SZÍNHÁZ

Bényei József: Fővárosi kritika — vidéki színházak
Vajda Miklós: A fordító vallomása
Majoros József: Dosztojevszkij a Nemzeti Színházban
Breuer János: Jegyzetek a zenés színházról
Lukácsy András: Ruttkai Éva
Léner Péter: A harmadik nemzedék
Malonyay Dezső: Népművelés, profil, színházvezetés
Benedek András: A drámai nyelv
Szinte Gábor: Zűrzavar és még valami

69

7

SZÍNHÁZ II. ÉVFOLYAM 7. SZÁM • 1969. JÚLIUS

TARTALOM

BÉNYEI JÓZSEF: *Fővárosi kritika - vidéki színházak [1]*
KOLTAI TAMÁS : *Túlzás-e eredetiséget számonkérni? [7]*
VAJDA MIKLÓS: *A fordító vallomása [8]*

Magyar játékszín

MAJOROS JÓZSEF: *Dosztojevszkij a Nemzeti Színházban [13]*
„A tett művészete a dráma"
I. ANTAL GÁBOR: *Arénák és cirkuszok [17]*
II. MIKÓ KRISZTINA: *Viet rock [19]*
III. SZALONTAY MIHÁLY: *Az aktualitás dramaturgiája [21]*
BREUER JÁNOS: *Jegyzetek a zenés színházról [25]*

Négyszemközt

LUKÁCSY ANDRÁS: *Ruttkai Éva [30]*

Fórum

LÉNER PÉTER: *A harmadik nemzedék [33]*
MALONYAY DEZSŐ: *Népművelés, profil, színházvezetés [38]*

Színháztudomány

BENEDEK ANDRÁS: *A drámai nyelv [40]*

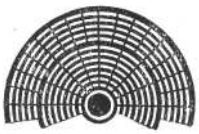
Világszínház

PÁLYI ANDRÁS: *Grotowski színház és laboratóriuma [47]*
SZINTE GÁBOR: *Zűrzavar és még valami [54]*
KECSKEMÉTI KÁROLY: *A hampsteadi színházklub [56]*
KENCZLER ÉVA: *„Az igazat, csakis a tiszta igazat" [57]*

Könyvszemle

KOMLÓS JÁNOS: *Röpirat a színházi jog ügyében [59]*
MÁRTON VERA: *Molnár Gál Péter — Olvasópróba [62]*
TESCHLER ANDREA: *Utazás a városi folklór körül [63]*

A fényképeket Iklády László készítette



BÉNYEI JÓZSEF

Fővárosi kritika - vidéki színházak

Mit írtak egy debreceni évadról a budapesti lapok?

A vidéki színésznek sajátos kapcsolata van a kritikával. És különösen sajátos a fővárosi kritikával. A fővárosi színész napról napra új és sokrétű feladattal találkozik, munkája, élete több csatornán jut el a sajtó közvetítésével a közönséghez, az anyagi és erkölcsi megbecsülést többfelől kapja. A vidéki színész viszont eljátszik egy szerepet egy darabban, aztán hónapokig annak visszhangját várja, lesi, mert ez a visszhang ad számára ösztönzést, erőt. A fővárosi színész sok mindenre várhat visszhangot, s ha bírálják is, a feladatok nagyobbak, biztatóbbak, megtartóbbak.

És a vidéki színész számára elsősorban a fővárosi visszhang a mérvadó. Sőt, nem egy esetben a vidéki színház számára is. Ha közepes előadásról a helyi lap megírja, hogy közepes, s ugyanarról a produkcióról a fővárosi lap langyos jóindulattal általánosságokat mond, a színház ezt fogadja el inkább, s a tekintélyre hivatkozik. De hiába dicsér a helyi lap kritikusa, féloldalas zengedelem sem veheti fel a versenyt a színész tudatában a fővárosi lapok - akár-milyen sablonos - dicsérgető félmondatával.

Oka van persze ennek is. Művészeti és színházi életünk annyira Budapest-centrikus, hogy a vidéki színész számára a fővárosi lap dicsérete mindent jelenthet, rádiót, filmet, szinkront, tévét, esetleg budapesti szerződési ajánlatot. Hiszen mindenki a fővárosban él, akin ez múlik, s ők nyilván nem a megyei lapokat olvassák.

De a színházi produkciók fővárosi visszhangja nemcsak a színház számára fontos. A közönség számára is. Kivételesen Debrecenben a megyei lap olvasottsága ugyan jóval felülmúlja egy-egy fővárosi lap olvasottságát, de a helyzet még itt is az, hogy egy fővárosi lap által megdicsért produkció nagyobb érdeklődést vált ki.

Mindez - s számtalan más tényező is - indokolja, hogy a fővárosi kritika és a vidéki szín-ház kapcsolatát valamilyen aspektusból vitatni, elemezni kezdjük. Kiindulásnak én azt választottam, milyen volt a Debreceni Csokonai Színház 1968/69-es évadának visszhangja a köz-ponti lapokban 1969. május 18-ig, s néhány általánosíthatónak tűnő következtetést e vissz-hang elemzése alapján szeretnék levonni.

Maguk a tények (átvizsgált lapok): Élet és Irodalom; Film Színház Muzsika; Népszabadság; Magyar Nemzet; Népszava; Magyar Hírlap; Színház.

Anna-ünnep. Erről a bemutatóról írtak legtöbbet. Egyedül a Magyar Nemzetben nem találtam kritikát. Terjedelemben is: csaknem ötszáz nyomtatott sor jelent meg a hét lapban Molnár Géza művéről. A dráma nyilvánvalóan nem kiemelkedő alkotás, a produkció sem nő túl jelentősen a jó átlagszínvonalon. Mi magyarázza a fokozott érdeklődést? Az, hogy mai magyar szerző új drámájáról, ősbemutatóról volt szó.

MacBird. Kritikai visszhangja még mindig tisztességes. Ha Gábor Istvánnak a Színházban megjelent általánosabb tartalmú jegyzeteit nem számítom is, három kritika jelent meg, csaknem 500 sor terjedelemben. A méltatások itt is elsősorban a drámát, a művet elemzik, kevesebb szó esik a rendkívül izgalmas színházi produkcióról.

- A Csokonai Színház e két produkciója váltott ki igazán sajtóvisszhangot ebben az évadban. A többi előadás visszhangja a következő:

Két írás jelent meg *a Lear király* előadásáról.

Egy kritika jelent meg a következő produkciókról: *Bánk bán, Az első 36 óra, Ármány és szerelem, János vitéz.* (Szükséges itt megjegyezni, hogy *a Bánk bán,* a *János vitéz* és *Az első 36 óra a* Film Színház Muzsika utolsó előtti oldalán, majdnem a hírek között kapott csupán néhány sort, s ez visszhangnak alig tekinthető.)

Nem jelent meg kritika a következő produkciókról: *Három a kislány, Krisztina és a mama, Furcsa pár, Marica grófnő, Ne szóljatok bele, A kegyenc.*

Mindezek persze szürke és száraz tények, elemzésük azonban mutat néhány érdekes sajátosságot.

Szeretném előrebocsátani, hogy a következőkben nem kívánok foglalkozni a kritikai visszhang vitathatatlan értékeivel, az egyes kritikák minőségével, nem az a feladat, hogy a kritikákat méltassuk, dicsérjük. Általában a kritikákra az a jellemző, ami színházkritikánkat fővárosi produkciókról írva is jellemzi: árnyalt fogalmazások, gazdag műveltséganyag, jóindulat stb. Külön kiemelendőnek Gábor István kritikáit tartom a Magyar Nemzetben és a Népszabadságban M.G.P.-nek *a MacBirdről* írott színházközpontú kritikáját.

Inkább a problémákról, igényekről, arról kell beszélni: mi hiányzik a kritikákból együtt, összességükben, s mi van bennük olyasmi, amit nem sajnálnék, ha hiányozna. Ha a problémákra választ akarunk keresni, meg is kell fogalmazni őket.

Esetlegesség

A fővárosi sajtó - beleértve a sokáig egyetlen színházi sajtóterméket, a Film Színház Muzsikát is - nem kíséri rendszeresen figyelemmel a vidéki színházi élet eseményeit. Nem állandó figyelői, elemzői a vidéki színházak munkájának, szinte kizárólag a komoly drámák ősbemutatói érdeklik a fővárosi kritikát. Kuriózumokat keresnek, nem a rendszeres munkára figyelnek. Ezt különben nemcsak az mutatja, hogy mely darabok nem kaptak visszhangot a debreceni évad előadásaiból, hanem az is, hogy a kritikák megjelenésének időbeli szóródása is nagyarányú, későn figyelnek fel érdekes produkciókra - akkor is inkább csak a drámára -, amikor már a hír hordott belőle valamit arrafelé. Ez az esetlegesség aztán következményeiben veszélyes, elszakadnak egymástól az egyes produkciók, a ritka vendégség akadályozza az áttekintést. Az csak érthető lenne, ha mondjuk az Élet és Irodalom Debrecenből csupán a mai magyar drámák bemutatására figyel fel, ez tartozna igazán a profiljába. De más szín-házak esetében nem így minősít, s mai magyar drámák előadására sem figyel fel minden esetben. Illyés Gyula *A kegyence* kiemelkedő rangú előadásban került színre Debrecenben, s nem volt egyetlen lap sem - tudomásom szerint a Tükör kivételével -, amelyik reagált volna rá. Ha azt éreznénk, hogy az egyes lapok saját profiljuknak megfelelően válogatják ki a röviden méltatandó vagy elemzésre ítélt bemutatókat, akkor az esetlegesség vádja fel sem merülne. De ilyen törekvést nem vagy alig látunk.

Irodalomcentrikus szemlélet

Az esetlegesség szinte-szinte következménye annak a helyzetnek, hogy színházi kritikánkat nem elsősorban a „hogyan" érdekli a színházi produkcióból, hanem a „mi". Nem az előadás, hanem a dráma. Ez a magyarázata annak, hogy egy közepes magyar dráma mint *az Anna-ünnep* akkora sajtóvisszhangot kapott (de hozhatnék példának a művek értékeit tekintve még gyengébb ünnepi bemutatókat más színházakból is), ez a magyarázata részben *a MacBirdre* irányuló figyelemnek. Máshol már játszott darab azért nem érdekli a fővárosi lapokat, mert az első bemutató alkalmával a darabról elmondták véleményüket, a színházi megvalósítás erényei, hibái nem jelentenek témát. Sajnos még színházi hetilapunknak sem.

Bizonyítani tudom ezt olyan egyszerű ténnyel is, mint egyes kritikákon belül a drámára és az előadásra fordított sorok aránya.

Íme, mutatóba *az Anna-ünnep* kritikái:

Magyar Hírlap: 53 sor, szinte mind a darabról, a színészeket meg sem említi.

Film Színház Muzsika - 15o sorból 100 a drámáról.

Népszabadság - 92 sornak kb. háromnegyede a drámáról.

Népszava - 97 sorból 18 az előadásról.

Élet és Irodalom - 97 sorból 26 az előadásról.

Jelenleg általában is hibája ez a színházi kritikának. A vidéki színházi beszámolók esetében azonban ez a hiba felerősödik. Két okból. Egyrészt a fővárosi színészek, színházak munkájának elemzésére más műfajt, formát is találnak a lapok. Másrészt általában a fővárosi bemutatókkal lényegesen nagyobb terjedelemben foglalkoznak. Ha a vidéknek szánt kis terjedelemből ennyit köt le a bemutató irodalmi része - sokszor elvonatkoztatva attól, hogy a mű irodalomnak is a drámai műfajok elnevezése alá tartozik, amely színpadon kap végső formát és tartalmat -, akkor a színészek, a színház munkájának elemzésére bizony kevés hely marad.

Pontatlanság, felületesség

Ez a gyakorlatban bonyolult formában jelentkezik.

a) Langyos semmitmondás.

Miután a kritikusnak nincs túl jó véleménye a produkcióról, de nem is akarja nagyon megbírálni, igyekszik úgy szólni róla, hogy senki se sértődjön meg, de mindenki tudja, miről van szó. Csak arról feledkezik el, hogy az adott színház és színész komolyan veszi szavait. Íme, bizonyságnak néhány jelző és minősítés egyetlen kritikából: Az előadás „megbízható, korrekt", „ápolt zenekari hangzás" tanúi vagyunk, a művész „lelkiismeretes, komoly munkájára örömmel figyeltünk föl ezúttal is", egy másik művész a „tőle megszokott kulturáltsággal" alakította szerepét, a harmadik „kitűnő hangbeli diszpozícióval", a negyedik „markáns vonásokkal", az ötödik „atmoszféarteremtő" volt és így tovább. Közben a kritikusnak eszébe se jut, hogy ezzel csak árt a színháznak is, színésznek is, kritikának is.

Egyik napilapunk *az Anna-ünnep* rendezéséről összesen ennyit írt: „Both Béla hozzáértéssel rendezte". Gondolom, a Nemzeti Színház igazgatójának, aki évtizedek óta rendező, s aki az íróval szinte egyenrangú energiát fordított arra, hogy a könyvdrámát színpadképessé tegye, a hozzáértés elismerése legalább ilyen félmondattal okvetlenül kijár.

Ebbe a kategóriába tartozik a „ha-módszer" is, amelyre ismét példát szeretnék idézni, s ugyancsak *az Anna-ünnep* egyik értékeléséből, ez alkalommal az irodalmi alapanyag értékeléséből: „Ha még feszesebbre tudta volna vonni anyagát, ha a széles ívű történelmi körképből műve nem szűkül kényszerűen kamaradrámává, ha a felvonások első képeinek hosszú nekifutását be tudta volna ágyazni a sokkal izzóbb légkörű második képekbe, ha a színdarabot záró dialógust mélyebben és kifejezőbben fogalmazza meg, teljesebb értékű alkotást üdvözölhettünk volna."

Igen, ha a kritikus ezt a mondatot megelőzően nem bizonygatja hosszasan, milyen jó

a dráma, akkor nem gondolna az olvasó arra, hogy túlzott tekintélytiszteletből vagy bátortalanságból nem fogalmazta meg, hogy bizony, bizony nem remekművel van dolgunk.

Ide kell sorolnom az értékelés elkapkodott megállapításait is. *A Lear királyról* írott egyik kritikában például a színészi munka értékelése meglehetősen elhamarkodottan történt, s ennek a társulatban sem volt jó visszhangja, rossz irányzatot emelt méltatlanul magasra.

Tévedések elkerülése végett itt kell elmondani azt, hogy a vidéki színház nem egyszerűen elismerést vár a fővárosi kritikától, hanem hozzáértő elemzést, olyan elemzést, amely egy produkcióról szólva is távlatot, szempontot ad. A fővárosi lapok olyan lehetőséggel rendelkeznek, hogy lényegében önálló színházi kritikusuk van, erre a vidéki lapok egyhamar nemigen lesznek képesek. Ezért aztán a vidéki kritika irodalom-centrikussága kényszerhelyzettel magyarázható; a fővárosi lappal szemben az igények is nagyobbak. Elemzést, sokoldalú elemzést, árnyaltságot várunk, nem megállapításokat, nem langyos szavakat, vállveregetést. A vidéki színházi kultúra már néhányszor bebizonyította, hogy érdemes a komoly elemzésre.

b) Tájékozatlanság.

Előfordul ilyesmi is. Például az *Anna-ünnep* egyik kritikusa szó szerint ezt írta: „A darabban sokkal több érték rejlik - ha sokszor kimunkálatlanul is -, mint ahogy az előadásból kiderül. A színház részéről kicsit gondosabb dramaturgiai munkára s több rendezői lelemény-re lett volna szükség a teljesebb élmény kedvéért. A vendégrendező Both Béla igyekezett híven színpadra állítani a meglevő anyagot, de egészében a produkció alatta marad annak a túlfokozott követelménynek, amelyet egy igényes új magyar darab színpadra állításától megkövetelhetünk."

Igaz, a kritikusnak jogában áll saját véleménye szerint értékelni a produkciót. Csakhogy elég lett volna elolvasni Molnár Géza drámájának a Kortársban megjelent változatát, s össze-vetni a színpadra állított változattal, azonnal világossá vált volna a kritikus előtt az az erő-feszítés, amelyet a rendező tett, *hogy* színpadképessé tegye a drámát. Ráadásul már a Kor-társ-beli változat is műhelymunka eredménye. Ezt az író sem tagadta sohasem,, nyilatkozatában nekem is elmondta, de a tények is ezt igazolják. A kritikus itt olyan tévedést követett el, amelyet jobb tájékozódással elkerülhetett volna, s amely különben helyes szemléletű, alapállású írása hitelét rontotta.

c) Túlzó követelések.

Ismét konkrétan kell egy kritikára hivatkoznom. A Népszabadságban Koltai Tamás írt egy másik vidéki produkcióval együtt a debreceni *Lear királyról.* Értékelését, minősítését vitatni nem kívánom, azt a szemléletet azonban, amely kritikájából kitűnt, igen. Magyarán mondva színpadi plágiummal vádolta Ruszt József rendezőt, azzal, hogy Brook emlékezetes Lear-produkcióját másolta le szinte egy az egyben Debrecenben. Ez szerinte súlyos hiba.

Nem árt tisztázni, hogy Ruszt József nem is látta az angol színház vendégjátékát, tudatos átvételről tehát szó sem lehet. Ez azonban a kisebb probléma. Kérdés ugyanis, hogy egy vidéki színház Lear-előadásától számonkérhet-e a kritikus egy merőben új, teljesen más, végső megoldásra törekvő koncepciót. Ha történetesen Ruszt látja az angol előadást, s úgy ítél, hogy az ő megoldásuk közelíti meg legjobban a dráma lényegét, s hogy ennek a meg-oldásnak alkalmazásával tudja legjobban a debreceni közönséghez, annak szívéhez, gondolataihoz eljuttatni Shakespeare remekét, ezért felhasználja, akkor bírálni kell? Akkor hibát köve-tett el? Szerintem nem. A kérdés az, hogy a közönség, amely a színházban ül, megrendül-e a dráma, Shakespeare nagyságától, ráérez-e az emberi szándékra, mondandóra, magáénak vallja-e a drámát. Ha igen, akkor meg kell dicsérni egy fiatal rendezőt, hogy onnan kölcsönözte megoldásait, ahol saját mondandója, a színház és a közönség számára a legjobbat találta. De ismétlem, Ruszt nem látta az angol színházat. Bár, ha látta volna, s ha megoldásait tudatosan átvette volna, akkor sem érhetné vád. Mert amit csinált, végeredményben az övé. Teljesen az övé.

Részletkérdések ezek?

Lehetséges. De a színház, a színész, a közönség, esetleg a vidéki kritikus úgy olvassa a fővárosi kritikákat, hogy azokban saját maga számára is vár valamit. S ha vitathatót talál,, akkor részkérdésekkel is vitatkozik. Az egész ugyanis részletekből tevődik össze.

Arisztokratizmus

A fővárosi kritika - s nemcsak a vidéki színházak esetében - eleve arisztokratikus magatartást tanúsít a könnyű műfaj termékei, produkciói iránt. Konkrét példa: a *Krisztina és a mama*, amelyről az elmúlt évadban a debreceni bemutatók közül tán legtöbbet beszéltek - mindenki szidta -, semmiféle kritikai elemzést, elutasítást, visszhangot nem kapott. Csak fricskát. Dehát ez elegendő? A debreceni színház már évek óta arra törekszik, hogy a zenés vígjáték területén is eredeti, új produkciókkal álljon elő. Ezek közül egyik így sikerül, másik úgy. Dehát ezek figyelemmel kísérése nem feladata a fővárosi kritikának? Ki utasította el eddig érvekkel a Krisztinát? És melyik lap írt Abai-Majláth-Kalmár *Ne szóljatok bele* című víg-játékáról? Igaz, nem remekmű ez sem, de sokkal gyengébb prózai előadásokról más szín-házak esetében írtak. Ez tehát arisztokratikus tartás a műfajjal szemben, s forrása abban keresendő, hogy ez kritikai életünkben általában is így van. Berkesit szidjuk, de hibáit kritikában elemezni talán csak a Népszabadság kísérelte meg. Másrészt abban, hogy a kritikusok nem ismerik eléggé a vidéki színházak sajátosságait, s nem tudják elképzelni, milyen funkciója van az operettnek, zenés vígjátéknak egy-egy színház életében. Íme a bizonyíték: a remek *MacBird* előadásaira átlagban 33-an, *az Anna-ünnepre* 52-en, *a Lear királyra* 31-en, *A kegyencre* 30-an váltottak jegyet a debreceni színházi pénztárnál előadásonként. Es az ellenpéldák: *Krisztina 249*, *Marica grófnő 202*, *Három a kislány* 166. Folytassuk? Az arisztokratikus elhúzódás és elhallgatás még nem változtat a tényeken. Pedig például érdekes kérdés volna, hogyan lehet ma operettet játszani. Nem akarom népszerűsíteni színházunkat, de *a My Fair Lady* vagy *a Bál a Savoyban* előadása vetekedett a fővárosival, s egy-két eset-ben máskor is bebizonyosodott, hogy Debrecenben valamiféle új út keresésére törekszik a színház éppen az operetteknél. De ez visszhang nélkül maradt, s ezért aztán a rendező is elbizonytalanodik néha. Pedig a színházi kritika nemcsak drámakritika.

„Darabkritika"

A fővárosi kritikusok általában a vidéki színház egyes előadásait értékelik, azokat nem tudják vagy nem akarják elhelyezni az adott színház munkájában vagy általában a vidéki szín-házi életben. Egy-egy darab érdekli a kritikust, leutazik, megnézi, de annak a színház más tendenciáival való összefüggéseit ritkán veszi észre. Alig-alig figyelt fel például a kritika a debreceni színháznak arra a vonulatára, amely Giricz Mátyás rendezéseiben jelentkezett. Nem hódolatra lett volna szükség, hanem figyelemre, arra, hogy lássuk: észrevettek valamit. S ha a néha öncélú ötlethalmazt bírálják, annak éppen úgy örültünk volna, mintha a meg-felelő pillanatban a kiteljesedést dicsérik.

Miután általában „darabkritikákat" olvashatunk a fővárosi lapokban, a fővárosi sajtó nemis tud eleven segítséget adni a vidéki színház profiljának, helyének kialakításához. Örvendetes ellenpélda Dévényi Róbert cikke a Színház-ban. El lehet képzelni, hogy egy kritikus egy színházban egy év alatt minden produkciót megnéz, s nemcsak a műsortervet értékeli évad végén - ami megint az irodalom-centrikusság egyik jele -, hanem a színházi munkát egészében véve. Mérlegelne és értékelne.

Elképzelhető lenne, hogy más újságműfajokban is megjelenjenek a vidéki színészek. Dégi István alig került fel Pestre, egyszeriben kapott néhány önálló oldalt a Film Színház Muzsikában, csakúgy, mint korábban Sinkó László. Egyik sem volt rosszabb színész Debrecenben, mégis, amíg itt voltak, alig-alig kaptak néhány sort. *Portrék*, *A hét művésze* sorozat miért nem tekint vidékre? Csak Budapesten vannak kiemelkedő alakítások?

Egyáltalán, fogalmazzuk így: az a baj, hogy a vidéki színházak a fővárosi sajtót *egy-egy* ott bemutatott dráma erejéig érdeklik, és csak a kritika, a recenzió műfaján belül. (Kivétel talán a Népszava egy-két írása.) Nem mint a kulturális élet bázisaira figyelnek rájuk, s ezért e színházak más műfajokban szinte nincsenek jelen a fővárosi sajtóban, csak egyes darab-kritikákban.

Vidék és vidék

Szeretném egyszer megtalálni annak elvi alapját is, mi a magyarázata egyik vagy másik vidéki színház fővárosi sajtóban elfoglalt arányának? Általában a dunántúli színházak - főleg Pécs és Veszprém - sokat foglalkoztatják a fővárosi sajtót. A Film Színház Muzsika pedig a szegedi színház produkcióit is gyakran méltatja, még olyan esetben is, amikor a darabot ősbemutatóként éppen a debreceni színház játszotta, s akkor egyetlen képet közöltek csak róla.

Nem lokálpatriotizmus ez bennem. Ha az arányok tényleges értékrendet jelentenek, akkor jó lenne ezt ki is mondani, s akkor megnyugodnék. De félő, hogy mögöttük személyes összeköttetések, barátságok vagy éppen másfajta, de nem színházi szempontok húzódnak meg.

Nem az a vidéki igény, hogy minden lap, minden produkcióról magasztaló szavakat írjon. Csak az, hogy a fővárosi sajtó is vegye észre azt, ami történik, legalább a tendenciákat, azok képviselőit személyekben, előadásokban. Hogy a zenés vígjáték frissítése érdekében tett kísérleteket, az operett-játszás megújítására irányuló törekvést, a modern, tartalmában s formájában is korszerű színház kialakítására tett törekvéseket nem vette észre a fővárosi sajtó, emiatt a debreceni színháznak nincs szégyenkezni valója. Amiatt sem, hogy *A kegyenc* elő-adása eddig csupán a Tükör kritikusának tűnt fel.

A vidéki színháznak igenis szüksége van a fővárosi sajtó segítségére. Mondhatnám, nem lehet meg nélküle. De a fővárosi sajtónak személyi feltételei s más okok miatt jobban meg-van a lehetősége árnyalt elemzésekre, igények, kifogások határozottabb megfogalmazására. A megyei színház és a megyei sajtó egy bokorban születtek, túl közel vannak egymáshoz. Jó lenne érezni, hogy a fővárosi sajtó bátrabban vállalja az elemzést, a segítést, a rendszeres gondoskodást.

KOLTAI TAMÁS

Túlzás-e eredetiséget számon kérni?

Miután Bényei József gondolatgazdag cikkében a debreceni Csokonai Színház előadásairól írt és általa kifogások színikritikák közül egyedül az én Lear király bírálatomat említette név szerint, ha akarnék se húzódhatnék meg csendesen „az egyik kritikus" megfogalmazás kínálta s a föl nem fedeztetés lehetőségével kecsegtető jótékony homályban. De Bényei József cikkének a „Túlzó követelések" címszó alatt kezdődő részlete akkor is vitára ösztönözne, ha történetesen nem én lennék a címzett. Bényei gondolatmenete ugyanis még jobban meggyőz annak a helyességéről, amit az említett kritikában állítottam, és ami jelenségsíkon nemcsak egyetlen színházunk egyetlen előadására jellemző. Ezért is - s mert annak idején kevés terem volt rá, hogy állításaimat részletesen indokoljam - örülök, hogy vissza lehet térni arra, ami ebből a konkrét előadásból általánosan érvényes.

„Kérdés ugyanis, hogy egy vidéki színház Lear-előadásától számonkérhet-e a kritikus egy merőben új, teljesen más, végső megoldásra törekvő koncepciót" - írja Bényei. A kérdésre adott válasz egyszerűen és röviden: *igen.* Számonkérhet. Számon *kell* kérnie. A színháznak is önmagától, s ha ezt elmulasztja, akkor a kritikusnak a színháztól. (Mellesleg: Bényei minősítő jelzőként használja az idézett mondatban a „vidéki" szót, s ez azért feltűnő, mert egész cikke éppen a vidéki színházaknak a fővárosiakkal való egyenértékű elbírálásáért száll - jogosan - síkra. Márpedig Bényei ebben a mondatban, gondolom szándéka ellenére, azt a látszatot kelti, mintha egy vidéki színházzal szemben eleve kisebb igényt kellene támasztani, mint mondjuk egy fővárosival szemben. Holott minden színházi előadást - legyen akár műkedvelők produkciója - többek között a szándék nagysága minősít. Régen rossz, ha egy színházi előadás létrehozói a maguk lehetőségein belül nem a „végső megoldást" keresik, ami természetesen nem jelenti azt, hogy ennek *mindenáron* „merő-ben új"-nak, „teljesen más"-nak kell lennie.)

Visszatérve a debreceni Lear-előadásra, pontosan azt vitattam és vitatom benne, amit most Bényei elvileg is megfogalmaz. Nem tudom elismerni ugyanis annak a lehetőségét, hogy Ruszt József rendező számára esetleg az általam is nagyon tisztelt Peter Brook felfogása „közelíti meg legjobban a dráma lényegét, s hogy ennek a megoldásnak alkalmazásával tudja legjobban a debreceni közönséghez, annak szívéhez, gondolataihoz eljuttatni Shakespeare remekét". Nemcsak azért nem tudom elismerni ezt a lehetőséget, mert *láttam* az angolok valóban nagyszerű előadását, amely egy kiváló - polgári világszemléletű -rendező esztétikai és filozófiai szinten egyaránt megrendítő vallomása; ezenkívül egy korábbi alkotókorszakának több előadáson végigkövethető gondolatsorát teljesíti be, tehát egyediségében megismételhetetlen és utánozhatatlan. Ettől eltekintve sem hiszem, hogy egy londoni rendező drámafelfogását „alkalmazni" lehet vagy kell a debreceni közönséghez. Általában nem hiszek egy alkotómódszer időtől és tértől, társadalmi helyzettől, az alkotók és a befogadó közönség közötti különbségtevéstől függet-len áttranszponálhatóságában. Nemcsak Lon-don és Debrecen, hanem Debrecen és Budapest vagy akár Debrecen és Nyíregyháza viszonylatban sem. Arról nem is beszélve, hogy az *ugyan-az* nem mindig *ugyanaz,* ha mások csinálják. Ez történt Debrecenben is, mint arra a kritikában utaltam.

Abban nincs okom kételkedni, hogy Ruszt József *nem látta a* Királyi Shakespeare Társulat előadását. Akkor másolatok ihlették vagy fertőzték, az is lehet, hogy kevéssé tehet róla, hiszen a járványokból nem könnyű kimaradni. S ez országos járvány volt: az angolok vendégjátékát követően jó néhány produkció másolta Brook Lear-rendezésének külsőségeit Budapesten és vidéken egyaránt.

Függetlenül most már az adott produkciótól, semmiképpen sem érthetek egyet Bényei Józsefnek azzal az elvi megállapításával, hogy „meg kell dicsérni egy fiatal rendezőt, hogy onnan kölcsönözte megoldásait, ahol saját mondandója, a színház és a közönség számára a legjobbat találta". Ha egy rendezőnek saját mondandója van, sehonnan sem kell „megoldásokat kölcsönöznie". Akkor megtalálja a saját megoldásait. Még ha ezek kevésbé tetszetősek is, mint a valahonnan eltanultak.

VAJDA MIKLÓS

A fordító vallomása

1.

Egy jó előadás kerek egész; százféle művészi és emberi, lélektani és technikai tényező tudatosan összehangolt együttműködésének eredménye, s mint ilyen leírható, boncolható, bírálható. Genezisében, vagyis az idő hosszmetszetében nézve viszont kiderül, hogy voltaképp elemezhetetlen. Olyan háromdimenziós szövedék, amelynek szálai ezerféle irányban a végtelenbe futnak, illetve az emberiség mikrotörténetével együtt az idő roppant orsójára tekeredtek föl, végérvényesen és kibogozhatatlanul.

Az egyik főszál - hogy a textilipari metaforánál maradjunk - történetesen egy nagyszerű drámaírói életmű (Arthur Milleré) színes és dús szövedékéből ágazik le. Közelebbről megnézve maga is ezer meg ezer vékonyabb szál fonadéka. Ezek közül az egyik az egész művön, a többi Miller-drámán át is visszakövethető: az író élete. Jellegzetes, meleg színe mind-untalan föl-fölbukkan az életmű szövetében, a többi színnel sajátságos mintákat alkot, míg egy ponton maga is százfelé ágazik, s rostjai elvékonyodva a régmúlt rácsai mögé vezetve tűnnek el.

Most a fordító működésének szálai kapcsolódnak a szövedékbe. Neki is van élete, múltja, műveltsége, színházi tapasztalata, sajátos nyelvhasználata, munkájáról elképzelése - meg-annyi, szintén rostokra bontható, vékony szál, mely az író s a darab vezérfonalaira csavarodik. És közben hozza magával - legalábbis a fordító azt reméli - egy másmilyen nyelv közegéből jelentésben és mögöttes tartalomban, hangsúlyokban, felhangokban, érzelmekben és indulatokban, eljátszható életanyagban lehető pontos megfelelőit mindannak, amit az író oly gondosan megválogatott idegen szavaiba beleszorított.

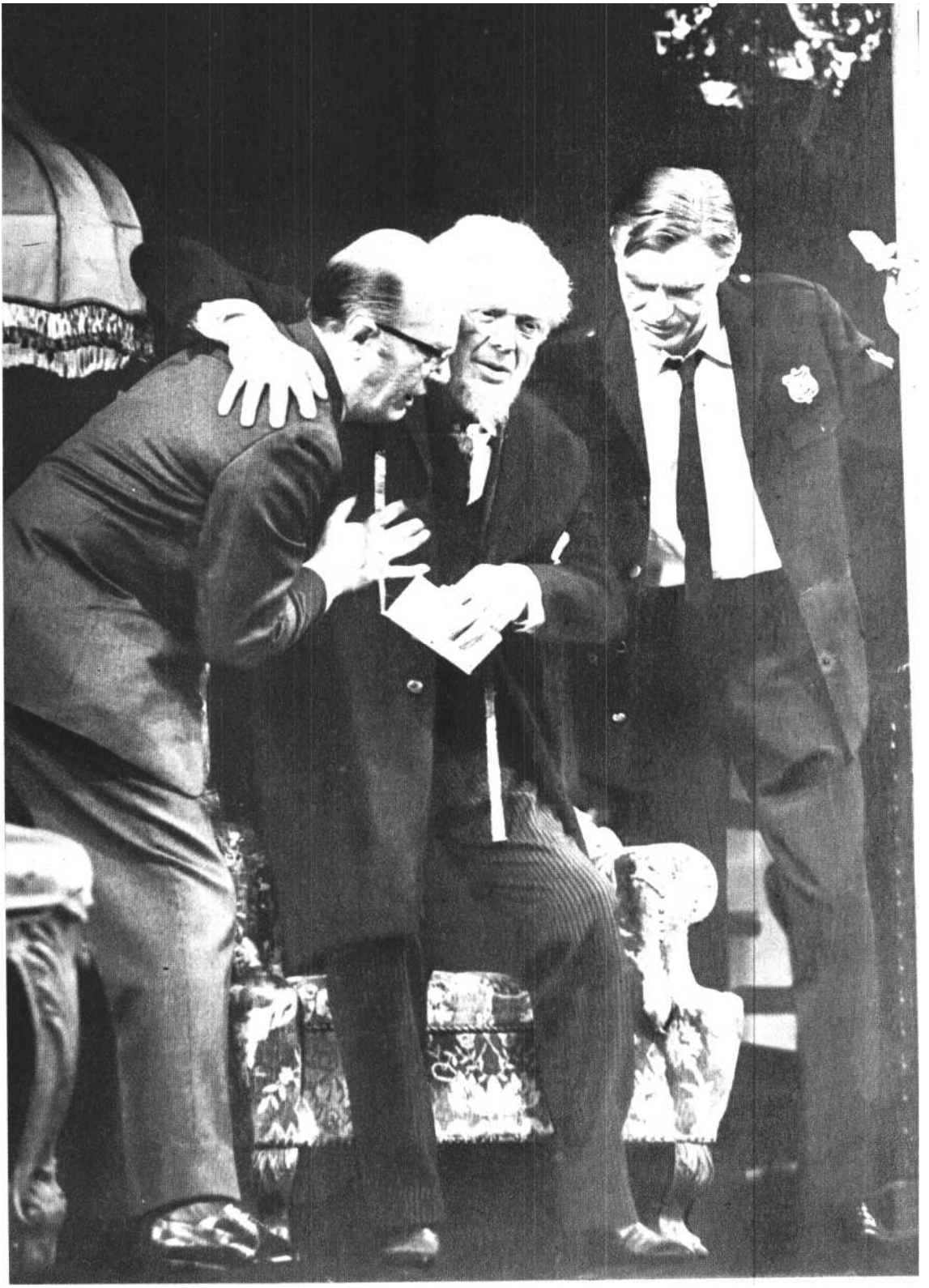
De ez még csak a szöveg. Pontosabban: a szöveg szövete, melybe most eleven, mozgó életek dús csíkjai szövődnek a színészek és a rendező munkája által, miközben a jelmez-és a díszlettervező mintegy körülvágja és beszegi a szőttest, elhelyezve a térben és a megírt (meg a valóságos) időben, hogy létrejöhessen az a lezárt, kerek egész, amit előadásnak nevezünk.

A legvadabb strukturalista lázálom semmiség egy előadás fölépítéséhez képest. Nincs az az elektronikus agy, mely minden belejátszó körülmény arányos és pontos figyelembevételével fölrajzolhatná a modelljét. És mit érünk vele, ha van?

2.

Egy rossz vagy egy jelentéktelen előadás létrejötte persze majdnem tökéletesen ugyan-ilyen. A rossz drámaíró, a rossz fordító, a rossz rendező, a rossz színész is rendszerint bele-adja a múltját, az életét, a becsvágyát és ami képessége van. Zsenik és hülyék teljesen ugyan-úgy születnek, néha azonos anyaméhből is. Az idő metszetében az előadás nem elemezhető; a nézőtérről nézve viszont nem más, mint (jelen esetben) egy jó író jó darabjának jó előadása. Nincs benne semmi csodálatos; néha még nálunk is előfordul ilyesmi.

Amit itt megfogalmazni próbálok, az a fordító élménye az *Alku* vígszínházi előadásának



ARTHUR MILLER: ALKU (VÍGSZÍNHÁZ)
SZAKÁTS MIKLÓS (WALTER FRANZ), BÁSTI LAJOS (SOLOMON), TOMANEK NÁNDOR (VICTOR FRANZ)

ARTHUR MILLER: ALKU (VÍGSZÍNHÁZ)
TOMANEK NÁNDOR (VICTOR FRANZ), BÁNKI ZSUZSA (ESTHER)

ARTHUR MILLER: ALKU (VÍGSZÍNHÁZ)
BÁSTI LAJOS (SOLOMON), TOMANEK NÁNDOR (VICTOR FRANZ)

ARTHUR MILLER: ALKU (VÍGSZÍNHÁZ)
TOMANEK NÁNDOR (VICTOR FRANZ), SZAKÁTS MIKLÓS (WALTER FRANZ)

születéséről. A fordító ugyanis néha furcsa helyzetbe kerül. Szereti az írót, szereti a darabot, szereti - mindenekfölött - a színházat, így aztán mire észbekap, oly mértékben azonosította magát a darabbal és a produkcióval, hogy teljesen magáénak érzi. Az olvasópróbától kezdve minden egyes próbán ott ül. Jelenlétét a művészek hamarosan megszokják, s attól kezdve szinte elvárják, mint egy markírozott bútordarabét, amelyre szükségük van a játékhoz. A fordító ez esetben a szerző jelzése; ahhoz a tonettszékhez hasonlít, mely a még csupasz színpad közepén a próbákon azt a nagy, régimódi karosszéket jelzi, amely körül a darab zajlik, s amely a második felvonásban észrevétlenül a rég halott apa jelképévé lényegül. Csakhogy a tonettszéket idővel, ahogy a produkció lassan beérik, s a bemutató közeledtével valóságos bútorokkal berendezik a színpadot, egyszer csak kicserélik az igazi karosszékre; a fordítót ezzel szemben nem cserélik ki az íróra. Semmi reménye, hogy Arthur Millerré válik. De azért ott ül, s kihasználva azt a sors adta előnyét, hogy nemrég negyedévet New Yorkban tölthetett (aminek, realista drámáról lévén szó, van jelentősége) és a szerzővel is találkozott, lelkesen magyaráz, ha kérdik (és ha nem kérdik), összerándul, ha valamelyik színész pontatlanul mondja a szöveget, *az ő* szövegét - ami nem ritka dolog. A főpróbák idején már valósággal rángatózik, és kettesével szedi a csillapítókat. A premieren kétségbeesetten kapaszkodik a feleségébe, patakokban folyik róla a verejték, miközben - ki tudja hányadszor - megpróbálja úgy nézni a darabot, az előadást, mintha először látná, és legnagyobb meglepetésére, ez sikerül is neki. Szeme sarkából a közönséget lesi; lelke mélyén állandóan valami katasztrofális gikszertől, memóriazavartól, technikai fölsüléstől, tűzvésztől retteg; de közben meghatódik a nagyjelenetnél, majd harsányan nevet az egyik színész kis mókáján, amelyet legalább huszonötször látott, s eredetileg ő maga javasolt a színésznek. Es ezalatt legbelül persze pontosan tudja s rémülten figyeli, hogy milyen ostoba helyzetbe került. Már megint kiszolgáltatta és nevetségessé tette magát. Azonosult valamivel, amihez voltaképp alig van köze.

3.

Ezt persze nem sok darab képes megtenni a fordítóval. És viszont: kevés fordító teszi meg a darabbal. Csalódni nem kellemes érzés, márpedig, mint láttuk, a fordítót csalódás várja, mégpedig minél komolyabban veszi a dolgát, annál nagyobb. Természetesen nem azért csalódik, mert a siker nem az övé; ezen a téren sosem áltatta magát, munkája jelentőségét nem értékeli túl, nem is becsüli alá. Azt is megszokta már, hogy a fordítás, mint másodlagos irodalmi tevékenység, nálunk a jelentőségéhez mért erkölcsi és anyagi megbecsülést sem kapja meg. Ami a kritikát illeti, legtöbb esetben boldogan kiegyezne azzal is, ha a kritikus legalább a művet és a kritikaírást értené; a fordítónak odavetett semmitmondó közhelyekre nem is tart igényt. Nem irigyli se az író, se a rendező, se a színészek sikerét, hisz egyebet se tett, mint szurkolt, és tőle telhetően segített nekik. A csalódása egészen más természetű: a mese-beli királyfié, aki mehet vissza varangyosbékának. A varázslatnak vége, várja a papír, a kollektív színházi alkotómunka légköre után megint az íróasztal magánya, talán azonosulás egy újabb idegen világgal; egy új csalódás.

Translator ugyanis *non nascitur,* hanem *facitur.* Az ember éppenúgy nem születik fordítónak, mint ahogy mondjuk másodhegedűsnek vagy epizodistának vagy énektanárnak se születik az ember. A másodhegedűsök elvetélt elsőhegedűsök, az epizodisták hősszerelmesnek készültek, az énektanár a tanítványát készíti föl a neki meg nem adatott szerepre. A műfordító - nos, nem nehéz kitalálni. Az ember így vagy úgy fordítóvá válik, és persze megpróbál jó képet vágni, sőt, ideológiát gyártani hozzá, de az első adandó alkalommal lépre megy.

A fordítás vagy melléktermék, vagy pótkielégülés, vagy üzlet. Lehet egyszerre mind a három, de az igazi fordításba bele van építve a csalódás fájdalmas hiányérzete. Valami olyas-féle lélektani mechanizmus működik itt, mint a szerelemben. Vagy még inkább: mint a homoszexuális szerelemben, mely az igazitól érzelmileg nem, csak tragikomikus meddőségében különbözik. A műfordítás is meddő szerelem; nem hoz létre semmit, a műfordítói

ihlet ejakulációi egy tükröt ejtenek teherbe, s ami megszületik: tükörkép, egysíkú, nem létező, megfoghatatlan.

A fordítás nekem, bevallom, pótkielégülés, mégpedig nem is akármilyen. Az *Alku* egy hónap boldogság volt az olvasópróbától a premierig - ami egyben kizárta, hogy akár mellék-termék, akár jó üzlet lehessen. De még valami: álruha, inkognitó is, amelyben legnagyobb szerelmemhez, a színházhoz eddig a legközelebb jutottam.

4.

Millertől is, a Vígszínház együttesétől is végtelenül sokat lehetett tanulni. Miller nemcsak született drámaíró, hanem a szó szoros és legjobb értelmében professzionista is. Tanulmányt érdemelne, ahogy a darab első szövegváltozatától a végső harmadikig alakult, csiszolódott, javult. A húzás művészete - ez lenne a címe, ha megírnám egyszer ezt a tanulmányt. Bámulatos, micsoda céltudatossággal és kegyetlen koncentrációval kezeli a saját anyagát. Az első változatban például a Franz család is zsidó még, ami az egész téma érvényességét leszűkítette, itt-ott majdnem bagatellizálta. Ugyanitt Esther még krónikus alkoholista, ami nem engedte kibontakozni szürke életének csöndes kis tragikumát, és levett az egész dráma feszültségéből, Victor lelki harcának és fölismeréseinek súlyából is. Most már csak egy-két mondat és némi játék utal rá; színfolttá lett, egy a sok közül a darabban, megvan a helye, a szerepe a kompozícióban, anélkül, hogy magára vonná a figyelmet. És Esther alakja a rövid szerepben hallatlan töménységgel sűríti most az asszony egész sorsát, meghiúsult kis reményeit, öncsaló védekezéseit, lázadását, majd pedig végső, szép kiállását a férje mellett. Amikor a darab végén kimegy, Miller ezt az instrukciót adja neki: „Viszi magával az életét". Eleinte nevettünk rajta; úgy hangzik, akár valamelyik Karinthy-paródia instrukciója. Aztán kiderült, hogy el kell, és ha az előadás följut odáig, el is lehet játszani. Walter az első két változatban még odáig viszi a megjavulást, hogy kijelenti, túladott a szanatóriumain, s most harlemi közkórházakban dolgozik. Ez hihetetlen, mert túlzás. Most a harmadik változatban csak városi közkórházakban operál. Solomon korábban úgy fejezte be a darabot, hogy a Franz család távozása után újra fölrakta a nevető-lemezt, és csöndes, ámuló göcögése közben ment le a függöny. A lemez mint külsődleges, végeredményben technikai eszköz, könnyűnek találtatott befejezésül, s most Solomon csak kezébe veszi a lemezt, s a darabot a valósággal szembenézni képes, elpusztíthatatlan, bölcs öregember harsogó diadalkacagása fejezi be. Zseniális kontraszt, ha meggondolom: hiszen a darab öncsaló, reménytelen illuzionisták árnyékboxolása két felvonáson keresztül.

Így dolgozik az igazi drámaíró. A változtatások, húzások jó része - ezt tőle tudom - próbák alatt, a színpadon született. De színpadra született maga a darab is, kérlelhetetlenül pontos és szigorú szerkezetével, amelyben minden egyes szó, minden utalás, minden instrukció a helyén van, és megadott célt szolgál. A drámaírói következetességhez ebben a darabban csak a gondolati következetesség fogható. Újra az örök milleri morális problémák és újra az örök milleri keretben: a családon belül ábrázolva. És újra az a makacsul visszatérő meggyőződése, hogy van valahol, az életünk mélyén, a múltbeli döntéseink mögött, a tetteink, az érzéseink legalján egy érvényes, eleven, használható igazság, csak ki kell ásni a hazugságok, az öncsalások, az illúziók, a múltunk romjai alól. Szembe kell vele nézni, meg kell fogalmazni, ki kell mondani, el kell viselni - és akkor jó lesz minden. Ez a félracionalista hit a társa-dalom, az emberiség megválthatóságában minden egyes Miller-darab legfőbb mozgatója. De ebben a darabban most megjelenik mellette egy fölismerés is, Miller nemzedékének speciálisan amerikai élménye az, hogy 1930 táján, a nagy válság idején végérvényesen össze-omlott az *American dream*, az amerikai álom. Victor és Walter ettől menekült, egyik a biztos karrierbe, a másik a fixfizetés és a nyugdíj biztonságát jelentő rendőregyenruhába. Nem mertek többé olyan egzisztenciát teremteni, amely egyik napról a másikra összeomolhat.

Csodálatos élmény volt figyelni, ahogy négy nagyon professzionista színész mind-

ezt (és még annyi mást) kihüvelyezte a darabból, és megkereste, kikísérletezte, önmagából kikeverte hozzá a megfelelő emberi magatartásokat, gesztusokat, hangokat, érzelmeket, színeket, mozgásokat. Ahogy X. egyik nap még színtelenül olvassa a szöveget, sóhajtozik, kínlódik, próbálgat, hamis hangokat fog, drámázik, komédiázik és kétségbe ejti önmagával együtt a produkció összes résztvevőjét, aztán másnap egyszer csak bejön, megszólal, és kész a milleri figura, egy teljes élet minden emléke és tapasztalata ott rezonál a szavai mögött, alászínezi a mozgását, a tetteit, a viselkedését. Vagy ahogy Y. egyszer csak átértelmezi, és bravúrosan megint összerakja a figurát, akit eleinte másképp, tévesen képzelt el. És ahogy egy Miller világában járatlan, fiatal rendező a próbák második hetében, teljesen készületlenül fejest ugrik a már-már kialakuló produkcióba, mert át kell vennie a kidőlt kolléga helyét; az első napok óvatos tapogatózásai után, miközben sokáig azt sem tudja, hogyan szólítsa a nagy színészt, aki nemrég még tanára volt, lassan hozzáérik a föl-adathoz, és végül fölényes biztonsággal - ami a halálos izgalmat persze nem zárja ki - sikerre viszi a produkciót.

Az abszurd, anti-, kegyetlen és egyéb modern drámához edzett, sőt azt nagyon kedvelő szívvel is milyen jólesett meghatódni egy minden ízében nyíltan ibsenista, konzervatív darab mély és őszinte érzelmességén; szinte egy az egyhez ábrázolt világának erős atmoszférájában megint valami olyasmi bontakozott ki, amivel jórészt adós még a hagyományromboló újítók egész színháza. Egy angol kritikus azt írta erről a darabról: „Ha van olyasmi, mint egy kihalóban levő művészi forma szép példánya, akkor *az Alku* az." Van.

5.

Talán nem érdektelen ezek után, ha befejezésül idemásolom New York-i naplómból a Millerrel való rövid találkozásomról azon melegében lefirkált részletet. Nagyon készültem erre a találkozásra, és persze minden másképp zajlott le, mint ahogy elképzeltem. Nem tettem föl fontos és mélyreható kérdéseimet. Az. eddig általam fordított szerzők közül csak Edward Albee-val beszélgettem egyszer Pesten, az utcán. Fogalmam sincs, tulajdonképpen miről beszélgessen az író és fordítója. A fordításról nemigen lehet beszélgetni. Kétlem, egyáltalán óhajtanék-e beszélgetni albán fordítómmal, ha lenne ilyen; neki én valami efféle lehettem. Ennek ellenére nagyon kedves és közvetlen volt. A fordítás dolgát percek alatt elintéztük.

Most idézem az 1967. december 29-i jegyzetet:

„42nd Street, off 7th Ave. Egy pornográf mozi előcsarnokából visz föl a lift a 7. emeletre, ahol szabályos kis színház van, akkora, mint a Bartók-terem. 2-kor vége a próbának, mely jelzett díszletek közt, a színházak szokásos sivár délelőtti rendetlenségében zajlott. A nézőtéren rajtam kívül ketten. Az egyik rögtön odajön, megkérdi, mit akarok. Miller a színpadon áll, három férfival beszélget, az egyik láthatóan a rendező, a másik a Solomont játszó színész lehet, a harmadik, gondolom, Waltert játssza. Harsányan nevetnek. M. nagyon magas, vékony, magabiztosan, energikusan mozog, hanyagul, itteni viszonylatban majdnem rosszul öltözött; sportzakót visel, csíkos inget, mintás nyakkendőt. A nyakkendő lazán félrecsúszva. Pár perc múlva eltűnik a színpad mögött, majd visszajön, az órájára néz, láthatóan ideges, vár valakit. Nyilván engem, de nem merek fölszólni, hiába láttam próbák százait életemben, nem merek hangosan megszólalni egy idegen színház sötét nézőterén. Ekkor szólnak neki, hogy várom. Kedvesen, mosolyogva üdvözöl. Rendkívül erős a kézfogása. Fölkapja az irha-bekecsét, táskáját, megyünk kifelé. Szabadkozik, kevés az ideje, egy óra múlva folytatják a próbát, közben egy levonatot is át kellene néznie. Kísérjem el, bekap valamit, közben beszélgethetünk. Az utcán, a Times Square óriási zajában ordítva se értjük egymást. Beülünk egy gyorsbisztróba. Megkérdem, mikor jön Magyarországra? Nem tudja, bár tulajdonképp szeretne; de még annyi hely van a világon, ahol nem járt. Még soha nem járt például trópuson, pedig Mexikó két és fél órányi repülőút innen. Mosolyog. Oda szeretne elmenni legközelebb. Őszintén szólva, igaza van.

A Saturday Evening Post leközli a darab rövidített szövegét, ami példátlan, mondja. Annak a levonatát kellene átnéznie. A kiadója is most küldte el a levonatot. Megkérdem, elégedett-e a színészekkel, a rendezővel? Igen, de persze még nincs kész semmi, még keresgélnek sok mindent, ő is folyton javítgat a szövegen, de néha már másnap visszaállítja, amit előző nap kihúzott, mert ugyanaz, aki a változtatást kérte, most kijelenti: Minek húztad ki ezt? Gyorsan fölteszem a szöveg néhány homályos pontjára vonatkozó kis kérdéseimet, röstellem ezek-kel zaklatni. Készségesen válaszolgat, és hamar végzünk az egésszel. A cím. Magyarul nem megy *Az ár*. Nevetve csodálkozik, hogy a szónak nálunk négyféle értelme is van. Hiába, nem vagyunk kereskedő nemzet, mondom. Beleegyezik *az Alkuba*. Közben gyorsan, nagy falatokban eszi a szendvicsét salátával és olajban sült krumplival, azután elnyújtózik, rágyújt, kissé elereszti magát, fúj egyet.

Szóba kerül *Az ügynök halála;* Olaszországban most nagy sikere van, egy velencei társulat s benne Raf Vallon turnézik vele, s a *Pillantást* is elővették. *A Vichyt* nem mutatták be Franciaországban, ezt jellemzőnek tartja.

Aztán arról beszél, hogy új központozást kellene bevezetni. Az ő szövegében gyakori a kijelentő mondatok után zárójelbe tett kérdőjel. Sejtelmem sem volt, mit akart ezekkel. Elmagyarázza, hogy vannak kérdő hanglejtéssel ejtendő kijelentő mondatok, illetve kijelentő hanglejtéssel ejtendő kérdő mondatok, s ezt nem tudta másképp jelezni.

Sugárzik róla, hogy rendkívüli ember. Okosnak, megértőnek, gyöngédnek, ugyanakkor keménynek, nagyon határozottnak látszik; azt hiszem, ezzel kompenzálja szentimentalizmusát. Amikor mosolyogva, nagyon barátságosan elbúcsúzik tőlem az utcán a Times Square fantasztikus forgatagában, meleg fény villan a szemüvege mögül: talán rokonszenv lehetett. Jó lett volna közelebbről megismerkedni vele. A keménysége mögött érzelmes, érzékeny, sőt sérülékeny ember rejtőzhet. Nincs benne semmi önteltség, nagyképű önpropaganda. Nincs szüksége rá."

magyar
játékszín

MAJOROS JÓZSEF

Dosztojevszkij a Nemzeti Színházban

A félkegyelmű, Dosztojevszkij viszonylag „felhőtlen" korszakának terméke; az író előbb huszonöt nap alatt lediktálja *A játékost* - a rohammunkából a játékszenvedély mélylélektanának bibliája kerekedett. Aztán feleségül veszi a nála huszonnégy évvel fiatalabb gyorsírónőt, Anna Grigorjevnát. Hosszú utazás Európában, melynek kísérő jelenségei: gyakori epilepsziás rohamok, gyakori vesztések a rulettasztal mellett; leányuk születik, majd meghal... És közben elkészül *A félkegyelmű,* ez az egyenetlenségeiben is megkapó, furcsa mű, *a Bűn és bűnhődés* és *A Karamazov testvérek* között .. .

A Bűn és bűnhődésben magasabb hőfokon izzik a drámai feszültség; *A Karamazov* dúsabb, sűrűbb morális-lélektani komplexust tár fel. Mégis, talán nem alaptalan az a föltevés, hogy *A félkegyelmű* áll az íróhoz a legközelebb. Nemcsak Miskin herceg domináns jelképisége miatt (Holbein képe, amely a keresztről levett Krisztus testi szenvedéseit hangsúlyozza, több-
ször visszatérő motívuma a regénynek), de a költői invenció erőteljesebb működése is erre utal. Miskin küldetésében Krisztus és Don Quijote egy személyben, s igaza van *Meier*-Graefe-nak, amikor megállapítja: Aglája túlságosan kis balladát választott a „szegény lovagról", hiszen ez az ember csodát tud művelni. Nem földöntúli képességeivel, hanem együgyűségével, amely korántsem primitív, és mentes minden stilizációtól.

Másutt lángol ebben a regényben az önmagukat pőrén és következetesen megélő lelkek szenvedélye; elsősorban Rogozsin és Nasztaszja Filippovna alakjában. Az ő sorsuk csakugyan a tragédiaíró Shakespeare tollára való, de Gánya és Aglája alakja is odakívánkozik egy-egy külön dráma gyújtópontjába.

S itt érkeztünk el a Dosztojevszkij-regények dramatizálási lehetőségeinek problémájához. A nagyszámú dramatizálási kísérlet (főként *a Bűn és bűnhődés, A félkegyelmű* és *A Karamazov testvérek* c. regényeiből készült színpadi változat) azt a tévhitet keltheti, hogy Dosztojevszkij regényei eleve színpadra termettek. A cselekmény hömpölygése, a jellemek magasfeszültségű pszichikai áramköre, az eleven, kifejező dialógusok tökéletes harmóniában feszítik a tragédia ívét - alig kell csak hozzá alakító, formáló kéz. S hozzátehetném még, hogy Dosztojevszkij - ebben is Shakespeare-hez hasonlít - elsőrangú színházi rendezőnek is bizonyul. Tömören, egy-két ecsetvonással állít elénk figurát, szituációt: „... a szeme fekete, s tekintete mély, a homloka tűnődő; az arckifejezése szenvedélyes, s mintha gőgös is volna. Az arca kissé keskeny, s tán halovány is" - írja Nasztaszjáról. Amikor a születésnapi estélyen Tockij „bűnbánó történetét" mondja, „Nasztaszja Filippovna . . . ruha-ujjának csipkedíszét nézegette, s újra meg újra bal keze két ujja közé csippentette, s ily módon nem ért rá, hogy rápillantson a beszélőre". (Vagyis: *nem ért rá,* hogy megrontójának szemé-be nézzen, aki éppen az ő történetét meséli most, behelyettesítve és kicsit „megfinomítva" a tár-saság igényei szerint.)

Mégis: tévhit az, hogy Dosztojevszkij regényei drámák, epikában elbeszélve. Leginkább két okból. Először: a dráma szigorú, zárt törvénye a konfliktus ívét egy meghatározott jellemből kiindulva formálja. Az egymásra épülő jelenetek megbonthatatlan oksági láncban ennek az *egy* figurának az útját kísérik; az ő sorsa, egyénisége világítja be a színpadot, róla esik a fény a többi szereplőre is, akik lendítik, hátráltatják, de mindenképpen csak *kísérik* ezen az úton. Má-

sodszor: az epika széles áradása tisztázhatja a jellem belső fejlődésének, a tett és a tettet motiváló pszichikai tényezőknek a fáziseltolódásait - van tere és ideje az ellentmondásos reakciók árnyalására, elemzésére. A dráma feszes szerkezete ugyanakkor minderre nem ad lehetőséget.

Említettük már, hogy *A félkegyelműben* Rogozsin, Nasztaszja, Gánya és Aglája személyisége éppen elég súlyos, összetett ahhoz, hogy egy-egy külön drámát elindítson. Ha a szerkezet külső logikáját keressük, úgy a legerősebb fény-csóva kétségtelenül Nasztaszja Filippovna alakjára esik. Sorsának eredői mély társadalmi tartalommal telítettek; közvetlen szálakkal kötődik Rogozsin tragédiájához, de Aglája és Gánya élete is az ő közreműködésével teljesedik be. S ha most egy szférával távolabb kerülünk az anyagtól: a mű széles áradásának partján Miskin herceg áll. A Nasztaszja-Rogozsin-Nasztaszja -Aglája-Gánya összetett komplexum minden szála hozzá fut össze, az ő „pozitívan szép lényé-ben" csomósodik. Aztán befonják ezek a szálak, anélkül, hogy észrevenné; elsodorja a földi élet megaláztatásokkal, gyilkos szenvedélyekkel telített folyama anélkül, hogy védekezne. Fölötte áll a körülötte zajló életnek, s amikor elhatározza, hogy a *„szív jóságával"* megtérítő módon be-avatkozik ebbe az életbe - akkor gyorsul fel csak igazán a tragédia. Tiszta fénye felszínre hozza környezetének minden eddig titkolt emberi mélyrétegét, s a legbelső emberi lényeg végletes megélését szuggerálja most már. S a tragédia végén mégis értetlenül tekint széjjel; ezért Don Quijote hát ő: azt *a szépet* képviseli, amely maga sincs tisztában értékével, s hatása erejével sem.

Georgij Tovsztonogov dramatizációja elsősorban azért sikeres, mert ez utóbbi mozzanat felől közelít a műhöz. Éles szemmel látja meg Miskin herceg „összekötő" szerepét a cselekményben; s ezen túl: a figura belső, lényegi tartalmát helyezi előtérbe. Az alapvető drámai konfliktus így egyetlen kérdés körvonalait súlypontozza: segíthet-e a szánalomból fakadó jóság a való élet elesettjein, elegendő-e a passzív szépség fénye, hogy bevilágítsa az emberi sorsok tragikus, komor tónusát?

A kérdésfeltevés természete határozza meg azután a formáló kéz műhelymunkáját is. Nasztaszja Filippovna tragédiájának társadalmi vetülete némileg elszürkül; Tockij és Jepancsin valódi szerepe is veszít súlyából, a színpadi átdolgozásban szerepük inkább csak jelzésszerű. A történetből kimarad Burdovszkij nihilista társasága, s valószínűleg nem csupán azért, mert ez a betét mennyiségileg is megterhelné a cselekményt, hanem elsősorban Miskin herceg szerepének markánsabb körvonalai miatt. A Jepancsin-ház és Aglája is közvetett módon épülnek. bele a dráma anyagába - a herceg és Nasztaszja sorsán keresztül. A dramatizálásnak ez a része felemás eredményt hozott; érezzük: az egykonfliktusos dráma törvényeinek leginkább Aglája alakja, sorsa esett áldozatul. Tovsztonogov itt inkább a stílus, az összhatás terén igyekezett hű maradni a regényhez: a Jepancsin-ház jelenetei ugyanis a mű kétségkívül meglevő ironikus, humoros vonásait hangsúlyozzák a színpadon. Nasztaszja alakja is Miskin „beállításának" játszik alá. Valójában csak akkor lesz *szenvedésteli szépség,* amikor a herceggel találkozik. Innen kezdve zeng fel tragikus témája: a kihívás és megvetés mellett a segélykiáltás elfúló akkordjai.

A dramatizálás sikeresen közelít a dráma szerkezeti-technikai törvényeihez is. *A Miskin-Nasztaszja-Rogozsin* komplexumot tekintve az expozíció tömör, leleményes; a Jepancsin- és Ivolgin-ház bemutatása első látásra rájátszásnak tűnik, de be kell látnunk, hogy részei a drámának, ott a helyük. Talán csak a harmadik felvonásban érezzük terjengősnek a Jepancsin-epizódot-legalábbis Miskin szerepe felől. Tovsztonogov itt bizonyára Aglájához kívánt „méltányos" lenni - ezen a szálon azonban ő sem kerülhette el a dramatizációs munka természetéből fakadó buktatókat.

Egri István szereti, és *alkotó módon* érti is Dosztojevszkij világát. Ezért valósíthatta meg rendezésében e bonyolult világ levegőjének és a mű aktuális vonatkozásainak művészi egységét, harmóniáját. Legfőbb gondja minden bizonnyal az egyes jelenetek önállósulásának, megmerevedésének elmosása volt. Két „kívülről bevitt" mozzanat segíti itt a jelenetek egymásra épülésének mind emelkedő, atmoszférikus hatását: az elbeszélő hangja, aki szürkén-tárgyilagosan csupán az események nélkülözhetetlen összekötő mozzanatait vázolja, s *Borodin* zenéje, amelynek intenzív, drámai akkordjai egyúttal belülről is árnyalják a szituációkat. Egri remekel az egyes szituációk megkomponálásában is: a Jepancsin-ház jeleneteinél ironikusan játszó fénnyel, stilizált beállításokkal és pergő ütemmel dolgozik. Rogozsin szobájában a nehéz tárgyak, sötét tónusok uralkodnak; mégis, Egri óvakodik a teátrális beállításoktól, nem innen közelít a mű lényegéhez. A befejező jelenetben Nasztaszja halálát, Miskin és Rogozsin beteljesült, egymásra utalt tragédiáját valójában a rendkívüli mozdulatlansággal közvetíti a nézőtérnek.

A rendezés csúcsa: Nasztaszja születésnapi estélyének megmunkálása. Észre kell vennünk, hogy Egri a megelőző, az Ivolgin-házban lezajló jelenetet is ennek a képnek rendeli alá. Nem mélységében, inkább szélességében festi ezt a képet; sokan fordulnak meg a színen, ám a különböző karakterek csupán egy-egy pillanatra kapnak fényt - belső értelmüket a születésnapi estély drámai nagyjelenetében kapják. A rendezés fokozatosan hántja le a kép csillogó külszínét, s ugyanilyen lépcsőzetesen, az egymáshoz tartozó mozaikok pszichikailag gondos rajzával bontja ki a tragédiát. A százezer rubel elégetését nem látjuk; látjuk viszont az emberi érzéseken gátlástalanul átgázoló pénzéhség spontán megnyilatkozását a szereplők rimánkodó, sóvár arcán, élénk gesztusaikban - Egri rendezői pályájának külön csúcsa ez a jelenet.

A rendezés „modern látása" tehát itt érhető tetten: Egrinek a harsány, hivalkodó színek és szituációrajzok letompításával, visszafogottságával sikerült kikerülnie a mű misztikus buktatóit, így tudta felszínre hozni a messianisztikus jelképiség mögül a mű morális mondanivalójának aktuális vonásait: a passzív jóság és a brutális erőszak kérdéskomplexumának tragédiát hozó, hiteles természetrajzát.

A színészi alakítások több helyütt nem tudták kikerülni a dramatizált változat törvényszerű buktatóit. Béres Ilona, Avar István, Balázs Samu, Győrffy György szerepe valójában csak félig van megírva. Elismerésre méltó azonban, hogy óvakodnak e hátrányt külsődleges eszközökkel „behozni". Horkai János és Raksányi Gellért ugyanakkor mintha kevéssé lennének mértéktartóak ebben a helyzetben.

Úgy érzem, *Iglódi István, Váradi Hédi, Sinkovits Imre és Máthé Erzsi* valósítják meg leginkább a rendező koncepcióját, s nemcsak a hálás szerep miatt, de ezen túl, az elmélyült belső értelmezés folytán is ők éreznek meg legtöbbet ebből az összetett, ellentmondásaiban is oly elevenen sugárzó világból.

Miskin herceg: Iglódi István

Aljosa Karamazov és Karl Rossmann után merész vállalkozásnak tűnt Iglódira bízni ezt a szerepet. Éppen az alapvető alkati azonosság miatt vetődött fel a kérdés: felszínre tudja-e hozni a színész a tehetetlenség külszíni formái alól Miskin herceg „benső fényeit", amelyek morális szinten méltóságot, tartást adnak alakjának? Most már elmondhatjuk: remek választás volt. Iglódi *a passzív jóság* magatartását egy pillanatra sem szállítja le a gyámoltalanság szintjére - az ő Miskin hercege az első pillanattól kezdve *gyanútlanul* ;nem értetlenül!) tekint széjjel a körülötte zajló világban. Alapvető föltételezése, hogy az emberek minden ellentmondó látszat ellenére is jók, nemesek. Ragaszkodik ehhez a föltételezéséhez, éppen ezért csupán egy dolog érinti fájdalmasan: ha - fenti rögeszméje miatt - *félkegyelműnek* nevezik. Legtöbbször a szemei közvetítenek: határtalan bizalom árad ezekből a szemekből, még a tragédia közvetlen közelében is. Gesztusai alig észrevehetőek, mozgása mindig készséges, szelíd. A konfliktusos jelenetekben is magabiztos marad, hiszen küldetése: a szeretet küldetése a földön ... Milyen magától értetődő, őszinte nyíltsággal tudja mondani, ha támadják: „Biztosíthatom, hogy téved ..."; „Ön bizonyára félreértett . . .

Mégis, benne van játékában e magatartásforma bírálata is: Iglódi eljátssza a mindenkitszeretés csődjét is. Amikor Nasztaszja Rogozsint választja, a felfokozott orgia közepette csendesen, lehajtott fejjel áll a színpad bal sarkán. Nem érzi megcsúfoltnak magát, nagyon is megérti az asszonyt, legfeljebb szomorú egy kissé, de ő *ismeri* Nasztaszját, őt nem lehet félrevezetni .. . Nyíltan közeledik Rogozsinhoz is, egy pillanatig sem engedi magát félrevezetni annak gyilkos indulataitól, legfeljebb úgy érzi, némely kérdésben fel kell világosítania barátját ... Igen, de időközben a szívébe zárja Aglláját is, s először a darab folyamán megzavarodik a büszke lány indulatai láttán. Ártatlanul, naivul fénylő szemeit is mintha a rémület tágítaná most. Nasztaszja és Aglája párviadalában már nem tud dönteni; tétován indul Aglája felé, de Nasztaszja egyetlen szavára visszajön. S most már Rogozsint is másképp látja . . . Rosszat sejt, gyanakodik, s ezzel kimondja az ítéletet maga fölött is. Az utolsó jelenetben már valóban *félkegyelmű,* de ezt a folyamatot fokozatosan, belülről érzékelteti: a kései rádöbbenés pillanatát játssza el.

Misztikus ködlebegés helyett az önmagát is értelmezni tudó magatartás sugárzik Iglódi játékából. Alakítását éppen ez a maga ellen forduló, leleplező szándék avatja igazán korszerűvé.

Nasztaszja Filippovna: Váradi Hédi

Belép a színpadra: fenséges, büszke szépség. Tockij és jepancsin éppen a saját megvételi árát közlik vele: elfogadja. A lealázó szituáció ellenére hangja határozott, felemelt fővel néz hajdani megrontója szemébe - mégis, mintha fegyelmeznie kellene magát, hogy *látszatra is* elviselje ennek a két embernek a jelenlétét. Váradi Hédi erről az alapról indítja a szerepet: gőgje önvédelem, mert szépsége megcsúfolt szépség, mert

tragikus témájának akkordjai elvesznek a gyűlölet gátlástalan hatalmában. Első találkozása az egyetlen tiszta emberrel, Miskin herceggel, Ivolginéknál: egy *magáról megfeledkezett* rajongó, őszinte fényű pillantás a hercegre - a felismerés és az első segélykiáltás pillanata ez. Születésnapi estélye: a megtört szépség, aki mielőtt rászánná magát a végső elkárhozásra, még egyszer feltámad. Környezetének tükrében egyre szánalomraméltóbbnak találja magát: gyengeségét, magányosságát egyre zajosabb látványosságokkal védi ki - nem, ő nem ismeri, mert nem is ismerheti a Grusenyka *tisztító* mámorát ... Miskin meg-kéri a kezét: egy pillanatra megint *megfeledkezik* magáról. Lassan körültekint; szemeiben az igazságát megtalált gyermek fátyolos öröme - s a végzet elkerülhetetlenségének végső bizonyítéka és megkettőzött fájdalma is egyben: itt pattan el a húr. Sírva, jajongva játssza el utolsó játékát, az utolsó bosszút a százezer rubellel. Miskin és Aglája érdekében a nyilvánosság előtt megrágalmazza Jevgenyij Pavlovicsot: eszelősen hadar, kapkod; eltökélt és gyáva, valójában nem hisz, de nem is akar hinni vakmerősége sikerében. A reménytelen erőfeszítés, hogy szépen haljon meg . . . Jelenete Aglájával: a szenvedésen még egyszer, utoljára áttör a remény; kíméletlenül, gőgösen harcol a hercegért, eltaszítja Rogozsint - hogy azután visszatérjen hozzá a végső kegyelemdöfés bizonyságáért.

Rogozsin: Sinkovits Imre

Egy tömbből faragott, súlyos, nehéz figurát állít elénk Sinkovits Imre Rogozsin alakjában. A féktelen szenvedélyből, a birtoklás komor, konok éhségéből gyúrja össze az alakot. Minden idegszálával érzi a figurát. Tudja, hogy Rogozsin legalább annyira jellegzetesen dosztojevszkiji hős, mint a másik oldalon Miskin herceg - az önpusztító érzelmek pőre, nyílt megélése jellemzi inkább. Lélektanának nincsenek rejtett folyosói: hörögve, bőgve, zokogva és megalázkodva viseli a sorsát. Sinkovits legfőbb erénye, hogy Rogozsin jellemében közvetlenül vállalja a típus külső és belső összetevőit. Világosabban: hogy mer *dosztojevszkijes* lenni. Nagy művészetére jellemző azonban, hogy pőre kiélései közben sem érezzük a teátralitás fülsértő felhangjait. Nagyszerűen érzékelteti Rogozsin tanácstalan vívódását Miskinnel szemben. Valójában nem tudja, hogy mit is tartson a hercegről. Annak egyetlen szava sem győzi meg őt, de ugyanakkor be kell látnia, hogy ezt az embert nem lehet támadni - hiszen védtelen. A szenvedély kiszámíthatatlan természetrajzát a keresztcsere jelenetnél, valamint közvetlenül utána, a herceg utáni ólálkodásában közvetíti a leghitelesebben. Sinkovits itt vállalja a lesben álló ragadozó szerepét - izgalmas bűvészmutatvány, művészet a legmagasabb fokon! Az utolsó jelenet-ben, a gyilkosság után a megnyugvás csendjét játssza el. Ez a Rogozsin persze csak az őrülettel válthatja meg a maga csendjét - neki is el kell pusztulnia abban, hogy másokat elpusztít. S ezen túl a színész elárul itt még valamit: a primitív ösztönön túlmutató, nagyon is racionális felismerést: *most* már igazán a legközelebbi barátja a herceg, hiszen Nasztaszja nem él!

Lizaveta Prokofjevna: Máthé Erzsi

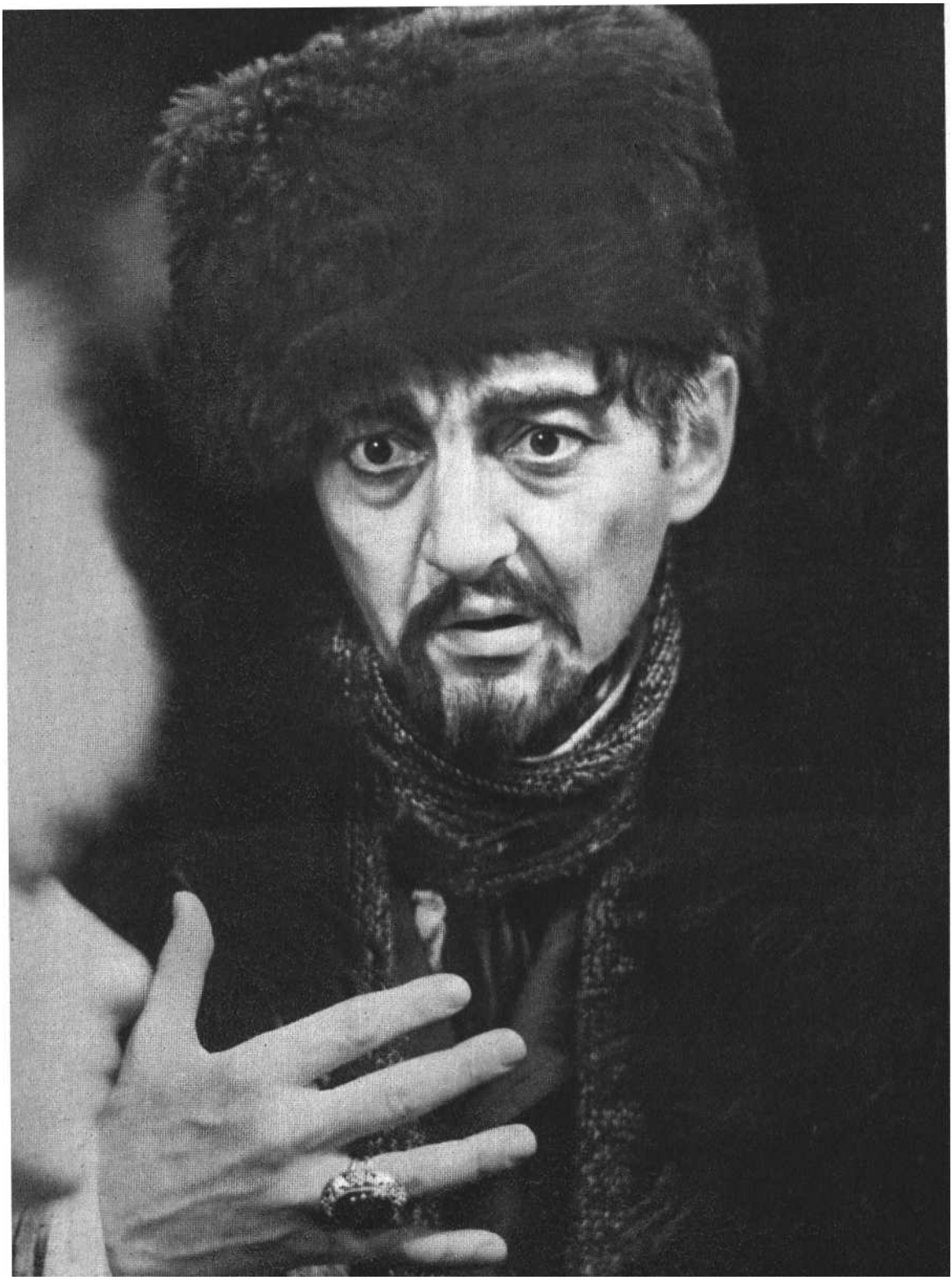
Stilizál: a hangjával és a mozgásával egy árnyalatnyit karikírozza a figurát. A fejét kissé félrebillenti, szemeit összehúzza, úgy tekint körül környezetén - így vizsgálja a herceget is. S ha mindezzel a belérögzött előítéleteit hangsúlyozza, éreztetni tudja e mögött az őszinte érdeklődőt, azt, hogy olykor képes a dolgok mélyebb látására is. Máthé Erzsi a társadalmi szerepébe bele-fáradt asszonyt játssza el Lizaveta Prokofjevna alakjában. Inkább a hétköznapi, természetes gesztusokat hangsúlyozza - remekbe sikerült az a jelenete, amikor őszinte odaadással drukkol a hercegért, hogy normális ember módjára igya ki a teáját. A *siker* láttán ténylegesen megkönnyebbül. Természetes énje hányódik lánya indulatos, kíméletlen büszkesége és a herceg között. Az ő ajkáról nem is érezzük bántónak a *félkegyelmű* megjegyzést. Talán azért nem, mert a herceg fájdalmának láttán töprengve és meg-döbbenve próbálja ébreszteni lelkiismeretét; dehát egy idő után őszintén ezt gondolja, és őszintén sajnálja is ezért a herceget.

A stilizált külső mozgással és az emberi érzések őszinte vállalásának aprómunkájú rajzával sikerült Máthé Erzsinek *láttató erővel* felruháznia egyébként nem túlságosan hálás szerepét.

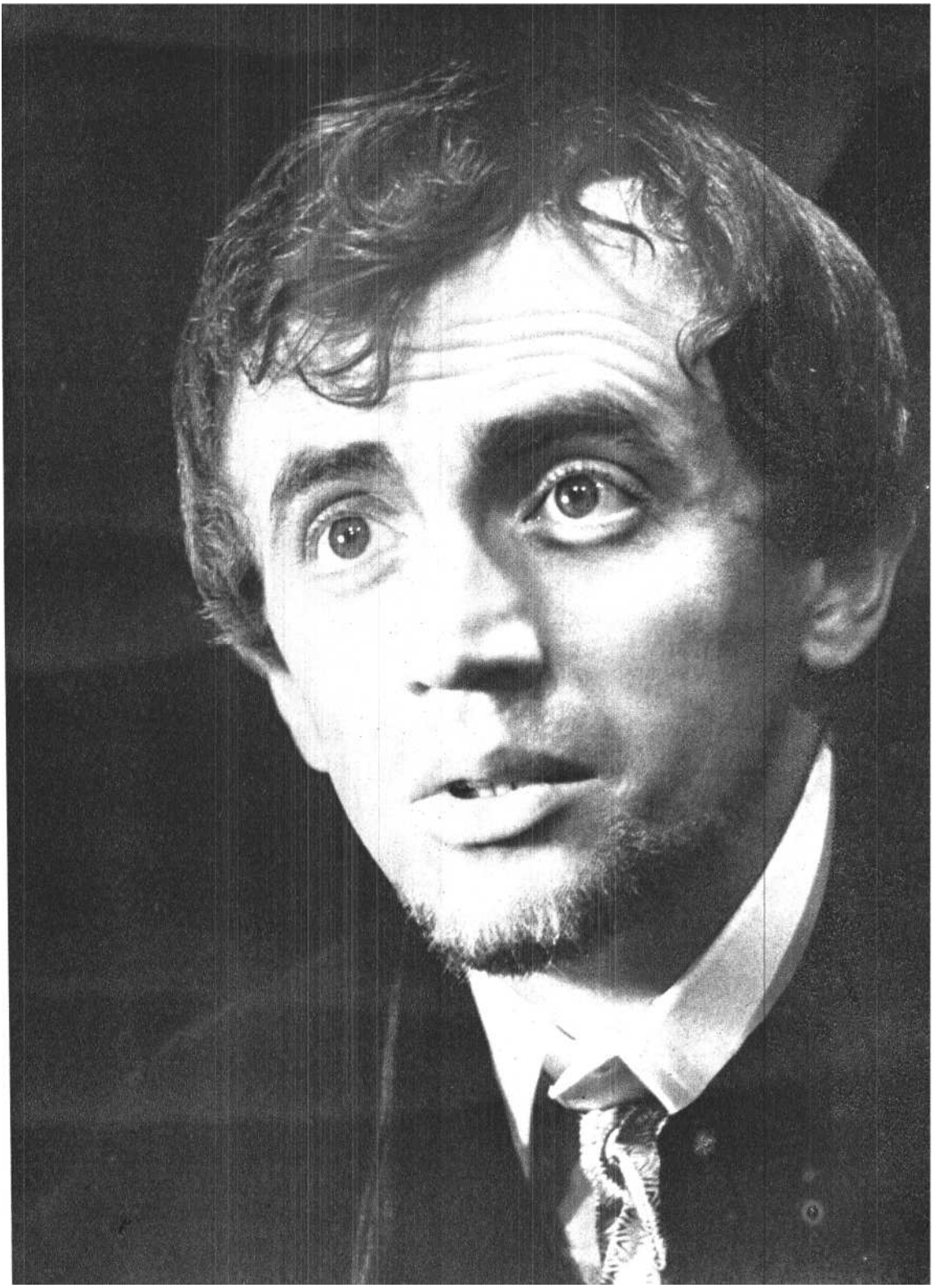
Bemutató: 1969. május 17., rendezte: Egri István. Szereptők: Avar István, Árosi Aladár, Balázs Samu, Béres Ilona, Dániel Vali, Gór Nagy Mária, Győrffy György, Horkai János, Iglódi István, Kohut Magda, Majláth Mária, Makay Margit, Máthé Erzsi, Péter Pál, Rajz János, Raksányi Gellért, Somogyvári Pál, Sinkovits Imre, Váradi Hédi, Zolnay Zsuzsa. Díszlet: Bakó József, jelmez: Schäffer Judit

---

DOSZTOJEVSZKIJ: FÉLKEGYELMŰ
(NEMZETI SZÍNHÁZ)
NASZTASZJA FILIPPOVNA: VÁRADI HÉDI



DOSZTOJEVSZKIJ: Á FÉLKEGYELMŰ (NEMZETI SZÍNHÁZ)
ROGOZSIN: SINKOVITS **IMRE**



DOSZTOJEVSZKIJ: A FÉLKEGYELMŰ (NEM TI SZÍNHÁZ)
MISKIN HERCEG: IGLÓDI ISTVÁN

DOSZTOJEVSZKIJ: A FÉLKEGYELMŰ (NEMZETI SZÍNHÁZ) LIZAVETA PROKOFJEVNA: MÁTHÉ **ERZSI, A**GLAJA: BÉRES ILONA

„A tett művészete a dráma"

I.

ANTAL GÁBOR

Arénák és cirkuszok

„Tíz éve hirdetem minden írásomban, hogy a polgári drámának vége. Utolsó nagyja Ibsen, aki már klinikai képet ad a bomladozó társadalomról, s hősei betegek, öngyilkosok és agyalágyultak ... A tettek után következik a tett művészete, a dráma. Újra *arénák* és *cirkuszok* fogadják be a nézőket, és a dráma ismét oly egyetemesen emberivé válik, mint a görög aranykorban."

Kosztolányi Dezsőnek abból a cikkéből idéztem, amely a Színházi Életben jelent meg, néhány nappal 1919. március 21-e után. Kosztolányi ebben az írásában különben „bonbonniére"-nek, „aranydoboznak", „gyémántskatulyának", „bársonykalitkának" csúfolja az „elfinomult régi színházat", amely nem merte és nem tudta „az emberiség ordító fájdalmát" kikiáltani.

E szerény jegyzetek közegében nem Kosztolányi - érdekes és értékes - színházelméleti munkásságáról kívánok szólni. De nem is csak a kuriózum kedvéért idéztem írását, amely idő-ben megelőzte Balázs Bélának „új, mai mítoszokat hirdető" népszínházakkal foglalkozó írásait és a fiatal Mácza János elemzéseit, amelyek (anélkül, hogy szerzőjük ismerte volna Majakovszkij, Meyerhold és társaik különben szintén akkoriban születő írásait) „a tér új mágiájáról" beszéltek, és arról, hogy színpadnak és nézőtér-nek egybe kell folynia. („Dobjátok ki a színészt az új színházból.") Tudjuk, hogy Kosztolányi - aki még a Tanácsköztársaság bukása előtt abbahagyta forradalmi lelkesedését - éppenséggel nem az aktivizmus tájairól indult, mint Mácza vagy az új színház témájával szintén foglalkozó Barta Sándor. Tudjuk azt is, hogy amikor Balázs Béla forradalmi emigrációba ment, ő a hírhedt Pardon rovatot írta. De éppen ezért nagyon fontos, hogy e „homo aestheticus" - aki sokat és szívesen foglalkozott „gyémántskatulyákkal" és „bársonykalitkákkal" is - ekkorát kiáltott a kiáltó színház, a „cirkusz" érdekében.

Magára erőszakolt forradalmiság? Van az írásban talán ilyesmi is. De ne feledjük, hogy akkor írta a cikket, amikor még az új, forradalmi kormányzat egyetlen korifeusa sem szólt arról, hogy milyennek képzeli az új színházat. És ne feledjük, hogy egy hosszú és mind nyomasztóbb háború alatt (amelynek képeit, motívumfoszlányait könnyen ki lehet mutatni az írás minden mondatában) a szépség rajongója annyira meg-gyűlölte a polgári színház másról beszélését, az utcán látott fizikai szenvedés és a színpadokon látott „lelkizés" ellentmondását, hogy már Ibsenre is haragudott. Nem egészen őszintén - de nem is őszintétlenül - azt kívánta, amit „bolseviki színháznak" nevezett: a gazságot és butaságot közvetlenül leleplező „cirkuszos" színházat. Kosztolányi Dezső igazi, mélyen humanista tartásra csak élete utolsó évtizedében tett szert, de élete és műve utolsó, nagy korszakával együtt sem érte el irigyelt kortársa, Ady váteszi forradalmiságát. Különösen izgalmas hát, hogy egy különösen drámai pillanatban milyen szenvedély gyulladt fel benne a „gyémánt-skatulyák" és „bársonykalitkák" ellen. Pöcegödrök bűzét érezte. És a „trágya", a „vérbaj". a „lepra" (az ő szavai) ellen, úgy érezte, csak az ezekről nyíltan és közvetlenül szóló színház küzdhet. E küzdelem segítségével jutva el addig, amelynél - úgy érezte - nem lehet kisebb cél: az „egyetemesen emberi"-ig.

Egy színházi előadás - pontosabban, színpadi

produkció - az Irodalmi Színpadon látott és hallott *Viet-rock* ösztönzött arra, hogy újra elővegyem Kosztolányi régen olvasott cikkét. Nem ismerem, sajnos, Megan Terry amerikai írónő más műveit, és azt sem tudom eldönteni, hogy „csak" a szöveget írta-e ő, vagy övé-e az egész koncepció, amelyhez a tánc, a pantomim, a beatzene szervesen hozzátartozik. Csak a benyomásomról szólhatok, arról a mechanizmusról, amit e „beatmusical", e politikai revü, e kis mozgástere ellenére is „arénává" és „cirkusszá" tágított sajátos produkció bennem elindított. Es e belső folyamat során nemcsak Vietnamba jutottam el, a dzsungelekbe, amelyeket hódítók bombái gyújtottak (és gyújtanak) fel, és nemcsak Amerikába, ahol mind több az olyan fiatalember, aki nem akar eleget tenni a behívásnak és az olyan anya, aki tüntet az ellen, hogy a hazától sokezer kilométerre küldjék el fiát. Eljutottam az ötven év előtti, a vörös tavasz lázában égő Magyarországra is, amikoris egy a burzsoázia bűneit éles fényben felmutató történelmi-politikai szituáció az élet problémái elől ifjúkora óta szívesen menekülő Kosztolányit is arra ihlette, lázadjon fel a „bársonykalitkák" ellen, és tettektől inspirált és tettekre inspiráló színházat követeljen.

Már amikor az *Arturo* Uit láttam (magyarul is, németül is) fészket rakott bennem a gondolat, hogy vajon a különböző megjelölésű politikai revük igazi keretjátéka nem *a színpadon kívül* van-e, az utcákon, tereken látható drámai valóságban? A fasizmus uralomra jutása kellett hozzá, hogy - például - *az Arturo Ui* a maga véresen cirkuszi eszközeivel megszülessék. A fasizmus uralomra jutása és fenyegetése. Konszolidáció vagy legalábbis bizonyos távlat kell hozzá, hogy *a drámai történelem* megjelenítéséből igazi *történelmi dráma* legyen, olyan mű, amely - horribile dictu - Ibsen örökségét is termékenyen felhasználja. Izzóan drámai politikai helyzetekben legjobban a „cirkusz" segítségével lehet ha nem is elérni, legalább megcélozni azt az „egyetemesen emberit", amelyről Kosztolányi beszél.

Nem tudom, ismétlem, hogy az Irodalmi Színpadon látott produkció egész koncepciója Megan Terrynek köszönhető-e, és hogy mit tett hozzá Simon Zsuzsa, a rendező. De az Ungvári Tamás kitűnő fordításában hallott szövegből is kiderül, hogy az írónő mennyire átérzi az amerikai szituáció szinte már abszurd drámaiságát. Ami Vietnamban történik, fölemelő is, tragikus is. Fölemelő, hogy egy oly sokat szenvedett, testileg oly rosszul táplált nép olyan hősiesen, olyan „mániákusan" küzd a világ első imperialista hatalma ellen hazája függetlenségéért. Tragikus, hogy milyen áldozatok árán. Es vannak más tragikus mozzanatok is, amelyekről - és az egész vietnami témakörről - még nem írták meg (Peter Weiss sem) a szintézis-drámát.

A Viet-rock azonban *az amerikai drámai szituáció* illusztrációja, ha úgy tetszik, „betétszáma". Akár Simon Zsuzsa és munkatársai formálták úgy teljessé, ahogy láthattuk, akár másképp volt teljes az off-off Broadway-n, ez a mű abból a drámából fakad, hogy egy „fogyasztói társadalom" fiai és leányai rádöbbennek arra, hogy az erőszaknak a szerepe sokkal nagyobb az ő nagyon civilizált és nagyon gazdag világukban, mint azt ők elképzelték. Es hogy az erőszak brutális megmutatkozása - és megmutatása - is milyen kevés ahhoz, hogy a sok manipulált ember, aki egyszerűen nem hisz már a saját szemének és fülének, elhiggye azt, amit lát és hall.

Olyan helyzet ez, amely a „homo aestheticusokat" is - ha valóban érzékenyek - mélyen megrázza. *A Viet-rock* nem Vietnam drámája, ezt, ismétlem, nem írták, talán nem is írhatták még meg - hanem egy ázsiai nép és saját fiai vérét is fogyasztó „fogyasztói társadalom" cirkuszjátéka. Vérző aréna, amelyet a Simon Zsuzsa által megvalósított (vagy talán részben koncipiált) produkció egy kisméretű pódiumon is meg tudott mutatni.

Szükségünk volna egy olyan Vietnam-drámára, amely a vietnamiak harcának hősiességéről és problémáiról is szól, amely összegezi azokat a belső konfliktusainkká lett külső konfliktusokat, amelyeknek Vietnam mintegy gyújtópontja. De ez nem jelenti azt, hogy kevés közünk van csak ahhoz az amerikai arénához, amit az Irodalmi Színpadon láttunk. Úgy érzem, sok közünk van, és hogy a sikert nem a kuriózum (politikai agitáció elektromos gitár kíséretével) teremtette meg, hanem az, hogy *nem is lehetett másképpen,* mint sajátos, kuriózus, rendhagyó eszközökkel „hozzászólni" egy bennünk - tudatosan vagy kevésbé tudatosan - élő, rendhagyó problémához. Az amerikai értelmiség konfliktusa - „gazdagok vagyunk, állítólag szabadok vagyunk, és most kezdjük észrevenni, hogy évek óta háborút viselünk, és e háború elindítói egy szép napon azt tehetnek mindannyiunkkal, amit akarnak" - nem a mi problémánk. Mi a vietnami nép mellett állunk, és egy imperialista hatalom törvénytelen és igazságtalan háborújának elítéléséhez igazán nem kell különösebb lelki kény-szer. Manipuláció nélkül állunk azon az oldalon,

amelyen kormányzatunk. De mert a vietnami néppel való szolidaritás mégiscsak „hivatalos" szolidaritás - és mert vannak olyan összefüggések is, amelyek teljes feltárulásához még időre van szükség -, a szolidaritás szükségképpen egy kissé megszürkült. Es ugyanakkor tudatunk mélyén szégyelljük ezt az elszürkülést, ezt a történelmi körülmények folytán aligha elkerülhető elgépiesedést. Es az elszürkülés és a szégyenkezés kölcsönhatásaként - valljuk meg őszintén - nem szívesen nézünk meg olyan dokumentumfilmeket, amelyek megkínzott áldozatokat, sebesült partizánokat mutatnak meg. A vietnami nép harcát nem segítjük, segíthetjük közvetlenül, pedig az ilyen képek arra ihletnének. De mert tudjuk, hogy nem vehetünk részt benne közvetlenül - inkább elfordítjuk a fejünket.

A groteszk pantomimokkal oly sokat elmondó *Viet-rock* manipulált embereket mutat nekünk, és azt is, hogy ez ellen a manipuláció ellen fel lehet lázadni. Miként Megan Terry és társai is. Mi értelmünkkel belátjuk, hogy nem tehetünk többet a vietnami népért, mint amit teszünk, ha nem kívánjuk kockáztatni minden nép életét. Bizonyos értelemben foglyok vagyunk hát, de az értelem, a belátás foglyai. Megan Terry műve az értelmetlenség fogsága ellen lázad és lázít. Ha az amerikaiak kormányuk vietnami politikája ellen küzdenek, akkor az értelmetlenség ellen, a béke védelmében küzdenek. És ezt a mi nagyon furcsa konfliktusunkat csak egy ilyen nagyon furcsa, nagyon amerikai, nagyon „beates" produkció tudja szólásra bírni.

A Viet-rock kevesebbet mond Vietnamról, mint amit mi - talán ma már - mondani tudnánk. De ez a művészileg nagyon közvetlen, cirkuszos elemekkel élő produkció - paradox módon - közvetve ahhoz segít bennünket, hogy minél gazdagabban beszéljenek azok, akik majd (esetleg Magyarországon) megírják a Shakespeare-t, Ibsent és Megan Terryt is örökségük-nek valló, felemelő és megtisztító Vietnam-drámákat.

II.

MIKÓ KRISZTINA

Viet-rock

Különös színpadi játék Megan Terry *Viet-rock* című műve. Ebben a haditudósításszerű jelenetsorban a békére senki nem utal, e szót senki ki nem ejti, mégis láthatatlan főszereplővé válik.

Néztem az Irodalmi Színpad közönségét, néztem a nézőteret. A közönség soraiban voltak túlélők, a második világháborút túlélők és fiatalok, húszévesek, az én nemzedékem. Reagálásaik, a felháborodás és a fájdalom kifejeződése arcukon, tekintetükben különböző volt. Mintha a túlélők vonásai fájdalmasabbak lettek volna, a háborús élményanyag gondterheltebbé tette őket. A fiatalok vonásain inkább felháborodás látszott. Számukra - nekem is - történelemmé lett az, amit a túlélők végigszenvedtek. Ez a bár-mennyire is részvétet keltő, de hálátlan, mert sokat idézett - és *méltán* idézett - téma elkoptatott lehet. És akkor bemutatnak egy különös-furcsa, meghatározhatatlan műfajú játékot, amely minden szótagjával, minden dallamával ez ellen a számunkra ismeretlen valami ellen a szó és a zene gyógyító, kijózanító erejével igyekszik hatni. Fiatalban és idősebben ugyanazt a következtetést szűri le a játék: ha olyan őrültek vagyunk, hogy lehetővé tesszük a háborús pokol elszabadulását: az a legutolsó háború lesz.

S milyen érzést érlel a produkció alkotóinak tiltakozása a közönségben ? Az Irodalmi Színpad parányi színpadán megjelenik tizenkét színész, vállalkozva arra, hogy a komplex színjátszás minden eszközével, nem főszereplőként, hanem egy emberként tiltakozzék. S a hatás elgondolkoztató. A színházba beülő néző nem tudja, milyen élményben lesz része, s hamarosan - ha akarja, ha nem, ez már a darab magával ragadó, sokkoló hatásának eredménye, hiszen belevonja a közönséget az elszabadult pokolba - részese lesz egy olyan produkciónak, mely minden megnyilvánulásával eszmei társává emeli a nézőseregét. A nem mindig összefüggő, mégis, az egymásra építettség hatását keltő jelenetsor, ez a tragikus revü és a jelenetekkel mesterien összehangolt zene-számok és tánckoreográfiák óramű-pontosságú,

szigorú egységet alkotnak, megpendítik az emberi lelkiismeret húrjait, pontos láncreakciót keltenek az érzésvilág alkotóelemeiben. S az előadás nem kelt a nézőben örömet, boldogságérzést, a félelem és a felháborodás válik benne uralkodóvá. Tudata mélyéig hatol a béke aggódó féltése és a látottak, érzékeltek felett érzett felháborodás. A musical-jelleg, a korszerű köntös és az aláfestő beatzene - milyen alkalmas a mai ember érzésvilágának kifejezésére! - nyomatékosan kiemeli formailag is a valóságot. Nem szórakoztat, nem mulattat, gondolkodásra, cselekvésre sarkall.

A képsorok, a protest-songok atomizálnak és ellenállást keltenek. Az atomizáció megindít egy másik folyamatot, annál erősebbet: a nézőben kikristályosodik, hogy a béke egy és oszthatatlan. A játék cselekménye röviden összefoglal-ható: alkalmasnak minősített amerikai fiatal-emberek besorozása és gyilkossá nevelése. És ebbe a keretbe sok minden belefér: a fiúk védelemkeresése, riadt meghökkenése, amikor szembetalálják magukat a háborús valósággal, az anyák félelme és féltése - ezen belül is típusok bemutatása -, a harcok, a békemozgalom, a partizánmozgalmak, a háborúval kapcsolatos ideológiák bemutatása, a szériában „gyártott" magas színvonalú értekezletek, melyeken elvész az ember, az emberség. Ez utóbbi az előadás egyik legkitűnőbben megkomponált jelenete: miközben egy értekezlet résztvevői azon vitatkoznak, létezik-e egyáltalán ez a háború, és a konvenciókat tárgyalják, hogy a partizán katonae, az emberek meghalnak. Vagy idéz-hetem az emberi elvadulás legkegyetlenebb példáját, a kiképzési jelenetet, mely bemutatja, hogyan változik át a legénység önálló akarat nélküli gyilkossá. S miközben a katonákon agy-mosást hajtanak végre, a néző lelkében reakció lép fel: ennek nem szabad megismétlődnie.

Az élet és halál játékának bemutatására az író alkotótársává avatja a rendezőt, akinek itt különösen nagy szerep jut: a laza szerkezeten belül szabadon elegyítheti a prózát, a zenét és a pantomimot, azt a három művészi formát, mely itt mindig ugyanazt a gondolatot szolgálja.

Az Irodalmi Színpad vendégrendezője, Simon Zsuzsa valóban az élet és halál játékának színterévé avatja a színpadot. A színtér a nagy „vágóhíd" - ezt a falakra akasztott mészárszéki akasztókkal kiválóan szimbolizálja -, s minden ezen belül történik, ez alkalmas az élet minden mozzanatának felölelésére: hol csatamezővé tágítható, hol pedig szobává szűkíthető. A lét és nemlét rémálmát együtt éli át a színész és a közönség. A színészek széles szerepskálát játszanak végig - partizánoktól örömlányokig -, szerepeiket csak jelzésekkel választják el, átlényegülésük észrevétlenül, nyílt színen történik, mindig egy nagy tánckép után. Az átlényegülés soha nem zár le egy gondolatot, hanem kiszélesítése, továbbvitele az író és a rendező alapkoncepciójának: a mélységes emberféltésnek és emberszeretetnek.

A darab túlnő a vietnami háborún. Szereplője mindenki, az amerikai, a vietnami, de az európai is: egyszóval az ember. Az ember pedig nem lehet statisztája, de közömbös, hallgatólagos nézője sem annak a folyamatnak, mely az emberiség végveszélyét jelentheti.

A Viet-rock budapesti előadásának felülmúlhatatlan érdeme, hogy ezt a színjátszás sokszor korlátozottnak hitt - és úgy látszik, mégis korlátlan - eszközeivel, tökéletes élményösszhangot teremtve szuggerálja a nézőbe. De ugyanúgy alkotótársává válik az írónak és a rendezőnek a koreográfus, D. Ligeti Mária és Szirmai Béla akik mesterien oldják meg remekül megkomponált táncaikkal a jelenetek közötti átvezetést. Minden táncjelenet nagyszerűen illeszkedik a műbe, azzal szerves egységet alkot. Ugyancsak kiemelkedően jó a díszlet - Rajkay György tervezte -, Ungvári Tamás fordítása és a tizenkét szereplő (Almási Éva, Pap Éva, Császár Angéla, Szilágyi Tibor, Körtvélyessy Zsolt, Benedek Miklós, Szűcs András, Blaskó Péter, Várhegyi Teréz, Lelkes Dalma, Szabó Éva, Somhegyi György) játéka.

A VIDÉKI SZÍNHÁZAK HELYZETÉBEN

gyökeres változások történtek Angliában. jelentősen csökkent a színházak és a vidéket járó társulatok száma, ugyanakkor kisebb méretű, érdekes, komoly ízlésváltozást tükröző új színházak egész hálózata alakult ki. A régi nagy színházépületek a ***Londonban*** *sikert aratott drámák vidékre történő transzponálására épültek, ám London befolyása ma egyre gyöngül, és a helyi színházaknak önálló arculatuk és műsoruk van. Ezért is illeti őket az új jelző - „provincial" színház helyett a „regional" színház elnevezés. Nem véletlen, hogy egyre több jelentős londoni sztár, John Neville-től Vanessa Redgrave-en, Albert Finney-n át Judy Denchig és Tom Courtenayig vállal örömmel vendégjátékot* ***e*** *színházakban, ahol új feladatok, új stílus-törekvések és új közönségrétegek várják őket. Drama, 1969. tavasz*

III.

SZALONTAY MIHÁLY

Az aktualitás dramaturgiája

A MacBird Debrecenben

„*A MacBird* 1966 márciusában az Independent Socialist Club zártkörű terjesztésében a californiai Berkeley-ben jelent meg először, majd az írónő színpadra alkalmazta, és új formájában, saját kiadásában, postai terjesztéssel megjelentette." (Barbara Garson: MacBird. Európa Könyvkiadó.)

S az akkor huszonöt esztendős egyetemi diáklány önképzőköri pamfletje - mert önképzőköri, mégha zseniális is - a legegyszerűbb újságolvasó számára is világos politikai aktualitása miatt, ahogy azt már az ilyen divatsiker esetében illik mondani, perceken belül világsiker lett.

S a színházak kapkodtak utána - a magyarok is. Persze nálunk a kapkodás is lassúbb, de azért két színházunk is vitatkozott rajta. Közben az illemszabályoknak megfelelően először a rádió mutatta be - éppen aznap este, amelyen egy golyó a középső Kennedy-fivért, Robertet ölte meg. Megfosztva attól a lehetőségtől, hogy vala-ha - ahogy azt Barbara Garson elképzelte, és a közvélemény-kutató intézetek is jelezték - az Amerikai Egyesült Államok 37. elnöke legyen.

Az érdeklődés megszűnése tulajdonképpen logikusnak látszott. A mű világos és egyértelmű második szférája Robert figurájára épült, neki kellett a macbethi alaprétegben megölt bátyja nyomdokaiba lépni, átvenni örökét és bosszút állni, ahogy azt - a műben az először el-hulló - John meghagyta:

> „Ezennel birtokunk idősb öcsénkre Robertre
> hagyjuk, ki e mai naptól Legfőbb
> tanácsadónk és törvényhozónk. .."

Mivel az Egyesült Államok megölt elnökének, John Fitzgerald Kennedynek minden kérdés-ben főtanácsadója, igazságügyminisztere, halála után pedig mint legesélyesebb elnökjelölt utóda, Robert Kennedy is bátyja tragikus sorsára jutott, a mű lekerült a színpadokról, és itthon is meg-szűnt az érdeklődés iránta.

Illetve nem teljesen. A debreceni színház rendezője, aki már korábban is foglalkozott a művel, nem akarván lemondani az érdekes művészi feladat és a politikai aktualitás összeötvöződése nyújtotta lehetőségről, újra kezébe vette a darabot. S amikor rájött, hogyan lehet - *egy mondat hozzáírás nélkül - a politikai aktualitást megőrizni, sőt továbbfejleszteni,* hogyan lehet, hamisítás nélkül, az eredeti szerzői szándékkal való teljes azonosulással a művet mai - az azóta bekövetkező politikai változásokat is tartalmazó - élő politikai szatírának játszani, viszonylag rövid előkészítő munka után színpadra állította a művet, a debreceni Csokonai Színház - eredetileg próbateremként szolgáló - kis színpadán.

A rendező: Giricz Mátyás. S mint az előzményekből kitűnik, a munka első fázisában munkájának legfontosabb vonása dramaturgiai természetű volt. Tulajdonképpen a mű megmentése. Illetve mivel a mű lényegének, a shakespeare-i alkotás anakronisztikus plagizálásának létjogát az élő politikai aktualitás jelentette, szükségszerűen *ezt az* aktualitást kellett valahogy átmenteni. A Barbara Garson-i mű főhősének, Robertnek a figurája Robert Kennedy halálával a parafrázisban értelmét vesztette. Immáron nem lehetett a mű mozgatója, a bosszú kivitelezője„ s nem mondhatja el Makbegy beszédét: „A véres végzet balfordulata tett elnökötökké e gyász napon . . ." stb., nem mondhatja el, mert meghalt. S ha az élet nem igazolja a színpadi parafrázist, akkor annak nincs értelme.

Giricz Mátyás, a dramaturg hamar rájött a kézenfekvő megoldásra, s a problémája nem is az volt a továbbiakban, hogy a mű játszható-e élő politikai szatíraként vagy sem, hanem az: hogyan játszható?

A kulcs-ötlet, az előadás alapvető dramaturgiai leleménye: *Ted, a* harmadik fivér (az amerikai életben egyre többet szereplő *Edward Kennedy* szenátor megfelelője) kapta meg Robert teljes harmadik felvonásbeli szövegét és szerepét, és az ő három, jelentőség nélküli mondata kimaradt. Tehát a mű cselekménye az eredeti írói elképzelés szerint bonyolódhat, s az élet is hitelesíti, sőt Robert halálának szöveg nélküli, rendezői eszközökkel való belekomponálásával még fokozza a shakespeare-i dikció találatainak erejét.

Az ötlet megtalálása - és dramaturgiai megalkotása - után tehát a játék *hogyanja* volt a kérdés. Nyilvánvalóan Debrecenből lelevelezni Amerikába az esetleges átdolgozás kívánta módosításokat kicsit hosszadalmas lett volna, arról nem is beszélve, hogy a szerző hozzájárulása is bizonytalan.

Ezért a „dramaturgnak" azt a tanácsot kellett adnia a „rendezőnek", hogy az ötlet megvalósítását csak *klasszikus rendezői eszközökkel, a* szöveg módosítása nélkül érje el.

1. A rendezőnek nincs joga a szöveghez hozzáírni, de rövidíteni, húzni - az írói üzenet, cél megcsonkítása nélkül, mondjuk az előadás ritmusának felgyorsítására, pergetésére vagy egy szereplő súlyának, szerepének csökkentésére stb. - joga van.

II. A rendező nem módosíthat a darab műfaján, nem hamisíthatja meg a mű alaphangulatát, de az írás lényegének a maga felfogása szerinti jobb kifejezésére eltérhet a jelenetek leírt egymásutániságától, sorrendjüket módosíthatja. A mű érdekében egyet-egyet (például értelmének a nézőhöz való eljuttatása érdekében) többször is megismételtethet.

III. A rendezőnek nincs joga az egész művet átrendezni és megsérteni az írói szándékot, de - megint csak az írói üzenet világosabb érvényre juttatása, a művészi hatás fokozása stb. - érdekében átrendezhet egy-egy jelenetet, eltérhet, sőt - ha van saját rendezői világa, elképzelése, ahogy ma divatosan szeretjük mondani, koncepciója az adott műről - szükségszerűen el is fog térni a korábbi felfogásoktól, még esetleg az írói instrukcióktól is.

IV. A rendezőnek nincs joga az írott mű, az írói üzenet ellen rendezni, de joga van annak érdekében, annak erősítésére. Például szöveg nélküli némajátékokat rendezni, vagy képeket, szövegértelmezést, asszociációt elsősegítő eszközöket a játékba komponálni.

Lényegében ezekkel az eszközökkel élt Giricz Mátyás is. A szöveghez egy betűt hozzá nem írt, a darab mondanivalóját nem másította meg, nem torzította el, *együttese Barbara Garson színművét játszotta el* mint élő politikai szatírát.

A hogyan kérdésén is túljutva a játék módja és helye volt a kérdés.

Giricz Mátyás 1956-ban védte meg rendezői diplomáját a Szovjetunióban, azóta sok vidéki színháznál dolgozott, leghosszabb ideig, kilenc évet Győrben, és tudja, hogy az egyszínházú vidéki város közönségét - jobban, mint egy pesti színháznak a maga törzsközönségét - újra meg újra meg kell nyerni. De igazán csak akkor nyerheti meg, ha kizárólag nekik, ennek a közönségnek játszik, valami olyan érdekes darabot, olyan érdekesen, amire még Pesten is felfigyelnek, ami iránt még Pesten is érdeklődnek. Komolyan kell vennie tehát saját közönségét, és olyan színvonalú produkciót kell létrehoznia, ami még az országos versenyben is megállja a helyét. Ezt a színvonalat pedig csak a sajátos arculatú, ötletgazdag együttes tudja szolgáltatni. Igen ám, de a vidéki színház mindent játszó, és közönsége - mondják - mindenevő, persze csak annyira, mint bármelyik nagyváros közönsége. Az pedig, hogy mindent játszó, nem mond ellent az egységes és kiérlelt gondolati, művészi koncepció-nak, hiszen nyilvánvalóan nem a műfajokat kell egy nevezőre hozni, hanem az azonos műfajokon belül kell a sajátos gondolati egységet kialakítani.

A debreceni színház rálépett erre az útra. Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása;* Kerekes Imre *Kapaszkodj Malvin, jön a kanyar;* Illyés Gyula *A kegyenc;* Barbara Garson *MacBird* című művének felfogása és előadásmódja, a természetszerűleg különböző megoldások mellett is sok azonosságot mutat - olyanokat, melyek a debreceni színpad megújhodásához vezettek. Lényege ennek az azonosságnak, hogy egy sajátos, egyéni hangvételű - talán leginkább a groteszk fogalmával jelölhető - közvetlen kapcsolatot igyekszik kiépíteni a nézővel. Nem a sok külföldi kísérlet, példa nyomán, utánérzésként (gondoljunk a moszkvai Tagankára), hanem azok mellett igyekeznek az eleddig passzív nézőt aktivizálni és bevonni az előadás folyamatába, ha erre a mű stílustörés nélkül lehetőséget ad. Ebbe a sorozatba illeszkedett bele *a MacBird,* amely konkrét politikai eseménye transzponált felidézésén túl sémáját igyekszik adni az amerikai politikai maffia működésének. Ezért a nézőt a kulisszák mögé - nemcsak a színházi, ha-nem elsősorban a politikai kuliszszák mögé - kellett vezetni. Azt a nézőt is, aki esetleg nem rendelkezett átlagos újságolvasói ismerettel, tájékoztatni kellett a darabba asszociált politikai események valóságáról. Hogy elfogadja és megértse a shakespeare-i szöveg eltulajdonításának jogosságát, és a mű egészén belül értse és élvezze a poénok politikai aktualitását vagy szellemességét.

Ez döntötte el *a hol* kérdését; a régi próbateremből teremtett - valóságosan - kisszínpadi intim közelséget. Az újságpapírral telistele ragasztott, borított falak olyan sajátos belső interieurt teremtettek, ami a nézőben azonnal a tömegkommunikációs eszközökkel behálózott modern világ asszociációját kelti. Mindez Gyarmathy Ágnesnek, a díszlet- és jelmeztervező-nek a rendezővel tökéletesen szintézisben levő megoldása.

Fokozza ezt - mintegy leszűkíti a fantázia mozgásának lehetőségét a mai Amerikára -, hogy a néző hófehér csuklyába öltözött Ku-Klux-

Klan-figurák sorai között lép helyére. A lépcsőfeljárón a Klan lángoló keresztje, ráakasztva puska, s ha távcső lenne rajta, mása lehetne a Kennedy elnök életét kioltó fegyvernek.

Ezzel a rendező első és legfontosabb célja, a kapcsolatteremtés sikerült. A hangulat megteremtésével felszabadította agyát a mű kívánta asszociációknak.

A viszonylag rövid próbaidő (vidéki színházaink örök circulus vitiosusa; pedig jó eredményhez kellő kiérleltség kell) legfontosabb rendezői mozzanata a stílus egyneműségének színpadi tisztázása volt, a folyamatos játékritmus megteremtése, a színészi játék - több stílusrétegű figurákról van szó - funkcionalitásának, és ami itt ezzel egyenlő, korszerűségének elérése mellett. Az előadás stílusegységének megteremtése korántsem volt egyszerű. Az első elképzelés például egy cirkuszbelsőt idézett volna a kis terembe, ketreccel, kifutóval és feliratokkal: „Óvjuk nézőink testi épségét!", „A fenevadak jól ápolt, kulturált megjelenésük ellenére életveszélyesek!" stb. De a szöveg levetette magáról ezeket az ötleteket.

A szöveg miatt nem volt könnyű a színészi játék egységének és funkcióba állításának munkája sem. A szövegnek ugyanis jól felismerhetően két rétege van: az eredeti shakespeare-i blank vers. A „shakespeare-i irányjelzők" a szövegben szükségszerűen az eredeti fordítók (Arany János, Vörösmarty Mihály, Szabó Lőrinc, Somlyó György) tolmácsolásában hangzanak el, hiszen a néző klasszicitás-érzékének, szövegfelismerésének dramaturgiai funkciója van. És az ezzel teljesen összefolyó Barbara Garson-i (Orbán Ottó fordította) szöveg, amely a mai politikai aktualitást hordozza. Az előbbi a legnemesebb veretű, az utóbbi - bár klasszikus formában jelenik meg - mégis pongyola szleng. Természetesen ennek a pongyolaságnak is dramaturgiai értéke van. A tényleges időt jelzi, azt, hogy a cselekmény a mai Amerikában játszódik és nem Macbeth középkori Skóciájában. Ezért kellett elvetni azt az ötletet is, hogy *a Prológ* (eredetileg középkorú férfi közönséges utcai ruhában, kalapján tollal, derekán játékkarddal) egy bajszos debreceni pógár legyen, juhász-subával a vállán, és ő vezesse be a történetet. Hangulatrontó stílustörésnek bizonyult, és a Prológ így *a Melós* boszorkány lett, aki a nézők előtt a teremben vedlik vissza eredeti szerepébe - jelezvén ezzel is, hogy itt csak játékról van szó, ahol „... légies színészek idézik képzelt lordjait a múltnak."

Összefoglalva, megállapíthatjuk, hogy a rendezői munka első eredménye - a vázolt külsőségek összegezése - a látványélmény megteremtése volt. Es ez itt a színházi élmény kiindulópontjaként az akadálytalan befogadás lehetőségének megteremtője.

A rendező munkájának következő lépcsőfoka a mű speciális érdekességének, ha úgy tetszik pikantériájának megértetése volt. Hogy minden néző megértse némajáték, jelzőtáblák, fényképek, fény- és hangeffektusok segítségével az írói üzenet lényegét: az aktuálisat, a politikait.

Nem kevésbé fontos - az előbbitől lényegében elválaszthatatlan, mert a néző előtt a színpadon már csak teljes egységben jelentkezhet - a szatíra követelte ironikus, itt-ott a groteszkbe hajló színészi játéknak egystílusú, a szövegnek alávetett, az írói üzenetet szolgáló megvalósítása.

Ez utóbbihoz talán több elemző szót lehetne fűzni. Mert ebben a műben nem „élő" figurák, hanem csak a játékos ihlet művi jelzései jelennek meg. A shakespeare-i műveltségélmény transzpozíciói és az újsághírekből kialakított politikus sémák gyurmái, illetve ezeknek egy népi bohózat stílusában történő „leleplezései". Tehát, ismétlem, nem „élő" emberek, hanem a színpadon is idézőjelbe tett jelzésrendszerek. A rendező nem törekedett az egyes alakítások plasztikusságának a kifejezésére, hanem éppen ellenkezőleg, az egyes típusokat a jelzések szintjén tartva, a mű egészének megfelelően igyekezett funkcionáltatni a figurákat. Természetesen ez a fordított játékstílus megkövetelte a nézővel való közvetlenebb kapcsolatot. Ez viszont kötelezővé tette a rendező számára a lehetséges túl- és rájátszás, a „ripacskodás" kivédését, illetve meghagyását ott, ahol ez stílusértékű volt. (Ne felejtsük, férfiszínészek játszanak - az eredeti shakespeare-i játékszínnek megfelelően - minden női szerepet.) Hogy az idézőjelbe tett jeleneteket és helyzeteket a színészek érzékeltet-ni tudják, a rendezőnek olyan próbaközi helyzetgyakorlatokat kellett kitalálnia, amelyekkel játékosságukat életben tarthatta, de mesterségbeli közhelyeiket levetkeztethette.

A nézőtér a színpaddal ölelkezik, a háttérfüggöny alig három-négy méterre van az első sorban ülőktől, s az éppen nem játszó színészek padon ülnek, oldalt, a nézőkkel egy magasságban, szinte beolvadva közéjük.

Az előadás dinamikus kezdése után - a szereplők dalolva, lövöldözve lerohanják a nézőket, „szétlövik" a színházat - a Prológ következik. Mint már említettük, a Melós boszorkány - *Novák István* alakítása - vezeti be a mű máso-

dik részét is. A rendező és a színész ügyeltek arra, hogy világosak legyenek a figura politikai következetlenségei. Olyannak láttatták, amilyennek Barbara Garson megírta. Garson a mai amerikai tömegmozgalmak egy-egy fontos társadalmi rétegének képviselőjét igyekezett megszemélyesíteni - legalább típusában - a három boszorkányban. S ez önmagában kitűnő ötlet. A beatnikeket, hippiket megelevenítő Beatnik Boszorkány *(Sárközy Zoltán),* a néger polgár-jogi mozgalmakat szimbolizáló Néger Boszorkány *(Kóti Árpád)* mellett a harmadik típus magától értetődően a Melós Boszorkány, az amerikai munkás képviselője lett.

A három boszorkány együttese, mozgásuk koreografálása - szinte a *Csongor és Tünde* három ördögfiókájának travesztiája - idézte legerősebben a szellemekkel, földöntúli lényekkel benépesített shakespeare-i színpad levegőjét. Ezen a színpadon minden lehetséges, hiszen elfogadtuk, hogy egy ismert játék - *a Macbeth* - ürügyén játszanak el a színészek egy modern tartalmú játékot. Ezáltal lehetséges a nézőt a játék folyamatába bekapcsoló stílus. Amikor John Dunken Eddy - *Fonyó István* - meglátogatja Makbegy államát, hogy *„királyi díszben elvonulva köztük élvezze majd szívük melegét",* majd eldörren a gyilkos fegyver, és megjelenik a táblán a felirat: „Iskolai könyvtár", hogy mint külső, de nem nehézkes segédeszköz mélyítse el a hatást - a dörrenés utáni döbbent csönd majd egy percig tart, és Fonyó nem kap a szívéhez, nem haldoklik, csak egyszerűen kifordul a nézők felé, és jó alaposan szemügyre veszi őket. Mintegy szemlét tartva fölöttük: te voltál? .. . vagy talán te? ... s utána egyszerűen lefekszik, ügyelve, hogy meg ne üsse magát. Robert alak-ját *Dózsa László* intellektuális biztonsággal, gunyoros stílussal tipizálta, különösen a néma-játékban. A főszereplővé vált Ted - *Harkányi János* - lágyabb, ha úgy tetszik, kevésbé erőteljes volt a szerep kívánta követelményeknél. Ted harsányabb, izgágább, lehengerlőbb, mint amire Harkányi erejéből futotta.

Makbegy lánya - *Vasvári Géza* - vaskos volt és mulatságos, *Kiss László,* mint Toyash Fey egyszerre volt megszeppent kisdiák és izzadó intellektuel a hatalom buta, de erőszakos birtokosa előtt. *Schaffer Zoltán* hatásosan mutatott páncéljában, fején a nemesveretű kályhacsővel, de itt a jelmez kicsit ellentmondott a washingtoni héják és galambok politikai küzdelmében évek óta békepárti szenátor valódi énjének. *Sárady Zoltán* mindkét szerepében hamisítatlan texasi volt.

Bángyörgyi Károly Makbegye pontosan ábrázolt politikus gengszter, szélsőségeiben harsány, őszinteségében aljas, és mindenekfelett érdekeiben őszinte. Jól érzékelteti a shakespeare-i világ és a „vegyeskereskedői" szellem közti különbséget. Még az ostoba, bornírt „texasiasság", az áljovialitás érzékeltetésére is volt eszköze. Méltó párja *Oláh György* - Lady Makbegy -, aki a szoknyás szerepet nyugodtan „emelte" a cirkuszi bohóckodás szintjére, anélkül, hogy ez meg-törte volna a nézőkben a cselekmény politikai aktualitása iránti figyelmet. S mivel a groteszk ripacsság a figura legfőbb tulajdonságát emelte ki, a szerepértelmezés a típus leleplezését segítette elő. Mindkét figurának - Makbegynek és Lady Makbegynek - és az egész mű helyes értékelésének fontos kérdése ez, hiszen nem az a fő kérdés a műben, hogy az amerikai polgárok mennyire feltételezik a banditizmust saját vezetőikről. A két figura az ilyen vonásokat erősebben hozta a macbethi alaprétegből, mint a mai amerikai gengsztervilágból. Igaza van a darabot fordító Orbán Ottónak: „Senki sem gondolja komolyan, legkevésbé a szerző, hogy a Kennedy-gyilkosság kulcsát a volt alelnök hitvesének retiküljében kéne keresni." A mű és a két fő figura inkább azt akarja megmutatni, hogy a mai Amerikában - C. Wright Mills, a szociológia professzorának szavai szerint (megint Orbán Ottó leleménye nyomán idézzük) - „a felsőbb körök embere nem reprezentatív jellem. Magas pozíciójába nem erkölcsi erényei emelték, mesés sikereihez nem járultak hozzá érdemszerző képességei. A nagyok és hatalmasságok trónján ülőket a hatalom eszközei, a vagyon, az ünneplés mechanizmusa emelte fel: ezek a mi társadalmunk mozgató erői".

Ezt ábrázolta ez a két figura, ennek Illusztrálására készült a darab, és ezt bizonyította be **a** mű szellemének oly pontosan megfelelő debreceni előadás.

Rendező: Giricz Mátyás, díszlet- és jelmeztervező: Gyarmathy Ágnes, fordította: Orbán Ottó. Szereplők: Sárközy Zoltán, Kóti Árpád, Novák István, Fonyó István, Dózsa László, Harkányi János, Bángyörgyi Károly, Oláh György, Herczegh Zsolt, Vasvári Géza, Kiss László, Schaffler Zoltán, Sárady Zoltán.

BREUER JÁNOS

Jegyzetek a zenés színházról

A Rajna kincse felújításának ürügyén

Évek óta s fokozódó hevességgel folyik világszerte a vita az operáról. Sokan a műfaj életképességét és létjogát is kétségbe vonják. Érdekesebb és tanulságosabb az a disputa, amely a zene, illetve a színház primátusát hirdeti, s bármily gyakran hangzott is el, hogy az opera zenét és színházat egyszerre jelent, tehát az alternatíva hamis, a probléma, amelyet az összecsapó nézetek tükröznek, valódi. A zenepárt jogosan tiltakozhat a rendezői önkény s a színházi tábor is a karmesteri diktatúra ellen, valahányszor e két tényező bármelyike a műfaji egységnek fölébe rendeli a maga szempontjait.

Kérdés azonban, hogy egyáltalán mit értsünk önkényen. A rendező és a karmester akkor is diktátor, ha maga felel a teljes produkcióért, vagyis a prózai színházban és a hangversenyteremben legfeljebb az önkény metodikájában lehetnek egyéni színezetű eltérések. Az operában fokozottan érvényesül a zenei és szcenikai irányítás diktatúrája. A karmesternek a zenekar irányítása mellett kézben kell tartania a szólistákat s a kórust is, a színpadi térben mozgó egész együttest. A rendező pedig a legtöbb esetben nem számíthat a szólóénekesek alkotó játékkészségére, s még kevésbé a kórus és a tömegjelenetek néma szereplőinek (színházi szempontból valamennyien statiszták) mozgáskultúrájára, fokoznia kell hát erőfeszítéseit, ha legalább a bemutató estéjén színházi élményt szándékozik nyújtani. Az önkény tehát jogos, csupán az a kérdés, hogy milyen körülmények között eredményes is. De erről később.

Napjaink operai üzemét két, szögesen ellentétes működési elv élteti, s mindkettő alapjaiban tér el a prózai *vagy* operettszínházak rendszerétől. A stagione-rendszerű opera saját társulattal nem rendelkezik, egyes produkciókra, egy-egy évadra szerződteti művészeit, akik „szállítják" a kész figurát, természetesen nem a stagione rendezőjének elképzelése szerint. Az ilyen típusú operaelőadás általában színpadi keretét adja a zenének, a színház élménye nélkül. A produkció teljhatalmú gazdája a karmester, aki - ha tehetséges - a rendelkezésére álló néhány próbával is jelentékenyet produkálhat. Mivel nálunk stagione-rendszer nincs, ne is foglalkozzunk tovább e típus ismertetésével.

A repertoár-operaház - amilyen a mienk is - az előadott művek számát tekintve messze meghaladja a legmerészebb repertoárszínház műsorrendjét is. Nálunk mintegy nyolcvan opera váltakozik a műsorlapokon, valamennyit saját gárdánkkal játsszuk, és évente egy-két bemutatóra, négy-öt felújításra van lehetőség (ennél lényegesen többet egyetlen repertoár-opera sem vállal, kivált nem kettős szereposztásban). A szilárd társulat lehetővé teszi a rendezői munkát, de egyúttal zeneietlen szcenikai diktatúrához is vezethet. Van erre példa külföldön, de egy-egy produkcióban vagy akár jelenetben nálunk is. A repertoár-elv is tartalmaz színházi szempontból hátrányos elemeket. Az operai játékrend ötszöröse-hatszorosa a prózai színházénak, s a bemutató vagy felújítás előkészítéséhez is ötször-hatszor annyi idő szükséges. Egy-egy produkció élettartama oly hosszú, hogy operaházban egységes rendezői stílus - és persze egységes játékstílus - nemigen érvényesül.

De hát nem korunk operatörténetét szeretném felvázolni. E hosszúra nyúlt bevezetés után vegyük szemügyre operajátszásunk néhány jellegzetességét. Figyelemre méltó, kiemelkedő színpadi élménnyel ajándékozott meg Operaházunk szinte minden olyan esetben, amikor bemutatóról volt *szó (Wozzeck, C'est la guerre, Vérnász, Együtt és egyedül* stb.), vagy évtizedek óta nem játszott darabot vettek újra elő *(Salome, Pelléas és Mélisande, Orfeusz, A végzet hatalma, Nabucco* stb.). Nyomasztó gondot jelent viszont azoknak a standard műveknek a felújítása, amelyek a repertoár elidegeníthetetlen alkotó részei.

A feladat abszurditását egy feltételezett - de sehol a világon nem létező - prózai színház példáján világítom meg. Képzelt társulatunk harmincöt éve megszakítás nélkül játssza a *Vízkeresztet.* Időnként, amikor a színészek közül valaki nyugdíjba megy vagy meghal, egy-egy új művészt is beállítanak, aki beilleszkedik a darab stílusába, és átveszi a hagyományt. A darab még az 1967-68-as évadban is rendszeresen színre került. Tavaly ősszel három hónapra eltűnt a játékrendről, majd egy másik rendező, teljesen új koncepcióval, ám a régi előadás vala-mennyi szereplőjét megtartva újból színpadra állította a *Vízkeresztet.* Operaházunk ezt teszi - hiszen egyebet nem tehet - minden felújítás-

sal, mert a kettős szereposztásnak legalább az egyik garnitúrája olyan művészekből áll, akik a szerepet már énekelték.

Ez az abszurd helyzet bizony nemegyszer begörcsöli a rendezői idegpályákat. Negatív koncepció jegyében fogant nem egy operai felújítás. Szinte tapinthatóan érzékelni lehetett egyik-másik produkcióban a rettegést attól, hogy a rendezés netán nem elég merészen szakít az előző inszcenálás hagyományával. Érthető is, hiszen olyan nagy művészeknek kellett (?) hátat fordítani, mint Nádasdy Kálmán vagy Oláh Gusztáv. Érthető másrészt, mert az énekesben megszokott gesztusformulák, játéksablonok sokkal mélyebb gyökeret vernek, mint a prózai színészben, tehát erőteljesebb beavatkozás szükséges ahhoz, hogy konvencióikból kizökkenjenek.

Az efféle felújítások egyébként a tatálplánnal, elsősorban a színpadképpel, a tömegmozgatással és a színpad minden olyan elemével, amely a teljes látvánnyal kapcsolatos, sokkal többet törődnek, mint a premierplán-effektussal, a szereplők mozgásának vagy mozdulatlanságának - operában, ne feledjük, néha a hangszerek beszélnek vagy az énekelt dallamok játszanak - igényes kidolgozásával. Pedig ha emlékezetünk netán nem őrizné Székely Mihály, Losonczy György, Maleczky Oszkár vagy Osváth Júlia mély és igaz emberábrázoló művészetét, elegendő olyan vendégszereplésekre emlékeztetni, mint volt Renata Scottóé vagy Tito Gobbié. Micsoda félelmetes, ördögi Gestapo-főnök is volt Gobbi Scarpiája, a *Tosca* ócska, kopott díszleteiben milyen élő színházat teremtett. A mi *Carmen*- vagy Aida-előadásunk modern öltözékében ez az eleven színházi lüktetés bizony nem tapintható ki, sőt, az aranyba foglalt, dekoratív és zsúfolt spanyol reneszánszt játszó *Don Carlos* színpadának minden látványos gazdagsága is hiábavaló, ha Fülöp királyt nem látjuk sem zsarnoknak, sem szenvedő embernek.

A rendezői „diktatúra" tartalmát és irányát elsősorban a rendező hallása határozza meg. Az operaszínpad mozgatóját nyilvánvalóan fülé-nek érzékenysége különbözteti meg a prózai színházakban dolgozó kollégáitól. Ez talán annyira evidens, hogy megemlítése fölöslegesnek tűnhet, de valójában mégsem fölösleges a témáról beszélni. A hallással megáldott rendezőnek a zene szinte többet árul el jellemről, drámai szituációról, mint az opera szövegkönyve. A zene térérzetet is kelt, képszerű benyomást is hagy abban, aki *jól* odafigyel. A muzsika szüntelen értelmezi s egyben ellenpontozza is a színpadot. A zenei tér az operában természetesen specifikus eszközökkel jeleníthető meg. Jó példa erre Muszorgszkij *Borisz Godunovjának* koronázási jelenete. Puskin drámája és Muszorgszkij zenéje itt egyaránt tágas térséget, a Kreml egyik pompás, nagy terét vetíti elénk. Zeneileg a monumentalitás érzetét elsősorban a nagyszabású kórus kelti. Az opera régebbi budapesti rendezése - a helyszínt tekintve bizonyára irreális, a muzsika szempontjából azonban annál reálisabb képet mutatva - osztott színpadra állította ezt a jelenetet. Az énekkar egy tömbben állt a rivaldánál, míg a koronázási menet *egy* emeltebb színtéren vonult fel. Ez a megoldás lehetővé tette, hogy a kórus hangzása uralkodjék, a színpadot és nézőteret egyaránt kitágítsa, hatalmas dimenziókat nyisson a nézőnek-hallgatónak, bár a reális tér meglehetősen szűk volt. A néhány éve született új megoldás képben sokkal tágasabb, s mivel az osztott szín-padról lemondott, az átdíszítés is gyorsabban megy. A látvány tökéletes, csak éppen a zenei tér hatásáról mondott le a rendező, olyan lazán helyezvén el az énekkart, hogy nem születik meg a zene masszív, tömbszerű hangzása. Nincs tehát összhangban a vizuális és auditív hatás, s itt joggal szólhatunk rendezői önkényről, zenére oda nem ügyelésről.

Hasonló példát jó néhányat sorolhatunk, de inkább fordítsuk figyelmünket két konkrét kérdésre, amely eszmefuttatásunk „ürügyéhez", *A Rajna kincse* felújításához is közelít. Operarendezésünk gyakran kerül zavarba, ha egy-egy műben a természet szólal meg, és nehezen birkózik meg az operák - kivált a romantikus művek - heroizmusának megragadásával, játékbeli kifejezésével. A színházban a természet csak mint emberi reláció van jelen, s ez az operára, amelyben szó és zene egyaránt természet és ember viszonyára irányítja a figyelmet, kettőzötten érvényes. Erről az embercentrikus zenedrámai világról mondott le a naturalista színpadképtervezés majdnem élethűen festett erdeivel, tájaival. Mostanában viszont jó néhány operaelőadáson azt figyelhetjük meg, hogy az egységes naturalista koncepció egy-egy kiragadott eleme a teljesség igényével sajátítja ki a természet teljes humanista ábrázolását. A zenekarnak s az énekesnek inkább elhinném az orgonaillatot *A nürnbergi mesterdalnokok* II. felvonásában, mint annak a néhány hervadt és poros zöld levélnek, amely az egykori dús lugasból megmaradt. A nyári est fülledt atmoszféráját, „virágillatát" Wagner ugyanis megkomponálta. Ezt a hangzó természetzenét egy illuzionisztikus

teljesség igényével képpé lehet ugyan transzformálni - legfeljebb nem érdemes, mert a néző-nek van asszociatív fantáziája is -, a kifejezés totális igényét mininaturalizmussá lefokozni azonban aligha célravezető. *A Falstaff* utolsó képének bűvös windsori varázserdeje buja gazdagságban bontakozik ki a muzsikában. Szerelmes erdő ez akkor is, ha a színpad teljesen üres. Ha azonban a szilárdan beépített emel-vényrendszer Shakespeare-színpadát valami száraz lomb változtatja erdővé - méghozzá nem a Globe-színház, hanem az aggastyán Verdi természet- és emberszemléletének kifejezőjévé -, ellentmondásba kerül az auditív és a vizuális élmény.

Az ilyen és hasonló megoldások kettős bizalmatlanságból erednek. A rendező egyfelől nem bízik eléggé közönségének képzelőerejében, másrészt a zene atmoszférateremtő, képi hatásában. Az utóbbi években egyik legszebb és leghumánusabb színházi természetélményem Madách *Mózesének* nemzeti színházbeli elő-adása volt, amelynek teljes absztrakciója környezetből, környezet és ember kapcsolatából összehasonlíthatatlanul többet érzékeltetett, mint bármiféle siralmas jelzés, avas tárgyi szimbólum.

A fentebb vázolt, naturalista töredékekkel, jelzésekkel történő természetábrázolás másrészt összefügg az énekesek többségének fölöttébb hiányos színpadi játékkészségével is. Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a színpadi - azaz művészi ábrázolás tárgyát képező - természet a tudományosan megismerhető természettől nemcsak abban különbözik, hogy nem „valódi", hanem kiváltképpen abban, hogy csakis az emberre vonatkoztatva, mintegy emberi viszonylatokba bekapcsolódva van jelen, ebből egyenes úton következik, hogy a természetet az operaszínpadon is az élő művésznek kell megteremtenie, nem pedig a holt kulisszának. De hogyan? Milyen eszközökkel? Az énekesek több évszázados és egyre csak koptatott színészi jelzésrendszere, gesztuskészlete igazi ábrázolásra mind kevésbé alkalmas.

Az operarendező kettőt tehet: vagy beáll játékmesternek - megtörténik nálunk is néhanap -, és szigorú tréningbe veszi művészeit, vagy pedig a színpadképre bízza, amit az énekesre nem tud. Az utóbbi megoldás, amely valójában meg nem oldás, persze már messze visz az operaszínpadon való természetábrázolástól. Voltaképpen arról van itt szó, hogy vállalhatja-e a - mégoly modern - díszlet az operaszínpad totalitásának terhét. Nyilvánvalóan nem, sőt, minél modernebb, stilizáltabb a szcenikai megoldás, annál nagyobb lesz a törés a látvány festett és élő elemei között, annál kínosabban tűnik fel a játék porossága.

Sok-sok elődöt halált megvető bátorsággal követve, meditálhatnék az operajáték modorosságairól, és mint előttem is már oly sokan - adhatnék „bölcs" tanácsot. Szólhatnék arról, hogy nem ártana a Zeneművészeti Főiskola operatanszakán egy tapasztalt színésztanár, aki emberábrázolásra, mai színészi technikára tanítaná a növendékeket. Ehelyett inkább azt szeretném - ha vázlatosan is - kifejteni, milyen objektív nehézségekkel jár az emberábrázolás, az élő hősök megteremtése az operaszínpadon.

Az opera mint emelkedett drámai műfaj, különös élességgel veti fel a hősök ábrázolásának igényét. Milyen korban élnek ezek a hősök? „Szerencsés" esetben az énekesnek négyféle jelen időt kell figyelembe vennie s kapcsolatba hoznia. Nézzük a *Don Carlost*. Az első realitás a történelmi korszak, a játék valós ideje, a XVI. század. Erre vetíti rá Schiller a tulajdon korát, majd Verdi a két időbeli dimenziót reflektálja, megint csak a saját korára - s végül: a darabot 1969-ben játsszák. Majdnem ennyi dimenzióval kell a prózai színésznek is megküzdenie, ha történelmi dráma hősét teremti újjá - hangozhatna az ellenvetés. Igen ám, csakhogy a zene írásának kora nem mennyiségi tényező, nem eggyel több „jelen idő", hanem minőségi változás eredményezője, hiszen a zene alapvetően befolyásolja a dráma sorsát, menetét.

Az 1969-re vonatkoztatott történelmi dráma megoldása prózai színésznek már csak azért sem jelent ilyen nagy gondot, mert nincs olyan drámai színház - vagy színész - a világon, amely – illetve aki - túlnyomó többségben többféle „jelen idejű" történelmi színművet adna elő. Operában pedig a repertoár döntő részben történelmi darabokból áll, s éppen az ilyen művekhez társulnak azok a kortalan operajátszási sablonok, amelyek végeredményben éppoly kevéssé érzékeltetik a XVI. század, mint a XIX. század kezdetének, második felének hősideálját vagy mint a mai nap heroikus eszményét.

Hogy ez mennyire így van, azt éppen azokon – az utóbbi esztendőkben szerencsésen szaporodó - estéken figyelhettem meg, amelyeken élő vagy legalábbis XX. századi zeneszerző akár korunkban, akár a történelmi múltban játszódó operáját játszották. Énekeseink színészi képességeinek, hősteremtő fantáziájának valósággal szárnyakat adott, hogy az előadás „hic et nunc"-ját legalább a zeneszerző „hic et nunc"-ja segítette, vagyis, hogy kikapcsolhatták a zeneszerző múltbeli jelen idejét *(Wozzeck)*. Az meg

éppen nagyot lendített a játék színvonalán, amikor a cselekmény többé-kevésbé eljutott a mához *(C'est la guerre, Együtt és egyedül). Ki*-derült, hogy az abroncsszoknyával és harisnya-nadrággal az énekesek egy csomó színészi sablont és előítéletet is levetettek, emberteremtő fantáziájuk felszabadult mindenféle görcs hatása alól. Ha az operaszínházban is kialakulhatna a történelmi és ma játszódó műveknek az az egészséges és természetes aránya, amely a prózai színházak repertoárját jellemzi, bizonyára könnyebben vetkőznék le az énekesek mindazt a játékbeli eszközt, amely legalábbis megmosolyog-tat. Erre azonban a műfaj sajátosságainak következtében, sajnos, nincs lehetőség. (Ezért is tartanám különösen fontosnak, hogy a Főiskola operatanszakán, a mesterség elsajátításában színész-tanár is közreműködjék, méghozzá lehetőleg olyan, aki nem hallja a zenét, és egyszerűen játékot tanít.)

Miként szolgáltatott ürügyet a fenti hosszú fejtegetéshez éppen *A Rajna kincse* felújítása? A sok negatívum megemlítése, az operajátszás problematikus voltának boncolása után *A Rajna kincse* élménye abszolút pozitív tapasztalatokkal szolgál, ez az előadás mint zenés színpadi produkció, egyenesen mintaszerűnek tekinthető. A végeredményt, a bizonyítandó tételt bizonyítékként felhasználva, érdemes megemlíteni, hogy *A Rajna kincse* - hatalmas közönségsiker. Egyedülálló jelenség ez a mű történetében, a darabot ugyanis, Wagner monumentális Nibelung-trilógiájának előjátékát önmagában, önálló egységként szinte soha nem adják elő, s a közönség a négy estés ciklus első tagját úgy veszi általában tudomásul, hogy az igazi nagy élmény majd *A Walkür, a Siegfried* vagy ***Az istenek*** *alkonya* lesz.

A siker legfőbb magyarázata az, hogy azonos célra irányult a rendező és a két szereposztás zenei irányítóinak diktatúrája. A szcenikai koncepciót teljesen áthatotta a muzsika, s a zenéét a színpad. Az előadás minden eleme összehangoltan szolgálja ezt az egységes koncepciót. A parancsnoki posztok birtokosainak, Békés András rendezőnek, Lukács Miklós és Kórodi András karmestereknek fő célja a mű humanizálása volt, annak bemutatása, hogy istenek és sellők, óriások és törpék birodalmai mögött - s nem is nagyon elrejtve - emberi világ határai húzódnak. S amiképp Wagner az arany emberi kapcsolatokat szétdúló hatalmát, rablásra, gyilkolásra ösztönző erejét, saját kora kapitalizmusának jellemvonásait vetítette rá a mitológiai történetre, azonképpen a legkisebb aktualizálás durva erőltetése nélkül kapcsolhatták az előadók a művet a mai kapitalizmushoz (erre persze az előadásban még csak utalás sincs, a meg-oldás legfeljebb a gondolatot sugallja). Műve alapeszméjétől bizonyára maga Wagner is megrettent később, azért vonta be Bayreuthban a. ciklikus előadásokkor annyi mitikus és germán gőzzel a Nibelung-trilógiát. Épp ideje volt feltárni a mű igazi értékeit, emberségét, és félrelökni a hamis hagyományt.

Az új koncepció alapja Blum Tamás új fordítása, amelyet zseniálisnak tartok. Az ő érdeme,. hogy a librettó minden szava érthető, hogy a zenekar nem fedi el a szöveget. Ez a fordítás tartalmazza a műnek azokat az emberi relációit, amelyeket azután az egész előadás megvalósít. Pars pro toto, hadd hívom fel a figyelmet két apró momentumra. Már a fordítás is sugallja, hogy a darabbéli óriások nem hatalmasra nőtt szörnyek, hanem dolgozó emberek, akik méltósággal kérik munkájukért - a Walhalla felépítéséért - a kikötött bért: „Nappalon, éjjelen, munkálkodva szüntelen, / termeid, tornyaid összeróttuk szerződés szerint" - énekli Fasolt, s ez az öntudatos nyugalom egészen addig jellemzi őt s a másik óriást, míg az aranyat meg nem pillantják. Igy érti meg a néző, milyen pusztító ereje van a kincsnek. Valóságos telitalálata a fordításnak, amikor az emelkedett wagneri textust a földre lehozván, köznyelvünkből vett szavakat vegyít a szövegbe. Különösen Loge tűzisten, kissé cinikus, ám minden más szereplőnél humánusabb alakját jellemzi Blum fordítása köz-nyelvi fordulatokkal - s igaza van, hisz új hagyománya születik a műnek, s nem kell, sőt, nem is szabad a régire emlékezni, emlékeztetni.

A zenei irányítás evilági, humanizált elképzelésének csupán egyetlen vonatkozását szeretném e helyütt kiemelni. Kórodi András merészen szakított azzal a hagyománnyal, hogy a mű monumentalitását hatalmas fal- és fülrengető hangtömbök harsogtatásával kell realizálni. A zenei intenzitást nem szükséges decibelben mérni - hagyjuk meg ezt az eszközt a beatnek. A dinamika végtelen árnyaltsága igazi csúcspontokhoz vezetett, s a dallamok expresszivitásának szuggesztív kibontakozását is lehetővé tette. A zenei vezetés emberi léptéke természetesen nem immanens zenei, hanem egyben dramaturgiai tényező.

Békés rendezésének emberközpontú felfogásában nemcsak az arany mozgató ereje vált világosan érzékelhetővé, hanem az egyes figurák egymáshoz való viszonya is, méghozzá a legapróbb finomságokig. S ehhez nem volt szük-

sége aprólékos, részletező játékstílusra, egy félfordulat, egy szemvillanás is elegendő számára, hogy világosan álljon előttünk a szituáció. Ahhoz, hogy a darabot humanizálja, nem kerülhetett el bizonyos deheroizálást, fel kellett oldania a csupa nagybetűs wagneri hősök merevségét, ma már elviselhetetlen, hamisan csengő pátoszát. A deheroizálásban úgy húzta meg a ha-tárt, hogy egyaránt érzékelhető legyen a szereplők emberi nagysága és kicsinyessége.

Külön szót érdemel Békés színpadának emberre vonatkoztatott természetlátása. *A Rajna kincse* valósággal csábít látványos, külsődleges hatásokra, naturalista megoldásokra. Másfelől itt van Újbayreuth teljes puritanizmusa. Békés egyik utat sem választotta, a stilizálásban közbülső megoldás - de nem kompromisszum! - mellett döntött. A zene természetélményét totális igénnyel s emberre vetítve transzponálta a színpadra. S itt meg kell végre említeni Forray Gábor, a nagyszerű színpadképek tervezőjének nevét is. Minden részletre természetesen nem térhetek ki, inkább most is csak egy momentumot hangsúlyoznék. A Rajna mélyén játszódó első képben a víz hullámzása, a sellők tünékeny, bizonytalan kontúrja mintegy a vágytól űzött, szerelmes törpe, Alberich szemével láttatja a színpadot. A három sellő nekünk, nézőknek realitás, a nibelung Alberichnek viszont irrealitás, elérhetetlen, megfoghatatlan, konkrét és át-vitt értelemben egyaránt.

Békés András nemrég egy nyilatkozatában az operarendezés filmszerű beállításáról szólt. *A Rajna kincsében* különösen gazdag példatárát találhatjuk annak a módszernek, miként tágítja Békés a változatlan színpadot végtelen totállá, vagy szűkíti premier plánná a világítás eszközeivel. Külön elemzést érdemelne, hogyan csiszolta, fejlesztette egyetlen cél érdekében szereplői-nek játékát, mozgáskultúráját - de mindent mégsem lehet egyetlen írásba belezsúfolni. Annyi máris bizonyos, hogy *A Rajna kincse* az utóbbi évek legjelentősebb operai produkcióí közül való, s éppen mint színpadi élmény, mér-földkő az együttes történetében.

SZÍNHÁZTÖRTÉNETI SZEMPONTBÓL

*három figyelmet érdemlő írás is található az Akadémiai Kiadónál megjelent „Tanulmányok a lengyel-magyar irodalmi kapcsolatok köréből" című kötetben. Horváth Károly „A műfajok problémája a klasszicizmus és a romantika korában a lengyel és a magyar irodalomban" című nagyobb lélegzetű tanulmánya többek között érdekes tipológiai összevetést tesz Zygmunt Krassinski Istentelen szín-játék és Madách Imre Az ember tragédiája című drámai költeménye között, kimutatva mindkettőben a Faust-motívum mellett a hős és a tömegemberek ellentétét, a nemzeti és az általános emberi problémák addig ismeret-**len** fokon való összefonódását.*

*Pályi András „Fredro-drámák Magyarországon" című írásában azt vizsgálja, **mi lehetett** az oka, hogy a XIX. század nagy lengyel komédiaírója, Aleksander Fredro jószerivel ismeretlen maradt a magyar színpadokon, míg fia, a csupán jó dramaturgiai érzékkel, de vajmi kevés írói talentummal rendelkező jan Aleksander Fredro a legnépszerűbb szerzők közé tartozott. A tanulmány írója mindenekelőtt Aleksander Fredro sajátos nyelvezetében látja ennek magyarázatát, mely megoldhatatlan problémák elé állítja a fordítót.*

*Kerényi Grácia „.A lengyel dráma Magyarországon 1945-1965" című tanulmánya általánosabb összefüggéseket tartalmazó témát dolgoz fel: felszabadulás utáni színházi életünk „lengyel fejezetét". Alapos filológiai felkészültséggel, nagy jegyzetanyaggal dokumentált írása több elméleti jellegű kérdést is felvet. Kerényi mindenekelőtt azt kívánja megvilágítani, hogy az elmúlt két évtized lengyel drámairodalmáról mennyire megtévesztő képet adnak a magyarországi bemutatók. Ennek egyik oka kétségkívül a szórakoztató műfajú alkotások könnyebb befogadása. De másrészt felmerül a modern lengyel dráma-irodalom félreértésének kérdése, amelyet a szerző Leon Kruczkowski A szabadság első napja című darabjának félreértett előadásával illusztrál. Kerényi **több** jó előadást is ki-emel, melyek hitelesen tolmácsoltak olyan színvonalas lengyel színpadi írókat, mint Broszkiewicz, Choinski, Mrożek.*

négyszemközt

Ruttkai Éva

a színpadi és a magánemberről, szerepformálásról és „szerepjátszásról", az alkotómódszerről és az alkotó életről

– *Soroljon fel öt olyan szerepet, ami pályáján közel áll Magához.*

– Jaj!

– *Tegye meg úgy, hogy nem töpreng és nem mérlegel közben. Szépen kérem.*

– No jó, próbáljuk. Zilia, Margit. A japán lány a Teaházból. Aztán persze *a Szerelem, ó!* nőfigurája, és - így igaz - az Osztrigás Mici.

– *Júliát nem vette be?*

- Júlia, persze! De hát az ma már nem elégítene ki egészen. Én teljesebb életek megmutatására vágyom.

– *Nem teljes élet a Júliáé?*

– Nem erről van *szó.* De túl korán meghal. Nincs ideje magát megmutatni. Márpedig az igazi szerepformáláshoz ez kell.

– És *az Angliai Erzsébet?*

– Ebből a szempontból hálásabb figura. Érett asszonyt játszhatom, aki mögött nagy élettapasztalat áll. Erzsébet a színen öregszik meg: egy hosszú életsorsot mutathatok be. Ha úgy tetszik : egy teljes modellt az életről. Egy kiegyensúlyozott életről. Mert Erzsébet nemcsak fölényesen okos, de harmonikus ember is. Azt mondja: rendbeteszem Angliát. Es ez rokonszenves.

- *Maga is amolyan rendteremtő ember?*

– Nem tudom. A világ, amelyben élünk, valóban nincs rendben. Szeretnék rajta erőmhöz mérten segíteni. Megmutatni, hogy meddig jutottam el az élet megismerésében, hogy mit tudok az emberről és az emberszabású rendről.

- *Véleménye szerint ez a színész dolga?*

– Hogyne. Persze. Nem is dolga: szolgálata.. Jobbá tenni az embereket. Utálni a hazugságot. Harcolni ellene. A rossz gondolatokkal, hazugul élő emberek rengeteg kárt tudnak tenni a világon. Még akaratlanul is, még annak is, akit szeretnek. Elképzelik, hogy milyennek kell lenni mondjuk a jó gyereknek vagy az igazi férjnek vagy a példás beosztottnak. És végül hamis útra kényszerítik a hozzájuk tartozókat. Én azért is vagyok színésznő, hogy mindig önmagam lehessek.

- *Ezt hogyan érti?*

– Az emberek azt hiszik a színészről, hogy mindig szerepet játszik, az életben is. Én viszont azt hiszem, hogy a civil élet sokkal többet kényszerít szerepjátszásra. A színész a szerepeiben lehetőséget kap arra, hogy felmutassa sokfajta és örökösen változó önmagát. Szerintem az a borzasztó, ha mindig ugyanúgy kell viselkedni, mindig ugyanazt a szerepet eljátszani. Ez irreális, hiszen az ember folyton mássá válik. Ezt a más és más embert mutatja fel a színész új és új szerepeiben.

- *Ezért tud olykor gyengébb szerepekből is teljes értékű figurát formálni?*

– Ezért. Az ember addig kutat és ás, amíg emberi tartalmakra nem talál. Ha csak egy halvány

nyomra is. Azt kérdi, hogy miért nem végzi el minden színész ezt a kutatómunkát? Ez lehet felfogás kérdése is. Van aki másként építkezik. Én minden körülmények között megpróbálok eljutni az emberig, hogy közel kerülhessek az emberekhez.

- *Volt olyan szerepe, amellyel mégsem tudott mit kezdeni?*

- Igen, egyszer, vagy öt évvel ezelőtt. Kísérleteztem vele, de nem volt benne egy szikra sem, amelyből életet csiholhattam volna. Nagyon szégyelltem magam. Álltam a színpadon, lesütött szemmel és nem tudtam, hogy mit csináljak. Próbáltam gyúrni, húzni, átformálni: sikertelenül. Csak mondtam a szöveget, és szerettem volna elsüllyedni. Úgy éreztem, becsapom a közönséget: nagyon rossz volt. Higgye el pedig, egyébként minden szerep ad valami lehetőséget. Osztrigás Mici például kifejezetten közel állt hozzám - látja, felsoroltam a kedvencek között. Az én szememben ő is teljes ember. Esendő kis teremtés, aki abból él, hogy olcsó pénzért elad-ja a testét. Ez is emberi szerep. A társadalomban annyi előítélet él az emberekkel szemben: a királynőkkel éppúgy, mint az utcanőkkel. Nem szabad eleve kiszabni a szerepeket, hisz folyton alakulunk. Szörnyű, ha a társadalom kijelöl számunkra egy skatulyát. Ez végül hazugsághoz vezet. A hazugság pedig - szükségképpen - boldogtalansághoz.

- *Mit tud a színész a boldogságról?*

- Hogy örömet szerezni jó.

- *Kiegyensúlyozott ember?*

- Valójában sok keserűség él bennem. Mindig szomorú leszek, ha felesleges akadályokba ütközöm. Tavaly például forgattam egy kiváló írónk filmjét - német produkcióban. (Drámai szerepem volt benne, ami elég ritka eset.) Az emberi kapcsolatok alapkérdéseiről beszélt, okosan és őszintén. Nagyon jó film volt. Szerettem volna, ha legalább szinkronváltozatát eljátsszák nálunk. Ajánlottam, érdeklődtem. És végül kudarcot vallottam. Hogy miért, máig sem értem, de nagyon elkedvetlenített. Az ilyesmi mindig.

– *Szereti a filmet?*

– Nagyon. Beülni egy jó moziba .. .

- *Nem úgy értem. Filmet csinálni.*

– Az ördög tudja. A filmben az alakítás szanaszét van szeletelve. A figura legértékesebb pillanatai veszhetnek el így. Ugyanakkor a kamera, ha igazi mester irányítja, bizonyos dolgokat olyan közelségbe tud hozni, mint a színpad soha. Sok múlik rajtunk, színészeken; ezért aztán a gyengébb produkciókat sem szabad félvállról venni. Forgattunk egyszer egy rém rossz filmet, én még arra sem sajnáltam a fáradságot: a forgatókönyvnek voltak jó részei, és adódott alkalom egy-két mulatságos jelenetre. De persze a színpadot sokkal jobban szeretem. Olyan hely az, ahol teljes valómmal, minden érzékemmel jelen vagyok. Ott nem elég mondjuk csupán a fejemet használnom. Hibátlanul kell látni, tapintani, ízlelni, szagolni, és a szexusnak is jelentős szeepe van.

– *A premier kielégülése?*

- Öröm és szomorúság.

– *Szomorúság, miért? Hogy elmúlt máris, hogy épített valamit, hosszú időn át, és az most semmivé lett?*

- Nem úgy értem. Ez, látja, sohasem zavart. Kisgyermekkorom óta vagyok színész (játszottam már a Lakner színházban is), de ez sohasem okozott bánatot. Amellett a művészi hatás sohasem múlik el nyomtalanul. Mindig marad vala-mi az emberekben. De nemcsak erről van szó. Mit gondol, annak a millió háziasszonynak, aki bevásárol, előkészít, főz, mosogat, csak azért, hogy tíz perc alatt elpusztítsák, amit alkotott, mit gondol, ezeknek nincsen semmi örömük? Nos, a színész öröme is ilyenfajta. Adni valamit az embereknek, ha még oly mulandó is az, amitől jobban érzik magukat. Amitől talán teljesebbek lesznek.

– *játszott olyan darabban, amiben elidegenedett figurát kellett volna alakítania?*

- Nem. Brecht Johannáját csináltam a rádióban, de ez talán a legkevésbé távol tartott figurája.

– *Mit csinálna, ha ilyen szerepet kapna?*

- Biztosan megpróbálnám a magam képére formálni. Ha már Brechtről volt szó: én benne is elsősorban a költőt tisztelem és keresem. A *Kurázsi mamát*, *A szecsuáni jó embert* és a *Kaukázusi krétakört* kifejezetten lírai daraboknak tartom. Csak emberi érzésekkel megközelíthető figurákkal tudok valamit kezdeni. Még klasszikus szerepeket - távolságtartó történelmi hősöket - is ritkán vállalok. Erzsébetben is a kritikus helyzetbe került nőt próbáltam megkeresni.

– *Ha ennyire az emberre épít, ha ennyire naivul bizakodó, nem érte vajon sok csalódás az életben?*

– Hát persze, hogy ért. De olyan a természetem, hogy mindig újra kezdem. Mint a megrögzött kártyás : bízom benne, hogy új leosztással, új lappal megjön a szerencsém.

– *Tehát hajlandó kockázatot is vállalni. Merészel fontos dolgokat egy lapra feltenni?*

- Nem egészen így van. Nem vagyok bátor. Próbálgatok és kísérletezem. De ha valaminek az igazára végül rájöttem, azt aztán teljesen vállalom. Ezért felel meg nekem a színpadi munka. Ott is próbálok, nehezen készülök. Apró dolgokat is hosszan gyakorlok: egy hanghordozást, egy mozdulatot. De ha megtaláltam a figura lényegét, és rájöttem, hogy tudok vele az embereknek valamit mondani, akkor minden fenntartás nélkül vállalom.

- *Úgy gondolja, ez a gondos elemzőmunka teszi aztán olyan magabiztossá az alakításait?*

-Magabiztosság? Színész vagyok : *profi* színész, s ezt büszkén vallom ma, az amatőrizmus divatja idején. Mesterségünkkel épp az a baj, hogy nincsen elegendő becsülete a szaktudásnak. Pedig a színházra szükség van, annál nagyobb szükség, mennél több a gép az ember életében. Végül a művészet fogja megőrizni a kézi munka becsületét.

- *Az imént arról beszélt, hogy színészi alkotómódszere lényegében azonos az életvitelével. Próbál és kísérletezik, hogy aztán a meglelt magatartás mellett kitartson és hitet tegyen.*

– így van. Csak hát az életben hosszabb távra építkezik az ember. Nem is lehet másként, ha valami célt valóban el akarunk érni. Nem vagyok türelmetlen, nem kérek számon, és nem sürgetek. A sorsom olyan nehéz volt, hogy most már nyugodt, közös munkára áhítozom. Meg-értésre vágyom és buzdítok. Az életben is, a színpadon is. Persze az időt azért komolyan veszem. De nem azért, hogy ezt vagy azt gyorsabban érjem el, hanem hogy jól használjam fel. A társadalomnak is akkor használunk legtöbbet, ha először önmagunkat formáljuk teljesebb emberré. Ha temetésre megyek, mindig azt a sok fel-halmozott tudást és emberi értéket gyászolom, ami a halottal sírba száll.

– Türelmes az emberekkel?

– Próbálom őket megérteni. S ha egyszer megértem tetteik indítékát, akkor már könnyű dolgom van velük. A színpadi kapcsolatokkal is így vagyok.

- *Előfordul, hogy kijön a sodrából?*

- Igen, mindig, ha az emberek nem tesznek meg annyit, amennyit tehetnének, vagy amennyi tőlük elvárható. Egy színházi előadás például olyan kell legyen, mint a karácsony. Hogy a gyerekek elhiggyék, hogy az a vörösköpenyes ember valóban a Mikulás. Ha tehát az együttes-ben nem készül valaki olyan alaposan, mint én, akkor dühös vagyok. Ha a filmgyárban nem ér-tik, hogy nehezen kel fel a színész hajnali hat-kor, ha éjjel tizenegykor jött le a színpadról,

dühös vagyok. Az még csak hagyján, hogy én kutyául érzem magam ilyenkor, de hát a kamerát nem lehet becsapni, az kihozza a fáradtságot, és felnagyítva viszi a vászonra. És ezt nem szabad: a közönség szent.

– Szokott undok lenni?

– Azt hiszem, nem könnyű velem élni és dolgozni. Olykor munka közben nagyon meggyötrök embereket. De csakis azokat, akikben nem bízom. Hál' istennek, kevés van ilyen.

– A közönségben bízik?

– Feltétlenül, hiszen játékostársam: össze vagyok kötve vele.

– Mit hisz róla?

- Hogy ugyanaz tetszik neki is, mint nekem. Ezért merem néha próbára tenni.

- És *ezért van bátorsága olykor kevésbé rokonszenves vagy egyenesen groteszk figurát csinálni magából? Erzsébetből például csúnya öregasszonyt formált, még a kopaszságát is* ***hangsúlyozottan*** *mutatta meg a paróka-jelenetnél.*

– Ha egyszer ilyen a figura! Nem is egészen értem a kérdését. Én azt hiszem, Picassónak sem jut eszébe, hogy mit fog szólni a közönség, ha kékre fest egy lovat, ha ő egyszer úgy látja. Erről van szó. A színházban annyival nehezebb, hogy Picassónak *van ideje kivárni,* hogy az emberek elhiggyék neki a kék lovat. Nekünk pedig sokszor még egy előadásnyi időnk sincs.

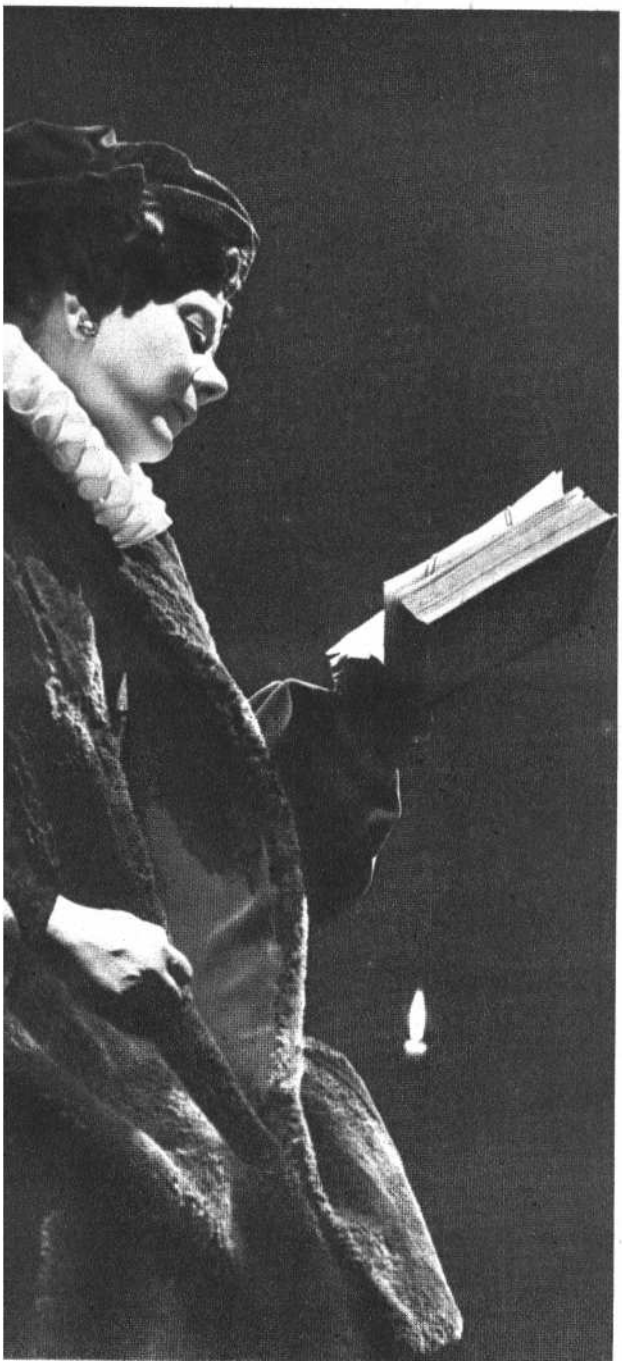
– Hogy érti ezt?

- Mondok egy példát. Az olyan természetű darabban, mint teszem azt Schisgal játéka, a *Szerelem, ó!* az ember úgy jön ki a színpadra, hogy az első pillanatban készen kell lennie a figurának, hiszen annyi változatot kell még majd eljátszania, hogy nincs lehetőség a hosszú építkezésre.

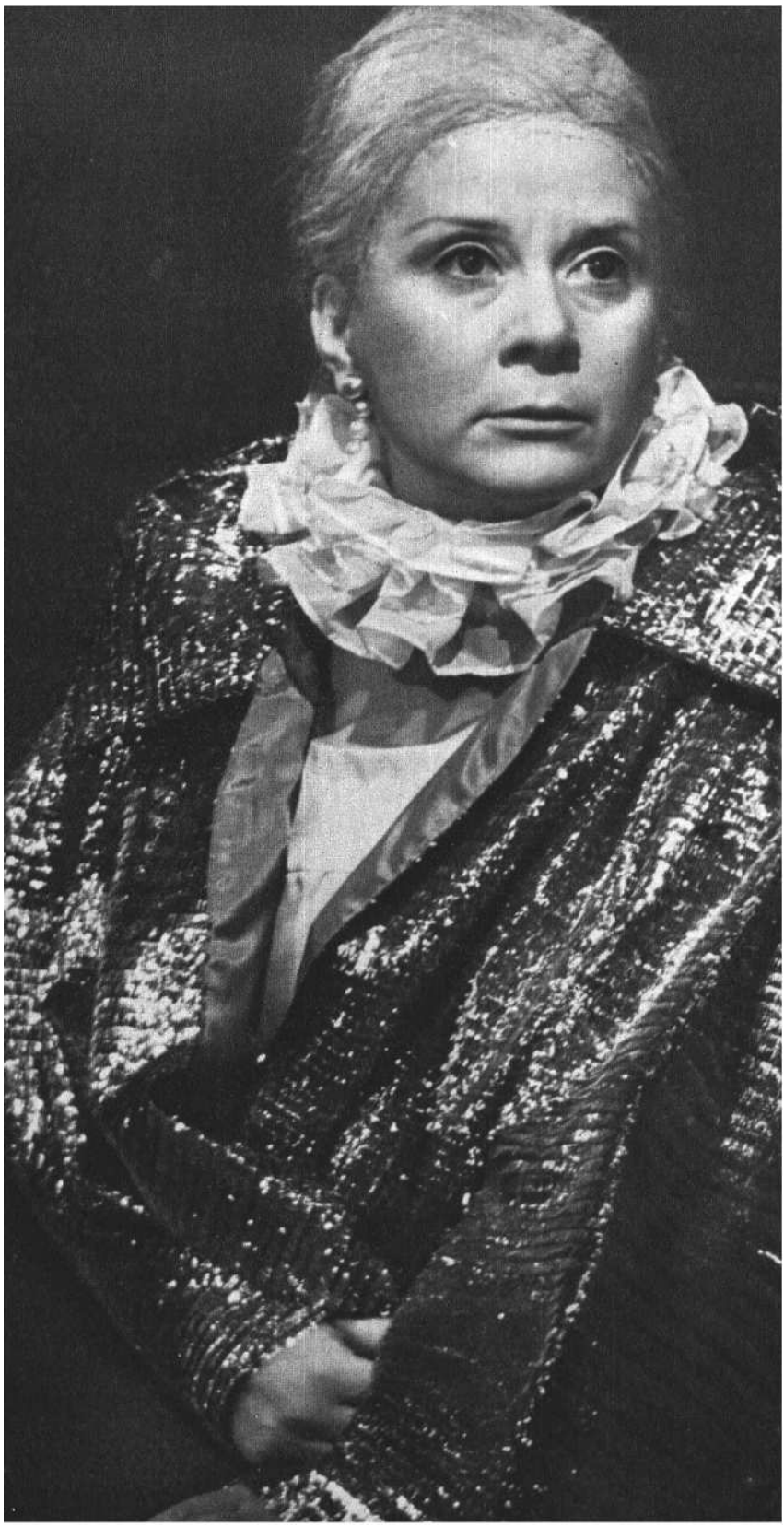
– Mégis, úgy ***tűnt,*** *hogy* ***ezt a darabot nagyon szívesen*** *játszották. Mind a három színész.*

- Hogyne, mert repülni lehetett benne. Mert irracionális és pompásan életszerű képtelenségekre épült. Képtelenségekre, de nem hazugságokra. Ott voltunk hárman azon a hídon, és magunk teremtettük meg az életünk feltételeit. Van ennél nagyobb boldogság? Az ilyenfajta, térben és időben összesűrített játékokhoz persze nagy mesterségbeli felkészülés szükséges. De micsoda mámor, ha aztán meg tudja csinálni az ember!

RUTTKAI ÉVA BRUCKNER ANGLIAI ERZSÉBET CÍMŰ DRÁMÁJÁNAK CÍMSZEREPÉBEN



RUTTKAI ÉVA BRUCKNER ANGLIAI ERZSÉBET CÍMŰ DRÁMÁJÁNAK CÍMSZEREPÉBEN



– A játék öröme ez?

– A játéké, vagyis pontosabban a gyereké, aki tetszése szerint tud képzeletéből egy világot építeni, aztán lerombolni, hogy ismét újat teremtsen helyette. Úgy örültem ennek a szerepnek, hogy két hétig nem is tudtam rendesen próbálni, mert folyton belenevettem a játékba. Végül már restelltem és elkezdtem magamban ismételgetni ezt a dalt a Liliomból: „Ne sírj, ne sírj, te Jáninger!" - és lassacskán abbahagytam a *nevetést.* Ezt a történetet azért mondtam el, mert valamiképpen hozzátartozik a darabhoz, amely maga is síró és nevető egyszerre, tragédia is meg komédia, bohócjáték is meg véresen komoly valóság - ahogyan már életünkben oly sok minden. Játszottam több bohócszerepet is, és mindegyikben nagyon jól éreztem magamat. Ez a tragikomikus bohóc-attitűd fejezi ki talán legjobban a mai embert.

– Ez a játékos-komoly, tragikus-komikus ember volna az eszménye? Aki felnőtt és gyermek egy-szerre?

– Nemrégiben Latinovits Zoltánnal jugoszláviai magyarok közt jártunk. Közös műsort adtunk. Úgy kezdődött, hogy kijöttünk mindketten a színpadra, és arról beszéltünk, hogy milyen estet szeretnénk. Ő azt mondta, hogy csak a „legnagyobb szabású" irodalmat, a profétikus költőket szeretné idehozni. Én pedig azt mondtam, hogy miért ne játszanánk? És könnyed színpadi párjeleneteket javasoltam. Aztán csináltunk egy estet, amelyben volt *Liliom is,* meg *Romeo és Júlia,* volt Ady meg a Kései sirató is, és volt könnyed bolondozás. Nagyon szép, nagyon emlékezetes este volt. Szívesen megismételném sokszor.

LUKÁCSY ANDRÁS

RUTTKAI ÉVA BRUCKNER ANGLIAI ERZSÉBET CÍMŰ DRÁMÁJÁNAK CÍMSZEREPÉBEN

fórum és disputa

LÉNER PÉTER

A harmadik nemzedék

I.

Három színészgeneráció él a pályán.

Az első a háború előtti antifasiszta mozgalomban edződött (közülük jó néhány kommunista), tagjai a felszabadulás után színházművészetünk vezetői és irányítói lettek. Történelmi küldetésük egyértelmű volt: a polgári színház értékeit és eredményeit megtartva meg kellett teremteniök a szocialista színház alapjait. Ezt a nagy-szabású és nagy fontosságú feladatot lényegileg végrehajtották 1957-ig, a művészet számára rendkívül bonyolult és ellentmondásos periódusban. A magyar színházművészet az adott lehetőségen belül nagyszerű eredményeket ért el.

Az utánuk következő nemzedék politikailag lényegesen kedvezőbb időszakban, 1957 után került kulcsfontosságú pozíciókba a színházakban: nagy tehetségű rendezők és színészek, akik ma talán a legnagyobb terhet képesek vállukon hordani. Az ő küldetésük: megszabadítani színjátszásunkat a naturalizmus és sematizmus bék-

lyóitól, meghonosítani az 1957 előtt tabunak számító színházi újítókat (például Brechtet), irányzatokat, erőteljesebben bekapcsolódni az európai szellemi vérkeringésbe, továbbfejleszteni, gazdagítani színjátszásunkat egyénibb, nemzetibb irányba.

A legfiatalabb generáció, amelynek tagjai közül már jó néhány színházának megbecsült és hasznos tagja, 1957 után került a főiskolára és az elmúlt néhány évben a pályára. Ebben a korosztályban is sok a tehetség, az ambíció, a tett-*vágy*, az önkifejezés vágya. De mindez a jó és hasznos törekvés mintha kizárólag vagy túlzottan az egyéni életre korlátozódna. Pedig a szocialista színházművészt úgy képzelem el (és tapasztalatom szerint is ilyen), hogy állandó benne a törekvés saját művészetének gazdagabb kibontakoztatására, az aktivitás az élet egyéb dolgaiban, az alakító részvétel a közéletben. Gondolom, ez utóbbi különböztethetné meg a polgári művésztől. Kevés ilyen színház-művész van generációnkban. (Egy kezemen meg tudtam számolni, hány fiatal jött el a Színház-művészeti Szövetség közgyűlésére.)

Mi az oka ennek? Közöny? Önzés? Kispolgári szemlélet?

A művészetben nem számít az életkor: az alkotó addig produktív, ameddig fiatal tud maradni. Fiatal, tehát kíváncsi, vitatkozó, nagyot akaró, változni képes. A pálya elején is lehet remekművet alkotni, és érett korban is jelentéktelent. És megfordítva. Nem szabad komolyan venni Vilarnak azt a megjegyzését, hogy a rendezés a huszonévesek műfaja. De az ellenkezője sem igaz. A színházművészetben az egykorúság nem kapcsol össze embereket, de természetesen nem is választ el.

Az előttünk járó két nemzedék életét és lehetőségeit két történelmi sorsforduló határozta meg: a felszabadulás és az ellenforradalom feletti győzelem. Nekünk, a legfiatalabbak nemzedékének a békés alkotómunka kínálja a legtöbbet: a feladatot, az erkölcsi és anyagi meg-becsülést. Élünk is vele, jó néhány sikeres elő-adás, alakítás a bizonyítéka. Ez a generáció részt vesz a színház mindennapi életében, de nem tudott kapcsolatba kerülni a közélettel, a társadalom állandó demokratizálási folyamatának hatására sem lép a „szorítóba", mindent magántanulóként akar elintézni.

Kíváncsi voltam, mi ennek az oka ? Hogyan él, mit gondol és érez a huszon- és harmincegynéhány évesek generációja? Hogyan formálja vagy deformálja őket az élet? Sok kortársammal dolgozom együtt a színházban, sokkal találkozom, beszélgetek a színházon kívül. Mégsem saját benyomásaimat, véleményemet szeretném megírni. Tényszerűbb módszert kerestem. Így határoztam el, hogy a Színművészeti Főiskola három egymás után (1961-62-63-ban) végzett színészévfolyamának, valamennyi hallgatónak kérdőívet küldök. Harmincöt kérdést állítottam össze.

2.

I. Hol van szerződésben?
2. Hol van állandó, bejelentett lakása? (Főbérlő, albérlő, egyéb)
3. Mennyi a fizetése?
4. Mennyit keres a fizetésén kívül?
5. Nős-e, férjnél van-e?
6. Van-e tartozása?
7. Van-e autója?
8. Kitüntetése ?
9. Párttag-e, KISZ-tag-e?
10. Hol járt külföldön?
11. Mi volt az első szerepe ?
12. Utolsó szerepe?
13. Első filmszerepe?
14. Utolsó filmszerepe?
15. Mikor látta játszani főiskolai tanára?
i6. Ki a példaképe?
17. Megbánta-e, hogy ezt a pályát választotta? i8. Van-e generációs harc a pályán?
Saját színházában?
A színház vezetői bíznak-e a fiatalokban?
19. Milyen szerepre vágyik?
20. Mennyit tud olvasni ?
21. Mikor volt hangversenyen vagy múzeumban? Saját színházán kívül színházban?
22. Beszél-e idegen nyelven?
23. Hogyan vesz részt a Színházművészeti Szövetség munkájában?
24. Azt kapta-e a pályától, amit a főiskola elvégzése után remélt?
25. Hogyan vélekedik a saját generációjáról?
26. Kapott-e segítséget az első lépéseknél az érettebb kollégáktól?
27. Mit tanácsol a most végző főiskolásoknak?
28. Látogatja-e a Fészek-klubot, a Rátkai-klubot, a Fiatal Művészek Klubját?
29. Mostani helyzetét kielégítőnek tartja-e?
30. A főiskola elvégzése után kész művésznek tartotta-e magát?
31. Változott-e véleménye a főiskola után saját képességei értékelésében?
32. A színészoklevél mennyiben jelent felkészültséget és felvértezettséget a pályán? R. Mi az, amit nem tanítottak meg a főiskolán?

34. Hogy ítéli meg: van-e módja helyzetén javítani, bízik-e saját művészi fejlődésében, helyzete javulásában?
35. Mi a siker legfőbb oka?

Az első tény: a megkérdezettek egyharmada válaszolt csupán.

A kérdések első csoportja a szociális helyzetet, az alaphelyzetet próbálja feltérképezni. A válaszolók fele főbérlő (egy közülük vidéki városban), a többi albérlő, illetve családtag, egy lakik társbérletben. A főbérlők közül egynek öröklakása van. A Budapesten játszók valamennyien főbérletben laknak, a vidékieknek egy kivétellel (Győr) nincs önálló lakásuk.

A fizetések skálája 2000 Ft-tól 3600 Ft-ig terjed. A legalacsonyabb fizetés Pesten 2000 Ft, a legmagasabb 3600 Ft; a legalacsonyabb fizetés vidéken 2300 Ft, a legmagasabb 3200 Ft.

A mellékes keresetek megoszlása havonta: a pesti színészek valamennyien keresnek, legkevesebb havi 1000 Ft-ot, maximum havi 10 000 Ft-ot. A vidéki szerződésben levők egynegyedének fizetésén kívül nincs kereseti lehetősége. Néhányuknak időnként adódik egy-egy filmszerep, a többieknek havi átlagos mellékese kb. 400 Ft-tól 1000 Ft-ig terjed.

Tartozása inkább a nagyobb jövedelműeknek van - a pestiek közül valamennyinek, kivéve azt a fiatal színészt, akinek 2000 Ft a fizetése. Az egyik válasz (népszerű filmszínész, az egyik fővárosi színház vezető szerepeket játszó művésze, Jászai-díjas) így szól: „Van. És állandóan lesz, mert amint lejár az OTP-kölcsön, újabb kölcsönt kell felvennem, mert a lakás, a kényelem sohasem fedezhető kellőképpen, nem beszélve az állandó kiöregedés és kopások felújításáról."

A vidékiek kétharmadának nincs tartozása, a többinél maximum havi 500 Ft. Egy vezető vidéki színház megbecsült művészének leveléből: „Lakásom nincs. Majdnem az utcán lakom. Színészház épül, s ha van isten, februárban beköltözhetek. (Azóta felépült. - L. P.) Fizetésemen kívül nagyon keveset keresek. Rádió, tele-vízió, film egyáltalán nem foglalkoztat, pedig tehetséges vagyok - az is igaz, hogy 220 km-re Budapesttől. Tartozásom nincs, mert nem iszom, hanem József Attila-estre készülök. Csak lakásom lenne már! Szerepeim vannak, csak nehéz felkészülni rájuk. Kevés az idő, és rosszak a körülmények."

A válaszolók közül egy hajadont még találtam, a többi férjnél van, illetve nős. Kettő él közös háztartásban. A pestiek fele elvált, a vidékiek közül egy válófélben van.

Valamennyi pestinek kocsija van - **kivéve** azt, akinek havi 2000 Ft a fizetése. A vidékieknek nincs kocsi[j]uk, kivéve egyet, aki tudtommal a családjától kapta.

Hárman kaptak Jászai-díjat: közülük kettő pesti, egy vidéki színház tagja.

Párttag egy sincs, legtöbben KISZ-tagok vagy volt KISZ-tagok.

Mindegyikük járt külföldön, egyetlen kivétellel legalább két országban.

A kérdések második csoportja a fiatal művészek színészéletének konkrét tényeit, eseményeit kutatja.

Abből a kérdésből, hogy mi volt az első szerepe, arra lehet következtetni, hogy a főiskola után az indulásra nagyon vigyáztak a színházak. Szinte valamennyien jelentékeny szerepben debütáltak: ketten játszották Romeót, *a Ruy Blasban* a királynőt, Arturo Uit, Irinát, Jacquesot *(Ahogy tetszik). A* legutóbbi szerepből ki-derül, hogy valamennyien tartották a kedvező indulás szintjét, egy kivétellel: aki első szerep-ként Irinát játszotta vidéken, ma egészen kicsi szerepeket játszik Pesten.

A pesti szerződésben lévő fiatal színészek egy kivétellel már főiskolás korukban filmeztek, valamennyien főszerepet játszottak. Azóta is állandóan foglalkoztatják őket, egyikük kivételével, aki 1964-ben játszott utoljára *A kőszívű ember* fiaiban. A vidéki színháznál dolgozók közül egy művész még sohasem filmezett (vezető színész az egyik vidéki színházban), egy pedig még mint főiskolás statisztált. A többiek közül hárman vannak, akiket a főiskola elvégzése után is hívtak.

A pestieket rendszeresen látják játszani főiskolaitanáraik. A vidékiek közül kettőt a vizsgaelőadáson, egyet budapesti vendégszereplés alkalmával. A többieknél a legkorábbi időpont 1963, a legkésőbbi 1966.

Személyes példaképe két fiatal művésznek van: az egyiknek Olivier, a másiknak Gábor Miklós, a többiek általánosságban válaszoltak.

A vidékiek közül, egy kivétellel, nem bánta meg senki, hogy erre a pályára ment. Részlet egy levélből: „Ez az én életem. Sok mindennel szeretek foglalkozni, de enélkül élni nem tudnék (illetve nem szeretnék)." Az egyetlen kivétel az egyetlen Jászai-díjas, neki van egyedül kocsija és a legmagasabb fizetése. A pestiek közül is akad egy - Jászai-díjas, fizetésén kívül havi 10 000 Ft-ot keres, öröklakása van, elvált -, aki azt válaszolta, hogy megbánta, „mert nincs idő élni".

Generációs harc a megkérdezettek fele szerint van, de inkább közvetlenül a főiskola elvégzése után érzékelték, utána fokozatosan megszűnt. Részlet két levélből: „Generációs harc van, bennünk is a fiatalabbakkal szemben: ez testi pálya, és konzerválni kell magunkat." A másik: „Generációs harc nincs, legalábbis a felszínen, feltehetőleg az irodákban szereposztásnál (rutinszereposztások miatt, gondolom)." Mindkét levelet pesti színésztől kaptam. A legtöbb válaszból az derül ki, hogy színházaink vezetői bíznak a fiatalokban.

Konkrét szerepálma kevés színésznek van: ketten szeretnék III. Richárdot eljátszani, közülük az egyik megemlíti még Miskint és Ham-letet, egy másik Caligulát. Többen írták, hogy új magyar drámákban, mai jellemeket szeretné-nek játszani, mai életérzéseket kifejezni.

A kérdések következő csoportja a kulturálódási vágyra és lehetőségre, valamint a közélet-ben való részvételre vonatkozik.

A pesti színháznál dolgozók valamennyien keveset olvasnak, csak az egyik fiatal művész válaszolta, hogy éjjel rendszeresen olvas 12 és 2 óra között. A vidékiek közül valamennyien sokat olvasnak, egy kivétellel, aki viszont minden héten jár hangversenyre. A vidékiek rendszeresen járnak heti hangversenyekre és színházba Pesten, a pestiek nagyon ritkán mennek színházba. Részlet az egyik levélből: „Nagyon ritkán jutok el más színházba. Néha szeretek pihenni is, de még erre se jut idő! Ez a pálya megváltozott a technika korában. Ha foglalkoztatják az embert (ennek nagyon kell örülni), akkor semmire nem jut idő!"

Ami az idegen nyelveket illeti, egyforma számban beszélnek, illetve tanulnak franciául, angolul és németül.

A Színházművészeti Szövetség munkájában nem vesz részt egyetlen fiatal művész sem (néhányan nem is tagjai a szövetségnek).

Arra a kérdésre, hogy a pálya azt adta-e nekik, amit a főiskolán elgondoltak, a válaszok nemlegesek. Részletek a vidékiek válaszaiból: „Többet. Jót is, rosszat is." „Nem. Csalódtam." „Szín-padi ismereteimet illetően azt kaptam, amit vártam, de kevesebbet filmezek." „Nem voltak illúzióim, de mégis meglep a rengeteg igazságtalanság, érdektelenség és meg nem érdemelt karrier."

A pesti válaszolók közül a két Jászai-díjas azt kapta a pályától, amit várt. Egy fiatal művész, aki több főszerepet játszott már egyik fővárosi színházunkban, így ír erről: „Tudtam, hogy a csúcsra nem árnyas sétaút vezet, de most úgy érzem, a Mount Everest megmászása sem sokkal nehezebb. Itt is orvul tör a kapaszkodóra a lavina vagy egy kis kövecske, de az is ronda sebet tud okozni."

A kérdések utolsó csoportjában a fiatal művészek eddigi pályájuk, életük tapasztalatait, konzekvenciáit írták meg.

Saját generációjukról általában az a véleményük, hogy intelligens, őszinte és bátor. Két érdekes válasz (vezető színész vidéken): „Kevés benne az összetartás, nagy részüket csak az önös érdekek vezénylik." Fővárosi színész: „Tehetséges, értelmes, harcolni tudó nemzedék. Létét az határozza meg, hogy az előtte haladók jobban kezelik a fegyvert, amelyet sok tűzben edzettek és rutinosan forgatnak, és tartok tőle, hogy az utánunk jövők ügyesebbek."

Arra a kérdésre, hogy kaptak-e segítséget a pálya legelején érettebb kollégáiktól, a vidékiek egy kivétellel azt válaszolták, hogy nem, a fővárosiak valamennyien azt, hogy igen.

A végzős főiskolásoknak adott tanácsokban sok a szélsőséges, szinte hisztérikus álláspont. Egy vidéki válaszból : „Ne szerződjenek vidékre. És ha van lehetőségük vagy képességük erre, tartsák a kontaktust a saját generációjukbeli rendezőkkel, színházi emberekkel, igyekezzenek velük saját elgondolásaiknak megfelelő színházat csinálni." Egy másik - pesti - válasz: „Időben építsék ki kapcsolataikat valamelyik színházi irányzat vezéregyéniségével, közben próbálják elfogadtatni saját modorosságaikat". Egy másik vidéki színész: „A helyzet mindig adott, mindenkinek magának kell rájönnie, neki mi a meg-felelő." Intelligens, helyes konzekvenciákig el-jutott fiatal művész, aki meglepő érettséggel válaszolt a legtöbb kérdésre, így ír: „Ne essenek kétségbe, ha nem lesznek rögtön sztárok! Az idősebb kollégák tanácsait udvariasan hallgassák meg, de mindig szűrjék le a maguk számára hasznosíthatókat. Ne egyedül akarják megváltani a világot, hanem a kollégákkal együtt".

A budapesti színészklubokba a vidéki színészek egyáltalán nem járnak, a pestiek közül csak a két Jászai-díjas.

Mostani helyzetét a vidéki szerződésben lévők kétharmada nem tartja kielégítőnek, egyharmada elégedett. Egy válasz: „Színészi életemet tekintve elégedett vagyok, anyagi lehetőségeimet tekintve nem." Másik: „Ha kielégítőnek tartanám, már nem törekednék semmi másra". A pesti válaszolók fele elégedett, másik fele nem.

A fizetésén kívül 10 000 Ft-ot kereső, Jászai-díjas azt írta, hogy „majdnem".

A főiskola elvégzése után egyetlen fiatal művész sem tartotta kész színésznek magát, és az egyik megjegyzi, hogy a ma végzősök közül sokan igen.

A véleménye saját művészi képességeiről nem változott meg senkinek a főiskola elvégzése óta. Két érdekes válasz (főleg zenés szerepeket játszik, a főiskolán a legismeretlenebbekhez tartozott): „Rosszabbnak tartottam magam a főiskolán. Azóta kiderült, hogy a pályán más tényezők is szerepelnek, és ezek előnyösek voltak a fejlődésem számára." A másik (legismertebb fiatal színészeink egyike Pesten): „Jobb is tudnék lenni. Fárasztó, hogy azt is el kell vállalni, amit nem akarok. De elvállalom, mert kell a pénz. Szerepeimet azért nem tudom teljesen megcsinálni, mert a sok rutinmunka kifáraszt".

Mit jelent a színészdiploma ? Válaszok: „A felkészülésnek csak az alapját jelenti, felvértezettséget egyáltalán nem jelent." Vagy: „Indulás-nál önbizalmat ad. Felkészültséget nem. A szak-mát csak színházban lehet megtanulni, saját káromon."

Néhány válasz arra a kérdésre, hogy mit nem tanítottak meg a főiskolán: „Sok gyakorlati tudás nélkül hagytuk el a főiskolát (ének, tánc, beszéd, mozgás). Ezek akkor nem igazán komolyan folytak a főiskolán." „Táncot, éneket, mozgást komolyabban kellene tanítani, és az önadminisztrálást." „Saját magunk megismerésében, színészi alkatunk, lehetőségeink felismerésében nem adtak segítséget, módszertant." „Tehetségünk és erőnk kipróbálását nagy feladatokon, mikor rövid, záros idő áll rendelkezésre (a főiskolai vizsgánál sokkal több idő van a felkészülésre, mint a vidéki színházi gyakorlatban)."

Valamennyi levél azt bizonyítja, hogy a fiatalok bíznak művészi fejlődésükben, élethelyzetük általános gazdagodásában, és szinte valamennyien megjegyzik, hogy ez nemcsak önmagukon múlik, sok a „külső tényező", a véletlen.

A siker a színész legnagyobb és talán egyetlen igazi gondja: „Mi a siker oka ?" Néhány válasz: „Siker: szerencse plusz tehetség plusz divat." „Divatcikké válni, a képesség másodrendű. A sikert csinálni kell." „A tehetség, de csak a szerepre való maximális felkészültséggel. Ez a siker létrejöttében közreműködő minden művészre külön-külön és együttesen is vonatkozik." „Szeretnék hinni abban, hogy a siker a színész és a vele játszó partnerek legjobb munkája, de a közönség váratlan módon tud reagálni közepes és kitűnő produkciók esetében egyaránt." „Jó darabban, jó szerepet játszani, olyan rendező irányításával, aki tudja, mit akar." „A képesség és a szerencse. A kettő együtt a siker. (Ha felismeri az ember magában azt az állapotot, amikor a többiek szeretni tudják.)"

3.

Ennek a nemzedéknek szerencséje és veszélye, hogy a társadalmi fejlődés olyan helyzetet teremtett, amelyben „másra" nem kell figyelnie, csak arra a feladatra, amit éppen csinál. Művészetének, képességének értékét csak a színvonal minősíti. Ezt a lehetőséget ki kell használni, és a mesterséget maximálisan, sokoldalúan kell megtanulni. De a mesterségbeli tudás nem minden, ez a jó művész eszköze valamilyen gondolat kifejezésére. Színházi közvéleményünk hajlamos arra, hogy kizárólag a „hogyant", a produkciót honorálja, és nem értékeli, figyeli azt, hogy milyen produkciót lát, a fiatal művészt mi foglalkoztatja, mi érdekli. Pedig az utóbbinak óriási jelentősége van: minden darabválasztás és szerep vallomás, kulturális, sőt politikai tett. (Még akkor is, ha erre munka közben nem gondolunk.)

A siker fontos és jó dolog. A nemzedék tagjai akkor fognak tartós és jelentős sikert elérni, ha valamilyen ügy mellé állnak, tehetségükkel és energiájukkal adott aktuális és előbbre vivő koncepció harcosaivá válnak, és ezzel megtalálják társadalmi hasznosságukat és funkciójukat is.

Úgy gondolom, hogy ez a színház és a kortárs-irodalom kapcsolatában keresendő. A harmadik nemzedék nagy lehetősége és feladata (természetesen nemcsak a harmadik nemzedéké), hogy felkutassa és színpadra segítse a magyar drámairodalom újabb rétegeit. Ezáltal kaphat társadalmi funkciót a magyar színházi életben.

MALONYAY DEZSŐ

Népművelés, profil, .színházvezetés

A négyszemközti beszélgetések és a profil 'körül folyó viták újra felvetették azokat a problémákat, amelyekről így vagy úgy már eddig is sokat vitatkoztunk, de most új köntösben jelennek meg.

Ennek az az oka, hogy az új környezet, amelyben élünk - a reform környezete - rendkívül sok új lehetőséget vet fel. A reform mint új környezet a színház számára is adott, és ha nem is meghatározója a színházi működésnek, de tényezője.

Sokszor azt hisszük, hogy gondjaink, problémáink újak, vagy a reform szülöttei, pedig csak a fejlődés természetes velejárói. Ha végigtekintjük a profil-vitát, a négyszemközti beszélgetések témasorát, erre a felismerésre jutunk: problémáink lényegében változatlanok, és csak a változó körülmények tartják ezeket új formában napirenden. A megoldások természetesen majd újabb feladatokat támasztanak. Ez a fejlődés rendje.

Az eddig olvasottak után - amelyek sok jó impulzust adtak - egy-két olyan csomópontja alakult ki a tennivalóinknak, amelyeket, ha elsietett-nek látszik is összegezni, mégis már most legalább rendezni szükséges. Így tehát nem a részietekről lenne szó, hanem arról, hogy milyen új gondolatokat ébresztettek és milyen régieket kértek számon az eddigi vélemények.

A színház helye kora társadalmában, a színház és közönsége, műsora, mondanivalója, profilja. Arra késztet ez a gondolatsor, hogy alaposabban vizsgáljuk meg azt, hogy az a szűkebb vagy tágabb környezet, amelyben a színház él, milyen új igényt támaszt vele szemben? Változott-e a színház társadalmi és művészi funkciója? A feleslegesnek látszó kérdésre mindenki egyértelmű nemmel válaszolna ugyan, de más-más nézőpontból.

Az új igény és az új feladat: a színház népművelő funkciója. A színház helye, kapcsolata kora társadalmával, közönségével e körül a feladata körül új megvilágításba kerül. Nem a hagyományos népművelő hatásokra gondolunk. Arra, hogy hogyan **vegyen** részt a színház tevőlegesen és szervesen ebben a feladatban. A sokat vitatott színház-közönség problémában a vita szintjéről el kellene jutni a beavatkozásig.

A színház a közönségét készen kapja. A közönségnek - mint színházi nézőnek - adott tudata, ízlése van. A közönség ízlésvilágát alap-vetően nem a színház adja meg, hanem az iskola és a szűkebb és tágabb környezete. A színháznak a már bonyolultabb jelrendszeréhez olyan előkészített és értő közönséget kellene kapnia, amely túl azon, hogy ért, vitatkozni is tud vele.

Ki készítsen fel a színházra? Az iskolai alapok és az esztétikai előkészítés egy tantárgyon belül ? (Kétlem, hogy az iskolai filmesztétikai oktatás megtanít filmet nézni.) A színházra a színház készítsen fel, iskolán belül is, iskolán kívül is. Ha a színház maga készíti elő közönségét, nem-csak értő és vitaképes nézőt kap, hanem kapcsolatai is szélesednek, és sok eleven és állandó új benyomással gazdagodik.

A vidéki színház, mint egy-egy tájegység kulturális középpontja, mind kevésbé vonhatja ki magát a népművelő feladatokból.

A színházművészet mind jobban városi művészetté válik. Ez világjelenség. Nem az urbanizációs folyamat és a demográfiai robbanás az oka ennek egyedül. Főleg a tömegkommunikációs eszközök differenciáltságának növekedése.

A városiasodó színházművészet mind színházszerűbb: megfelelően kialakított, vonzó környezetben maradandó hatást, szubjektív élményt ad. Az élményhatás újabb vonzást teremt a nézőben, ha az együttes élmény intenzitását nem szürkítik el bosszantó körülmények. Ez egyben a színvonalasabb és értékesebb művészi munka feltétele is.

Az urbanizáció egyéb konzekvenciái miatt is - amiről itt nincs hely szólni - mind jobban az a szükség alakul ki, hogy a színház egy-egy megye vagy régió kulturális középpontjává válhasson, mint valamennyi társművészet művelője (zene, képzőművészet stb.). Az igen kiterjedt művelődési ház hálózatot a már eddigi működési formáinak meghagyásával - vagy szükség esetén megváltoztatásával - ehhez képest kellene alakítani.

Így jutnánk el a - színház középpontú - regionális hálózati rendszerhez. Ehhez mind jobban az szükséges, hogy a már meglevő színházaink köré alakítsuk ki ezt a középpontot, természetesen a megfelelő feltételek biztosításával.

A jól felkészített színház mint a népműveléssel együtt működő kulturális központ, a közönségízlés nevelésében és orientálásában nem alkalmi munkás lesz, hanem állandó társ. Ugyan-

így - mint már van rá példa - állandó társ lehet az iskolai irodalmi oktatásban is, és nem kis eredménnyel.

Ha nagyon röviden is és csak a vázlat igényével, de valahogy ez is a profilhoz tartozik: a népművelő színház. A sokat idézett Romain Rolland-i népszínháznak ez is dolga ma már.

Egy másik régi gondunk új formában a színházi vezetés és a színházvezető új típusa körül bonyolódik. Milyen legyen hát a színházi vezető? S ki legyen, ha már sikerült a mintát ki-alakítani? Az eddig olvasottak mélyebbre kényszerítenek. Lehet-e szakember (színházi szak-ember) a vezető, vagy vezetővé válhat-e a szakember? Szakember vagy vezető?

Korunkban minden területen - a színházban is - mind jobban specializálódnak a feladatok. A művészi és műszaki munkaterületeken is erőteljesen kezd kialakulni az egymástól ugyan nem független, de mégis elkülönülő ' rész-szakmai területek specialistáinak a köre.

Szívesen kérik számon a színházi vezetőtől, hogy értse a színházat és ne csak a vezetést. A szakember számára nem kis áldozat - ha a színház bármilyen munkása is -, hogy lemondjon szakemberi (művészi) ambícióiról a vezetés kedvéért.

A szakember, a művész munkájában a napi eredmények beteljesülésének személyes sikerében él, konkrét, tapintható, mérhető módon. A vezető, aki tevékenységének legfőbb feladatát az egyes szakterületek munkájának koordinálásában kell keresse, elszemélytelenedik, és nem mérheti meg munkájának személyes, közvetlen eredményét. Az eredmény mindig a közösség eredménye. Ha igaz is az, hogy a közösen elért jó eredmény vagy siker a vezető érdeme is, mégsem ugyanaz a sikerélménye a szakemberből lett vezetőnek. Törés nélkül le tud-e mondani a szakember szakemberi tevékenységéről, áldozatosan félre tudja-e tenni ambícióit? Ha művész, képes-e feláldozni a követlen sikerélményen túl a karriert, egy művészi pálya beteljesülését? Lehetséges-e a szakemberi ambíciók megőrzése mellett jó vezetőnek lenni?

A vezető és szakember jól ismert és állandó ellentmondásából fakadó eddigi viták során az a konklúzió alakult ki, hogy a vezetés külön szakma. Jó vezetőnek lenni a szakemberi ambíciók változatlanul hagyásával alig-alig, vagy egyáltalán nem lehet. Vagy vezető vagy szakember.

Ha a szakember bármilyen felismerés után arra az elhatározásra jut, hogy vezetővé váljon, ez az ideális megoldás. Természetesen a színház vezetőjének a színházi szakemberek közül kell kikerülnie. Azt mérlegelni, hogy melyik szakmai körből kell választani, felesleges. Felesleges azért, mert ezt a konkrét vizsgálódás számtalan tényezője határozza meg: a színházi vezetőtestület adott összetétele, a színház feladata stb.

A színház érzékenysége miatt fokozottabban mérlegeli vezetőjének azt a tulajonságát és képességét, hogy mindent megtett-e, vagy képes-e megtenni, hogy a színház művészi munkásaiból képességeikhez és az adottságokhoz mérten a maximális művészi eredményt hozza ki.

A vezető általános tulajdonságain túl a *színházi* vezetőnek egyéniségnek kell lennie. Tulajdonképpen minden vezetőnek egyéniségnek kell lennie, de a színházi vezető egyéniségének meghatározó jellegűvé kell válnia. Azt értem ezen, hogy egy művészeti intézmény, amelynek „alapanyaga" maga az ember, „szubjektumukkal" dolgozik, és érzékenységük tiszteletben tartásával - egy feladatra sűrítve akaratukat - csak olyan vezető tudja irányítani őket, akinek szak-mai és etikai értékei miatt tekintélye van.

A specializálódás a szakembertől napi felkészülést kíván, a vezetőtől mind szélesebb horizontális tájékozottságot. Az egyes szakmai testületek problémáinak ismeretében lehetséges csak a koordinálás. A szakismeretek vertikális irányúak, a vezetői ismeretek horizontálisan szélesednek. A manager típusú vezető ismert tulajdonságait a vezetettek mind jobban számon kérik, és a vezető felkészültségében feltételezik azokat az ismereteket, amelyek folytán minden kérdésükre választ kaphatnak.

A vezetőtestületek irányításához különleges tulajdonságok és felkészültség szükséges.

A szakmai ismereteket, a vezetési gyakorlatot idővel meg lehet szerezni, de jó vezetőnek lenni alkati kérdés. Az alkati tulajdonságok is fejleszthetők ugyan, de csak bizonyos színvonalig, és ez bizony nem mindig éri el a vezetéshez szükséges átlagot sem.

A vezetés stílusa, a vezetettek és a vezető kapcsolatában közvetlenül hat és ez nemcsak egyszerű belső ügye a színháznak, ez kifelé is tükröződik. Ez is a profil egyik tényezője.

A profil nemcsak a művészi arculat egyes vonásainak összessége, hanem az egy-két itt kiemelt tényezőn túl valamennyi objektív és szubjektív feltétel összessége is.

színház-tudomány

BENEDEK ANDRÁS

A drámai nyelv

Amit az ember lát, könnyebben elfogadja valóságnak, mint amit hall, mert ezt előbb meg kell értenie. Ebből származik a drámai nyelv kettős alapkövetelménye: a színész számára legyen könnyen *mondható,* a néző számára könnyen *érthető.* A mondhatóságnak vannak ugyan hangtani nehézségei, mint a mássalhangzó torlódás, az érthetőséget pedig zavarják a régi, az idegen és a tájszavak, mégis, a színház gyakorlatában a kettő csaknem ugyanazt jelenti: ajánlatos kerülni a tekervényes, sokszorosan összetett, közbevetésekkel fűszerezett, idegenszerű, magyartalan mondatokat. Amit nehéz elmondani, többnyire homályos és megfordítva.

Mondhatóságnak és érthetőségnek az ilyen semmitmondó általánosságokon kívül nincs is szabálya. Talán nem is lehet, mert a két alkotó, író és színész szíve más ritmusban dobog, tüdeje másként adagolja a levegőt, szája más-ként artikulálja a beszédet. Az író, bármekkora is az alakoskodó fantáziája, hiába próbálja ki önmagán az alakok mondatait és mozdulatait, szövegével csak jobb-rosszabb utasítást ad a színésznek, s az nem mindig találja meg tulajdon bőre alatt ugyanazokat a reflexeket. Hangsúly, hanglejtés teljesen megváltoztathatja a mondat értelmét, s ezért oly nehéz meggyőzni a színészt, hogy rosszul hangsúlyoznia bocsánatos bűn, de a leírt szöveg megváltoztatása szentségtörés.

A drámai szöveg kialakulása maga is dráma, de többnyire kompromisszummal végződik: az erőviszonyok szerint hol az író vagy fordító módosít a szövegen, hol a színész törődik bele. Ám ez a naponta felbukkanó perpatvar feszült küzdelemmé válik, ha „nehézsúlyú" író és együttes kerül szembe egymással. Csathó Kálmán mulatságosan írta le harcát Szomory Dezsővel, akinek különleges nyelvét sehogy sem tudták megkedvelni a Nemzeti színészei. Eleinte csak maguk közt gúnyolódtak, majd kezdték megmásítani az író mondatait, lefordítani magyarra. Szomory bejárt a próbákra, a fiatalabb színészeket nyomban figyelmeztette szövegének tiszteletére, a vezető művészeket a rendezőnek panaszolta be. Hogy amit írt, az megbonthatatlan zene, amelynek ritmusát, lüktetését tudatosan komponálta meg. Csathó két tűz közé került. Az írót azzal próbálta leszerelni, hogy a monda-tok értelme a régi marad, apróságok miatt ne kötözködjék, mert a kedveszegett színész lélektelenül játszik. Némelyik színésszel viszont úgy egyezett ki, hogy a magyartalan mondattal ábrázoljon olyan figurát, aki rosszul beszél magyarul. Ez a kompromisszum, a darab kigúnyolása - úgy hiszem - az elképzelhető legrosszabb. Meg is bukott az előadás.

A nyelv áttekinthető világossága ugyan alapkövetelmény, de a legnagyobb drámaírók is sűrűn vétenek ellene. *A Bánk bán* darabos dikciója, sok homálya ellenére irodalmunk kimagasló remekműve - annak, aki fölkészülten nézi. Ám a színház nem óhajt múzeum lenni; a mű-értő irodalmárokon kívül az avatatlan közönség-nek is teljes értékű műélvezetet akar adni.

A nagy mű legtöbbet vitatott kérdése az, hogy Gertrudis mennyire bűnös Melinda elcsábításában. Katona, jórészt a cenzúra miatt, ezt a kérdést elködösítette. A királyné kétszínű viselkedésén nem lehet kiokosodni, s végül kétszer is elhangzik, hogy ártatlan volt. Mindkét vallomás, Gertrudisé is, Biberaché is perdöntő-nek számított a régi konvenciók szerint, mert a halál előtti pillanatra esett, s aki ilyenkor hazudik, örök kárhozatra jut. Mai közönség szemé-ben ez a dogma nem sokat ér, s erejét tovább

csökkenti, hogy Gertrudis vallomása rendszerint kimarad az előadásból: mikor Bánk leszúrta és kitántorog, legördül a függöny. Biberachnak halálos ágyán tett vallomásáról pedig csak Myska bán elbeszéléséből értesülünk, ami a színpadi történéshez mérten súlytalan. Színház és néző igénye az, hogy a királyné bűnös lett légyen, ezt viszont zavarja néhány homályos mondat. Főként Gertrudis szavai Ottóhoz:

> Tudd meg, kicsinylelkű, hogy e dolog
> ha Melinda érdemét temette volna el,
> úgy kikergettetni kész lehetnék
> országaimból -

Ennek a félmondatnak két, egymással ellentétes értelmezése van. Az egyik vélemény szerint a „kikergettetni" szenvedő igealak, tehát a királyné - prózára fordítva - ilyesmit mond: „Ha Melinda tisztessége elveszett volna, *engem* ugyan kiűzhetnének az országból..." A másik párt műveltető igének fogja fel a kritikus szót, s ez egészen más értelmet ad a mondatnak: „Ha Melindával ez történt volna, *téged* űznélek ki." Az egyik esetben Gertrudis bűnrészesnek vallja magát, a másikban csak az öccsétől való dicstelen elválás bántja.

Az irodalmi vita egy évszázada folyik, a színháznak viszont estéről estére döntenie kell. Ha pedig döntött, kára szöveg betű szerinti hűségével továbbra is bizonytalanságban tartania a nézőt. Legutóbb a televízió előadásában radikális megoldás született:

> . ha e dolog Melinda
> érdemét temette volna, *országaim veszíteném miatta.*

Az új szövegezés félreérthetetlen: bűnrészes vagyok, ráfizethetek, s még ez is kisebb baj a te kontárságodnál. Az ilyen igazításokkal persze csínján kell bánni, hogy a szöveg el ne szürküljön tőlük. Elmondhatjuk Buffon nyomán: stílus teszi az írót. Szókészlet, mondattan jóformán izomzata és lélegzete, s ezt másnak utánoznia vajmi ritkán sikerül. Az átdolgozónak, mint az építész-restaurátornak sokszor két rossz között kell választania. Vagy elütő színű téglával foltozza ki a romos boltív kőfaragványait, vagy saját fantáziája faragványait erőlteti belé. Így az óvatlanul restaurált szöveg világosabb lesz, de gyakran vagy szürkébb, vagy tarkább, mint volt. Ez azonban átvezet a drámai nyelvhasználat magasabb szintjére.

A beszéd mint szóbeli cselekvés

Arany *a Bánk bán* példáján így tanította nagykőrösi diákjait: „A nyelv a helyzethez, a személyek indulatához alkalmazkodik . . . a párbeszéd alatt a cselekvény is egyre halad, a jellem fejlik, majd egy, majd más oldaláról mutatkozik be ... költői szubjektivitás helyett teljes objektivitást látunk."

Arany tanítása a drámai nyelvről elemző jellegű. Hasonló szemléleten alapul az ő nagyszerű Bánk bán tanulmánya, s hasonló módon készül fel ma a legtöbb rendező, mióta Sztanyiszlavszkij rendszerbe foglalta a drámai szöveg és a színészi játék összefüggéseit. A lényeg, hogy a színész tapintsa ki a szöveg mélyén az élő embert, annak gondolatait, indulatait, szándékait, s minden mondathoz keressen megfelelő magatartásformát, gesztust vagy egyéb fizikai cselekvést. Test és lélek mozgása ugyanis csak együtt ábrázolhatja az élő embert. Innét nézve *a színpadi beszéd szóbeli cselekvés,* a színészi játék cselekvésre váltott beszéd. A kettő együtt a lélek - érzés, gondolat - mozgását tükrözi, tehát a művészet eszközeivel a néző számára érzékelhetővé teszi azt, ami egyébként nem érzékelhető.

A színjátszásnak ez a komplex formája, amelyre már Hamlet figyelmeztette színészeit, csak a realizmus jegyében emelkedett általános szabállyá. A realista színész akkor tartja jónak a dikciót, ha az kissé hézagos, és így neki módja nyílik arra, hogy a hézagokat akcióval egészítse ki. Klasszikus példa erre Gloster és Anna jelenete a koporsónál, ahol a leköpéstől az elgyűrűzésig akciók egész sora van a szövegbe s az utasításokba írva.

Az összecsapás egyébként is a leghatásosabb - s épp ezért szövegében a legmaradandóbb - eleme a drámának. Itt minden mondatnak, sőt minden szónak hatalmas helyzeti energiája van. Jól szemlélteti ezt egy apró igazítás *a Nóra* III. felvonásában. Amikor Helmer kézhez kapja a fatális kötelezvényt, így kiált fel: „Meg *vagyok* mentve." Ez a mondat a dráma első verziójában így hangzott: „Meg *vagy* mentve." Utóbb jött rá Ibsen, hogy egyetlen igerag megváltoztatásával tömören és pontosan tudja jellemezni Helmer önzését és kicsinyességét, s ezzel sok fölösleges magyarázkodást takaríthat meg.

A színész legfőbb igénye a szöveggel szemben *a jó szerep,* amely módot nyújt egy teljes ember plasztikus ábrázolására. Ez nem mennyiségi kérdés. Az a rabszolga, aki Antonius házasságának hírét tudatja Kleopátrával, epizodista létére

ebben a pillanatban főszereplővé válik, mert a hír, amely a királynő hiúságát sérti és gyerekes ösztöneit csalja elő, neki az életébe kerülhet. Ezt a szerepet Bajor Gizi partnereként a darab rendezője, a színház igazgatója, Major Tamás játszotta. Viszont Horatio, Racine bizalmasai vagy II. Endre szerepéért nem szoktak vetekedni a színészek. Nehezen formálhatók ugyanis emberré a különböző „drámai funkcionáriusok", akik kérdéseket adnak fel, hogy a hős válaszol-hasson, elbeszélnek valamit, hogy a többiek megrendülhessenek, vagy rezignáltan belenyugszanak az eseményekbe. Kivétel persze bőven akad. *Az* Éj monológja a Csongor és Tündében, Theramenes elbeszélése a Phaedrában híres költői betét, amelynek elmondása színészi bravúrnak számít.

A kivételektől eltekintve a realista színészt nem vonzza sem a zengzetes retorika, sem az öncélú költőiség. Az epikus-informatív s a lírai-leíró-filozofikus elemekből legszívesebben csak annyit tartana meg, amennyi az ő szerepének megformálásához szükséges, vagy legalább sok különleges színt, játéklehetőséget tartalmaz. A helyzet- és jellemábrázoló mondatok sora beláthatatlan, tipizálásuk is külön tanulmányt igényelne. Utalásképpen mégis hadd említsek egyet: különösen vonzók az olyan mondatok, amelyekkel egy gondolat megszületését, kibontakozását, tetté válását lehet ábrázolni. Ilyen például a gyilkosság eszméje, amely végül tőrt vetít a vizionáló Macbeth elé.

A színész első igénye az, hogy a drámai szöveg *inspiratív* legyen: őt ösztönözze a szerep plasztikus megformálására. Másodrendű a nyelv önálló szuggesztivitása, hiszen ezt majd úgyis a játék és a színész egyénisége teszi teljessé.

A rendező szemlélete ettől annyiban tér el, hogy ő az előadás egészét akarja megvalósítani, s emiatt ragaszkodnia kell sok lírai vagy elbeszélő részhez, ha az az atmoszférát vagy a cselekmény érthetőségét szolgálja. Az ő feladata a beszéd és mozgás arányainak, *ritmusának* összehangolása, s ettől függően dönti el, hogy a szöveg melyik része jó, melyiket húzhatja ki, melyik szorul módosításra.

A színház művészei az előadást tekintik műalkotásnak, amelynek csak *ihletője a* drámai szöveg. Nyersanyag, amelyből formálni lehet valamit, trambulin, amelyről el lehet ugrani. Jó, ha az információk nyomban konfliktussá válnak, ha minden mondat *egyszerre* jellemzi a beszélőt és partnerét, helyzetüket és indulatukat, magatartásukban változást idéz elő, egyidejűleg közli a szükséges tudnivalókat, s előbbre lendíti a cselekményt. Ha minden mondatot az mond, annak és úgy, hogy ezáltal a szereplők testi-lelki mivolta s történetük világosan és vonzóan kerül a néző elé ... Jó, ha ehhez az elvont drámaiság-hoz „alkalmazkodik" a nyelv, amely ilyenformán passzív vagy statikus jellegű, s előadásában válik majd cselekvéssé, mozgássá.

Nyelvi emberábrázolás

Az író mindezt másként látja: neki a gondolat a nyersanyaga, s épp a nyelv segítségével tudja kifejezni, megformálni a jellemet és cselekményt, a párbeszéddel megteremteni a helyzetet és indulatot. Konfliktus és információ összehangolása természetesen döntő az író számára is, csak-hogy neki ez elsősorban nem nyelvi, hanem szerkesztési feladat. A nyelv azonban az ő számára aktív és dinamikus szerepet játszik, s ez ott látszik meg a legvilágosabban, ahol egyetlen funkciót tölt be, vagy legalább ez az egy funkció dominál. A kérdést ugyanis az irodalmi szemlélet ilyenformán veti fel: miféle embert vagy történetet akar ábrázolni az író, s ebben miféle esz-közként használhatja a nyelvet.

Az alakok írói jellemzése *a névadással* kezdődik. A tragédiákban ez nem okoz gondot, mert ott a szereplők mitológiai vagy történeti alakok. A vígjáték képzeletbeli szereplőinek neve ősidők óta magán viseli valamilyen jellemvonásukat, vagy legalább hangzásával igyekszik bizonyos hangulatot kelteni. A szerelmesek neve - a reneszánsz pásztorjátékai óta - érzelmes hangulatot áraszt, a komikus szereplőké komikusan hangzik. Gyakoriak a „beszélő nevek", amelyek egy-szeri hallásra elárulják viselőjük legfőbb tulajdonságát. Ben Jonson Volponéja ravasz róka, Moscája szemtelen légy. Az ő nyomán az angol színpadokon állandó fogássá alakul a beszélő nevek használata, ami - mai ízlésünk szerint - csak akkor találó, ha ragadvány- vagy gúnynév-nek érződik, mint Gay és Brecht *Koldusoperájá*ban Bicska Maxi, Tigris Brown vagy Kocsma Jenny.

Moliére és követői más úton járnak: az alakok neve hangulatilag bizonyos jellemtípust, szín-padi légkört jelez. A polgárok antikizáló nevet viselnek - mást az öregek, mást a fiatal szerelmesek - a szolgák pedig a commedia dell'arte figuráinak nevét vagy ahhoz hasonló franciát, s ugyanazok a nevek sűrűn átcsúsznak egyik darabból a másikba.

A reális névadás igénye a polgári drámával kezdődik, de azért még az *Ármány és szerelem* intrikusa a Wurm (féreg), udvarnagya a Kalb (borjú) névvel világosan elárulja jellemét.

Schiller kortársa, a népszerű Kotzebue gyakran azzal oldotta meg alakjainak jellemzését, hogy ismétlődő szójárást adott a szájukba. Énnek hatása érződik Kisfaludy Károly vígjátékain és Csokonai művein: a *Tempefőiben* Koppóházy csak kutyákról, Tökkolopi csak kártyáról hajlandó beszélni. Élőfordul ilyesmi komoly drámában is, mint az „ördög és pokol", Petur szavajárása.

A név, ha nem is ilyen primitív formában, de legtöbbször ma is jellemzi a szereplőt. Némi gyakorlattal már a színlapról leolvasható, hogy melyik alak miféle szerepet fog játszani a színre kerülő történetben.

Ősi eleme a komédiának a beszéddel való, a verbális jellemzés. Az egyik legkorábbi példát Plautus hetvenkedő katonája szolgáltatja. Legszebb nevű utóda egy commedia dell'arte capitano-figurája: Escarabom-Baradon di Pappirotonda, a leghíresebb leszármazott viszont a pókhasú Falstaff lovag. Shakespeare verbálisan jellemzett alakjai közül kiemelkedik Galagonya, *a Sok hűhó semmiért* csendbiztosa, aki a hivatalos nyelvet zagyválja értelmetlen szóhalmazzá. Innen - vagy Moliére jogászaitól - egyenes az út *a* mai napig: a bürokrácia jellemzését nagy-szerűen szolgálja ez a zavaros locsogás. A legszélső véglethez egy modern cseh drámaíró jutott el, Havel, aki *Leirat* című darabjában a hivatal fonákságait a közönség számára teljesen érthetetlen nyelvvel ábrázolja.

A latin jogi kifejezésekkel fontoskodó Dottore *a* commedia dell'arte színpadáról lépett át Moliére vígjátékaiba, s ő aztán az orvosi nagy-képűséget figurázta ki hasonló módon. Aki ezt a nyelvet megtanulja és utánozni tudja, mint Toinette, *A képzelt beteg* szobalánya, annak elég, ha parókát, fekete köpenyt kanyarít magára, s nyomban orvossá válik. Ilyenféle trükkel győzi le a Lélekbúvárt Illyés hőse: egy éjszaka kitanulja a freudista frazeológiát, s ezzel Szmuk doktor fölé kerekedik. Kis túlzással úgy mondhatjuk, hogy a látványosan aktív szereplők addig öldösik ellenfeleiket, míg egy jól irányzott döfés nem végez velük. A „nyelves" szereplők viszont mindenkit agyonbeszélnek, s végül őket is agyonbeszélik.

Fontos dologra utal az ilyen küzdelem: hogy *a nyelv gyakran maga az ember.* A klasszikus vígjátékírók bőséges humorforrást fedeztek föl ebben a gondolatban. Mindössze azt a fikciót kell elfogadtatni a nézővel, hogy az egyik szereplő nem látja a másikat - mert sötét van, mint a Figaróban, mert pincebörtönbe dugták, mint Malvoliót, mert zsákot húztak a fejére, mint Scapin a Géronte-ra -, s akkor a tréfacsináló némi maszkcserével vagy anélkül, pusztán elváltoztatott beszédével más emberré válik.

Ugyancsak humoros elem volt a régi vágású komédiákban a tájszólás, ebből azonban a közelmúlt naturalistái olykor az egész környezet ábrázolását szolgáló eszközt faragtak. Hauptmann sziléziai tájszólásban írta meg a *Takácsok* első változatát; O'Neill és számos követője népies köznyelven beszélteti minden egyszerűbb alakját, a parasztot, a munkást, a matrózt, a négert; Pagnol a délfrancia dialektussal ért el nagy sikereket; Zuckmayer a *Köpenicki kapitány* történetében megszólaltatta a legjellegzetesebb német tájszólásokat. A dialektusnak jellemábrázoló funkciója azonban csak akkor lehet, ha szembekerül az irodalmi nyelvvel. O'Casey például a *Bíbor porban* tiszta beszédükkel teszi nevetségessé angol szereplőit a tájszólásban, de költőileg beszélő írekkel szemben - ami válasz az angol kommersz színházak gyakorlatára: ott ugyanis az ír szokott ellenszenves, részeges figura lenni.

A verbális jellemábrázolás a naturalizmus óta nyert polgárjogot a komoly drámában. Gorkij szerint a dráma épp azért oly nehéz irodalmi forma, mert - az elbeszéléssel szemben - itt az író nem szólhat közbe: „A darab szereplőit egyedül csak beszédjük határozza meg, vagyis csupán a beszéd nyelve, nem a leírásé . . . A darab szereplői a színpadon csak úgy lehetnek művészileg értékesek és társadalmilag hitelesek, ha minden szereplőnek szigorúan sajátos és a lehető legnagyobb mértékben kifejező a beszédmodora." Gorkij *Az ész bajjal jár* és *A revizor* alakjait idézi példaként, s még több joggal fűzhetné hozzájuk azokat a figurákat, akik Cschov és az ő drámáiban szerepelnek. Asztrov doktor emberi értéke legvilágosabban abból derül ki, ahogy az orosz erdők pusztulásáról beszél, Lukáé abból a történetből, amelyet a fatolvajokról mesél el. A *Ványa bácsi* és az *Éjjeli menedék-hely* „cselekménye" szempontjából mindkét elbeszélés közömbös. Csakhogy Csehov és Gorkij drámáiban lényegtelen a klasszikus értelemben vett cselekmény, az emberábrázolást viszont főként az ilyenforma szóbeli cselekvés szolgál-tatja.

Drámai légkör

Hangulatfestő vagy atmoszférateremtő elemeknek szoktuk nevezni az olyan szóbeli vagy fizikai cselekvéseket, amelyek csak közvetve, s nem közvetlenül viszik előbbre a cselekményt, ábrázolják a főszereplőket. Az Agamemnon palotájának tetejére láncolt őr első szavaival

megteremti a vészjósló események hangulatát, *a Hamlet* első pillanataiban az őrt álló katonák szavai jelzik az éjfélt, a hideget, vagyis azt az atmoszférát, amely a szellem megjelenéséhez szükséges. A klasszikus dráma takarékosan bánik az ilyen hangulatkeltő eszközökkel: közvetlen előzményként alkalmazza, mintegy díszlet helyett vagy annak kiegészítéseként, hogy a soron következő jelenet szuggesztivitását teremtse meg. A modern drámaírók egy része azonban alantas dolognak érzi a cselekményt, s náluk a hangulatfestés, atmoszférateremtés nem annyira konkrét helyzetek és helyszínek, mint inkább a szereplők lelki világának ábrázolására való.

Ez a jelenség párhuzamos a századforduló képzőművészeti és irodalmi irányaival. A szavak zeneiségét, dekoratív szimbolikáját Maeterlinck aknázta ki először a színpadon, s az ő nyomán haladt Claudel, Giraudoux - nálunk Szomory. Majakovszkij költői formában alkalmazta az expresszionista hangulatfestés eszközeit, a német, francia és angol expresszionisták többnyire beérték a mondatból kiszakított szavak nyers, harsány hangjaival. O'Neill például a *Szőrös majom* környezetét - valójában az emberiséget - kórusszerűen felhangzó, alig összefüggő felkiáltásokkal próbálja ábrázolni. A szürrealista hangulatfestés legnagyobb mestere García Lorca. Ilyen elem a *Véres mennyegzőbe* illesztett csodálatos bölcsődal a fekete lóról, amelynek „Négy lába vérhabos, Sörénye jégcsapos", s csak sír, mert nem ihatik a folyó vizéből. Ilyen Poncia kurta elbeszélése *a Bernarda házában* egy falubeli asszony megszöktetéséről: „Nem is ellenkezett. Azt beszélik, hogy a melle kibuggyant a ruhájából és Maximiliano úgy ölelte át, mintha gitározna rajta. Iszonyú!" A történet valójában pletyka, amely a drámán kívül álló személyekről szól, tehát a régi fogalmak szerint nem is tartozik a drámához. Hangulatilag viszont tökéletesen odaillik: egyszerre mutatja meg a szolgáló kéjes megbotránkozását, Bernarda elutasító értetlenségét s költői formában azt a légkört, amelyben egy ehhez hasonló történet majd tragikus véget ér.

*Az **író hangja***

A mesének játék nélküli, pusztán nyelvi eszközökkel való ábrázolása epikus sajátság, de az ókori tragédiától kezdve mindig kapott helyet a drámában is. Ma néha újszerű formában találkozunk vele. *A narrátor* - mint amilyen *A mi kis városunkban* a Rendező vagy az *Ilyen nagy szerelemben* a Taláros úr - valójában az írót képviseli, aki lezárult, befejezett egészként ismeri a történetet, szemünk láttára szerkeszti cselekménnyé, tetszése szerint változtatva meg az események időbeli sorrendjét, megállva a magyarázatra szoruló homályos pontoknál. A narrátor képében színre lépő író megtöri a realista drámának azt a fikcióját, hogy a néző a színpadnyíláson mint óriásira növesztett kulcslyukon át a nyers valóságot látja. Visszamenőleg pedig azt is elárulta, hogy a színpadi történetben azelőtt is érvényesült az író szubjektivitása, amikor a kor-ízlés objektíven ábrázolt cselekményt vélt látni.

Az írói hang olyankor üti meg a néző fülét, amikor a színpadi figurák váratlanul bölcsebbnek vagy szellemesebbnek mutatkoznak, mint ahogy egyéniségük vagy helyzetük diktálná. A drámaírás legnagyobb mesterei mindig gondosan ügyeltek arra, hogy tömören megfogalmazott gondolataikat - az úgynevezett szentenciákat - főszereplőkkel és feszült pillanatban mondassák el, hogy azok rögtönzésnek hassa-nak. Antigoné és Kreon közt gyors egymásutánban szikráznak elő ilyen szentenciák:

Antigoné: Testvérért gyászt viselni szégyen nem lehet .. .
Kreon: Egyforma sorsot mégse nyerhet jó, s gonosz .. .
Az ellenségből holtában se lesz barát.

Az írói bölcsesség álcájául szolgálnak az olyan természetű figurák, mint Mefisztó vagy Lucifer, akik a tiszta ész hangját hivatottak megszólaltatni. Lucifer általános bölcsességeit tucatjával idézhetnők: „A kor folyam, mely visz vagy elmerít, úszója s nem vezére az egyén." „Nem a kakas szavára kezd virradni, de a kakas kiált, mert hogy virrad." Ám ha Lucifer lenne ilyen bölcs és nem az író, létre sem jöhetett volna *Az ember tragédiája,* amelynek végső kimenetelét
– mint narrátornak, az álomképek felidézőjének
– Lucifernek ismernie kell. Tehát az öngyilkosság ötlete, amelyet Ádámnak sugall, eleve kudarcra van ítélve. Más szóval a „teljes objektivitás" igénye, amelyet Arany hangoztatott - s Goethétől kezdve még sokan - csak egyik, s nem egyetlen módja a drámai alakok nyelvi ábrázolásának.

Az író hangját szólaltatja meg olcsóbb formában a Dumas fils darabjaiban szereplő rezonőr, aki mindig talpraesetten tudja kommentálni a körülötte lejátszódó eseményeket. Oscar Wilde még eggyel tovább lépett: az ő vígjátékainak majdnem minden szereplője szellemes, beszédét okkal vagy anélkül minduntalan mulatságos aforizmákkal színezi. Ez a játék a maga idején

divatot csinált, és Somerset Maugham első darabját azért utasította el egy színigazgató, mert a párbeszédek nem voltak elég epigrammatikusak. Maugham néhány órai munkával bepótolta a hiányt, s megállapította, hogy szellemesnek ható aforizmákat gyártani igen könnyű dolog: az ember egyszerűen a visszájára fordít egy köz-keletű szólásmondást. Hasonló jellegűek a mai vígjátékokat elárasztó „bemondások".

Még ötven éve ügyetlenségnek vagy illetlenségnek minősítette a kritika, ha az író az események fölé helyezkedve, mintegy összekacsintott a nézővel. Brecht ezt is beiktatta a tudatosan alkalmazott „elidegenítő effektusok" sorába: a józan hang ugyanis értelmi állásfoglalásra készteti a nézőt. Nyelvi szempontból a cselekményt értelmező songok a legérdekesebbek: az írói hang itt tartalmilag is, formailag is elszakad a színpadi illúzióvilágtól. S az a legkülönösebb, hogy a dalforma odáig, a zenés műfajok örökösnek hitt konvenciói szerint mindig a legérzelmesebb pillanatok ábrázolója volt. Brecht visszájára fordította a régi konvenciót, s a fülbemászó dalocskákat a legértelmesebb írói gondolatok kifejezésére használta fel.

A nyelv teremtő ereje

A leírt szó önállóan is elvégezheti a jellemábrázolás, a hangulatfestés vagy a cselekményvitel funkcióját. Talán ez ösztökélt sok írót arra, hogy tovább csiszolja, fejlessze eszközét, a nyelvet. Erre két mód kínálkozik. Az egyik : meglevő, de nem használatos szavak, fordulatok alkalmazása. A másik: új szavak és mondatformák alkotása.

A kimondható és kimondhatatlan szavak törvényeit mindig a korízlés szabályozza. Az „alantas" komédia ebben a tekintetben az ókor óta szabadabb a „fenséges" tragédiánál: Arisztophanésznél előfordulhatnak trágár kifejezések, a tragikusoknál nem. Hasonló a viszony Moliére és Racine szóhasználata között. Még így is megbotránkozást keltett a *Nők iskolájának* egyik jelenete, ahol Ágnes dadogásából azt lehet hinni, hogy szüzességét rabolták el, holott csak a szalagját. Shakespeare kora nem volt ilyen kényes, utókora annál inkább: a XVIII-XIX. században világszerte kigyomlálták drámáiból a „vérmesebb" kifejezéseket. A viktoriánus Anglia prüdériáját mulatságosan figurázza ki a *Pygmalion* teázó jelenete, ahol Eliza közbotrányt okoz a „bloody" szó kimondásával. Nálunk a biedermeyer ízlés évtizedeken át legföljebb a „ringyó" szót engedélyezte a színpadon, a „kurva" jogait 1947-ben ismertette el Déry Tibor.

Az új szó a színpadon akkor hatásos, ha az előzményekből s az indulatból kimondásának pillanatában kitalálható az értelme. Amikor Dorine Tartuffe ellen lázítja kisasszonyát, gúnyosan odaveti: „jó lesz így, ha *megtartüffölik*". Ez az érv hat, noha „tartüffölni" (tartuffier) ige valójában nincs. Cyranónak is van egy remek mondása: nem tűrheti, hogy Ragueneau-t felesége fölszarvazva kinevettesse, amit az eredeti-ben a két szóból kontaminált „ridicoculise" ige fejez ki.

Illyés a *Tűvé-tévők* című parasztkomédiát egész sereg ritkán vagy sose hallott tájszóval ékesítette. A darab nagy jelenete két asszony összeszólalkozása, ahol sok egyéb közt ilyen szidalmak hangzanak el: „Totya! - Nyifa! - Paszatos! - Nyiszger! - Puruttya! - Pölöngye!" Csupa „szóbeli cselekvés", amit ha valaki nem értene, világossá tesz a „fizikai cselekvés": a két asszony megkontyolja egymást. A szavak zömét nem ismerem, s megkérdeztem Illyést, hogy valóban vannak-e. Egy darabig bizonygatta, hogy a javát hallotta gyerekkorában, de ezt is hozzáfűzte: „Kinek van joga a nyelvet gazdagítani? A népnek. S a népi írónak." Később, más összefüggésben ezt írta: „Mikor helyes a dráma nyelve? Ha teremt . . . Mert ha valahol, hát a drámában pusztán a szóból lesz világ, ember és sors."

A drámaíróknak ezt a nyelvújító vagy teremtő működését először Arisztophanész örökítette meg *a Békákban,* ahol az alvilágból felhozott Aiszkhülosz és Euripidész bírálgatják egymás nyelvezetét. De talán izgalmasabb egy mai drámaírót idézni. „Az alkotás hevét, igazságát épp az bizonyítja - írja Németh László -, hogy csak új nyelvi fogásokkal lehet kifejezni." Az ő drámáit valóban jellemzi a stiláris újítások igénye, s nyelve különösen ízes és színes történeti drámáiban: egyszerre érzékelteti az alakot és korát, valamint az író gondolkozásmódját. Németh szerint ez az utóbbi a fontosabb: *az író-nak* legyen költői nyelve, az *alakok* egyénisége pedig inkább abban nyilvánuljon meg, amit mondanak, s nem ahogy beszélnek. Az ő költői nyelve első pillantásra elég bonyolult. Kerüli a közbeszéd pongyola kötőszavait, s a gondolat világosságát inkább a szórend szokatlanabb meg-formálásával teremti meg. Kedveli a közbevetéseket, amelyek ugyan megnyújtják a mondatokat, és lehetetlenné teszik egy szuszra való elmondásukat, viszont arra kényszerítik a színészt, hogy mind magasabb értelmi és indulati régiókba emelkedjék.

A Tűvé-tévőkből idézett példák és Németh

elvei, többszintű mondatai látszólag ellentmondanak a „mondhatóság-érthetőség" követelményeinek. Hasonló ellentmondásokra bukkanunk Shakespeare magyarításának évszázados történetében. Az igényeket kitűnően fogalmazta meg Arany *A velencei kalmár* fordításához fűzött bírálatában: „A drámai nyelv az élet nyelve, a színpadon élő embereket akarunk látni; mi nem azt teszi, hogy a dráma közönséges prózában szóljon, de mégis az élet nyelvén, a szenvedélyes, mozgalmas életén. Egy-egy, csak könyv-ben található fordulat, erőltetett, nehézkes irodalmi szórend, conventionált csonkítás vagy tol-dalék mindenkor folt a dráma nyelvén." A *velencei kalmár* fordítója ezt nem mindenütt találta el, s gyakran segítene rajta, ha arra gondolna, hogyan mondják ezt társalgási nyelven. Arany műfordítói gyakorlatában tökéletes egységbe olvadt élet és irodalom nyelve, de ez a bravúr a többi munkatársnak csak imitt-amott sikerült.

A mai Shakespeare-fordítók gyakorlatában ellentétbe került a színházi és az irodalmi szemlélet. Az irodalmi álláspontot legtisztábban Vas István fordításai és műfordítói elvei kép-viselik. Ő „hígításnak" tekinti a színpadnak tett engedményeket, amelyek csak arra szolgálnak, hogy a szöveget „a mai közönség első hallásra könnyen megértse", s a „zártabb és nemesebb Shakespeare-hagyomány" vonzza: az értelmi hűségnél lényegesebb hangulati hűség, a költő, akit úgy lehet a leghívebben tolmácsolni, ha szokatlan szóképeit is átvesszük. A fordítás legyen ugyan hatásos, magyar mű, de bonyolult mondatszerkezeteivel mégis őrizze meg eredeti nemzeti jellegét. Ez ellentétnek látszik, valójában csak nehézség: a fordítónak „a magyar nyelv elemeiből ki kell kevernie azokat a színeket, amik éppen ehhez a műhöz kellenek."

Mészöly Dezső fordításai és elvei ugyanilyen tűzzel szolgálják a színpadi Shakespeare-t. Szerinte a fordító „nyelvének talaja a köznyelv, de ebből a talajból olykor virágerdőknek kell kihajtaniok", hiszen Shakespeare a maga tizenötezer szavával nem naturalista módon beszélteti alakjait. Életszagú szavak kellenek a magyarban is, de egy sem olyan, amely csak modern képzeteket idézne. Homogén nyelv, amely ugyan az eredeti ihletéből fakad, de el tud szakadni annak idegenszerű szerkezeteitől, hiszen magyarul kell hangzania. Így, a látszólagos hűtlenség árán leszünk hívek. „Jó magyar nyelv, lélektani nyelv, reális nyelv, drámai nyelv: egymásra következő lépcsőfokok. Mert mi a drámai nyelv ? Olyan nyelv, amely szerkezetében kifejezi a gondolat születését." S a magyar nyelv törvényei szerint másként születik meg a gondolat, mint az eredetiben.

Ezeknek az ellentmondásoknak *nincs* egyértelmű feloldása. A drámai nyelvnek általános jellemvonása csak egy van: *a szuggesztivitás.* Inspirálnia kell a színészt, hogy ő aztán leköthesse a nézőt. De ezt a szuggesztivitást különböző, egymással ellentétes módokon lehet elérni. Úgy is, hogy az írónak van lebilincselő, egyéni nyelvezete, úgy is, hogy az alakoknak. Lehet mindkettőnek, lehet, hogy egyiknek sincs: gondoljunk egy szürke, hírlapi nyelven megírt izgalmas krimire. Jól mondhatónak és közérthetőnek kell lennie - máskor meg a nehezen mondható és érthető részek keltik föl az egész műhöz vagy az egyes szituációkhoz szükséges hangulatot. Olykor a köznyelv a jó, helyenként az utca nyelve, sőt, bizonyos figuráknál elcsúszik még a magyartalanság is - máskor meg az irodalmi műnyelv a helyénvaló, akár mesterkélt fordulatokkal. Ami a romantika légkörében nagyszerű költői stilizálás, a realizmus jegyében bántó és nevetséges dagály. Ami itt a valóság hű tükrözése, amott érdektelen szürkeség. Vagyis, mivel a dráma az életet tükrözi, nyelve is épp oly ezerszínű, megfoghatatlanul bonyolult, ellentmondásokkal teli, mint az életé.

Egy szabálya mégis van: alá van rendelve a műalkotás egységének, amelyet író, színházi alkotóművészek és közönség kollektíve hoznak létre. S a drámai nyelv csak akkor teljesíti feladatát, ha az alkotóknak ez a hármas együttese kifejezőnek érzi.

világszínház

PÁLYI ANDRÁS

Grotowski színháza és laboratóriuma

A fiatal, de máris világhírű lengyel rendező, Jerzy Grotowski vezetése alatt működő wroclawi *Teatr Laboratorium,* vagyis Laboratórium Színház különösen az utóbbi néhány év alatt világszerte elismerést, sikert aratott, nemzetközi színházi fesztiválok díjait vitte haza, s Jugoszláviától Mexikóig számtalan országban vendégszerepelt. Grotowski munkáját olyan rendezők üdvözölték elragadtatással, mint Jean-Louis Barrault vagy Peter Brook, akik tanítványnak is beálltak a keze alá egy-egy Franciaországban vagy Nagy-Britanniában rendezett tanfolyam idejére, melyet az általuk meghívott Grotowski vezetett. Eugenio Barba olasz rendező, aki csaknem két évig tanulmányozta Grotowski színházát, már 1963-ban könyvet jelentetett meg *Az eltűnt szín-ház nyomában* címmel, melyben Grotowski metodikai gyakorlatát próbálta összefoglalni; 1968-ban napvilágot látott Grotowski tanulmányainak és fontosabb interjúinak gyűjteményes kiadása angolul, ugyancsak Eugenio Barba szerkesztésében, *A szegény színház felé* címmel; ez év elején pedig Raymonde Temkine francia színházi kritikus *Grotowski* című könyve gyarapította a Grotowski-irodalmat. Élőkészületben van *A szegény színház felé* című kötet amerikai, francia és német kiadása is.

Barba 1963-ban írt könyvének néhány fejezete a Korszerű Színház önálló kötteként magyarul is megjelent, de átfogó tanulmány Grotowski Laboratórium Színházáról, mely néhány éve a „Színészi Játék Módszertani Kutatóintézete" (Instytut Badan Metody Aktorskiej) címet is viseli - még nem.

*Az **indulás***

Jerzy Grotowski először maga is színésznek tanult, rendezői képzést a moszkvai Színházi Intézetben szerzett, s számos külföldi tanulmányútja után, melyek közül a kínai külön figyelmet érdemel, első krakkói és poznani rendezéseiben már radikálisan szembefordult a lengyel nagyszínházakban uralkodó konzervatív stílussal. A Krakkói Színművészeti Akadémián elő-adóként tanított; előadásai már ekkor nagy elméleti felkészültséget jeleztek.

Az Opolében működő „13 széksor Színháza", melyet a Lawski házaspár alapított, hogy a kis esztrádszínpadon otthont adjon a színház megújulását kereső törekvéseknek, 1958 januárjában vendégrendezésre hívja meg Grotowskit. Az opolei kisszínház egyike volt a Lengyelországban ekkor működő számos kísérleti színpadnak, különösebb visszhangot nem keltett tevékenységével. A „13 Széksor Színháza" rövidesen válságba is jut, a régi gárda felbomlik. A válság idején jerzy Grotowski és Ludwik Flaszen irodalmi kritikus (aki a mai napig mint a színház „irodalmi vezetője" Grotowski legközelebbi munkatársa) átveszi a kisszínházat.

Néhány krakkói színész csatlakozik hozzájuk, s Grotowski színháza voltaképp ekkor alakul meg. A színészi gárda némileg változott az évek során, de soha nem haladta meg a kilenc főt.

Az első premier 1959 októberében zajlott le, s Grotowski már ekkor olyan egyéni koncepció alapján vitte színre Cocteau *Orfeuszát,* amit később kritikusai - Barba nyomán - többek közt „radikális szövegkezelésnek" neveznek, s aminek lényege, hogy az adott klasszikus színműből kiemel egy-egy alapmotívumot, s a mű szavait voltaképp csak felhasználj a az előadáshoz. A klaszszikus szöveget soha nem egészíti ki saját be-toldásaival. Így került már első előadásának címe mellé a „Cocteau szerint" megjelölés, s ezt

a gyakorlatot folytatta az 1965-ben bemutatott *Hajlíthatatlan hercegig* (Calderon szerint). Időközben az alábbi fontosabb premierekre került sor: *Kain* - Byron szerint; *Misztérium Buffó* - Majakovszkij szerint; *Sakuntala* - Kalidasa szerint (196o) ; *Ősök* - Mickiewicz szerint (1961); *Kordian* - Slowacki szerint; *Akropolisz* - Wyspianski szerint (1962); *Doktor Faustus tragikus története* - Marlowe szerint (1963); *Tanulmány a Hamletről* - Shakespeare és Wyspianski szerint (1964). Az 1965-ben bemutatott *Hajlíthatatlan herceget* négy éves szünet követte - közben felújították az 1962-es *Akropoliszt* -, majd ez év tavaszán került sor az *Apocalipsis cum figuris* bemutatására, melynek színlapján az író megnevezése helyett ezt találjuk: „Idézetek a Bibliából, T. S. Eliot, Dosztojevszkij és Simone Weil műveiből."

Grotowski keze alatt az opolei esztrádszínpad alapvetően átalakult. Grotowski érdeklődésének középpontjába mindinkább a színészi játék módszertani kérdései kerülnek, s a színház rövidesen egzisztenciális gondokkal is küszködik: az opolei városi tanács nem látja értelmét az „extremitásokba hajló" kísérlet finanszírozásának. Több éves válság után, melyet csak a lengyel Kulturális és Művészeti Minisztérium közvetlen segítségével sikerült Grotowskiéknak áthidalniok, 1965-ben Wroclawban kapnak otthont. A színház ekkor veszi fel a „13 Széksor Színháza" helyett a „Laboratórium Színház" nevet. Köz-ben *az Akropolisz és a Doktor Faustus* meghozzák a külföldi elismerést is, majd *a Hajlíthatatlan herceg* valóban világsiker lesz. *Az Apocalipsis cum figurist* közvetlenül a bemutató után volt módomban látni, még a hazai sajtóvisszhang előtt. A csaknem négy évig készített előadást Grotowski egyébként nem tekinti még letisztultnak; ezért nem is készültek róla felvételek.

Szemben a „totális színházzal"

Ahogy Grotowski *A szegény színház felé* című alapvető tanulmányában írja, a színészi játék metodikája iránti érdeklődés elkerülhetetlenül a színház mibenlétének tisztázására kényszerítette, s így született meg benne a „szegény szín-ház" gondolata. „Mindazt kiküszöböltük a szín-házi előadásból - írja -, ami kiküszöbölhető volt, amikor tapasztalati kutatásaink során meggyőződtünk róla, hogy létezhet színház karakterizáció nélkül, autonóm jelmezek és díszletek nélkül, elkülönített színpad nélkül, zenei aláfestés nélkül stb. De nem létezhet, ha nincs meg a színész-néző viszony, a színész és a néző konkrét, közvetlen, »élő« érintkezése." S ebből az elméleti tételből, mely ugyan teoretikus mivoltában nyilvánvalónak tűnik, Grotowski úgy érezte, radikális következtetéseket kell levonnia. Mindenekelőtt a „totális színház" eszményének megkérdőjelezését: a színház nem a különböző művészetek, irodalom, festészet, szobrászat, építészet, zene, „fényjáték", színészet és rendezés szintézise; ez a szintézisre törekvés „talán valamiféle freudi kompenzáció alapján" született meg a „gazdag színház" embereiben a film és a televízió ellensúlyozására. De nagy igyekezetükben a „gazdag színház" e képviselői épp a színházat gyengítik: ezeken a „hibrid előadásokon" mind mellékesebb lesz az, ami a színházat színházzá teszi.

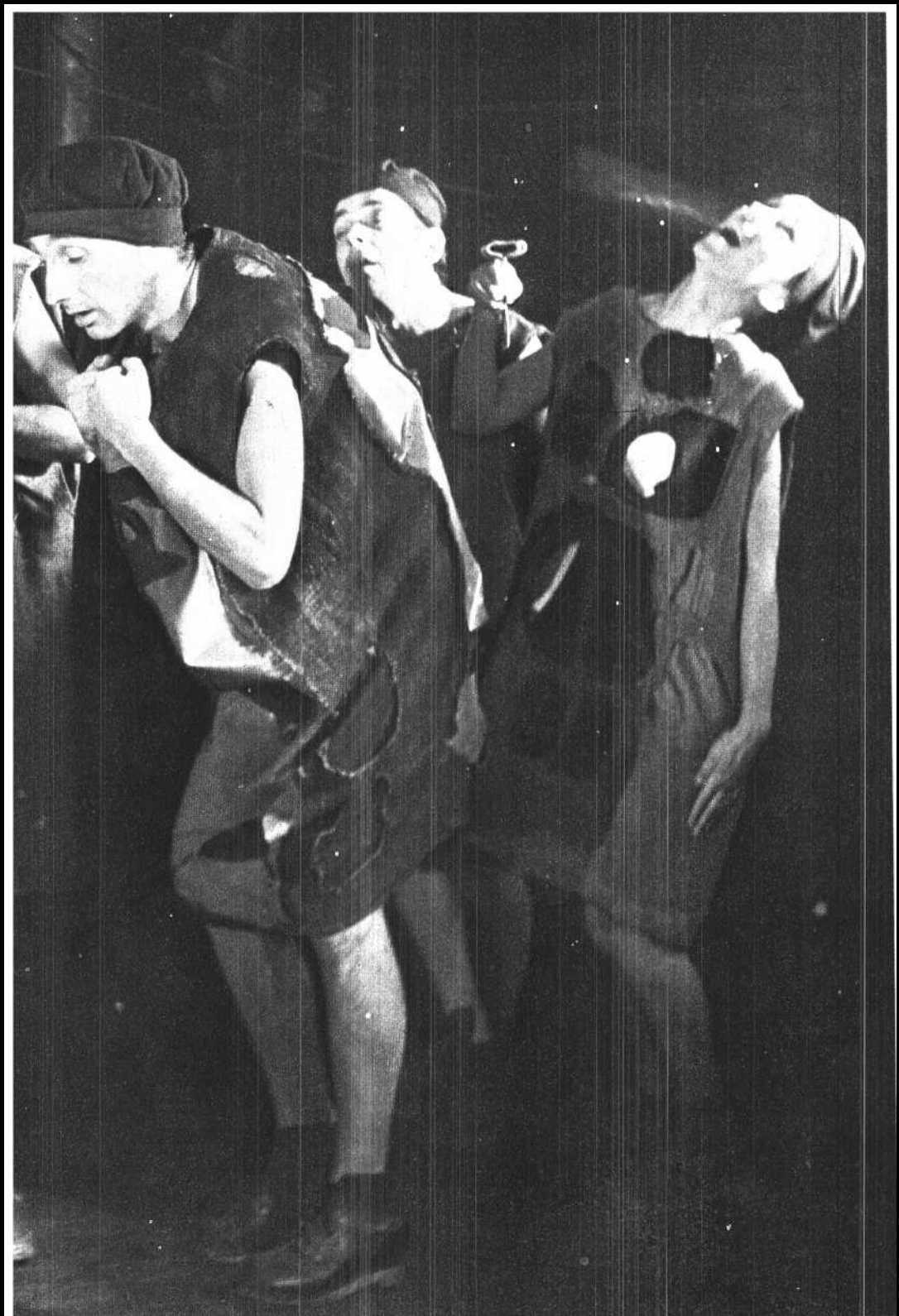
Grotowski színháza így csak egy puszta termet igényel magának, melyben minden előadás során mind a színészek, mind a nézők megkapják a maguk helyét, a kellékek szigorúan csak segédeszközök, melyekre *közvetlenül* szüksége van a színésznek a játék során. Ez a színház - Ludwik Flaszen szavaival - „a színész osztatlan birodalma"; talán az egyetlen olyan avantgarde színház, ahol „a szegénység nem akadály, ahol a pénz hiánya nem szolgál a nem megfelelő munkaeszközök igazolására, hisz ez eleve alásná a tapasztalatok értékét. Grotowski színházában, mint minden igazi laboratóriumban, a tapasztalatoknak tudományos értéke van, mert itt minden lényeges feltételre ügyeltek" - írja róla Peter Brook.

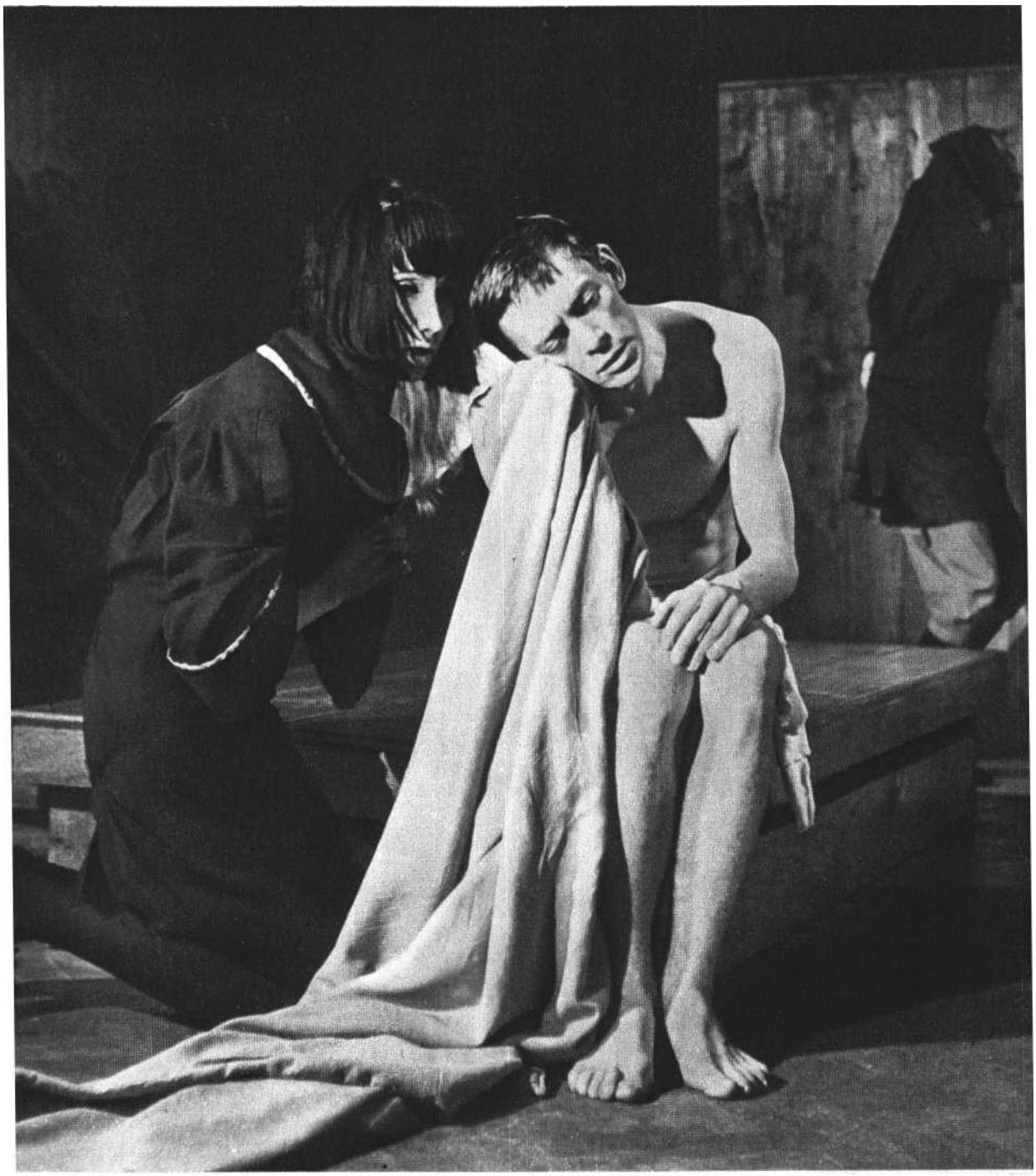
A színháznak ugyanis - Grotowski szerint - „szellemi katakombának" kell lennie a mi „nagyon ésszerű civilizációnkban"; a művészet „elidegenedése" idején kontaktust kell találnia a közönséggel, melynek „minden nyugtalansága abból fakad, hogy keresi lényének s küldetésének értelmét a létezésben".

Ebben az „aszkétikus" és „mitologikus" színházban, mely - mint látni fogjuk - az antik katarzist a modern pszichoanalízissel rokonítja, érthetően csak ösztönző szerep jut az irodalomnak, mert „nem található meg benne, ami a színház lényege".

GROTOWSKI LABORATÓRIUM SZÍNHÁZÁNAK ELŐADÁSA
MARLOWE: DOKTOR FAUSTUS
ZBIGNIEV CYNKUTIS (FAUST), RYSZARD CIESLAK (BENVOLIO)

GROTOWSKI LABORATÓRIUM SZÍNHÁZÁNAK ELŐADÁSA
WYSPIANSKI: *AKROPOLISZ*





GROTOWSKI LABORATORIUM SZÍNHÁZÁNAK ELŐADÁSA
CALDERON - SLOWACKI: HÁJLÍTHATATLAN HERCEG
RENA MIRECKA (FENIXANA), RYSZARD CIESLAK (A HAJLÍTHATATLAN HERCEG)

Gúny és apoteózis

Elsőnek Eugenio Barba mutatta ki Grotowski alapvető művészi módszereként a gúny és az apoteózis dialektikáját. Azóta ez a kifejezés gyakran szerepel a Grotowski-irodalom terminológiájában. A gúny és az apoteózis dialektikája a mitologikus eredetű „archetipális képek" rekonstruálására épül. Grotowski hangsúlyozza, hogy ez nála nem filozófiai vagy esztétikai meggyőződés eredménye, hanem szakmai fejlődésének jelen állapotából következik: „a szakma mintegy objektív törvényeinek szóhoz engedéséből", ami „konkrét jelentéssel ruházta fel az elemi emberi szituációkat". :De magára nézve is érvényesnek tartja Sartre mondását, hogy „minden technika metafizikához vezet".

Grotowski színésze nem akarja a szokványos keretek közt rekonstruálni az előadás magját képező archetípust. Épp ellenkezőleg. Olyan allúziókat teremt, utalásokat tesz, melyekkel *megtámadja* az archetípust, vagyis az archetipális kép szabatos rekonstruálásával banalizálja azt. A klasszikus lengyel hős, Kordian, aki Krisztus-nak látja magát, kalapácsot visz a hátán kereszt helyett. Sőt Kordian népéért való önfeláldozása őrültségi rohamból ered. Mindez profanizálja az önmagát a közösségért föláldozó ember „archetípusát", aki ugyanakkor erkölcsileg fölmagasztosul. A fölmagasztosulás egyedül az érték állandó megkérdőjelezésével együtt lehetséges, s így a színjátékot állandó „igen-nem" feszültség jellemzi, melynek lényegét Barba így foglalja össze: „Ha ezeket az archetípusokat ember kikristályosította metaforikus »igazságokna« tekintjük, leleplezésük vagy profanizálásuk nem más, mint kényszer, hogy alaposan szembenézzünk ezekkel az »igazságokkal«, hogy megkíséreljük ésszerűen megítélni szerkezetüket."

A színház

Wyspianski *Akropolisza a* waweli katedrálisban játszódik, ahol a feltámadás éjszakáján életre kelnek a gobelinek és szobrok, s eljátsszák az antik mitológia és az ószövetségi történet drámai képeit. Wyspianski jelképes történelmi szintézisét Grotowski egy koncentrációs táborba teszi át: itt már nincsenek királyok, istenek, pátriárkák, angyalok, csak a halott foglyok, akik az élők - a nézők - álmában új világot építenek - kályhacsövekből. Az „új világ" - a termen keresztül futó kötelek, az égnek meredő csövek - kísérteties látomást nyújtanak Auschwitzról. A foglyok hiába könyörögnek Krisztushoz, hogy támadjon fel és váltsa meg őket a pusztulástól;
végül egyikük egy holttestre veti magát (a kifeszített kötélen lógó rongybabára), felemeli, hozsannázva viszik a krematóriumba (a terem közepén levő fekete láda), mely sorban utána elnyeli őket is. Wyspianski valahol a darab közepén utalt rá, hogy az árnyak eltűnnek a gyertyafüstben. Grotowski kiemelte ezt a mondatot, s ezzel zárja az előadást. De ez a füstben való eltűnés kétszeresen is mást jelent: egyrészt a pusztulást, mellyel kigúnyolja a feltámadás „archetípusát", másrészt az apoteózis révén, profán értelmet adva neki, mégis a feltámadás reményéről vall.

A Doktor Faustus Faustját a kritikusok „modern szentnek" nevezik, akit a világ és az Isten egyaránt megbélyegzett. Ha az Akrdpolisz a civilizáció temetője volt, Faust most az eltemetett értékért lázad. Azt akarja felmutatni, ami az elvetett „szentség"-ben autentikus. Lázadása egyrészt az Isten ellen szól, mert „az Istennek tetsző szent" típusa elfedi az értéket; másrészt a világ ellen, mely megtagadja a szentet. Faust az örök kárhozat árán akar szent lenni, amiből jól látható ismét a gúny és az apoteózis dialektikája.

Faust tragikus hős; *a Hajlíthatatlan herceg* - mint Ludwik Flaszen írta - „paradox kísérlet a tragikus magatartás leküzdésére". A mórok a keresztényekkel való harcban elfogják Fernand herceget, a spanyol trónörököst, s be akarják törni, mórrá tenni őt is; Fernand azonban hajlíthatatlanul ellenáll a válogatott kínzásoknak. A mórok és keresztények közti ellentét az inszcenálásban el is tűnik: mindkettőjüket ugyanaz a fanatizmus jellemzi, s így ugyanazokat a vallási énekeket éneklik, ugyanazokat a vallási szimbólumokat használják. Fernand herceg mintegy kívül áll rajtuk, felettük s egyúttal szemben is velük. Fanatizmusukkal nyitottságát állítja szembe, tisztátalan cselekedeteikkel - a belső igazságra való törekvést. Közvetlenül mégsem harcol ellenfeleivel: közte 4s környezete közt valójában nincs összeütközési pont. Más síkon élnek. Végül a herceg haldoklásában olyan ekszt̃zist ér el, melyben a szenvedés a szerelmi elragadtatással határos. Mindezt a nézők magas palánk mögül nézik végig, mintha cirkuszban ülnének.

Az „elhivatott", a „belső igazságra törekvő" hős és a közösség elidegenülése végleges és végzetes méreteket ölt bibliai motívumokból szőtt legújabb előadásba , *az Apocalipsis cum figuris*-ban. Ezúttal egyéb ént Grotowski az előadás sokrétűségében oly n gazdag és többértelmű szimbólumrendszer teremtett, hogy annak elemzése külön feladat lenne. A terem egy felül

nyitott koporsónak van stilizálva, a nézők fekete padokon ülnek, mint egy gyászszertartás résztvevői. A szertartás - egy szinten - az Isten temetése. A darab szereplői közül a két pólust Simon Péter és a Sötét (azaz Krisztus) alkotják. A többiek - Júdás, Lázár, Mária Magdaléna, János - az ő drámájukhoz asszisztálnak. Simon Péter elárulja Krisztust, mert nem tud mit kezdeni az általa képviselt értékrenddel. Krisztus, azaz a Sötét (a „ciemny" szóhoz lengyelül a vak, tudatlan, ostoba, titokzatos, szent, őrült stb. jelzők kapcsolódhatnak) egész idő alatt azért küzd, hogy kapcsolatot teremtsen a közösséggel, de nem sikerül. Ezt a küzdelmet hitelesíti a mű reális szintje, mely a hősöket egy mai fiatalokból álló társaság tagjainak fogja föl, akik közül kirí a Sötét; ő minden gúny, csúfolódás tárgya; s ez az eddigieknél szervesebben illeszti a darabba a gúny és az apoteózis dialektikáját.

A „metafizikán" tehát, amit a Grotowski-féle technika teremtett, erősen érezni Jung, Durkheim, Fromm hatását. Lényege, hogy az emberiség az évezredek során a nagy mitológiákban szűrte le alapvető felismeréseit, az ún. „igazságokat", melyeket félő, hogy a nagy mitológiákkal együtt elvetünk. Ezért ezeket az „igazságokat" nem sztereotip mitologikus megfogalmazásukban, hanem a gúny és az apoteózis állandó feszültségével szerkezetükben kívánja ez a színház megmutatni, hogy értékelni tudjuk bennük azt, ami autentikus.

Sztanyiszlavszkij nyomdokain

E „színházi szertartás" legfontosabb jellemzője a nézők aktív bevonása a játékba. A színház Grotowski szerint provokáció; egyrészt a színész provokálja magát a szereppel, másrészt ezáltal provokálja a nézőt, aminek végül is a kollektív megtisztulás a célja.

Mielőtt azonban Grotowski elméletének és gyakorlatának ezt a talán legnagyobb visszhangot keltett aspektusát vizsgálnánk, közelebbről is tekintetet kell vetnünk a színészi játék módszereit kutató tevékenységére, a szorosabb értelemben vett laboratórium-munkára. Peter Brook e tekintetben „egyedülálló jelenségnek" tartja Grotowskit, mert „tudomásom szerint
írja - Sztanyiszlavszkij óta senki sem kutatta a színészi játék természetét, jelenségét, a lelki-fizikai-emocionális folyamatok mibenlétét oly mélyen és totálisan, mint Grotowski. "Grotowski maga pedig így ír: „Sztanyiszlavszkijon nevelkedtem, és neki köszönhetem a színészi játék metodikája iránti érdeklődésemet . . . Sztanyiszlavszkij a színészi játék metodikájára vonatkozólag minden kulcskérdést feltett, a mi válaszaink azonban, melyeket e kérdésekre adunk, eltérnek Sztanyiszlavszkijétól, sőt sok esetben ellenkező előjelűek."

Grotowski tehát élesen elhatárolja magát a Sztanyiszlavszkij módszertani kutatásait megmerevítő „tanítványoktól". S ha az alapvető inspirációt Sztanyiszlavszkij jelentette is, saját kutatásaiban Meyerhold biomechanikájára ugyanúgy épít, mint Vahtangov kísérletére, mely a meyerholdi „külsődleges expressziót", a „distantírozatt játékot" megpróbálta összekapcsolni Sztanyiszlavszkij iskolájával; merített Dullin ritmusgyakorlataiból és Delsarte kutatásaiból. Külön érdeklődéssel fordult a keleti színházi kultúra felé, elsősorban a színészi tréning módszereit vizsgálva a pekingi operában, az indiai Kathakali-ban és a japán No-ban. S végül nem annyira módszertani vonatkozásban, mint inkább a „látomás", a vízió síkján találkozik Artaud-val, a „mágikus színház" prófétájával.

„A kegyetlenség - írja Artaud - szigor és gondosság." S egy másik helyen: „A színészeknek olyanoknak kell lenniök, mint az élve elégő vértanúknak, akik még a máglyáról is jeleket adnak nekünk." Ezzel a két Artaud-idézettel zárja Grotowski egyébként mindvégig polemikus hangvételű Artaud-tanulmányát, s ez a két idézet egyúttal megvilágítja a Sztanyiszlavszkijon nevelkedett Grotowski módszertani útkeresésének célját is.

A laboratórium

Érdekes az a szöveggyakorlat, melyet Grotowski Peter Brook együttesével végzett Angliában. A Hamlet-monológot gyakoroltatta. Először azt kérte a színészektől, hogy „átélve" adják elő a monológot, aztán hűvösen, aztán mintha öregek lennének, akik már mindent elveszítettek, aztán mintha fiatalok, akik még semmit sem értenek a szövegből, nem látják a dráma filozofikus mélységét, aztán kórusban s mindenki úgy, ahogy akarja, de nem egyszerre: minden színész néhány másodperc késéssel lépett be a kórusba.

Ebből a vázlatosan leírt szöveggyakorlatból, mely csupán előkészítette a test, az arcizmok, a gesztusok stb. gyakorlatát, jól látni, hogy Grotowski színházában az irodalom „háttérbe szorulása", „radikális kezelése" nem jelent mást, mint hogy színészeiben a szövegre való teljes koncentrálást igyekszik kiépíteni. De a szöveg, azaz a beszéd mellett egyenrangú szerepet kap a többi színészi kifejezési eszköz. Csak az artikuláció tekintetében számtalan lehetőség kínál-

kozik a beszéd mellett: egész skála az „artikulátlan" kiáltásoktól az énekig, valamint e skála egyes fokozatainak egymáshoz hangolása, azaz az együttes zenei „megkomponálása".

De az artikuláció, ahogy a színészi játéknak is csak egyik aspektusa, Grotowskinál sem alapkérdés. A tudatos színészi játék alapkérdésére, a „hogyan csináljuk?" kérdésére Grotowski a színész „felszabadításával" felel.

A kész modellek felállítása káros, s „az alapvető különbség a mi technikánk és más módszerek közt: *a mi technikánk nem pozitív, hanem negatív".* (Kiemelés tőlem -- P. A,) Grotowski arra törekszik, hogy pontosan meghatározza, milyen tényezők gátolják a színész természetes reakcióit, a gyakorlatok végső célja pedig ezeknek az akadályoknak az elhárítása, a színész felszabadítása e gátló tényezők alól, melyek nemcsak a légzés, a mozgás szempontjából zavarják, de az emberekkel való kapcsolatában is. A művésznek mindenekelőtt fegyelemre van szüksége, bár Grotowski ezzel nem Meyerhold egyoldalúnak érzett, biomechanikus szemléletét akarja magáévá tenni: „Azt hiszem, a spontaneitás és a fegyelem ugyanazon alkotó folyamat két oldala. Véleményem szerint a színésznél nincs igazi alkotó folyamat sem fegyelem, sem spontaneitás nélkül."

Ez azonban mindig az adott színész személyé-re vonatkoztatva érvényes; Grotowski szerint nem képzelhető el olyan *általános* gyakorlat, mely a színészképzést meghatározhatná, mindig csak az egyes színész képzéséről beszélhetünk. Bár ugyanakkor színházában a gyakorlatok közösen folynak. Feljegyezték róla, hogy a „tréning" idején egyre kevesebbet beszél; „a hallgatás is kapcsolat" - vallja. De minden színész elé azt a követelményt állítja, hogy a gyakorlatokon belül keresse a maga variánsait, figyelje meg a maga korlátait és törekedjék azok leküzdésére. Csak amikor a színész technikailag úrrá lett a gyakorlatokban foglalt feladatokon, s azokat a maga lehetőségei és szükségletei szerint kiszélesítette, törekszik „színészivé" formálásukra, az asszociációk keresésére, az asszociációkkal való „játékra" stb. A gyakorlatok állandó ellenőrzés, megfigyelés mellett folynak; a színésznek nem szabad azt éreznie, hogy félresikerült teljesítménye nevetség tárgya lesz, legfeljebb nem részesül elismerésben. A színész viszonylagos szabadságot élvez a rendezővel szemben : a rendező csak javaslatokat tesz, s a színész végső fokon nem köteles elfogadni a rendező javaslatait. A rendező ekkor sem ítélheti el a színészt, de minden esetben *meg kell ítélnie a* színész munkáját. Így a színész lényegében a rendezővel együtt alakítja ki szereppartitúráját.

A színész és a ***néző***

A színház - találkozás. A színész partitúrája az emberközi kapcsolatok elemeit tartalmazza : az impulzusokat és reakciókat, fegyelmezett, tárgyiasított formában. Ebben egyaránt benne foglaltatik az „adni" és „kapni", a másokra ható és a másoktól jövő impulzusok. Az alkotó folyamat minden előadáson megismétlődik, de mindig „hic et nunc", vagyis soha nem ugyanaz, bár a színész gondosan követi a partitúrát minden részletében.

Az „adni" és „kapni" impulzusaiból felépített partitúra egyrészt vonatkozik a színészek egymáshoz való viszonyára, másrészt a színész és a néző kapcsolatára. Az, hogy a színház lényege a színész és a néző kapcsolata, nem azt jelenti, hogy a színész „orientációs pontja" a néző legyen. A színész nem a nézőknek játszik, hanem a nézők jelenlétében. Vagyis nem játszhat *úgy,* mintha nem lennének nézők a színházban. Más-részt a nézők is funkcióval rendelkeznek az elő-adáson belül. A rendező minden előadásban megteremti a megfelelő színész - néző viszonyt, ami együtt jár a színháztér belső architektúrájának átalakításával, ahogy ezt a fentebb áttekintett repertoár egyes darabjaiban is láttuk.

Azt írja Grotowski már idézett tanulmányában: „Kiderült, hogy akár El Greco képeinek alakjai, a színész is a lelki technika által mintegy kigyúlhat, »illuminálódhat», »lelki fény« forrása lehet." Ebben a színházban ugyanis a színészi játék nem állapot, hanem folyamat, „keserves emelkedés", amelyben mindaz, ami bennünk sötét, átvilágosul. „A magunk igazságáért, az életben hordott maszkjaink levetéséért folyó küzdelmünkben a színházat kézzelfoghatósága, testisége, mondhatnám fiziológiai mivolta miatt - írja Grotowski - régóta a provokáció helyének éreztem, ahol hadat üzenünk önmagunknak s ezáltal a nézőnek is (vagy fordítva: a nézőnek s ezáltal magunknak is), ahol látás-módunk, érzéseink, ítéleteink elfogadott sztereotípiáit megtörjük, drasztikusan megtörjük, mert az emberi szervezetben, a testben, a belső impulzusokban mintázzuk meg e megtörést; nem más ez, mint a tabu megszegése, *a transz-agresszió,* amit csak a sokk, a maszk letépése, a teljes lemeztelenedés, lelepleződés tesz lehetővé, hogy meztelenségünkben feláldozzuk magunkat valaminek, amit rendkívül nehéz meghatározni, de amiben benne van Erosz is, Caritas is."

Ebben a „szellemi katakombában" tehát,

mely egyúttal „a színész birodalma", újszerű s egyúttal nagyon is régi, mondhatnánk „szakrális" kapcsolat születik a színész és a néző között. A vallási szertartásban résztvevők aktivitására kell itt gondolnunk, a pap és a hívek egybeolvadására, közös megtisztulására a „szakrális szférában". Hasonlóképp Grotowski sámán-színésze és a néző közös színházi szertartásban, mágiában vesz részt, ahol a színész „transz-agressziója", önmaga provokálása által megtöri a néző beidegződéseit is, aminek szintén valami-féle „kollektív megtisztulás" a célja. A gúny és az apoteózis dialektikája azonban profanizálja a rituális szertartást, s egyúttal újjá is szüli, de „laikus" értelmet adva neki. Így ez a színház a leginkább a középkori „parodia sacra" színházával rokon, melyben a mítosz megtestesülése és ugyanakkori profanizálása, megtörése teremtette meg a katarzist.

„Áldozat" és „átváltozás"

Grotowski nem elméletével szerzett világszerte elismerést, melyről mind Lengyelországban, mind külföldön sok vita folyik, hanem együttesének rendkívüli teljesítményével. Érdemes itt megjegyeznünk, hogy ez a néhány tagú együttes valóban szinte „szerzetesi" életmódot folytat, mindennap, próbáktól és előadásoktól függetlenül reggel 8-tól 12-ig gyakorolnak, amiben a jógától és az akrobatikától a legegyszerűbb légzés- vagy beszédgyakorlatokig mindenre sor kerül. Az előadást fél óra teljes csend, „elmélkedés" előzi meg; maguk az előadások általában egy órát tartanak. Grotowski egyikmásik nyilatkozatában mondja is, hogy „szenteket" akar a színészeiből nevelni, megkülönböztetve őket a „színész-prostituáltaktól", akik csak rutinjukból élnek. De „ez a színész-szent nem ismer más istent, csak a színházat".

Ha tehát Grotowski színészeinek játékát vesszük szemügyre, nem nagyon beszélhetünk „alakításról". A színész nem eljátssza a szerepet, hanem ő maga, testi-fiziológiai jelenléte a dráma magja. A maga testi és szellemi konkrétságában összeütközik az adott elemi emberi modellel, a drámából kiemelt alak és szituáció modelljével. Nem lelki analógiákat keres a hőssel, nem viselkedési hasonlóságokat, melyek a fiktív hőst jellemzik a fiktív helyzetben. Azt a szakadékot hívja életre, mely a mítosz általános igazsága és saját szellemi és fizikai organizmusának konkrét igazsága közt van.

Ha például egy tábornokot játszik, hogy Ludwik Flaszen ismert példáját idézzük, aki a csatában haldoklik, nem arra törekszik, hogy rekonstruálja magában az igazi tábornok képét, aki ténylegesen elesett a harc során; nem azt keresi, amit a tábornok ott érezhetett, nem is azt, ahogy viselkedett, hogy aztán a haldokló tábornokokról való objektív tudását szubjektíve átélje, és hitelesen, szervesen újjáteremtse a színen. Ellenkezőleg: abban, ahogy elképzeli a haldokló tábornokot, saját „igazságát" kutatja, azt, ami személyes, intim, „alanyilag alaktalan". Ebben az esetben tehát: a heroikus manifesztáció utáni vágyát, emberi gyengeségét, mely a mások erőfeszítése árán való megdicsőülésben nyilvánul meg. S fölfejti „önmaga forrásait", mintha műtétet végezne magán, nem hátrálva meg intimitásának, szégyenérzetének megszegése előtt sem, hanem elmegy a legvégső pontig, a legintimebbet, a legbensőbb titkot keresve önmagában. S ezáltal mintegy *feláldozza* saját testének, tapasztalatainak, rejtett motívumainak' „igazságát", mint aki „hic et nunc", a *néző szeme láttára* áldozza fel magát, nem pedig az elképzelt szituációban, a csatamezőn. S így feleli meg a kérdést: hogy legyen tábornok, amikor nem az, hogy haldokoljon a csatában, amikor se nem harcol, se nem haldoklik? Önmagát mezteleníti le, fosztja ki saját titkos tartalmaiból; mindazt, ami hamis benne, feláldozza az érték oltárán.

Így vezet az „áldozat", melyről Grotowski beszél, az „átváltozáshoz", mely a színészi alakítások titka: a „csoda" a néző szeme láttára megy végbe, hisz a színész a saját izmaival és belső impulzusaival építi meg maszkját, ami „különleges színházi transzszubsztancia" érzését adja a nézőnek. S a kosztüm, melynek nincs autonóm értéke, voltaképp nem is létezik a színész és cselekedetei nélkül, a néző előtt transzformálódik át. Így lesz *az Apocalipsis cum figuris*-ban Ryszard Cieslakból, aki a Sötét szerepét játssza, egyszerre megcsúfolt utcagyerek, akit kivetnek maguk közül a társai, szeretet-morzsákért könyörgő vak koldus s meghurcolt „zsidók királya", mert a fekete köntös és a fehér bot transzformálódik gúnypalásttá és királyi jogarrá, sőt így lesz a hajszában űzött fekete bárány belőle, melyhez „csak" annyi szükséges, hogy a fejére húzza ezt a köntöst, bár ez valóban „nem létezik", jelentés nélküli a színész arc-izmaiból és belső impulzusaiból épített új maszk nélkül, így viszont a jelenlét hitelével hat.

De ugyanez vonatkozik az egyéb kellékekre, a „díszletek"-re is. Az *Akropoliszban* a Jákobot játszó Zygmunt Moliknak egy egész jeleneten át egy csődarab a partnere. A színész ezt a fémkelléket Rebekával azonosítja, beszél hozzá, sétáltatja, nászmenet alakul ki, és Jákob meg a

cső-Rebeka az oltárhoz vonul. A színész „lelket lehel" a kellékbe, s a kályhacső transzformálódik, konkrét érzelmi viszony alakul ki a színész és a megelevenedett kellék között. Átlényegül a *Doktor Faustusban* a kolostori refektórium két asztala is, mely körül a Faust ,utolsó vacsorájára" meghívott vendégek ülnek, amikor múlt és jelen síkjává válik.

Minden „átváltozásnak" a lényege a színész „átváltozása". Ha régebbi példát akarnánk említeni, úgy ott a *Sakuntala* zárójelenete, melyben az egymásra talált két szerelmes úgy juttatja kifejezésre vágyát a halálig tartó együttlétre, hogy a nézők szeme láttára előadott kompozíciójukban „leélik" az aggkori elkorcsosulás hirtelen folyamatát, szervezetük elhasználódását.

De a színész „transzformálódására" aligha van jobb példa, mint Ryszard Cieslak játéka a *Hajlíthatatlan* hercegben, melyről világszerte csak felsőfokban írt a kritika. A drámai szituációból, melyet fentebb a színház jellemzése-kor vázoltunk, következik, hogy Fernandot (Ryszard Cieslak), aki mintegy felette áll a mórok és a keresztények okos és kegyetlen világának, nem is érintik meg e világ törvényei. Ahogy a legkegyetlenebb, megalázó és tisztátalan cselekedeteikre, kínzásaikra Fernand emelkedik, mind tisztább és extatikusabb állapotba jut, kínzóit mintegy arra kényszeríti, hogy sóvárogjanak utána, a ragadozó madarakból énekes madarakká váljanak, s hogy végül mégis elpusztítsák; ahogy mindez *megtörténik* ebben a cirkuszi porondnak és sebészeti műtő-nek egyaránt értelmezhető teremben, abban már nem az a fontos, hogy Cieslak mesterien bánik a hangjával, hogy meztelen testét kifejező erejű „élő szoborrá", műalkotássá formálja, mint egyik kritikusa írta, nem is az, hogy ezt fölényes technikai tudással teszi, de még csak nem is az akrobatika és a kimerítő monológok könnyed összehangolása, hanem az alakítás belső sugárzása. Cieslak mindvégig megmarad a belső impulzusokból épített partitúra vonalán, s amíg azt „tudat alatt", valamiféle feltételes reflexrendszer segítségével kivetíti, testének fiziológiai objektivitásában jeleníti meg önmaga „misztériumát", mely valóban ihletett „belső fényességgel" tölti fel ezt az alakot. Itt, a csúcsponton egyszerre átvilágosulnak technikai fogásai, melyek egyúttal el is vesztik jelentőségüket, s a katartikus pillanatban minden áttetszően egy-szerű lesz. Így láthat benne a lengyel kritikus egy „profán Krisztust", így láthatja a francia Winkelriedet a mexikói Che Guevarát. Ami azt is jelzi, milyen beláthatatlan lehetőség nyílik itt
a törvényszerűségek ábrázolása előtt. Másrész-ről viszont: nincs egyébről szó, minthogy a színész önmagát játssza; úgy, ahogy azt Grotowski megálmodta: feláldoava mindazt, ami hamis benne.

Bár Grotowskit kezdettől fogva elsősorban a metodikai kérdések érdekelték, kétségtelen, hogy a wroclawi Laboratórium Színház kialakította saját színházi arculatát, esztétikáját. De ez a színház ugyanakkor laboratórium is, a színészi játék metodikáját kutató intézet.

S azt hiszem, ha nem is választható egyértelműen szét Grotowski „technikája" és „metafizikája", munkája elsősorban ebből a szempontból jelentős számunkra. Grotowski a maga objektív és szubjektív lehetőségein belül a színház megújulásának útját keresi: az autentikus, a jelenlét érvényével ható színházét. Legutóbbi eredményei már túlnőttek azon, hogy csupán kísérletek-nek tekintsük; az olyan színészi alakítások, mint Ryszard Cieslaké, rangot és mércét jelentenek az európai, sőt az Európán túli színházkultúrában. Grotowski színházi laboratóriumát nemzetközi rangú színházként kell számontartanunk.

A CLEVELANDI PLAY HOUSE BROOKS THEATRE-BEN

nagy sikerrel mutatták be a dramaturgia egyik kaliforniai professzora, Donald Freed „Az Egyesült Államok Julius és Ethel Rosenberg ellen" (The United States vs. Julius and Ethel Rosenberg) című drámáját. A be-mutatón részt vett a perben elítélt s nemrég szabadult Morton Sobell is. Az író, aki szilárdan hisz Rosenbergék ártatlanságában, rendkívül megrázó, erőteljes és szenvedélyes dokumentumdrámát írt. A McCarthy-korszak boszorkányüldöző légkörét kitűnően érzékeltetik a narrátorszövegek és a korabeli híradófelvételek, többek között magáról a perről. Ezek az elemek harmonikusan illeszkednek a dialogizált dramatikus részekhez. Hatásosság szempontjából a mű az „Oppenheimer-ügy"-gyel egyenértékű, jóllehet annak intellektuális beállítottságával szemben itt a hatás inkább emocionális jellegű; olyannyira, hogy az idegtépő zárójelenetben - amikor a kivégzést sziluettformában látják - a nézők hangosan zokogtak a premieren. A hagyományos játékot követelő szerepekben a színészek nagyszerűek, és az egész előadás, ritmusát és feszültségét tekintve, kiemelkedő.

Variety, 1969. 254/7

SZINTE GÁBOR

Zűrzavar és még valami

Olaszországi színházi jegyzet

Olaszországban, ha színházra fordul a szó, vagy azt mondják: a színház megszűnt, vége, nincs; vagy azt, hogy most kezdődik igazán. Ahhoz, hogy megtudjuk, hányadán áll a dolog, keresztrejtvényfejtő buzgalom és ügyesség szükséges. A helyzet ugyanis bonyodalmas.

Mindenütt megszűnő, újjá és újonnan alakuló társulatok. Régi, patinás nevek hanyatlófélben; mindenki úton, az országban és külföldön; minden forr, változik, jobbá, rosszabbá alakul.

Az előadások nagyobb fele tudatosan vállalja az olcsóságot. A silány közízlést szolgálja - a pénzéért. A siker előre megtervezett és elmaradhatatlan. A darab könnyen érthető és jellegtelen, a krimi és a bulvár-polgári csevegés között, főszereplő lehetőleg egy Catherine Spaak, aki mindenesetre semmivel ne nyújtson többet, mint amire egy betanított maneken-rutin képes. A közönség szórakozni akar, és szórakozik is a szappanbuborékszerűre fújt semmin.

Közben kint az utcán fornak a szenvedélyek. Nixon fejjel lefelé nyomtatott arcképe élesen NATO-ellenes hangú plakátok tömege mellett, látogatása alkalmából. Az MSI (nacionalista párt) angol nyelvű falragaszai: „Nixon, vigyázz, Itália elárul!" És a tüntető tömegek, az őket rohamozó rendőrség, könnygázbombákkal a rend érdekében, és a battipagliai „incidens", figyelmeztető lövések, két halottal a tömegben. Az országban mindenütt: „contestazione!" - tiltakozás. Tiltakozik mindenki minden ellen. Elvből, harcból és divatból. Hol végződik az egyik, hol kezdődik a másik - nehéz megmondani. Tiltakozó csoportok tűnnek fel mindenütt, kiállításokon, filmfesztiválokon, ünnepélyeken, miséken.

Tiltakoznak a mindent áruba bocsátás ellen, a megfizetett sajtókritikák ellen, a fojtogató polgári kényelem ellen - de maóista jelszavakkal a béke ellen is. Mert a tiltakozó csapatok koránt-sem egységesek, lehetetlen volna őket közös nevezőre hozni.

Hova kerül ebben az áradásban a színház?

A happening-injekció segített ideig-óráig, ma már hatástalan. A legérdekesebb happening-ötletek nem vonzzák a közönséget, a harsány tiltakozó szólamokat senki nem hallgatja meg. A valóság megmozdulásai mellett a pinceszínházakban rendezett happeningek oktató, papírízű szimbólumaikkal, üresen kongó és agyonjátszott ötleteikkel a néhány nézőt legfeljebb feszengésre késztetik. Az élet naponta termeli a „happening-jeit", amelyek megfejtése nincs is oly egyszerűen dőlt betűkkel alájuk vetítve.

Még szomorúbb, mikor a kőszínházak próbálnak happening-ötletekkel megfiatalodni. Giorgio Strehler otthagyva, sok jó okból, a milánói Piccolo Teatrót, önálló társulatával, a Teatro Azionéval bemutatta Peter Weiss *Luzitán madárijesztőjét.* Proletkult-színház akadémikusan másolt gesztusaiból, műlármás happening-zajokból, a cselédlányok szomorú életéről szóló érzelgős dalokból a szegény négerről, aki megrémül a város forgatagától. Sikerült valami zavaros egyveleget létrehoznia, ami mást, mint saját tanácstalanságát, nem fejez ki. Strehler pedig egyike a modern, jó olasz színház megteremtőinek. És Visconti? Sikertelen filmje után (Camus Közönyéből) Nathalia Ginzburg halk kamaradarabjával alaposan megbukott Milánóban.

Az elkeserítően lapos előadások és a félresikerült erőlködések közt meglepetések bukkannak elő váratlanul. Flaubert *Bouvard et Pecuchet c.* dramatizált regényétől semmit se vártam. A Teatro Stabile di Genova társulata Luigi Squarzina rendezésével, Pierluigi Pizzi szcenikájával remekművet teremtett a színpadon. A két hős, Glauco Mauri és Tino Buazzelli csodálatosan élte végig a regényt, a XIX. század Francia-országa viharzott végig a színpadon, minden létrejött, ami színházban megoldhatatlan és lehetetlen.

A másik meglepetés Giorgio De Lullo rendezése, a Teatro Stabile di Torino társulatával Ibsen *Hedda Gablerje,* Rosella Falk főszereplésével. A magyar közönség Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* vendégjátékából ismerheti őket.

Ibsen mint modern, mai szerző szólalt meg az előadásban, mely a mai Olaszország zord, érdekektől vezérelt hangjait használta fel. A mai „fogyasztói társadalom" sivár, önző lelkivilágának szuggesztív előképét mutatta be Ibsen drámájában, olyan belső lelki feszültségekkel, ami a varázslathoz volt hasonló. Falk könyörtelen volt, önző, kegyetlen és csodálatos. Alakítása nem emberi méretű eszközökkel valahol a valóság fölött, a színészi alakítóképesség határain

túl jelent meg, olyan érzelmeket olvasztva össze és fejezve ki, amik a szokásos művészeti mércékkel már nem mérhetőek. Talán érthetőbb, ha azt mondom: Greta Garbóval való rokonság fedezhető fel alakításában, nem a valóságos hasonlóság, hanem a hasonló magaslatok mérhetetlensége miatt.

Sok a kísérleti színpad. Vannak néhány éves múlttal rendelkezők, de vannak egészen újak. Foglalkoznak avantgarde darabok előadásával, de közvetlenül beszélgetnek a közönséggel is. Köztük nagyon érdekesek a műkedvelő társulatok, például a Teatro Piccolo Bariban. Senki nem hivatásos, sem a rendező, sem a színészek. Tisztviselők, műszaki rajzolók, gépírónők. Semmi hasznuk nincs a színházból, mely éppen csak fenntartja önmagát. Előadták például Genet *Cselédek c.* darabját. Alig hihető, hogy műkedvelők ilyen szuggesztív színházat hozzanak létre. A darab olasz tartalommal telt meg, a valóság éles és kegyetlen ábrázolásává lett. Úgy tűnt, mintha a saját életüket játszanák el benne. Vala-mi megvalósult a pirandellói színházi gondolat-bál.

Mégis mi az az új, ami a színháznak ebben a zavaros képében érezhetően megjelenik? Talán a legdöntőbb ez: semmi sem, ami a divatból érkezne, azon melegében. Valami nagyszerű és egyben nagyszabású kezd egyre érthetőbben elénk tárulni.

Bonyolult úton előállított, részleteiben követhetetlen, ezer elemből egybeötvöződő egész ez, amelynek semmi köze az ügyeskedéshez, az egy vagy néhány ötletre épített megfogalmazáshoz.

Egyre szervesebben emberi életet él a jó színház. Részleteiben megoldott, sok apró elemét hatalmas erőkkel mozgásba hozó működés ez, melynek hatása sem vezércikk vagy plakátszerűen irányított, hanem úgy hat, mint az élet, csaknem kibogozhatatlanul, de mégis elemi hatással.

A díszletről szólva a változatos képet alig lehet áttekinteni. A kiváló tervezők munkássága talán jobb, mint valaha. *Emanuele Luzzati* Faust díszletei álomképszerűen zsúfoltak és szuggesztívek. *Pierluigi Pizzi* Verdi Macbeth díszlete és Alceste színpadképei talán a legjobbak. Egyszerűek és fenségesek, fehér világításaival színváltás nélkül a legmeglepőbb változatokat hozza létre.

Nino Perizi díszletei a montázstechnika igen érdekes és eredeti felhasználásával tűnnek ki. *Pietro Zuffi* Aida díszlete a milánói Scalában meglepően eredeti, érdekes fototechnikával képzett kőtömbökből egységes, de mégis változatos színpadképeket alkot.

Franco Zeffirelli érzelemgazdag, romantikával telített színpadképei a rendezéseinek vannak alárendelve. *Paolo Bregni* Shakespeare julius Caesar díszlete rendkívül szellemesen idézi az ősgépek és barokk színházi gépezetek világát, a klasszikus helyszín formabontása érdekében.

Vittorio Rossi Goethe Iphigenia-drármájának a vicenzai Palladio színházbeli előadásához készített jelmezei a görög és barokk stílusok remek összeszövésével különösen szép hatásúak. Érdekesek *Paolo Ricci* változatos díszletei, és mindig feltűnően kulturáltak, szépek *Vakhevits kerti*-pozíciói a római Operában.

Összegezve: a szcenika egyre jobban elszakadt a részletes környezetteremtéstől éppúgy, mint a konstruktív elméleti keretektől. A fantázia színpadán megjelenő helyszín megteremtésével foglalkoznak, azzal ami a darab belső színhelye. Nem ez vagy az az egyedi lakás vagy környezet, nem is kiagyalt építmény, konstrukciós váz, hanem a történések kibontakozásához legalkalmasabb szuggesztív helyszín. Valami olyan, ami közel van az ősi színházak kultikus rendeltetéséhez, ahol a helyszín nem megdöbbentést akar kiváltani, hanem a szellem eredményesebb koncentrálódását segíti elő.

Mintha a forrongó, alakuló világban a jó színház régen elvesztett igazi formáját találta volna meg, amelyről minden jelszó, divat-meghatározás lepattan, és csak önmagát fejezi ki, és amit nem is lehet másképpen létrehozni, csak szellemmel és igaz érzelmekkel.

Úgy látszik, ez is lehetséges.

KECSKEMÉTI KÁROLY

Á *hampsteadi színházklub*

A Hampstead Theatre Club fogalom Angliában. 1959-ben alapította James Roose-Evans, aki egyben igazgató és főrendező is. James Roose-Evans Oxfordban járt egyetemre, ott szervezte első társulatát. Később vidéki színházakban játszott, és csak mások tanácsára kezdett rendezni. 1954-ben New Yorkba ment, hogy a híres koreográfustól, Martha Grahamtől tanulhasson, mert úgy érezte, hogy a színház kapcsolatban van a modern balettel. Felvették a Juillard zeneművészeti főiskolára. Kapott egy balettegyüttest és egy zeneszerzőt, s az volt a feladatuk, hogy valamilyen új ötvözetét találják meg a színháznak és a zenének.

Roose-Evans két év múlva visszatért Angliába. Ismét rendezett, többek között saját átdolgozásában Milton *Elveszett Paradicsomát és* Dylan Thomas *Under Milk Woodját.* Nagyszerű feladatoknak érezte ezeket a bemutatókat, de álma egy saját londoni színház volt. Hampsteadet választotta, ezt a jelentős színházi hagyományokkal rendelkező művésznegyedet (itt lakott például a század elején Gordon Craig), s anélkül, hogy a szükséges pénze meglett volna, egy évre kibérelte az egyik templomi gyülekezet helyiségét. Lendületes sajtóértekezletet rendezett, és felkért kétszáz gazdag, színházszerető la-kost, váltsanak bérletet. Így kezdődött. A színészek az első évben ingyen játszottak, főleg új, kevés szereplős darabokat. Ők mutatták be Harold Pinter első drámáit, de szerepelt a programban Ionesco és Csehov is. A színház a kerületi tanács rokonszenvét is elnyerte. A tanács 196z-ben új épülettel ajándékozta meg a társulatot. Mivel az épület fából volt, és a londoni Tűzoltó Főparancsnokság határozata szerint ilyen épületben csak klub-formában rendezhető nyilvános előadás, a színház neve egy szóval hosszabb lett. A klubnak természetesen bárki tagja lehet és az előadásokra vendégeket hoz-hat magával.

James Roose-Evans-szel a kiváló színikritikusnak, J. C. Trewin-nak hampsteadi házában találkoztam. Beszélgetésünket egy meglepő mondatnál kezdeném idézni:

- Véleményem szerint ma egész Angliában nincs valóban kísérleti, avantgarde színház. A mienk sem az. Csak akkor lesz, ha kiképeznek egy teljesen új, komoly felkészültségű együttest. Ezt szeretném én megvalósítani. Úgy érzem, a ma színháza zsákutcába jutott. A darabok vagy naturalisták vagy realisták, a 19. század megköti a kezüket. Pedig a művészeteknek idomulniuk kell az új távlatokhoz. Szükség van tehát új színházra is.

– Azt kellene elérni, hogy a színpad közvetlenül, azonnal hasson az emberre. Ma még ott tartunk, hogy a néző felveszi a legjobb ruháját, beül a 19. századi épületbe, és kegyes szórakoztatásra vár. A zene közvetlen érzelmi élményt tud nyújtani, ezt szeretném megvalósítani a színházban is, vissza akarok nyúlni alapelemé-hez, ahhoz, amiből lett. Copeau kísérletezett ezzel a tízes évek elején a párizsi Vieux Colombier-ben. Azt mondta, adják neki a meztelen deszkákat, az érzelmi indulatokat, s ezekből ő színházat csinál. Szeretnék túljutni a szavakon, szeretnék olyan dolgokat megláttatni, amelyeket szavakkal nem lehet kifejezni. Mint a primitív népek a zenéjükkel és a táncukkal. Ők még közvetíteni tudták a legbensőbb érzelmeiket is, mindaddig, míg a tánc, az ének rituálissá nem vált.

- *Mi tehát a teendő?* - kérdeztem.

– A fő feladat a közönség sokkal aktívabb bevonása a játékba. Vendégszerepelt Londonban egy francia társulat. A színészek lejöttek a nézők közé, táncoltak velük, itt játszottak közöttük. Szürrealista darab volt, de a szokatlan, meghökkentő részeknek is volt funkciójuk. Szinte mindent magába foglalt, amit egy fiesta, egy strip-tease, egy trükkfilm és egy vallásos ceremónia nyújt a közönségének. Igen tanulságos látvány volt, bár a művészethez nem volt valójában sok köze.

Egy pillanatig aggódva gondoltam a jövő színházára : talán annak sem lesz? Megkérdeztem erről James Roose-Evanst.

– Ez túlságosan bonyolult kérdés. Ha az alkotás nélkülözi a fegyelmet és a szabályt, nem nevezhető művészinek. Persze, ez nem azt jelenti, hogy az az igazán művészi, amit azonnal, teljesen analizálni tudok. A művészeti ágak stílusban, kifejezési eszközökben annyira sokrétűek lettek, hogy nagyon nehéz eldönteni, mit nevezzünk jónak. Gondolom, az egyetlen lehetőség: nyíltan befogadni az élményt, és később elemezni, dönteni.

- És *ha a hiányos felkészültség megakadályozza a teljes, a helyes átvételt?*

- Véleményem szerint mindenki, minden fokon, minden művészetet képes befogadni, különösebb felkészültség nélkül. Az ösztönös reakcióra gondolok. Gyakran az úgynevezett intellektuális személyt éppen a felkészültsége akadályozza meg, hogy átérezhessen valamit.

– *Ez a zenére és a képzőművészetre is vonatkozik?*

- Igen. Mindenki ösztönösen reagál, mindenki kap élményt. Amennyiben művelt is valaki, az a jutalma, hogy át tudja érezni az alkotás technikai oldalát, az alkotás folyamatát, a mű-vész, az előadó lelkiállapotát.

A happeningek jutottak eszembe, melyek valószínűleg a nézőnek éppen erre az ösztönös reagálására építenek. De Roose-Evans nem sok-ra becsüli a színháznak ezt az oldalhajtását:

– A happeningek egyfajta türelmetlenség szimptómaszerű megnyilvánulásai, a 19. századi stílus elleni lázadás szülöttei. De kérdés, van-e közük a művészethez. Nem hiszem, hogy létezik spontán művészet. Ez a két fogalom agyonüti egymást.

– És *az improvizáció, a kadencia a zenében?*

– Ott elsőrangú zenészekre van szükség, és a téma mégiscsak adott.

– *Ön hogyan fogja kialakítani a társulatát?*

– Nemzetközi együttes lesz, színészekből és táncosokból. Mindenkinek meg kell majd tanulnia énekelni, ismernie kell a modern balettet, akrobatikát, a pantomim alapelemeit. Nagy munka lesz. Finnországban már találtam néhány tehetséges embert. Magyarországról is szívesen látnék jelentkezőket.

– *Van már határozott elképzelése az első' bemutatóról?*

- Nincs. Ha pontosan meg tudnám mondani, mit akarok csinálni, hozzá sem kezdenék. Nem szeretem, ha előre meghatároznak valamit. Azt a megfoghatatlant akarom megcsinálni, amiről majd azt fogják mondani: ez az én ötletem volt.

– *Mit játszanak most a Hampstead Theatre Clubban?*

- Egy festőnek a darabját, a Spitting Image-et.

– *Miről szól?*

- Két homoszexuális fiatalember él együtt, és az egyiknek gyereke születik.

- *Well* - mondtam, és kértem egy jegyet a következő előadásra.

KENCZLER ÉVA

„Az igazat, csakis a tiszta igazat"

A leningrádi Gorkíj Színház vendégjátéka által okozott sokkot, a reveláció erejével ható élményt nem tudjak egyhamar elfelejteni. Újra és újra fel kell idéznünk az egyes előadásokat, újra és újra fel kell tennünk a kérdést: mi a szín-ház sikerének, az élménynek a titka. Mert színházat láttunk, csupa nagybetűvel, ez kétségtelen.

Izgalmas vállalkozás lenne vitába szállni Lengyel György kitűnő cikkének néhány megállapításával, a csehovi és gorkiji hősök hasonlóságának vagy különbségének kérdésétől kezdve Besszemenov felállás-leülési játékának értelmezéséig, de talán még izgalmasabb, ha a siker, az élmény titkát egy másik előadás, az *Igazat csakis a tiszta igazat* felidézésével próbáljuk továbbkeresni. *A Kispolgárok* előadása a szó legjobb értelmében „irodalmi színház" volt; a gorkiji szöveg akkor is áll, akkor is értéket képvisel, ha nem olyan kiváló szinten valósul is meg, mint ahogy azt a Drámai Színháztól láttuk.

Az *Igazat* ... esetében minden az interpretáláson múlik. „A dráma az úgynevezett Overman-bizottság jegyzőkönyvének felhasználásával, a színház és szerző szoros együttműködésével jött létre" - olvassuk a színház ismertetőjében, és valóban, D. Álj csak annyiban szerzője az előadásnak (mert darabról tulajdonképpen nem lehet beszélni), mint a forgatókönyvíró a filmnek. Itt minden a rendező koncepcióján, fantáziáján, találékonyságán, a koncepció megvalósításának hitelességén, bizonyító erején áll vagy bukik. Áll.

Elsőként talán a még a *Kispolgárok* előadásánál is nagyobb szigorúságot említhetnénk. Minden kimondott szónak, minden gesztusnak, minden újabb „ötletnek" meghatározott funkciója van, a történelmi személyek filmsnittszerű beállításokban való megidézésétől a narrátorig, a zenétől a különleges világítási effektusokig, de csakis úgy és az adott pillanatban. Egy hamisan kiejtett szó, egy elnyújtott mozdulat, egy pillanattal később felvillanó kép (a mikrofon esetleges

visszhangosodásáról nem is beszélve), és a hatás elmarad.

Amikor belépünk a nézőtérre, egy bírósági tárgyalást megelőző jelenet részeseivé válunk, a „színészek" fel s alá járkálnak a színpadon, cigarettáznak, beszélgetnek, újságot olvasnak, üdvözlik az újonnan érkezetteket. Nézőtér és színpad harmonikus egységben van, és ez az egység akkor sem bomlik fel, mikor a tárgyalás-előadás kezdetét veszi. Sőt, még erősebbé válik. Megismerkedünk az „üggyel", a vád és a védelem képviselőivel, megkezdődik a tanúk esketése, majd kihallgatása. Nézőtér és színpad egysége érdekes módon akkor bomlik fel egy pillanatra, mi-kor a nézőtér hátsó bejáratánál megjelenik a narrátor. Felmegy a színpadra, bemutatkozik valódi, „civil" nevén, és elmondja, hogy ezen a tárgyaláson ő a színház álláspontját fogja képviselni. Aztán újra lemegy a nézőtérre, és a széksorok között járkálva folytatja mondandóját, egy pillanatra sem zavarodva meg a kartávolságra ülő nézők pillantásának kereszttüzétől. Aztán maga is leül a nézőtér egyik foteljébe, a tárgyalás folytatódik tovább. Ezekben a percekben néző-tér és színpad elkülönülése újra megszűnik - és ez elsősorban K. Lavrov kitűnő alakításának köszönhető. A narrátor megjelenése tudatosítja, hogy színházban vagyunk, nem igazi tárgyalás, hanem komoly tétre menő játék aktív résztvevőiként. Egyáltalán nem közömbös számunkra - és ez az előadás érdeme -, hogy a vád képviselőinek sikerül-e bebizonyítaniuk állításaikat, pedig a végeredményt ismerjük. Még kellőképpen „provokálva" is vagyunk, hiszen kezet foghatnánk Lavrovval, felállhatnánk, közbeszólhatnánk, a színház mindent megtett, hogy gátlásainkat feloldja. (A „rettenthetetlen", teljes biztonsággal mozgó Lavrov minden bizonnyal frappáns válasszal reagálna.)

Zavarba jövünk, ha az előadásra hagyományos fogalmakat akarunk alkalmazni. Meddig beszélhetünk alakításról, és hol kezdődik az, amit talán egy bizonyos „megjátszani lehetetlen" emberi magatartásnak nevezhetnénk leginkább ? A színpadon és a filmbetéteken kétségtelenül színészi alakításokat, kevés, de szűkszavúságukban is jellemző, pregnáns eszközökkel megformált jellegzetes egyéniségeket látunk, de a narrátorra például már nem mindig illik a „színészi alakítás" kifejezés. Lavrov nem színészként, hanem a színház egyik „civil" tagjaként kommentál, ironizálva ítél, hozza mozgásba az egész színpadi masinériát. Közvetlensége nehezen „megjátszható", de felháborodásának pátosza már megint csak „színészi", pontosabban csak a színházban, tehát egy különös, saját törvényei szerint működő stilizált világban hiteles.

Nem véletlen, hogy a narrátorról e rövid cikk keretében is ennyi szó esik. Részben általa lépi túl az előadás a dokumentum szűk kereteit, száraz szűkszavúságát. De csak részben. Az, hogy lényegesen többet kapunk, mint egy bírósági jegyzőkönyv esetleg önmagában is izgalmas anyagát, legalább annyira köszönhető az előadás többi szereplőjének és összetevőjének is. A modern színház majd minden elemét megtaláljuk itt a filmbetétektől a cselekmény különböző idősíkokon való történéséig. A filmbetétek (amelyek közül egyik-másik önállóan, az előadástól függetlenül is megállná a helyét, például a Defoe-jelenet), a történelmet idézik, a színpad a tárgyalás idejét és helyét jelöli, a nézőteret uraló narrátor pedig a jelent szembesíti mind a történelemmel, mind a fiatal szovjet-államot perbe fogó tárgyalással. A zene elválaszt, vagy összeköt, hangulati, érzelmi alátestést ad. S mindez spártaian szigorú kompozícióban gyorsan pergő, a legapróbb részletekig pontosan kidolgozott jelenetek sorában, a dekoratív „képzeletszerűséget" éppúgy felhasználva, mint a pszichológiailag finoman árnyalt színészi játékot. Játék és valóság, a dokumentum lakonikus tárgyilagossága, rosszindulatú elfogultság és az ezt elsöprő szenvedély fonódik egymásba képzeletet megmozgató, magas intellektuális fokon.

SZENZÁCIÓS BOTRÁNY

zajlott le a New York-i Biltmore Theatre-ben. Gerome Ragnit és james Radot, a H a i r című musical szövegíróit - egyben színészek is - Los Angeles-i vendégszereplésük után New Yorkba visszatérve Michael Butler producer kiutasította a színház területéről, mert a Los Angelesben alkalmazott ötletekkel megbontották az előadás fegyelmét, és az eddiginél sokkal pornográfabb játékrészleteket vezettek be; tovább meztelenkedtek a New Yorkban megszabott időnél, és önkényes pantomimjátékokkal mutatták be a nemi aktus különféle részleteit. A szerzők bírói úton tiltakoztak, és arra hivatkoztak, hogy szerzői minőségben is joguk van részt venni minden előadáson. A producer viszont azzal érvelt, hogy a két tehetséges szerző elfelejti: a drámaíró nem festő, aki önhatalmúlag változtathat saját műalkotásán, azután, hogy az a nyilvánosság elé került.

Variety, 1969. 254/9

---

könyvszemle

KOMLÓS JÁNOS

Röpirat a színházi jog ügyében

Jó néhány hónapja már, hogy *dr. Nyáry László* könyve megjelent, de kritikát még nem írtak róla. Hogy miért nem? Azt hiszem, ennek első-sorban szemléleti oka van. Nálunk ugyanis ha azt halljuk: *színház*, minden kritikus esztétikai, ideológiai, irodalmi, dramaturgiai kérdésekre gondol. Az már kevésbé jut a kritikus eszébe, hogy a színház nemcsak esztétikai fogalom, ha-nem intézmény is. Sajátos vállalat, amelynek a működése, üzemeltetése felvet és feltételez egy csomó gazdasági, szervezési, ügyrendi, jogi problémát. Sőt elsősorban ezeket a problémákat veti fel, elsősorban ezeknek a tisztázását, meg-oldását követeli meg. Mert ha a színház nem rendelkezik megfelelő anyagi ellátottsággal, a különböző kategóriákba tartozó dolgozókból kialakított, üzemképes szervezettel, ha a színházban nincs tisztázva a működés ügyrendje, nem világosak a munkakörök, a hatáskörök, ezek egy-máshoz való viszonya, nem tisztázottak az ott dolgozók jogai és kötelességei, az irányítás és fegyelmezés módszerei, lehetőségei, akkor a színház képtelen működni. És akkor nincs értelme a színházról mint esztétikai fogalomról elmélkedni és vitázni. Ha a színház üzemeltetésének ezek az alapvető feltételei nincsenek tisztázva, megoldva, időről időre átgondolva és a kor követelményei szerint újrafogalmazva, az új igényekhez hozzáigazítva, akkor nincs sem happening, sem abszurd színház, nincs sem totális, sem semmilyen színház. Akkor nincs színház.

Ezt minden színházi dolgozó tudja, ezt minden színházi néző, ha felhívják rá a figyelmét, könnyűszerrel megérti, de az esztétának, a kritikusnak ritkán jut eszébe.

Márpedig Nyáry László könyve ezeknek az alapvető kérdéseknek egy részével, a színházi jog problémáival foglalkozik. Azt hiszem, ezért nem kapott kritikai visszhangot eddig.

Pedig megérdemli. Nemcsak a kritikai visszhangot, de az egész színházi szakmát megmozgató széleskörű vitát is. Olyan vitát vagy viták sorozatát, amelyet további elméleti kimunkálás és további gyakorlati lépések követnek majd. Dr. Nyáry László ugyanis nagyon lényeges, immár halaszthatatlanul fontos kérdések megvitatására hívja fel a figyelmet. Mégpedig nem is könyv formájában hívja fel a figyelmet, hanem egy nagyon halkszavú, szerény címet viselő füzetben. *A színházi jog egyes kérdései* - ez a füzet címe, és a szerző arra utal benne, hogy a magyar szín-házi jogot, minthogy egy s más kérdésben kimunkálatlan, más kérdésekben elavult, vagy éppen most avul el, tovább kell fejleszteni, hozzá kell igazítani a mai követelményekhez. És hozzá kell igazítani, jobban, mint eddig, a színház sajátos, a többi munkaterülettől eltérő követelményeihez.

Lényeges kérdésekről beszél tehát ez a kis füzet. De vajon miért ilyen szerény formában, csendes hangon és kis terjedelemben teszi ezt? Úgy vélem: *ezért.* Az irodalomban ősrégi szabály, hogy a lényeges kérdésekben gondolkodásra, cselekvésre ösztökélésnek műfaja a *röpirat. A színházi jog egyes kérdései:* röpirat. Nem kisterjedelmű könyv, hanem megfelelő terjedelmű röpirat. Dr. Nyáry László, aki évtizedek óta elismert szakértője a színházi jognak, akinek nevéhez a magyar színházak gazdálkodására, számvitelére, szervezetére és ügyvitelére, szolgálati és fegyelmi szabályzatára vonatkozó alapvető összefoglaló munkák egész sora fűződik, és akinek *Színházi útmutatóját* ma is kódexként használja a magyar színházi életben mindenki, ezúttal röpiratot irt.

Sajátos röpiratot. Nem publicisztikusan harsányat és szenvedélyeset, hanem tényeket, adatokat felsorakoztató, azokkal objektíven ér-velő, *szakszerű* röpiratot.

Nyáry módszere az, hogy a *történeti* fejlődést ismerteti. A színházi jog fejlődésének rövid történetét, a magyar színházi szervezet megszületésének és alakulásának történetét, a színház belső szervezeti felépítésének, az ezzel összefüggő szerződtetési, fegyelmi stb. kérdéseknek fejlődéstörténetét. Ennek a módszernek bármiféle publicisztikus kiáltvánnyal vagy vitairattal szemben megvan az az előnye, hogy *tényszerűen* ***mutat rá a múltból*** *eredő, máig* ***ható*** *hiányosságokra, kimunkálatlan vagy nem teljesen tisztázott problémákra.* Másrészt ez a módszer önmagában is azt sugallja, hogy itt egy eddig is folytonosan változó, állandó mozgásban levő történeti folyamatról van szó, *az esetleges további változás tehát nem idegen ettől a folyamattól,* hanem éppen ennek lényegéből következik.

További előnye ennek a módszernek, hogy a szerző a történeti tények, mozgásformák, intézmények ismertetésénél nemcsak arra mutathat rá, mi az, amiben már fejlődtünk a múlthoz képest, hanem arra is, *mi volt a múltban célszerűbb;* olyasmi, amit vagy visszahozhatnánk, vagy mintául vehetnénk, hogy mai analógiáját kialakítsuk.

És végül: előnye ennek a módszernek az is, hogy a színház belső gondjaitól nem érintett olvasó számára is tanulságos, érdekes történeti anyagot ad, a szakemberek számára pedig a hajdani iskolai „puskákra" emlékeztető, rövid történeti összefoglalást.

Az alábbiakban ismertetem azokat a problémákat, amelyekre Nyáry ráirányítja a figyelmet.

A kiindulópont az, hogy az 1848. évi XXXI. te. óta, tehát *több* ***mint*** *egy* ***évszázada*** *színházi* ***vonatkozású*** *törvény* ***hazánkban nem született.*** Egyes részletkérdésekben megjelent és megjelenik számos jogszabály és utasítás, ezek mellett él és hat számtalan íratlan szabály és szokásjog. Mindebből pedig logikusan következik, hogy szükséges lenne vagy átfogó módon vagy részleteiben jogilag rendezni több olyan kérdést, amelyekben tényleges elvi álláspont nincs, csak szokásjogban kialakult gyakorlat létezik. Ilyenek például: a színházak egymás közti viszonyának több vonatkozása, a színház vezetősége és a tagság közti viszony, amely jogilag nem olyan egyszerű, mint ahogyan első pillanatra látszik, hiszen itt nemcsak munkaadó és munkavállaló viszonyáról van szó, hanem olyan jogviszonyról, ahol az igazgató szerződő fél és ugyanakkor felettes, valamint fegyelmi hatóság egyszemélyben.

A magyar *színházi élet szervezetének* megszületését, napjainkig tartó fejlődését ismertető fejezet hasonló módon a jogalkotásban való továbblépés szükségességére utal. Ebből a fejezetből az tűnik ki, hogy 1949, tehát *a színházak állami" kezelésbe vétele óta a színházak szervezete, irányítása lényegében változatlan.* Alapvető módosításra nincs is szükség - a szerző szerint -, de az elmúlt húsz esztendő hozott olyan tapasztalatokat, amelyek főként a színházak nagyobb ön-állósága és hatásköre szempontjából szükségessé tennének bizonyos szervezeti módosításokat. Ehhez még annyit fűznék hozzá, hogy véleményem szerint nemcsak az elmúlt húsz év, de még inkább az elmúlt egy év és a mostani, valamint az elkövetkező évek, másszóval az új gazdasági mechanizmus és a kultúrpolitikai irányítás össze-függései feltétlenül szükségessé teszik, hogy a *színházak szervezetét, irányítását, hatáskörét érintő kérdéseket újra átgondoljuk.*

Hasonló alapállásból indul ki *a színház belső szervezeti felépítését tárgyaló* fejezet is, megállapítva, hogy a színházak belső rendje mindmáig lényegében a *Nemzeti Színház és az Operaház több, mint nyolcvan esztendővel ezelőtti szabályrendeletén alapszik.* Részben úgy, hogy az akkori szabályokat a későbbi jogszabályokban felhasználták, másrészt ezek a szabályok szokásjog formájában élnek tovább. A szerző itt már nemcsak a továbblépés szükségességére utal, hanem arra is, hogy helyes volna egy-két régebbi, azóta megszűnt intézményt vagy módszert visszaállítani, vagy legalábbis ezen elgondolkodni. Ilyennek tartja például a Nemzeti Színházban egykor működő *Drámabíráló Bizottságot,* amelynek a vezetőségen kívül két színész is tagja volt, és amely bizottság hivatva volt a darabok elfogadása vagy elutasítása tekintetében dönteni. Hogy az ilyen vagy ehhez hasonló szervet vissza kellene-e állítani, azt a magam részéről vitathatónak tartom, de nagyon is figyelemre méltó - véleményem szerint - az elv, amelynek alapján ez a bizottság annak idején döntött. Eszerint olyan művet fogadtak el, amely *a „drámairodalom jelen állásához mérve művészi beccsel bír és sikert ígér".* Sikert ígér! Nem utolsó szempont.

A *színészek szerződtetésének és a szerződések felbontásának* fejlődését ismertető fejezetek rendkívül meggyőzően bizonyítják azt a hatalmas változást, amelyet a színházak államosítása, a szocialista átalakulás hozott a színészek társadalmi, emberi megbecsülésében, jogaik biztosításában és védelmében. A ma már elképzelhetetlennek látszó hajdani szerződtetési és szerződés-felbontási feltételek közül a szerző egy kritériumot talál

érdemesnek arra, hogy ma is foglalkozzunk vele. Mégpedig azt, hogy régebben a színház kikötötte: *a színész a szabadságát pihenésre köteles igénybe venni.* Ellenkező esetben súlyosan meg-büntették. Valóban érdemes a kérdésen legalábbis vitatkozni. Mellette szól, hogy igen sok színészünk hajszoltan és kimerülten kezdi el az új évadot. Ellene szólnak a mai művészeti élet sokágú követelményei: a film, a szinkron, a rádió, a tv azelőtt nem létezett igényei, és nem utolsósorban a színészek egzisztenciális érdekei.

Nyáry művének legizgalmasabb és legfontosabb része az utolsó két fejezet. Ez tartalmazza a legdöntőbb problémákat és egyben a legsürgősebb teendőket. Melyek ezek?

Az egyik *a színészek szerződtetésének továbbfejlesztése.* A gondolat lényege az, hogy ma a színház és a színész között létrejövő szerződés lényegében nem tartalmaz mást, mint bármely munkaszerződés: az időtartamot és az anyagi feltételeket. Nem derül ki ebből a szerződésből, hogy itt egy sajátos munkáról van szó, amelynek jó, sőt egyedülállóan kiváló elvégzése legalább olyan érdeke a munkavállalónak, ha nem nagyobb, mint a munkáltatónak. Éppen ezért nemcsak azt kellene kikötni, hogy a munkavállaló köteles a képességei szerinti legjobb teljesítményt nyújtani, hanem valamiféle garancia kellene arra is, hogy ehhez a munkavállaló a képességei-nek, egyéniségének megfelelő legjobb lehetőséget fogja megkapni. A gondolat helyes. Gyakorlati megvalósítása azonban már bonyolultabb. Ezt a szerző is elismeri. Hiszen nagyon nehéz minden esetben előre felmérni, melyek azok a szerepek, amelyek a színész egyéniségéhez illők, képességeire méltók, és melyek nem. Sok esetben maga a színész az, aki a legkevésbé képes ezt előre felismerni. Mindenesetre olyan gondolatról van szó, amelyen érdemes töprengeni, vitatkozni és olyan megfogalmazást keresni, amelynél a színházi munka folyamatossága, fegyelme és biztonsága, valamint a színész művészi érdeke, hírneve egyaránt biztosítva van.

A másik alapvető gondolat: *újból rendezni kell a színházi fegyelmi jog kérdéseit.* A mai állapot ugyanis sok szempontból nem kielégítő. Sőt - ez már az én erősebb fogalmazásom -, sajátos színházi fegyelmi jogról, amely lényegesebben eltérne az általános munkafegyelmi jogtól, amely figyelembe venné a színházi munka specialitásait, nem beszélhetünk. A fenti célból a szerző arra utal, hogy vissza kellene állítani az egykori *színházi törvényszéket,* amely demokratikus intézmény volt, a színházi gyakorlat sok évtizedes tapasztalatainak, a színház speciális igényeinek ismeretében működött, és éppen ezért olyan esetekben is tudott ítélkezni, olyan büntetéseket is ki tudott szabni, amelyekre ma nincs lehetőség. Más szóval: határozottabban tudta képviselni, érvényre juttatni és védelmezni a művészi munka és az egész művész kollektíva érdekeit. A színházi törvényszék olyan vétségek-ben is ítélkezhetett, mint rosszalló hírek terjesztése az új darabról; szereposztás elleni kifogások; szerepből való húzás, kihagyás; a kellékek és szerek körüli vétségek; a próbákon való magatartás; a törvényben előre nem látott vétségek.

Ezeknek a vétségeknek a fegyelmi büntetése a legtöbb esetben *pénzbírság* volt, és e pénzbírság felső határa egyenlő volt a havi fizetéssel. Érdemes gondolkodni, vitatkozni azon, nem kellene-e a pénzbírságot a mainál szélesebb formában alkalmazni. Ma ugyanis gyakorlatilag a színházban pénzbüntetés nem szabható ki, csak akkor, ha olyan késésről vagy távolmaradásról van szó, amely a színháznak kimutathatóan anyagi kárt okozott. A mai pénzbüntetés voltaképpen nem is pénzbüntetés, hanem a kimutatható anyagi veszteség megtérítttetése. A dolog azonban korántsem ilyen egyszerű. A színháznak lehet úgy is anyagi kárt okozni, hogy azt számszerűen nem lehet kimutatni. Az utcáról bejövő „vevők" ugyanis megveszik a színház minden előadását. Ha az előadáson a színész vagy a színház egyéb alkalmazottja olyat tesz, ami a produkció színvonalát, folyamatosságát, hitelességét gyengíti, ezzel anyagi kárt is okoz. A „vevő" becsapottnak érzi magát, legközelebb talán emiatt nem jön el, esetleg másokkal is közli a tapasztalatait. Mi ez, ha nem anyagi kár?

Nem azt mondom persze, és Nyáry sem azt szorgalmazza, hogy ezentúl minden lazaságnál, elvétésnél a színházi dolgozó zsebébe kell nyúlni. Mindössze azon kellene gondolkozni, hogy a színházi előadás, minthogy nyilvános, mint-hogy az előtt a közönség előtt egyszeri és megismételhetetlen, hibája ott és akkor helyrehozhatatlan, éppen ezért alapvetően más jellegű, mint amikor mondjuk a csavargyártás folyamatában követ el a dolgozó valamiféle mulasztást. Ha viszont más, akkor a fegyelmi megítélésnek is némileg másnak kell lennie.

Hogy mit jelent ez *a némileg,* mit jelent a *más* a színházi jog különböző területein, ezt kellene az elkövetkező időkben az érdekeltek széles körű és alapos vitája alapján tisztázni, megfogalmazni.

Ehhez ad érdekes és szakszerű indítást dr. Nyáry László „röpirata": *A színházi jog egyes kérdései.*

MARTON VERA

Molnár Gál Péter: Olvasópróba

Már a tartalomjegyzék elolvasása felkelti az érdeklődést: Gobbi, Horváth Teri, Latinovits, Márkus, Mensáros, Mezei a kötet szereplői.

A szerző állásfoglalását, „színvallását" e válogatás is tükrözi. Van ezekben az egymástól nagyon is különböző pályát befutó színészekben valami közös: nyugtalan, örökké kereső, örökké elégedetlen, önmagukat mindig magasabb szinten kifejezni akaró művészek.

Az emberi-művészi hitvallást keresi, és a vállalás küzdelmes, nehéz útját mutatja fel színészportréiban a szerző. Ezt tartja legfontosabbnak Latinovits izgalmas, sokoldalú művészetében: az emberi állásfoglalást, ami minden alakítása mögött meghúzódik. Megmutatja ezt a „vállalást" olyan művész esetében is, aki zseniálisan bújik el a színészi maszk mögé. Gobbi Hilda majd háromszáz szerepét idézi fel, és részletesen felsorolja a művésznő mozgalmas életének eseményeit. Meggyőzően bizonyítja, hogy Gobbi életének minden mozzanata emberi-művészi állásfoglalás. Szenvedélyes lobogás, teljes intenzitás minden szerepében: legyen az főszerep vagy néhány mondatos epizód, Ódry Otthon vagy irodalmi ankét. Horváth Teriről szóló tanulmányának fontos megállapítása, hogy mennyi politikum van alakításaiban, milyen „sűrített állásfoglalás" egy-egy színészi pillanatában.

A tanulmányok nem egy-egy színészről szólnak csupán, a portré kapcsán egy-egy színésznemzedék, színésztípus vagy színészi alkotói módszer problémáit is részletesen elemzi a szerző.

Gobbi és Horváth Teri esetében szereptípusokkal foglalkozik. Ez segíti abban, hogy pontos áttekintést adjon Gobbi Hilda több mint háromszáz szerepéről. Horváth Terinél ezzel a módszerrel arra a rendezői kényelmességre hívja fel a figyelmet, ami a szereposztásban, a színészek beskatulyázásában nyilvánul meg.

Rámutat arra, hogy miben rejlett Gobbiék színészgenerációjának forradalmisága az „Orrgitt-egylettől" a gyakran rendőrségi üggyé váló irodalmi matinékig, de arra a másfajta forradalmiságra is, amit Horváth Teriék nemzedékének berobbanása jelentett a magyar színházi életbe.

Horváth Teriék parasztábrázolását elemezve foglalkozik a színészi sablonnal, bizonyos sablonok szükségességével és bizonyos határon túl a színészetet megbénító hatásával is.

A Latinovits-portréban *színésztípusról,* típusokról beszél. A különböző színésztípusoknak megfelelő intim színház és provokáló színház kapcsán állást foglal a gondolkodásra késztető, kétkedést ébresztő, aktivizáló színház mellett.

Márkusról szóló tanulmányában *egy szereptípus* megközelítésének és birtokbavételének adja élvezetes elemzését, megmutatva azt is, hogy mikor lesz egy természetes, magától értetődő alkotói módszerből modorosság.

A Mezei-portréban is felmutat egy típust, egy „jellegzetes magánszínházi jelenséget", a régi értelembe vett sztárt.

A Mensáros-tanulmányban - többek között - a színházi értelemben vett egyéniségről: a szuggerálás képességéről beszél.

A kötet legfőbb értéke az *a rendkívüli érzékenység,* élesség és szemléletesség, amivel a *művészi alkotó folyamatot* vizsgálja. Kitűnő megfigyelőként villantja fel az első, öltözőbeli pillanatokat, amikor a színész a maszkkal, parókával, kosztümmel együtt kezdi magára ölteni a figurát, és az első színpadi pillanatokat, melyek során mechanikus, külső eszközökkel, fizikai cselekvések láncolatával veszi birtokba a szerepet, és kezdi el színpadi életét. Érzékletesen tárja fel a színészi átélés, a teljes feltárulkozás megdöbbentő pillanatait - a színész ösztöneinek működését pszichiáteri aprólékossággal és élességgel elemezve. Kísértetet tesz arra - színikritikákban ez rendkívül ritka jelenség -, hogy az irodalomtól független, „tiszta" színészi játékot tegye vizsgálat tárgyává.

A kötetben szereplő színészek között vannak olyanok is, akiknek botrányaival, zajos eseteivel, szeszélyeivel gyakran foglalkoznak színházon belül és színházon kívül is. Molnár Gál Péter nem „csemegézik" ezekkel a históriákkal, és nem is hallgatja el őket; azt mutatja meg, ami e „szokatlan" magatartás mögött van: azt a gyötrelmes, szorongásokkal, félelmekkel teli állapotot, amibe a színész az alkotás során belesodródhat.

Nem a legjobban sikerült részei a könyvnek azok a „kitérők", amelyekben - a portrék kapcsán - egy-egy színházelméleti problémával foglalkozik. Ezek az esztétikai vagy színháztörténeti fejtegetések nem függetlenek ugyan a művész

életétől és alkotói módszerétől, de néha túlságosan is messzire elkanyarodnak, hosszadalmas és unalmas magyarázatokká dagadnak. Ezekből sem mindig hiányzik az eredetiség (a már említett színészi sablonról, a tragikumeszmény megváltozásáról, a színházi értelemben vett modernségről például rendkívül érdekesen ír), de itt a kevesebb mindenképpen több lett volna. Egyrészt feleslegesen terheli meg a kitűnő művészportrékat ezekkel a tanulmánykötetbe jobban illő írásokkal, másrészt meg kell elégednie néha a felszínes, ötletszerű magyarázatokkal is.

A könyv *műfaját* nehéz volna meghatározni, nem megszokott színészportrék, nem életrajzok és nem tanulmányok gyűjteménye. A szerző „színész-novelláknak" nevezi írásait - tulajdonképpen ez sem találó, ehhez nincsenek elég jól felépítve, megszerkesztve. De ebben a szabálytalanságban is van valami jó. Hangvételben, stílusban, felépítésben rejlő különbözőségükkel rendkívül jellemzőek és a színészek alkatához rugalmasan simulóak ezek az írások.

Egyik színésznél néhány sorban fog össze szerepekben gazdag éveket, s egy másiknál két oldalt szentel egy mondat interpretálásának.

Az adatokkal, tényekkel, szerepekkel zsúfolt Gobbi-portrén átsüt a színésznő lobogó szenvedélye, életereje, nehezen fékezhető indulata. Latinovitsnál a már mottóul választott versidézettel megüt egy rendkívül találó s az öngyötrő színészre rendkívül jellemző alaphangot.

Lehet vitatkozni Molnár Gál Péter kritikai megállapításaival, bizonyos művészi jelenségekről adott értékeléseivel, bőbeszédűségével és szertelenségeivel, de nem lehet elvitatni érzékenységét, átélő képességét, őszinteségét, lelkiismeretességét és mindenekelőtt a színház iránti szeretetét.

Utazás a városi folklór körül

Jan Kalina: A kabaré világa

Gondolat, 1968.

Ez a könyv líraian tárgyilagos védőbeszéd egy nyolcvanéves perben a kabaré művészi rangjának elismertetéséért, s egyúttal vád mindazok ellen, akik e műfajt - akár mint művelői, akár mint befogadói - a művészet világának perifériájára kívánták toloncolni.

A szlovák szerző, aki hazájában a kabaréművészet egyik gyakorlati művelője, látványos, vidám utazásra hívja olvasóját. Gyanútlan belefeledkezésünkből csak jóval később eszmélünk: nem anekdotagyűjteményt, hanem kis színháztörténetet kaptunk.

A könyv kétféle érdeklődésű olvasótábor igényeit elégíti ki. Egyfelől a kabaréművészet iránt történelmileg érdeklődő szakmai közönség számára felvonultatja azokat a műhelyeket, ahol e műfaj csiszolódott, gazdagodott; felvillantja azokat a nemzeti sajátságokat, amelyek tartalmában és formai megnyilatkozásaiban egyaránt alakították ezt a jellegzetesen nagyvárosi élményből született műfajt.

A széles közönség számára e színháztörténeti csemege azzal válik érdeklődésre számot tartó olvasmánnyá, ahogyan a színháztudós száraz adataiból életre kel egy mozgékony, indíttatásában, megvalósulásában, színeiben és hangulataiban sokszínű, szuverén világ.

A szerző a kabaré bölcsőjétől, Párizsból indul, és nyomon követi a „ragály" terjedését Münchenen, Berlinen, Közép-Európán, a Szovjetunión át hazájáig. E hosszú utazás eredményeként a gyakran lenézéssel kezelt és még gyakrabban romantikus nosztalgiát ébresztő bárok, kávéházak, kocsmák, pincék, kis színházak és diákklubok elfoglalják helyüket a művészet térképén.

A könyv szerzőjének érdeme, hogy a humor széles skáláján biztos kézzel üti le azokat a hangokat, amelyek egy-egy nép életében a kabaré meghatározó hangszínévé váltak. Adataiban ott gyöngyözik a francia kabaré csípős pezsgése, és benne feszül a német kabaré szorongásaiból született sötét tónusú speciális humora is. Szelíd

hetykeséggel jelenik meg a „bohózat Schopenhauera": Nestroy, a bécsi kabaré nagy ihletője. A népdal hangjaival árnyalt, gyakran abszurditásba futó pesti kabaréról a tények azt mondják, hogy itt „a humorban nem ismernek tréfát".

Furcsa hasonlóságot mutat a lengyel és az orosz-szovjet kabaré. A szűk körű intellektuel elit belső szórakozása az utcára robban, mint a legszélesebb körű tömeg szórakozása.

Ezután érkezik a szerző hazájába, ahol a kabaré történetének leghősibb s egyben legtragikusabb állomása, a hitleri fasizmus szörnyűségei között a terezini gettóban alakult harcos politikai kabaré emléke várja az olvasót. A dehumanizált világnak hadat üzenő emberi magatartás e sajátos művészi kifejeződése bizarr módon rímel Radnóti Miklós utolsó üzeneteivel.

Kalina könyvének a történeti ismertetésen túl elsőrendű célkitűzése azoknak a társadalmi okoknak felkutatása, amelyek életre hívták a színházművészet egy új műfaját. A tudományos oknyomozás apró kártevőkkel és félelmetes szörnyekkel benépesített világot idéz meg, és most már nemzetiségi különbségek nélkül sorakozik az olvasó elé a huszadik századi nagyvárosi polgári létforma egy sereg ellentéte, amelyeket a művészet a nevetés, a nevetségessé tétel ősi eszközeivel új formában kíván feloldani.

Nem véletlen, hogy a kis formák e művészete mindenütt, ahol gyökeret vert, a nonkonformizmus talajából nőtt ki. A kabaré alaphangja az ellenzékiség; a demokratizmus és humanizmus jegyében hadat üzen a polgárnak, s napjainkban is: a butaságnak, a konvencióknak. A kabaré tehát a művészet nyelvén a legmindennapibb élethez közvetlenül kapcsolódó politizálás.

Amivel a könyv adósunk marad, az a kabaréműfaj néhány döntő esztétikai problémájának tárgyalása. Félreértett demokratizmus az, amely Rajkin, Poljakov művészetét vagy Majakovszkij agitkáit, Zoscsenko szatíráit egy kalap alá sorolja az üzemekben és kolhozokban született viccekkel, csasztuskákkal. Amennyiben ez utóbbiak is a kabaréműfaj kategóriájába sorolhatók, felvetődik a kérdés: Kalina milyen kritériumok alapján kívánja elfogadtatni a kabarét mint művészetet.

A kabaré műfaja, amely a napi aktualitásokra épül, a komikum jellegzetes fajtájával operál. A hirtelen megvilágosodó belső ellentmondás holnapra aktualitását veszítheti. A kabaré valóságtükröző lehetőségének köre tehát eleve időben korlátozott. Ez a műfaji sajátosság feltétlenül szükségessé tette volna a kabaré realizmusának tárgyalását Kalina könyvében. A könyv legfőbb erénye a kabaré művészetének színház-történeti rehabilitációja. Az írásos anyagot gondosan válogatott képanyag illusztrálja.

TESCHLER ANDREA

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Főszerkesztő: Boldizsár Iván . Szerkesztő: Cs. Török Mária ***Szerkesztőség:***

Budapest, VI., Nagymező utca *22 - 24 .* ***Telefon:*** *124 - 230*

Megjelenik havonta • A kéziratok megőrzésére nem vállalkozunk.
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest, VII., Lenin krt. 9-11 . A kiadásért felel: Sala Sándor igazgató. Terjeszti a Magyal Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál ***(B****p., V., József nádor tér* I.) *a* ***61.238. sz. egyéni csekkszámon*** *és a 61.066.* ***sz. közületi csekkszámon,*** *vagy átutalással, az MNB 8-as egyszámlára. Előfizetési díj: 1 évre 144.- Ft, 1/2 évre 72* ***Ft. Példányonkénti eladási*** *ár: 12.- Ft. Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél. Indexszám:* ***[2]5.797 69.1650 - Athenaeum Nyomda, Budapest*** *- Íves magasnyomás - Felelős vezető: Soproni Béla igazgató*

SZÍNHÁZ (THÉÂTRE)

Revue mensuelle de **l'Association hongroise** de l'art théâtral

Directeur: Iván Boldizsár Rédacteur-en-chef: Maria Cs. Török

Résumé

József Bényei: Critiques dans la capitale - Théâtres en province. Les critiques de Budapest ne parlent des dix théâtres hongrois de la province que par occasion. L'auteur démontre que ces dernières années les pro-grammes de ces théâtres se sont fort améliérés. Ils mériteraient donc d'attirer l'attention des critiques.

Miklós Vajda: Les aveux, d'un traducteur. Le théâtre Vígszínház a joué en avril le drame d'Arthur Miller « Le Prix ». Le traducteur évoque sa rencontre avec Miller et recontre l'élaboration de la représentation de la pièce en Hongrie.

József Majoros: Dostoievsky au Théâtre National. En fin de saison la représentation de «l'Idiot» au Théâtre National a été une heureuse surprise. L'article de Majoros sort des normes habituelles de la critique, il traite en premier lieu de la conception du metteur en scène et analyse le travail des acteurs principaux.

Gábor Antal: Arènes et cirques. La réapparition des drames politiques et documentaires donnent son à propos à cet article.

Krisztina Mikó: Viet-rock. Le Théâtre Littéraire de Budapest a joué la comédie musicale politique de Megan Terry. Le critique recherche ici les points qui ont donné à la représentation hongroise son individualité et son sens.

Mihály Szalontay: La dramaturgie de l'actualité. MacBird de Barbara Garson a été joué à Debrecen. Il est intéressant de noter que, même après la mort de Robert Kennedy, la représentation a su conserver au drame toute son actualité et sa signification sans qu'il ait été besoin d'y ajouter une seule phrase.

János Breuer: Réflexions sur le théâtre musical. L'Opéra de Budapest représentera au cours de quelques saisons, l'Anneau du Nibelung de Wagner. Cette étude analyse la représentation de la première partie « L'or du Rhin », qui a eu lieu ce printemps.

András Lukácsy: Éva Ruttkai. **Éva Rutt**kai est l'une des actrices les plus populaires et les plus douées de Hongrie actuellement. Cette saison elle a remporté un grand succès dans le rôle d'Élisabeth d'Angleterre de Bruckner. Cette interview fait connaitre l'opinion de l'actrice toujours ŕ la recherche de nouvelles tâches, sur elle-męme et sur le monde.

Péter Léner: La troisième génération. Cette étude est une sorte de cadastrage sociographique des acteurs qui ont actuellement autour de trente ans. Il y est question de leurs opinions, de leur attitude politique et de leur position sociale.

Dezső Malonyai: Education populaire, direction théâtrale. L'auteur traite des tâches et des problèmes apportés par le nouveau mécanisme économique dans la conduite du théâtre moderne.

András Benedek: La langue dramatique. Cette vaste étude examine du point de vue historique le rôle et l'importance de la langue dramatique au cours des âges.

András Pályi: Le théatre et le laboratoire de Grotowski. Il y a peu de temps la nouvelle production de la compagnie de Grotowski: «Apocalipsis cum figuris » a été montré a Wroclaw. András Pályi ne se contente pas d'écrire sur cette représentation, mais il donne aussi un compterendu du travail du laboratoire de Grotowski depuis une décade.

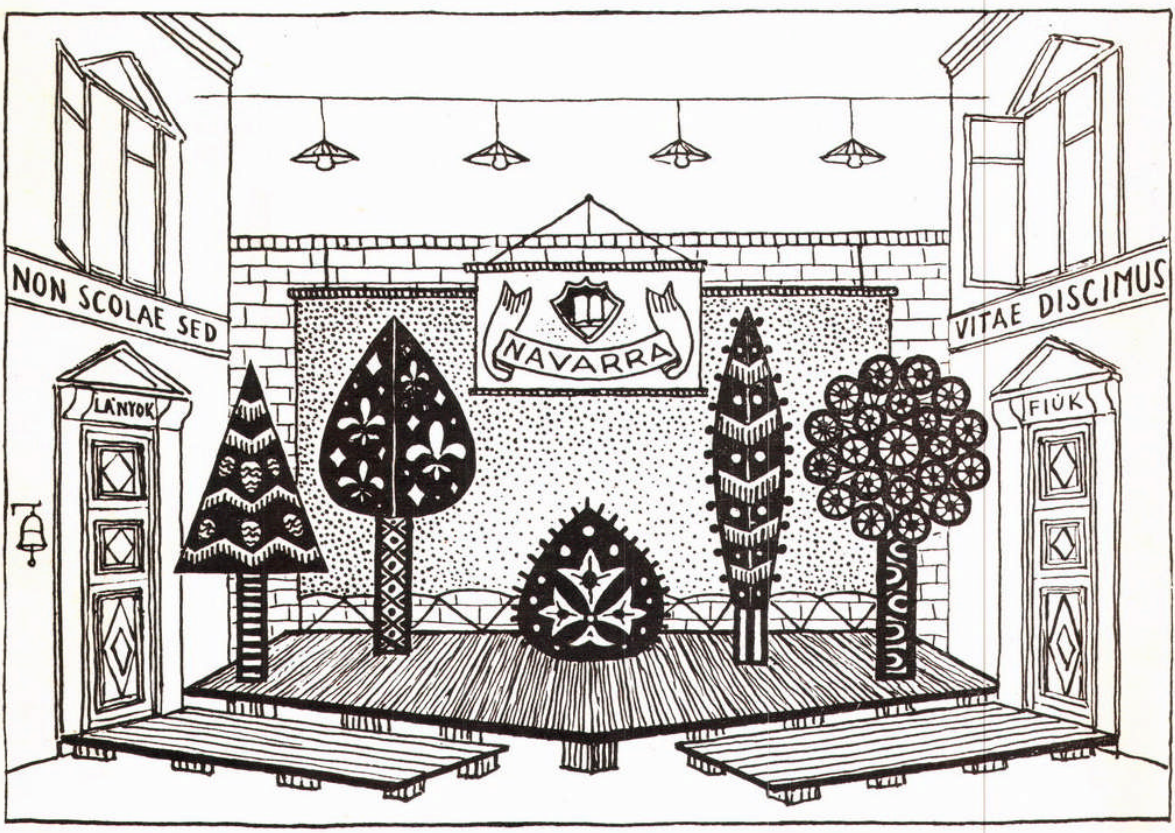
Gábor Szinte: Chaos et encore autre chose. L'décorateur du Théâtre Madách était en Italie au printemps et il écrit sur la crise du théâtre italien et sur les nouvelles initiatives théâtrales.

Eva Kenczler: «La vérité, rien que la *vérité.»* Le Théâtre Gorki de Leningrade a enchanté le public de Budapest non seulement avec la performance de la pièce « Les Bourgeois » (Gorki) mais aussi, et surtout, avec un drame tiré du proces verbal du comité Overmann, intitulé «la Vérité, rien que la vérité ». Le matérial utilisé contient des événements connus par tout le monde. On peut s'imaginer qu'il y faut une mise en scène très originelle et un travail particulièrement suggestif de la part des acteurs pour que le public l'écoute comme si c'était pour la première fois qu'on entend parler de ces choses.

Károly Kecskeméti: Le Théatre Club de Hampstead. James Roose-Evans, metteur en scène du Hampstead Theatre Club explique quels étaient les buts artistiques de son théâtre et en quoi il différait des autres compagnies de Londres.

János Komlós: Le droit théâtral. Une brochure en matière de droit théâtral a été publiée par László Nyáry en automne dernier. János Komlós en donne un compte-rendu et espère que de nouvelles études paraitront sur ce sujet important et pourtant négligé.

12,— Ft



SHAKESPEARE: LÓVÁTETT LOVAGOK, VESZPRÉMI PETŐFI SZÍNHÁZ
FEHÉR MIKLÓS DÍSZLETE