támad fel és él az érzelem. Kozák András Bánk bánja ebben az értelemben véve intellektuális. A csak értelmi, azaz „száraz racionális" viszonyulás teljesen elképzelhetetlen mind a „szerelme-féltő", mind az országért aggódó Bánk esetében. Kozák Bánkja mindent értelmével és idegrendszerével érzékel, mérlegel és elemez, s ezek bensőbeli munkája nyomán és eredményeként él, lobog benne az indulat vagy valamilyen érzelem. Kozák Andrásnak ez a teljesen modern Bánkja ott világosodik meg a néző előtt, amikor ettől a magatartástól - a dráma helyzeteinek szükségszerűségeiből-eltér, a békétlenekkel való jelenetben. Petur házában értelme, esze dolgozik, mérlegel és ítél, s ekkor villan fel: mennyire más volt előbb. Amikor a királynéval való jelenethez érkezünk, felfedezzük ezt a modern értelmű intellektualitást. (Hadd tegyük hozzá: alakítása korántsem volt még a bemutató napján annyira kész, mint két héttel később.) Az a modern magatartás, amelyben az érzelmeket az értelmi és „idegrendszerbeli" megérzékelések lobbantják fel, s nem az érzelem kormányozza a gondolatot, él benne a Gertrudisszal való jelenetben is. Értelmével kezdi mondani a negyvenévi szolgálat után penészes kenyeret evő ember történetét, s *megértve* ezt a szörnyűséget, parázslik fel a gyűlölet. Alakítása akkor lenne még teljesebb értékű, ha e benső magatartás színeiben erősebben mutatná meg a kétféle fájdalom - Melinda és az ország helyzete miatt érzett - különbségeit. Bitskey Tibor Bánkja jóval szokványosabb. A békétlenek előtt méltóságot mutat, szeretetet Petur ellágyulásakor, Melindával szemben féltékeny, s a királynénak szónokként tárja fel, hogy mit művelt ezzel az országgal; azaz csak helyzeteket játszik.

Azoknak az alakoknak színjátékbeli megjelenítését, akiket a drámai szöveg szorosan összekapcsol, össze kell hangolni. Kozák András modern, intellektuális Bánkja mellé hasonló Gertrudis kívánkozik. Drahota Andrea „stilizált", tánchoz közelítő mozgásokkal és gesztusokkal, a természetes beszédhez viszonyítva elvontabb beszédstílussal (a magánhangzókat jól elnyújtja) teremti meg helyzeteit, s így állítja elénk a királynét. Ezekkel a testi megnyilvánulásokkal sokkal jobban lehet megjeleníteni az udvari mulatozásokat élvező - esetleg abba bele is merülő? - asszonyt, mint a hatalom megszállottját. Nem véletlen hát, hogy Ottóval való jeleneteiben sokkal mélyebb, mint a IV. felvonásban Bánkkal. A stilizált, az udvari etiketthez alkalmazkodó színészi magatartás mögül szervesebben bukkan fel az öccse „mulatozásaiban" átélőként részt vevő nő. Abban a jelenetben kitűnő, amikor Melinda, illetve az asszonyok természetéről, a hódítással szembeni viselkedéséről beszél Ottónak. Azonban ez a vonás csak egészen mellékes szál lehet a dráma Gertrudisában. Egy színésznő, akármilyen mellékes vonást ragad meg, hogy színesítse alakítását, a hatalomtól megszállott s igazán a hatalmat élvező jellemvonást nem hagy-hatja erőteljes megjelenítés nélkül. Drahota Andrea ezzel pedig egy kissé adósunk maradt. Sütő Irén hangsúlyozná ezt, miként a méltóságot és fenségességet. Az ő királynéjába azonban néha a durvaság színeit is belekeveri, s ettől az előző

tulajdonságok alacsonyabb fokra száll-nak le.

A dráma V. felvonásának kulcsalakja Endre király. Az előzőekben többször utalnak jellemére, s ezekből kiderül: gyenge ember, Gertrudis rajta is uralkodott. Az V. felvonásban Katona József megmutatja ennek okát: a király nagyon szerette feleségét. Ám Endre feudális király, aki a legfőbb bíró. Neki kell elbírálnia és ítéletté emelnie, hogy Bánk tette egyéni bosszú vagy jogos, országos ítélet volt. Bánk számára nemcsak sorsát illetően fontos döntése, hanem az ország helyzetére és ebből a bán erkölcsi elbírálására vonatkozóan. Bánk tettét csak Endre építheti be abba a világszemléletbe és abba a társadalmi szerkezetbe, amelynek alapján a bán tettét végrehajtotta. Ha Endrének ez a funkciója - s persze: benső vívódása - hiányzik, az egész V. felvonásban egyetlen mozzanatot kivéve (Melinda meggyilkolásának híre) csupa olyan dologról van szó, amelyet a nézők bőven tudnak már. Így a színjáték alakjai között olyan kérdések feszülnek, amelyek a nézőkben már nem okozhatnak feszültséget, hiszen ők sokkal pontosabban tudják azokat a motívumokat, okokat és eseményeket, amelyekről Endrét most lépésről lépésre tájékoztatják. Így tehát csak a szinpadon, elsősorban Endrének újdonság, hogy ki és miért ölte meg Gertrudist. Endrének eszerint nincs más feladata, mint a múltbeli események felderítése, illetve hogy ezekre reagáljon, a helyzet kívánta gondolatokkal és érzelmekkel. Ha azonban a feleségét nagyon szerető és megrendülten gyászoló férjnek nem kell mint királynak eljutnia annak felismeréséig és ítéletté emeléséig, hogy méltán ölték meg a királynét, akkor a király alakjában nincs olyan átfogó ív, amely őt a színjáték mondanivalójához kapcsolhatná, a színész szerepének pedig olyan vonása, amellyel a dráma problémájába bekapcsolódhat. Mécs Károly és Buss Gyula „gyenge" Endréje túlságosan energikus és indulatos, erős hangon, határozottan rendelkezik. Az eljátszott szövegváltozatból az következne, hogy mélyen gyászoljon, hogy nagyon fájjon ne-ki a szeretett feleség meggyilkolása, és hogy kényszeredetten, csak a környezet hatására ne ítélje el Bánkot. (A szövegváltozatban azonban sem el nem ítéli, sem fel nem menti.) Mindkét alakításban ellentmond Endre gyengesége a megjelenített király dühös határozottságának.

Kazimir Károly - ahogyan utaltunk rá: helyesen - a dráma szövegét nem valódi életfolyamattá rendezi. Munkájának több mozzanata azonban nem szolgálja a színjátékmű megteremtését, mert nem annak törvényszerűségeiből fakad.

Több mondat hangzik fel magnetofonról, amelyek akkor illeszkednek szervesen a színjáték szövegébe, ha ún. „félre"-szövegek vagy belső monológok. Biberach Izidóra ürügyén elmondott monológjának egy részét, Bánk „Vége! Vége már neki!" mondatát stb. említhetjük jó példaként. De nemigen találhatjuk meg funkcióját akkor, amikor Gertrudisnak Peturtól idézett, Pozsony várában elmondott szavait halljuk így Gertrudis hangján.

A színjáték eleven személyek műalkotása, ezért mindig és szükségszerűen hasonlít a valóságos életfolyamatokra. Hiába kell és lehet benne más törvényszerűségeknek is érvényesülniök, egy fokon túl nem távolodhat el a valóságos élettől, illetve erősen eltérő mozzanatot csak akkor fogadhatunk el hitelesnek, ha már a dráma szövege is jobban eltávolodik attól, nem úgy, mint a *Bánk bán.* Ezért a testtel létesített helyzetnek is ellentmond, a színjáték törvényszerűségeinek túlhajtásából származik az a mozzanat, mikor a hallgatózó Bánk a színen - nem is magnetofonról! - mondja el azokat a valaha Melindának mondott mondatait a térdeplő emberről, melyeket Melinda itt Ottónak idéz.

Kazimir Károly rendezésének legfőbb érdeme, hogy azt a modern légkört teremtette meg, amelyből az említett két összeesküvés elindulhat, és mindig azt a mondanivalót akarja érvényre juttatni, hogy a „természetesnek", az egyedülvaló életvitelnek megélt léhaság, önző erkölcstelenség és nepotizmus a valódi értékek szükségszerű szétrombolásához vezet.

Katona Jó„sef: Bánk bán, Illyés Gyula átigazításában (Thália Színház)

Rendezte: Kazimir Károly. *Díszlet:* Rajkai György. *Jelmez:* Márk Tivadar m. *v. A rendeZő munkatársa:* Romhányi László. *Koreográfus:* Ligeti Mária. *Zenei vezető:* Prokópius Imre.

Szereplők: Mécs Károly, Buss Gyula, Drahota Andrea, Sütő Irén, Végvári Tamás, Benkő Péter, Gálvölgyi János, Kozák András, Bitskey Tibor, Zsurzs Katalin f. h., Jani Ildikó, Polónyi Gyöngyi, Ruttkai Ottó, Tándor Lajos, Verebes Károly, Juhász-Tóth Frigyes, Szirtes Ádám, Inke László, Kollár Béla, S. Tóth József, Barbinek Péter, Kovács Gyula, Gór-Nagy Mária, Sáfár Anikó, Mikó István f. h., Rátonyi Róbert, Nagy Attila, Szabó Gyula, Kautzky József, Harsányi Gábor, Gyimes Tivadar.

BERKES ERZSÉBET

Miként esett el a királyné?

Az át-, majd visszaigazított Bánk bán veszprémi bemutatójáról

Katona József e szavakkal minősíti a bán tettét a II. Endre által mondott kegyelemben: „ ... előbb mintsem magyar hazánk / Előbb esett el méltán a királyné!" Illyés Gyula átigazításában - amely munkának célja volt: „Megcsiszolni ott ezt a drágakövet, ahol a mi időnk kívánná; ott, ahol még rajta egy régi kori kőzet nyoma" - ezek a perdöntő szavak kicsinyded módosítással bár, mégis egészen másként hangzanak : „Előbb mintsem magyar hazánk - / előbb esett el ekként a királyné!" Miként? Láttuk a korábbi felvonásban: Bánk bán, a királyt helyettesítő első magyar, a nagyúr által. Az ötödik felvonásra, bár a különféle szemtanúk elbeszélése folytán ismételi is a korábban történteket, nem a puszta memorizálás végett van szükség, hanem azért, hogy a király, az ítélő bíró minősítse az eseményeket. Az ötödik felvonás célja: jogába helyezni azt, ami megesett. Katona Bánkjának tettét az ítélő - méltányosnak találja. Az Illyés formálta Bánkét Endre elfogadja - akként, mint esett. S ez a látszatra csak árnyalásnyi módosítás már a lényeget illeti. Ezért tetszik úgy, hogy nem homouzion-homoiuzion vita, ha egyetlen szócska kapcsán néhány vonatkozást felemlítünk.

Erre biztat Illyés Gyula is, midőn a fentebb már idézett átigazítási előszóban (Katonára értve ugyan) ezt mondja: „Értékük tudó szerzők pedig még a botrányig forrósodó zajt is jobban szívelik maguk körül, mint az áhítatos hallgatást."

Nemzeti dráma-e a Katonáé?

Kézikönyveink ugyan nem definiálják, mit értsünk „nemzeti drámán", mégis közmegegyezéssel használjuk a kifejezést, gondolva olyan színpadi alkotásra, amely egy nemzetnek születése táján keletkezett, s olyan konfliktust taglal, amit ez a nemzet később is - vagy későbbiek-re nézve is - érvényesnek tart. Furcsa (és szívesen elhiszem, hogy egyéni tájékozatlanság); de nemzeti drámát a *nagy nemzetek* esetében nem szoktunk számon tartani. Legalábbis egyetlent nem. Hol az angoloké, franciáké, az orosz iro-

dalomé? Ugyan az-e *a Hamlet, a Cid* vagy az *Éjjeli menedékhely ?* Ezek elértek az egyetemes emberiségig, de már Mickiewicz Ősökjéhez lengyel szem, fül - és szív kell. S bizony *a Bánk* sem aratott elsöprő, állandó repertoársikert külföldi színpadokon, pedig adták idegen nyelveken is.

Milyen sajátosan magyar „ráhallás" kell - vagy inkább : kellett - hozzá, hogy nemzeti drámává emelkedjék? Nemzeti drámává korlátozódjék? Az, ami nemzeti tudatunk meghatározó mozzanatához köti: 1848.

Ennél harminchárom évvel korábban fogant, harminccal előbb - 1819-ben - nyerte el a szerzőtől végleges formáját. Adták korábban is: 1833. február 15-én Kassán, 1834. szeptember 6-án Kolozsvárott, 1835. február 27-én Budán, s újólag betanulva 1839. március 23-án is színre vitték. Nem aratott elsöprő sikert. Aztán egy szűk baráti kör unszolására-e vagy a maga belátásából, már nemigen lehet egyértelműen eldönteni, a Pesti Magyar Színház direktora, *Bajza* József március 15-én - igen, *ama* március 15-én
– megváltoztatja az eredeti műsort, és a *Bánk bánt* adatja. Nem játsszák végig, de a siker fergeteges. Az 1848. április 1-i előadás plakátján már ez áll: „huszonötödször". Hogy március 15-től lehetett-e ennyi játékalkalmat találni, kétséges. Valószínűbb, hogy az 1839-es betanulástól keltezve igaz ez a szám, vagy
– s ez nem elmaraszta1ó, hiszen máig szokás - „felkerekítették" az előadásszámot. Kétségtelen viszont, hogy ebben a kegyes csalásban már benne van a *Bánk* márciusi sikere.

S később is ettől fényesül nemzeti drámává, légyen bár évtizedig eltiltva a színpadtól, adatta bár csonkított szöveggel a cenzúra, rakta bár retorikus sallangjait rá a századvégi színjátszás. A dátum, melytől így megemelkedett, nem pusztán naptári adat. *Bánk* és a márciusi eszmék
– a nemzetté avató eszmék - találtak itt egymásra.

A bánki és a márciusi dilemmák ugyanazok: lázadó tiltakozás az idegen zsarnokság ellen, bizalom a királyi megértésben. Nemzeti függetlenség és kormányzásban érvényesített reformok. De nem - még a királyné holtteste felett sem
– a királyság felszámolásának lehetősége. Nem Tiborc a főalak.

Amit Katona 1819-ben véglegesen papírra vetett, az egy történelmi köntöst viselő, de a reformországgyűléseken kirajzolódó eszme. S ehhez a történelmi ürügyként szolgáló helyzetben s az országgyűléseken is ugyanaz adott okot s jogot. Okot az idegen elnyomás, a magyar nemesség sérelmei, amelyek nem-csak a kormányzásban megillető pozíciók elvesztését, de más anyagi javakét is jelentették: a földbirtokét, várakét s a tulajdont képező jobbágyokét. Innen a patriarchális viszony magyarázata urak s jobbágyok között. Innen a nemeseket és jobbágyokat egyként sértő, túlzott adóztatás miatt támadt közös sérelem. Jogot - törvényest - a sérelmek fölhánytorgatására s nemesi megtorlására a rendi alkotmány biztosított: II. András Aranybullája kimondja, hogy ha a király meg nem tartaná ígéreteit, joga van a nemeseknek fegyverrel szerezni érvényt.

Katona, jogász lévén maga is tisztában volt ezzel a törvényes lehetőséggel, s mint drámaszerző okkal sejthette, hogy mi forrong - hisz forrongott már II. József óta - az idegenektől kisemmizett magyar nemességben. Mint jog- s törvényértő tudta azt is, hogy egy gyilkosságnak milyen „minősítő körülményei" lehetnek. Gertrudist elszámoltatni elégséges mód lett volna a Petur jelölte út: elfogni, s a király helyettesének vezetésével törvényt ülni fölötte. Aki - mint a Petur előtt ismeretlen gyilkos - ezt megelőzte, nem járt el törvényesen. Méltán átkozhatja meg.

Bánknak báni sérelméhez társul Melinda elcsábíttatása. Hogy ebben kerítő lehetett a királyné, Bánk okkal hiszi: ki-hallgatta Ottó-Melinda kettősét, hallotta a szerelmi játékot kétértelműen tiltó-biztató királynét Ottóval társalogni; Izidórától s Melindától kitudja: a király-né búcsúztató-békítő poharazás közben elálmosodott, magára hagyva Ottót és Melindát, „alunni" ment. Okkal véli bizonyosságnak sejtését.

S végül, de nem utolsósorban minősítő körülmény az is, hogy Bánk erős fölindulásban, a tőrt rántó királyné kezéből kicsavarva használja a gyilkos fegyvert. Ez a pszichikai tényező - mindenekelőtt a néző számára - egyértelművé teszi: Bánkot nem vezette eleve megfontolt, kitervelt gyilkos szándék.

Mit tud meg mindebből a bizonyítási eljárás során - az ötödik felvonásban - a király?

Pontio di Cruce leveléből, hogy a királyné „kormányzásba vett szokásai" miatt lázadástól lehetett - a levél keltekor csak lehet - tartani. Ez bekövetkezett, tehát a kormányzásban volt a baj : „Ő hibás; másképp nem ölte volna meg magyar." Aztán Simon, Mikhál vallomásából, Petur türelméből (engedte, hogy Mikhál elébb mint a nemesek számonkérnék, könyörögni menjen a királynéhoz), majd az Ottóra mondott átkokból kitetszik: az utált sógor vetemedett túlkapásokra, a gyilkosságot a szervezkedő nemesek tudta nélkül, palotába érkeztük előtt vitte valaki végbe. Ekkor lép be Bánk, számot ad tettéről, s indokul a királyné politikai visszaéléseit adja. Ezeket korábban, mint okot a lázadásra, már elfogadta a király. De mert Bánk - s ezt többször hangoztatja is: „egyedül én öltem meg a királynét" - a törvényes formák betartása nélkül cselekedett - büntethető. A jogszokás azonban itt is szabályoz: „Árpád és Bor vére közt bíró csak Magyarország lehet" - a király nem ítélhet, csupán párbajozhat. A helyette ki-álló Solom mestert az újabb hírekkel érkező Myska bán állítja meg, Biberach esküjével: Ottó ízetlenkedéséről mit sem tudott a királyné. Ártatlanul halt meg. A törvénytelen eszköz itt hurkolódik Bánkra: számonkérés, testületi beszámoltatás esetén minderre fény eshetett volna. Most már mint gyilkost ítélhetik el. Ekkor áll be újabb fordulat a tárgyalásba: Melindát megölték Ottó emberei. Bánk éppen úgy egy ártatlant vesztett, ahogy a király. Ezt belátva nyilatkozik Endre: „Kivetted a kezemből pálcámat; én imádlak. Így magam büntetni nem tudtam . . ." Tehát istennél a kegyelem a feleségek haláláért. Tovább pedig - mert: „Büntetni nem tudtam - nem mertem is . . . méltán esett el a királyné." Igen, az asszonyért asszony halt, az uralkodó pedig ... ő nem volt ártatlan. A királyi ítélet tehát egyfelől jelzi egy rendi alkotmány betartását, másfelől egy humanista-vallásos uralkodó magyarjaiba vetett s azoktól viszonzott bizalmát.

Katona drámája tehát erősen beleszövődik egy kortársi jogrendbe, néha az átláthatatlanságig bele is gabalyodik, de a pontosan kimért törvények s a csapongva áradó szenvedélyek egymást keresztező útjain biztosan talál célba: tisztán tartja Peturt, a nemesi jog szerint lázadót, emberi indokok felől - minősítő körülmények! - fölmenti a magát törvénytelenségig ragadtató, cselszövésektől vakká tett Bánkot, s hiteti, hogy a király ismeri s elfogadja mind a nemesi alkotmányt, mind az emberi esendőséget.

Ehhez a kicsengéshez - az évek során felnagyítottan - tevődik hozzá Tiborc szerepe, akinek Katonánál nincs nagyobb súlya, mint amennyi egy patriarchális

kapcsolatban uraihoz tartozó jobbágynak van akkor, amikor a saját dolgaiban jár el a nemesség.

Ez a rendi Magyarországot (de mégis csak egy *magyar* országot) kifejező dráma nyilván teljesen idejétmúlttá kellett volna legyen, mondjuk, az első szabad választások pillanatától. Mégsem így lett. A bánki dilemma („ottan hazám, itten becsületem") oly gazdagon árnyalt a drámában, hogy mindújra teremtődött ok, hogy a megalázottak, de hűségre esküdöttek magukra ismerjenek. S természetesen éltette, vagy legalábbis előkelő helyen őrizte a múlt értékeit becsülő emlékezet a drámát akkor is, ha éppen nem volt közvetlen „belehallani való". Úgy tetszik, Illyés okkal félt attól, hogy ez a nagyerejű - mert évszázadon *át szabadságeszmét* sugalló - dráma végül is történelmi rekvizitummá távolodik, s vállalkozott arra, hogy letöri azokat a csak a megírás korában jelentőséggel bíró jegyeit, amelyek elnehezítő, indokolatlan nosztalgiákat támasztó kötései ma már.

Illyés - s ezt jelezte már több méltató, legszigorúbban tán Bécsy Tamás a Kritika hasábjain - nyelvi finomításokat, jelenetcseréket végzett, de teljesen csak az ötödik felvonást formálta át. Utalások egyértelműbbé tétele volt a nyelvi finomítások célja. A betoldásoké, jelenetcseréké részben bizonyos dramaturgi ésszerűsítés, részben az újraformált ötödik felvonás nyomatékosítása, s ezé az új felvonásé egy eltérő szemlélet érvényesítése.

Illyés - ha sikerült pontosan megértenem - a plebejus érdekű mozzanatokat akarta itt hangsúlyozni. Evégett halványította 2 nemesi felkelés jogosságát, s növelte Tiborc szerepét. Petur nemesi sértettből a közállapotokat Bánknál elébb és Bánknál alaposabban ismerő országos politikussá vált, olyanná, aki nincsen mindenkor tekintettel a királyhoz fűződő hűségre, de ha figyelmeztetik rá, elhallgattatja indulatait, mert Bánkban bízik. Nem átkozza meg „az orozva gyilkolót", illetve átka még a negyedik felvonás végén hangzik el, de a király előtt folyó bizonyítási eljárás során már nem kerül szóba. Bánkra nézve nincs jelentősége Petur végszavainak. (Itt a szerencsés összevonás kiküszöböli azt a látszatot, hogy Peturt kétszer is megölték, előbb Solom, majd a lófarkon hurcoló Ottóhívek.) Simon és Mikhál összeesküvést magyarázó jelenete is hiányzik, s az is, hogy „Árpád s Bor vére közt"... Egy-

Saárossy Kinga (Izidóra) és Dobos Ildikó (Gertrudis) a **veszprémi Bánk bánban**

értelmű, hogy a király nem áll ki párbajra jobbágyaival - *azaz* fegyveres ellenszegülésre nincs joguk az alattvalóknak. Ezzel egyidejűleg felerősödik, vagy legalábbis tisztábban átlátható lesz az idegen merániak országrabló aljassága, s egyértelműbb Biberach esküje. Bánk tehát ebben a felfogásban minden védekezési esélytől meg lett fosztva, a királynak szabad jogában áll őt büntetésre elfogatni.

Ekkor lép közbe Tiborc. Itteni megszólalásának két előzménye - Katonától eltérő mozzanata van. A harmadik felvonásban mondott panasza után ezt bízza rá a nagyúr Katonánál : „ha megytek, ott megmondhatod, hogy él még Bánk!" Illyésnél ehhez még hozzáteszi: „és tudni fogja, mit tegyen." Tehát tervei vannak, amelyeket a jobbágyok számára biztatásul szán. (Sajnos, ez a terv nem derül ki, hiszen Gertrudisszal szembetalálkozva, a királyné megszólítására marad vissza a számon kérő Bánk.) A király előtt Tiborc a kis Somával együtt jelenik meg. Igaz, hogy azt Illyésnél is Mikhálra bízva tudtuk, de abban a kavarodásban, ami a királyné holtával támadt, ha nem keressük a Bojótiakat, akkor mégis helyénvaló, hogy Tiborccal álljon Soma. Ennek pedig a színpadképben óriási érzelmi súlya van: a nagyúr fiának nevelője-támasza - jobbágy. A harmadik - s ez válik perdöntővé -, hogy Bánkot a király ezen szavakkal vitetné el: „A jog kíván elégtételt. Vigyétek!" Ekkor Tiborc közbeszól, mindkét verzióban a családját gyámolító nagyúrért esengve, de Illyésnél megtoldja ezzel: „És a szolganép keserve is, ki tudja, mivé harsan, ha nem lesz fül, mely le felénk, úgy hajol, hogy a száj föl bátran beszéljen." A király - Illyés utasítása szerint- „megértve Tiborc utolsó

szavait" - nyilatkozik úgy, hogy *ekként* esett el a királyné. A király szavait értelmező Izidóra (Katonánál korábban elhangzó) szavai csendülnek föl zárómondatul: „A gyilkos szabad!"

A király tehát Tiborc esetleges lázadásának veszélye miatt fogadja el a tényeket (s Tiborcban természetesen a nép jelképét kell látnunk), de a tények jogosságáról nem nyilatkozik. Hogy Bánknak megkegyelmez, annak vallásossága és Tiborc fenyegetése az oka. S azt, hogy Izidórának igaza van-e, azaz Bánk gyilkos-e, ránk bízza Illyés. Ránk, a nézőkre, akik a királynál jobban ismerjük a Bánkot késztető okokat.

Ez a király (pusztán félelemből-e, vagy Tiborc esendő sorsát szánva?) egy népi óhajnak enged, ami nem jogosság kérdése immár, hanem a tények elfogadása.

A veszprémi változat

A színlapon Katona József *Bánk bánját,* Illyés Gyula átigazításának *fölhasználásával* hirdetik. Majd lentebb a dramaturg neve: Bécsy Tamás. Ha hinni lehet a színházi hatáskör felosztásnak, az újabb szövegvariánst a dramaturgnak köszönhetjük. Eszerint a dráma szerkezeti változásainak többségét és a szöveg modernizálását is javarészt megtartották. Az ötödik felvonásban azonban visszatérnek a kihagyott szereplők (Simon és Mikhál), s néhány jelenet is, de csak halványultan a nemesi jogok, Petur súlya is elenyésző, és Tiborc sem emelkedik döntő figurává. Az udvar, amely ítélni összegyűlt, már az első pillanatoktól fogva mérlegelő, hűvös fejű király előtt áll. Az Illyés-szöveg-be visszaállított régebbi így nyomatékosabbá válik:

UDVORNIK:
Sír a király.
KIRÁLY :
Ki mondta azt? - Nem úgy van.
Csak víz.
UDVORNIK:
Királyom, mért takartad el?
KIRÁLY:
Mert nem szabad.
UDVORNIK:
Dehogy nem.
KIRÁLY:
Én király vagyok .. .
Egy királynak kell látni minden
könnyeket: magának
könnyezni nem szabad.

Ez a király - bár vissza-visszavonni kénytelen ítéletét - mindvégig ehhez a felvonást kezdő jellemzéshez törekszik tartani magát. Nem a jogot firtatja, nem a realitást próbálja maga számára elfogadhatóvá tenni, hanem helyzetét szeretné fölmérni. Ezért fontos ebben a fölfogásban, hogy bár az Illyéstől vett egyszerűbb, áttekinthetőbb változatban - de ahol lehet, mégiscsak ugyanúgy fölvonuljon valamennyi szereplő, mint Katonánál. S mikor már mindenkiről szó esik, a nagy tabló mindenik tagja - az egy Izidórát kivéve - Bánknak kéri a kegyelmet. Ez az Endre ezt a szituációt éri föl, ha nem is ésszel, de uralkodni edzett ösztöneivel. S mert „szerette magyarjait" kell megtartania, fogalmaz világosan, királyi könnyei ellenében: „méltán esett el a királyné". Ez a megnyilvánulás tökéletesen kielégíti a színre gyűlt bánokat, királyi főembereket. S mert a király maga mellé tudott állítani mindenkit, Bánk magára marad. Ezt a politikai gesztust teszi nyomatékossá a korábban elhagyott Bánk-szöveg beiktatása a dráma végén:

BÁNK:
Az angyal mely botlásimat jegyezte
S legelső ily lépésemkor látta sorsomat
elrémült dicső helyén, s félrefordulván
könnyes tekéntettel törölte ki az
élet nagy könyvéből nevemet.

Mindezt Katonánál Melinda halála váltja ki a bánból. Itt a király ítélete. S eszerint Bánk nem a magánember vesztesége miatt semmisül meg, hanem a királyi ítélettől, mert az megfosztotta őt mindenki részvététől. Senki szemében, még az övében sem áll súlyosabban az ő vesztesége, mint a királyé. Bánk ugyanis belátja, hogy ő megbosszulta ártatlan hitvesét, de a király nem állt bosszút az őt ért ugyanolyan súlyú veszteség miatt. (Ne feledjük: Gertrudis jogilag vétlen Melinda gyalázatában.) A király nagyobb, felelősebb országvezető, mint amilyennek Bánk magát tudhatja.

Az így nyert drámai szöveg Pethes György rendezői értelmezésében is (mely értelmezés sugallhatta is a szöveg ilyen átformálását) II. Endre hűvös-okos színpadi beállítását hangsúlyozza. Endre nem mindenütt látszik pontosan követni a vallomásokat, az események tényszerű összefüggéseit. De ez számára nem is fontos, hiszen nem a jogrend szerint ítél, hanem a szavakba nem fogalmazott, mégis érzékletes politikai atmoszféra hatására. Ez az atmoszféra pedig azt mondja a hatalom megtartásának módját kereső királynak, hogy ne érje be győztes fegyvereire támaszkodva, Gertrudis halálának regisztrálásával, hanem híveket hódítva, azt is kimondja: *méltán* esett el a királyné. S ez a szívből vagy színből tett gesztus el is éri hatását: Bánk, s általa jelképesen minden olyan hatalom ellen szegülő, aki bosszújában elvakult, megsemmisül. Erkölcsi támasz, s ami több ennél: hívek nélkül marad. A politikus érzékkel szintén bíró Bánk ezt fölismerve fogalmazza meg a fentebb idézett sorokat; egyéni tragédiája ettől kiszélesül: a hatalom kezében még a kegyelem is - ha jól forgatják - megtorló pallossá válhatik.

A különbség, nagyon sommásan, így összegezhető: Katonánál a király felismerve, hogy az isteni ítélet betelt Bánkon, a magánélet szférájában torolva meg Gertrudis halálát, elfogadja jogosnak a királyné megöletését, minthogy Ottó nyilvánvaló gaztettei a nyilvánosság előtt összeforrtak Gertrudisszal. A király így, közvetetten, helyesli a magyar szabadság nemzeti programját.

Illyésnél Tiborc szavainak fenyegető súlya alatt megállapítja a királyné elestét, mert Bánkkal együtt nem büntetheti a Tiborcokat is.

A veszprémi változat királya taktikus gesztust tesz: megmenti trónját a közkívánatra adott kegyelemmel, mert átlátja, hogy a palotaforradalom előidézte helyzetet csakis így fordíthatja hatalma javára.

Nemzeti dráma maradt-e a Bánk bán?

Katona művét a magyar szabadságvágy jó királyt is elfogadó illúziójával együtt avatta nemzeti drámává. Az idők folyamán ez az illúzió ugyan szertefoszolhatott a nézők meggyőződésében, ám a drámai szerkezet logikájában szükség volt rá: a szabadságjogot tette törvényessé a királyi ítélet.

Illyés szembenézett azzal, hogy lehet-e a királlyal - jelképes, szélesebb értelemben: a királysággal - mint pozitív reformerrel számolni? Plebejusi és Katona élményeinél lényegesen később kelt meggyőződésből a jó király illúzióját föladja. Endre a „tömegek nyomására" borít fátylat a történtekre. Nem jó, hanem okkal rettegő. Eszköz, legjobb esetben jól alkalmazkodó eszköz, annak a nála nagyobb hatalomnak a kezében, amelyet Tiborc képvisel. Nyilatkozata ennek a nagyobb erőnek szolgál erkölcsi nyomatékul. Van azonban ebben a megoldásban némi anakronizmus, olyan, ami Katona illúziójával rokon: föltételezi az olyan feudális királyt, aki képes nemcsak meghallani, de engedni is annak, amit a jobbágyi tömegek áhítanak. De ha ilyen király volt, vagy lehetséges, akkor nincs, vagy nem lehet baj magával a királyság

intézményével. Az a hatalom, amely képes fölismerni az osztályérdekeket, s a legnagyobb osztály érdeke szerint tud cselekedni, már nem királyság, már nem egy uralkodó kisebbség elnyomó apparátusa, hanem . . . Igen: ezeknek a legszélesebb népességet jelentőknek a kormányzó feje, aki Gertrudist, az idegen, elfogult, népe jajára hallgatni képtelen asszonyt emelve uralkodó társul, rossz módszereknek engedett ugyan, de aki nem szűnt meg érteni a szegények panaszát. Ez az Endre nem feudális nagyúr, hanem megtévedt demokrata, akitől okkal kéri Tiborc a lefelé nyílt fülű, felfelé szabadon beszélő Bánk szabadságát.

Ez az értelmezés egy másik kor szemléletét vetíti bele a *Bánk* bánba. Azt a hozzánk közelebbi időt, amikor a magyar szabadság gondolata a demokráciáéval, a legszélesebb tömegek demokráciájával összefonódottan került a hatalmat gyakorlók megítélésének és megítéltetésének középpontjába.

Egy nemzet sorskérdése lett volna? Talán pontosabb egy nemzedék sorskérdését látni benne. Azét a nemzedékét, mely az ország dolgában meghatározónak tudja a demokratikus módszerek alkalmazását. A veszprémi változat, bár hívebbnek tetszik a Katona-szöveghez, mégis illúziótlanabb. A hatalom gesztusainak helyességét nem jogok, hanem érdekek felismerésére vezeti vissza. Itt a király úgy igazolja a magyar szabadság jogait, hogy nem a jognak, hanem helyzetének enged. Helyzetét pedig a bizalom megtartása biztosítja. Helyesel tehát, mert maradni akar, mert *rendet* tennie - és ez közös érdek - csak így lehet.

Ez a felfogás nem utal konkrét történeti eseményre, pontosabban érzékelteti mégis, hogy a hatalom érdeme nem módszereiben, hanem eredményeiben mérhető csak le. Ez a megoldás - ugyan csupán utalásszinten -, de mégis túlmutat egy nemzeti dráma esélyein: a hatalom általánosabb jegyeit idézi emlékezetünkbe. A hatalomét, melynek biztosítéka a kormányzottak nyugalma, amit nem a megtorlás bénító rémülete vált ki, ha-nem a hatalmat gyakorló méltányosságába vetett bizalom. Általánosságánál fogva kevesebb ez a megoldás, mint a két korábbi, de éppen általánosságánál fogva szélesebb körben is érvényes.

Nemzeti dráma maradt-e *a Bánk bán?* Ezt eldönteni e sorok írója képtelen. Nem pusztán azért, mert az ilyen kérdések nem ellenőrizhetőek a vegyi reakciók bizonyosságával; hanem azért sem, mert

Jelenet a veszprémi Bánk bánból (MTI fotó)

át nem láthatja, hogy az Illyéstől vállalt utalás egyenértékű-e azzal, amit egy évszázadon át - vagy annál is tovább - a nemzet sorsában 1848 jelentett. Így abban sem lehet bizonyos, hogy a veszprémi változat erőteljesebben tud hozzászólni a mai valósághoz, mint az eredeti. Bízni abban tud, hogy minden *Bánk,* bán-bemutató, *ha jó,* azért születik, hogy a nézők koráról adjon felismeréseket, eredeti művészi élményt. S ahogy korunk ezt a két értelmezésváltozatot, úgy más idők majd a magukhoz közelebb állót hozzák ki Katona drámájából. Vagy teremtenek egy jobbat, teljesebbet, s akkor ezt az alkotást nem lesz ok sajnálni, ha irodalomtörténeti mementóvá távolodik.

A „játzó személyekrűl"

Katona és drámája sorsának alakításában már a mű megszületésekor is, még inkább életben tartásakor nagy jelentősége volt a színészeknek. Köztük tanulta meg Katona - Békési álnéven játszva -, miben áll a jó szerep, a hatásos felvonásvég, a szín-padi dikció. Az, hogy Bárány Boldizsár (Rosta) bírálatát megfogadta, s átdolgozta, majd megpróbálta kiadatni is a drámát, összekapcsolódott a reménnyel: a székesfehérvári magyar színtársulat előadhatja. Amikor végre színre kerül, Katona halála után, akkor színészi jutalomjátékként tűzik műsorra: a hetente újabb darabokat betanuló magyar társulat, melynek legjobbjai együtt játszottak annak idején a szerzővel, ezt a magyar drámát úgy őrizték emlékezetükben, mint bemutatásra méltót. Később is színészek ügyeskednek abban, hogy műsorra kerüljön: Egressy Gábor Ottót, Kántorné Engelhardt Anna Gertrudist kéri jutalomjátékul. Hisznek a darab sikerében.

Érezték-e a veszprémiek ennek a történeti örökségnek a vonzását, folytatni méltó örökségét? Úgy tetszik: igen. Pethes György rendező olyan művésze ket kapott elképzelése megvalósításához, akiket nem a, munkahelyi fegyelem, hanem a belülről elfogadott közös szándék hajlított az igényes művészi munkához.

Joós László pályája legnagyobb feladatát kapta Bánkkal. Hamleti érzékenységű jellemet formált belőle, mégis *úgy,* hogy a nagyúr állt előttünk. Izzó tekintetének szenvedélyességét pontosan értelmezett szövegmondás, szenvedélyektől vibráló mozgását méltóság szőtte át. Az évszázad óta kifogásolt hallgatózási jelenetben sem tetszett alantasnak, rangjához méltatlannak: hitetni tudta, hogy a politikus fegyelme, a maga szenvedélyei ellenében is hűvös bizonyosságot kereső férfi választja ezt a kényszerű helyzetet. A számonkérés nagyjelenetében ennek ötvözetét úgy adja, hogy egy mai szemléletű egyensúlyteremtést, az alkat és vállalt történelmi szerep egyensúlyának megteremtését is kiérezhetjük.

Biberach színészi felfogásán is ez a korszerű egyszerűség uralkodott: Dobák Lajos okos pimaszt formált a ritterből. Megtartva a kívülálló haszonkereső mindenkor ellenszenvet keltő vonásait, de feltámasztva az eszességnek kijáró elismerést is. Játéka póztalan simaságból s kesernyés okosságból szőve marad emlékezetes.

Gertrudis Dobos Ildikóban fiatal, szép nőalakká formálódott: a kitűnő drámai hősnővé érett színésznő azonban megtalálta az eszközöket ahhoz, hogy ez a királyi asszony mégse állhasson vétlenül előttünk. Szikrázóan gőgös, az ostobaságig magabízó tartása, hanghordozása, kígyó metszésű tekintete hitette velünk: méltán esett Cl a királyné.

II. Endre - itt újólag kulcsszereppé emelt - figuráját Horváth László jelenítette meg. A vitézi erényekben jeleskedő királyt láthattuk. És mégis: ez a király, aki a tanúskodások alig átlátható szövevényét sietve hallgatja, mégis többet fog fel az ud-

Var szelleméből, mint a nagyúr. Horváth, míg a jelentéseket, vallomásokat kérdi, gyorsan végighordozza tekintetét a körötte állókon, váratlanul hátrafordul, pattanásig feszült idegállapotban lép híveitől a pártütőkig. Ám Solom „fölszólalása" után, mintegy magával is tisztába jőve, lecsillapodik, ekkor a feszültség már a környezők arcán látszik, s ő királyhoz méltó súllyal és jelentőséggel nyilvánítja ki ítéletét. Ez a király nem olyan eszes, mint Biberach, nem oly felelősség-tudó, mint Bánk, peturi hevület nagysága sem gyötri- mégis kitűnő politikus. Horváth László pályája eddigi legjelentősebb alakítását adta.

Az utóbbi években kivételes megújhodást bizonyító Tánczos Tibor is emlékezetes volt Peturként. Fenség és indulatok, tiszta dikció és nemesúri gesztusok jellemezték játékát. Egy, ma már anakronisztikus figura történeti súlyát tette hitelessé - drámailag is.

Kenderesi Tibor Tiborca tiszta színészi munkának bizonyult, nem nőtt azonban Bihari József évtizedekkel korábbi remekléséig. De legyünk pontosak: ez eddig egyetlen más Tiborcnak sem sikerült.

A megszólaló főbb, illetve mellékszereplők közül jegyezzük föl az emlékezetre méltóakat: Környei Oszkárt az erőteljessé formált Mikhál, Takács Katalint a bájos, „együgyű" Melinda, Tóth Tituszt a királyi selyemfiú, Ottó, Dévai Pétert az Udvornik megformálásáért.

Fehér Miklós - itt meghívott díszlettervező - színpadképe, Hruby Mária jelmezei az alkalmas egyszerűség jegyében fogantak.

Katona József: Bánk bán, Illyés Gyula átigazításának felhasználásával (Veszprémi Petőfi Színház)

Dramaturg: Bécsy Tamás. *Díszlettervező:* Fehér Miklós m. v. *Kísérőzene:* Rónai Pál. *Jelmeztervező:* Hruby Mária. *Rendező:* Pethes György.

Szereplők: Horváth László, Dobos Ildikó, Tóth Titusz, Joós László, Takács Katalin, Környei Oszkár, Háromszéki Péter, Varga Tamás, Tánczos Tibor, Árva László, Éltes Kond, Saárossy Kinga, Dévai Péter, Dobák Lajos, Kenderesi Tibor.

RÉVY ESZTER

A Bánk bán a Déryné Színházban

Minden jel arra vall, hogy Illyés Gyula „átigazítása" új korszakot indít a Katona-dráma interpretációinak történetében. A Déryné Színház előadása, amely a művet Illyés Gyula átigazított változatában játssza, három lényeges mozzanat kiemelésére összpontosít. Az első a környezet hatása az egyes személyekre, méghozzá összetett módon: gondosan felrajzolva egyfelől az egyénre tett, másfelől az egyén másokra tett hatásvonalait. A második, igen lényegessé avatott mozzanat az ismert hősök hősből emberré tisztulásának folyamata, gondos pszichológiai építkezéssel, mely az egyértelműen pozitív vagy negatív vonások mellett plasztikusan sejteti ezek összetevőit is. Végül az előadással kapcsolatban a színészi és rendezői tudatban óhatatlanul meglevő hagyományok és a mai kor elképzeléseinek harmonikus egységbe olvasztása, újrafogalmazása a harmadik, de talán legizgalmasabb mozzanat. Dicséretére válik Petrik József rendezésének, hogy az általa felrajzolt erővonalak erőtérré alakítása csaknem teljességgel sikerült.

Kezdjük mindjárt a környezeti hatások megteremtésével. Köztudomású, hogy a Déryné Színház Kulich Gyula téri színpada nem nagy alapterületű: az itt felállított díszleteknek alkalmazkodniuk kell az ország legkülönbözőbb helységeiben található színpadok méreteihez is. Piros Sándor díszlettervező, aki egyben az előadás jelmezeinek tervezője is, alkotó fantáziával és technikai bravúrral kompromisszumok nélkül megoldja e feladatot. A néhány áttört fallal és változatos fényhatásokkal szolgáló színtér lehetőséget ad a rendezőnek arra, hogy megteremtse a félelem, a nyomasztó bizonytalanság légkörét. A falak mögött, között, hol megvilágítva, hol épp csak sejthetően állandóan ólálkodik, hallgatódzik valaki - csak azt nem tudjuk pontosan, hogy ki, és mikor mennyit hall abból, amit nem szabadna hallania. Ettől mindenki kiszolgáltatottá válik anélkül, hogy tudná: mikor és ki előtt, de tudatában állandóan benne él a félelem és rettegés. E hatáshoz nagyban hozzájárul, hogy Petrik Solom mestert a királyné őrzőjévé, lépteinek kísérőjévé tette meg, aki - mint annyiszor előfordult - addig őrzi árnyékként a rábízott személyt, míg végül is, kicsinyes emberi mulasztásból rosszul őrzi. Ebben a megvilágításban egyszerre más nyomatékot, tartalmat kapnak a szavak, és kialakul a kölcsönös kiszolgáltatottságnak egy különös, mindenkire érvényes rendszere.

A megvalósítás problémáin a társulat imponáló színvonalon lett úrrá. A sűrű, nyomasztó atmoszférából, a bizalmatlanság légköréből nőnek ki a jellemek, egyéniségek. És kisebb egyenetlenségeket leszámítva - melyek azonban sosem váltak zavaróvá - jól felépített, akaratában, céljában, elképzelésében egységes előadássá érett a produkció. Sikeresen, de úgy számolt le hagyományos, nagy előadások, alakítások emlékével, hogy közelebb hozta a mai nézőhöz Katona hőseit. Nem deheroizálva, hanem az emberi tulajdonságokat, értékeket, bűnöket mélységében feltárva tud izgalmasat, érdekeset nyújtani.

Elsőnek Gertrudis királynét említjük, aki legfőbb támasza, férje nélkül maradván nem csupán gonosz és erkölcstelen, hatalomra vágyó asszony, hanem biztonságot, életörömet kereső nő is, akit végül saját jellembeli korlátai és a környezet gyilkos szeretetlensége juttat el tragédiáig. Várnagy Katalin Gertrudis-alakítása a rendezői elképzelés pontos színészi megfogalmazása. Ha váltásai hidegből gyengédbe, erőszakosból védtelenbe még plasztikusabbra sikerülnének, emelné alakítása értékét. A hagyományosból maibb hőssé válás nehéz feladatát Szigeti Géza Bánk-alakítása példázza. Az értelmes, jó hagyományokat felhasználva sikerrel ötvözi egybe a hősi elemeket a kételkedő, kétségekkel vívódó, de indulataiban tiszta és érzéseiben nemes főúrral. Kár, hogy Petur bán szerepében Haraszin Tibor nem tudott teljesen szakítani a régebbi, magyarkodó Petur-elképzelésekkel. Hajdú Endre viszont olyan Tiborcot állít elénk, aki nem búsmagyar sirámaival, hanem harcos, célratörő, agitatív leleplezéseivel akarja a maga - illetve a szegény nép - oldalára állítani az ország első főurát. Alakítása hathatósabbá válna, ha szövegét lendülete-sebben, tempósabban mondaná. Jól sikerült Botár Endre Ottó hercege: gyávaságból merített bátorsága, őszinte szeretetvágya az alak hitványságát emberibbé tudta tenni. Mellette Vereczkey Zoltán Biberachja a kifogástalan udvaronc

A **Bánk bán a** Déryné **Színházban.** Várnagy Katalin (Gertrudis), Polgár Géza (Bánk), Takács Katalin (Melinda) és Hajdú Endre (Tiborc)

szkeptikusságát hangsúlyozza elsősorban, ami kissé egysíkúvá teszi a figurát, és Biberach mélységes belső romlottságából keveset mutat. Melinda alakítója, Réz Edit tiszta, romlatlan fiatalsággal, naiv bájjal, tiszta, szép szövegmondással pótolta a: t, ami még e szerep maradéktalan kibontásához színészi eszköztárából hiányzik. Dömsödi János (Mikhál bán), Karczag Ferenc (Simon bán) és Torday Gábor (Myska bán) elsősorban pontos összjátékukkal tűntek ki, és azzal, hogy határozott, egyéni karakterek bemutatására törekedtek.

Bakki József kísérőzeneje nem csupán szervesen illeszkedett az előadásba, hanem mind hatásában, mind hangulatában kiemelte, erősítette a rendezői szándékot.

Katona József: Bánk bán, Illyés Gyula átigazításában (Déryné Színház)

A kísérőzenét szerezte: Bakki József. *Rendező:* Petrik József. A *rendező munkatársa:* Labádi Lajos. *Dramaturg:* Trencsényi Imre. *Díszlet- és jelmeztervező:* Piros Sándor m. v.

Szereplők: B. *László* Dezső, Várnagy Katalin, Botár Endre, Szigeti Géza, Réz Edit, Dömsödi János, Karczag Ferenc, Haraszin Tibor, Torday Gábor, Orosz István, Lestyán Katalin, Sallinger Gábor, Vereczkey Zoltán, Hajdú Endre.

HEGEDÜS GÉZA

Monna Vanna Miskolcon

Maurice Maeterlinck élete és utóélete az eltúlzott értékelések és alábecsülések példatárával képeszti el azokat az elméket, amelyek tüzetesebb megértés okából szembesíteni próbálják a műveket a kritikákkal. A fiatal belga jogász - gandi ügyvéd -, aki huszonöt éves fővel a nagy költőnek kijáró elismerést váltja ki a szimbolizmus párizsi pápájából, Mallarméból, szakadatlan esztétikai, erkölcsi és anyagi sikerek útján jut el még az első világháború előtt a Nobel-díjhoz, amely ha nem is ad okvetlenül halhatatlanságot, de mindenesetre díszsírhelyet biztosít a lexikonok és irodalomtörténetek köztemetőjében. A két világháború közti negyedszázadban tisztelt filozófus és természettudós hírnevet vív ki magának, megéri a második világháborút, hogy utána végső éveiben mindhalálig viselje a Nemzetközi Pen Club elnöki címét.

Első drámájával, a *Melanie* hercegnővel azonnal az elsők közé lépett, Octave Mirbeau, a kor nagytekintélyű kritikusa, s nem is mellékesen szakmájához kitűnően értő színpadi szerző, az új dráma-írót értékben Shakespeare fölé helyezte, ami alapos túlzás. Drámai műveinek világsikere az irigy pályatársak indulatait ingerelte, és akik elvárták, hogy a lángelme legyen félreismert, és lehetőleg nyomorogjon, azzal válaszoltak a nagyközönség lelkesedésére és a táblás házak hozta óriási jövedelemre, hogy igyekeztek elvitatni Maeterlinck költőiségét, s felettébb ügyes üzletembernek, hatásvadászó kóklernek mondották, ami nem kevésbé túlzás. A széplelkek egy részét meghökkentette, hogy a finom stílusú poéta és sajátos atmoszférát teremtő színpadi szerző se nem élettől elvonuló szellemi arisztokrata, se nem a társadalom szélére sodródott, könnyelmű életvitelű bohém, de még csak nem is dekadens életmegvető, hanem józan, egészséges életű, normális mindennapokat élő, sőt sportkedvelő ember egy időben még az evezőssportok amatőr bajnokai közt is számon tartották -, aki még arra is képes, hogy színésznő felesége részére sikerrel kecsegtető szerepeket írjon - ezek tagadni akarták igazi, lélek- és hivatásbeli mű-

vész voltát. Majd már az első világháború után, az átélt és a következő világborzalmak idején kezdte hitelét veszteni az az újromantika, az a szimbolizmus, az a szecesszió, amely olyan szenzációélményeket váltott ki a századvégen és a századfordulón, s amely törekvések összehatása szövődött Maeterlinck művészetében. A természettudomány hamar túlhaladta azt a biológiát is, amelynek nevében és népszerűsítésére írta a költő híres ismeretterjesztő műveit. Agnosztikus filozófiája, amely semmit el nem hitt, de mindent lehetségesnek tartott, s amelyből egyaránt vezethet út vallásos hit és vallástalanság, objektív vagy szubjektív idealizmus vagy materializmus felé - óvatos semmitmondásnak tűnt, amikor mindig vagy igennel vagy nemmel kellett válaszolni. Így azután a század második negyedére avulni kezdett a nagysikerű író művészete is, tudománya is. És hosszú élete alkonyán - hiszen 1862-től 1949-ig élt - megérhette életműve elszíntelenedését, elkopását, általános devalválódását. És ez volt a legnagyobb túlzás.

Azt azonban már nem érte meg, hogy a kopott felszín alól újra felragyogjon az igazi értékek fénye, hogy abban az arányban, ahogy a hitelét vesztett szecesszió igazi lényegei újra kitűntek, a közértékelés is egyre többet kénytelen elismerni a szecesszió lebecsült főalakjairól, elsősorban éppen Maeterlinckről. S ugyanazok, akik még egy negyedszázad előtt némiképpen - és nem is egészen indokolatlanul - megmosolyogtuk a nagy belga hajdani túldübörgő sikereit, az azóta való irodalmi tapasztalatok alapján - s ismét nem indokolatlanul - egyre jobban látjuk, hogy a mi századunk nem egy fontos művészi törekvése éppen vele kezdődik, méghozzá gyakorta művészibb színvonalon, mint ahogy kortársaink folytatják. Mert az ugyan igaz, hogy biológiai szakműveinek tudományos tartalmát túlhaladta az idő, de *A méhek életének* fény-pompája, vagy *A termeszek* életének zegzugos sötétsége a természet szeretetének lírája, múlhatatlan vallomás az élet szépsége és végtelen változata mellett.

Filozófiája nem filozófia, csupán játék a filozófia eszközeivel, de azért *A szegények kincse* mégis az emberszeretet himnikus hitvallása, zengő líra: nem állításait, hanem életérzését kell élvezni. Hanem ami mindennél fontosabb: az ő drámáival kezdődik el, még a XIX. században az a XX. századra oly jellemző szorongásélmény, a rettegés az ismeretlen, a megnevezhetetlen borzalmaktól, amely azután Kafkától Beckett nemzedékéig oly jellemző életérzés, és amelynek hite-les történelmi alapot adott a fasizmus minden szörnyűsége. És senki - még Kafka sem - fejezte ki a szorongást olyan artisztikusan, és senki - még Beckett sem - jelezte a kimondhatatlant olyan igazi drámákat teremtő színszerűséggel, mint Maeterlinck. Az értelem kontrollja alól kiesett szorongást azóta sem fogalmazták meg oly művészien és hatásos színpadszerűséggel, mint ő a *Vakokban, a Tintagil halálában,* sőt még az olyan mindenekelőtt lírai szerelmes történetben is, mint a *Pelleas és Mélisande.*

A mi századunkban nyilván nem ok nélkül újra divatossá vált mítosz-újraélesztés, amely Cocteau, Giraudoux, Anouilh méltán népszerű játékaiban sikert sikerre halmozott, valójában az ő kelta mondavilágot idéző Joyseuljével kezdődik, illetve talán éppen ez az Artus király lovagvilágát hatásos dráma tárgyává tevő színpadi játék a közvetítő láncszem Wagner zenedrámái és a mi mai mondalátomásaink között. És nem ötletszerű kapcsolat, ha Wagner nevét idézzük, mivel a Maeterlinck-drámákban zene nélkül is van valami végérvényes operaszerűség. Költői nyelve szinte énekelhető, monológjai és tirádái prózai áriák, ahol minden jelképes, de a jelképek igaz emberi élményeket fejeznek ki. Ezzel az emberi hitelességgel formált szimbólumvilággal tudta új életre kelteni és színpadképessé tenni a népi elemekkel teljes meséket is, hiszen aligha van szebb mesejáték, mint a *Kék madár*. Ez a költőien lebegő meseszerűség teszi elviselhetővé az életművön végigvonuló szorongást. És az egész életműben megnyilvánuló emberszeretet képes a szorongással szembeállítani két embert emberré tevő tulajdonságot: a szerelmet és az embertársak iránti kötelességtudatot. Maeterlinck szorongó hősei a maguk jelképes magatartásával felelősséget éreznek embertársaik iránt, és hajlandók az önfeláldozásig menő áldozatvállalásra. Az ártatlan Tintagil nővérei, akik felveszik harcukat az ismeretlen végzetet kép-viselő Nagyanya ellen, Tiltyl és Mityl, aki vészes kalandok útjára kel, hogy az emberek számára megtalálja a Kék Madarat, vagy mindenekelőtt a mindenkinél erényesebb Monna Vanna, aki az életnél is drágábbat, az erényt is hajlandó feláldozni az éhező népért, méltó társai a kezét tűzbe tevő Mucius Scaevolának vagy az öntudattal áldozati oltárra lépő Iphigeneiának. A szerelem, az igazi szerelem pedig legyőzi a félelmeket is, és testi gyöngeségei fölé emeli az embert.

Ez a magasztos szerelem és ez a magasztos áldozatvállalás ötvöződik eltéphetetlen egységgé Maeterlinck legszínpadszerűbb, vagyis drámatechnikailag legjobban megírt drámájában, *a Monna Vannában.*

*

A naturalizmussal szembeforduló újromantikának az egyik világirodalmi csúcsa ez *a Monna Vanna.* Éppen 75 évvel ezelőtt, 1902-ben indult Párizsban világhódító útjára, és még ugyanabban az évben már mi is bemutattuk, ama kor legjobb műfordítójának, Ábrányi Emilnek tolmácsolásában, Márkus Emíliával és Beregi Oszkárral a főszerepekben. Alig-ha túlzás, ha azt mondjuk, hogy a századforduló éveinek ez a dráma volt a legnagyobb világsikere. Még azok is dühösen, gúnyosan elismerték, akiket gyanakodóvá tett a költő fölényesen biztonságos színpadtechnikája, hiszen Maeterlinck nemcsak a Mallarmé körében gyűlt szimbolistákkal egyenrangú költő, de Oscar Wilde-dal és Molnár Ferenccel egyenrangú színpadi nagymester. Ha volt valaki, aki igazán meg tudta valósítani a minálunk először és leghozzáértőbben Vörösmartytól megfogalmazott „költőiség-színszerűség" egységet, hát az mindenekelőtt Maeterlinck volt és legnagyobb hatással éppen ebben *a Monna Vannában.*

A mű szorosabb műfaját tekintve: áltörténelmi dráma, mint az újromantika legszebb színjátékai, például Wilde *Firenzei tragédiája* vagy Krúdy Gyula *Az arany és az asszonya*. És mint ezek, a *Manna Vanna is* a reneszánsz kort idézi. Firenze és Pisa egyébként történelmileg valódi halálos vetélkedéseinek idején játszódik, hősei egyszerre hordoznak modern idegrezdüléseket és reneszánszra jellemző tulajdonságokat. Marco Colonna nemcsak népéért aggódó öreg államférfi, és minden emberi szenvedélyt részvéttel megértő tapasztalt családapa, hanem antik szobrokért és Ficino-szövegekért lelkesedő humanista tudósember is. Fia, Guido, nemcsak hitvesi szerelmében mindent megtaláló és szerelmi sérelmében mindent elvesztő férfi, hanem közép-kori lovagi örökséget folytató, életét bármikor odadobó, de ha kell, a rábízott tízezrek életét is odadobó reneszánsz had-vezér. Prinzivalle nemcsak az egyetlen szerelmet élete árán is lankadatlanul elérni akaró megszállottja a vágynak, aki igaz szerelméért még a szerelem betelje-

süléséről :s lemond, hanem ugyanakkor jellegzetes reneszánsz condottiere, kalandor zsoldosvezér. A cselszövő Trivulzio pedig hivatástudatában önélete árán is hazáját szolgáló firenzei államférfi. És Giovanna Monna Vanna - az a klasszikus modellekhez méltó hősnő, akiben tökéletes egységre lép a szeretni tudás és az áldozatvállalás.

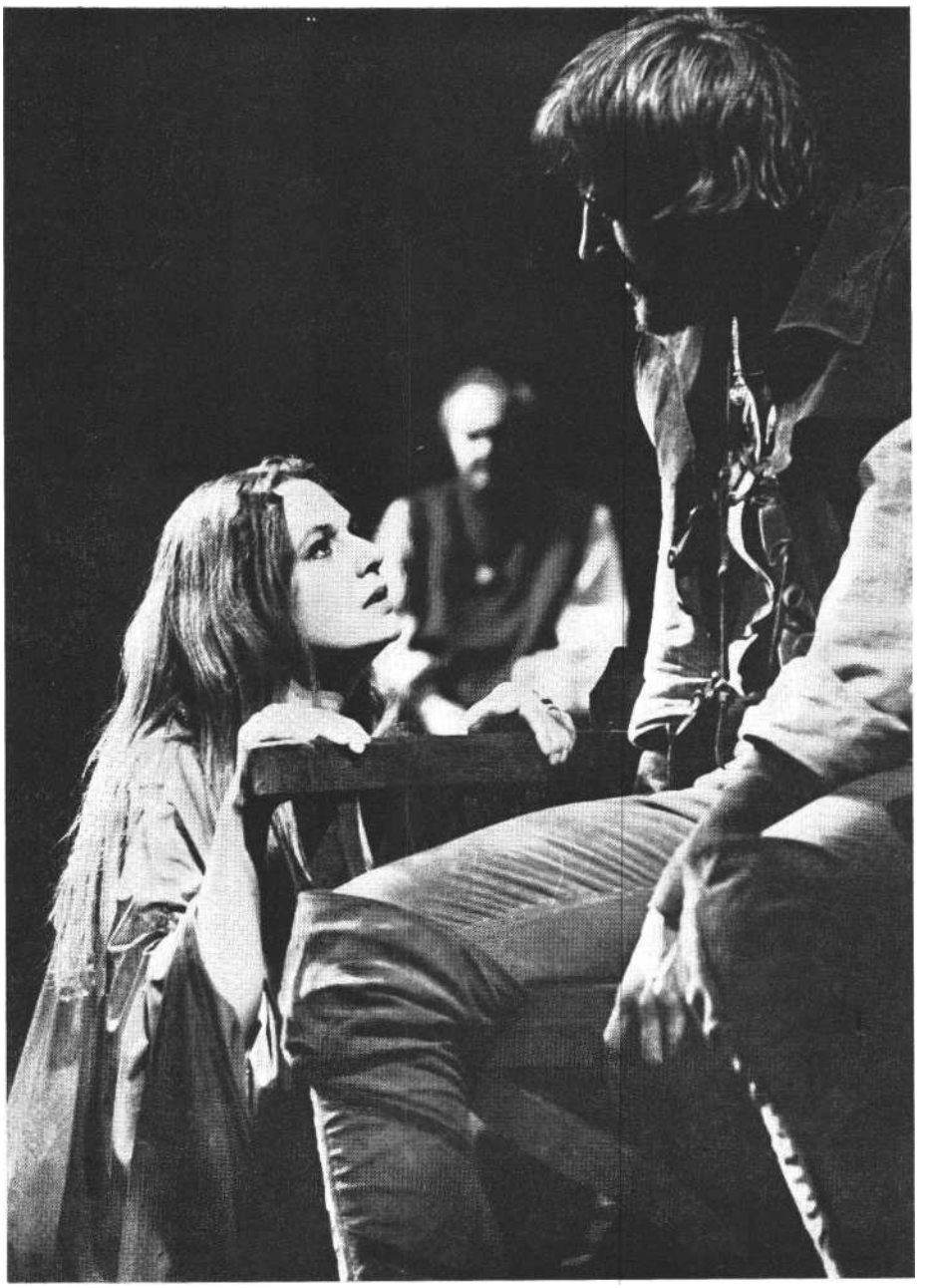
A mű hatásának titka, hogy valamennyi személye egyben kitűnő szerep, méghozzá valamennyien olyanok, hogy bár nem hibáktól mentesek, de *lényegében* mind tiszteletre méltóan rokonszenvesek, bármelyikükkel azonosulhat a néző - és közben magát érzi derék, emelkedett lelkű, tiszteletre méltó embernek. Ebben a Maeterlinck-műben a szorongásoknak történelmi vagy magánéletbeli konkrét okai vannak, nincs benne semmi irracionális. És ahogy ki-ki felveszi a küzdelmet akár az éhező népért, akár a szerelemért, akár a harcban álló haza érdekében - mindegyik felmagasztosul, és velük magasztosul maga előtt a néző, bármelyikükkel is azonosul. Giovanna pedig maga a hibátlanság.

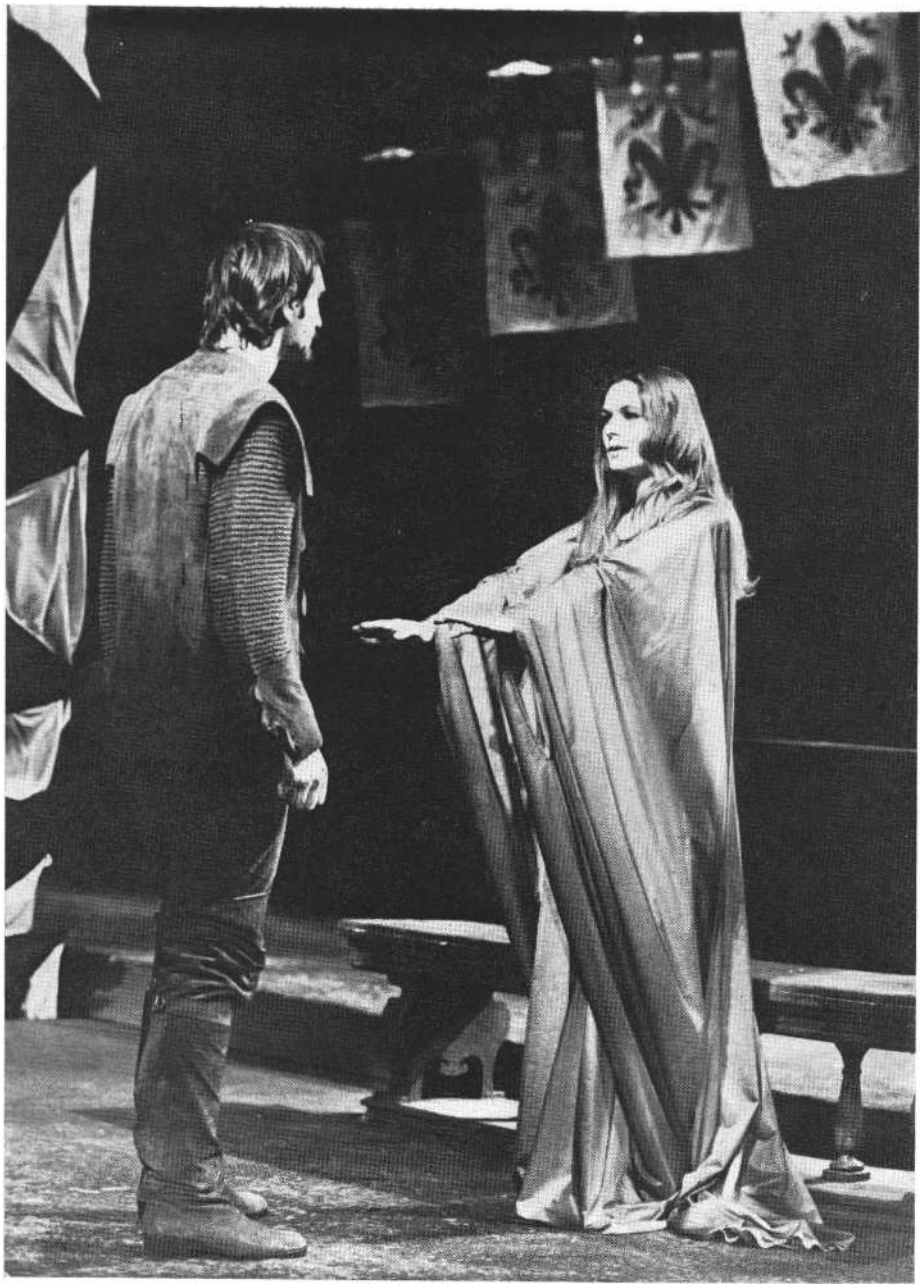
És igazán mesteri, ahogy teljes egységben élik a történelem adta vészes közéletet és a szenvedélyekkel teljes magánéletet, ahogy a véres történelem hátterében árnya tan és finoman erotikussá válik minden szó, ahogy a szerelem áthatja a közéletet és politika tölti be a szerelmet. Maeterlinck - különösen a II. felvonás híres szerelmi dialógusában Giovanna és Prinzivalle között - olyan érzékeket borzoló erotikus hangulatot tud teremteni, hogy minden vulgarizáló sztriptíz-nél nagyabb izgalmat tud kelteni az egyetlen, homlokra lehelt csók. Giovanna nem követett volna el házasságtörést, ha ledobja egyetlen köpenyét, amely mezteleneségét fedi - ez iphigeneiai áldozat lett volna Pisa népéért. De ezzel az ajkát is megtagadó homlokcsókkal végérvényesen hűtlen lett a férjéhez. És Prinzivalle a viszonzott homlokcsókkal úgy tette magáévá a nagyszerű asszonyt, ahogy sohasem sikerült volna, ha végül is lefekszenek a tábori sátor heverőjére. És végképp megpecsételi ezt a szerelmet, hogy sem a férj, sem a megmentett város, amely ünnepelve járul a nagyszerű asszony elé, még csak el sem tudja képzel-ni, hogy gyönyörűséges nagyasszonyuk tiszta testtel lépett ki a zsoldosvezér sátrából, ahová saját elhatározásából lépett, hogy boldogsága árán is megmentse a népet. Az a tény, amelyet a bölcs Marco Colonna mond ki, hogy hazudnunk kell ahhoz, hogy higgyenek nekünk -- eldönti a két férfi, a két egyaránt magasztos szerelmű férfi harcát: Giovanna csak úgy vállalhatja a hazugságot, ha valóban hazugul él. Most már Prinzivalle mellé kell állnia, most már igaz szívvel házasságtörőnek kell lennie.

Itt minden beretvaélen jár, itt minden mondat sorsokat dönt el: politikai sorsokat és szerelmi sorsokat. itt minden szenvedély szépségesen túlzott, itt felelősség és szerelem a nézők saját élménye lesz.

Vajon eddig miért nem újítottuk fel ezt a szép színpadi remekművet? ... De végre Miskolcnak eszébe jutott, a Miskolci Nemzeti Színházban Sallós Gábor igazgatónak és Illés István főrendezőnek volt mersze bemutatni egy valóban hatásos, igazán érdekesen megírt, valódi irodalmi értékű színjátékot. Hiszen tudjuk, hogy Sallósnak mindig is volt bátorsága vállalni a színpadjainkon nem vagy régóta nem szokásos remekműveket: ő volt az, aki évekkel ezelőtt Kaposvárott si-

Maeterlinck: Monna Vanna (Miskolci Nemzeti **Színház). Gyöngyössy Katalin (Monna Vanna) és Maszlay István (Guido)**





Blaskó Péter (Prinzivalle) és Gyöngyössy Katalin (Monna Vanna)

kerdarabot csinált Corneille Cidjéből is. O is, Illés is tudja, hogy még mennyi lehetőséget kínál az ezerévekben számoló drámatörténet. *A Manna Vanna* után remélem, ez a bemutató egyben olyan program kezdetét jelenti, amely példamutató lehet fővárosnak, vidéknek egyaránt.

Az előadás pedig olyan volt, hogy még téli időben is érdemes volt kockáztatni az utazás viszontagságait, hogy ebben a színházi élményben részesülhessünk.

(És mielőtt magára az előadásra, tehát a néző élményére rátérnék, így zárójelben hadd szakítom meg az elmélkedő szöveget az alanyi vallomással, hogy az olvasó az objektív értékelés hitelességigényét szembesíthesse az értékelő szubjektív elfogultságával. Én ezt *a Manna Vannát* kamaszkorom óta ismerem, s előbb Ábrányi fordításában, majd az eredeti francia szöveg ringató lejtésével a legszívemszerintibb olvasmányok közé tartozott. Szinte-szinte kívülről tudom, személyei személyes barátaim, Giovannába szerelmes vagyok, akárcsak férje vagy Prinzivalle. Később, sokkal később, úgy másfél évtizede, amikor számot kellett vetnem és adnom a költő születésének centenáriumán az egész életműről, magam is hajlamos voltam az egész szecessziót és vele talán legnagyobb költőjét, ha nem is elavultnak, de mégis avultnak vélni. Csak az azóta eltelt évek új irodalmi élményei győztek meg arról, hogy magával a szecesszióval valami olyan új kezdődött, aminek egy része ugyan zsákutcába torkollt, de a nagyobbik része nem is egy irányban tovább vezetett, és éppen Maeterlinck a hiteles modernség egyik nagyon is fontos előkészítője. De még azokban az években is, amikor az egész életművet igazi értékénél kevesebbre becsültem, kivételt tettem két drámájával: az örök nagy mesével, *a Kék madárral,* amelynek kicsengése lehet kisszerű, a szűk otthon dicsérete a nagyvilági láthatárokkal szemben, de alakjai, fordulatai, részletszimbólumai a legnagyobb mesemondók, az Ezópusok, Lafontaine-ek és az Andersenek mellé állítják egyenrangúként a szerzőt ... és *a Manna* Vannával, amelyet eszmei magasztosságával és formatökélyével mindig változatlanul a világiroda-lom nagy drámái közé soroltam. Ezt így is tanítottam színészeknek és rendezőknek évtizedeken át, tagadhatatlan szuggeráló szándékkal, hogy végre egyszer legyen, aki elszánja magát a felújításra. Nos, a végre megvalósult új életre keltésben a színigazgató is, a főrendező is, a dráma meghívott rendezője is egykori tanítványom volt, és amint a helyszínen kiderült, valamennyi szereplő is tőlem tanulta, hogy mi van *a Manna* Vannában, és hogy méltó művészi feladat megjeleníteni. Úgy is érezhettem tehát, hogy valahol a homályos háttérben a költő mellett nekem személy szerint is részem van az ösztönzésben, amikor kamaszkorom óta hordott kívánságomat - színpadon látni *a Manna Vannát* - megvalósulni láthattam. Nem utolsósorban azért is kel-lett megnéznem az előadást, hogy magamat ellenőrizzem, igazam van-e, valóban olyan nagyszerű látvány-e, amilyennek én az olvasás látomásában átéltem? Hiszen amikor Márkus Emília és Beregi Oszkár játszotta a hősi szerelmeseket, még nem éltem, csak szüleim jóemlékezetéből tudtam, micsoda nézői élmény volt az. Nekem, úgy gimnazista koromban, már csak *a Manna Vanna* angyali paródiája, Leo Fall *A hermelines nő című* zenés komédiája jutott, amely egyébként nem kevésbé alkalmas lehetne a felújításra, de csak akkor, ha a miskolci példa-adás előbb magát *a Manna Vannát* tenné újra Borsodon és Hevesen túlterjedő köz-ismert színpadi standarddé.)

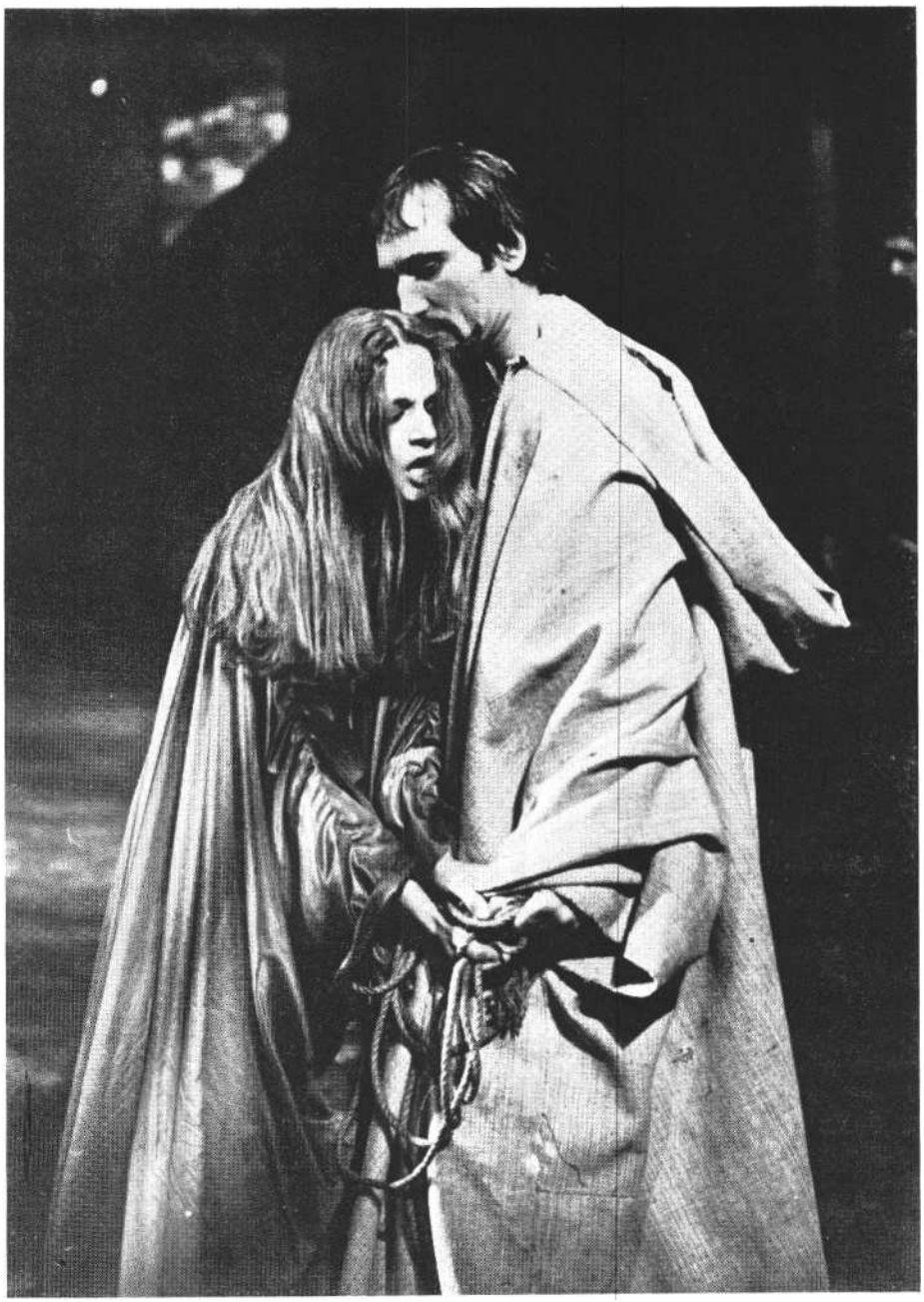
*

A rendező, Beke Sándor Kassáról látogatott Miskolcra, de eleve a *mi* neveltünk volt; Kassáról hozta magával vendég díszlettetvezőnek a szlovák művészt, Ján Hanákot. A színpadkép a kettejük műve. És megoldották azt, amit magam sem tudtam volna, hogy is kell megoldani: úgy modernnek lenni, hogy mégis meglegyen a reneszánsz atmoszféra illúziókeltő vizuális háttere. Megtalálták a nagyon finom középutat a meiningeni értelemben vett kultúrtörténeti naturaliz-

mus és a legkorszerűbb éppenhogy-jelzés között. Néhány bútor és néhány kulisszaelem a színpad, a berendezettség látszatát kelti anélkül, hogy zsúfolt volna, és a néző ott érzi magát az itáliai reneszánsz kellős közepén. Alig kellett egy-egy bútorfélét áthelyezni, az első és harmadik felvonás mégis egy ostromlott város signoriájának terme volt, a második felvonás az ostromló tábor vezéri sátora.

Csak azt nem tudom, hogy miért várt eleve nyitott színpad, és a felvonások közt miért nem húzták össze a függönyt. Hiszen ez a legfranciább értelemben három felvonásos dráma, és a rendező pontos formaérzékkel be is tartotta a három felvonást. Ez a tagoltság megkívánná a függönyt. És a függönyt azért találták ki, hogy felhúzzák vagy széthúzzák. A felvonás azért felvonás, mert közben felvonnak vagy szétvonnak valamit, ami jelzi az időmúlást és a helyszínváltozást. Shahespare-t vagy az antik görögöket lehet függöny nélkül játszani, de se a klasszicizálókat (Corneille-t, Racine-t), sem a romantikusokat (Hugót vagy Wagner) nem lehet függöny nélkül játszani. Az újromantika pedig éppen azokat a formákat töltötte meg új tartalommal, amelyeket a klasszikus felvonástechnikától es a romantika képváltásaitól örökölt. Ez a miskolci függönytelenség egy olyan mostanában divatos színházi szokásnak engedett, amely sehogyan sem indokolt a *Monna Vanna* formafegyelme esetében. Ez ugyan nem volt túl zavaró - rajtam kívül talán senkit sem irritált -, mert a felvonásvégi teljes elsötétedések és a felvonásközi szünetek híven jelezték a szigorú hármas tagoltságot. Mégis meg kellett említenem, mert színházaink nyakló nélkül alkalmazzák ezt a függönytelenséget.

A rendezés igen jó megoldása volt a külső zajok és a fényjátékok akusztikus és vizuális körítése. Az éhező és háborgó nép artikulálatlan közhörgése, a háborús helyzetet jelző közeli-távoli lövéshangok élményszerűen adták a véres történelem hátterét, a reflektorok hol mindent megvilágító, hol egyes fejekre szűkülő és arcokat-arcjátékokat kiemelő irányítása szinte kommentálta a közéleti problémák és az egyéni líra hangváltásait és arányait. Beke Sándor pontosan megértette a franciásan egyenes vonalú cselekmény szakadatlan kétrétűségét: a közösségi áldozatvállalás és az egyéni szenvedélyek együtthatását s mégis kettősségét. Nagyon jól magyarázhatta meg a szerepeket alakító



Gyöngyössy Katalin (Monna Vanna) és **Blaskó Péter (Prinzivalle) (Jármay** György felvételei)

művészeknek, hogy a pisai Marco Colonnában és a firenzei Trivulzióban a közéleti ember, a hazafi uralkodik a magánélményeken, légyen bár az egyik öreg humanista, a másik fiatal ármányos diplomata, Guido Colonnában és Prinzivalléban pedig a szenvedély lép előtérbe, akár a rábízott közösség rovására is. Giovanna Monna Vanna - pedig az a hősnő, akiben teljes lelki és cselekvésbeli összhangban érvényesül a kötelességtudat és az érzelem alku nélküli őszintesége. Maeterlinck ezzel a nőalakkal, ezzel *a* szerepmegformálással emelkedett legklasszikusabb példaképei mellé.

A színészek pedig megértették a költő és a rendező egybehangzó szándékát. Es ami a legmeglepőbb volt, olyan szépen ejtett magyar nyelven mondották a szépen írt és szépen fordított szöveget, hogy az utóbbi időben sok bosszúságot megért fülünk elégtétellel hallotta: lehetséges olyan előadás is, amelyben valamennyi szereplő nem csak jól hallhatóan és jól érthetően, de szép kiejtéssel mondja szerepét, és ez vonatkozik már azokra az egy-két mondatos mellékszemélyekre is, akiknek jelenléte alig több jelzésnél, éppenhogy megszólaló statisztériánál (Matus György, Hunyadkürti István, M. Szilágyi Lajos és Hidvégi Elek alakították ezeket a háttéralakokat, akiknek nagyon is elismerendő teljesítménye, hogy szűkös szövegüket az egyénített személyek alakítóihoz méltóan nem kevésbé gondos színpadi magyarsággal mondották).

Monna Vannát Gyöngyössy Katalin játszotta. Nehéz szerep, mert csábít a

pátoszra és az erotikus hatáskeltésre, holott retorika nélkül kell önfeláldozó közösségi lénynek lennie, szemérmesen kell elszánnia magát a szemérem megcsúfolására, hideg tudattal kell vállalnia a szenvedélyes családi boldogság feldúlását, és erotikus fellángolással kell leszerelnie egy lángoló férfivágy szerelmi igényét. Ehhez testileg gyönyörűnek, ösztönbelileg érzékinek, intellektuálisan okosnak kell lenni. És Gyöngyössy Katalin az tud lenni. Játéka hitelessé tette azt a változást, amely Prinzivallében a testi meg-valósulás helyett a lélek erotikájává, egy Giovannáénál nem kisebb áldozat vállalására emeli a szerelmet. (Milyen jó lenne ezt a szerepet egyszer itt Budapesten például Béres Ilona alakításában látni - régóta őt képzelem el Monna Vannának. Gyöngyössy Katiról nem volt eddig kialakult képem, meglepő ajándék volt, hogy milyen kitűnő ebben a nagy szerepben.)

De Giovanna hiteléhez szükséges egy igen jó Prinzivalle. Itt nem volt meglepetés a számomra. Blaskó Péterről már akkor, amikor még tanítványként ült előttem az osztályteremben, bizonyos voltam, hogy nemcsak jó színész lesz, hanem alkalmas a nagy szenvedélyű hősök ábrázolására. És Blaskó néhány évvel diplomája után teljesen felnőtt, meg-érett a feladatokra. Ez a Prinzivalle úgy volt szenvedély igázta szerelmes, hogy egy pillanatra sem esett ki a zsoldosvezér, a gátlástalan condottiere férfias keménységéből, sőt nyerseségéből. Csak így lehetett hiteles áldozatának nagysága, hogy nem fekteti maga mellé az egyetlen vágyott asszonyt, aki egyetlen szavára vagy intésére ledobná azt a meztelenségét takaró egyetlen köpenyt, és felmagasztosult szemérmetlenséggel melléfeküdne. Az igazi szerelem humanizáló erejét Blaskó nemcsak eljátszotta, de a néző-közönség közös élményévé tette. Az a kölcsönös homlokra lehelt csók a második felvonás végén valóban katartikus hatású volt a miskolci színházban, szinte érezni lehetett, hogy a nézőtéren ülő fér-fiak most még jobban szeretik vágyott vagy elért szerelmi tárgyukat: Blaskó Prinzivalléja a nagy dialógusban minden szeretett nőt felmagasztosított minden szerető férfi lelkében.

De Prinzivalle lemondó győzelme - mert ő győz! - csak akkor hiteles, ha Guido Colonna, a férj semmivel sincs emberi nagyságban mögötte. Guidónak nagyszerű embernek, férfinak kell lennie, akire a felesége felnézhet. És Maszlay István az volt. Talán nem érdektelen, hogy amikor a tanítványom volt - nem is oly rég -, úgy képzeltem, hogy elsősorban jó komikus lesz. És most mint a dráma legtragikusabb sorsú hőse lépett elém. Végtére is az ő boldogsága áldoztatik fel Pisa népéért. Es ő az, aki nem törődik bele, nem emelkedik felesége magasztosságáig. Hajlandó odadobni az életét, és az egész város minden lakójának életét is, de magánboldogságáról és a hitvesi szerelem monogám tisztaságáról közérdekből sem mond le. Inkább pusztuljon harmincezer ember, beleértve őt magát is és a szeretett asszonyt is, de Giovanna csak az övé. Es amikor az asszony megmenti Pisa népét, ő sem hiszi el, hogy Vanna tiszta maradhatott. Végül is ő töri össze a hitvesi szerelmet, amikor kételkedik a hazudni nem tudó asszony igaz szavában. És ezzel kerül erkölcsileg Prinzivalle mögé. Ezt a maga-tartást csak úgy lehet hitelesíteni, ha a féltő szerelem gyötrelme túlnő a feladatok pátoszán. Guido nem lehet pátosz nélküli férfi, hiszen ő a várost védő, félelem nélküli hős, akinek azonban megtörik a pátosza magánérzelmeinek gyötrődésében. Semmivel sem kevésbé nehéz szerep, mint Prinzivalléé, és hálátlanabb, mert míg az morálisan felemelkedik, ez tragikusan eltörpül. Maszlay nyomasztó hatással tudta ábrázolni ezt a benső folyamatot. Végső dühe meggyőzően indokolta Prinzivalle győzelmét Giovanna lelkében.

És nagyon méltó volt hozzájuk a két ellentétes érdeket képviselő rezonőr: a pisai bölcs Marco Colonna, aki humanista kultúrával, önfegyelemmel vállalja a bánatot, átérezve fia szenvedését, menye nagyszerűségét, de mindenekelőtt a nép érdekét, amelyért a szellem és a hatalom emberének áldozatokat kell vállalnia. Fehér Tibor nemcsak játszotta a darab legidősebb szerepét, kora szerint is korábbi nemzedékhez tartozik, régi kipróbált színész - Jászai-díjas -, aki a többiek-ben lobogó szenvedélyekkel szemben igen jól érzékeltette a bánatokat nagyon is értő, átélő, de felülemelkedő józan észt és kultúrát. Az értelem másfajta képviselője az ellenséges Firenze érdekeinek megszállottja, Trivulzio, aki Prinzivalle szemében afféle nyamvadt tintanyaló, alattomos cselszövő. A szerepet Csapó János alakította. Önmagában elhitető alakot formált, de azt hiszem, hangvétele keményebb, katonásabb volt, mint ahogy a szerep kívánta volna. Éppen az a bizonyos „nyamvadtság" hiányzott belőle, amely csak intelligenciájában és nem hangerejében egyenrangú vitapartner az ízig-vérig harcos Prinzivalléval. Vitájukban a condottierének kellett volna megütköznie egy Machiavelli típusú diplomatával. Csapó alakításában kitűnően érvényesült a firenzei hazafi, de nem volt elég szemléletes az embereket a közösség érdekében csupán eldobható eszközöknek tekintő hideg észember, aki menthetetlenül alulmarad, ha a csavaros szó helyett a kirántott tőrt akarja használni. Túl kemény hangja indokolatlanná tette, hogy miért nem sikerül leszúrnia Prinzivallét. Ismétlem: önmagában jó figura volt, de nem Trivulzio, és ezért vitájuknak Prinzivalléval nem volt meg az a hatása, hogy itt nemcsak két szempont, de két testi-lelki alkat csap össze.

*

Talán ennyi elegendő is, hogy érzékeltessem, milyen rendkívüli színházi élmény volt számomra ez a miskolci. De még néhány szót kell szólni a közönségről. Ez a közönség kitűnően vizsgázott. Az előadás bérletszünetben ment, s immár körülbelül húsz előadás volt mögötte, a nézőtér mégis zsúfolt volt. Java-észt fiatalok, számos középiskolás korú. A színháziak féltek is, hogy nem veszik komolyan a nagyérzelmű drámát. Valóban, a kezdeteknél fel-felhangzott az értetlen nevetés is, de csak a kezdő jeleneteknél. Az első felvonás végére már az egész nézőtér átvette a színpad feszültségét. És a második felvonás nagy dialógusaiban előbb a politikai párviadal, majd a léleknemesítő erotika érezhető elektromos feszültséget és olyan csendet teremtett, amelyben hallani lehetett, hogy az idegfeszültség hogyan ütemezi a lélegzetet. És a játék végén mintha nem is akaróznék befejezni az élményt, nem győzték újra meg újra maguk elé idézni a tapsokra meghajló színészeket.

Hát nem kellene többek közt Budapesten is újra bemutatni?

Maeterlinck: Manna Vanna (Miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Ábrányi Emil. *Kísérőzenéjét szerezte:* Selmeczy György. *Díszlettervező:* Ján Hanák m. v., a kassai Állami Színház tagja. *Jelmeztervező:* Poós Éva m. v. *Rendező-asszisztens:* Matus Judit. *Rendezte:* Beke Sándor.

Szereplők: Maszlay István, Fehér Tibor, Gyöngyössy Katalin, Blaskó Péter, Csapó János, Matus György, Hunyadkürti István, M. Szilágyi Lajos, Hidvégi Elek.

LUX ALFRÉD

A Radnóti Miklós Színpad első bemutatóiról

Fülöp Zsigmond és Nagy Attila Kocsis István Tárlat **az utcán című egyfelvonásosában** (Radnóti Színpad) (MTI fotó)

Október 4-én végre megnyithatta kapuit az átalakított egykori Irodalmi Színpad, melynek társulata több évi heroikus vándorlás után újra állandó otthonra lelt. A nehéz körülmények azonban nem jelentenek kizárólagos gátló tényezőt. A nomád életnek megvan a maga sajátos összekovácsoló ereje is, és az Irodalmi Szín padnak sem kell ezeket az esztendőket veszteséglistára írnia. Szellemében megerősödve, törekvéseit, elképzeléseit szilárdan megfogalmazva várhatta a névadó ünnepséget. Amikor a pódium „névadójául" Radnóti Miklóst választották, régi szellemükben cselekedtek; a magas szintű költészet és a humanista világ-szemlélet szószólói kívánnak maradni továbbra is.

Az újra megnyitás ünnepe tehát csupán piros betűs nap a Színpad életében. Jóllehet a technikai nehézségek csökkentek, de a gondok továbbra is gondok maradnak, megoldásuk pedig a várható örömöket is előre megszabják. Ezért időszerű, hogy az évad négy bemutatója kapcsán elgondolkodjunk a műfaj - a pódiumművészet - sajátos összetevőiről és a Radnóti Színpad funkciójáról ennek a feladatnak a betöltésében.

Hogy szükség van-e pódiumművészetre vagyis vers- és prózaszínpadra? Megkerülése volna a kérdésnek, ha azzal bizonyítanánk, hogy igény van rá, tehát kell. Az igény ugyanis már eredmény. Azáltal jött létre, hogy a pódium igazolta önmaga létezését, produkált, sőt produkcióinak folyamatossága és színvonala révén bejutott a köztudatba. Evidenssé vált, az evidencia pedig nem ismeri a kérdőjelet.

Pedig nagyon is bonyolult, ellentmondásos jelenségről van szó: olyan műalkotások más közegbe való áthelyezéséről, amelyek eredetükben nem igényelték ezt a transzponálást. Olvasásra szánt, belső elmélyülést, sőt meditálást igénylő művekről, ahol a betűk vizualitása is csak technikai eszköz, még ha százszorosan bonyolult áttételeken keresztül is. Ha az irodalmi művek agitatív szerepét hoznánk ellenérvül, különös tekintettel a politikai lírára, a költő azon szándékára, hogy versét zászlóként hordozzák körül még akkor is ott állna „irodalmi hermetizmusában" a költészet megannyi produkciója, nem is beszélve a prózáról, amelynek szerzője sok mindenre ügyel a komponálásnál, de arra nem, hogy az előadhatóság követelményeinek eleget tegyen. És mégis, a megszólaltatásnak - bízvást állíthatjuk - nincsenek korlátai (legfeljebb terjedelmiek).

Egyszerű erőszaktevés volna ez? Korántsem. Az ok a már említett agitatív tendenciában keresendő, elsősorban természetesen a politikai, világnézeti agitációéban. De agitálni lehet - és kell is - a szépség, a művelődés, az egyéni és társadalmi belső gazdagodás ügyében. Ezt a fajta agitációt nevezzük közművelődési programnak, s hogy ez a program helyes politika jegyében fogalmazódott meg, azt bizonyítja a fent említett társadalmi igény. A pódiumműfajt tudomásul vette a közvélemény, mi több, szüksége van rá: közüggyé lett. Nélküle a magyar színjátszás szegényebb lenne.

Természetesen a jelenlegi helyzet nem valami jól elképzelt papírprogram lekottázása. Menet közben született - és születik! -- a pódium műfaja, mégpedig további ellentmondásokat sugallva. Hogy csak a legalapvetőbbet említsük: mihelyt kialakul egy elképzelés, egy jónak tűnő megoldás, máris szinte alkalmazhatatlannak látszik a következő produkcióban. A sablonveszély, a manírok teremtődése itt - úgy látszik - még fokozottabb, mint a színházban. És ez a jelenség a pódium minden területére egyaránt vonatkozik: a szerkesztésre, a rendezésre, az előadóművészetre, nem is beszélve a jelmez- és díszlettervezésről.

A Radnóti Miklós Színpad első négy bemutatója közül három antológia, tehát szerkesztett műsor. (Ez az arány körülbelül megfelel az előző évek gyakorlatának, ami azt jelenti, hogy a szerkesztésnek igen komoly szerepe van a színpad életében.) És rögtön hozzá kell tennünk, hogy a műsorok szerkesztői egyre magabiztosabbak, egyre igényesebbek lesznek. Különösen szerencsés az az eset, amikor a szerkesztő és az előadóművész egyazon személy, amint ezt Szentpál Mónika *Krónika az magyaroknak dolgairól című* estjénél tapasztalhattuk. A XVI-XVII. századi magyar irodalomból olyan egységes válogatást kaptunk, amelynek szerkezetét eleve megszabta a művész egyénisége, ízlése - s mindez áttekinthető és gazdag kultúrtörténeti keresztmetszetté lényegült. Nemcsak eszmék, gondolatok, művészi hitvallások adták a programot, hanem ezeknek hátterét is megteremtette a művész-szerkesztő: viselkedésformákat, étrendet, divatot és így tovább. Ha a kitűnő zenei válogatást és a táncokat is hozzávesszük - márpedig ezek szorosan beletartoznak a kompozícióba -, akkor afféle pódium „Gesammtkunst"-produkciónak tapsolhatott a közönség.

Szerkesztett est volt a Színpad nyitóműsora, a Radnóti-program is, *Sem emlék, sem varázslat* címmel. Hogy nem azt a sikert hozta, amit a Színpad hívei vártak, nemcsak a szerkesztő Gelléri Ágnesnek róható fel, hiszen mindenfajta antológia szerkesztése vitatható. A szerkesztő koncepciója természetesen egy a lehetőségek

közül, mint ezt a Radnóti-oeuvre bemutatásánál is tapasztalhattuk. Két nagy körre épült a kompozíció: az elsőben az eklogák adták a gerincet, no meg Dante, akinek Vergiliusa Radnótinak is kalauzául szegődött éppen az ekloga műfaji megválasztásában. *Az Isteni színjáték* sorai így mintegy mottóként vezették be a Radnóti-eklogákat. A második rész szerkezeti gerince *a Naptár,* amelynek hónapjai szinte magukba szippantottak minden jelentős verset. S még ha talán érződött is a „szerkesztettség" ebben az elgondolásban, semmi esetre sem lehetett oka a halványabb összteljesítménynek. (Erről majd később.)

Ugyancsak Gelléri Ágnes szerkesztette *a Bizakodva* című csehszlovák estet, aminek egyik darabja - Miroslav Stehlik hangjátéka, *A bizalom vonala* - később kivált a műsorból, és repertoárdarabbá lett. Már magának a hangjátékműfajnak beválogatása is feltétlenül új színt hozott a Színpad életébe. A program a Csehszlovák Kultúra Hete alkalmából jött létre, és ez szabta meg skálájának szélességét is. Jó megoldásnak véljük, hogy a szlovák népballadák és a Bartók gyűjtötte szlovák népdalok első részbeli túlsúlya után - a második részben - a modern élet problematikája kapott hangot a már említett hangjátékban. A továbbiakban Wolker és az éppen akkoriban elhunyt Novomesky neve fémjelezte az összeállítást.

Négy bemutató - négy rendezői elképzelés. A Radnóti Miklós Színpadnak és elődjének munkája évek hosszú során át bizonyítja, hogy legnehezebb dolga ott van a rendezőnek, ahol kizárólag költészettel találja magát szemközt. A prózai művek pódiumdramatizálása, a monodrámák, dialógok - nem is beszélve a vegyes műfajú kompozíciókról - lényegesen jobban tűrik, sőt igénylik a rendezést, mint a versek. Es így van ez most is. Gáspár Jánosnak jutott a legnehezebb feladat, a Radnóti-est megrendezése. Gáspár János rosszul álmodta meg a Radnóti-versek tolmácsolását. Az egyéb-ként kiváló talentumú művészek csak hellyel-közzel rezonáltak a feladatukul kapott versekkel, s az összkép szétesés, elmosódás, darabosság lett. Talán csak Kozák András és Pécsi Ildikó tolmácsolta a verseket egyenértékűen az egyéb-ként nívós szereposztásból. Ritka, nagyon ritka az a művész, aki minden fel-adatot testhez állóvá tud alakítani. Ugyan-akkor minden feladatnak megvan a maga ideális interpretátora. S a rendező dolga, alapvető feladata ezt megtalálni.

A másik három bemutatónál sikeres volt a „szereposztás". A legkönnyebb dolga ezúttal Bencze Zsuzsának volt, hiszen Szentpál Mónika estjének meg-rendezése csak egy alapvető jó elképzelés végső simítását jelentette. Úgyszintén Gosztonyi Jánosnak - a csehszlovák est rendezőjének - is voltak eleve „nyerő lapjai", hiszen Jancsó Adrienne-nél ideálisabb megszólaltatója a balladaköltészetnek nincsen. A Stehlik-hangjátéknál Gosztonyi szinte hibátlanul találta meg a legalkalmasabb művészeket és egyben a hangjáték pódiummegoldásának lehetőségét. A szereplők mozgatásával majdhogynem forgószínpadi elevenséget varázsolt elő.

Dobai Vilmos volt a rendezője Kocsis István két darabból álló estjének: *Tárlat az utcán,* illetve *Bolyai este*. Premiernek csak ez utóbbi tekinthető, a *Tárlat az utcán* ugyanis vidéki siker után érkezett Pestre, és kapott - a Darvas-Bessenyei duó mellé - második szereposztást, Fülöp Zsigmond és Nagy Attila személyében. Az eleve színpadra szánt műfaj - dialógus és monodráma - hálás szerepet kínált a rendezőnek, amit Dobai kitűnően oldott meg. Különösen a *Bolyai estéje* emelkedett ki a jó produkciók sorából is, nagy művészi élményt nyújtva Sinkovits Imre alakításában.

A színpadkép, a jelmezek, a zenei aláfestés, a mozgásművészet megannyi része-se egy pódiumműsor sikerének vagy sikertelenségének. A Radnóti Miklós Színpadnak minden oka megvan, hogy büszke legyen a társművészetekkel való együttműködésre. Egyik erőssége a Színpadnak Meluzsin Mária, akinek jelmezei - jellemzések. A négy idei bemutató színpadképei közül Jánosa Lajosé emelkedik ki a két Kocsis István-est díszleteként, de Péterfy László is remek couleur locale-t biztosít Szentpál Mónika estjéhez, akár Csikós Attila *a Bizakodva* című műsorhoz. Csupán a Radnóti-est díszleteit éreztük helyenként harsánynak, hivalkodónak.

Végezetül egy zenei élményt kell megköszönnünk: Kecskés András összeállításában a Collegium Musicum XVI-XVII. századi programját, amely nélkül ez a hangulatos, kedves korkép feltétlenül szegényebb lett volna.

BUDAI KATALIN

Pamutbokros Illyria

Vízkereszt a József Attila Színházban

Shakespeare neve hallatán azonnal működésbe lép az automatizmus: a darab jó, azzal baj nem lehet. Vizsgálandó viszont a színre állítás, a szereplőgárda, a fényhatások. Úgy tűnik, nincs ennél hálásabb feladat kritikus számára: a művet magát s viszonyát a színpadhoz már nem kell méltatnia.

A József Attila Színház azonban gondoskodik arról, hogy a homályba vesző kiindulóponton is eltöprengjünk. A Shakespeare-vígjátékok sorozatszerű bemutatását, újraértelmezését ugyanis szervesen beépítette műsorpolitikájába. Erről a színházról sokszor elhangzott: munkásoknak, homogén közösségnek játszik Angyalföldön. De helyesen értelmezve a munkásművelődés címszót jó ideje már nem lefelé, tévhitek miatt engedményeket téve, hanem bátran, új, fajsúlyos műveket is beengedve, maga után vonja a közönséget; vagy inkább elébe siet a fokozódó igényeknek.

Így feltehetően a *Vízkereszt, vagy amit akartak* című vígjáték sem esetleges választásként folytatja *A makrancos hölgy*el, *a Sok hűhó* semmiérttel *s A windsori víg* asszonyokkal megkezdett ciklust. Ez utóbbi éppen modernkedő-archaizáló ötletpetárdái miatt bizonyult gyengének, míg az ugyancsak Seregi László rendezte *Makrancos* - inkább túlozzunk, semmint beérjük határokat egybemosó dicséretekkel - emlékezetes, maradandó érték.

A *Sok hűhó* ízlésesen mértéktartó, elegáns, reneszánsz világot idéző rendezése az egyik legkimunkáltabb, átgondoltabb előadást teremtette meg. Éppen ezért néztünk várakozással a negyedik Shakespeare-bemutató elé, mely ismét Berényi Gábor rendezése. Vajon miért a *Vízkeresztet* választotta *a Sok hűhó* után? Két nagy csomópontot sejtünk itt: a férfi-nő kapcsolat ezerfényű villódzásának s a nagy komikus szerepeknek egymást metsző köreit. Lehet-e nagyobb ínyencfalat színésznek Benedeknél, Falstaffnál, majd Böffen Tóbiásnál vagy Malvoliónál? S lehet-e igényesebben megtisztító nevetést fakasztani bármelyik romlandó, tiszavirág életű bulvár-vígjátékkal? Mert vigyázzunk : a négy fergeteges komédia

mindegyikében ott egyensúlyozunk a tragédia, a sírás meredélyén: ettől és csak ettől kapja meg magasba ívelését, emberi teljességét e műfaj minden örökéletű darabja.

A rendezést illetően meg kell jegyeznünk, hogy Berényi Gábor megbetegedése miatt nem végezhette be a színre állítást. Bodrogi Gyula nevét játékmesterként tünteti fel a színlap. Valószínű azonban. hogy nem együttműködésről, hanem szakaszos munkáról van szó, s ezért nehéz eldönteni: mi az eredeti elgondolás, s mik a hozadékok, a menet közben felrakódott rétegek. Felesleges most már ezeket a dolgokat méricskélni, hiszen számottevő stílustörés nem tapasztalható.

A mű az érett, a „boldog komédiák" *az Ahogy tetszik* s a *Sok hűhó semmiért* alkotta csoport vezérdarabja. A történet klasszikus: egy fiú-lány ikerpárt elsodor egymástól a tengeri vihar. idegen városba csöppennek, Illyriába, ahol a lány, Viola csak fiúruhában boldogul. Énekes lesz Orsino hercegnél. Orsino reménytelenül szereti a szép Olívia grófnőt, aki időről időre kikosarazza. Viszont beleszeret a bájos küldöncbe, a férfinak hitt Violába, aki meg Orsino hercegnél veszti el a szívét. Olívia udvarmestere a háznépet rendszeretetével halálra gyötrő Malvolio. Őt a rokon Böffen Tóbiás, barátja Keszeg András s a cserfes Mária szolgáló tréfálja meg: elhitetik vele, hogy Olívia belé szerelmes. A bonyodalom megoldása csak egyféle lehet: felbukkan a holtnak hitt fiú-iker, Sebastian, aki képes elvégezni Olíviánál azokat a szerelmi szolgálatokat, amikre Viola sem neme, sem vonzalmai miatt nem alkalmas. Ő természetesen Orsino párja lesz.

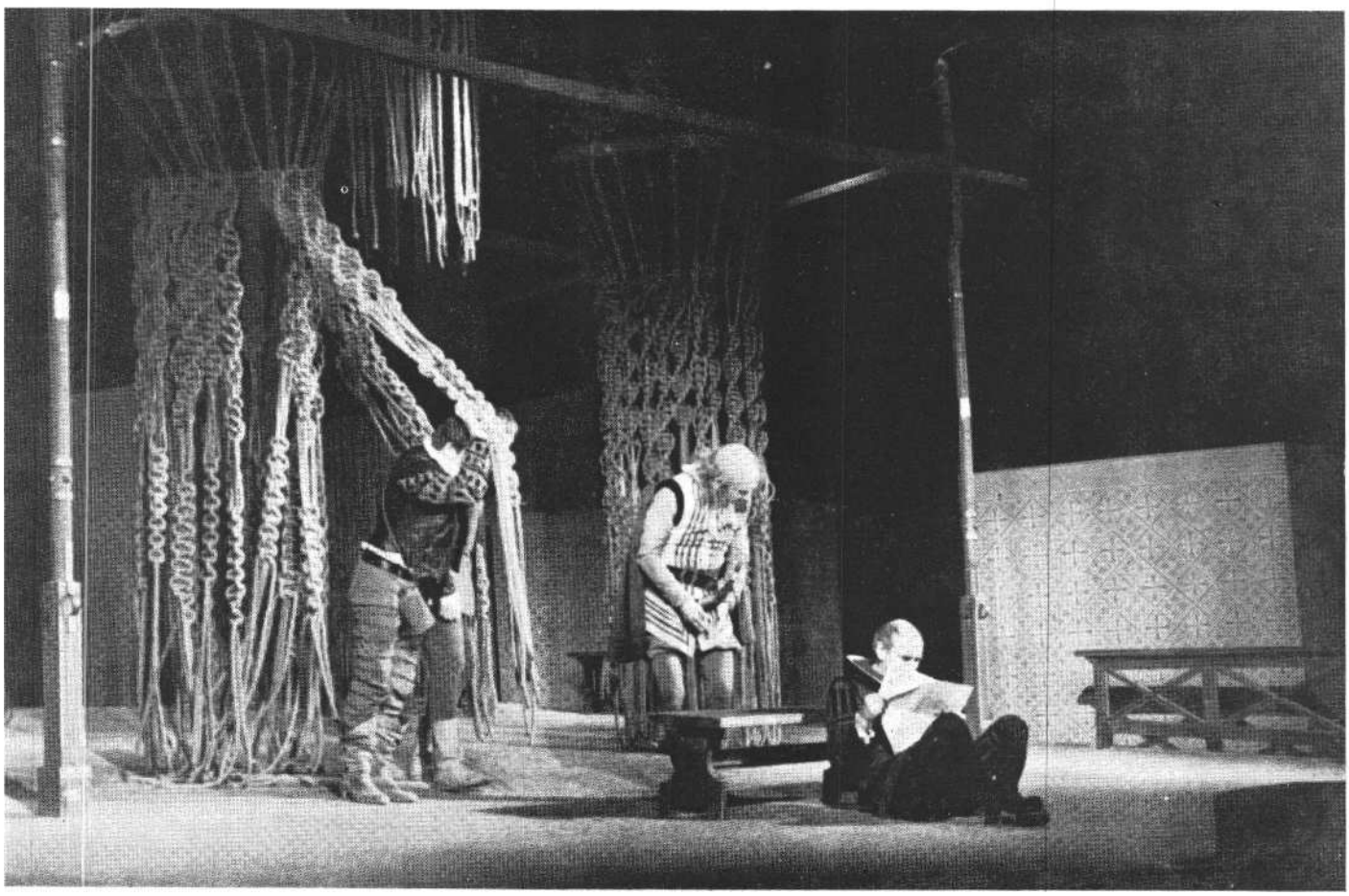
Értelmezhetjük a történetet Jan Kott nyomán nemi és szerelmi metamorfózisnak, a fiúszeretők, az androgün lények s az eredeti játszó személyek nemének örök körforgásaként. Vagy ki lehet emelni három önfejű lény: Olívia, Orsino és Malvolio találkozását a realitásokkal. Ők zenéből, bűvöletből, önimádatból szőtt párnájukról a földre huppannak.

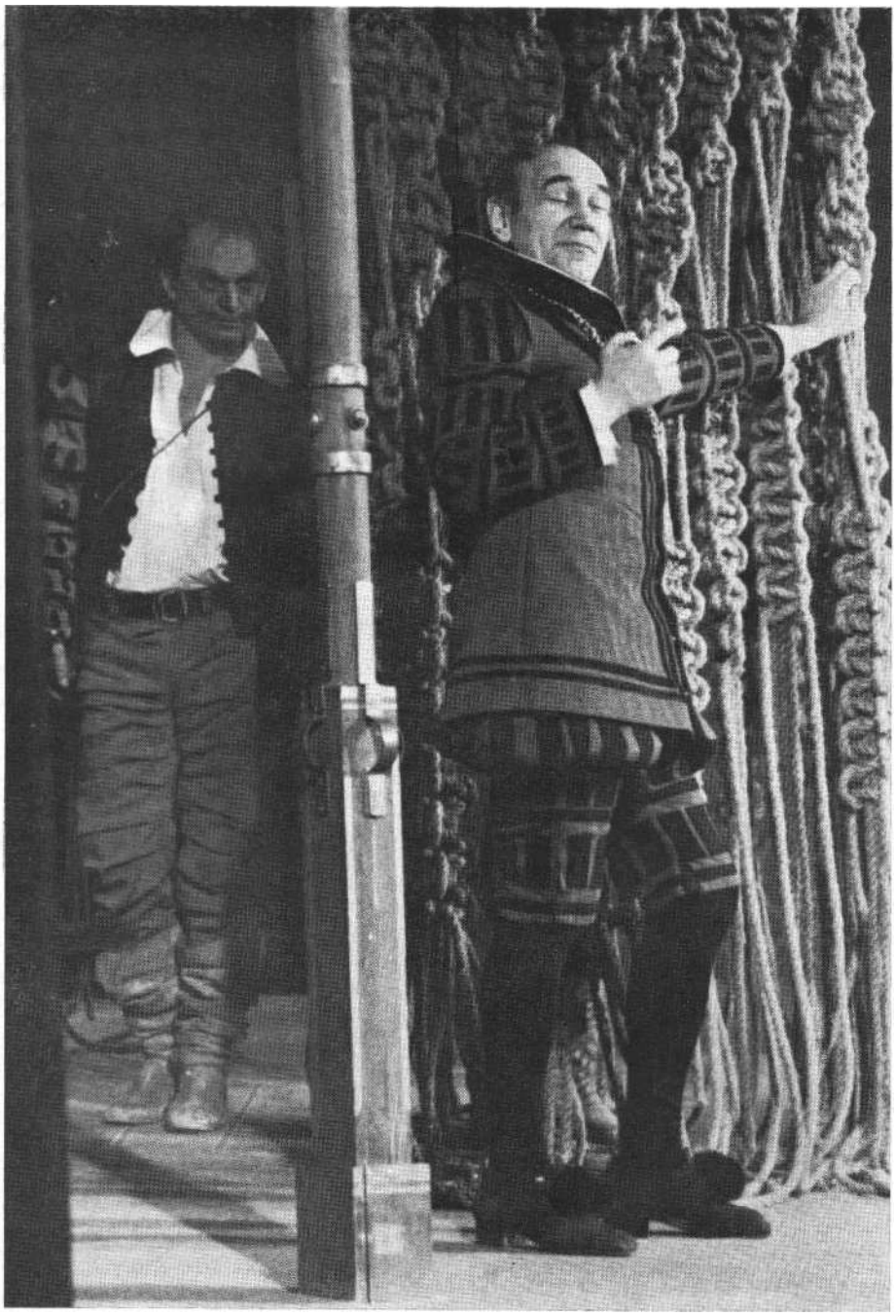
Még társadalmi összecsapást is sejtet a textúra: a kicsapongó, henye nemesúr (Böffen Tóbiás) s a pontos, korrekt udvarmester (Malvolio) már más-más korszak képviselői. Játszották egyébként a V*ízkeresztet* Malvolio drámájaként is például Szentendrén, s még ez sem túlzás.

Gazdag tehát az anyag, csak válogatni kellett, melyik árnyalat vonja be saját sugárzásába a többit is.

Berényiék, úgy tetszik, a globális módszert választották: ezt is, azt is, mindegyiket, nem tudván rangsorolni a pazar bőségben. Bocsánatos bűn ez: így legalább az tűnik fel, hányféle színt játszik egybe, hányféle hangszeren szól, muzsikál ugyanaz a dallam. Orsino herceg epikureus udvarában, gyászba öltözött hölgynél, tengerből kimentett ikerpárnál, kikapós, tivornyázó rokonoknál s a minden bájjal megkent szolganépnél. Csakhogy a sokszólamúság nem zenebona: csenghet az homofóniában is. Különösen, ha Shakespeare vezényel. Ritka pontosan szerkesztett vígjáték ez: bár-melyik szálát bontom - az egész gombolyagot tekerem, s ha a végét a kezemben

Pamutbokrok Illyriában. Jelenet a Vízkeresztből **(József Attila Színház)**





Bodrogi Gyula (Böffen Tóbiás) és Horváth Sándor (Malvolio) (Iklády László felvételei)

tartom, mindenhová eljuthatok. Hogy kapcsol itt mindent egybe a zene, a bódulat, a mániákus ragaszkodás ! Mindenki kergeti a másikat, reménytelenül. Még Sebastiant is a kutyahűségű Antonio kapitány: éppen mert ő lányos, s Viola fiús. S Orsino Olíviát, Olívia Cesario-Violát, Viola Orsinót: tökéletes fogaskerékrendszer. S az egyetlen, aki akadálytalanul jár-kél a színes, puha pamutbokrok között (az egyszerű, de igen jól szolgáló díszletet Vayer Tamás tervezte), melyek hol oszlopok, hol lugasok, hol utcadíszek a megbolydult Illyriában, az nem más, mint a bolond, az édes Feste, akinek még a neve is ünnep. Okos ő, hiszen melyik Shakespeare-bolond nem az? A legbölcsebbek társa, Jacques-é, Próbakőé vagy a leari nagy névtelené. Okos, mert fejreállt a felfordult világban: így csak ő lát jól. Otthonos Orsinónál is, holott Olíviáé. S ki énekel ebben a csupadal játékban, ahol szerelem s zene egy? Ő az, megint. Hát így fut egybe minden - s ezt is szívesen láttuk volna. S mégis, ami végül marad: a szívből jövő nevetés, felhőtlen vidámság, móka. Ez is nagyon jólesik, semmi kétség: de kár csak ennyire redukálni a művet.

S itt már a színészi munka területére érkeztünk. Derűsen, élénken játszik mindenki. Karácsonyi ajándék ez a darab, nemcsak címében kötődik alkalomhoz, az a szereplőknek is. Kapunk egy-két parádés alakítást: viszont a már érintett bizonytalanságokért, az átkötések hiányáért ők is felelősek. A két főiskolai hallgató, kikre nyilvánvaló súllyal nehezedett a két jelentős szerep, igen derekasan helytállt. Van azonban kifogásunk Emőd György nazalizáló kiejtése s néha a vad szenvedélyeket külsőségekkel pótló megoldásai ellen. Jelmeze is ludas abban, hogy Orsino herceg figurája elomlóbb, élvetegebb lett, mintsem az kívánatos volna. A herceg nem narcisztikus ugyanis, csak a szerelem betege. A legszebb Shakespeare-indítások egyikét mond-hatja el: kezdőnek soha szebb bemutatkozást! De jól artikulálva.

Kovács Nóra, a másik főiskolás kellemes megjelenésű, a szerepfelfogásával is megragad. Követelődző és kívánatos, tartózkodó és kezdeményező, önző és jólelkű. Bonyolult szerep az Olíviáé. Csak rajta mérhetjük, mennyire hiteles Viola Cesarióvá válása. Ha viszont ez nem sikerül, akkor Violát nehéz Sebastianra kicserélni. Színtelenek, kevéskék is a shakespeare-i női szerepek - szokták mondogatni. Pedig, ha számolunk is a korabeli kötöttségekkel, amelyek kamaszokat kényszerítettek lányjelmezbe, van-nak teljes értékű, körüljárható nőalakjai, szép számmal.

Viola beleillik a boldogságra törők körébe: Beatrice, Rosalinda mellé. Aktív, értelmes, önálló. Megadatik neki a nagy mozgástér, az egyéniség. Éppen ennek elfojtása okozza a konfliktust: a lélektanit is, nemcsak a dramaturgiait. Örülünk, hogy Szerencsi Éva végre nemcsak alvóbabaszerűen gyönyörű, hanem él, játszik, szenved. A szépség hamar megismerszik, de a színésznek lehetőség kell, hogy bizonyítsa: több ennél. Most megadatott az alkalom, s a bizonyítás sem marad el.

Érdekes, hogy milyen sok kiváló színésze van a József Attila Színháznak, akikről kiderül: nemcsak egyprofilúak. Horváth Sándor is ilyen. Megfáradt, gyűrt arcú munkásfigurák özöne után

egy nagyszerű, beképzelt, cezaromániás, mégis ártatlanul gúny céltáblájává lett precíz alkalmazottat kell megformálnia. S milyen remekül teszi! Lassan, kimérten lépeget, berozsdásodott nevetőizmai aligalig engedelmeskednek. Boldogan viseli lilacsokros sárga harisnyáját, mert azt hiszi, Olívia így kedveli: ez valóban egyszerre komikus is, tragikus is, kinevetjük, de szánjuk. A kettős szereposztásban Kaló Flórián váltja őt. Kaló eleve mulat Malvolión. Alakításába előre bekalkulált-t a kiváltott hatást is. Nem neki, hanem nekünk kéne Malvolión gúnyolódni, „vagy amit akarunk". Szinte kikacsint: „Iám, milyen beképzelt hólyag vagyok!" Ezt a figurát csak halálosan komolyan lehet felfogni, úgy, ahogy Horváth Sándor. Egyébként oda a nagy megrendülés, ami a valóság s az illúziók közti áthidalhatatlan feszültség, a becsapottság felismerése okoz.

Márton András már kissé belefásulhatott a hasonló szerepekbe. Kedvetlennek, lankadtnak tűnik, s ennek érezhetően nem a bohóc-rezonőrre háruló gondolati súly cipelése az oka. De azért most is kitesz magáért, fáradhatatlanul pörög a nyelve, gitározik, énekel. A börtönjelenet megoldása kiváltképp briliáns, két faláb mozgatásával nemcsak hangban, hanem báb-alakban is megjeleníti a papot, Malvolio utolsó reménységét. Szegény, szegény Malvolio: súgólyuk-tömlöcéből csak a csíkos zoknis karókhoz esdekel, melyeket fentről az agyafúrt bohóc irányít. Egyébként is legalább öt olyan jelenet van a műben (Viola Orsinónak, Olívia Cesariónak vallja be szerelmét, Malvoliót hamisított levéllel léprecsalják, Keszeg András a holtrarémült Violával párbajozna), mely a színészmesterség magasiskolájában lehetne tan-anyag. Dégi István is, Szabó Éva is - aki nagyon sokat fejlődött, emellett orgánuma is a teltebb alt felé tendál - remekül megfelel az obligát epizód-karvezetői poszton. Ügyesen, mármár akrobatikusan mozognak, csakúgy a többiek is. Maros Gábor, Kránitz Lajos és Láng József különösebb jellemalkotó, egyénítő eszközök nélkül játsszák a kisebb szerepeket A sok dicsérendő elem azonban nem feledteti az eredeti panaszt: ha a játékban is csak egymás mellett heverő kockák a különböző szintek, a kötőanyaagot kihagyták közülük, s a színészek is egyre távolítják őket: még inkább félre fog siklani a produkció. Ennek a veszélye már ott kísértett az első előadásokon is. Félő, mi lesz később. Hiszen különösebb jóstehetség sem kell, hogy megjövendöljük: nagy szériára számíthatnak a József Attilában. S míg egyfelől, visszakanyarodva a közművelő elgondoláshoz, örülünk ennek, aggódunk is: bírják-e majd türelemmel, fegyelemmel? Súlyos nevelői vétség kényelemből a legcsintalanabb gyereket hibáztatni örökké. De Bodrogi, ez a csodálatos komédiás olykor-olykor lazít, túljátszik. Böffen Tóbiás Falstaffot idézi: alkatában, társadalmi státusában egyaránt. Szilágyi Tibornak tavaly szemére hányhattuk, miért nem hozta a figurát, hiszen benne megvolt. De Bodrogitól ugyanezt nem lehet számon kérni: benne ez nem hiányosság - egyszerűen alkati különbség az oka, hogy nem az, aminek lennie kellene. Ugyanakkor Bodrogi nagyszerű művész, rendelkezik azzal a bő színészi eszköz- és gesztustárral, amelyből merítve -- s mélyebbre nyúlva, mint általában - egy másfajta figurát is el tudott volna teljes értékűként fogadtatni. Böffen Tóbiás ugyanis jobb napokat látott nemesúr (szakadozott műveltségén még átüt az egykori gyerekszoba), mostanra már csak a cselédség cimborája, véreres szemű borissza. De méltósága foszlányait még őrizgeti. Ez Bodroginál nincs így: ő vásott, örökös tréfacsináló, kapatos vagány. Az Olívia uralta ház, tágabb értelemben a reneszánszba forduló udvar veszti el ezzel karakterisztikumát. Nem segíthet ezen a legjobb kabarétréfa sem: különösen az olyan nem, melyen csak egymás közt mulatnak a színészek. Esett már szó erről, éppen ennek a lapnak a hasábjain is: lenézése ez a közönségnek. Csak a felfordulást s nem a játszók jobb közérzetét szolgálja az efféle egymás közti hancúrozás.

Vigyázni kell, s ezért is ismételgetem ilyen gyakran a sorozat jelentőségét: ide sorolódik-e be végül is a darab, vagy lefokozódik a még árnyalakokkal kísértő Sardou-khoz, ízetlen kis limlomokhoz!

Shakespeare: Vízkereszt, vagy amit akartok (József Attila Színház)
Fordította: Radnóti Miklós és Rónay György. *Rendezte:* Berényi *Gábor*. *Díszlet:* Vayer Tamás. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Zenéjét szerezte:* Sáry László. *Játékmester:* Bodrogi Gyula.
Szereplők.: Emőd György f. h., Szerencsi Éva, Maros Gábor, Horváth Sándor, Kállay Ilona, Voith Ági, Kovács Nóra f. h., Újréti László, Fülöp Zsigmond, Szilágyi Tibor, Márton András, Margittay Ági, Turgonyi Pál, Tóth Judit, Láng József, Kránitz Lajos, Dávid Ági, Köves Ernő, Telessy Györgyi, Tahi József f. h.

TÖLGYESY ZOLTÁN

A Buborékok a József Attila Színházban

Csaknem száz éve, 1884-ben mutatták be először Csiky Gergely *Buborékok* című drámáját a Nemzeti Színházban, s az azóta eltelt bosszú idő ellenére sok tekintetben ma is időszerű.

Bár napjainkban nincsenek esztelen költekezésük miatt a tönk szélére jutott dzsentricsaládok, sem kizárólag a jó partira, a nagy vagyonra váró dologtalan fiatalok, kisgazdából lett nagytőkések, nem divatosak az estélyek és az élőképek sem, a drámát mégis mindvégig a magunkénak érezzük. Elsősorban azért, mert Csiky Gergely a Solmay család gazdasági-társadalmi szempontból és erkölcsileg egyaránt szükségszerű elbukásának pontos megjelenítése kapcsán olyan kérdésekkel és emberi magatartásformákkal foglalkozik, amelyek korunkban is aktuálisak : a kivagyisággal, a „bár úgy élhetnénk, ahogy élünk" filozófiája szerint élők és ítélők, a státusszimbólumokat gyűjtők táborával, a korrupcióval, a rosszul értelmezett szülői szeretettel, a kényeztetéssel.

Ezért aztán az iskolában már megtanult történelmi leckén túl, és az erkölcsi tanulságok itt-ott kissé túlzottan szájbarágó megfogalmazása ellenére is érdekel, sőt magával ragad a dráma. Ebben természetesen döntő szerepe van Csiky nagyszerű színpadi érzékének, a francia vígjátéki technikát követő, remekül bonyolító, fordulatos cselekményszövésének is.

Mindez akkor is igaz, ha meg kellett állapítanunk, hogy a dráma kisebb átdolgozása - amely élőbbé tette volna a mai fül számára már idegenül csengő nyelvezetét, húzott volna valamelyest a melodramatikus és direkten erkölcsnemesítő részletekből - még sokat lendíthetett volna az előadáson.

A darabválasztás ennek ellenére telitalálat. Van oka és célja a *Buborékok* újabb színpadra állításának, s ez már magában véve legalábbis félsiker. A siker másik felét azonban az előadásnak kell (kellett volna) szolgáltatnia!

A Buborékok 1954-es, nemzeti szín-házi felújítása kapcsán a nagy sikerű előadást Gellért Endre rendezte, Sol-

mayt Gózon Gyula, Solmaynét Ladomerszky Margit és Somogyi Erzsi játszotta felváltva - Demeter Imre ezt írta: „Milyen stílusban kell és lehet e kacagtató vígjátékot előadni? Mennyiben engedhet a rendező a karikírozás, a torzítás, a felnagyítás csábításának? Ez esetben is csak annyiban, amennyiben a karikírozás nem csökkenti, hanem fokozza a játék komolyságát. S éppen *a* Buborékoknál történhetik meg, hogy a túlzó bohózatstílust fokozó játékban elveszne Csiky társadalomkritikája, éles realizmusa, vagy fordított esetben: a karikatúra hiánya egy család tragédiájává fokozná le az eszmei mondanivalót."

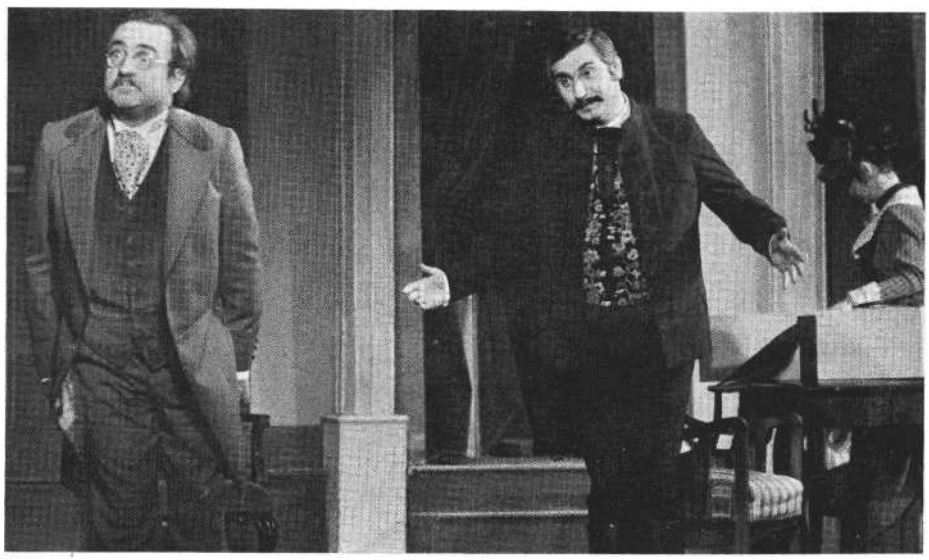
Benedek Árpád rendező nem találta meg ezt a helyes arányt, komolyság és nevetés, realitás és karikatúra között. Sőt, mintha azt sem döntötte volna el világosan, hogy miért rendezte meg ezt, éppen ezt a drámát. Aktuális részeit elfedte a pontos korhűséggel, de az eredeti cselekményt, mondanivalót sem akarta kritikai realista eszközökkel, „egy az egyben" előadni, hanem valamiféle „rálátást", „hol vagyunk mi már ettől" szemléletet kívánt belevinni az előadásba, amitől viszont az érdektelenné vált. Rossz ízű bohózat sikeredik egy jó vígjátékhól. S úgy vész el minden lehetséges kapaszkodó, hogy a néző nem kap helyette semmit.

Ezek miatt az alapvető tisztázatlanságok miatta színpadon ágáló figurákhoz és problémáikhoz semmi közünk nincs, és nem is lehet. Sokat, sok helyütt beszéltünk már erőszakolt vagy helyes aktualizálásról, divatos szóval portalanításról - hogy ez ebben az esetben is elkelt volna, az most más kérdés -, ezzel szemben ez az előadás kifejezetten porosított, egy alapjában véve érdekes és izgalmas lehetőségekkel teli drámát az unalom és érdektelenség finom porával takart be. A kellő távolságtartás helyett teljesen eltávolított.

Az este folyamán sokszor már-már úgy érezhettük magunkat, mintha egy színházi archívumban ülnénk, ahol azt mutatják be, hogyan játszották ezt a darabot az ősbemutatón. Hogyan lehet jól bevált szerep- és alakítási sablonokból, egy jó színházi díszlet- és jelmeztárból előadást összehozni.

Benedek Árpád Csiky érdekes, archaikus stílusát, szófordulatait nem változtatta meg, nem igazította át. Mereven, már-már görcsösen ragaszkodott a korhű jelmezekhez és díszletekhez, a naturalista színjátszás összes sablonjához. A fő baj az, hogy ezek az eszközök nem erősítik a drámát, de újszerű élményt sem adnak. Korhűek, pontosak, anélkül, hogy az előadás hangulata korhű lenne. Ez egy-részről annak tulajdonítható, hogy a díszletek - Csinády István munkái - bár naturalistaindíttatásúak, mégsem atmoszféráteremtőek. A részletek nem állanak össze egésszé, hanem szétesve, önálló életet élnek. Ez figyelhető meg például az I. és III. felvonásban használt szoba-belsőnél, ahol Solmayék ízléstelenségét úgy kívánja mindenáron érzékeltetni, rikító színek egymásra halmozásával, hogy az már színpadilag is ízléstelen.

Csiky Gergely: Buborékok (József Attila Színház). Horváth Gyula (Solmay), Szilágyi Tibor (Morosán Demeter) és Voith Ági (Szerafin) (Iklády László felv.)



Nagy tükröket rak minden falra, ám ezek a tükrök - színházi szempontból érthetően - ezüstpapírból készültek, és vakok. Ezzel azonban nem képes egy tükrös, gazdag fogadóterem benyomását kelteni a nézőben, csupán kiábrándítóan „színházivá", hamissá válik. S noha Kemenes Fanny jelmezei között sok nagyon szép és ízléses található, egészében véve ő sem képes egyöntetű, egységes elképzelést sugárzó, kort vagy jellemet festő kollekciót összeállítani.

Az alakok, figurák megformálása kortalan. Tetszés szerint változtatható a kor, amelyben élnek. A színészek nem érzik és nem is érezhetik - de tegyük hozzá, ez nem is feltétlenül szükséges, sőt talán éppen elkerülendő lenne - azt a kort, amelyet a rendező feltétlenül rájuk kényszerít.

A dráma nyelvezetével sem igen tud-nak mit kezdeni, nem képesek eljátszani vele, ízessé, érdekessé tenni. A „félre" instrukciókat sem oldják meg.

Hiányoznak a színpadról az igazi érzelmek, őszinte gondolatok. Ezért válik ez az igazán színpadra termett mű néhol papirosízűvé, kongóan üressé. Ezért nem nevethetünk igazán jóízűen, mert a szereplők bohózati eszközökkel, idéző-jelek százával dolgoznak egy „komoly" vígjátékban.

Poénvadászat indul meg. Minden alkalom és eszköz megfelelő e célra, függetlenül attól, hogy a darab, a figura, a helyzet esetleg mást kíván.

Ebben meghatározó szerep jut a két főszereplőnek: Kállay Ilonának és Horváth Gyulának, a Solmay házaspár megformálóinak. Kállay Ilona régóta vár egy neki való, igazán nagy szerep megformálásának lehetőségére, s most, hogy itt van rá az alkalom, mégsem tud élni vele. Noha az eljátszandó figura tökéletesen alkatára szabott, minden mozdulata, megszólalása megkonstruált, művi, hamisan csengő. Múlt századi bohózatot játszik, s meg sem kísérli a szerep és a darab mélyén szunnyadó valóságtartalom felszínre hozását. Kizökkent, elidegenít, anélkül, hogy ezzel bármilyen többlettel ajándékozna meg. Nem vehetjük komolyan egy pillanatra sem, sem örömét, sem fájdalmát. Játéka előre jelzi, sematizálja a darab fordulatait.

Sajnos Horváth Gyula sem ellenfél a férj szerepében. Nem hihetjük eddigi teljes megaláztatását és kiszolgáltatottságát, s ezért fellázadása is súlytalan. Nem érzékelteti azt az érzelmi-akarati változást, amelynek szükségképpen le

kell játszódnia Solmay lelkében. Ereje nagy részét a komikumra, a poénok kiváló kidolgozására és sikeres elsütésére fordítja, e téren azonban, a többi szereplőtől eltérő kabaréelemekre támaszkodik.

Az előadás szebb pillanatait azoknak köszönhetjük, akik az őszinteség, az átélt alaki ás irányában keresték a meg-oldást. Élükön Voith Ágival, aki Szerafin, a legidősebb Solmay lány szerepében képessége legjavát vonultatja fel. Bájosan szeleburdi, könnyed, hogy elbukása-kor aztán szépen, mély átéléssel előadott jeleneteinek tapsolhassunk. Vigyáznia kell azonban arra, nehogy a III. felvonás melodrámai tirádái magukkal ragadják.

Felfigyelhettünk Morosán Tamás alakítójára - Emőd György f. h. aki egyet-len hosszabb lélegzetű szövegét olyan jólesően igazul, magas fokú átéléssel mondta el, hogy önkéntelenül arra kel-lett gondolnunk: ilyen előadásokon meddig őrizheti meg ezt az őszinteségét?

Szép, ízes alakítás Szilágyi Tiboré Morosán Demeter szerepében. Esetlensége, városi, úri dolgokban való járatlansága, egyoldalú szeretete az őt lenéző rokonság iránt plasztikusan tárul elénk.

Őszintén, bár túl visszafogottan és egyhangúan játssza Fülöp Zsigmond Rábay Miklós, a felesége könnyelműsége miatt elbukó, majd mégis talpra álló miniszteri osztálytanácsos szerepét.

Remek kabinetalakítást nyújt Márton András mint Chupor Aladár, a szoknyavadász, gyáva ficsúr. Talán legjobban ő találta el Csiky és a darab stílusát. Úgy nevetséges, leleplezően ironikus, hogy szinte sajnálatra méltó is.

Újréti László, a nagyobbik Solmay fiú alakítója igen jó karakterfigurát teremt, de inkább az angol vígjátékokból jól ismert „előkelő ütődöttet" játssza a stilizálás, a kívülről szemlélés eszközeivel.

Maros Gábor a kisebbik 8ú elnagyolt szerepében mintha egy operettből lépett volna elő stílusos „entrée"-val, semmi köze nincsen sem a darabhoz, sem a családjához.

Csiky Gergely: Buborékok (József Attila Színház)

Rendezte: Benedek Árpád. *Díszlet:* Csinády István. *Jelmez:* Kemenes Fanny.

Szereplők: Horváth Gyula, Kállay Ilona, Szerencsi Éva, Kovács Nóra f. h., Ujréti László, Maros Gábor, Fülöp Zsigmond, Szilágyi Tibor, Emőd György f, h., Márton András, Margittay Ági, Turgonyi Pál, Tóth Judit, Láng József, Kránitz Lajos, Dávid Ági, Köves Ernő, Telessy Györgyi, Faragó József f. h.

NÁNAY ISTVÁN

A színház: nagyítóüveg

A Madách Színház *Holt* lelkek-előadásának kritikai visszhangja finoman fogalmazva tartózkodó volt. Legtöbb méltató hiányérzetének adott hangot, számon kérve az adaptációtól a gogoli epika totalitását, más sikeres vagy csupán a legendák homályába vesző feldolgozásokat, illetve a már-már dogmává merevülő követelményként élő stílusegységet.

A kritikai megközelítések közös vonása: nem a megvalósult műből, hanem bizonyos várakozásokból indultak ki. Egyedül Földes Anna teszi fel a SZÍNHÁZ előző számában megjelent méltatásában a kérdést: mi késztette az alkotókat az újra dramatizálásra, mi volt az alkotói szándéka Szakonyi Károlynak, a színpadra írónak és Lengyel Györgynek, a rendezőnek? Földes Anna gondolatmenetével és következtetéseivel lényegében egyet-értve ezúttal a játékstílus, a szerepalkotás rövid elemzésével szeretném a fenti kérdésre adható választ kibővíteni.

Mejerhold szerint a színház nem tükör, hanem nagyítóüveg. Ezt az elvet teszi magáévá a rendező *a Holt lelkek* színre vitelekor. Ám mit nagyítson fel az a színházi nagyítóüveg? A múlt századi feudális Oroszország siralmas képét? Az orosz földbirtokos osztály parazita természetét? A tipikus orosz kisváros tipikusan kisszerű életét? Nyilvánvalóan ezt is, de ha csak ezt, akkor érdektelen lenne a vállalkozás. Szakonyi és Lengyel éppen azokra a regényből is kihámozható, de a regény korán túlmutató epizódokra, konfliktusokra figyelt föl, amelyek tágították a gogoli mű érvényét. E tekintetben a regény önmagában is sikerült dramatizálását két irányba fejlesztették, mélyítették tovább: megerősítették a városi vezetők szerepét, ezzel együtt főszereplővé tették az ügyészt, valamint jelezték Csicsikov változását, „fejlődését". Ezáltal természetesen módosultak az eredeti súlypontok, erővonalak, de anélkül, hogy Gogol művén és mondandóján a legkisebb csorba is esett volna.

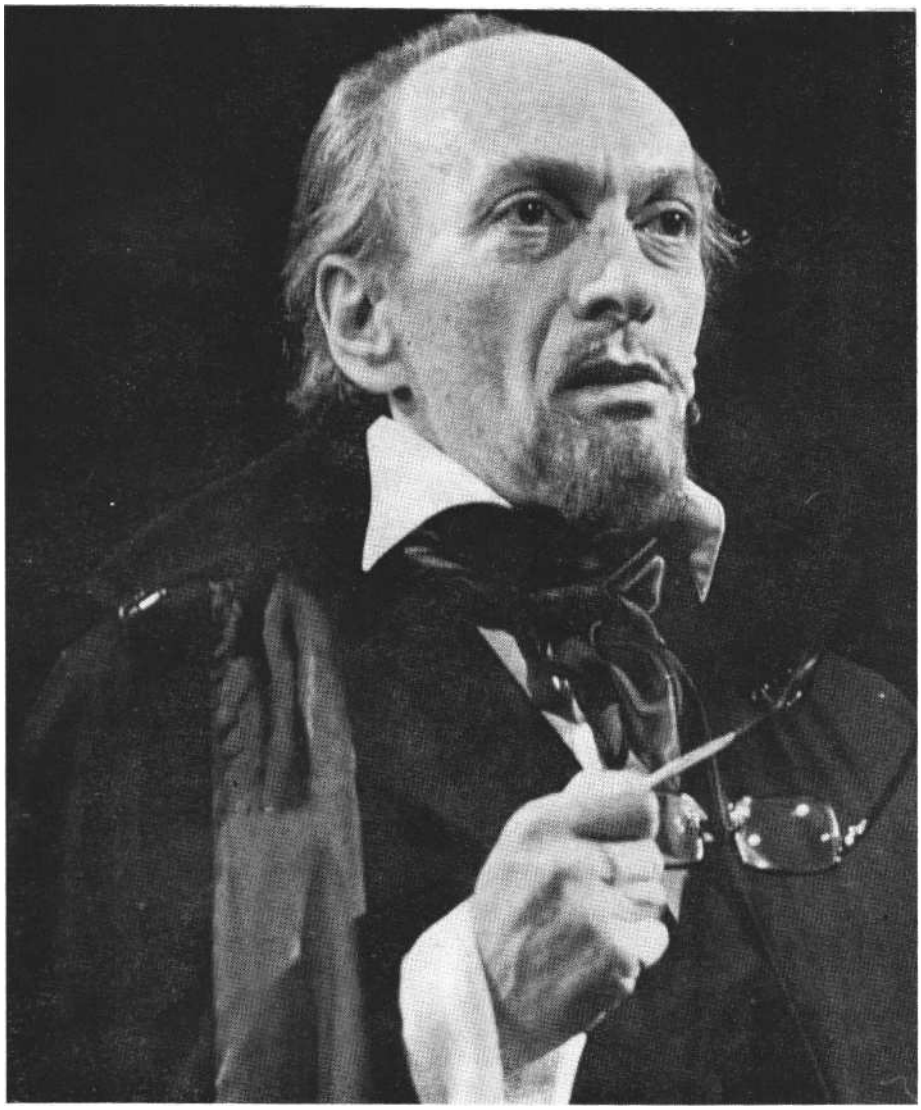
Miről van tehát szó? Árról, hogy az N. kormányzósági városkában élők között csak egyetlen olyan vezető ember van, akinek legalább a lelkiismerete megszólal néha. Ez az ügyész. Nem véletlen, hogy ő az, aki az új főkormányzó érkezésének hírére, illetve Csicsikov holt lelkek vásárlása körül kerekedett felforduláskor gyanús hirtelenséggel meghal. Ez az ügyész kérdések nélkül is, csupán jelenlétével kérdez, elkülönül a többiektől, magányos, egyszóval igen furcsa, nem a kisváros vezetői közé való ember. S mivel ő is egyike azoknak, akik szentesítették Csicsikov vállalkozását, természetes, hogy halála után rá lehet kenni a felelősséget, viselje ő haló poraiban az eset városra háruló következményeit.

Az az arcképcsarnok, amelyet ez az előadás nagyítóüvegen keresztül bemutat, groteszkre torzított kép. Ebbe az arcképcsarnokba a cselekmény előrehaladtával egyre inkább beleillik Csicsikov arcmása is. A földbirtokosok és Csicsikov között jól felismerhető jellembeli, magatartásbeli kontraszt van, de a városi hatalmasságok fokozatosan magukhoz hasonítják Csicsikovot. (Ez a hasonulási folyamat részben magyarázatot ad az előző számunkban megjelent Telitalálat, *kérdő*-jel/el című Haumann-portréban Róna Katalin által feltett kérdésekre is!)

Hogyan valósítja meg ezt az előadás? Legszembetűnőbben a maszkokkal és a mozgással. Ismét Mejerholdot idézem: „A maszk bűvös hatalma lehetővé teszi a néző számára, hogy ne csak egy ilyen vagy amolyan Harlekint lásson, hanem az emlékezetében megőrzött összes Harlekin jelenjék meg előtte. Ugyanehhez a hatáshoz járulnak hozzá a gesztusok is ..." E gondolatok értelmében a leglényegesebb szereplők négy csoportja különíthető cl : földbirtokosok, városi urak, valamint Csicsikov és az ügyész. Már életükben holtak a földbirtokosok, fél-holtak a városiak, Csicsikovot a bolttá válás közben látjuk, míg az ügyész tetszhalott. Ennek megfelelően a földbirtokosok erősen elrajzoltak, maszkosak, a városi emberek maszkja-mozgása lényegé-ben a szereplők egyéni vonásainak felnagyításából adódik, Csicsikov belső maszkot vise[1], míg az ügyész az egyetlen, aki a maga hétköznapi természetességében jelenik meg.

A maszk és a mozgás mellett aprólékosan kidolgozott a szereplők jó részénél a ruhaviselettől kezdve a hanghordozásig, a mimikáig minden jellemző részlet.

Lássunk minderre néhány példát. Mindenekelőtt Márkus László Szobakevicsét. Gogol középnagyságú medvének írja le ezt az alakot. Márkus valami meghatározhatatlan, tompaságában, merev lom-



Némethy Ferenc (Ügyész) a Holt lelkekben (Madách Színház)

haságában, falánkságában félelmetesre növesztett, „se medve, se gorilla, se tapír, de mindez együtt" állatnak mutatja. Ha a maszkírozás foka szerint egy sort képeznénk, akkor az egyik póluson Némethy Ferenc csupasz arcú ügyésze helyezkedik el, a másikon a maszkkészítés remekműve, Márkus László Szobakevicse. Szögletes arc, az arcon majomszerű ráncok, alacsony homlok, dús szemöldök, párnás, dagadt szemgödörből alig kilátszó szem, kicsi száj, páncélnak beillő műhas - ezek a főbb külső eszközök. Ám a figura átalakulását ezek csupán segítik, a lényeg Márkus László kivételes, önmagán, bevált színészi eszközein felülemelkedni tudó szerepformálása. Hang-ja rekedtes, recsegő, mozdulatai merevek, derékból hajlik, fordul jobbra-balra, a szeme résre húzódik össze, szája alig látható rövid vonallá keskenyül, törzséhez mérten picinek tűnő kezeit nadrágja övébe csúsztatja. Úgy jár, mint egy medve-gorilla-tapír, mindenkinek a lábára lép. Hogy miféle átalakuláson megy át Márkus ebben a szerepben, arra éppen ez a mindenkit letipró járás megoldása a legszebb bizonyíték. Hiszen ennél hatásosabb geget elképzelni is alig lehet. Az első, második alkalommal kacag is a nézőtér, mintha egy jó vígjátékot látna, de később egyre kevesebbet nevet, majd fájdalmasan felszisszen, valahányszor Szobakevics valakinek a lábára tipor. A könnyű geg így válik egy figura jellemzésének eszközévé. A szinte fel sem tűnő kicsi száj, amikor evésre kerül a sor, mint egy gép, úgy mozog. Zabál ez a Szobakevics, ahogy eltünteti a tál halat, ahogy nagy, fából vájt kanállal szürcsöli, hörpöli a kompótot, az gusztustalan, taszító, ugyanakkor jelzi: ennek az embernek ez az egyetlen valódi cselekvése. Beszélni nemigen beszél, leginkább néhány, másokat fitymáló szót morog, s csak akkor ered meg a nyelve, amikor holt lelkeiről mint élőlényekről áradozik.

Ugyancsak remek gúnyrajzzá formált figura Körmendi János a magánytól hangsúlyozottan femininné is, egérszerűvé is vált Pljuskinja, valamint Pljuskinnal ellentétben a magánytól érdesen férfiassá lett, ugrásra kész, ragadozószerű Korobocska, Dayka Margit.

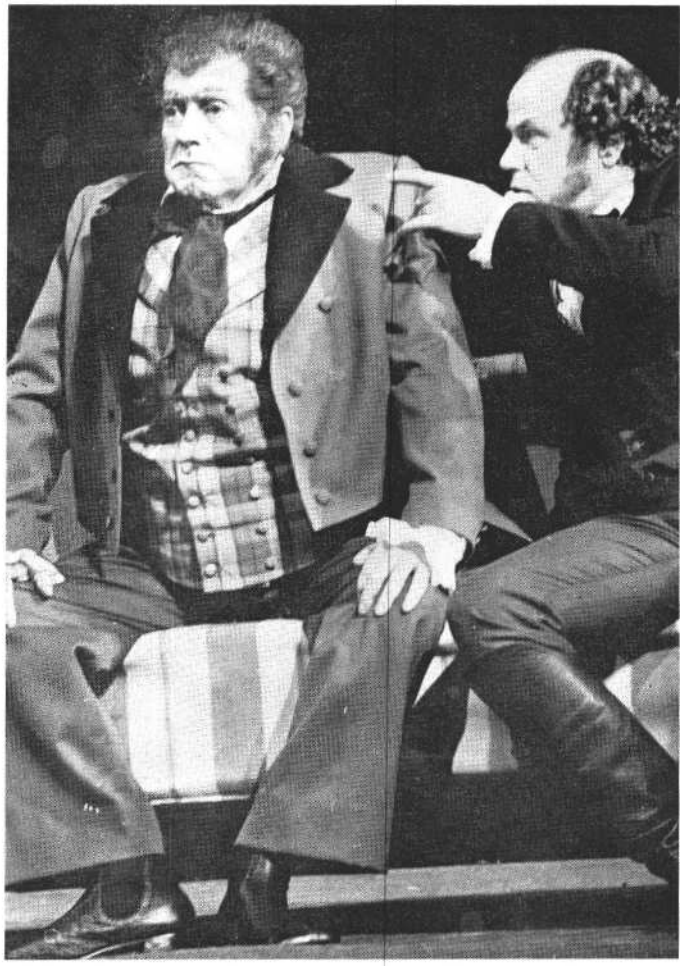
A negyedik földbirtokos Manyilov, Horesnyi László. Pályafutásának egyik kiemelkedő alakításában Horesnyi is kiváló partnere a rendezőnek. A nagy darab színész pipiskedő járása, finomkodó kéz- és testtartása, falzettes hanghordozása, feje búbján felgöndörített hajtincse, púderezett arca egy nagy csecsemőre emlékeztet. Méltó társa felesége, Csűrös Karola. Enyelgésük, puszilkodásuk, bájolgásuk a falvédők gerlepárját juttatja a néző eszébe.

A városi vezetők - a törvényszéki elnök: Papp János, a rendőrfelügyelő: Juhász Jácint, a postamester: Dunai Tamás, a kórházgondnok: Garics János, valamint az alkormányzó: Fillár István - jellemzésére szolidabb eszközöket használ a rendező. Közöttük is föllelhető egy karikírozottsági sorrend - Papp János kopasz, előremeredő állú törvényszéki elnöke és Dunai Tamás nyurga termetű, szemüveges, tupírozott hajú postamestere a két véglet. Jellemzésük másik fő eszköze: általában együtt, falkában jelen-nek meg, erejük egymásban van.

A hivatalnokok közül mindenben kilóg Némethy Ferenc ügyésze. Egyszerű, fekete ruhában, szemüvegesen, civil arcával jelenik meg. Gogol az ügyészt busa fekete, kérdőn felvont szemöldök-kel jellemzi. Némethy jellegzetesen egyenes tartásával is maga a megelevenedett kérdőjel. Igen nehéz a dolga, hiszen szövege alig van, mégis a lényével, megjelenésével érzékelteti, hogy talán különb a többinél, sok-sok dolgon átlát, de cselekedni nincs ereje. Nagy vallomása Csicsikov karjára dűlve, az előadás egyik legkifejezőbb, legtöbbet mondó epizód-ja.

Csicsikov „útját" Haumann Péter szinte hibátlanul vázolja föl. Haumann képes arra, hogy minden külső segéd-eszköz nélkül, a többiekhez hasonulás kitűnő képességével varázsoljon maszkot arcára. Amikor megérkezik és kikérdezi a fogadó pincérét a kormányzósági városka dolgairól, játszik, alakoskodik: hiába határozta el, hogy gazember lesz, ez a faggatódzás még csupán póz. A kormányzó estélyén maga van legjobban meglepve, hogyan fogadják őt, az ismeretlent, a magánember viselkedését, és a városkában eljátszott Csicsikov-szerepet váltogatja. A földesurak meglátogatásakor is ez a villódzás adja figurájának lényegét, a mindenkori partnerhez alkalmazkodó Csicsikov álarca mögül ki-kibukik a valódi. Legárulkodóbb jele annak, hogy Csicsikov más, mint azok, akiktől a holt lelkeket vásárolja: Hau-

Manyilovék, a gerlepár (Horesnyi László, Csűrös Karola) és **Csicsikov (Haumann Péter)**



A „medve" Szobakevics (Márkus László) és Csicsikov (Haumann Péter) **(Ikládv** László felvételei)

mann figurája irtózik a másokkal való fizikai érintkezéstől. Márpedig ebben a körben ez elkerülhetetlen. Így amikor Manyilov barátian a keblére öleli, jobbról-balról megcsókolja, amikor Nozdrjov (Dózsa László) bizalmaskodik vele, amikor Pljuskin bepenészedett likőrt tölt neki, amikor Szobakevics kompóttal traktálja, puhán ujjheggyel fog kezet vele, nem tud uralkodni magán, a felvett álarc lehull, ha csak pár pillanatra is. Attól fogva, hogy az adásvételi papírjait ünnepélyes keretek között a város vezetői jóváhagyták, változás áll be Csicsikov lényében. Már-már a zsebében érzi a holt lelkek után kapható bankkölcsönt, egyszeriben társadalmi, anyagi tekintetben is hasonlóvá válik a városi urakhoz. Felszabadul Csicsikov, de ezzel párhuzamosan merev, lárvaarcú is lesz.

Amikor az ügyész kiönti lelkét Csicsikovnak, a hatalmon belüliek fensőbbségérzetével, kelletlenül hallgatja a panaszkodást. Némethy Ferenc, mint gyermek az anyjához, hajtja fejét Haumann vállá-ra. Haumann karjainak védekező, elhárító szövevényében a megnyugvást kereső Némethy ártatlan kifejezésű arca, mögötte a riadtan undorodó csicsikovi ábrázat - ez az a kép, amelyet az előzőekben már említettem mint az előadás egyik csúcspontját.

A hasonulás paradoxona az, ahogy a kormányzó bálján, Nozdrjov és Korobocska leleplező közlései után sorsát tűrve, sőt mintegy elébemenve az eseményeknek, várja Csicsikov az igazság kiderülését. Haumann testtartásában, egyszerre fölényes és várakozásteli arckifejezésében az sűrűsödik: lássuk, lehet-e velem, a veletek egyívásúval valamit tenni? Kiderül, hogy lehet. S amikor a városi potentátok árnyképe előtt Csicsikov ott áll pénzét elvesztve, ismét útrakészen, és szembenéz a közönséggel, akkor már valóban gazember. Haumann arcán ott bujkál kimondatlanul is : kedves néző, kérdezd meg magadtól, nincs-e benned valami Csicsikovból. Ezt oldja fel a ringlispílre emlékeztető tapsrend.

Kell-e ezek után bizonygatni, hogy az adaptáció és az előadás stílusa egymásból következik? Miközben olyan alapmagatartás-típusokat mutat be színházi nagyítóüvegén át az előadás, mint Szobakevics kagylószerű magába zárkózását, minden külvilági ingerrel szembeni érzéketlenségét, vagy Manyilov realitásérzék-nélküliségét, naiv nyitottságát, vagy Pljuskin embertelen zsugoriságát, vagy Korobocska mohó bírvágyát, vagy a hivatalnokok csordaszellemű védszövetségét, amely az érdekek függvényében amilyen gyorsan magába szippant valakit, olyan gyorsan ki is veti magából, az asszociációk' sokaságát indítja el a nézőben.

Hogy mégsem maradéktalanul hat az előadás, annak legfőbb oka az, hogy jó néhány mellékszereplő esetében nem következetes a főszereplőkre kidolgozott maszkos, groteszk, a mozgásban is kimerevítő, az aprólékosságban is jelzett játékstílus. Másrészt néhány dramaturgiailag kulcsfontosságú epizód kidolgozatlan, így mindenekelőtt Csicsikov leleplezése, a városi fejesek összefogása, a be-fejezés. Az is kevés, ha az ügyész fontossága csupán a sejtetésre épül.

Mindezektől eltekintve csak üdvözölhetjük, hogy új színpadi hang, a megszokott Madách színházi stílust felfrissítő játékmód tanúi lehetünk. Ez láthatóan a színészekre is jó hatással volt, hiszen az említett alakításokon kívül a legtöbb szereplőt a megszokottnál nagyobb követelmények elé állította az előadás, s ezáltal az együttes nagy része a rutinszintnél többet, mást, jobbat tudott nyújtani. S ez sem lebecsülendő!

négyszemközt

GERVAI ISTVÁN

Beszélgetés Páskándi Gézával a „félszárnyú" kapcsolatról

- *„A dráma viszonylag előreugrott, a színház pedig a század elején tart játékstílusában és rendezőstílusában. Szerintem a magyar drámairodalom számára a legfontosabb az lenne, hagy ezt a félszárnyú kapcsolatot a színházzal, színházakkal minél előbb ép kapcsolattá növessze, fejlessze." Többek között ezeket mondta hozzászólásában a mai magyar dráma helyzetével, problémáival foglalkozó debreceni irodalmi napokon. Folytatva a megkezdett gondolatokat, beszélgessünk most erről a „ félszárnyú kapcsolatról." Pontosabban színházi pályafutása konfliktusairól, tapasztalatairól és elképzeléseiről. Kezdjük az Ön számára talán legfájóbbal. Hány drámája hever asztalfiókban?*

- Folyóiratban három drámám : *Legyet vegyenek,* mesejáték (Utunk;) *Galvani békája,* verses játék (Igaz Szó); *A fenyegetés avagy az új Ludas Matyi,* groteszk komédia (Alföld). Kötetben „hever" sok-sok drámám, az egyfelvonásosokat és jeleneteket is beleértve: *Az eb olykor emeli lábát* című a Kriterionnál és a Mag-vetőnél megjelent két drámakötetemben. Asztalfiókban „hever" három: *A jövendőmondó,* naturalista komédia három felvonásban, *Lappangó Prokrusztész,* misztikus groteszk két felvonásban, A *bumeráng,* abszurdoid három felvonásban. Ez utóbbit a hatvanas évek elején írtam, amikor vajmi keveset tudtam, szinte sem-mit az abszurdról, a másik kettőt 1970 táján. Ez a „műfaji" jó eklektikusság onnan van, hogy volt egy tervem: végig-próbálok minden színpadi műfajt s lehetőleg stílust is.

– *Úgy tudom, „abszurdoid" darabjai iránt nem nagy az érdeklődés.*

– Valójában csak látszólagos az érdektelenség irántuk. Hiszen a diákok és általában a fiatalok - ezt sokszor volt alkalmam lemérni - igencsak szeretik. Az idegenkedés részint esztétikai természetű: nincs meg a rendezői „játékkulcs" a darabok zárjának a megnyitásához. A színészeknek is ki kellene bújniok a bőrükből egy kicsit. Nyilván vannak olyan rendezők, akiknek kiváló érzékük van vagy lenne az ilyesmi iránt. Csak néhány név: Sík Ferenc, Ruszt József, Sándor János, Paál István, Ascher Tamás és mások. Ők azonban lehet, hogy nem eléggé élvezik a dolgaimat. Ez viszont emberi és rendezői joguk, ez ellen nincs apelláta. Mások viszont gondolatilag, eszmeileg nem „fogják", vagy nem kívánják „fog-ni" az ilyen darabjaim hullámhosszát. Ez is szívük joga, természetesen. Talán majd eljön az ideje ennek a műfajnak is.

– *Egy régebbi interjújából idéznék.: „Végeredményben én színháztól függetlenül is írnám darabjaimat ... Számomra az íróasztalfiók is színház." Írhat-e az ember az asztalfiók számára?*

- Igen, írhat, csak ehhez feltétlenül kell valami jó fanatizmus, nemes fakírság, ami néha megkörnyékez, néha nem. Ugyanis a türelmetlenség is emberi dolog. De ahogy már nyilatkoztam erről: a Képzeletem Színpada is izgat. Az asztalfiókszínpad. Amíg meg nem ismerünk személyesen egy nőt, csak elképzeljük, milyen: ez is izgathat, sőt sokszor ez az elképzelés több, mint maga a valóság. Szebbnek képzelem el a darabot a „színen", mint ahogy végül megvalósult. Persze: ez az elképzelt színpad nem vala-miféle nemes mazochizmus részemről.

– *Termékenysége gyakran zavarba ejtő ...*

- A nagy termékenységet szinte mindig sajnálkozás cukrával behintett irigység, gyanakvó fanyalgás kíséri, elparentáló gyászzenével. A művésznek nem csupán anyaga ellenállását kell leküzdenie, mint ahogy a szobrásznak sem csak a követ, hanem kortársai megjegyzéseit, a korízlést, a körülményeket. S ez a nehezebb. A termékenység alkati kérdés. Én különben - lévén sok műfajú - csak viszonylag vagyok termékeny, hiszen novellát például csaknem két éve nem írtam. Lesz korszakom, érzem, amikor főként prózát írok majd. Novellát, regényt. Most élem a fokozatos feltöltődés kor-szakát. A lusta ember irigyli a serényt. A bizalmatlan ember gyanakszik a nyíltszívűre. Mire föl serény? Mire föl nyílt? Másrészt: sokan vannak lassabban író emberek, s valahogyan a minőséget és a relatív gyorsaságot nem tudják egyeztetni. Téveszme. Van, aki lassan rosszat ír, vagy jót; van, aki gyorsan sok jót, a gyengébbek között. Hiszen az írás maga csupán betetőző aktus: bennem már megérett minden, amikor leülök írni, addig hozzá sem fogok. Ilyenkor már mintegy gyorsírója vagyok saját gondolataimnak.

– *Miért ír viszonylag sok darabot, amikor bemutatásukat illetően rosszak a tapasztalatai?*

- Nemcsak a keresletnek meg a kínálatnak írok, nem csupán a társadalmi megrendelésnek, hanem a magam eltervelt szellemi építményére is gondolok, amelyet igyekszem tető alá hozni. Több-kevesebb sikerrel. Volt már olyan kabátom - egy sárga-fekete kockás dzseki -, amelyet 64-ben vettem a bizományiban, Bukarestben - s akkoriban csak kétszer-háromszor vehettem fel, mert túlságosan extravagáns volt, valósággal kinéztek belőle. De már jó két éve divatba jött a kockás kabát, s mindenki azt hiszi: a divat után mentem, noha az már ott volt, ott lappangott a gardrobomban. Várta, amíg „divatba jön". Egyébként jó ideig nem akarok színpadra írni. Megvárom, amíg bemutatják heverő darabjaimat. Hátha kell valakinek.

– *Beszéljen a „színházalásról", a „tárgyalásmód-, bánásmód-, kezelésmód-ellenességről" - hogy az Ön szavait idézzem. Egyáltalában, hogyan kerül kapcsolatba az egyes színházakkal? Kitől, mitől - személyi ismeretség, véletlen stb. - függ, hagy valahol bemutatják?*

– A „színházalás". Szeretem a színházat, a pezsdült légkört, a színészeket - úgy ahogy vannak - imádom. Ez itt nem operettszó. Az imádat szót mint szakrális szót használom. Általában a patriarchálisabb színházi légkörhöz vagyok szokva. Ilyen lehetett a vándorszínészet korában. Az egy mindenkiért, mindenki egyért szelleme, azt hiszem, a színház számára a legideálisabb. Nem hiszek az olyan színházi életben - belső életben -, amelyben a színészek, írók, rendezők nem tudnak együtt bolondozni, vitatkozni, bohóckodni, örülni, enni, inni, hanem hivatalnokként, ki-ki szépen hazamegy „táskájába tevén" iratait, hóna alá csapva virágait stb. A színházban az emberek között nem húzódhat láthatatlan üvegfal. Ami a szerzőt illeti: le kell szállnia a „lóról", hiszen a színész nemcsak alkotótársa, hanem barátja is. Ám a színházvezetés nem tekintheti úgy a szerzőt, hogy „a mór megtette - a mór mehet". Nem, a „mórnak" nem szabad mennie. A „mór" menjen be a próbákra, s szálljon szem-be a rendezővel, ha kell, adjon tippeket a színészeknek stb. A rendező vajon nem kér húzást, vagy nem húz a darabból? Még Shakespeare-ből is. A szerző is ért általában annyit a színpadhoz, amennyit a rendező általában az irodalomhoz. Nincs mit egymás szemére vetniük. Ezen-kívül: gyakran úgy kérik föl a szerzőt írásra, hogy éreznem kell, legyek megtisztelve. Ha viszont én kívánom, hogy a színház „legyen megtisztelve", mindjárt megsértődnek. Nos, itt van a baj. Oly-

kor mindenki fontosabb, mint a szerző. Még a jegyszedő is. Egy - különben kiváló és általam tisztelt - rendező egyszer félig-meddig tréfásan azt mondta nekem: „Akarunk játszani tőled feltétlenül valamit, csak hatalomról és szexről ne legyen benne szó." „Hát egyébről egyáltalán lehet-e drámát írni?" - kérdeztem nevetve. Tréfáltam, de valójában a legkomolyabban gondoltam ezt. A színdarabnak mindig ez a kettős feszültség- vagy összeütközéstengelye van. E kettő néha annyira egybefonódik, hogy szételemez-hetetlen, máskor kicsit különválik, megint máskor csupán az egyik van jelen, de mindig e kettőről van szó, valamilyen formában. *A Rómeó és* Júliában a „szex" van előtérben, de ott lappang a háttérben a hatalom, a két család gyűlölködése, valami „öröklöttség", s ez a hatalom hagyomány, amit rá akarnak kényszeríteni a fiatalokra. *A III. ,Richárdban* a hatalom dominál. Túl azon, hogy - ezt mások is pedzették - a legzseniálisabb drámaírónak nincs mai értelemben vett történelmi látása, perspektívaérzéke, történelemfilozófiája. Egy vígjátékban például a „mánia" mint hatalom van jelen, mint rajtunk való hatalom válik komikussá; a szex pedig a háttérben. A viszonzott szerelműek az igazi vígjátékban mindig inkább mellékszereplők; a főszereplő az „egyoldalú szerelmes", aki nem tudja, meddig nyújtózhat érzelmeiben, hiszen a viszontszerelem takarója odáig nem ér; túl öreg a lányhoz stb. Tehát: akár külső (társadalmi), akár belső (szokás-) hatalomról van szó - kikerülhetetlenül drámai. Röviden: nem igazgató-, nem rendező-, nem színész-, nem szerzőcentrikus színházat kell csinálni, hanem jó, tartalmas színházat. Lüktető színházat. A szín-házi élet és a színművek minden rekvizitumával együtt. Kísérlet és rekvizitum - mindkettő kedves számomra. Olykor a kísérlet éppen a rekvizitum új megvilágításba helyezésében van. Sokszor tapasztaltam, hogy megjelenik egy drámám, és fél évvel később még alig olvasta egy-két színházi ember, színész meg pláne nem. Az olvasók persze igen. Észrevettem tehát egy szörnyű dolgot: a színészek - és néha a rendezők is - alig olvassák az új magyar drámát. Várják, amíg valaki felhívja rá a figyelmüket. A szerzők gyakrabban járnak színházba, mint ahányan a színház berkeiből az új magyar drámát rendszeresen olvassák. Mintha az lenne az elv: „csak azt olvasom, amiben játszom, amit bemutatnak". Tisztelet persze a kivételeknek !

- Milyen rendezővel, dramaturggal dolgozik együtt szívesen?

- Feltétlenül kell a dramaturg, de csak jó dramaturg. Vagy jó, vagy ne is legyen. Fontoskodó hátramozdítókra, szinekúra vagy kegyelemállásokra nincs szükség. Kellő diplomáciai érzék, komoly műveltség, megbízható esztétikai ízlés, rengeteg színházismeret - ezek lennének a jó dramaturg ismérvei. Én a magam részéről azt szeretem - s eddig mindig is így volt -, ha a kész darabomat olvassák, s azután javítok, ha kell, vagy nem javítok, akár kell, akár nem. A dramaturg az „első néző" legyen - olvasóként is -, és ismerje föl a darab specifikumait, s az esetleges kísérleti mozzanatokat. Ne vélje dramaturgiai tévedésnek azt, ami szándékos invenció vagy experimentális elem. A rendező se higgye tévedésnek az újítást vagy a megpróbálandó elemet. Szeretem, ha engem, szerzőt, „segédrendezőjének" fog föl. Túlságosan nem bán-hatja meg, hiszen végül is : ő dönt, mit *hagy* meg a javallatokból. itt nincs értelme a hamis hiúságnak, az én bőröm legalább annyira „vásárra megy", mint az övé. Innen vannak az olyan felemás kritikák, melyekben a rendező rovására írnak mindent, amit a darab - írásként - nem valósít meg, vagy fordítva. Ha a kockázatvállalás közösségét jobban hangsúlyoznánk - módosulhatna a helyzet.

- Részt vesz darabjai próbáin? Szívesen látják?

- Szeretek - szeretnék - részt venni sokszor a próbákon: az első, a közbülső és a végső stádiumban. Mintegy a próbaszám felén. Ha hagyják, ha szívesen fogadnak. Ha lázas, pezsdült, jó szellemű közös munka van. Ha nem sértődik meg unosuntalan mindenki. Én sem.

Általában *rábízza magát a rendezőre, vagy elképzelését tűzön-vízen keresztül igyekszik érvényesíteni?*

- Az elképzeléseimhez tűzön-vízen át csak akkor ragaszkodom, ha az a darab központi mondanivalóját képviseli, s a rendező „el akarná téríteni" a színmű „repülőgépét". Ötleteket adok színésznek, rendezőnek; mint „alkotó néző" olyasmit mondok, amit én is látni szeretnék a saját darabomban.

Enged-e a húzások, változtatások, átírások iránti kéréseknek ?

Húzni a legritkábban húzok, viszont a rendezőnél: megengedem, hogy húzzon, ha utána megmutatja. Darabjaim nyomtatásban többnyire az eredeti változatban jelennek meg. Jobb szeretem, ha a rendező húz: úgy vagyok vele, mint a sebészorvos, aki ha családtagot kellene operálnia, idegen orvoshoz küldi, nehogy remegjen a keze az aggodalomtól. Ha viszont valami egészen alapvető érvet hoznak fel, amiről sikerült meggyőzniök, akkor változtatok is, húzok, bele is írok. Egész darabomat- színház kérésére- még sohasem írtam át. Egyetlen felvonást - egy ízben. Én magam azonban többször átírom fiókban heverő darabjaimat, a nyomtatás előtt ugyancsak javítok. Így írom a drámát: miután megérlelődött bennem - sokszor évekig, mint például *a Kálmán király -*, egy-két hét alatt megírom az első változatot. Ez olyan, mint valami ormótlan tömeg. Csak a kontúrok élnek. Nem akarom, hogy a feszültség, az érdeklődés,, az izgalom ellanyhuljon bennem a pepecseléssel. Ilyenkor sok „vak szöveg" kerül a darabba, csak azért, hogy ne álljak meg lendületemben, tehát dinamikusan írok. Ismeri a verstöltelék fogalmát: egy-egy szó hosszabb változatát írjuk a versbe, nem „ám", hanem „ámde" stb., hogy a ritmus kijöjjön. Ez afféle licentia poetica is egyben. Nos, ilyen „drámatöltelékkel", „vaksorokkal" jelentéssel alig bíró replikákkal van tele az első változat. Aztán jön a második változat, a letisztázó gépelés utána harmadik, sőt: könyvbe kerülés előtt is simítgatok még rajta. Drámát, hacsak nem jelenet vagy egyfelvonásos, mindig egyből gép-be írok. Néha a rövideket is. Sőt, a verset is, ha már bennem majdnem kész van.

béget ér-e a munka a bemutatóval? Sor kerül-e lényeges változtatásra a bemutatót követően?

- Bemutató után be szoktam írni még egy-két új replikát, de csak olyat, amit a színésszel már kipróbáltattam, vagy egy-egy végleges „játékot", ám semmi lényegeset nem változtatok. *A kocsi rab*jainál, a pesti előadás alkalmával például húztam, és hagytam kihúzni a funkció nélküli replikákat, sőt egy pármondatos epizódszereplőt is, mert éreztem, nincs különösebb jelentősége. De a húzás egy részét megőriztem a végleges szövegben is.

- Van-e olyan tapasztalata, hogy nem látja szívesen a színház azt a darabját, amelyikről tudja, hogy már máshol elutasították ?

- Van ilyen. Ez szerintem bűnös snobéria - mert ártatlan és jó snobéria is van, olyan, amelyik „feldobja" az alkotót, munkakedvet ad neki. Továbbá: alaptalan hiúság. Szerintem: a „majd mi megmutatjuk" sokkal hasznosabb lenne az új magyar drámának, mint a „másnak sem kellett - nekünk sem kell" hallgató-

lagos elve. Én például azt, ha egy darabomat könyvből vesznek át, olyat, melyet még nem játszottak - joggal az első bemutató összes következményével járónak tartom. Én tehetek-e róla, ha eddig „nem kellett" senkinek? Én lássam a kárát? Szerintem könyvből nagyfolyóiratból drámát kivenni éppoly „büszkeség" lehet, mint „íratni". Láttam én már olyan méretre, szabónál készült ruhát, hogy rossz volt ránézni, viszont olyan konfekcióárut, hogy azt kérdezték: hol csináltattad? Az is a magyar drámát sújtja, hogy vidéki színház nem szívesen játszik Pest után, sőt: ma már fordítva is. Ezenkívül a televízió és a színház viszonyát is nagyon sürgősen szabályozni kellene. Sikeres előadásokat nem vesznek föl a szériák után, miközben gyengébb külföldi bulvárdarabokat, rosszabb humorúakat igen.

– *Játszhat-e a színház kezdeményező szerepet egy-egy darab megszületésében?*

– Jó lenne, ha minden színház a szerzők s főleg a magyar szerzők színháza is lenne egyben. A színház éltetheti az írót, és elveheti örökre a kedvét mindentől. Egy-egy darab születésében a szín-ház - szerintem - főként úgy játszik szerepet, hogy azt, amivel már amúgy is foglalkozom gondolatban, kiprovokálja belőlem. Tehát nem „tippadásról" van szó.

– *Mi a véleménye darabjainak kritikai visszhangjáról?*

- A fanyalgó vagy itt-ott elismerő, de inkább rosszalló kritikákkal egyre kevesebbet fogok törődni. Pláne, hogy észrevettem: egy kritikus megadja a hangot, s a többiek majdnem szó szerint ugyanazt írják. Tisztelet a nagyrabecsült kivételnek!

- A kocsi rabjai, *a* Szeretők a hullámhosszon, A kettéfűrészelt zongora s *az* Egy ember, aki megunta a bőrét *című, az elmúlt években színre került darabjait a kritika nem fogadta túlságosan kedvezően. Jó néhányan - így Mészáros Tamás is, a Magyar Hírlap 1976. december 25-i számában, az önnel folytatott beszélgetésben - korábbi művei színvonalát, írói igényességét, történelem- és valóságszemléletét kérik számon a fenti drámáktól.*

- A kritikusok megszokták, hogy az író új darabjait mindig az író „régi jó" darabjaihoz viszonyítsák. Sokszor megfeledkeznek arról, hogy ezeknek a „régi jó" daraboknak a maguk idejében szintén nem hozsannáztak túlságosan. Inkább tehát összehasonlítási alapnak kell ez nekik, jól meghatározott céljaik érdekében. Ha valahol, a színikritikában gyakran hiányzik az úgynevezett műközpontú, elemző bírálat. A kritikát felszínes és kategorikus minősítések uralják. A csalhatatlan ítélkezés maszkja mögül, nemegyszer az elemi esztétikai alap is hiányzik. Például nem gondolnak arra, hogy a vígjáték útja éppolyan „göröngyös", mint a tragédiáé. Sőt, közönsége jóval megosztottabb. Régi elméletem, hogy a tragédia a demokratikusabb műfaj, és a vígjáték az arisztokratikusabb.

- *Miért a vígjáték az arisztokratikusabb ?*

- Mert általában a vígjátékon csak azok kacagnak szívből, akiknek „nem ingük", tehát nem vehetik magukra, vagy azok, akik nem akarják észrevenni, hogy róluk szól, vagy akik valóban nem veszik észre. Akik azonban érintve, sőt sértve érzik magukat, bizonyára nem kacagnak, és nem tapsolnak. Miért ne tehetnénk föl, hogy a kritikus is ember, és a fentiek közül valamelyik kategóriába tartozik? „Abszolút" nevetésre csak az a bohózat számíthat, amely általános emberi szituációkat mutat be olyan derűs-könnyeden, hogy minden néző „nagylelkűen" felül tud emelkedni. Magyarán: a társadalmi vígjáték sohasem lehet saját korában osztatlanul népszerű, sőt később sem mindig, amennyiben az emberi helyzetek, típusok némiképp ismétlődnek. Ki hinné azt, hogy *A revizor* előadásain annak idején mindenki és egyformán kacagott? Ki hinné, hogy Moliére minden darabját egyformán tapsolta minden rétegbeli néző? Ki hinné azt, hogy Arisztophanész vaskos komédiáinak társa-dalmi-politikai célzásai egyformán nép-szerűek voltak minden rendű és rangú néző előtt? Minden ember legjobban a másikon szeret nevetni, kevéssé önmagán. Van olyan előadás, ahol csupán öt ember tud szívből kacagni a bemutatott helyzeten, mert csak nekik „nem ingük". Ettől még az előadás lehet jó, sőt, a darab is. Ez nem jelenti azt, hogy általában nincs humora, vagy nem érthető. Sokszor valóban fehvetődik bennem a kérdés: őszintén mondják-e némelyek, hogy szükség van mai magyar vígjátékra? Az is lehet, hogy nem gondolják komolyan, „csak úgy mondják". Vagy némelyek nem is tudják, mi a vígjáték. Ki tudja? Egy bizonyos, az én vígjátékaim akármilyenek is, nem mindig alkalmazkodnak sem a publikum ízléséhez, sem egy bizonyos meg-szokott rendezői gyakorlathoz, a régi szalonvígjátéki stílushoz. Lehet, eljön majd a nagy találkozás. Hátha én is jobbat fogok írni, s hátha az ízlés is fejlődik. Ne feledjük, a groteszknek nagy hagyományai vannak irodalmunkban. Csokonai klasszikus groteszkje vagy groteszk elemekkel tűzdelt játéka, *a Karnyóné* megelőzi a történelmi drámát, Kisfaludyt, Vörösmartyt. Mi az oka mégis, hogy groteszk játékstílusunk nincs, noha ez a „rangidősebb"? Beleszámítva a népi játékokat, az iskolai színjátszások groteszk csíráit is. Az e századi groteszkről lévén szó Remenyiken, Déryn túl még Nagy István *Özönvíz* előttjének alapötlete is ettől duzzad: egy hitelező, aki le akarja kosztolni-kvártélyozni az adósságot. Itt már újra érződik - ha ösztönösen is - Csokonai. Ezekről nem ártana vitát kezdeni, amint ezt Debrecenben az Irodalmi Napokon már felvetettem.

- *Önnek hogy tetszettek vígjátékainak, bohózatainak az előadásai?*

- Nekem valamennyi tetszett. A miskolci *Kocsi rabjai* Orosz György rendezésében harsányabb volt, a József Attila színházbeli - Berényi Gábor rendezte - kicsit groteszkebb. A maga nemében mindegyik jó. A *Szeretők a hullámhosszon* Pécsett végig telt házakkal ment. A legnagyobb sikerű ez volt. Karinthy Márton nagyon érzi ezt a műfajt. A sikerben persze az is közrejátszott, hogy társadalmi kérdéseket csak éppen hogy érintettem, és ezt is csak parodisztikus, bohózati szinten. Így is akartam. A szórakoztatás volt a célom. A néző tehát átadhatta magát a szórakozásnak, amely ugyanakkor az esztétikumon belül maradt. *A kettéfűrészelt zongorát* Jurka László rendezte Miskolcon. Szerettem ezt az előadást. Remélem: még színre kerül ez a darabom is. *A z ember, aki megunta a bőrét* című darabomnak Pétervári István volt a rendezője Veszprémben : a commedia dell'arte-elemeket szerencsésen vegyítette az aktuálissal, igazán jó előadás; akik nem vették magukra az „inget", még jól is szórakoztak.

– *A közelmúltban melyik darabját játszották külföldön?*

– Nemrég mutatta be a *Vendégséget a* lengyelországi walbrzichi Drámai Színház. Ezt az állítólag nehéz darabot még az ifjúsági bérlet bányász fiataljai is visszafojtott lélegzettel hallgatták. A színészek? A rendező? Le kellett volna filmezni, ahogyan szeretik a szerzőt. Nem engem, az élő szerzőt általában. Kérdések, viták, döntőbírónak hívtak szerepértelmezésekben. Mintegy megérezték, hogy én a *Vendégségben,* ahogy ezt azóta már a kritika is felfedezte, némiképp új

történelemlátást próbáltam meghonosítani. És ablakot tárok a hitviták világa mint hagyomány felé. Tudja, mi nincs a lengyel színházi életben? Rutin és fanyalgás. Cinizmus és minden áron való pénzhajsza. Én legalábbis úgy vettem észre.

- *Szeret színházba járni?*

- Szeretek, de nem mindenáron. Történelmi dráma helyett nem szívesen nézek Feszty-körképet, a történelmi ember helyett gyenge, újromantikus szobrokat. Groteszk címén ügyetlen, erőltetett, verejtékszagú ötleteket. Mintha valaki szándékosan így próbálná kompromittálni a groteszket és „családját". Igazi, vérbő, harsány és szórakoztató komédiák helyett nincs kedvem komédiát nézni - hogy nemlétező példát mondjak - az unokanagynéniről, akinek klimax-problémái vannak. Szóval: a valóságos problémákat érintő vígjátékok és kabaré helyett az álproblémákkal vagy nem-problémákkal „küszködő", hivatásos hasizomcsiklandozó munkáit. A legjobb nyugati bulvárdarabnál is jobb szerintem egy csupán közepes mai magyar komédia, bohózat vagy kabaré, mert ennek legalább érintőleges köze van napjainkhoz, történelmünkhöz. Nem tudom, kinek nem érdeke mindez. Kinek az érdeke, hogy a repertoár éppen úgy álljon össze, ahogyan összeáll? Úgy hiszem, az idő nagyon hamar komorabban veti fel ugyanezeket a kérdéseket. Számot kell vetni a nézők cserélődésével, az ízlés némi változásával is.

- *Miket látott az utóbbi időben?*

- Láttam egy Remenyik-darabot, a *Vén Európa Hotelt* Veszprémben Horvai István rendezésében, színvonalas elő-adásban. Láttam Brecht *A kaukázusi krétakörét* Miskolcon Csiszár Imre nagyon fantáziás rendezésében, Kaposvárott egy érdekes, tehetséges *Godot-elő*adást Ascher Tamás rendezésében. Egy szuggesztív erejű *Caligulát,* Paál István rendezte Pécsett. Nagyon tetszett a Madáchban az Ádám Ottó rendezte *Csillag a máglyán* Láttam aztán Pesten a lengyeleket Różewicz Kartotékjával. Íme, egy látszólag teljesen kaotikus, széthulló és értelmetlen, kiváló darabból mit tud kihozni egy nagy színház nagy rendezője és ragyogó színészei. Es végül a Taganka nagyszerű *Hamletje.* Remélem, a magyar színházi élet ösztönzést kap ezektől a világszínházaktól. Pláne, hogy tehetségek dolgában semmivel sem vagyunk hátrább!

STAUD GÉZA

A színházi közönség reflektorfényben

Az alábbiakban nem kívánunk semmi-féle színházszociológiai kérdéssel foglalkozni, pusztán ismertetni szeretnénk egy - a színházi közönség vizsgálatára megindított - külföldi kísérletsorozatot, amely méreteire és eddigi eredményeire való tekintettel jelentősnek látszik, és esetleg néhány gondolatébresztő ötlettel is szolgálhat a terület iránt érdeklődő szakemberek számára.

Az a felismerés, hogy a színháznak tudatformáló, nemzetnevelő, nyelv- és ízlésművelő funkciója van, tehát fontos művelődési és politikai intézmény, a XVIII. század végén, a felvilágosodás gondolat-körében született meg, és első gyakorlati következménye Európa-szerte a Nemzeti Színházak életrehívásában jelentkezett. A tudatosodás folyamatát élénken szemlélteti a Magyar Nemzeti Színház megnyitását előkészítő csaknem fél év-százados vajúdás, valamint az i837-ben megvalósult színház célkitűzéseinek, szervezetének és műsorának kidolgozása, amelyben az ország legkiválóbb szellemi erői vettek részt.

Mindez a sok szellemi erőfeszítés azonban csak magára az intézményre összpontosult, s nem irányult arra a közegre, amelyben a színház él, amely értelmét megadja, sőt amely nélkül elképzelhetetlen: a közönségre. Bármennyi gondot okozott is a színházak látogatottsága, nem volt akkor még mód arra, hogy vizsgálat alá vegyék azt a látszólag amorf sokaságot, amely olykor megtölti a nézőteret, máskor indokolatlanul elmarad, egyes esetekben sikerre visz fércműveket, más alkalommal pedig megbuktat remekműként nyilvántartott drámákat. Nem is gondolhattak rá, hogy kilessék az „ezerfejű Cézárnak" nevezett titokzatos hatalom titkait, hiszen még nem szüle-tett meg az a tudomány, amely a közönség összetételét és magatartásának magyarázatát megkísérelhette volna.

A szociológia csak a XIX. században, az ipari munkásmozgalmak nyomán kezdett kialakulni, de *száz* évnek is el kellett telnie, míg a szociológiai vizsgálatok a színház területét is érinteni kezdték. Tulajdonképpen csak az utóbbi húsz évben jelentkezett a színházi közönség vizsgálata mint önálló tematika, és ekkor tűntek fel az adekvát metodika első kísérletei is. Ezek a vizsgálatok azonban mind a mai napig nem tudtak rendszeressé válni. Éppen ezért érezzük figyelemre méltónak azt a próbálkozást, amely Bécsben a színházi közönség vizsgálatát a rendszeres és módszeres tudományos kutatás színvonalára kívánja emelni.

1974-ben az Osztrák Tudományos Akadémia keretei között sajátos intézetet hoztak létre a közönség tudományos vizsgálatára. Ennek az intézetnek az a feladata, hogy kutatásokat folytasson a különböző művészeti megnyilatkozások és formák (beleértve az audiovizuális eszközöket is) néző- és hallgatóközönségére vonatkozóan, és interdiszciplináris alapon kidolgozza a tanulmányi terület, a dokumentáció és a forráselemzés rendszerét és módszereit.

A Közönségvizsgálati Kutatóintézet két tagozatban működik: a történeti szekcióban és a rendszertani-kísérleti szekcióban, amelyeknek feladatai kiterjednek a közönségvizsgálat összes időszerű problémáira, valamint a módszertani modell kidolgozására is. Sőt, a rendszertani-kísérleti szekció támogatni fogja a történeti szekció munkáját az informatív, a statisztikai és más sajátos technikai kérdésekben.

A két szakosztály vezetője Dr. Margret Dietrich, egyetemi tanár, a bécsi Színháztudományi Intézet igazgatója és Dr. Karl Strotzka, a bécsi Tudományegyetem orvosi fakultása Pszichológiai és Pszichoterápiai Intézetének igazgatója. Az Igazgató Tanács dr. Heinz Kindermann vezetése alatt a következő tudományágak szakembereiből áll: színháztudomány, egyéb kommunikációs eszközök (film, rádió, televízió) tudományágai, zenetudomány, művészettörténet, néprajz, történettudomány, szociológia, statisztika, neurológia és fiziológia; mindez azért, hogy az egyes tudományágak kapcsolataira épülő kutatás minél szélesebb alapokra támaszkodhassék. A közreműködőket is interdiszciplináris felkészültségük alapján választják ki.

Az első történeti témák, amelyek kidolgozásra kerülnek: egyrészt a Burgtheater közönségének története, alapításától napjainkig, másrészt a salzburgi ünnepi játékok közönségének átalakulása Reinhardt kezdeményezésétől (1920) a jelenkorig. Az első témakörrel foglalkozó tanulmányok azóta egy hatalmas kötetben (Das Burgtheater und sein

Publikum) jelentek meg, a második történeti témacsoport pedig egy ankét keretében kerül nyilvánosságra.

A rendszertani-kísérleti tagozat munkatársai a következő tárgykör kidolgozására vállalkoztak: „Az agresszió és a brutalitás ábrázolása és hatása a televízió közönségére. Az ingerlékenység tényezőinek vizsgálata kísérleti és fenomenológiai módszerek segítségével, felnőttek, ifjak és gyermekek korcsoportjaiban."

Ugyanez a tagozat egy másik tárgy-kör kidolgozásával is foglalkozik: „A színház mint a nevelés csatornája. Életforma és a tudás elterjesztése. A fogékonyság módosítása. Törekvések és eredmények a bécsi Volkstheater példájával illusztrálva." Egy újabb tervbe vett téma: „Az operakritika befolyása az opera közönségére. (Beleértve a közönség befogadóképességének vizsgálatát a modern opera irányában.)" Fontos területnek látszik: „A fiatalkorú közönség a gyermek- és ifjúsági színházakban."

Ezen túlmenően a Közönségvizsgálati Intézet munkatársainak számos egyéb feladattal is szembe kell nézniök, mint például: „A televízió és a nyelvhasználat. A kommunikációs eszközök nyelvének befolyása a köznyelvre." Vagy: „A színház mint támadás (politikai, vallási, a karikatúra is)." „A közönség reagálásai a világot átformáló törekvésekre, humanista tendenciákra, az érzékenység módosításának szándékaira." „A szórakoztató színház és zene társadalmi funkciója (beleértve a pszichoterápiás jelenségeket is)." „A színházfenntartók szándékainak kihatása a közönségre." „A közönség sajátos rétegeit befolyásoló színházi célzatosság." „A televízió által közvetített művészeti információk. Múzeumlátogatások, kiállítások stb."

Körülbelül ez volt a három évvel ezelőtt életre hívott bécsi Közönségvizsgálati Intézet programja. Az azóta eltelt viszonylag rövid idő alatt a feladatok egy részét meg is oldották. Mint már említettük, az Osztrák Tudományos Akadémia kiadásában megjelent a Das Burgtheater und sein Publikum című gyűjteményes kötet, amely tanulmányok sorozatában kíséri végig a kétszáz éves Burgtheater közönségének változatos történetét. Egyes részletkérdések helyet kaptak a bécsi Színháztudományi Intézet által kiadott doktori értekezésekben is. A problémák magasabb szintű tárgyalására azonban nem az Intézetben, hanem a Színháztudományi Kutatók Nemzet-közi Szövetsége (Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale = FIRT) úgynevezett Egyetemi Szekciójában került sor, az 1975-ben Velencében és 1976-ban Bécsben rendezett elő-adások keretében.

Mindkét előadássorozat valamennyi előadója a színházi közönség vizsgálatával foglalkozott, s a felmerült témák nyomán mind világosabban bontakozott ki a közönségkutatás komplex problematikája és ugyancsak komplex metodikája is.

Az 1975. évi velencei előadássorozat tematikája a következő előadásokból alakult ki: A közönségvizsgálat forrásai, természetük és válogatásuk; Színház és közönség viszonya: a kutatás új módszerei; A színházi kritika kapcsolata a közönséggel; Néhány megfigyelés a közönség és a szemiotika vizsgálatában; A színházi közönség szemiotikai megközelítése; West End és East End, osztályközönség a viktoriánus Londonban; A horvát színházi közönség struktúrája a XIX. században; Az amerikai burleszkshow a két világháború között; A nigériai színház és közönsége; A mai politikai színház és közönsége; Lázadó szín-házi közönség a XX. századi Hollandiában; Az új magyar színházi közönség ki-alakulása a második világháború után; A bécsi színház közönsége 196o óta; Előadási konvenciók: színpad és közönség viszonya; Az egyetemi színház látogatottságának növekedése Londonban, a századforduló évtizedeiben; Diákszín-ház és közönsége Lengyelországban; Egyetemi hallgatók színháza.

Az előadássorozat 1976 szeptemberében Bécsben folytatódott, s itt a következő témák kerültek megvitatásra: A farce-ok közönsége Franciaországban a XV. és XVI. században; a XVIII. század angol közönsége és a színház mítoszai; A VIII. századi színházi botrányok ismeretének értéke a színházi közönség szociológiai vizsgálatában; Az athéni nép mint az ókori komédia publikuma; A görög ünnepi játékok közönsége az ókorban és ma; A nézőközönség befolyása Shakespeare drámáinak színpadi változataira; A No és Kabuki játékok közönsége egy-kor és most; Amatőrök és beavatottak a barokk színház nézőterén; A török szín-ház és nézői a XIX. században; Egy példa a közönség részvételére a színházi produkcióban: a marseilles-i Théâtre Western; Olvasó és színházba járó közönség viszonya; A vándortársulatok közönsége a Vojvodinában a XIX. század folyamán; Műsor és közönség viszonya a XIX. század bolgár színházában; Az indiai szabadtéri játékok nézőközönségének magatartása; Szerző, színész és néző hármas kapcsolata a színházban; Empirikus kvantitatív módszerek a közönségvizsgálatban; A tömegkommunikációs eszközök alkalmazása az iskolában; Konstans tényezők a komédiában, a komikus hatás kísérleti vizsgálata; A közönségre vonatkozó színházművészeti elméletek; A színész és a közönség kapcsolata a színművészet mai rendszerében; Kísérleti hatásvizsgálat a tömegkommunikációs eszközök területén, a televízió empirikus közönségvizsgálatának szempontjai; Közönségvizsgálati kísérhet a Mediák választásától függően; Az empirikus közönségkutatás fontossága és alkalmazhatósága.

Csak a témák ilyen széles körű felsorolása tudja némileg érzékeltetni a közönségvizsgálat szinte határtalan lehetőségeit. Az áttekinthetőség kedvéért az elő-adások tárgyát három csoportba lehet sorolni. A kutatók többsége történeti feladatokat igyekezett megoldani, egy másik csoport a jelenkori színházi közönség különböző szempontú elemzésére vállalkozott, végül a harmadik - viszonylag legkisebb csoport - kizárólag módszertani kérdésekkel foglalkozott. Hogy a metodika látszólag háttérbe szorult, azzal magyarázható, hogy a történeti és jelenkori közönség vizsgálatával foglalkozó kutatók saját feladatkörükön belül is kénytelenek voltak módszertani kérdésekre kitérni.

Az itt felsorolt tanulmányokkal egyébként az érdeklődők rövidesen közelebbről is megismerkedhetnek, mert a két konferencia anyaga az Osztrák Tudományos Akadémia kiadásában a közeljövőben napvilágot lát.

A nagy nemzetközi mezőny látványos felvonulása és az előadások tematikus gazdagsága ellenére azonban mégis meg kellett állapítani, hogy a színházi közönségvizsgálat, vagy ha akarjuk, színházi szociológia, még távolról sem kialakult tudományos diszciplina; feladatkörének és tematikájának körvonalai még eléggé homályosak, módszereiben pedig egyelőre különösen sok a bizonytalansági tényező. Az azonban kétségtelen, hogy a színháztudománynak ez a most bontakozó új ága rendkívüli érdeklődést váltott ki a szakkörökben, ami annak a jele, hogy az ilyen irányú vizsgálatoknak a szükségességét mindenki érzi, ha fel akarjuk tárni a színház belső törvényszerűségeit és a társadalom egészében elfoglalt helyét. Sőt, túllépve magán a disz-

PUBLIKUMMSFORSCHUNG

ciplinán, a színházi szociológia által feltárt adatoknak és összefüggéseknek az ismeretére szüksége van a kultúrpolitikának is, ha a művelődést szolgáló intézkedéseihez szilárd alapokra kíván támaszkodni.

Ami a hazai közönségvizsgálatokat illeti, színvonalban semmiképpen, csak mennyiségben vagyunk elmaradva. Az elmúlt években néhány - sajnos nagyon kevés, de igen komoly és elismerésre méltó - vizsgálat történt, amelyek a munka folytatásának reményével is biz-tatnak.

i967-ben dr. Székely György és Taródi Nagy Béla végezte az első szakszerű felmérést Színháztudományi Intézet és a Központi Statisztikai Hivatal segítségével „Hatezren a színházról" címmel. A közönségvizsgálat az országnak azon városaira terjedt ki, ahol állandó színház működik. Az ankétok anyagát kódolták, számítógépbe táplálták, majd különböző viszonyító táblázatokban dolgozták fel. Sajnos a kitűnő munka nem került kiadásra, így szélesebb körben nem ismerhették meg, és hasonló munkára ösztönző kihatása is elmaradt. Bár adatai az idő múlásával érthető módon elavultak, de módszerében, szemléletében és a kutatómunka folytatására tett javaslatai tekintetében ma is használhatónak bizonyul.

Ugyancsak kiváló munkát végzett Szentirmai László, akinek tanulmányát „Közönségvizsgálat Szegeden" címmel 1971-ben a SZÍNHÁZ közölte négy folytatásban. A vizsgálat a szegedi színház közönségének társadalmi összetételére, a munkásnézők részvételére, a műfajok kedveltségére és módszertani kérdésekre terjedt ki. Általános érvényű, elvi kérdésekkel foglalkozott Szilágyi János „Színházszerkezet - színházi látogatottság" című tanulmányában, amely ugyancsak a SZÍNHÁZ-ban jelent meg (1971).

Legújabban a Magyar Színházi Intézet munkacsoportja - Almási Miklós, Kérész Gyula, Gervai András - végzett szociológiai felmérést a fiatalság körében és munkájuk eredményét az *Ifjúság és a színház* című kiadványban tették közzé.

Nagy() J hasznos és főleg rendszeres munkát végez a maga területén a Magyar Rádió és Televízió Tömegkommunikációs Kutatóközpontja, tematikája számos ponton érintkezik színházi vonatkozású kérdésekkel. Sok tekintetben mintául szolgálhat a színházi közönség kutatóinak Losonczi Ágnes „A zene életének szociológiája" című kiváló munkája, amelynek szempontjai, módszerei - mutatis mutandis - a színház területén is alkalmazhatók.

Mégis mi az, amit a magyarországi kutatás a bécsi példából hasznosítani tudna ?

Mindenekelőtt a koncentráció. A magyarországi színházszociológiai kutatásoknak nincs gazdája. Többnyire lelkes egyéni kezdeményezésekből születnek, s így esetlegesek, ötletszerűek, elkezdődnek és megrekednek, egymással kapcsolatba kerülni nem tudnak, anyagi bázisuk biztosítva nincs.

Ha volna egy központi szerv, amely a kutatókat összefogná, a kutatásokat támogatná, megszervezné és irányítaná, egyszerre megváltozna a helyzet. Mindenekelőtt biztosítva volna a folyamatosság, amely azért fontos, mert maga a vizsgált közeg, a társadalom - ebben az esetben a színházi közönség - sem valami stabil, merev alakzat, hanem örökké változó, sok mindenre érzékenyen reagáló, mindenkor módosuló együttese a társadalom egy részének, amelynek törvényszerűségei is csak ennek a folyamatnak a figyelembevételével olvashatók le.

De a központi szerv a munka szervezettségének is biztosítéka lehetne, ami nemcsak a tematika összehangolását, sorrendiségét, a kutatók munkaerejének gazdaságos felhasználását is jelentené.

A gazda szerepét vállalhatná az MTA Szociológiai Kutató Intézete vagy a Magyar Színházi Intézet (amelynek címéből nem tudom miért volt szükséges a „tudományos" megjelölést törölni), vagy egy különálló szerv, amely valamennyi művészetszociológiai tevékenységet össze tudná fogni.

A magyarországi közönségvizsgálat eddig úgyszólván kizárólag a látogatottságra szorítkozott. A velencei és bécsi előadások sokszínű tematikájából nyert benyomások alapján a vizsgálatokat a közönség egyéb megnyilvánulásaira is ki lehetne terjeszteni.

Nem kellene kirekeszteni a kutatás köréből a történeti témákat sem. A színháztörténet számos izgalmas közönségvizsgálati feladatot kínál, amelyeknek megoldása sok tanulsággal szolgálhat a jelenkori színházi közönség kutatásához; a történeti vizsgálatok módszertani szempontból is hasznosak lehetnek.

Szorosabb kapcsolatot kellene kiépíteni a rokon tudományokkal (zene-, film-, tánctudományokkal), de még az építészet és urbanisztika tudományos fórumaival is, mert abba a szociológusnak is beleszólása lehet, hogy hol építsenek egy színházat, és milyen legyen a nézőtér.

Figyelemmel kellene kísérni a külföldi szakirodalmat, s a lehetőségekhez mérten ismertetésüket közzétenni folyóiratokban. Ugyanakkor nagyobb publikációs lehetőséget kellene biztosítani a közönségvizsgálati eredményeknek.

A szociológiai vizsgálatoktól általában s így a színházi közönségen végzett vizsgálatoktól sem lehet gyors eredményt várni, még a legkedvezőbb körülmények és a legjobb szervezés esetén sem. A felmérések és értékelések hosszabb időt vesznek igénybe, s az elméleti eredmények is csak lassan válthatók át a gyakorlatba. De hogy a modern kultúrpolitika, különösképpen a szocialista országokban nem nélkülözheti a művészetszociológia segítségét, ez ma már mindinkább nyilvánvalóvá válik.

MAÁCZ LÁSZLÓ

Twardowski úr Wroclawból

Mit tegyen a tánckritikus, ha pantomimszínházzal találkozik, s amikor a bemutatót már-már kövületté vált vélekedések fonják körül? Szinte máig hallhatók a bennfentes suttogások: „Kérem, ez nagyon érdekes, de nem balett." „Hát mi, ha nem balett, mert ugye mégsem igazi színház!?" „Ugyan kérem, hol van ez a pantomimtól ? - azt már Marceau tíz éve megmutatta nekünk".

Ne tagadjuk, a Wroclawi Pantomim Színház magyarországi vendégjátékát a tiszta érdeklődés mellett kandi gyanakvás, alkalmilag a határműfajnak kijáró fölényeskedés is övezte. Mondhatnánk úgy is, keményebben, hogy a társulat fellépése nálunk a szemléleti nyíltság, a befogadókészség próbája lett. Kellemetlen ezt kimondani, már csak azért is, mert a recenzor az önelismerés gyanújába esik, de még inkább - mert senki nem vallja nyíltan önmaga begubózottságát - „a külföldi előtt könnyű leborulni" szokásos vádja is felmerül. Holott csupán a friss, teremtő szellemiség és mozdulati megoldások észrevételére lenne szükség, vagy annak meglátására, hogy más esetekben a konvencionálisabb mozdulatsorok is új összefüggésbe, többletet adó színpadi konstellációba kerültek. Mindenképpen érdekes, hogy míg a legalább ennyire komplex és legalább ennyire határeset Kerala Kalámandalam indiai együttes tavaly nyáron elfogadtatott annak, ami, most szakavatott homlokok ráncolódtak, szemöldökök gyűrődtek. Bizonyos, hogy Henryk Tomaszewski társulata nélkülözi „az ősi Kelet" védő nimbuszát, atomernyőjét - de talán épp e tényben kereshetjük a kérdőjelek és fenntartások valódi okát: műfaji sajátosságain túl az együttes a kortárs művészet általános problémáit, érdekeit is érinti.

Egy vendégjáték azonban közel sem az ilyen-olyan szakmabelieknek szól csupán, s ezért lehetetlen nem említeni a nézőtéren lelkesedő vagy a színház előtt reménykedő fiatalok tömegét. Úgy tudni, ők még nem sznobok. Hozzájuk csatolom a sokat tapasztalt zeneszerzőt is, aki a szünetben harcra készen tépdeste deresedő szakállát, mondván: „A Taganka óta nem volt ilyen élményem. Huszonnégy évesnek érzem magam." S ha már szóba került a Taganka, hadd tegyem hozzá táncos oldalról, hogy legutóbb csak az operaházi Béjart-estnek támadt hasonló mozgósító ereje: tinédzserek és akadémikusok egyszerre kerekedtek fel balettet nézni, mert úgy érezték, hogy valamiért végre érdemes. Félretéve hát a meditációt, igazában örülni kell, hogy a lengyeleknek sikerült kialakítaniuk egy sajátos, inspiráló hatású, összehasonlíthatatlan szellemiségű és megjelenésű színházi formát.

Mielőtt rátérnénk a macskabajszú hős, „Pari Twardowski" viselt dolgaira, tegyünk eleget az általános bemutatás kötelezettségének, elvégre a pantomim nálunk alig művelt játékforma, s a wrocławiakról is csak hébe-hóba tájékozódhattunk. Nos, Tomaszewski hivatásos balettművészként indult, s pályafordulását valószínűleg az 1955-ös varsói VIT-en nyert pantomim-előadói díja határozta meg, s még inkább, hogy a díj után bizalmat is kapott. Így 1956 nyarán a Wroclawi Drámai Színház mellett megalakíthatta pantomimstúdióját. Az első két műsor után beérik a termés: 1958 január-jától Wroclawi Pantomim Színház néven önállósul a társulat. Ettől kezdve kialakul a bemutatók és turnék (nyomukban pedig a kitüntetések) ritmusa tizennégy önálló programmal, csaknem két és fél-ezer előadással, hetvenkét külföldi úttal.

A statisztikánál mindig érdekesebb egy társulat igazi arculata. Tomaszewski egyszerre elkötelezettje a színháznak és a pantomimnak, de az utóbbinak a szó legtágabb értelmében. Nem ragaszkodik hát a lisztesarcú mimusfigura klasszikusnak elismert gesztusaihoz, arcjátékához, bár a stílusnak és mesterségnek ezt az ágát is érti. A bemutatott darabban például az élet és sors fonalát szövögető, Twardowskit kísérő Maciek-Pók jellegzetesen ebben a stílusban lép újra és újra elénk, épp elütő mozdulataival jelezve szimbolikus rendeltetését. Tomaszewski azonban valószínűleg rákényszerült a felismerésre, hogy e klasszicizálódó gesztusvilág a maga sztereotipiáival csak szűkös szféra teremtésére alkalmas. (Valóban, ha visszamenőleg is álmélkodunk Marcel Marceau játékán, *a Dávid és Góliát* virtuóz metamorfózisain, még mindig fel-tehetjük a kérdést: hogyan telhet ebből a mozgásból egy teljes társulatra, több műsorára és folyamatos életvitelére, s nem utolsósorban a világ totalitásának megragadására?) A szfératágítás világos jeleit kiolvashatjuk a társulat repertoárjából, már a témaválasztékból is. A korai harlekinádák mellett megjelennek a jelen és a klasszikus ókor darabjai, álmok és fantasztikumok kavarognak, együtt foglalnak helyet a társulat palettáján élő világunk groteszk realitásaival, ironikus megfigyeléseivel. A gyötrődő európai Faust mellé - mint téma és mint stílus is

bevonul az együttes repertoárjába a japán No-színház fagyos látványvilága, halált ígérő szertartásos mozdulatelemeivel. Akad hát a wrocławiaknál klasszikus nyugati és keletről átvett pantomimstílus; csodapózaikban és fürgeségükben

Jelenet Tomaszewski pantomiméből (Iklády László felvétele)

feltűnnek az akrobatika elemei; mozgásuk pallérozottsága a klasszikus balett tréningjének használatára is utal; a produkció egyes képeiben -- horribile dictu - a jelenkori utánzó mozgások, néptáncreminiszcenciák és társastáncok ugyancsak megjelennek. Kimondhatjuk végül, a bemutatott darab alapján is, hogy a társulatnak még nem alakult ki a saját és sajátos, kanonizált mozdulatrendszere. Ám ezen túl már személyes ízlés kérdése, hogy a látottakat ki tartja ad hoc szerve-sült sokoldalúságnak, s ki minősíti szervetlen halmaznak. Az eklektikára célozva azonban a vendégjogon túl is érdemes lenne Tomaszewskinek szerény mentelmet juttatni: eltekintve a művészetek második vonalában tanyázó mindenkori kényelmesektől, e bűnbe tudvalevőleg épp azok esnek gyakran, akik gondolattal és bátorsággal egyaránt rendelkeznek.

Átvezet a színház iránti elkötelezettséghez a tény, hogy Tomaszewski nem ragaszkodik a marceau-i rendszerhez, az állítólag „közmegegyezéses jelbeszédhez". Ebből fakad, hogy lemond *a szó* szerinti eszköztelenségről, s bőven támaszkodik a szimbolikus vagy reális, de mindenképen karakterisztikus kellékekre. Ugyanígy használ könnyen mozgatható díszleteket is (a látott programban Wladislaw Wigura terveí alapján). Az atmoszférateremtésben fontos szerep jut a világításnak. A wrocławiak ezen a ponton is eltérnek a korábbi pantomimok fekete-fehér színválasztékától : a teljes színsíkálával operálnak. Kemény súrló- vagy pontfényeik, vagy éppen ködös derengéseik, füstös gomolygásaik tudatosan apellálnak a néző mirákulumigényére. A zene - Zbigniew Karnecki szerzeménye és kollázsa - ismét elsősorban hangulatteremtő háttér, és miután szoros értelemben vett tánc ritkán fordul elő, csak kivételesen jelentheti a ritmikus-motivikus mozgás bázisát. Felhasznál groteszkbe forduló naturális elemeket (galicíáner falusi muzsikusok kocabandája), de nem idegenkedik a klasszikus zeneirodalom hatásaitól és fogásaitól, sőt az elektronikus eszközöktől sem. A színpadi látvánnyal való együttélését, máskor hátborzongató kontrasztját különös módszer biztosítja: a wrocławiaknál előbb készül cl a pantomim, s a zene-szerző csak utána lép a hadszíntérre. Tisztán táncos műfajokban ezt az eljárást nyilván nehéz lenne követni, a pantomimban úgy látszik, lehetséges.

Végtére ki volt hát a jeles személyiség, akinek életepizódjait a *Fantasztikus jelenetek a 7 niardomski mesterről stióló kgenddból* című programban, huszonegy jelenet-ben láthattuk? Történelmileg annyit te-kinthetünk hitelesnek, hogy az asztrológus, bűvész és jós Twardowski mester 1565-től haláláig, 1573-ig valóban Lengyelországban élt, jó ideig a királyi udvarban is. Am úgy látszik, nemcsak ott. Élete - a rárakódott legendák szerint - a teljesség jegyében zajlott, az udvar, a kocsmák és a temető háromszögéhen. (Talán épp e teljesség predesztinálta a témát a színpadra, s jogosította fel Tomaszewskit is *arra,* hogy a hős életfonalát tovább szője a XX. század fordulójáig.) Emitt csepűrágó és mágus, amott csínytevő és dolgokat jóra fordító korai nemzeti hős, másutt ördöggel cimboráló aranycsináló, ismét másutt filozófus, létkérdéseken töprengő magányos ember. Nemzetközi rokonsága széles és előkelő. Rokona a garabonciás hírű, tudós Hatvani professzornak, nem kevésbé Faust-nak is, de nem érezné magát idegenül *A Mester és Margarita* kiterjedt gyülekezetében sem. Totalitásigényű egyetemes figura, a középkor és a reneszánsz egy-szülötte, múltat idéz és - gyakran tévutasan, de mégis - jövőt igéz. Rokonszenves, hogy hetvenkedéseiben, baráti feloldódásaiban kissé karikírozott lengyel voltát sem adja fel a színpadon.

Hogyan birkózik meg Tomaszewski a legendákból kirajzolódó, sőt tovább rajzolt életepizódokkal? Azt hiábavaló lenne állítani, hogy a programban valami szigorú és nagy drámai egység állt volna elő. Nem, az epizódok megmaradnak külön jelenetnek, legfeljebb kapcsolásuk vált ki figyelmet gördülékenységükkel. Az már inkább igaz, hogy az epikusan sorjázó (bár térben-időben ugyancsak megkavart) jelenetek majd mindegyike külön kis drámaként jelenik meg. Mégpedig igen változatos hangszerelésben. Ironikus és lírai, triviális és magasztos, misztikus és köznapi szituálások váltják egymást -- hadd ne soroljuk fel őket. Tomaszewski épít a néző csodaigényére, a színpadon ennek eleget is tesz, de egyben utal is az ember naivitására, hiszékenységére. Kitűnően játszik az ember rejtett és ambivalens érzéseivel. Mennyire sóvárgunk például, hogy a holtat élőnek lássuk, s ha csakugyan megmozdulna, iszonyodva menekülnénk előle. Nosza, Twardowski-Tomaszewski megidézi a halott királynőt, s a király máris görcsben, verítékben tépi le magáról az egykori kedvest. A Gliptotékában is csak addig víg az élet, míg folyik a véres serénykedés, bárddal-fűrésszel a műember egybecsonkolása, összeférczelése. Mihelyt a Monstrum megmozdul, s gyanús kutyahűséggel ráveti magát alkotójára - bizony, még a sokat próbált Twardowski is odavágja babérkoszorúját, és a menekülés útját keresi ... Ez a jelenet egyébként egy nagyszerű, képtelen kontraszt élményével is megajándékozza a nézőt: miközben folyik a mészárosmunka, a véres embertákolás, az alkotás szent hevületében a Gliptotéka tulajdonosa eszelős örömmel himnuszt játszik háziorgonáján. *Szó* nem adhatja vissza a borzongató hatást.

A címszereplőn kívül Tomaszewski csupán az ördög és a pók alakját vezette végig a darabon, a hős fátumának jelzésére, s több-kevesebb következetességgel. Az epizódok mikrokozmoszából így nem vitt át jellemeket, ütközéseket a mű egészébe, s fölöslegesnek vélte a látványosan összefoglaló záróképet is. A meditáló Twardowski magára marad, halálra vagy újabb kalandokra készen - s az aktorok sokadalma máris betáncol a taps megköszönésére. Klasszikus értelmű katarzist így talán nem visz magával a néző. Meditálnivalót és hosszan ható friss élményt azonban mindenképpen.

E számunk szerzői:

ALMÁSI MIKLÓS a Színházi Intézet megbízott igazgatója, színháztörténész

BERKES ERZSÉBET újságíró, az Új Tükör rovatvezetője

BÉCSY TAMÁS a pécsi Tanárképző Főiskola docense

BUDAI KATALIN egyetemi hallgató

GERVAI ANDRÁS a Színházi Intézet munkatársa

HEGEDÜS GÉZA író

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

KERÉNYI GRÁCIA költő, műfordító

LUX ALFRÉD az OPI munkatársa

MAÁCZ LÁSZLÓ a Táncművészet főszerkesztője

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel munkatársa

ÓVÁRI KATALIN az ELTE olasz tanszékének tanársegédje

RÉVY ESZTER a József Attila Színház rendezőasszisztense

SAÁD KATALIN a kaposvári Csiky Gergely Színház rendezőasszisztense

STAUD GÉZA színháztörténész

TÖLGYESY ZOLTÁN vállalati jogtanácsos

ÓVÁRI KATALIN

Színházi útkeresések Olaszországban

Fellendülőben van az olasz színház. Hosszú évek válságából, úgy tűnik, sikerül végre kilábolnia. A 60-as évek végén elkezdődött folyamat tétova tapogatódzása, útkeresése érett, cselekvőképes, határozott és tudatos szakaszba érkezett. „A színház csak radikális reformok segítségével léphet előre, olyan kultúrpolitikára van szüksége, amelyet nem gazdasági kritérium, a maximális bevétel mindenáron való elérése diktál, hanem a színházi munka minőségi szintjének emelését célozza, új tartalmi, nyelvi, dramaturgiai formák kísérleti kutatását, a közönséggel való új kapcsolat kiépítését segíti." (Bruno Grieco)1

A szükséges reformok, az olasz színház jelenlegi helyzetének és lehetőségeinek megvitatása alkotta az 1976-os év, de talán az utóbbi évtized legfontosabb szín-házi eseményének, a szeptember 24-26-ig Pratóban megrendezett színházpolitikai és színházszervezési konferenciának témáját. A mintegy ötszáz résztvevőt számláló konferencia házigazdája az Olasz Kommunista Párt volt. Jelen voltak az egyéb haladó pártok és demokratikus szervezetek képviselői, szinte minden jelentősebb baloldali napilap és folyóirat kritikusa, tizenegy egyetem professzorai és docensei, valamint a nyolc állandó szín-ház közül ötnek az igazgatója, köztük Luigi Squarzina2 és Mario Missiroli, híres rendezők, színészek, mint Dario Fob, Luca Ronconi, az avantgarde színház legnevesebb alakjai, így Merne Perlini, Valentino Orfeo és az olasz kísérleti színház megalapítója, Mario Ricci4. A résztvevők széles skálája és sokuk nemzetközileg is ismert neve szavatolta a konferencia magas színvonalát, és hitelesen bizonyítja, milyen nagy érdeklődést keltett a konferencia az olasz színházi élet minden szférájában.

Az állandó színházak

A konferencia három vitaindító előadása és a számtalan hozzászólás a mai olasz színház legfontosabb kérdéseit tárgyalta. A rendkívül szerteágazó, sokrétű vita lényege a legtöbb vihart kavart ütközőpont, a teatro stabile, *az állandó színház* problematikája szempontjából közelíthető meg. Az utóbbi években egyre inkább kiéleződtek az állandó színházak és a színházi élet egyéb területei között már korábban fennálló ellentétek. A teatro stabilék létrehozása a II. világháború utáni időszakban igen haladó tett volt (Strehler és Paolo Grassi alapították meg az első állandó színházat 1947-ben), az idő múlásával azonban a teatro stabile intézménye egyre kevésbé volt képes kielégíteni az újabb és újabb igényeket. Az ún. tradicionális, „repertoár" színház megrekedt a fejlődés egy bizonyos fokán, s mint ilyen, inkább hátráltatja, mint előmozdítja a színházi élet fejlődését. Megkövesedett szervezeti szabályzatok, beszűkült kultúrpolitika jellemzik többnyire az állandó színházakat, kevés számú, szűk körű közönségnek játszanak, kasszasikerdarabokat. Akaratlan bűnük az is, hogy szinte „elszívják a levegőt" az egyéb próbálkozások elől, mivel az állami támogatás (évi nyolcmilliárd líra) ötven százalékát a nyolc teatro stabile kapja, míg a tehetséges, de nem állami, kis létszámú színtársulatok épp hogy megkeresik a kenyérre valót, a kísérletezésre meg végképp bajosan futja.

Az állami szubvenció elosztásának ez az aránytalansága érthetően csak fokozza az állandó színházak iránti ellenérzést. Az 1971-ben hárommilliárd lírás költséggel átépített Teatro Argentina ünnepélyes átadásakor például Gian Maria Volonte vezetésével nagyszabású tüntetést szerveztek, tiltakozva a színházi költségvetés igazságtalanságai s a nem állami társulatok mellőzése miatt, és követelve a teatro stabilék vezetésének demokratizálását és tevékenységük decentralizálását. A teatro stabilék 1971-es konferenciáján az illetékesek maguk is elismerték, hogy a teatro stabile intézménye válságban van, és hogy ebből nem találnak kiutat, de az okát nem önmagukban keresték, hanem a kultúra általános válságára hivatkoztak. A Kommunista Párt mai álláspontja helyteleníti az állandó színházak privilegizált és monopolizált helyzetét, javasolja, hogy a színházak megyei és ne minisztériumi hatáskörbe tartozzanak. Vezetésük oly módon történjék, hogy egy politikai-adminisztratív tanács határozza meg az általános irányvonalakat, figyelembe véve a helyi adottságokat és igényeket, és állapítsa meg a lehetséges anyagi keretet, amelynek felhasználásáról a művészeti tanács, a színház vezetősége dönt. A művészeti tanács feladata minden, a színházat érintő, művészeti jellegű probléma megoldása, a távlati tervezés és a terv realizálása. A színházaknak nem lenne állandó társulatuk, hanem évenként szerződtetnének egy, esetleg két-három társulatot aszerint, hogy milyen jellegű előadásokat kívánnak bemutattatni. Időnként pedig biztosítanák az egy-egy előadás színre viteléhez szükséges anyagi, technikai és egyéb feltételeket. Ilyen jellegű próbálkozást láthatunk, először az idén, a genovai Teatro Stabilében, ahol is az igazgatóváltáskor felbomlott régi gárda helyett Luca Ronconit és társulatát bízták meg Ibsen *Vadkacsa* című darabjának színre vitelével, egyéves szerződés keretében.

Az állandó színházak a jelenlegi szituációban bizonyos objektív körülmények, másrészt nehézkességük miatt sem képesek eleget tenni az OKP által meghirdetett és az emberekben belső igényként is jelentkező új kultúrpolitikai irányvonalnak sem, a decentralizálás követelményeinek. A decentralizálás a kultúra demokratizálását jelenti, vagyis azt, hogy a kultúra minél szélesebb körökben minél könnyebben hozzáférhető legyen.

„A kulturális decentralizálás mozgalma az általános figyelmet a színház felé fordította. A színház felé, amely ma sokkal mélyebb problémákat érint, mint a film, s ezáltal az igényesebb, politikailag, társadalmilag, kulturálisan érettebb közönséget vonzza magához.... A színház, bár nem tömegkommunikációs eszköz, mégis nagy hatással bír a kulturális életben. Legfontosabb tulajdonsága, hogy közvetlen, demokratikus és dialektikus kapcsolatban áll a közönséggel." (Bruno Grieco)

A decentralizálás megvalósítását több új fogalom, létesítmény, szervezet, illetve csoportosulás szolgálja.

Mi a „tér"?

A fogalmak közül megemlíteném a *„spazio"-t,* amit térnek fordíthatnánk, a szó átvitt értelmében. Tér minden olyan hely, ahol valamilyen színi produkciót lehet előadni, legyen az iskolaudvar, utca, klubterem, elhagyott templom vagy piactér. A lényeg az, hogy a tér mint kifejezés semmiben se determinálja az előadás formai elhelyezését, s ne legyen túlhaladott néhány év elteltével sem. *A spazio* térhódításával nélkülözni tudják a tradicionális színházi épületet, így nagyrészt megoldódnak a különböző újonnan alakult együttesek teremgondjai is. *A spazio* formabontó jellege tág teret biztosít tartalmi és technikai újító pró-

bálkozások számára is. Az idén immár hatodszor megrendezett santarcangelói fesztiválon, amelyen az utcaszínház-előadások legérdekesebbjeit mutatták be, számos tanulságos kezdeményezésnek lehettek tanui az érdeklődők.

A különböző színházi csoportosulások közül kezdetben a szövetkezeti együttesek *(compagnie cooperative)* voltak a legtöbbet ígérők. Ezekben körülbelül kilenc-tizenkét színész társult, és szervezeti szabályzatukban, munkamódszerük-ben az az új, hogy nem egy *capocomico,* színigazgató vagy rendező irányítása alatt készülnek az előadásokra, hanem szótöbbség alapján szavazzák meg, hogy melyik darabot válasszák, milyen felfogásban adják elő, milyen rendezői koncepció érvényesüljön. Ehhez a megszabott irány vonalhoz választanak maguk közül rendezőt, akinek ragaszkodnia kell az előzetes megállapodások hoz. Szavazással osztják ki a szerepeket is. A társulat tagjai az induláshoz szükséges alaptőkét egyenlő arányban adják be a közös kasszába és egyaránt részesülnek a bevételből is. A közös munka, a demokratikus irányítás feltétlenül rengeteg hasznos tanulsággal szolgál, de ennek a szövetkezeti mozgalomnak is megvan a maga buktatója. Az egyik például az, hogy a minisztérium, a teatro stabilékhez viszonyítva ugyan lényegtelen, de más, például a magán- vagy a kísérleti színházzal szemben mégis számottevő engedményeket tett a szövetkezeti társulatok javára, amelyek többek között anyagi előnnyel is járnak. Ennek hatására a nem szövetkezeti társulatok is megtalálták az előnyökhöz vezető kiskaput, „szövetkezetivé" váltak, névleg és papíron, a valóságban azonban nem vették át lényegi vonásaikat, gyengítve így az előbbi hitelét. Másrészt nem feltétlenül, de lehetségesen egy alapvető ellentmondás is jelentkezhet a szövetkezeteken belül, mégpedig az, hogy egy-egy erőteljesebb tehetség óhatatlanul kiemelkedik a többiek közül, s így számos esetben akarva-akaratlanul formálissá teheti a demokratikus döntéseket, legalábbis a művészeti jellegűeket.

Kísérleti színház

A. különböző csoportok közül megkülönböztetünk egy típust, amely nem szervezeti felépítésében, inkább művészi célkitűzésében jelent új utat. Ez a kísérleti színház *(teatro sperimentale).* A kísérleti színház művelői a verbálistól eltérő kifejezési módszereket, lehetőségeket keresik, új közlésrendszerek kidolgozására törekszenek, a mozdulatok, színek, hangeffektusok, ritmusvariációk optimális fel-használhatóságát kutatják a mondanivaló közlése-felfogása szempontjából. Példának felhozhatnánk Carmelo Bene Pinocchio-alakítását. A teljesen szöveg-hű előadást a mondanivalóval ellentétes rendezői-színészi fogások kísérték, s ez az eredeti mű paródiáját, kritikáját eredményezte, sőt az író szándékával teljesen szemben álló tanulságot sikerült a közönséggel elfogadtatnia. Másik példa Eugenio Barba kísérlete egy falu lakóival. Egy teljesen szövegmentes „improvizációt" adtak elő, a köztudatban már elfogadott vallási, politikai, szociális szimbólumok, mozdulatok jelentéskombinációival, egy rendhagyó, „pogány" körmenet keretében, igen nagy sikerrel.

A két említett példa kiemelkedő teljesítmény a teatro sperimentale történetében. Általános eredményeit tekintve jelenleg még igen kezdeti stádiumban van. „Az, ami Olaszországban végbement, a jelenség dimenzióit tekintve, mindenképpen egyedülálló. Ismeretes, milyen hihetetlenül nagy számban vannak azok a csoportok, amelyek joggal vagy anélkül, kísérletinek nevezik magukat. Ismeretes az is, hogy a különböző társadalmi erőkkel összefogva miként, többé vagy kevésbé sikeresen tevékenykednek országunk reális keretek közötti megváltoztatásáért. E jelenség hatalmas volta összetettségében és időnkénti érthetetlenségében nem kis aggodalmat keltett azokban, akik felismerték elkerülhetetlen fogyatékosságait. Pontatlanság, felületesség, demagógia és mindenekelőtt dilettantizmus jellemzik kísérleti vagy annak tartott színházaink egyes perifékus részeit. Ha sajnálattal el is kell ismernünk, hogy - bár korlátozott mértékben - léteznek ilyen vadhajtások, és küzdeni is kell ellenük, mégis meg kell állapítanunk, hogy a magja ép, és módszere hatékony." (Mario Ricci)

A kísérleti színház és általában a színi technika (színjátszói, rendezői, díszletezői stb.) fejlesztését, tudatos, művészi, minőségileg az eddiginél magasabb rendű munka elérését szeretnék segíteni a laboratóriumok munkájával, amit talán műhelynek fordíthatnánk, valamint az egyre szaporodó *gruppo di basék* (elemi csoportok) közreműködésével.

Kétféle laboratóriumtípust szeretné-nek kialakítani. Az egyik szorosan kapcsolódna a gyakorlati színi tanulmányokhoz, a szakmai képzést segítve, színházak, kultúrházak műhelyeként, a másikat viszont az egyetemeken szerveznék elvontabb, tudományosabb, elméleti kutatások céljából. Az egyetemi laboratóriumok létrehozása azonban még a legtöbb helyen igen komoly akadályba ütközik, az egyetemek merev, antidemokratikus szervezeti formájába. A laboratóriumokban „ami a színészeket illeti, nemcsak szorosan vett szakmai képzésben részesülnének, mint pl. mimika, vagy játéktechnika, hanem az általános műveltséghez szükséges stúdiumokat is folytatnának, pl. a modern történelem, pszichológia, népi tradíciók, zenetörténet, művészettörténet stb. területeiről." (Edo Bellingieri, a római egyetem színháztörténeti intézetének docense.)

Az elemi csoportok többnyire a színházhoz és a színészi játékhoz vonzódó fiatalok autonóm csoportosulásai. A tehetségesek számára az első lépcsőfok a színésszé válás útján: a többiekkel együtt munkájuk során megismerik tulajdonképpeni környezetüket, a választott terület lakóit, mivel a gruppo di base elsőd-leges feladata a kapcsolatteremtés a környező világgal *(con il territorio);* helyen-ként szociológiai felméréseket végeznek, kultúrmissziót töltenek be a kulturális centrumoktól távolabb eső, elhanyagolt vidékeken. A kísérleti műhelyeknek és az elemi csoportoknak kívánnak otthont nyújtani, és a kulturális élet aktivizálódását szeretnék elősegíteni az egyelőre még kis számú kultúrházak létrehozásával *(centro polivalente,* régebben, némiképp más felépítéssel és funkcióval, *casa del popolo).*

Még egy színházi jellegű jelenségről kell említést tenni, ez az *animazione, azaz* megjelenítés. Az animátorok bizonyos történeteket játszatnak cl színházi gyakorlatban járatlan alanyokkal, és a játék folyamatában megpróbálnak a szereplőkkel magukkal következtetéseket levonatni. A résztvevők gyakran gyerekek, s az iskola utáni napköziben foglalkoznak velük. Nemegyszer, mivel az animátorok többségének baloldali politikai nézetei nem egyeznek a hivatalos állásponttal, a tanulókat az iskola szellemével, tanításaival ellentétes eredményre juttatják, és többé-kevésbé hatékonyan helyes világnézeti szemléletre, a környezet tudatos, kritikus megfigyelésére, segítőkész, pozitív magatartásformákra tanítják őket, amennyiben sikerül legyőzniük az iskola érthető ellenállását. Folytatnak animá*ciós* kísérleteket felnőttek között is, bár ez egyelőre még jóval ritkább. A legsike-

sültebb és legjelentősebb animációs kísérletet Benno Besson, a berlini Volksbühne rendezője végezte el a terni acélöntöde nyolcvan munkásával, akikkel feldolgoztatta Bertolt Brecht *Kivétel és szabály* című darabját, végigjátszatva az egyes jeleneteket, melyek kapcsán aktuális politikai, szociális problémák is felvetődtek, éles vitákat provokálva.

A konferencia demokratizmusa

Ismernünk kell az olasz színházi élet eme útkereséseit, próbálkozásait, hogy megértsük, milyen széles körben, milyen különböző körülmények között, milyen változatos formákban bontogatja szárnyát az új olasz színház. A pratói konferenciának rendkívül nehéz helyzete volt, amikor célul tűzte maga elé, hogy rendszert vigyen az összetett problémák sokaságába, hogy hathatós, egyelőre nem annyira konkrét, mint inkább elvi segítséget, útmutatást adhasson az elkövetkező évekre. Az OKP eddigi gyakorlatához következetesen a demokrácia elve a konferencián is érvényesült. Különböző haladó erők összefogását és együttműködését figyelhettük meg a lehető legdemokratikusabb keretek között, minél szélesebb rétegek bevonásával. A színházi élet minden szférája és minden haladó politikai párt képviseltette magát, és vett részt aktívan a vitákban. Mivel a konferencia kultúrpolitikai jellegű volt, a színházról mint irodalomról nem esett szó. „Óvakodtunk attól, hogy a színházról mint művészetről beszéljünk. Mivel a kultúra autonómiáját valljuk, nem akarunk beleszólni a tartalmi és formai választásokba, csupán a színházszervezésben szeretnénk segíteni politikai szinten. Máskülönben megsértenénk a művész abszolút szabadságát." (Bruno Grieco) Nem mentek bele részleges, csak egy-egy várost érintő kérdésekbe sem.

Három munkabizottság

A bevezető előadások összegezték az eddig végzett munkát, és felvázolták a szükségesnek tartott teendőket. A hozzászólások ez utóbbi témakört bővítették, majd a három munkabizottság kidolgozta konkrét javaslatait. Az elsőt Rubes Triva parlamenti képviselő vezetésével, „Megyék, helyi igazgatású szervek" címmel tartották meg, és a tanácsok kultúrpolitikai feladatait ill. ezeknek a színházakra vonatkozó részét vitatták meg. A decentralizálás folyamataként megállapították a színházpolitikai tervezésben betöltött egyre fontosabb szerepüket, amelyet két alapvető tevékenységben határoztak meg: a társulatoknak kijáró anyagi támogatás összegét a megyei tanács ossza szét, mivel megyei szinten még közvetlen információk birtokában vannak, és így igazságosabban és a valóságnak megfelelőbben tudnak fogalmat alkotni a társulatok tényleges munkájáról és minőségi szintjéről. Az évenkénti munka megítélésénél a tanács kulturális osztályának felelősén kívül legyen még jelen lehetőség szerint színházi szakember, kritikus és egyetemi oktató irodalmár. A másik koordinációs feladat, vagyis a különböző társulatok különböző előadásainak optimális elosztása és variálása megyén belül. Követendő példaként felhozták a toszkán színházszervezési feladatokat ellátó Teatro Regionale Toscanót, amelynek rendszeresen megtartott értekezletein százötvennégy küldött, a helyi tanácsok közművelődési felelősei vesznek részt.

A második bizottság Alberto Abbruzzesének, a Rinascita kritikusának vezetésével, „Színházi mozgalom, kritika, sajtó, információ" címmel elsősorban a kritika illetve a kritikusok munkáját vitatta meg. Megállapították, hogy a kritika eddig szinte kizárólagosan csak a legfontosabb színházi eseményekről tudósított, a kisebb társulatok időnként mégoly érdekes előadásai viszont recenzió nélkül maradtak. A színházakról szóló információk igen gyérek és felületesek voltak, érdemben csak a teatro stabiléket érintették. A kritikusok a kívülálló szemével idegenként ítélkeztek, de nem próbáltak meg közelebb kerülni a színházak mindennapos gondjaihoz, nem kerültek közvetlen kapcsolatba a társulatokkal. A kritikus elsőrendű feladata - szögezték le a bizottság résztvevői -, hogy hatékonyan segítse, irányítsa a színházak, társulatok tevékenységét, mint a leghozzáértőbb, legfelkészültebb szakemberek egyike, s ne csak a szigorú bíró mezében tetszelegjen. Hasonló aktív támogatást várnak az egyetemi oktatóktól, docensektől, színháztörténészektől.

A legnépesebb, több mint száz tagot számláló harmadik bizottságot Edo Bellingieri, a római egyetem színháztudományi intézetének docense vezette, s témája a színházi műhelyek *(laboratorio)* és kultúrházak *(centro polivalente)* voltak. Közös határozatban kérték a tanácsokat, hogy minden erejükkel segítsék a *centro polivalente* hálózatának minél nagyobb mérvű elterjedését, valamint, hogy lássák el ezeket a kulturális központokat megfelelő technikai felszereléssel. Meghatározták az „elemi csoportok" tevékenységének hármas jellegét, ami kulturális-szociális-politikai feladatok összhangjából adódik, a sorrendiség metodikai funkcióját külön kiemelve.

A konferencia a munkabizottságok határozatainak és javaslatainak összegezésével és Aldo Tortorella, az OKP kulturális osztálya vezetőjének záróbeszédével ért véget.

A sajtóban a konferenciának igen kedvező visszhangja volt, egyes kérdések-ben a vita a mai napig is állandó napirenden van. Különösen érdekesek a Rinascita hasábjain megjelent vitacikkek, amelyek pro és kontra állást foglaltak Mario Missiroli, a torinói Teatro Stabile igazgatója és Dario Fo színész-író-rendező pratói felszólalása kapcsán. Dario Fo hozzászólásában szélsőséges nézeteket hangoztatott, így pl. ellenezte az állami szubvenció elfogadását, mondván, hogy a hatalom mindig lepénzelte az ellenséget, ha legyőzni nem tudta, s az anyagi támogatás megkötné kezüket a politikai harcban. Követendő példaként azt is elmesélte, hogy az 1975-76-os évadban 125 előadást tartott sztrájkoló munkások között elfoglalt gyárakban, ahol a munkások kedve és útmutatása szerint játszott társulatával. Ez az egyetlen valóságos értékű munka, amit szerinte színház végrehajthat. Fo az osztályharc fontosságát hangsúlyozta a színházi munka területén, elfeledkezve azonban a színház egyéb kulturális és művészeti feladatairól. Dario Fo az egész színházi problematikát csupán egy, a saját szemszögéből vizsgálta, s így csak egyedi, s rendkívül leszűkített képet adhatott. Alberto Abbruzzese válaszában (Rinascita 1976. november 5.) többek között kifejti, hogy a jelenlegi helyzetben *egy* egységes és általános kultúrpolitikai irányvonalra van szükség, melyben nem választható el a művészet és a politika, hanem a haladó művészeti újítások és a haladó politikai elkötelezettség minőségi szintézisét kell megteremteni.

E két szaktekintély véleménye igen jó ürügyet szolgáltatott a továbbiakban a különböző nézetek összecsapásához. Ez a tény is mindenképpen azt mutatja, hogy az olasz színházi élet aktivizálódása új távlatokat nyit.

1Bruno Grieco (sz. *1922) a prátói konferencia fő .szervezője. Újságíró, de több kisfilmje is díjat nyert. Cesare Zavattinival ő alapította meg 1959-ben a „Szabad film" :fesztiválját. Részt vett az első „utcaszínház" munkájában 1967-68-ban, 1972-ig pedig az Unitr' fesztiválok népszerűsítésében és a decentralizáció kiszélesítésében. jelenleg az OKP kulturális osztályán a színházi ügyek felelőse.*

2Luigi Squarzina (sz. *1922) Strehler mellett az ún. tradicionális színház legkiválóbb rendezője. Több mint tíz évig a genovai Teatro Stabile, 1976-tól a római Teatro Argentina igazgatója. Nagy sikerű rendezései: La Romagnola, 8 settembre, Cinque giorni al porta és a legutóbbi Rosa Luxemburg c. dokumentumdarab. Írói munkássága is ismert. Darabjai (Tre quarti di luna - Háromnegyed hold 1953, La Romagnola 1959) történelmi, politikai problémákat tárgyalnak.*

3Dario F0 *(sz. 1926) színész, rendező, drámaíró. Hírnevet szatirikus darabokkal (Il dito nell'occhio - Ujj a szemben 1953, I sani da legare*

Megkötözni való egészségesek 195[4]), valamint múlt századi és régebbi komédiák előadásával alapozta meg. Olaszország legtehetségesebb mimus színésze 1968-ban otthagyja a tradicionális színházat és oroszlánrészt vállal az új színi tér népszerűsítésében és a színház decentralizációjában. Társulatával (La Comune di Dario Fo) bejárja az egész országot, művésze/éhen egyre politikusabb, darabjai a propagandaszínház felé tendálnak. Az utóbbi évek legnagyobb sikere a „Mistero buffo" 1969, az 1200-as évek guillare szövegeinek feldolgozása, valamint ulrabalos színezetű komédiái, mint pl. a Non pago, non pago (Nem fizetek) 1974, Il Fanfani rapito (Az el-rabolt Fanfani) 1975, La marijuana della mamma é la piu bella (A mama marihuánája a legszebb) 1976

'Mario Ricci (sz. *1928) az olasz kísérleti színház legnevesebb alakja. 1961-62-ben a stockholmi Marionet teatrennál dolgozik, majd vissza-tér Olaszországba, ahol megnyitja az első pince-színházakat. Munkásságára a színház és képzőművészet kölcsönhatásának kutatása jellemző, kísérletei nagy hatással voltak az avantgarde színház fejlődésőre is. Leghíresebb előadásai: Gulliver utazásai, Lear király, Moby Dick, Ulisszesz hosszú utazása stb. A cím gyakran csak űrügyül szolgál és az eredeti szövegre utalást is alig találunk. Színháza szinte kizárólagosan a mozdulatokra épít (gesztuális) , a szavaknak csak hangzás-szerepük van.*

KERÉNYI GRÁCIA

Műfajok között

Médeia és Ilka

Először csak annyit tudunk, hogy Szendy Ilka megölte a szeretőjét, Gönczi Dénest. Éjfél előtt ölte meg, most már közeleg a dértől csapzott márciusi reggel : a férfi ott fekszik az ágyban, szótlan, mozdulatlanul. Ilka kábultan rendezkedik, s amikor lesikálja az ollóról a rábarnult friss rozsdacsíkot, akkor kezd felderengeni, hogy ezzel az ollóval ölte meg. Az első pillanattól fogva természetszerűen arra vagyunk kíváncsiak, főleg mi, asszonyolvasók: miért ölte meg? Nem megütődve vagy elítélőn, eleve elhatárolva magunkat egy őrült vagy szörnyeteg gaztettétől, hanem a végletes asszonyiságban rejlő tébollyal közösséget vállalva lessük: indokolt-e, érthető-e? Mit tett Dénes, vagy inkább mit nem tett: a tipikusan férfiúi józanság, illetve hamisság melyik megbocsáthatatlan bűnébe esett, amivel előidézte azt a lelkiállapotot, amit egy asszony leglényegében halálosan sértőnek, megalázónak, elviselhetetlennek érez, amire nem reagálhat másképp

ösztöneiben egyetlen asszony sem reagálhat másképp, csupán az átlagasszonyoknál az etika beidegzett konvenciói csírájában elfojtják már a kivitelezés felé irányuló első akaratvillanást is -: meg kell ölnie, meg kell semmisítenie azt az embert, akiről kiderült - mi derült ki? Leggyakrabban, Ilka esetében is: hogy nem társa többé, nem vállalja tovább a vele való közösséget, nincs bátorsága magáénak tudni azt az énjét, amelyik őhozzá ragaszkodik, egy különös és le-nyűgöző, izgalmas és felháborító, idegen, fölötte álló és senkihez sem hasonló asszonyhoz. Meg kell ölnie azt, aki nélkül nem tud élni, meg kell ölnie, mert menekül tőle, s az asszony nem élhet azzal a tudattal, hogy a férfi továbbra is a világon van, járja a maga útjait, noha már nem hozzá tartozik. A férfi, aki ekkora adományban részesült: egy ilyen asszony lett az övé, emelte őt magához, most képes rá, hogy megvesse, szabadulni akarjon; inkább vállal akármilyen szürkeséget, hétköznapiságot, sematikus karriert vagy akár az Óperenciás tengert .. .

Gönczi Dénes az Óperenciás tengert választotta: úgy döntött, hogy Amerikába megy, elmegy a többi falujabeli férfiakkal. Nem bírja tovább ezt a kettősséget: itt a „kisasszony", a gazdag városi iparoslány a maga zárt, túlfűtött világával, amott a felesége, Mari, meg a gyerekek, falusi portájukon, a család és az otthon szeretett kötelességeivel. Gönczi Dénes tudata nem viseli el a hasadtságot, egyszerűen menekülni akar, s tudattalanja talán még azt is érzi, hogy a halálba menekül. Gönczi Dénes szereti Ilkát, tudja, mekkora „adomány" a szerelme, de fél is tőle, mert megérzi benne a rendkívüli, öntörvényű némbert; akkor érzi meg igazán, amikor Ilka anyja haldoklik a másik szobában, s a „kisasszony" ahelyett, hogy mellette maradna, ágyába vonja szeretőjét: hogy ez a lány mindenre képes. Hogy is értené meg Dénes, hogy Ilka belső törvényei szerint ez a természetes: épp akkor kívánja őt a legjobban, magánya ellen, amikor ez a magány mind közvetlen alakjában, mind baljós fantomként: a halállal való találkozás négyszemköztiségének emberi erővel el nem viselhető pillanatában maximális iszonyatával tör reá, zuhan bele az életébe?

Iaszón, Médeia férje, a sematikus karriert választotta: karrierje érdekében döntött úgy, hogy elhagyja az egzaltált, rendkívüli asszonyt, a „boszorkányt", s beházasodik a királyi családba. Ez azonban csupán az indokok felületesebb, látható síkja. laszón nem bírja elviselni Médeiát, aki több nála, akitől mindig csak kapott és elfogadott, s akinek lényegileg soha nem nyújthatott egyebet, csupán férfiúi szépségét, a testét. Iszonyodott Médeia rémtetteitől? Az antikvitás héroszaitól távol állt az efféle morális érzék; például Héraklész rémtetteit alig emlegeti a hagyomány, csupán igazságtalan sorsát variálja-alakítgatja, egyre nagyobb nimbusszal övezve feltétlenül rokonszenves alakját. Médeia megölte öccsét, hogy megkönnyítse laszónnak a szökést az aranygyapjúval, majd saját lányai által ölette meg Peliasz királyt; de Iaszón lelkifurdalás nélkül fordította hasznára c szokatlan cselekvéseket. Valószínű, hogy Médeia a „Napleány" mivoltával, rendkívüliségével, idegenségével már megismerkedésük pillanatától kezdve egyszerre vonzotta és taszította a sikerszomjas, célratörő, de magától boldogulni nem tudó királyfit. Ez a másmilyenség akkor vált egyértelműen taszítóvá, amikor a „civilizált" hellén világba kívánt ismét beleilleszkedni, egy olyan világba, ahol az asszonyok eleve aláren-

deltek, és fölnéznek a férjükre, ahol a férfi a Nap és az asszony a Hold.

Iaszón vetett szemet Médeiára, vagy megfordítva ? Nem ez a lényeges : Médeia azonmód akcióba lépett Iaszón érdekében, a cselekvő szerelem megtestesítője volt. Az aktivitás a közvélemény szerint férfias vonás, de helyesebb azt mondani: Napvonás. Nyilvánvaló, hogy a cserbenhagyott Médeia nem nyugodhat bele kudarcába, hogy a kétségbeesés mélyéről, ahová, szavai szerint, azért zuhannak az asszonyok, mert nem kereshetnek otthonukon kívül, baráti körben feledést, mint a férfiak - „Mi meg saját lelkünkbe nézhetünk csupán" - a cselekvésbe menekül: bosszútervet kovácsol. A kétségbeesés kicsíráztatja azt az asszonyi tébolyt, mely a Napleány belrendszerében eleve adott: az érzelmektől, indulatoktól vezetettség teljes irrealitását. A szenvedélyes, lelke legmélyéig feldúlt Médeia embertelen, vagy jobban mondva: nememberi - a Naptól való - bölcsességgel férje megsemmisítésének bonyolultabb módját terveli ki: nem öli meg, az túl egyszerű lenne, annál sokkal többet akar: úgy teszi boldogtalanná, hogy a boldogság minden további lehetőségétől is megfosztja. Ezért öli meg az új mátkát, majd saját gyermekeit:

Nem látja általam szült fiát soha
már élve, és az új asszony sem szül neki más gyermeket, mert rút halállal pusztul el rút vétkeért, hatnak reá a mérgeim.

Bosszútervének láncszemei könyörtelen következetességgel kapcsolódnak egymáshoz, szinte nem is érti a korinthoszi asszonyok intő ellenvetéseit:

KARVEZETŐ: Mered megölni, asszony, önnön magzatod?

MÉDEIA : Ha így sebzem meg legfájóbban férjemet?!

A végzetes percben, amikor sor kerül a gyermekgyilkos cselekedetre, már-már megtorpan, hiszen mint érzelmi-indulati lény, anyaságát is intenzíven éli át, de látszatra épp „józan eszének" érvei parancsolják, hogy ne álljon meg a megkezdett úton, hiszen

Mindenképp meg kell halniok, s ha sorsuk ez, inkább ölöm meg őket én, ki szültem is.

Saját gondolatvilágán belül logikus, hogy joga van így dönteni: úgy érzi, ő adta gyermekeinek az életet, tehát el is veheti tőlük. Médeia ma, a huszadik században, ugyanezzel az érveléssel megy az abortuszbizottság elé: jogomban áll dönteni a saját gyermekem életéről-haláláról.

Szendy Ilka éppúgy nem ismer morális gátlásokat, mint Médeia; váratlanul éri a sérelem, de ösztönös reakciója hibátlan. Nem Dénes „csábította el", ő szemelte ki magának, „emelte magához" Dénest, ez azonban Ilka érzékelésében nem csökkenti a férfi részességét, felelősségét. S most Dénes menekülni akar, ráadásul, úgy látszik, búcsú nélkül, suttyomban, anélkül, hogy döntését tudomására hozná. Gönczi Dénes, az egrestelki kapás, egyedül mert dönteni a kettejük dolgáról, s őellene döntött. Az sem menti, hogy nem Mari mellett döntött, hanem ugyanannyira Mari ellen is: mindkettejüktől, a kettős helyzet elől szökött el.

Szendy Ilka megöli Dénest, s bűne felfedetlen marad; a kútba, a holttestre zúdított kövek Ilkát húzzák-nyomják egyre lejjebb, a bűnhődés műve előbb a lelkében teljesedik be, felbomlasztva tudatát, azután életében is : szinte véletlenül öli meg a vén Faggyas. Halálát megkönnyebbülten fogadja az olvasó: szükségszerűen következik a folyamatból, amit cselekedetével megindított. Úgy hal meg, mint a nagy tragédiák hősnői: elkövetett tragikus vétke csupán ilyen katarzisban oldódhat fel.

Médeia, a Napleány, diadalmaskodik: nem-emberi mivolta emeli magasba, dicsőíti meg a porig alázott Iaszón előtt, a Nap küldötte fogat *deus ex machinája* hozza meg a menekvést. Ilka, az erdélyi tímárleány, elpusztul, mert földi nő, mert ember: nem vonhatja ki magát a bűnhődés, bűntudat, vezeklés törvényei alól.

Ezért antik tragédia Euripidész Médeiája, és ezért modern regény - a legnagyobb magyar regények egyike - Szilágyi István könyve, *a Kő hull apadó kútba.*

Varsói nyár

Milyen gyors az átállás, csodálkozom magamra, amikor kilépek a verőfényes varsói utcára: biztosan azért, mert annyira az én városom ez is, talán még jobban, mint Budapest, hiszen ezt felnőtt fejjel, tudatosan választottam magaménak.

A belső átállás: jó itt lenni, s nemcsak azért, mert később virágzik a hárs, és a téren kofafélék árulják a gerberát, öt zlotyjával szálját, hanem is, mert azonmód természetes, hogy veszek belőle, hogy virágot veszek a sarkon, amikor látogatóba indulok, teára vagy vacsorára vagy csak úgy - jó ez *a másság,* amire nyomban átváltok, mihelyt kilépek a varsói utcára,

hisz Varsó egészen más, mint Buda-pest, és én is hadd legyek egészen más, mint odahaza, ez a jó, mert összefügg egymással a kettő: Varsóban másképp él az ember, és ez önmagában is öröm,

mert például Varsóban színházba jár az ember, ez az egyik fő foglalatossága, színházba jár akkor is, ha nyár van, mert Varsóban a színházak nyáron is játszanak, persze telt házzal, de ha szerencséje van az embernek, előadás előtt egy fél órával sikerül jegyet szereznie, vagy délelőtt megkörnyékezni a titkárnőt, azzal, hogy Budapestről jöttem .. .

S bár nem mindegyik színház játszik, hanem fölváltva, huszonöt varsói színház közül csak két miniszínház tart hosszú nyári szünetet, a többi vagy június közepétől július végéig, vagy augusztus elejétől szeptember közepéig, vagy nyár közepén keresztbe - a gyakorlatban tizenkét színház játszik júliusban, tizen-kettő augusztusban, és még a legforróbb időszakban, július **22.** és augusztus közepe közt is játszik hat-hat-, tehát az ember színházba jár a varsói nyárban.

S bár Ödön von Horváth két darabból eggyéötvözött komédiájának bemutatója az Ateneumban őszre marad, s Choiński új darabját a Powszechny augusztus közepén mutatja be, amikor én már Temesvár utcáit rovom - mégiscsak eljutok a Wspólczesny két kitűnő előadására, megnézhetem a parádés szereposztású *Cseresznyéskertet* és Mrożek sokat vitatott, már eddig is számos külföldi szín-padot bejárt új darabját, *az Emigránsokat.*

Ahogy a lengyelek Csehovot játszanak: annyira otthonosak ebben a világban, mintha a saját nosztalgiáikat ironizálnák, de olyan visszafogottan, hogy el-tűnődöm: mit szólna hozzá Csehov, ha látná? Talán nem illetné Maciej Prus rendezőt azzal a szemrehányással, amivel annak idején Sztanyiszlavszkijt: „Azt mondja - írta levelében Szerebrovnak -, hogy sírt a darabjaimon . . . De hiszen nem azért írtam őket, csak Sztanyiszlavszkij csinálta őket »könnyesre «. Én mást akartam. Csak meg akartam becsületesen mondani az embereknek: nézzetek magatokra, lássátok meg, milyen silányul, milyen unalmasan éltek! Mi van ebben sírnivaló ?" - És mit szólna Halina Mikołajska kitűnő anyaalakításához? Hiszen - bár a szerző leveleiben következetesen „öregasszonynak" titulálta Ranyevszkaját - végül a moszkvai bemutatón is, 1904 januárjában, maga Olga Knyipper,

Csehov csöppet sem öreg felesége játszotta ezt a szerepet .. .

„Miért nevezik a plakátokon és az újsághirdetésekben olyan makacsul drámának a darabomat?" töprengett Csehov: hiszen ő komédiát, vígjátékot írt! „Az utolsó felvonás vidám lesz, egyébként az egész darab vidám, könnyelmű ..." - hangoztatta. Mennyiben határozza meg a műfajt a szerző, mennyiben a rendezés és mennyiben a színészek játéka? Annyi bizonyos, hogy a „csehovi vígjáték" külön kategóriává vált, ennek folytatója a lengyel dráma-írásban Szaniawski, s ennek az állóképnek a figuráit zilálja szét, cirkuszi pojácaként zsinóron ráncigálva, Witkacy. Csehov ragaszkodott az egyértelmű műfajmeghatározásokhoz, s nem tudhatta, hogy az egyik út épp tőle vezet az abszurd színház tragigroteszkjéhez.

Schulz: Fahajas **boltok a krakkói Stary** Teatrban

A Cseresnyéskert rendezőjén és kitűnő szereplőgárdáján senki sem kért számon műfaji követelményeket; *az Emigránsok* varsói bemutatója épp műfajiságával, állítólagos vígjáték mivoltával keltett vitát és ellenkezést a kritikusok körében. Az új Mrożek, írták, abban különbözik a régitől, hogy alakjai konkrétak, reális körülmények közt élő, reális emberek. Éppen ezért, írja egy másik író másutt, játszotta 1 két figurát olyan kitűnően két emigráns egy külföldi előadáson, s az ugyancsak emigránsokból álló közönség sírva-nevetve ismert bennük saját magára. Tehát a varsói bemutató, sajnálkozik az előbbi kritikus, félreviszi az előadást, amikor a komédia szférájában oldja föl a dráma feszültségét.

Nem, nincsen egészen igaza, gondolom rögtön: hiszen az új Mrożek mégis-csak szerves folytatója a régiek egyiké-nek - annak, aki B legényt, S legényt és N legényt, Kartársat és Kedves Kartársat, Első Urat és Második Urat bezárta egy térben és időben meghatározatlan, de szigorúan körülhatárolt helyzetbe, ahol nem fejlődik a jellemük, és nem hordoznak magukban konfliktusokkal terhes, tragikus csírákat, hiszen szándékosan laposak, szürkék, nem típusok, hanem sémák; dialógusaik hol elvontak, hol gyakorlatiak, de mindenképp nevetségesek, szituációjuk a függőség, a kiszolgáltatottság, amiről nem ők tehetnek, semmiképp sem ők: hiszen arról sem ők tehetnek, hogy laposak, szürkék, sematikusak. Szituációjuk *a Strip-tease-ben* volt a legegyértelműbb, s dialógusuk ott vált a legelvontabbá: egy primitivizált platóni dialógus paródiája volt, ami egyúttal Kruczkowski híres darabjának, *A szabadság első* napjának problémafelvetését is parodizálta: a külső és a belső szabadságról. *Az Emigránsok* dramaturgiája épp *a Strip-tease-hez* kapcsolódik a legszervesebben.

Az Emigránsok hősei, XX, a fizikai munkás és AA, az értelmiségi, megint csak inkább sémák, mint típusok : csupán társadalmi meghatározottságuk, helyi és időbeli létük vált konkrétabbá. Időbe és térbe zártságuk: lépcsők alatt, csövek és falak között, emigrációban, szilveszter éjszakáján annyiban kevésbé reménytelen, mint Első Úré és Második Úré, hogy térbeli tényezője feloldható: kiléphetnek, kitörhetnek belőle. Elszakadhat-nak környezetüktől, egymástól, emigráns mivoltuktól. Hazamehetnek. Ha akarnak. Ha XX nem lenne rabja a pénz-keresetnek de hiszen azért gyűjt, dolgozza magát betegre, hogy egyszer haza-mehessen, házat építhessen a családjának! -, ha AA nem lenne rabja kivetettségbe zárt szabadságának: hogy azt ír-hatja, mondhatja, gondolhatja, amit akar, a lépcsők alatt, csövek és falak között.

„Nyirkos cementfalak között képzelhetsz egy kis szabadságot" - milyen tömören írta meg József Attila, gondolom, s szinte visszatartott lélegzettel nézem, hogyan válik a Teatr Wspólczesny színpadán a gyakran fáradt dialógusok egyhangúsága groteszk egyhangúsággá, hogyan válik két ember össze-zártságának tartalmatlansága hol tragikussá, hol nevetségessé. Nem egyértelmű vígjáték, amit látok, nincs igaza a kritikusoknak: ez is tragigroteszk, a szín-padon is, s ezt - meghökkentő újszerű séggel - a két figura kétféle koncepciója sarkítja ki: Mieczysław Czechowicz XX-je csakugyan bohózati tahó - mert mikor nem az? -, de hiszen szándékosan is magában hordozza, s hadd hordozza, előző inkarnációit: például a *Tangó* Edekjét Wieslaw Michnikowski azonban AA szerepében tűnődő, szarkasztikusan komoly, végső kicsengésében tragikus alak. Mit hozhat ki két ki-tűnő színész 'egy olvasva vontatottnak ható darabból, csodálom, milyen remekül játsszák meg a szituációt, hogy a szöveg rezonanciát keltsen, ilyen rezonanciát! Mert a varsói közönség rezonál és reagál, bekapcsolódik, részt vesz, tapsol, nevet, sőt: azt is tudja, mikor kell nem nevetni, hanem mosolyogni.

Például a Csehov-előadáson. Nem nevetni: mosolyogni.

Eszembe jut a pesti közönség, az oktalan, harsány röhejek, mosolygás helyett, egyik-másik előadáson - de csak most jut eszembe, utólag, Pesten. Mert Varsóban az jut eszembe, ami ott van, az az idő és az a hely, ami „hazában-lét" és nem emigráció, virágok és színházak és együtt-mosolygás és együtt-könnyezés a lengyelekkel, nekem: 1976. július, varsói nyár.

Fahajas boltok a krakkói ködben

Köd, köd és köd. Krakkóhoz ez illik, a novemberhez. Es Schulzhoz is. Gondolom, jóleső érzéssel, a Teatr Staryból hazafelé menet. Végre egyértelműen jónak érzem, amit Ryszard Major csinált: Schulzot. Talán épp azért, mert nem színházból, hanem prózából alkotott új műfajt, saját szavaival élve: színházi

parafrázist. Igaz, Białoszewskinél is: csupán a varsói előadás egyik fele Białoszewski színházából csinált színház, a másik prózát emelt színpadra. Épp az volt a baj, hogy „emelte", hiába a „szegény-színházas" szcenográfia, a lényeget torzította el.

Szeretnem kellene Ryszard Major rendezéseit, gondoltam a varsói előadás után: hiszen ő állította először, másodszor és harmadszor színpadra Białoszewskit, hosszú évek után. Miron Białoszewski Külön Színháza nyolc évig működött, 195 5-től 1963-ig, 1970-ben doktoráltam belőle, és 1973-ban jelent meg a krakkói kiadónál a monográfiám; akkor sikerült rábeszélni Białoszewskit hajdani színházi szövegeinek kiadására is. (Magyarul a Híd 1974. decemberi számában jelent meg három darabja, kísérő tanulmányommal; a hazai olvasóközönség a varsói felkelésről írt, magyarul *Napraforgók ünnepe* címen kiadott emlékezéseit és *Micsoda szerencse* címen összeállított válogatott verseskötetét ismeri.) 1971-ben jelent meg a szöveggyűjtemény könyv alakban, és a krakkói „Pleonasmus" diákszínház még abban az évben bemutatott egy Białoszewski-összeállítást; a „Pleonasmus" megteremtője és vezetője a krakkói egyetem lengyel irodalom szakos hallgatója, Ryszard Major volt. Major 1971-ben iratkozott be a varsói Színművészeti Főiskola rendezői szakára, és 1974-ben nyert a wroclawi fesztiválon díjat második hivatásos szín-házbeli rendezésével: a gdański színház-ban ismét Białoszewskit rendezett, „Külön Színház" címmel.

Nem láttam a „Pleonasmus"-féle Białoszewskit, a gdańskit sem; érdekelt, de féltem is tőle. Túlságosan szerettem a hajdani „igazit", ahol - a cocteau-i aforizmához híven - ugyanaz a három ember (Białoszewski, Hering és Murawska) volt a szerző, a rendező, a színész, a színpadkép és a jelmezek tervezője és elkészítője. Első találkozásom Major munkájával közvetett volt: a Zielona Góra-i színház igazgatója kért fel, írjak egy eszszét ún. Színházi Füzetükbe, abból az alkalomból, hogy Białoszewski mutatnak be (1975 tavaszán), Ryszard Major rendezésében: ezúttal Białoszewski prózakötetéből, *A valóság* beköpéseiből készül színielőadás.

Csak a varsói előadást láttam, most, 1976 őszén, a Teatr Powszechny kisszínpadán. Az összeállítás első fele három mindarab, *a Keresztes hadjáratok, a Kochné* és az *Osmędeusze;* a második fele ismét *A valóság beköpéseiből* ollóz össze egy csokorra valót. Az első fele jobban zavart, mint a második: nyilván ugyan-csak azért, mert nem tudtam az eredetit elfelejteni. Miért nem hallgatták meg - a rendező és a színészek - az egykori elő-adás dallamátritmusát? Hisz *az Osmędeusze* teljes egészében megvan magnó-szalagon, Białoszewski bármikor szívesen kölcsönadja. Hogy lehet annyira nem odafigyelni, hogy még a kötetbeli szöveg nyilvánvaló sajtóhibáját sem korrigálják? És miért idéznek a színlapon olyan bőven a könyvemből, ha szövegelemzéseimből semmit sem hasznosítottak? Pedig Joanna Żółkowska igazán kitűnően játszik, és a hajdanit nem ismerő, mai közönség élvezi a szöveget, élvezi azt, ami az előadásban Białoszewski. Ennek a közönségnek a prózaösszeállítás mond kevesebbet, hiszen a költő-hős alakja nagyon nem-hiteles, és a köznyelviségben eleve benne rejlő abszurditás hatását erősen csökkenti a túlrendezés, a teatralitás.

Talán meglepő : miért beszélek teatralitásról, amikor se jelmezek, se színfa-lak . . . De az a sok ordítozás, funkció nélkül való mozgás, handabandázás! A Külön Színházat hol hadarni kell, hol kántálni-énekelni; *A valóság beköpései* hol végletesen monoton előadást, hol distanciával parodizált „indulatos beszédet" kívánnak. Miért is nem tanult Major többet Białoszewskitől, a Külön Színház lényegéből?

A krakkói Schulz-előadás végre meggyőz Major tehetségéről, s azt is meglátom benne, mi izgatja ezt az új, most felnőtt rendezőtípust, azokat, akik a bölcsészkar elvégzése után mentek a főiskolára, s két műfaj közt: a próza és a dráma közt keresik a lengyel színház új útjait. Bruno Schulz látomásos prózája teljes sikerrel termékenyítette meg Major rendezői képzeletét.

Bruno Schulz, a drohobyczi rajztanár, aki a galíciai kisváros nagy szürkeségében színeket látott, nagyfejű, lefelé elkeskenyedő embereket rajzolt, és prózájában apja, a kisvárosi rőfös alakját fantasztikus mágussá óriásította fel - főleg első, *Fahajas boltok* című novellagyűjteményét tekintette önéletrajzi regénynek. Vízióinak világában nem fizikai, hanem lélektani törvények érvényesek, nincs feltétlen azonosság, sem ellentmondás, minden tárgy lehet egyszerre önmaga és nem-önmaga, a hasonló dolgok egymássá lényegülnek át. Ezt a világot állította színpadra Major, s mindent el tudok fogadni, amit csinál: azt, hogy a belső monológokat különböző szereplők szájába adja, hogy a Démiurgoszt egy egész csapat - a „Pleonasmus" színház diákjai, mert Major hű maradt hozzájuk - testesíti meg, s legelsősorban: hogy az Apa két alakban van jelen a színpadon, az egyik beteg, megtört és öreg, a másik elegáns, fölényes és uralkodó .. .

Kitűnőek a színek: a fehérek, barnák és feketék - a piszkosfehéren röpködő párnák, a fahéjbarna pultok és a kopottfekete végek és kelmék. Jól választotta ki Szwajgier a dallamokat: különösen a Krokodil utca kupléjára gondolok. Nagyszerűek a behozott „reális" kellékek: főleg a konflis és a kondorkeselyű. Az a szcenografusi lelemény is teljesen meggyőző (Jan Banucha immár Major állandó munkatársa), hogy az Apa madármániáját s az ebből teremtett mítoszt a kitömött madár és a kis, festett fajátékszer illusztrálja. Biztos ösztönnel ragadta ki Major a refrénként ismételt szövegrészeket, rangjához méltón - a színpad eszközeivel ténylegesen felfokozva - emelte meg a schulzi prózát.

És kitűnőek a színészek: elsősorban az esettebb Apát játszó Roman Stankiewicz, és az egyszerre démoni és hallatlan eleganciával közönséges Adela alakítója, Teresa Budzisz-Krzyżanowska.

Igen, gondolom, ez a „színházi parafrázis" sikerült: ez valóban, egészen Schulz, nagyszerű az előadás, és ugyanakkor irodalmi tett is: a néző odahaza ismét elővezi Schulz prózáját. Az is elővezi, aki - bár tudta eddig is, hogy Schulz a lengyel irodalom nagy modern vonulatának harmadik képviselője volt, Witkiewicz és Gombrowicz mellett, a harmincas években - talán nem olvasta, nem szerette meg. Úgy, ahogy Major vagy én. A magyar olvasók alighanem szeretik: 1969-ben kiadott kötete, az *Apám tűzoltó lesz* című válogatás gyorsan elfogyott. Talán mi is csinálhatnánk belőle színházat ?

Kilépek a krakkói ködbe, a novemberi ködbe. Talán ilyen ködös november volt akkor is, ott is: 1943-ban, Drohobyczban. Amikor - november 19-én, Erzsébet-napkor - a híres „véres csütörtökön" lelőtte egy gestapós Schulzot az utcán. Szökéséhez minden elő volt készítve már: hóna alatt szorongatta a cipót, amit az útra vett magának. Épp az ötvenedik születésnapja volt.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THÉATRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédactuer-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Miklós Almási:

Rôles et illusions

Chasse royale de Gyula Hernádi, que joue le Théâtre de Pest, fonde sa trame sur un régicide fictif d'il y a cinquante ans, mais son intérêt contemporain, son actualité sont manifestes. Mis en scène par László Marton, le spectacle compte, selon notre critique, parmi les événements les plus importants des dernières années.

Tamás Koltai:

Les chercheurs du clef, avec un léger souffle de vent dans le dos

C'est à Szolnok qu'on a créé, au cours de la saison passée, le nouveau jeu grotesque d'István Örkény qu'on peut actuellement voir au Théâtre National de Budapest, dans la mise en scène de Tamás Major. Les critiques ont amené l'auteur à exécuter certaines modifications dans le texte, mais il s'agit là plutôt d'un effort littéraire digne d'être apprécié, car, comme le pense le critique, la nouvelle édition des *Chercheurs du clef* reste inférieure à la précédente.

Katalin Saád:

Avant le déluge

Le Théâtre National a invité György Harag, artiste hongrois vivant en Roumanie, pour mettre en scène cette pièce d'István Nagy, Hongrois domicilié également au pays mentionné. Ainsi est né un spectacle fort réussi dont notre critique analyse surtout la structure acoustique et les éléments apportés par les interprètes.

Tamás Bécsy:

« Le Ban Bánk » au Théâtre Thália

Notre « tragédie nationale », écrite par József Katona, est, depuis 150 ans, objet des discussions les plus vives. En 1976 c'est à Pécs qu'on a joué pour la première fois sa version remaniée par Gyula Illyés et c'est ce texte que peuvent enfin connaître les spectateurs de la capitale. Notre collaborateur résume les leçons les plus importantes à tirer de cette entreprise.

Erzsébet Berkes:

Comment est morte la reine?

La version citée du *Ban Bánk*, due à Gyula Illyés, a été abordée également par l'ensemble de Veszprém qui, cependant, a opté à certains points pour le texte original, et c'est justement cette troisième version que notre critique trouve la plus heureuse.

Eszter Révy:

Le Ban Bánk en voyage

Notre théâtre ambulant, portant le nom de Madame Déry, a lui aussi mis sur son affiche le « nouveau » *Ban Bánk* de József Katona et Gyula Illyés et cette version jouée maintenant à travers le pays enrichit la discussion d'intéressants aspects nouveaux.

Géza Hegedüs:

Monna Vanna à Miskolc

La pièce de Maeterlinck – dans une mise en scene remarquable de Sándor Beke – fournit à l'éminent historien du théâtre l'occasion d'examiner la vitalité théâtrale de cet auteur à peine connu en Hongrie.

Alfréd Lux:

Les premières représentations de la Scène Miklós Radnóti

L'ex-Scène Littéraire a pris, dès cette saison, le nom de Miklós Radnóti, grand poète tombé victime du fascisme. Le premier programme a été, fort légitimement, consacré à Radnóti lui-même, puis on a créé deux pièces en un acte d'István Kocsis, auteur hongrois de Roumanie. Chacun des deux spectacles est, selon notre critique, digne des aspirations ambitieuses de ce théâtre renouvelé.

Katalin Budai:

Une Illyrie avec des buissons en laine

Le Théâtre József Attila, résidant dans un quartier ouvrier de Budapest, reprend chaque année une des comédies de Shakespeare. Avec *La Nuit des Rois*, mis en scène par Gábor Berényi, la série a atteint son sommet, pense notre collaboratrice.

Zoltán Tölgyesy:

« Bulles de savon » au Théâtre József Attila

Le Théâtre József Attila a repris la comédie « *Bulles de savon* » de Gergely Csiky. A pièce légere comme une plume – spectacle léger comme une plume. Pour cette même raison, le critique met en doute le sens d'une telle reprise.

István Nánay:

Le théâtre est une loupe

Dans notre numéro précédent nous avons déjà parlé de la nouvelle adaptation des *Ames Mortes* de Gogol. En touchant à certains problèmes stylistiques, István Nánay conteste les affirmations de nos critiques.

András Gervai:

Conversation avec Géza Páskándi, au sujet du « contact mutilé »

Géza Páskándi appartient parmi nos auteurs vivants les plus productifs, cependant ses pièces suscitent des controverses de plus en plus vives. Dans cet interview il parle du destin des nouvelles pièces hongroises et des contacts entre auteur, théâtre et la critique.

Géza Staud:

Le public de théâtre sous la lumière des projecteurs

Pour procéder à un examen scientifique du public de théâtre, l'Académie Autrichienne des Sciences a créé un Institut de Recherche pour l'Analyse du Public. Le nouvel établissement s'est mis en contact avec la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale et de cette association sont nées deux rencontres internationales, la première, en 1975, à Venise et la seconde, en 1976 à Vienne. Le sujet – l'analyse sociologique du public du théâtre – a amené aussi le Centre de Recherches des Mass Media de la Radiotélévision Hongroise à effectuer en Hongrie de pareils sondages.

László Maácz:

Monsieur Twardowski de Wroclaw

A propos de la tournée en Hongrie de l'ensemble de Henryk Tomaszewski, notre critique cherche les points de contact entre les aspirations du ballet moderne et le style de ce Théâtre de Mime venu de Wrocław.

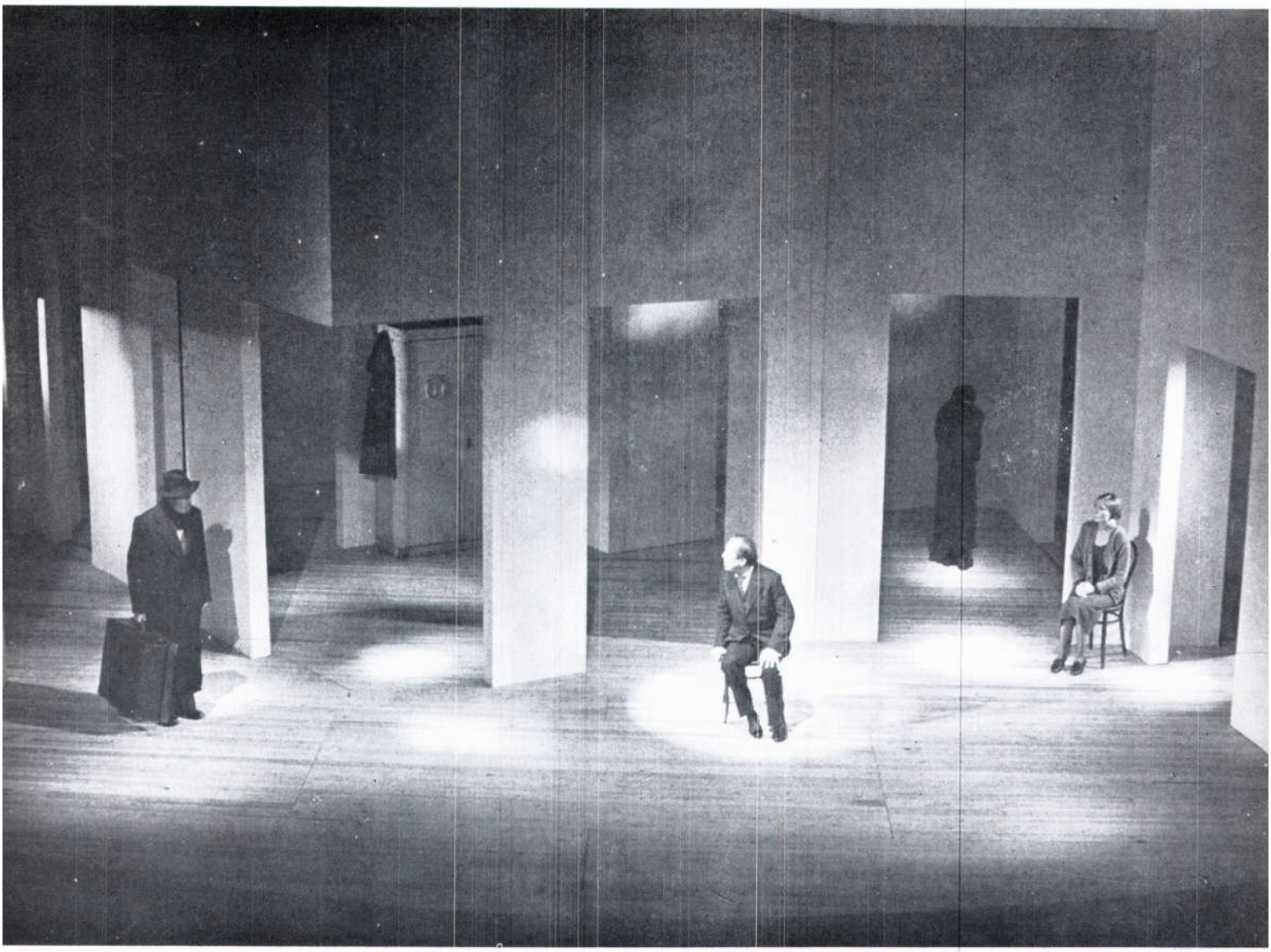
Katalin Óvári:

Expériments théâtraux en Italie

L'article résume certaines tendances nouvelles du théâtre italien, en indiquant leurs origines sociales et artistiques.

Grácia Kerényi:

Entre plusieurs genres . . .

Dans la première partie de son essai l'auteur analyse une tragédie antique – la *Médée* d'Euripide – et un roman moderne – *Une pierre jetée dans une fontaine qui tarit* d'István Szilágyi – qui transpose dans nos jours le sujet immortel. Par la suite, elle nous renseigne sur quelques récents événements du théâtre polonais, en premier lieu sur la pièce *Les Émigrés* de Sławomir Mrożek.

Ára: 12 Ft