# SZÍNHÁZ


*Hermann István:*
*Áram és érintésvédelem*

*Ungvári Tamás:*
*Megjegyzések a VII. Hadrianról*

*Hubay Miklós:*
*Napló drámákról*

*Koltai Tamás:*
*Ez itt mind boldog*

*Molnár Gál Péter:*
*Egy ember a színpadon*

*Pausztovszkij:*
*Bulgakov és a színház*

*J. C. Trewin:*
*Színházi élet Budapesten*

1970. MÁRCIUS

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZÉTI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

III. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1970. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest, VII., Lenin körút 9-11, A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest, V., József nádor tér I.)
a 61438. számú egyéni csekkszámon és a
61.066 számú közületi csekkszámon,
vagy átutalással az MNB 8-as egyszámlára
Előfizetési díj:
1 évre 144,— Ft, 1/2 évre 72,— Ft
Példányonkénti ár: 12,— Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797

69.5256 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A FÉNYKÉPEKET IKLÁDY LÁSZLÓ
KÉSZÍTETTE

A CÍMLAPON
KISS MANYI (MÁKNÉ) ÉS GARAS DEZSŐ
(VONÓ IGNÁC) FEJES ENDRE
VONÓ IGNÁC CÍMŰ DARABJÁBAN
A MADÁCH KAMARASZÍNHÁZBAN

TARTALOM

HERMANN ISTVÁN
*Áram és érintésrédelem (1)*

**magyar játékszín**

HUBAY MIKLÓS
*Napló drámákról (8)*
*Egy előadás dimenziói*

UNGVÁRI TAMÁS
*Megjegyzések a VII. Hadriánról (12)*

D. FEHÉR ZSUZSA
*A VII. Hadrian díszletei és jelmezei (14)*

SZEREDÁS ANDRÁS
*Stuart '69 (15)*

KOLTAI TAMÁS
*Ez itt mind boldog (18)*

MÁRTON VERA
*Játékok az Életrajzzal (20)*

J. C. TREWIN
*Színházi élet Budapesten (23)*

**arcok és maszkok**

MAJOROS JÓZSEF
*Vonó Ignác, özv. Mákné és a Tanácsos úr... (27)*

GÁBOR ISTVÁN
*Színész a szerepéről (31)*

SAÁD KATALIN
*„Nekünk, Idillembereknek..." (34)*

MOLNÁR GÁL PÉTER
*Egy ember a színpadon (37)*

**műhely**

BÉKÉS ANDRÁS
*Munka közben (40)*

**világszínház**

KONSZTANTYIN PAUSZTOVSZKIJ
*Bulgakov és a színház (44)*

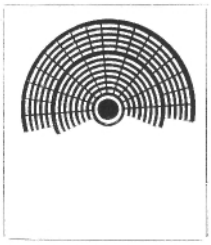
**könyvszemle**

*Tragédia és komédia (47)*

# *Áram és érintésvédelem*

## *Jegyzetek* egy *fél* *év magyar drámáiról*

HERMANN ISTVÁN



A cím ugyan elektrotechnikai szak-cikkre enged következtetni, de mégsem erről lesz szó. Az áram ugyanis azt jelzi, hogy e fél év - az utóbbi évekhez képest dömpingszerű - magyar bemutatói kifejeznek valamit a társadalmi életben megindult áramlásból. Hogy az érintésvédelem mit jelent ebben a vonatkozásban, arra majd később derül fény. Kezdjük mindenesetre az árammal.

Időrendben és nemcsak időrendben Erdélyi Sándor *Mozaikokja* az első. *A Mozaikok,* cím nem sokat fejez ki a darab problémájából, inkább építkezési módját jelzi. Drámai mozaikokból, apró jelenetsorozatokból akarja kiépíteni a drámai összképet. Hogy miért így, annak egyik magyarázata az, hogy oknyomozó, úgynevezett analitikus drámát akar írni, és az analízis sorrendje - s nem pedig az időrend - határozza meg a bemutatásra kerülő jelenetek egymásutánját. De ok az is, hogy a mozaikszerű elrendezés kétségtelenül kevesebb és rész-legesebb kritikai erőt biztosít a drámának, mint a szokásos dramaturgia. Tudniillik, ha valahol valóban drámai probléma van, akkor a dramaturgiai építkezés szükségszerűvé teszi, hogy egyre mélyebben, egyre szélesebb távlatban és egyre nagyobb összefüggésben vetődjenek fel a konfliktus problémái. A mozaik mindettől megment. Itt az áram nem válik egyre telített tebbé, hanem kisülések sorozatából áll össze az egész folyamat. De mi ez a folyamat? Nagyon egyszerűen így lehetne rá válaszolni: a szellemi értékeket is kisajátítják, s a mai világ egyik jellegzetessége a szellemi értékek kisajátítása ellen folyó küzdelem.

A szellemi értékek kisajátítása valóban igen lényeges probléma. Aki valaha is szellemi értéket termelt, ehhez hasonlót átélt már. Aki nem termelt, szintén átélte, legfeljebb fordított előjellel. Egyszóval, ebben a vonatkozásban a probléma nagyon is reális. Babarczy László mint rendező ezt vette észre elsősorban, de egyúttal észrevette ennek a realitásnak nagyon is evidens voltát. Nyilván ezért választotta a mozaikrendszernek valami furcsa homályban és enyhe ködben történő bemutatását. Ezáltal mentette meg az előadást a közhelyszerűségtől. Nem kőmozaikokat teremtett, hanem üvegmozaikokat. Goethe a költeményeket színes üvegablakoknak tekintette, de hozzátette: ha a piacról tekintünk be a templomba, akkor minden sötét és borús. Az egész előadás fő problémája az, hogy vajon ezeket az üvegmozaikokat úgy világítsuk-e meg, mintha benn lennénk a templomban *vagy* pedig úgy, hogy a piacról tekintünk a székesegyházba. Erdélyi darabja az utóbbi változatot, Babarczyé az előbbit képviseli. Erdélyinél ugyanis egy új igazgató hiábavaló küzdelméről van szó az általa vezetett kutatóintézet szellemi termékeket kisajátító klikkje ellen. Az igazgató rendet akar teremteni, és a klikk erősebb. A témát már megírta Gáspár Margit parabolisztikus tündérjáték formájában a *Ha elmondod, letagadom* című darabjában. Most ugyanez a téma Erdélyinél mint mozaiktragédia, üvegablak-tragédia jelenik meg. Kísérlet történik a főalak, az új igazgató jellemének árnyalására is, hiszen Török Iván (így hívják az igazgatót) naiv forradalmi lendülettel fog munkához, és nem kellően tapintatos stb. Ez a kísérlet azonban nem változtat a figura lényegén. Török Iván megváltói jellege inkább tündér-játékba illik, mint mozaiktragédiába.

Még inkább aláhúzza ezt Török Iván szeretőjének alakja, aki az egyik legjobb szakember, Balassa Géza felesége. Ez a nő egyike azoknak a női alakoknak, akik - mint látni fogjuk - elszaporodtak drámairodalmunkban. Egy időben a női figurák két póluson mozogtak, az egyik oldalon volt a filiszteri hitves, a másikon a szuggesztív démon. A mostani két pólus a mindenre kapható ringyó és a csak töretlen harcosért rajongó morális hősnő. Anna az utóbbiak közé tartozik, nem szereti a kis opportunistákat, de szereti a messiást. Ez *az* új nőtípus ugyan a valóságban még elég kevéssé van meg - pechünkre vagy szerencsénkre -, de a drámairodalom kezdi nagyon szeretni. A szocialista Krisztusok szeretőjének nevezném ezt a nőtípust. A messiásokkal szemben viszont ott állnak a Hidas bácsik, akik joviálisak, okosak, sőt annyira okosak, hogy még nyugdíjazni sem lehet őket valamiféle gerontokrácia miatt, mely megakasztja a társadalmi fejlődést, mely klikkesedik stb.

Az, hogy az Erdélyi által ábrázolt konfliktustípus evidens, még önmagában nem értékmérő. Csakhogy Erdélyi képtelen maguknak a belső erőknek a harcát ábrázolni. Végeredményben azon dől el Hidas bácsiék és Török Iván küzdelme, hogy Török Iván - polgári élete - formálisan nem feddhetetlen. Azért sikerül legyőzni Török Ivánt, mert szeretője a titkárnő, illetve Balassáné, illetve Anna. (Ez a három egyéniség „ravasz módon" egy személy.) Így tehát Török Iván befeketíthető; Anna szintén. Az angyal szárnyán folt esik, és a foltot nagyobbítani is lehet. Ilyen helyzet is van, hiszen általában a klikkek nem mindig tartalmi eszközökkel harcolnak, sőt többnyire nem. A magánélet a klikkek jóvoltából belemászik a közéletbe, a közélet átkúszik a magánéletbe, de nemcsak a klikkek, hanem a sematikus szemlélet jóvoltából is. Egyszóval maga a motívum reális, de mégis nagyon olcsó. Olyan hőst, akiben igazi drámai erő van, nem nagyon lehet eláztatni formális erkölcs-botlások miatt. Viszont olyan közéletet, amelyben nincs tragikai erő, nagyon könnyen el lehet áztatni ugyanezen az alapon. Csak éppen azt kellene fölismerni - s ez már a mozaik-építkezésen túlmenően is „érintésvédelmi rendszabály" -, hogy ez a közélet sokkal komikusabb, mint a joviális Hidas bácsi, sokkal inkább szatirikus tollra való. Ehhez persze sokkal nagyobb gondolati erő kellene, mint ami ebben a darabban feltűnik, sokkal kevésbé szituációkat kellene rajzolni, mint amennyire szellemi arcokat. Pedig Erdélyiben megvan a hajlandóság arra, hogy árnyalt ábrázolásokkal próbálkozzék. Török Iván fiatal támogatója, Bozóki Attila története mutatja ezt, akinél legalábbis a szituáció (az elcsábított kislány, akit teherbe ejt és elhagy, másodszorra kikosarazza) árnyaltabb, finomabb, mint a fő vonal. De itt sem jut túl a szituáción, itt sem jut el szellemi arcokig.

### *Fiatalság* és *bolondság*

Ahogyan a *Mozaikok* hangsúlyozottan mozaikokra építkezik, és a szituációkat összecseréli a drámával, úgy más darabokban, íróilag erősebb művekben már sokkal konkrétabban vetődik fel az előbb említett társadalmi áram által teremtett feszültség. *A Mozaikok,* mint jeleztem: kezdet, és minden kezdet nehézkes. Nos, ezt a nehézkességet igyekszik leküzdeni az írói eszközök egész tárházával *Illés Endre.* Új drámája, a *Festett egek* fordulópontnak is tekinthető Illés oeuvre-jében. Noha számos szál köti előző darabjaihoz, pl. *a Türelmetlen szeretők*höz, mégis valami gyökerében újat szeretne itt teremteni tartalmilag és formailag is. Elsősorban azáltal, hogy darabja vitadarab. A közéletben legtöbbször úgy vetődik fel a kérdés: van egyfelől a fiatalság, telítve ambíciókkal, az álmodozások

korában él, szemüveget visel, apáira emlékezik, és lelkében lázong. Mindezt pedig teszi ez a fiatalság tehetetlenül, kétségbeesetten, míg egyszer csak elérkezik a nagy feladat elé, és akkor már tehetne valamit, de az előző tapasztalatai visszahúzzák, azután lakása sincs, s vagy feleségének van szeretője, vagy neki van szeretője, vagy a szeretője éppen elhagyta és mégsem tud megfelelni a feladatnak, mert már minden késő.

Illés írói tudását jellemzi az, hogy mindezeket a motívumokat ironikusan és egyszerre föl tudja dobni a színpadra. De nem ragad beléjük. Az ő darabjában fiatalok vannak a színen, akik már nem érik be partnereik cserélgetésével, hanem még a lakást is megcserélik, amelyben eddig laktak. Egyszóval a cserefolyamat kiteljesedik, s a mai világban a nők cseréjé, mely a strukturalizmus egyik fő bizonyítéka, nem is meglepő, de magyar viszonyok között a lakások cseréje már olyan szélsőségnek számít, ami non plus ultra. Ebben a non plus ultrában van valami nagyon szatirikus mozzanat, és Illés darabja ezzel indít.

De menjünk tovább sorjában. Illés új drámájának főhőse műszaki értelmiségi ugyan, de valódi értelmiségi, aki azonban feleségül vett egy nőt, bizonyos Gabit. Nos, ez a Gabi az általános színvonalon belül nem éri el egy tízéves ember gondolkodásmódját, az Illés-darabok szellemi színvonalában számítva legfeljebb hároméves. Ismét szatirikus lehetőség, melynek kiaknázását várjuk. A főhős, Ádám pedig nem olyan ember, mint a mai köztudat értelmiségi fiataljai. Egyrészt tudja azt, hogy azok a feladatok, amelyekkel megbízták, a képességeihez képest jelentéktelenek, másrészt azt is tudja, hogy megbízzák olyan feladattal is, amelyekhez még nem nőtt fel. Tehát nem mindentudó Ádám, nem is minden-mindegy Ádám, és nem is mindenváró Ádám. Egyszerűen Ádám, aki még nem találkozott Évával, de aki kiűzetett a paradicsomból, és szeretne megállni a maga lábán. Van azonban még egy érdekes vitatulajdonsága. Nemcsak alulról szemléli a problémákat, ha-nem felülről is. Képes belehelyezkedni az igazgató szerepébe, és a magáéba is. Egyszerre vezető és vezetett. Tehát nem buta fickó.

S ezzel máris elénk tárultak Illés darabjának hatalmas lehetőségei. Ezek a lehetőségek főként onnan adódnak, hogy Illés nem szituációkat rajzol. Ellenkezőleg, azt látja, hogy a modern életben minden szituáció megfordítható. Á szituációk rotációja következtében magukból a szituációkból nem lehet megérteni semmit. Ha a főhős, Ádám helyet cserél a főnökkel, vagy átcseréli a nőjét, illetve a nők átcserélik egymás közt Ádámot, akkor a szituációk állandóan változnak. Következésképpen nem lehet statikus szituációra építeni a darabot, nem lehet egy szituáció belső analíziséből drámát teremteni. Valami másról van szó, profilokról. Ádám a Karenina Annát olvassa és azon elmélkedik, hogy valószínűleg a lakás előző tulajdonosnője, Júlia húzta alá a legfontosabb részeket. Például mindjárt azt, hogy „a boldog családok egyformán boldogok, de a boldogtalanok a maguk módján azok". S az alá-húzások alapján kialakít önmagában egy képet Júliáról. S ez-után következik az újabb fintor. Júliáról kiderül, hogy egyáltalán nem is olvasta a Karenina Annát, az aláhúzások barát-nőjétől származnak, aki viszont nem azokat a részeket húzta alá, melyek szellemileg legfontosabbak voltak számára, ha-nem azokat, amelyeket a nyelvgyakorlás érdekében folytatott fordítói munkája közben különösen nehéznek talált. Ez azonban a fintornak csak egyik része, a másik része az, hogy Gabi éppen olyan, amilyennek Ádám elképzelte. Júlia viszont éppen olyan, mint amilyennek Ádám elképzelte a Karenina Anna bejegyzései alapján. Vagyis valahogyan nem felel meg egymásnak az elgondolás, a szellemi következtetés és a valóság. A valóság csak a valóságnak felel meg.

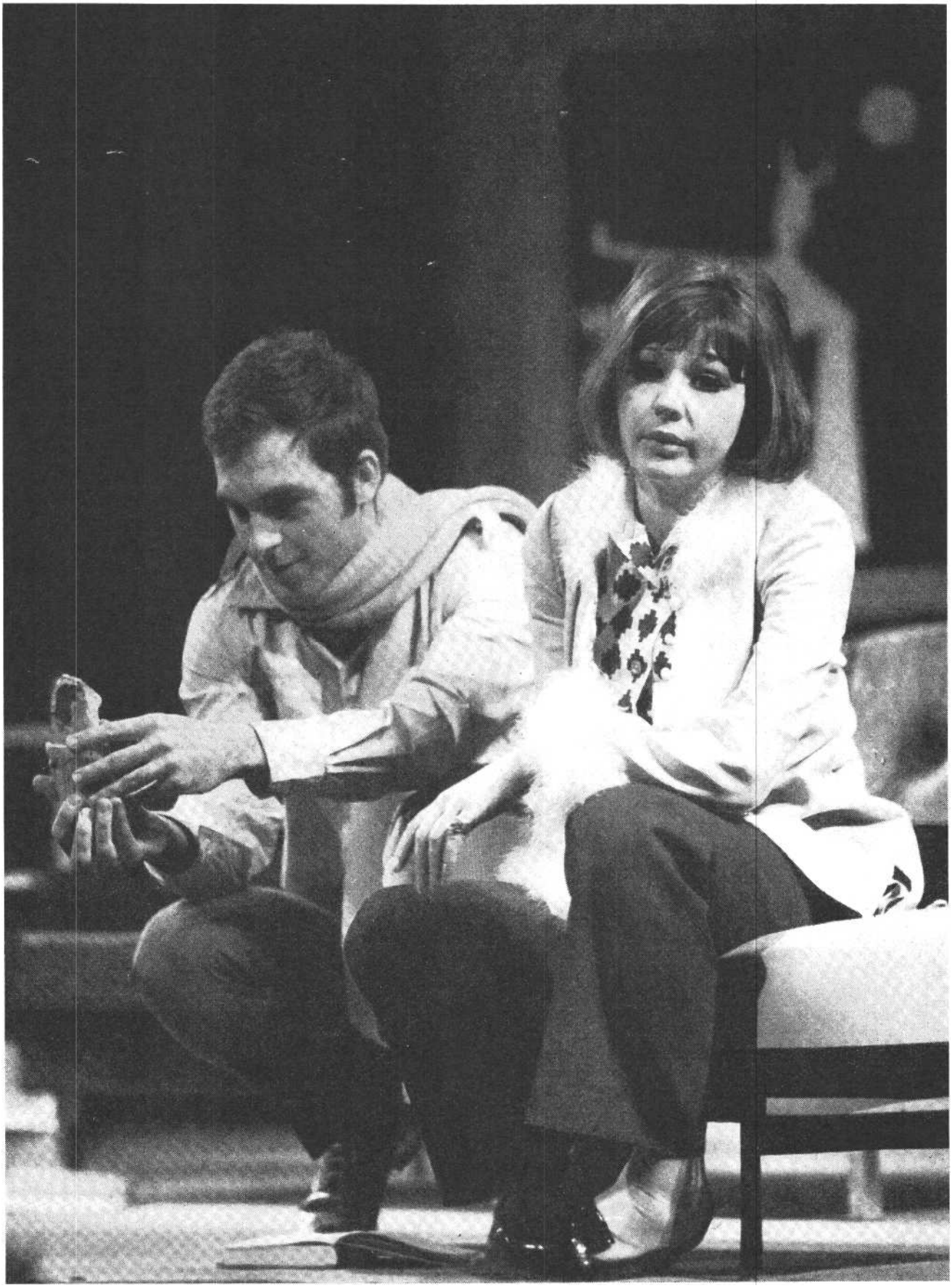
S Júlia, aki Ádám szeretője lesz a darab folyamán, szintén csodalény. Tudniillik az a csoda, hogy életben van. Orvosilag halálra ítélt orvostanhallgatóként abbahagyta az egyetemet, és készült a halálra. Azután túlélte saját halálát, ami viszonylag ritkán szokott előfordulni az emberekkel, férjhez ment egy iparművészhez (Gabi első férjéhez), s azután minthogy már megszokta, hogy mindig Gabit követi, Ádám ágyába hull. És még az is kiderül róla, hogy nem olvasta a Karenina Annát! Ez, mint látható, nagyon sok a rosszból, pedig miután Illés ennyi priusszal látta el, belőle alkotja meg a festetlen angyalt a fesletten angyali Gabival szemben.

Ismét érdekes találat ez. Hiszen aki egyszer már a halálra készült (s nem olvasta el mindazokat a műveket, amelyeket enélkül is illik elolvasni), el lehet szánva az életre. Jelképként hordoz magával egy tört Fortuna-szobrot, ami jelkép az ő számára is, a néző számára is, hiszen azt szimbolizálja, hogy rendes emberek eltörik a saját fortunájukat. Éppen úgy, mint ahogyan mindazok, akik értékeik elvesztése ellenszeréül Szent Antal-szobrot vásárolnak, legelőször is a Szent Antal-szobrot vesztik el. Viszont az csak természetes, hogy Júlia utazott, mégpedig Itáliában, és különösen szereti az olasz tavak vidékét, mert habár más örökségéről nem tudunk, ennyit kellett örökölnie az Illés-hősöktől. S mindezzel együtt Júlia rendkívül bájos és valóban elhihető figura az első pillanatban. Ádám is elhiszi, és ez nem csupán naivitását mutatja.

De Júlia mégiscsak arra vágyik, hogy a szocialista Krisztus jegyese legyen. S Ádám nem szocialista Krisztus. Mindez sok mindenből kiderül, de legfőképpen abból, hogy még egy-szer eljátssza Brabanti Elza szerepét. Tudniillik a lakáscsere alkalmával indiszkrét volt, ugyanis egy könyvben talált írások alapján feltételezte, hogy Júliának van egy Gábor nevű szeretője. A valóságban Gabi, vagyis Ádám felesége saját első férjének a szeretője, amivel is bebizonyítja, hogy a szexuális életben nem annyira a változatosságot, mint inkább a pénzt kedveli. A baj azután az, hogy Júlia megígéri a másik asszonynak: erről egy szót se szól Ádámnak. Így történik meg, hogy Júlia számára a Gábor-Gabi-kérdés a „Nie sollst du mich befragen" szerepét tölti be. S miután Ádám mégis megkérdezi, persze nem a grállovagok histórióját adja elő, hanem Gabiét, ami kevésbé fennkölt, de ezek után mégis úgy tesz, mint Lohengrin. Illetve nem egészen úgy, mert nem a legközelebbi hattyúval csónakázik el, hanem a legközelebbi autó-busszal. Igy hagyja magára a kesergő hőst, aki ezek után kissé megbukottnak érzi magát.

Illés kísérlete egyike a legigényesebb szatirikus kísérleteknek. A rendezés sajnos (Lengyel György különben nagyon finom munkája) csak helyenként engedte érvényre jutni a szatirikus Illést, és többet adott ebből a melodramatikus vég-kicsengésből. Mert őszintén megmondom, mai napig nem tudom, hogy miért nem szabad megkérdezni Lohengrin származását, s legalább ennyire nem tudom, hogy miért olyan bűn megkérdezni, hogy ki az a Gábor. És ha Júlia szemében bűn is, legalább Ádám szemében ne lenne az, s legalább úgy érezném, hogy Ádám lépett túl ezen a nőtípuson, s nem ő szégyenült meg. Így történik, hogy a szatíra végül veszít az éléből, pedig az igazi nagy szatirikus téma és alap megvolt a darabban. Már Heine felfigyelt arra, hogy az, aki egyszer

ILLÉS ENDRE: FESTETT EGEK (MADÁCH SZÍNHÁZ)
HUSZTI PÉTER (ÁDÁM) ÉS ALMÁSI ÉVA (GABI)



Napóleont dicséri és egyszer Wellington tábornokot, az olyan, mint az a pap, aki tízig misézik a székesegyházban, de nagyon siet, mert tizenkettőkor már kántor a zsinagógában. Egyszóval egyszerre mindent megérteni, az igazgatót is és önmagát is, a lakáscserét is, a nőcserét is, Gabit is és Júliát is - nagyon nehéz, sőt csaknem lehetetlen. Így Illésnél már a szituációkon túlmenően érzelmi profilok is vannak, de igazi szellemi profilokban ez a darab is szűkölködik.

***A nagy póker***

Áramütés tehát eddig nem ért bennünket, de *a Ki lesz a bálanya?* című Csurka István-dráma már kevesebb szigetelővel rendelkezik. Ez részben Léner Péter érdeme, aki a darabot a Thália Stúdióban úgy rendezte meg, hogy semmi más nem érdekelte, mint a dialógus. Kevés a kopf, vagyis a fejek kiemelése, alig van masinéria, s a nézőközönség maga is részese a pókerpartinak. Mert egy egész este folyamán csak póker-parti folyik. Ez abból is következik, hogy a négy szereplő el van szánva arra: nem fognak pókerezni. Végül abbahagyják, és nem folytatják azt az életet, amelybe belekerültek. Így a néző egyszerre kibic egy pókerparti mellett, és másodszor kibic a színházban. Ebbe a kettős kibic-szerepbe kell beletalálnia magát ahhoz, hogy Csurka darabjából valamit is megértsen. A kérdés persze az, hogy a kibicből résztvevő lesz-e? Helyen-ként igen, helyenként nem.

Mert mi van a pókerparti mögött? Igazában ezt csak két alaknál tudjuk meg. Az egyik Czifra, a rutiniévá vált író, a másik Abonyi, a pillanatnyilag tanárkodó és családja pénzét elkártyázó egykori filozófus. A többieknél nem ilyen világos, nem ennyire körvonalazott a pókerparti oka. De az egész lég-kör mégiscsak azt sugallja: négy ember ül itt, akik életpótlékot keresnek. Életük valamilyen módon kátyúba jutott. Az veszett el belőle, ami a lényeg. Az életcél. Az életcél sok minden miatt elveszhet, de legtöbbnyire amiatt, mert valami objektív akadály következtében lehetetlen megvalósítani, realizálni az eredeti célokat. Alááshatja azt az eredeti attitűdöt a kompromisszumok sorozata. De alááshatja a kompromisszum-nélküliség is. Azután alááshatja tragikus helyzet is. Csurka számára nem az a lényeg, hogy mi ásta alá, hanem az, hogy elveszett. S ebben az esetben megmarad a fiktív cél vonzása, a „hátha nyerek".

A társadalom állandóan termeli az ilyen nyilvánvalóan fiktív célokat. Pótlékok ezek, amelyektől nem lehet szabadulni. Es e fiktív célok termelésére szükség van, mert különben az emberek nehezebben volnának pacifikálhatók. Hogy ez a fiktív cél egy futballcsapat győzelme vagy egy ló befutása, egy ultiparti vagy a lottó, ilyen szempontból teljesen közömbös. A fiktív célokat a társadalom nem csupán anyagi, hanem jól meggondolt össztársadalmi szempontból is termeli. Persze a szocializmusban az a nehézség adódik az ilyen elidegenedett céltermelésekkel, hogy ezek, bár pillanatnyilag jók, egészében morálisan züllesztőek. Viszont vannak, és Csurka létüket írja meg, valamint azt is, hogy morálisan züllesztőek. Sajátos vonzási köre van a fiktív célnak. Mindenki tudja, hogy fiktívek. A drukker vasárnaponként megfogadja, hogy a következő vasárnap nem megy meccsre, és ott van. A lóversenyes a buki előtt átkozódik, és bizonyos benne: még egyszer nem teszi a lábát a lóversenytérre. Azután a következő futamnál már váltja a tiketteket. Sőt, a házibulizó fiatal is megállapítja vasárnapra virradóan, hogy ebből elég, de következő szombaton megszólal benne a csöngő, és elmegy. Mindezeknek a jelenségeknek drámai általánosítása Csurka drámája, ahol a pókerpartit csupán időnként zavarják meg telefonhívások, mi-kor *is* a házigazda fiatal rokona pokolba kívánja a póker-partit, mert éppen „kéglire" volna szüksége. De a pókerparti mindezek ellenére tovább folyik, a tanár veszít, és másnap a gyerekei vért fognak enni, tudniillik a hős a véradóállomásra megy, és vérének ellenértékéért ennivalót vásárol a családnak.

Ennek a különös és egzotikus világnak az a sajátossága tehát, hogy egyáltalán nem egzotikus, hanem ott lappang a pesti éj nagy odva mélyén. Legalább egy héten egyszer, de néha többször is. S az atmoszférát éppen ez kelti, ezért van a színjátéknak légköre, s ezért igyekszik a mai világ éjjeli menedékhelyének hangulatát felidézni. Itt azután csak a dialógusé lehet a vezérszólam, és a dialógusok Csurka ezen első és sokáig érthetetlenül nem játszott darabjában remekül peregnek. Egyetlen baja van ennek a dialógussorozatnak, hogy pereghetne még egy fél órát, és megszűnhetne már egy fél órával előbb is. Valószínűleg újabb fél óra esetén még sok érdekeset tudnánk meg, és egy fél órával rövidebb idő alatt kevesebbet tudnánk meg. De a darab is bármikor abbamaradhat, akár-csak a pókerparti, nincs belső szükségszerűsége a dráma tartalmának. Van azonban egy intellektuális szükségszerűsége. A hősök ugyanis konszolidált úriemberekként jönnek be a szín-padra, illetve a partira. S maga a póker levetkőzteti *az* embereket, kivetkőzteti formájukból, és egyre inkább élő emberekké, jobban mondva emberroncsokká változtatja őket. Amint holt behaviorból valóban élő roncsokká lettek, a darab gondolatilag befejeződik. Ezt a pontot találta meg Csurka, és ezt érzékelte Léner Péter is. Ezért érdekes a színházi este.

Sajnos, ezek után egy függelék következik. Az emberroncsok elvonszolják magukat, a házigazda kivételével, aki mégis-csak átadja a lakását a fiatal párnak. S ekkor valami disszonáns hang üti meg a fülünket, a pókerező író elszégyelli ma-gát, hiszen a fiatalok a hidegben fagyoskodtak. S ebben igaza is lenne, csakhogy teljesen érthetetlen, hogy erkölcsileg miért szégyelli magát a fiatalok előtt. Egyáltalán nem vagyunk meggyőződve róla mi nézők, hogy a fiatalok szerelme mélyebb szenvedély, mint a pókerparti. Elvileg természetesen lehet az. És Csurka mindezt az akaraterő érzékeltetésével állítja szín-padra; a pókerezőknek nincs akaraterejük, mert nem tudják befejezni a partit, tulajdonképpen öngyilkosnak kellene lenniük, és képtelenek a gyors halálra, viszont a fiatalok egész éjjel dideregve is kivárják a lakást. Nos, ez az éjszakai didergés azért önmagában még kevéssé bizonyítja az akaraterőt. Nagyon elvontan utal rá. Egyáltalán nem indokolja a fiatalok megvetését a lakás gazdájával szemben. Felvetődik a kérdés: nem elég-e csupán utalni a két generáció eme különbségére? Szerintem nem. Mert így minden megoldatlan marad, illetve egy csapásra megoldódik. Megoldatlan marad drámailag és a gondolati mélység szempontjából, de tökéletesen megoldódik a tanmese színvonalán. Van egy generáció, amely már az életből pókert csinál, illetve a pókerből életet. Ezért póker-halált hal. Más halálra már nem is képes, de ez rosszabb, mint a fizikai halál. Azután van egy másik generáció, amely megveti a pókeréletet és a pókerhalált, valódi életet és valódi halált kíván, s ezt testesíti meg a két fiatal. Holott az igazi probléma nem ebben a mereven romantikus ellentétben van. S emiatt beszéltem az áram elszigeteléséről még Csurka darabjával kapcsolatban is. Emiatt válik a néző az utolsó pillanatban csupán kibiccé, mert mellbe döfi, hogy a valósággal egy elvont tisztaságot állítanak szembe. Így azután a pókerhalált

még mindig reálisabbnak fogadja cl és különösen érdekesebbnek, mint a fiatalok elvont vádjait, amelyeket az író is és fő-alakja, Czifra is elismer. Ezért ebben a darabban a szituáció mellett van érzelmi profil is, és valahol a mélyben egy mögöttes gondolat is. De ez a gondolatiság nagyon elvont, és nem tud feltörni.

***Chagall Budapest felett***

Több lehetőség volna arra, hogy Boldizsár Miklós *Szerelmesek a város felett* című (egyébként szintén évek óta „fagyasztott") drámája valóban gondolati, szellemi arcokat sorakoztasson fel. Ezt annál is könnyebben megtehetné, mivel összesen három szereplővel dolgozik, s mindegyikük twentyager. A fiú a jó káder apa által fenntartott önálló lakásban Chagall-reprodukciót tart, valamint egy lányt, akivel e reprodukció hangulata jegyében él együtt. A fiú neve István, a lány neve Vera, és rajtuk kívül nem is volna szükség több szerep-lőre, ha István nem ábrándulna ki saját Chagall-kép felfogásából, s ezért a lányból is. Közben amolyan dühös fiatalok módján játszanak, veszekednek, és telítve vannak azzal az életérzéssel, ami nem sokak szerint jellemzi a mai fiatalságot. Ezzel a nem sokakkal már értékítéletet is mondtam. Tudniillik Boldizsár Miklós sem hiszi el, hogy a fiatalság valódi problémái olyan kontradiktórikus ellentétekben mozognak, mint feketemise-nem feketemise, beat-zene-nem beat-zene, utáljuk a felnőtteket vagy nem utáljuk. Egész másról van szó szerinte, és éppen ezért értékes a darabja.

S mi ez az új és kivételes, amit Boldizsár ábrázol? Nyilván egyáltalán nem az, hogy a fiatalok fene nagy módon modernkednek, hogy az egykori filiszteri mészt nagypolgári spleenné, majd sikeresen dekadens szorongássá fejlesztették volna. Nem ez az igazság, hanem az, hogy István és Vera keresik az útjukat, s ebbe a keresésbe később bekapcsolódik, mint másik lány, Ágnes. Az utak lehetőségei: elszakadni a valóságtól, a valóságot mocsárnak tekinteni és gólyalábakon járni benne, repülni és romantizálni. Ez azonban nagyon üres lehetőség, már csak azért is, mert adott esetben a papa pénzén, tehát éppen azon a valóságalapon lehet megtenni mindezt, amitől István el akar szakadni. Ebből a szellemi ellentmondásból ered a feszültség, s noha erről soha sincs közvetlenül szó, a dialógusok mégis úgy rendeződnek, hogy ezt érzékeljük.

A másik lehetőség az, amelyet Ágnes választott. El akar menni vidékre tanítani, egyszóval a földön akar járni. Ő viszont mindent maga akar elölről kezdeni, mindent egyedül, és semmit sem akar elfogadni az előző generációtól, noha sokkal kevésbé ítéli el őket, mint akár István is. Vagyis Vera és Ágnes két lehetőség, de az utóbbi sem elfogadható István számára. Részben azért nem, mert ő differenciál a felnőtt generációk között, szerinte a hatvanasok még küzdöttek valamiért, tehát megérdemlik a társadalmi pozíciójukat, a negyvenesek viszont csupán klikk-küzdelmeket folytattak, bele-ültek a pozíciókba, és így ők semmirevalók. Hogy ebben a differenciálásban Istvánnak igaza van-e vagy sem, azt ne firtassuk, mert hiszen a negyvenévesek tévedései és klikkharcai sok esetben megrázóbbak és keserűbbek, mint a hatvanasok küzdelmei. Más jellegű értékek, és csupán egyedi esetként analizálhatók. Ez azonban mellékes. A lényeg az, hogy István így látja, és ezért egyrészt haraggal, másrészt barátsággal néz vissza az előző generációkra.

S hogy mennyire az egyéni helyzetekből kell kiindulni, azt éppen Ágnes példája mutatja. 0 ma egyetemi hallgató, de szüleitől nem várhat semmit, egyedül áll a világban. Tehát az ő útját az egyéni szituáció határozza meg. De ugyanígy meghatározza Veráét is, akinek van hova mennie, ha Istvántól elkerül is, és akkor is, ha nem áll a maga lábára. Viszont a főhős dilemmája az, hogy ő a maga lábára is akar állni, de nem akarja elutasítani azokat az előnyöket, melyek anyagilag és erkölcsileg is önállótlanná teszik. Ezért válik modern Bálám szamarává, előtte van a két lehetőség, de egyik sem felel meg neki, s ezért nem felelnek meg a lányok sem - az életutak szétválnak. Szétválások története tehát Boldizsár Miklós darabja, melynek az a tanulsága, hogy az emberek állnak ugyan objektív lehetőségek előtt, állnak előttük alternatívák, de akkor is kell csinálniuk valamit, hogyha az alternatíva egyik oldalát sem választják. Sőt mi több – s ez az, amit még nem tud igazán művészi erővel ábrázolni *a Szerelmesek a város felett* írója -, a mai fiatalság esetében és a mai felnőttség esetében is arról van szó: az alternatívákat nem kell feltétlenül elfogadni. Új lehetőséget kell teremteni. Olyan új lehetőséget, mely adott esetben minden lelkiismeret-furdalás nélkül felhasználja akár egy problematikus generáció által nyújtott előnyöket is. Szinte benne rezeg a darabban ez az igény. Végül is nem kap hangot, mert a főhős teljesen belevész a nem számára való alternatívákba, és csupán végső magáramaradása sejteti az előbb említett új utat.

Mindez a színpadon ezért jelenik meg kissé - rossz értelemben - groteszk módon, mert Boldizsár Miklós enyhe iróniája helyett Gosztonyi János, akinek nagy érzéke van a romantikához, azt a romantikus fiatalságot erőlteti színpadra, melyet Boldizsár Miklós kritizál. Ez azután azt a furcsaságot okozza, hogy Boldizsár Miklós legmélyebb poénjai ülnek a legkevésbé, és csak nagy figyelemmel hámozhatók ki az elő-adásból. Ettől eltekintve perfekt volna a rendezés. És mind a darab színrevitele, mind az előadás újólag igazolja a stúdió-színpad fontosságát és a Thália Stúdió hézagtöltő szerepét, akkor is, ha Gosztonyi a maga szemlélete alapján látja a fiatalokat és nem a darab alapján. Másrészt valószínűleg félt is a dráma viszonylagos cselekménytelenségétől, és ahelyett, hogy színpadi groteszket csinált volna abból a fiúból, aki egy egész színházi estén csinálni akar valamit, de nem tud, s ezért egyedül marad, megpróbálta áthidalni a cselekménytelenséget. Érthetők az indítékok, de szükségszerűek a következmények is.

***A giccsparódiából kinövő drámaiság***

Mindezek alapján a magyar drámák c félévi látogatója már sok mindent látott, de még nem kapott egyetlen valóban jól megformált és gondolatilag megalapozott figurát. A gondolat valahol megbújt a figurák mögött, soha nem jelent meg a maga helyén és mivoltában. Mikor azután Fejes Endre *Vonó Ignác* című drámájának előadását tekinti meg a Madách Kamarában, már mindenre felkészült. Felkészült egyfelől arra, hogy Fejes-drámát lát, ami egyet jelent azzal: kisemberek vergődését és céltalan harcát fogja látni a TÖRTÉNELEM sodrában. Ezek a hősök mocoroghatnak, vagy bécsi szeletet ehetnek uborkasalátával, s nem veszik észre a saját lehetőségeiket. Ez a hangoltság.

S a hangoltság részben igazolódik, részben azonban nem. Ugyanis Fejes Endre Vonó Ignáca valóban kisember, aki egyszer találkozik a Sorssal, pályája kezdetén, mikor is az első világháborúban átlövik a csuklóját. Nagyon parodisztikus jelenet ez, mindenki azt mondja, amit egy expresszionizmussal beoltott népszínműben, vagyis egy paradox műfajban mondania

kell. Ezt mondja a zászlós, aki Vonó Ignácot nője felől vallatja, a bajtársak, akik nőről álmodoznak, és Vonó Ignác úgy esik össze, ahogyan ennek a konstruált paradox műfajnak megfelel.

Ezek után Vonó Ignác OTI-altiszt lesz, és emberi kapcsolatai kétirányúak. Egyfelől főbérlőjére irányulnak, özvegy Máknéra, aki nemcsak főbérlője, hanem szeretője és játszó-társa is (érzelmileg főként az utóbbi) és az OTI tanácsos urára, akinek cipőjét szokta megpucolni és bölcselkedéseit hallgatni a részvényvásárlások magasztosságáról. Nem lehet azt mondani tehát, hogy túl sok kapcsolat jellemzi Vonó Ignácot, és a darab hihetetlenül unalmas is lenne, ha végig nem kísérné az előbb említett groteszk vonás. Ugyanis Fejes Endre giccsparódiát csinál. Nem az irodalmi giccsét, mert azt már sokan csinálták. Hanem az életgiccs paródiáját. A giccs ugyan-is élettény. Az emberek nagy része giccséletet él. Hogy miért? Ugyanazért, amiért Boldizsár Miklós darabjának hőse nem fogadja el a fölkínált alternatívákat. Az, aki elfogadja mind-azt, ami kínálkozik, és nem teremt szituációkat a maga és mások számára, csupán giccséletet élhet. Lehet ezt megédesíteni, álveszekedésekkel és álszerelemmel. Lehet komolyan felfogni, de ez nem változtat a dolog lényegén. És az életgiccs paródiája remekül sikerül, s ahogy annak idején a *Rozsda-temető* Seres elvtársa karikírozódott, úgy most szintén karika-túrafigurák állnak előttünk. De olyan karikatúrafigurák, akik azért nagy reálisak.

A nézőtér valóban élvezi a paródiát, de nagyon félti a darabot. Ha a darab ezen a vonalon megy tovább, akkor szükségszerűen önmagát ismétli, valamint Fejes Endrét. S bár-mennyire jó író is Fejes Endre, mégsem szeretnénk, ha ön-magát ismételné, mert az epigonizmus egyik legrosszabb formája az önismétlés. A harmadik felvonásban azonban valami csodálatos történik. Tudniillik folytatódik az első két fel-vonás, csupán a viszonylatok szélesülnek ki. Azt hinné az ember, hogy a felszabadulás utáni időszakban Vonó Ignác több emberi kapcsolatot talál. De szó sincs róla. Több embertelen kapcsolatot teremt. A giccsélet eddig magánélet volt. Most átcsap a történelmi giccsbe. Ha Vonó Ignácnak már előbb több társadalmi kapcsolata lett volna - ez lehetetlen lenne. De nem volt, és így most elvesz egy volt apácát, aki Párizsban nevelkedett, és új baráti körre tesz szert némi hazugság árán, volt grófok, birtokosok, egyszóval a szittya magasság képviselői lesznek a barátai. S milyen jól el lehet így vegetálni. Vonó Ignác továbbra is altiszt, csakhogy most már az a látszat, mintha deklasszált elem volna. A deklasszáltság mártírglóriát von különben nem különösen szép és szenvedő feje fölé. Sőt, ő az egyetlen a magyar urak közül, aki nagy lelkierővel viseli el jelenlegi altiszti mivoltát, s ezzel példát mutat a többi magyar úr számára. Igaz, hogy mi tudjuk: Vonó Ignácnak mindezt könnyebb elviselnie, mert eredeti foglalkozása szerint is altiszt. Viszont így ő válik a magyar úri tartás példaképévé.

A magánéleti giccsparódia tehát azért fordul át közéletibe, mert két giccs találkozik egymással. A nagy magyar történelmi giccs, sőt, azt mondhatnók, a díszmagyar történelmi giccs és a valódi magánéleti giccs. S a kettő tökéletes harmóniában van egymással; giccs fenn, giccs lenn - ezek kiegészítik egymást. Különösen egy paródiában. S most már egészen gyilkos lehetne Fejes Endre kritikája, hogyha a paródiát minden területen élezni tudná. Ez azonban nem megy. Ugyanis ismét megjelenik özvegy Mákné a színpadon, és most már mint házmesterné, kivágja a nagy tromfot, és leszidja az egész arisztokrata társaságot. Fejestől mi sem áll távolabb, mint a proletkult. De Mákné alakjában mégis van valami proletkultos elem. Mert Máknénak teljesen igaza van. A bírákkal szemben nem is lehet parodizálni. Fejes mégis megpróbálja, elénekelteti vele nyílt színen a köztársasági indulót és a bunkócskát, s legnagyobb szerencséje, hogy ezt a figurát Kiss Manyi kelti életre, aki mindent el tud hitetni, és még itt is érzékelteti a paródiát. Pedig nagyon nehéz. Az az ellentmondás, ami Mákné és Vonó Ignác új társasága között van, így nem parodizálható. Ha Mákné megtartja is a giccs-modort, tartalmilag egyáltalán nem giccseket mond, és a tartalom megsemmisíti a paródiát vagy - helyenként - a paródia megsemmisíti a tartalmat.

S ekkor következik el 1956, amikor is az úri társaság föl-éled, és Vonó Ignác kénytelen észrevenni, hogy semmi keresnivalója ebben az úri társaságban. A groteszk komolyra fordul, és ez valóban megfelel a történelmi valóságnak, és művészileg is hiteles. Csakhogy a groteszk komolyra fordulását sem gondolatilag, sem dramaturgiailag nem tudja megindokolni a szerző, és így sokkal inkább tézis marad, mint dráma. De ezzel együtt a Vonó Ignác mégis nemcsak hogy megfelel a várakozásnak, hanem fölül is múlja azt. Ritka és majdnem követhetetlen írói vállalkozás, burleszk és valóság, történelem és viszonylatnélküliség ötvözete, ahol végül is a történelem győz. Mégis úgy érezzük, hogy csak egy pillanatra győzött. A valószínűség az, hogy a giccsélet tovább folytatódik és más formában. Továbbá még az az érzésem is van, hogy Vonó Ignácnak a díszmagyarsággal kellett találkoznia ahhoz, hogy egy pillanatra felébressze a történelem. A kérdés ez marad: mi történik akkor, ha a Vonó Ignácok nem a díszmagyarsággal és nem 1956-ban találkoznak? Valamint ez: hova vezet tovább Vonó Ignác útja és hova Máknéé? Nem követelhetem, hogy a darab ezeket a kérdéseket megválaszolja. De a groteszk komolyba fordulása csak az utolsó pillanatban történik meg, és így nagyon kevés alap van a további találgatásokra.

***Bátorság?***

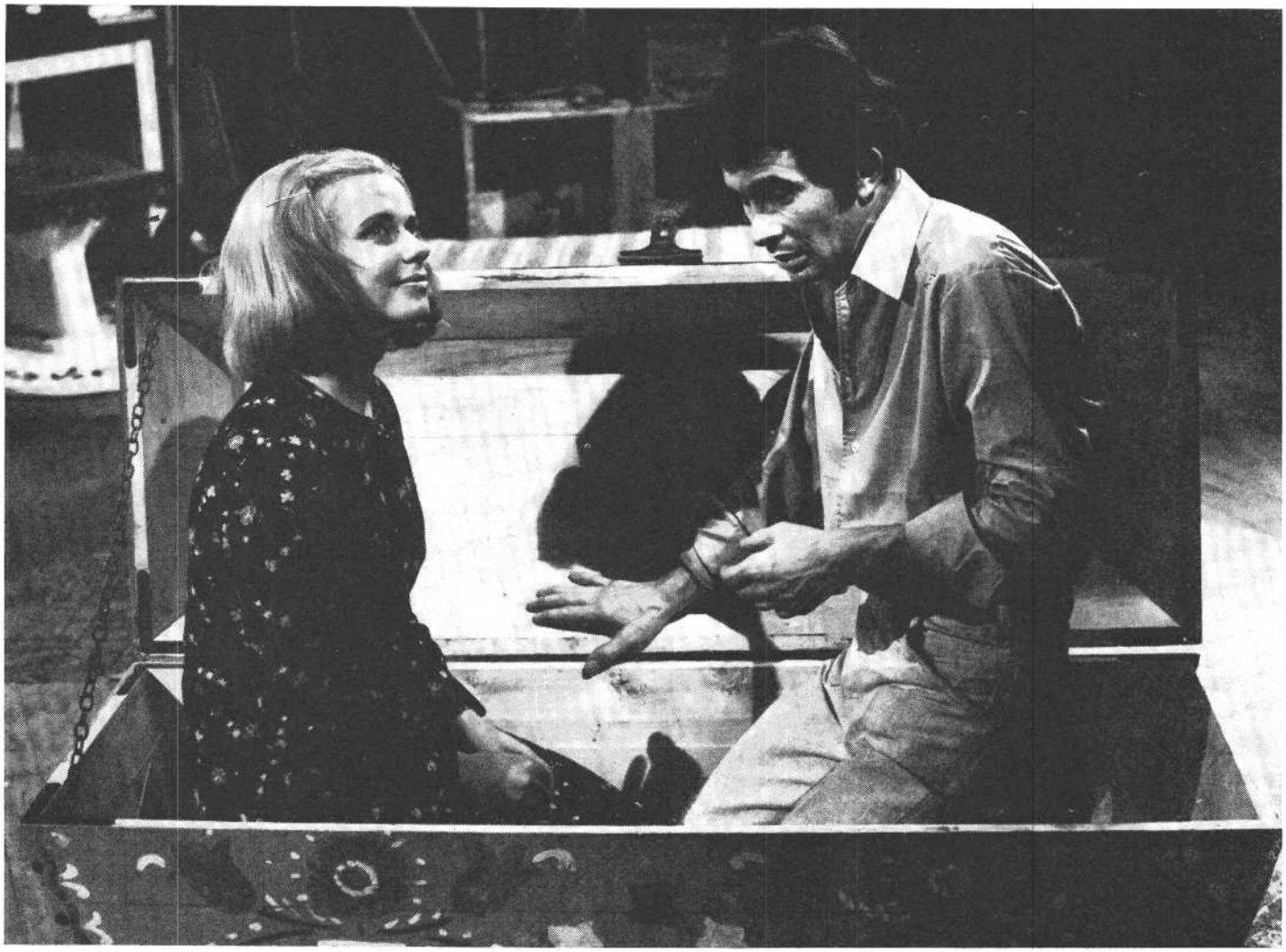
Az eddig tárgyalt drámák legnagyobb része így vagy amúgy a bátorság kérdését érintette. Miben áll az igazi bátorság napjainkban? Mi az igazi kiállás? Vajon Erdélyi Török Ivánjáé vagy fiatal tanítványáé? Vajon Illés Endre Ádámjáé vagy Júliájáé? Boldizsár Miklós Verájáé vagy Ágnesáé? Hogyan ítéljük meg Mákné viselkedését, tehetett-e mást Vonó Ignác? Ugyanezek a kérdések jellemzik Thurzó Gábor *Meddig lehet angyal valaki?* című drámáját is, mely egyike az illúziórobbantó drámáknak. A probléma csak az, hogy az illúziórobbantásnak akkor van értelme, ha van mit felrobbantani. Thurzó festő főhőse is bátor, tisztességes embernek akar látszani, de ezt egy pillanatra sem hisszük el neki, mint ahogyan Angyal nevű húgának sem azt, hogy egész életét bátyjára áldozta. Igaz, a „menők" napjainkban sokszor magukra aggatják a mártírglóriát, de ezt senki sem veszi komolyan. Ezért nincs mit robbantani. Tehát lefolyik a játék, technikailag általában jeles osztályzattal, de tartalmilag azzal, hogy az egész konfliktus ugyan a levegőben van, de levegőből is van.

Sándor Iván *Kvartett* című, a Thália Stúdióban bemutatott játéka szintén a bátorság kérdését tapogatja körül; hősei nem akarnak megalkudni, vagy meg akarnak alkudni, és végül is meg kell alkudniuk. Élnek, és csak úgy élhetnek, hogy beleilleszkednek abba, ami van, noha megpróbálnak lázadozni a valóság ellen. Mindez nagyon rokonszenvesen, de kifejtetlenül,

helyenként a mélység felé közelítve, de végül mégis üresen a játszódik le, noha Sándor Ivánnak van színpadi érzéke és volna mondanivalója is - csak még kiérleletlenül. Mert az egész problematika, a bátorság problematikája némileg misztifikált színben jelenik meg közgondolkodásunkban, s nem-csak Sándor Ivánnal. Kompromisszumok vagy kiállás? Ilyen alternatíva nem létezik. Lehetetlen kompromisszumot nem kötni, mert a kompromisszumnélküliség egyszerűen ostoba, groteszk és értelmetlen dolog. Viszont a kompromisszumok lassan aláássák az ember saját célját. És az ember a kompromisszumok hatására nemsokára csupán már kompromisszumhalmaz. Ő még azt hiszi, hogy ember, de ország-világ tudja már, hogy csupán megalkuvások akkumulált megtestesítője. Így is nevetséges. Tehát a szocialista Krisztusok szere-tői is nevetségesek, valamint nevetségesek a megalázkodók, a megbújók, az egyéniségüket feloldók. Napirenden van tehát a szatíra. Errefelé tart a drámairodalom, s remélhetőleg nem fogja ennek élét venni külsődleges eszközökkel. Nehéz szatírát nem írni, de mint e fél évad bebizonyítja, szatírát írni még nehezebb.

De mégis valami pozitívat is a bátorságról. Könnyű azt mondani, hogy az emberi életben is léteznek taktikai kompromisszumok és elvi kompromisszumok, s különbség van közöttük. Mégis ez az igazság. De különösen fontos az, hogy az igazi bátorság azért ahhoz kell: félretolni a kínálkozó alternatívákat, és mindenekelőtt önállóan gondolkozni. Ehhez, illetve ennek ábrázolásához azonban elsősorban szellemi arcokat kell megírni. S az igazi, következetes szatírán kívül a szellemi arcok kibontása jelentkezik hiánycikként drámairodalmunkban. Ehhez kell az igazi elszántság. S ha már néhány darabban, például Boldizsár Miklós darabjában felmerül is egy fontos gondolat: eddigi kérdésfeltevéseink rosszak - még csupán ehhez érkeztünk cl, s odáig nem, hogy az igazi nagy kérdéseket tegyük fel.

BOLDIZSÁR MIKLÓS: SZERELMESEK A VÁROS FELETT (THÁLIA STÚDIÓ) ESZTERGÁLYOS CECÍLTA (VERA) ÉS CSÍKOS GÁBOR (ISTVÁN)



# magyar játékszín

HUBAY MIKLÓS

## *Napló drámákról*

*Szerelmesek a város felett*
*Thália Stúdió. 1969. december 4.*

Az utóbbi másfél évben - az 1968 májusi párizsi események óta - sokan és alapos igyekezettel foglalkoznak az ifjúság kérdésével. Vagy hogy kevésbé konvencionálisan mondjuk: *az ifjúság-jelenséggel.* Mert mintha ez a „kérdés" inkább a fizikai jelenségek, a légköri jelenségek, a kozmikus jelenségek szférájába tartoznék. Afféle „kérdés", amire nincs felelet. „Probléma", amelyre nincs megoldás. Jelenség - tehát csak tanulmányozni lehet.

Boldizsár Miklós drámájának is ez a jelenség a tárgya. És az író úgy kíván foglalkozni e számára nagyon szubjektív érdekű tárggyal, valóban mint jelenséggel. Anélkül, hogy hozzákeverné a társadalmi hasznosság szempontjait, a pedagógia igényeit vagy a maga rokonszenvét vagy ellenszenvét. Adekvát módszert alkalmaz a jelenség vizsgálatához: a fenomenológiai módszert. (Ahol kisiklik, és az író hősével azonosulva uniszónó szaval, például az előtte járó generáció ellen, lehet, hogy társadalmi mondanivalója hangosabbá válik, a dráma intenzitása mégis csökken, mert az önigazoló apológia megtöri az egésznek a tónusát, ami pedig a darab legnagyobb értéke.)

Másfél évvel a párizsi események után a közönség azzal a benyomással hallgathatja ezt a drámát, hogy lám, ide is elértek az események hullámai. Pedig nem. Ez a dráma jóval a párizsi események előtt, még akkor született, amikor a húsz év körüliek közérzete nem objektiválódott történelmi súllyal „ifjúság-jelenséggé". (Különösen sajnálhatjuk, hogy nem játszották el akkor, ami-kor már ki volt tűzve - akkor még a Madách Színházban -: éppen 68 májusa elején. Hogy szóltak volna ezek a dialógusok, együtt a Párizsból érkező hírekkel?)

Boldizsár Miklós nem könnyíti meg sem a maga, sem hőse helyzetét azzal, hogy egy színdarabon át tartó mindentagadása előzményéül valami csapást, jogfosztottságot *vagy* sértődést odaexponált volna hőse sorsába. Holott ez mindent leegyszerűsített volna. Hisz lehet királynét ölni, csakhogy ahhoz bánki sértődés kívántatik. Sarkadi Oszlopos Simeonjának fájdalmas társadalomellenessége mögött is legalább egy sértett művészi önérzet, a tárlatról kizsürizett kép van. Boldizsár Miklós darabjának dramaturgiai merészsége (és történelmi hitelessége!) abban van, hogy hősének *nincs objektív oka* a lázadásra. És mégis lázad.

Jómódú papa gyereke, és egy olyan társadalom neveltje, amelyben nincsenek kiáltó társadalmi igazságtalanságok.

A kérdés most már az lesz, hogy a lázadás csupán a sértett ember fizikai reflexe-e? - avagy elegendő okot szolgáltathat rá a belátás, az intellektuális tapasztalat is?

Tudjuk, hogy a francia fiatalok *kontesztálását is* sokan ezzel a meggondolással. utasították vissza: jómódú *fils á papa* - mit akarnak hát? Ugyanezzel a meggondolással lehetne visszautasítani a darab hősének negativizmusát is a világgal szemben. Mindene megvan, mért nem tud ülni a fenekén?

Azt hiszem, a mai fiatalok tudják (amit a hongkongi influenzavírus is tud), hogy az emberiség biológiai egység. Még akkor is, ha az egyik tagja jól él az Étoile téren vagy a Pasaréten, a másik tagja rosszul él Biafrában. Az idegek összekötik őket. A mindnyájunkban ott levő egyetemesség legszebb bizonyítéka, hogy tetteinket és meggyőződésünket nemcsak a saját sorsunk determinálja.

Mellékesen: aki úgy tudja, hogy egyetlen emberiség van, az azt az egyetlent sokkal jobban félti, mint aki a hidegháborúk idejéből azt szokta volt meg, hogy két vagy három emberiséggel számoljon.

*Don Juan és a megbénult kőszobor. A* spanyol irodalom két egyetemes érvényű hőst adott az emberiségnek. (S ez nagy szó, mert az utóbbi kétezer évben milyen kevés irodalmi alak tudott mitikussá növekedni!) Don Quijotét és Don Juant. Van egy közös vonás is bennük: mindketten a végletességig önmaguk akarnak maradni - a világgal, a mennyel és a pokollal szemben is. Mondhatnánk úgy: az úton, melyen elindultak, nem elégszenek meg, csak az abszolútummal.

Cervantes és Tirso da Molina óta ez a két alak irodalmi közkinccsé is lett, minden korban új meg új irodalmi változatok születnek az alaptémára. Talán nem tévedek, ha *a Szerelmesek a város felett* férfiszereplőjében felfedezni vélem a Don Juan-vonásokat. Egy kissé narcisztikus fiatalember, hagyja magát a nőktől szeretni, miközben lázad apja és a világrend ellen . . . Melyiknek a cselekményét mondtam el? István (Boldizsár darabjának hőse) szintén az a férfi, aki vonzza a nőket - és amilyen könnyen megkapja, ugyanolyan könnyen ejti is őket. Közben, a régi és új nő összefutása miatt néha zavaros, kínos helyzetekbe kerül. Vígjátéki helyzetekbe - melyek a nők számára persze inkább megalázó és szomorú helyzetek. De még inkább Don Juanra vall az, hogy István poligám (itt szerényen: bigám) természete együtt jár a társadalom (a spanyol eredetiben még: a társadalom plusz vallás) értékeinek, tabuinak, bálványainak megvetésével, ócsárlásával, heccelő provokálásával.

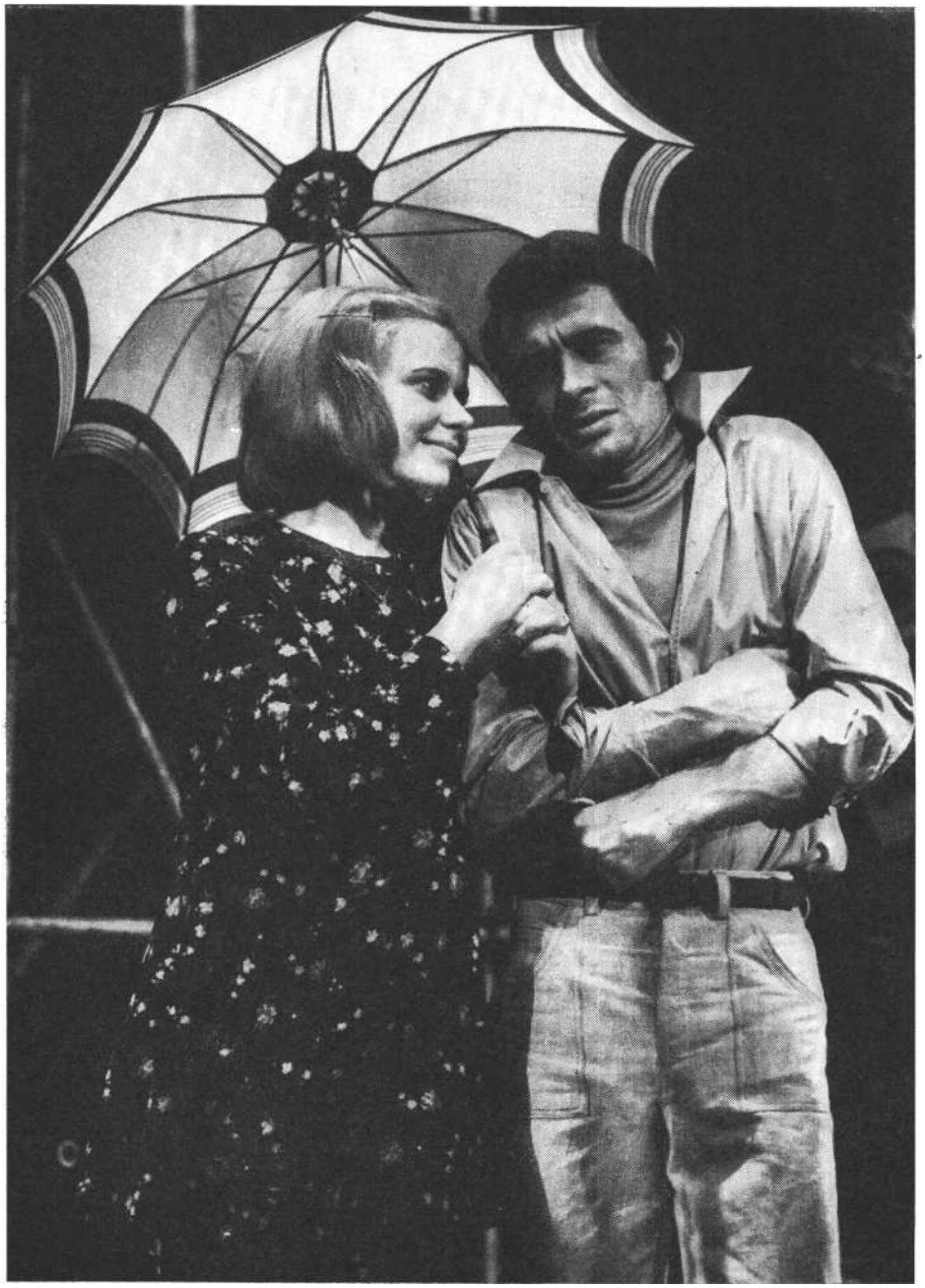
Don Juan igazi gesztusa: megcibálni a kőszobor szakállát.

Ez a kőszobor viszi aztán pokolra az istenkísértő, szabados Don Juant.

Ezért láthattuk, pláne a Molière-féle verzió óta Don Juanban a feudális világ következetes, elszánt tagadóját. Annak a világnak a tagadóját, amely formálta őt - végtelen önzésével és önimádatával együtt. Az eredeti Don Juan a feudalizmus kreatúrája, kontesztálója s végül áldozata. Szabályos lázadó *fils á papa.* (Próbáljuk ki: a Don Juan és az apja közti jelenet bármelyik mai dühös-fiatalok-darabba beilleszthető, szóról szóra.)

Nagyon jellemzőnek éreztem, amikor

BOLDIZSÁR MIKLÓS: SZERELMESEK A VÁROS FELETT (THÁLIA STÚDIÓ)
CSÍKOS GÁBOR (ISTVÁN) ÉS MONORI LILI (ÁGNES)



BOLDIZSÁR MIKLÓS: SZERELMESEK A VÁROS FELETT (THÁLIA STÚDIÓ). ESZTERGÁLYOS CECÍLIA (VERA) IS CSÍKOS GÁBOR (ISTVÁN)

Istvánnal kapcsolatban a feudalizmust hallottam említeni a darab dialógusában. Valamelyik női áldozata látta meg ezt a vonást benne. Jó szeme volt. Mert a Don Juan-komplexum különben nem nagyon szemet szúró. István padlásszobájának nincs semmi alkóvjellege. A szerelmi dialógusokban az erotika, az udvarlás, a hódítás konvencióinak szikrája sincs.

S ami a legnagyobb különbség: a modern kőszobor, a modern kormányzó, a modern Fekete elvtárs (így emlegeti István az apját) elviselik a szakálluk tépését, sőt valami jóleső bűntudattal hallgatják, hogy miféle megvetéssel és gúnyolódással borítják őket a mindentagadó, abszolútumra szomjas modern, ifjú Don Juanok.

*Festett egek*
*Madách Színház, 1969. december 7.*

*Aktív merengők.* Egyidőben mutatták be a Nemzetiben *a VII. Hadriánt* és a Madáchban *a Festett egeket.* (Hozzátehetnénk: a mozikban a „Ha ..." című filmet.) Mind a merengő hősről szólnak, mondhatni: az aktív merengőről, aki szellemének erejével meg is jeleníti, *materializálja* képzeletének játékait. (Illés Endre drámacímét nyugodtan ráragaszthatjuk Luke darabjára: VII. Hadrian is festett egekben él, álom-Vatikánban.) Az effajta hősöket általában nemigen tartják hősöknek. A merengők - a közvélemény szerint - a tevékeny élet hajótöröttei vagy szökevényei. Az ábrándozó „utazik", mint az ópiumszívó, sőt, ő az abszolút ópiumszívó, hisz még ópium, LSD, marijuana se kell neki: képzeletéből futja mindenre, a szökési sebességre is, ki ebből a világból a festett egek felé.

Nem csoda tehát, hogy az ábrándozást annyian rosszallták. („Aki óhajt és nem cselekszik, dögvészt áraszt" - írta Blake a Pokol közmondásaiban. Vörösmarty - tudjuk - az élet megrontójának tartja az ábrándozást. Az persze külön figyelmet érdemel, hogy éppen Blake és Vörösmarty kárhoztatja ily élesen a fantazmák megejtettjeit, épp e két költő, akik aztán igazán tudták, mit is jelent felcsigázott képzelettel élni.) Illés Endre nyilatkozataiból úgy látszik, ő is riasztó példának állítja színpadra a maga merengőjét. De a kritika a színpadon már nemigen éri őt utol, és alig tudja megsebezni.

Akár akarja az író, akár nem, a színpadon már védőleg körülveszi hősét a rokonszenv. (Az íróé is, a közönségé is.) És nemcsak VII. Hadriánt, hanem Illés fiatal mérnökét is.

A közönség hálás a merengőnek, az „aktív" merengőnek, aki lehozza neki a festett egeket. Úgy érzi, többet kap tőle - többet vagy mást -, mint a tettre kész hősöktől, akiknek legszebb eredményeiből és sikereiből is mindig hiányzik valami: a végérvényesség, az abszolútum. Különben is: a képzelet, mely bírja meg-jelenítő erővel, emberi teljesítménynek sem megvetendő. Felér a cselekvéssel, mely megvalósít.

Gaston Bachelard klasszikus műve *(La psychanalyse du feu)* konklúziójában a képzeletnek mint a Legnagyobb Mozgatónak elismeréséhez jut el: „Inkább, mint az akarat, inkább, mint az életlendület, a képzelet adja az erejét a lelki tevékenységnek. Pszichikailag mi az ábrándozásaink teremtményei vagyunk. Az ábrándozás teremt és határol el minket, mert az ábrándozás az, amely kirajzolja szellemünk végső határvidékeit."

Szűz *parton.* Illés Endre darabja azzal kezdődik, hogy egy fiatal pár belép egy idegen lakásba, mely egy időre otthona lesz.

Varázslatos pillanat.

A mélyén, mitikus magként bizonyára az Édenben felébredő első emberpár élménye lappang. „Ah élni, élni mily édes, mi szép!"

Drámaindításhoz pláne kitűnő pillanat. Az idegen lakás felfedezésének izgalma együtt az új élet kezdésének reményeivel. A függöny szétnyílik, és a színtér nemcsak a közönségnek új, a hő-

söknek is. Színpadi „belépőjüknek" hódításjellege van. És tudják, hogy amit itt találnak, az az övék is, meg nem is az övék. Ez mámorosan felelőtlenné teszi az új honfoglalókat. Elfogja őket a játé-kos kedv. Elkezdenek játszani.

Vészi *Ütegcsapdájában,* legutóbb, a darab azzal kezdődött, hogy *egy* magyar család bevonul egy üres alpesi üvegkalicka-villába. Megkóstolják az italokat, és menten maskarába öltöznek. Játszanak. Valamikor, az *Egy* szerelem *három éjszaká*ját azzal kezdtem, hogy egy fiatal pár belép egy vadidegen, üres lakásba. Ez lesz az otthonuk. Hahózni kezdenek, majd énekelni is. Ezt találtam a legmegfelelőbb szituációnak, hogy elindíthassam őket *a musical* vágányán. De bármilyen felszabadító is a környezetváltás, az új-élet-kezdéssel együtt járó ártatlanság-élmény és játékkedv: a hódítás pillanatának mélyén ott gyűlik a *szoron*gás.

Szorongás? Mitől?

Hát nem a régi lakások szoktak tele lenni baljós végzettel, nyomasztó örökséggel, emlékkel, kísértettel? Gorkij kis-polgárai a mozdíthatatlan bútorok között. *A Macska a forró tetőn* hősei olyan házban próbálják kibogozni lelki görcseiket, ahol egy emberöltővel előttük már két öreg férfi élt házaséletet. Kék-szakállú várában a hetedik ajtó mögött hullák vannak. Ibsen, Csehov, Remenyik „atyai házai" és Oresztész és Hamlet „atyai háza", ahová a fiúk hazatérnek, vesztükre, hogy bosszúálló Elektrák és Szellemek eszközeivé legyenek...

Van-e hát jobb egérút a végzet elől, mint egy új lakás? Illés Endre ifjú házaspárjai is bizonyára efféle menekülhetnéktől hajtva találták ki azt a társas-játékot, hogy egy-egy hónapra körbecseréljék lakásaikat.

De akkor mitől szoronganak?

És mitől szoronganak a hasonló nyitó-lépéssel induló drámák hősei?

Emlékeznek talán a Laodameia versére?

„Szűz új parton, fátyolos árnyakul
új nem sejtett végzetek álnokul állnak
az utas elé ..."

A függöny szétnyílik. A felfedezőként színpadra lépő hősök játszani kezdenek. De már tudjuk: a végzet is elkezdett játszani velük.

Előle futottak - elébe futottak.

*Milliónyi esélyünkkel szemben. Az* abszurd dráma divatjának vége. (A divat jának és nem az abszurd drámának, hisz az abszurditás a drámának műfaji eleme.) Mi jön utána? Azt hiszem: a saját anyagából megújuló színház divat-ja. A színház-színházé. Tehát jön a ceremónia, és jönnek a képzelet játékai, jön a pszichodráma és a színpad a szín-padon. (Nem mintha ezek is olyan új dolgok volnának, pláne ősi elemei ezek a műfajnak, csak most megint jobban előtérbe kerülnek. Lásd *Marat Sade, Nem félünk a farkastól,* Dobozy drámája stb., stb., s a legújabb bemutatók közül Boldizsár Miklós, Sándor Iván, Luke, Frisch darabjai.)

Ez a fordulat az antiszínháztól és az abszurd színháztól az archaikus és a játékos színház felé megfelel annak a változásnak, amely ma az emberi szellemben megy végbe. Mi ez a változás? Az atombomba-kor legsötétebb nonszensz-élményének fölébe kerekedik a biológiai forradalom és a kozmikus utazások korának élménye: az élet mutációinak, sokasodásának, továbbvitelének, átmentésének feltáruló végtelen lehetősége .. . Azt hiszem, tökéletesen igaza van Henri Michauxnak, aki szerint a nyugati emberre a jövőben *a* milliónyi *eséllyel* való küzdelem vár, s ez a küzdelem lesz majd rá jellemző.

Illés Endre már ebbe az új szituációba dobja hősét: a megsokasodott esélyek és lehetőségek közé. Úgy is merném mondani: *a* lehetőségek láttán, *felszabadító szorongások* közé. Hőse nemcsak egy idegen küszöböt lép át (lakáscsere), hanem a magáétól idegen jellemek és sorsok határvonalait is (ábrándozás). A világ, minden lehetőségével, előtte van. Képzelete lesz a Mefisztója. És ez a Mefisztó tálcán kínálja neki, amitől - úgy látszik - eddig meg volt fosztva: az Igazi Szerelmet és az Igaz Szót. Szeretheti, akit különben nem mer szeretni, s megmondhatja Igazgatójának a véleményét. Hol fikcióban, hol valóságban. Hogy mikor miben - nem is igen lehet tudni. A valóság és az illúzió közt a határ épp-úgy elmosódik, mint Calderón drámájában, *Az élet álomban.*

Ez egyrészt újabb próbája az egy fokkal teátrálisabb színháznak - másrészt felkészítés arra a világra, amelyben a cselekvéseink tere majd talán olyan széles lesz, mint amit a képzeletünk belát.

*Szabotázs.* Márai Kalandjában *a* hűt-len asszonyról kiderült, hogy tüdőrákja van. Férje, az orvosprofesszor derítette ki, s ezt a diagnózist adta hozományul a házasságtörőknek. A közönség megindultan és elégtétellel tapsolt. (Mint az előző században Gauthier Margit tüdő-bajához.)

Illés drámájában van egy hasonló effektus. *Látszólag* hasonló. Mert, hogy lényegében más, az hamarosan kiderült a közönség reagálásából.

A dráma egyik hősnője éppen egy szerelmi jelenetben elárulja, hogy leukémiája van - vagy volt, *vagy* mintha lett volna (híven a drámához: a leukémia festett pokol - s az író a dialógus fölébe röppenti - mintegy jelképként - a csőréből vérét hullató galambot egy olaszországi utazás emlékei közül.)

Voltak, akik az előadás után tartózkodva beszéltek erről a fordulatról. Engem mindenekelőtt fellelkesített, hogy tetten érni véltem az írót egy *leitmotiv*jának következetes továbbvitelében. Mert lám, itt vagyunk megint annál a felismerésnél, amely oly váratlanul, szinte brutálisan-váratlanul szokott rátörni Illés Endre hőseire (és a hősei sorsában persze még inkább olvasó- és nézőközönségére), annál a reflexszerűen belénk sajduló memento morinál, hogy a legtökéletesebb test is szabotál. És eszembe jutottak a régi Illés-novellákból e felismerésnek futó és feledhetetlen pillanatai. Balatoni vitorlás, rajta egy szép lány és egy öregedő férfi, köztük áthidalhatatlan távolság, és elégtételül, vigasztalásul *az* a gondolat, hogy *az* egészség nem is igaz, csak álarc, hisz úgyis a betegség a lényeg .. .

Itt is csak az történt. A nő a szerelmi jelenetben fellebbentette az álarcát: „leukémiás vagyok" - mondta.

De mi ebben a nyugtalanító? Hisz Dumas-nál nem volt nyugtalanító. Márainál se. Holott ők még csak kérdőjelet se tettek a betegség után, mint Illés Endre.

Talán az, hogy a közönségnek ezúttal nincs módja úgy fogadni a nő betegségét, hogy bűnös élete miatt ez rajta a büntetés. Mármint Isten büntetése. Pedig ugye, *hogy* mindjárt mennyivel meg-nyugtatóbb volna: mi nem leszünk leukémiások, mert erkölcsös életet élünk. Mint ahogy nagyanyáink nem kapták meg a tüdővészt és anyáink sem a tüdő-rákot. Mi nem cserélünk lakást, és nem cserélünk feleséget, és sose halunk meg.

Megnyugtatóbb lett volna.

Csakhogy az író kitartott annál a fixa ideájánál, hogy az egészség nem az erény jutalma, hanem a betegség álarca.

# *Egy előadás dimenziói*

UNGVÁRI TAMÁS

## *Megjegyzések a* ***VII. Hadriánról***

Rendkívül gyorsan jutott el magyar színpadra *a VII. Hadrian*. Ez egy 1968-as angol siker, és most hódít a Broadwayn; még az is megtörtént vele, hogy egyszer-re két angol színház is játszotta; a Mer-maid, lent a londoni dokkoknál és a Haymarket a West Enden. Színészt is avatott a mű, egy addig javarészt ismeretlen, de egy esztendő alatt világhírre felnőtt művészt, Alec McCowent.

Pontosan egy évvel ezelőtt láttam a művet Angliában. Az előcsarnokban tüstént két példányt vettem a szövegkönyvből, és hazaküldtem, hátha valakinek megakad rajta a szeme, kedve támad bemutatni, eljátszani, színre hozni. A színházak fagyosan fogadták. S aztán hazaérkezett Marton Endre amerikai útjáról, és ezt a művet hozta a tarsolyában. A történet nem bizonyít semmit. Legfeljebb annyit, hogy egy darab nem akkor kerül színre Magyarországon, ha egy literátor „felfedezi", hanem akkor, ha egy rendező kedvet érez hozzá. Így van-e rendjén? Alighanem igen. A literátor szöveget hoz, importál, a rendező viszont elképzelést alakít ki. Akkor nyúl kül-földi darabhoz - a jelentős művész -, ha a világkarrier eddigi megfogalmazásaihoz valamit hozzá tud tenni. S ez nehéz munka, bizonnyal nehezebb, mint az egyszerű fordítás - és én így, ebből a szempontból figyeltem Marton Endre ábrázolását. Sietek kijelenteni, *hogy* a magyar Hadrian önálló érvényű munka; a szolgai követésnek vagy másolásnak elemét sem lehet benne felfedezni. Azt is hozzáteszem, hogy a magyar szöveg - Vajda Miklós munkája - eleven és élő; Vajda nagyon finoman rájött, hogy stílusában ez a mű *a Nézz vissza haraggal* viktoriánus előképe, hogy itt a tirádákat nemcsak a darab forrásául szolgáló regény szolgáltatta, hanem egyszersmind az a friss hagyomány, amit Osborne oltott bele az angol színházba: a dühöngés, az áradás, a szaggatott mondatoknak és kifogyhatatlan lélegzetnek az a furcsa elegye, ami oly eltéveszthetetlenül üti rá bélyegét az évtized angol színjátszására és a színpad nyelvi anyagára.

Illik tehát megvizsgálnunk az egyezéseket és a különbségeket az angol és a lényegében teljesen azonos amerikai előadás, valamint a magyar között.

Az első szembeszökő különbség, hogy a Mermaid színház egyszerű téglaépület; raktárhelyiséget alakítottak át Thália templomává; ennek következtében meztelen reflektorok, tűzfalak merednek a nézőre: az egész előadásban minduntalan kísért a színhelynek ez a nyersesége. Nem utal ez másra, mint arra, hogy a néző itt színjátékot lát, tulajdonképpen idézetet, megelevenítést; az illúziót mint-egy zárójelbe teszi a környezet, igyekszik állandó vonatkozást teremteni a mindennapokkal, megpróbálja beleépíteni a köznapi tapasztalat világába. Az angol előadás puritán szegényességével tüntetett, míg a magyar felhasználta az állami támogatás összes lehetőségét: vörös drapériák, bársony szuffiták, négy bejárós színpad, finoman gördülő, széthúzható-összeállítható díszletelemek; a színpadnak egy sajátos több lépcsőjű tagolódása, mely végül kinyitható, egészen valószínűtlen mélységekig: ez a színház minden erejével illúziót teremt, olyannyira, hogy a Vatikánban játszódó részek egy háttérvetítés segítségével teljes plasztícitást nyernek; a sixtusi kápolna éppúgy megjelenik, mint a pápai trónterem. Az eredeti szöveg szerint ezt a freskót „eljátsszak". A Nemzeti Színház színpadán azonban megjelenik; a színész máris humoros lehetőséget aknázhat ki, lefekszik a földre - ez szerzői utasítás -, de azzal, hogy van mit néznie, az egész jelenet (I. felvonás 3. szín) különös plasztícitást kap.

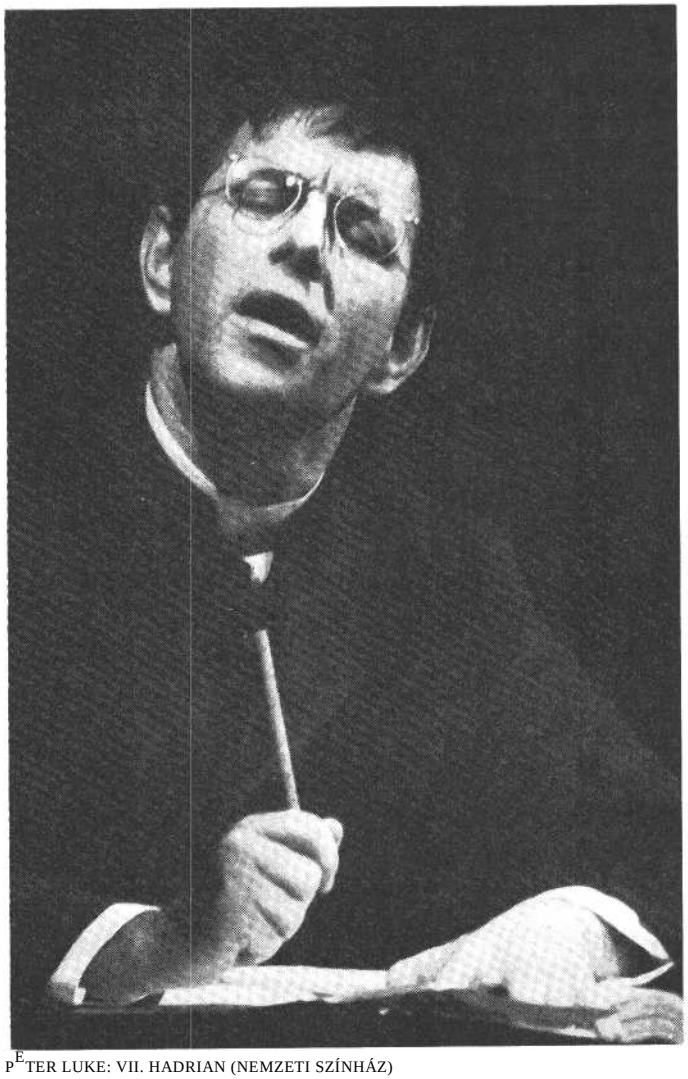
A darab arról szól, hogy egy Frederick William Rolfe nevű kirúgott kis-pap azt képzeli, hogy pápává választják. A darab tehát két zárójel közötti vízió: az elején egy hónaposszobában látjuk a képzelgőt, majd innen hirtelen ível az útja a Vatikán tróntermeig, hogy aztán, mikor az álom lejátszódott, ismét a végrehajtók karmaiban pillantsuk meg.

A dús díszletek s a szép kosztümök ezt az álomszerűséget - paradox módon - kissé megkopasztják. Minél színesebb ez az álom, annál reálisabb, s minél reálisabb, annál kevésbé álomszerű. A gazdag látványosság így némiképp elvesz a darabból, míg a másik oldalon különös többletet ad hozzá. A többlet egy bizonyos klasszikus nemesség, némi pompa, némi belefeledkezés. Milyen áron? Talán azon, hogy Frederick William Rolfe eszméiből látunk kevesebbet. Ez nem-csak vágyteljesülés, hanem mintha egy megvalósulási lehetőség is lenne; nem-csak kívánság, hanem akár történelmi sansz - Martonnál tehát a dekorativitás már a mondanivalón igazít, kihasználja azt a darab kínálta lehetőséget, hogy történelmi tablókat vetítsen föl, és így a sztorit domborítsa ki, magát a pápai állam intim életét, és háttérben hagyja Rolfe gondolati kínját, belső viaskodását.

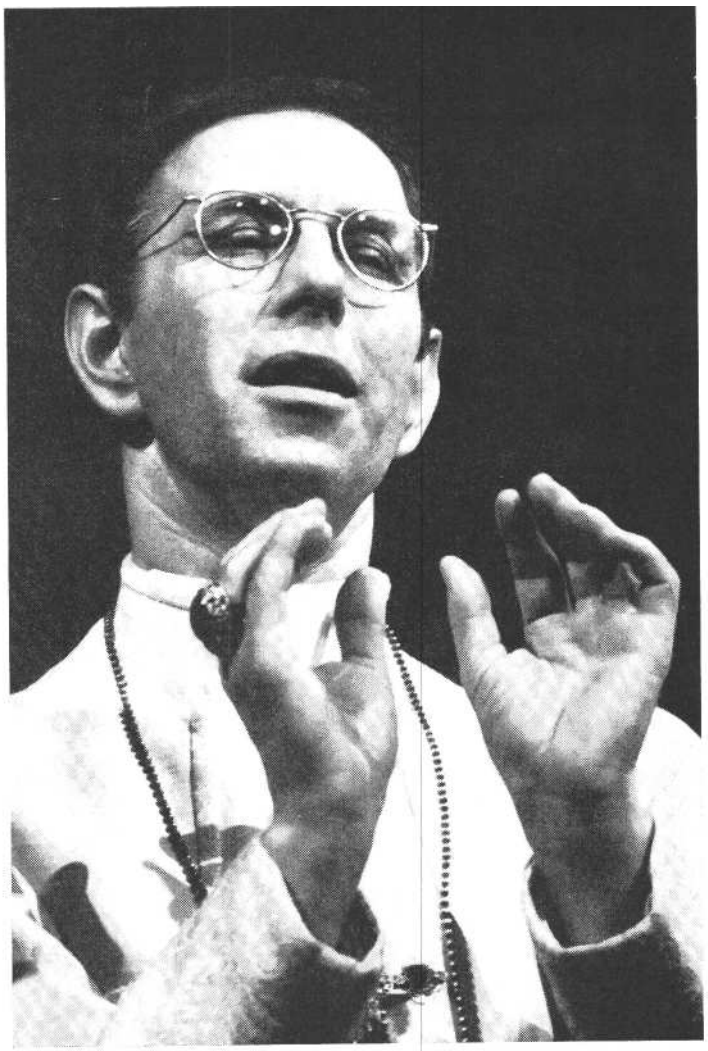
Mindez egyetlen hangsúly. De ez a hangsúly lényeges különbségekhez vezet. A londoni előadás - ha össze kell foglalnom néhány mondatban - arról szól, hogy a szervezett egyház kiveti magából a megszállott ortodoxiát; a megalkuvó, opportunista és világi klérus megöli az apostoli szellemben föllépő reformert. Ez a mondanivaló természetesen aktuális a mai jobboldali mozgalmak korában; érdekes is, bár mint példázat, felületes. Marton, úgy látszik, ezt a példázatot elutasította. S helyette az egyéni szenvedés történetét munkálta ki, azt a lelket, aki megszállottság és racionalizmus, a hétköznapi tapasztalat és az isteni eufória között hánykódik. S ez a kép nem kevésbé érdekes. Ha kevesebb is az általános sugárzása - több az emberi melege.

Talán a legnagyobb különbségtevés, az áthangolás épp Hadrian ellenfele, a pápistagyűlölő Sant alakjánál történik. A külföldi előadásban *ez* az ír protestáns a profán tömeget képviseli; a szatócsot, aki a vallást ürügyként használja minden nemesebb lélek elpusztítására. Martonnál Sant megemelkedik; a jelleme meggyőződést és tartalmat kap - talán azért, mert *hic et nunc számára* nem probléma a kiváló személyiség és a tömegember ellentéte, hanem inkább a két vallásos megszállottság furcsa párbaja.

Gondolom, világos, hogy itt nem a két előadás minősítéséről van szó. Ha-nem arról, hogy a rendezés sohasem ki-és bejárások kiszabása, nem egyszerűen a színészi dikció meghatározása, hanem értelmezés. Marton a darab külföldi és aktuális mondanivalóját nem érezte érvényesnek. Megkereste tehát mindazt - józan önkorlátozással -, ami ebből a darabból az aktualitáson túl megmarad; a furcsa ízét, képzeletének szárnyalását, a személyes drámát. Kétségtelen, hogy ettől a darab nem mutatja meg születésének minden indokát; nem tárja fel mondanivalójának minden ágát. De ad valamit, ami ezzel egyenértékű: az átélhető személyi sorsot, vágyódás és csalódás drámáját.



PETER LUKE: VII. HADRIAN (NEMZETI SZÍNHÁZ)
KÁLMÁN GYÖRGY (ROLFE



KÁLMÁN GYÖRGY (ROLFE MINT PÁPA)

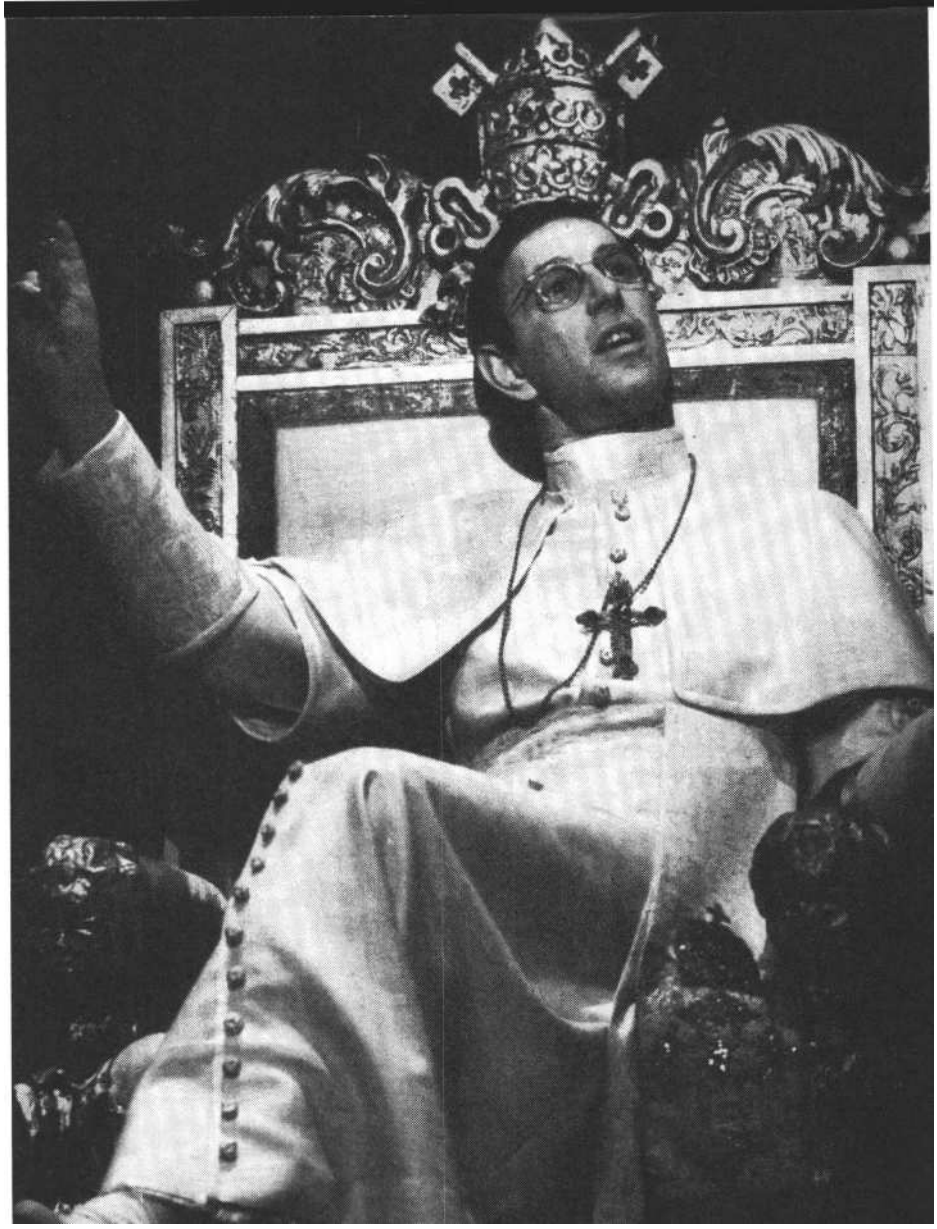
És még valamit: szerepalkalmat. Szerepalkalmakat. Itt persze ismét sok és lényeges különbség fedezhető fel a külföldi és hazai előadás között. A mi színjátszásunk általában is túlzásokra hajlamos, erősebb és kihívóbb színekkel dolgozik. A szereplők gyakran - itt is, másutt is - „póthangon" szólalnak meg, a karakterizálás érdekében. Az a szerep például, amit itt *Kállai Ferenc* két rész-re bontott, és a végrehajtó alakjában egy különös fejhangot csendített meg, míg püspökként a saját normális hangján beszélt - kirítt volna az angol elő-adásból; ott a „saját hang", tekintet nélkül a szerep változásaira, kötelező. Ugyanígy a mimikával is takarékosabban bánik a legtöbb külföldi társulat. A maszkkal is. A kitűnő *Agárdi Gábor,* aki ezen az előadáson méltó sikert arat, olaszos parókát tett fel, hatalmas hasat „növesztett", holott egyszerűbb lett volna a szövegből néhány célzást kiiktatni, mint a délceg Agárdit megkövéríteni.

A természetesebb felfogásnak persze Marton előadásában is helye volt. *Zolnay Zsuzsa, Csernus Mariann* ezt kép-viselték rövid szerepükben is; és meglepő volt *Gelley Kornél* önálló és érdekes értelmezése is; ha egy ranggal följebb is helyezte Santot a saját színvonalán, de túlzásokba sehol sem tévedt, tiszta, árnyalt és pontos volt. Akárcsak *Avar István,* aki püspöki ruhában is megmaradt egyszerű, derék angol papnak.

A végén térünk rá *Kálmán György* alakítására. Nagyszerű. Kálmánról ismertek a közhelyek: ideges, érzékeny, intellektuális stb. Ismertek az ellenközhelyek is: hogy olykor modoros, hogy mintázásában szélsőséges stb. Nos, ebben a szerepben alkalma volt, hogy egyéniségének szélsőségeit összefogja. A keretjátékban minden idegességét kiél-heti; a fő színekben, az álomjelenetekben pedig méltóságot és okosságot egyaránt mutathat. Milyen furcsa, hogy az utóbbiakban volt teljes és maradéktalan, ott volt meggyőző, okos, szellemes; ott tudott váltani suttogásról hangerő-re, elmélyültségről a frivolitásra. Milyen szerencse, hogy legkevésbé a meg-szállottat játszotta ki. Inkább az okos és tapasztalt lélek, meg a szenvedő és megalázott jelent meg játékában; volt benne valami megejtő kedvesség is a legváratlanabb helyeken - egy sajátos cinkosság a szereppel, hiszen ez a szerep egyszersmind szerep a szerepben és lám, e sok szint között kellemesen szállt fel s alá hanggal, mozgással, egész habitusával. Emlékezetes mű az övé, s talán még szebb lesz, ha az indítókép játékában elhagyja a karikírozó vonásokat; nem véletlen, hogy amikor ez a szín visszatér, mennyire meg tudja szólaltatni a keretjáték lényegét - az elégikus és álmodozó hangját.

Van hát *egy* önálló Hadriánunk, egy jó darabunk, mely nagyobb pompával, dúsabb szereposztásban jelenik meg, mint a külföldi. Az erényei megörvendeztetnek; a hibái az egész magyar színi-kultúrára hárulnak. Mert nem kétséges, hogy van hajlamunk a túlzott dekorativitásra éppúgy, mint a túlzottan markáns szerepfelfogásokra. Amellett az értelmezésről is megjegyezhetünk annyit, hogy itt egy hamis általánosítás helyett ugyan a reális dráma került a darab középpontjába, de talán lehetett volna még ezen is továbbjutni egy tágabb, világosabb, egyetemesebb üzenet felé.

PETER LUKE: VII. HADRIAN (NEMZETI SZÍNHÁZ)
KÁLMÁN GYÖRGY (ROLFE, AZAZ VII. HADRIAN)



D. FEHÉR ZSUZSA

# *A VII. Hadrian díszletei és jelmezei*

Az álom és valóság, az eszme és illúzió játékterét, valódi és fiktív szereplők megjelenését kellett megterveznie Varga Mátyásnak és Schäffer Juditnak a Nemzeti Színház *VII. Hadrian* című drámájában.

A díszlet- és a kosztümtervező feladatának bonyolultságát az mérheti fel igazán, aki a katolikus vallás önmagában is szcenírozott rituáléit ismeri, a szertartások környezetének, az öltözködésbeli szabályoknak vizuális emlékét megőrizte. Ha egyszerű történelmi-társadalmi cselekmény lenne a darab tárgya, a két tervezőnek nem lenne egyéb gondja, mint pontos kutatómunka alapján hite-les levegőt teremteni, hibátlan ikonográfiával helyszínt és figurát jelölni. De egy nem létező pápa és egy sohasem volt szituáció életre keltése, a szürreális történés képekké formálása a két művész intellektusát, váratlan fordulatokat elfogadó fantáziáját követelte meg. A neurászténiás látomás-álom díszletben és kosztümben is szélesen, pompásan kibontakozó realitás, és a reális történés szűk térbe szorított jelenetei eleven kontrasztot jelentenek Peter Luke színművében. A dráma keretjátékának cselekménye a viktoriánus korszak testetlen padlás-szoba-nyomorát, áruházi áleleganciáját állítja szembe a katolikus *egyház* évszázados műemlék-interieurjeivel, a bíborosi kar hatalmi jelvényeivel, a méltóságot és bőséget sugárzó környezettel.

Egy hétköznapi ember, apró csalásokkal terhelt különc - egy angol katolikus a játék középpontja, őt szolgálja minden, s neki kell majd mindenki fölé magasodva, de magányosan meghalnia Krisztus földi helytartójának megálmodott szerepében. S ha keretjátéknak neveztük a valóságos jelenetek sorát - szándékosan tettük. Ezúttal az álomképekben valódi a színpad, s a ritka visszapergetés az eredeti helyszínre már a darab közepén, de még inkább a végén szinte erőszakosnak tűnik, s már-már a nézőt érő inzultus határát súrolja, mert ki kell lépnie a fantázia gondolatokkal és drámai mozgással teli birodalmából.

Kálmán György Rolfe szerepében kiemelkedő egyéni teljesítményt nyújt - ebben azonban valamennyi szereptő és szcenikai elem meghatározott részt vállal. Egy jól szervezett társadalom mutatja fel a kiválasztottat, diadalra és kétes értékű vértanúságra szánt hősét.

Az első kép civil-papi ruhás alakja éppen egzaltált önimádata, reszketeg gesztusai révén kerül a színpadi játék centrumába. A hivatalnok-végrehajtók és a kokott-feltűnőséggel öltözködő, szerelemre éhes özvegy társaságában, a nyomortól, sikertelenségtől, tehetetlenségtől szűkölve magányba menekült ember energiát áraszt maga körül. Lelki test-vére Ágnes, a takarítónő. Ők ketten az élet kitaszítottjai. Puritán fekete-szürke öltözetük is emellett szál. Az irgalmasság tárgya és alanya egymáshoz tartozik. A színpad szűk előterében pompás vörös plüss falak nyílásában kegyes hangulatot árasztó szobarészlet, koporsó sivárságú fekhely jelzi a valóságos környezetet. Különös ez a váratlan papi pompa itt, amelynek elsősorban a műszaki követelményekből adódó jelenléte már sejtet valamit a hirtelen színváltozásból, Akár-csak a szegényes szobácskába érkező magas papi méltóságok, akik már Rolfe álmának szereplői. A vörös-lila cingulusokkal értelmet nyer a háttér ünnepélyes bársonya, s a helyszín tüneményesen gyors és szellemes átalakításával, rövid közjáték után kitárul a néző előtt a pápaválasztás színhelyének, a Sixtus-kápolnának lélegzetvisszafojtásra késztető, fenséges képe.

Itt már tobzódik a díszlettervező a szín- és fényhatásokkal. Szinte szétönti csillogó velúrjait, szigorúan ügyelve a térbeli konstrukcióra. Rend, szabály és mérték kötelezi az egyház híveit, s biztosítja urainak hatalmát. Hatalmas, vörössel bevont pillérek, változatos csoportosítású lépcsők, emelvények, melyeken ugyanaz az anyag feszül, arany szegéllyel leszorítva - jó ritmusú játékteret adnak. Rajtuk a bíborosok számára le-tett alacsony ülőkék, a díszes pápai trón a tiarával, de még a krómcsillogású tolókocsi is az egyház évezredes gazdagságbiztonság szellemét testesíti meg. Az áttört szentélyrácsot - amely az előfalhoz hasonlóan sínen mozgatható - térdeplő

angyalok plasztikái díszítik. Ez az aprólékosan megmunkált színpadelem arra is lehetőséget ad, hogy mögötte még monumentálisabban jelentkezzék Michelangelo Utolsó ítéletének középponti része.

A freskó nagyított-vetített részletének felhasználása a díszlettervező telitalálata. A középen fehér és a szélei felé sötétedő körfüggönyön szinte világítanak az alakok. A nagy reneszánsz mester e barokkos mozgalmasságú alkotása így, ebben a kivágásban illeszkedik tökéletesen a cselekménybe. Az álom ezúttal a döbbenet erejével ragadja meg a nézőt, s játszadozó gyermekekké zsugorítja a bíborosok csoportját. De a hősnek is segít az igazság keresésében. A világi hatalmukat féltő s az ökumenikus zsinat összehívásán vitatkozó főpapokat a vég-ítélet félelmetes megjelenítésével fosztja meg jelentőségüktől. A tanácskozások a pápai fogadóteremben folytatódnak, a színpadkép kisebb változtatásával. A vetítővászonra a Collegium egyik termének illuzionisztikus teret ábrázoló freskója körül. Ezzel még tovább látszik bővülni a színpadi tér. A fotó megváltoztatja a falfestmény oszlopait és boltozatát, a díszítések térbeli elhelyezkedését. Élettel telíti a festett architektúrát. Ez feszültséget hoz a háttér és elő-tér viszonyába. Itt kell megemlítenem a helyváltozást jelző, a bársony keretekbe lebocsátott gobelinek mértéktartó, finom színezését, szuggesztív arányait. Ezek mozgalmas figuralitásuk ellenére is szerények maradnak, hangulatteremtő készségük viszont rokon a zenei aláfestéssel és a harangozás kitűnően alkalmazott hanghatásaival.

Mindössze egyszer találtam tolakodónak a díszletet, abban a jelenetben, ami-kor ismét Crowe-né otthonában vagyunk. A festett ablakmélyedés, a télikert zöldjeivel élesebb, agresszívabb a kelleténél. Nem az egyébként is hivalkodóan kis-polgári környezet jelzése szempontjából, hanem inkább a festett részlet alkalmazott jellegének törése miatt. Inkább képzőművészeti műnek, mint díszletnek hatott.

A díszlet már-már operaszínpadi ünnepélyessége, Rolfe álomkarrierjének felfokozott, valóságot túlzó atmoszférájához alkalmazkodik, de teljes hatást a kosztümökkel együtt ér el. Az első kép megszállott figurája extravaganciájában is hős. Semmire sem való, céltalan intellektualizmusa a pápa alakjában egyszerre világot megváltó értelmet kap. Külső átalakulása is robbanásszerű. Törékenysége ellenére megnő a hófehér pápai köntösben, még szemüvegének csillogása is, cinikushól és gyanakvóból jóságossá, okossá változik. Kálmán György kiváló alakítása tele van apró gesztusokkal, s ez a környezet és öltözet fontos kiegészítője. Gondoljunk csak a nehéz, arannyal hímzett övre, a sűrű redőzetű talárra, a csillogó bojtokkal ékes napernyőre. E méltóságos öltözet rejtett zsebéből kapja elő kis hamutartóját, alatta igazítja meg harisnyakötőjét, s ezek a mozdulatok a dráma ritka, oldott pillanatait hozzák. A tárgyaknak mindenütt fontos szerepük van. A csillogó pápai gyűrű, a bíborosok drágakővel kirakott mellkeresztjei a rájuk villanó színpadi fényben nagyszerűen egészítik ki a redőzött selyemripsz köpenyek izgatott hullámzását. Megjelenésük az apostoli egy-szerűség megtagadása. Színes-hatalmas társaságuk erejét mégis könnyebb megtörnie a fanatikus pápának, mint az ír protestáns gyűlöletét. Jeremiah Sant az egyetlen szereplője a drámának, aki külsejében is átlagember. A cselekvő bosszú álmodozástól mentes alakja. Öltözködése minden korok férfikonfekciója, ügynöki elegancia, melyet egyéniségének féltett jegyeivel, szőrmével vagy díszzsebkendővel élénkít. Crowe-né agyondíszített rózsaszín velúr ruhája, tolldísze és fátyla talán harsányabb a szükségesnél. A csáböltözet nem veszi figyelembe, hogy a pápai kihallgatásra készülő le-dér asszonyok még ezen az alacsony műveltségi szinten is szívesen álcázzák igazi lényüket áhítatos, szolid öltözékkel. Érdemes megemlíteni még a maszkok és parókák karakterizáló erejét. A bíborosok némelyike bibliai ábrázatot ölt, a farizeusok vonásaival és alkatával (Ragna bíboros: Agárdi Gábor).

Ritka, nehéz feladat a konkrét vatikáni színhely szcenikai megformálása, nem kevésbé a papi egyenruha jellemet, embert minősítő kosztümmé változtatása. Mindkét művész kitűnően oldotta meg.

*Peter Luke: VII. Hadrian, Nemzeti Színház.*
*Fordította: Vajda Miklós, rendezte: Marton Endre, díszlet: Varga Mátyás, jelmez: Schäffer Judit. Szereplők: Kálmán György, Zolnay Zsuzsa, Csernus Mariann, Kállai Ferenc, Avar István, Gelley Kornél, Agárdi Gábor, Velenczey István, Csurka László, Bodonyi Béla, Szél Richárd, Gáti József, Szersén Gyula.*

SZEREDÁS ANDRÁS

## *Stuart '69*

„Mondhat bárki, amit akar, akinek nemes a szíve, az pártját fogja Stuart Máriának, még akkor is, ha igaz lenne mindaz, amit mondanak róla" - írta Walter Scott. Nemes szívű színigazgatók időről időre pártfogásba is veszik a *Stuart Máriát* - bármennyit vitatkoztak is rajta kezdettől fogva kritikusai. A szép skót királynő azonban sosem hálátlan a lovagjaihoz. Ritkán marad szem szárazon, kassza üresen. A színházi élét - gyaníthatóan vérpangásos - állapotán ez persze édeskeveset segít. Mint ahogy a szkeptikusabb korokban fellépő érzelmi ínséget sem enyhítheti igazán előző korokból kölcsönzött pátosz. Schiller nem tartozik a repertoáron tartott klasszikusok közé. Halálának 150 éves évforduló-ja alkalmával (1955-ben) ugyan megszaporodtak a kegyeletteljes felújítások, de aztán hosszabb hallgatás következett be. Az utóbbi néhány évben mintha újra megnőtt volna az érdeklődés. *Stuart Máriáját* is több színház műsorára tűzte. Miféle értékek feltárására, megmentésé-re vállalkoztak ezek az előadások s köztük a mi felújításunk? Lekapcsolható, tompítható vagy éppenséggel átvehető-e Schiller ma már korszerűtlennek ható pátosza, amely szorosan kapcsolódik a régebbi deklamáló-romantikus színjátszási stílushoz? Fel tudjuk-e fedezni magunknak, alkalmas-e ez a melodráma felé hajló darab korszerűbb tartalmak tolmácsolására? Ezek a kérdések, amelyek a mostani bemutató alkalmával is felmerülnek, lényegében a klasszikusok tiszteletének különböző értelmezésére célznak.

Schiller óta nemcsak történelemtudatunk, de tudásunk anyaga is megváltozott. Ma már nemcsak Erzsébet abszolutisztikus törekvéseiben ismerjük fel a haladás szükségszerű útját, de Stuart-képünk is megtisztult a romantikus patinától. Úgy tűnik ugyanis, hogy a tizenkilenc évig börtönben sínylődő királynő nem töltötte bűnbánatban és tétlenség-ben napjait, hanem sűrűn levelezgetett a XIII. Gergely által Rómában és Reimsben felállított „diverzánsképző" iskolák növendékeivel. Persze a diplomácia mű-

SCHILLER: STUART MÁRIA (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ) EGRI ISTVÁN (PAULET LOVAG) ÉS VÁRADI HÉDI (MÁRIA)

ködésbe lépett a másik oldalon is. Lord Cecil és Walsingham a Stuart-veszély leküzdésére kémelhárító szolgálatot szervezett, amelybe belevonták -- a darabban gyóntatópapként szereplő - Melville-t is. Walsinghamék csak a kedvező nemzetközi konstellációt várták meg, hogy a Babington-féle összeesküvés kiprovokálásával lecsaphassanak a veszélyes ellenfélre.

Persze helytelen volna Schillertől a történelmet számonkérni, hiszen az számára csak alapanyag - lessingi értelemben vett névtár -, amelyet szabadon kezelhet. „Vonzalom és szükséglet - írja a Stuart-téma feldolgozásának idején Goethének -, szabadon kitalált, nem történelmi, hanem pusztán szenvedélyes és emberi anyag felé kerget." Világos, hogy Schillert a históriai anyag mitizálható tartalma érdekelte elsősorban, és ez szorosan kapcsolódott ez idő tájt érlelődő klasszicizmus-igényéhez. Elkápráztatta a dramaturgiai lehetőség, hogy feleleventitheti az euripidészi mintát, egy sajátosan tragikus helyzetből indulhat ki, ahol már az első jelenetben adva van a katasztrófa és ezzel a katarzishoz vezető arisztotelészi „félelem". A továbbiakban már csak az a feladata, hogy részvétet keltsen hőse iránt. Jellegzetes Iphigenia szituáció. A börtönben sínylődő, ítéleté-re váró Stuart Mária végső soron épp-olyan „történelemnek" kiszolgáltatott áldozat, mint Iphigenia. Őt azonban a sorsába való beletörődés, a megadás pillanatában nem Artemisz veszi magához, hanem a vértanúk misztikus közössége.

Természetes, hogy Schiller az áldozatnak új etikai értelmezést adott, s az eredetében barbár-pogány motívumot a keresztény mitológiába emelte át. Történeti érzéke azonban megóvta az egyoldalúságtól, anyagát a történelem megérzékített tényei közé ágyazta, s így az „áldozatnak" nemcsak etikai, hanem történelmi értelmét is feltárta. Azt az ellent-mondást azonban nem sikerült feloldania, amely az etikai és a történelmi igazság között feszül.

S ezzel elérkeztünk a mindenkori Stuart-előadások kulcsproblémájához, ahhoz ugyanis, hogy az etikai vagy történelmi konkretizációt kísérelje-e meg a rendezés. Mindkét végletnek vannak buktatói. Erre utalnak a csaknem valamennyi kritikában, elemzésben felbukkanó fenntartások.

Ahol - a darabban is túlságosan nyersen, túlságosan konkrét helyzetekben fel-táruló - etikai tartalmat, Stuart „mártíriumát" hangsúlyozzák, ott szükségszerűen csökken Erzsébet szerepe, s nő a kísértés, hogy benne a skót királynő romantikus-diabolikus ellentétét teremtsék meg. Ezzel együtt legtöbbször felbukkan az a veszély is, hogy a kettejük bonyolult, tényleges történelmi párviadalát - Schiller szándékai ellenére - holmi katolikus-protestáns vetélkedéssé silányítsák. (Ez a veszély az első weimari elő-adások óta kísért - s azóta játsszák pl. gyakran erősen megrövidített formában a gyónási jelenetet.) Valahányszor a kritikusok a szereposztással kapcsolatos ki-fogásaikat hangoztatják, kimondatlanul ott van ennek a rendezői elképzelésnek a bírálata is.

A másik lehetőség vagy inkább véglet, ha a történetiség vonalát emelik ki, történelmi drámára fordítják le Schiller szomorújátékát. Az utóbbi időkben erre főként az NDK színpadjain történt néhány - elismerten félresikerült - kísérlet. Míg az előbbi elképzeléshez elég volt sematizálni, leegyszerűsíteni a szerepeket, romantizálni a stílust, itt nehezebb a helyzet, a történelmi konkrétságba is beszivárgó etikai tartalmakat kell likvidálni. Ennek érdekében komoly húzásokra kerül sor: eltávolítják azokat a sorokat, jeleneteket, amelyekben Erzsébet kisstílűnek, nőiesen hiúnak és féltékeny-

SCHILLER: STUART MÁRIA (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ). MEZEI MÁRIA (ERZSÉBET) ÉS BESSENYEI FERENC (LEICESTER)

nek mutatkozik, más jeleneteknek pedig megváltoztatják a hangsúlyát. Így például a nagy kerti jelenetben Stuart ki-fakadása groteszkül visszhangtalan, az angol királynő ugyanis már előzőleg el= távozik. Megrövidítik és felgyorsítják a gyónási jelenetet, azzal az indoklással, hogy Burleigh meglepheti őket. Végül pedig nem hagyatják magára Erzsébetet az utolsó jelenetben, legfeljebb rossz tanácsadóitól szabadítják meg (Leicester). Míg az előbbi felfogásban Máriával szemben Erzsébet húzza a rövidebbet, itt Fordítva történik. Erzsébet pozitív, történelemalkotó szerepének hangsúlyozására.

Ezekben az előadásokban persze nyoma sem maradhat a schilleri pátosznak, és amikor a szenvedélyes, romantikus dikció a társalgási színművek hangját kénytelen utánozni, inkább az iskolai történelemórák hangulatát idézi, semmint Schiller szellemét.

Nehéz elhinni, hogy csak e két véglet létezik: a patetikus-érzékeny szomorújáték és a száraz történelmi lecke. Túlságosan lekerekített, sematizált mindkét felfogás ahhoz, hogy azt az „általános, mély megrendülést" sugallja, amelyet Schiller a darab feladatának szánt. Hol-ott ezt a megrendülést olykor érezzük. Leginkább ott, ahol etikai és történelmi igazságérzetünk kibékül egymással. Ahol Schiller - a darab minden ellentmondásossága ellenére - érezteti azt a tragikus hasadtságot, amely történelmi szerep és a személyiség határai között tátong, felidézi a kiszolgáltatottságnak, opportuniz musnak, árulásnak, a „hidegháborúnak" azt a légkörét, amely Stuart Mária korát jellemezte. A darab máig is élő hatásosságának egyik és legmélyebb forrása éppen az, hogy Schiller dramaturgiai princípiummá emelte a leplezés és lelepleződés, látszat és igazság szüntelen feszültségét. Erzsébet Angliájában, ahol egzisztenciális érdekében minden szereplő legalább két „arcot" mutat, Mária az egyetlen, aki nem színlel, aki valóban az, aki. Az volt féktelen szenvedélyében, az bűntudatában is: önmaga. Ő az egyetlen, aki. biztos tudatában van történelmi hivatásának. Schiller éppen abban láttatja tragikumát, hogy helyzete megfosztja a történelmi szerep valóra váltásától.

„Azt hittem: én kioltom mindörökre
az ősviszály pusztító nagy tüzét."

Erzsébet ezzel szemben állandóan menekül, bujkál saját történelmi szerepe és felelőssége elől. Hol a parlamentet, hol a törvényt, hol pedig tanácsosait tolja maga elé, rájuk hárítva a kikerülhetetlen cselekvés terhét.

"Ne kölcsönözze törvénytől a kardot,
hogy szabaduljon az ellenfelétől; a
nyers erőszak gyilkoló kezét
ne pólyálja be szentelt fátyolába,
Mutassa meg már végre önmagát!"

De Mária sem. azonosul rögtön azzal a mártír-szereppel, amelyet be kell tölteni. Előbb múltja terhétől, később pedig szabadulásának reményétől. kell megválnia. Erzsébet és Mária küzdelme a történelmi szereppel és egymással mesterien ellenpontozott összehasonlításokban zajlik le, és Schiller Ifflanddal még a szereposztással kapcsolatos elképzeléseit is pontosan közölte, annyira ügyelt arra, hogy Erzsébet méltó ellenfele legyen Stuart Máriának.

Hogy a Katona József Színház mostani felújításán ez mégsem így történik,

korántsem a színészi kvalitásokon, hanem a rendező, Both Béla elképzelésén múlik. Both a „fő veszélyt" feltehetően a schilleri pátoszban látta, *így* hát *meg*fosztotta azt a nagyszínház adta levegősebb tereitől, ugyanakkor azonban szkeptikus lévén mindenféle „átértékeléssel" szemben, „meghagyta" a dráma hagyományosabb, romantikus fővonalát. Az ő Mária-Erzsébet párharca Jóság és Gonosz között zajlik, Mária jámborsága, alázata már az első pillanatban félreérthetetlenül mutatja mártírarcát, Erzsébet orgyilkosságra biztató gonoszsága pedig kevéssé utal a történelmi konkrétságra. A romantikus egyszerűsítés a kerti jelenetben *termi* legkétesebb gyümölcsét. A piaci kofák veszekedése kissé groteszk ívben csap fel Mária ördögűző lobogásáig, amikor is Erzsébet a felemelt kereszt elől lovaglóostorát csattogtatva távozik. Sajnálatos módon ez az Erzsébet-felfogás az eleve passzívabb, statikusabb és vértelenebb Stuart-képet még inkább halványítja, s végső soron dehumanizálja. A kamata-keret pedig nem teremt kedvező feltételeket sem az egységes stílus, sem pedig a darab valódi erőtereinek kibontakoztatására. A felújítás vég-eredményben nem adott választ az itt felvetett dilemmára, mert eleve lemondott arról, hogy Schillerrel s különösen a Stuart Máriával kapcsolatban kialakult reflexeinket megváltoztassa.

Jelentős közönségsikere viszont kicsit akadémikus *színben* tünteti fel polémiánkat. Úgy látszik, a közönség romantika-szomja még a kétesebb keverékű koktélokat is hálásan fogadja.

*Schiller: Stuart Mária, Katona József Színház.*
*Fordította: Erdődy János, rendezte: Both Béla, díszlet: Bakó József, jelmez: Vágó Nelli. Szereplők: Mezei Mária, Pápai Erzsi, Váradi Hédi, Bessenyei Ferenc, Balázs Samu, Ungvári László, Pásztor János, Szabó Kálmán, Egri István, Sztankay István, Sinkó László, Győrffy György, Horkai János, Schwetz András, Somogyvári Pál, Raksányi Gellért, Majláth Mária, Apor Noémi, Zeitler Zoltán.*

KOLTAI TAMÁS

## *Ez itt mind boldog*

### A *Vőlegény vizsgaelőadása után*

„Mi van magukkal? Ez itt mind boldogtalan!" - csodálkozik Pendzsi, a kis székely szolgáló az Ódry Színpadon, Szép Ernő *Vőlegényének* kifulladásig hajszolt, a némafilmek lázálom-üldözéseire emlékeztető első felvonásában. Az ijedt kis cseléd elálmélkodása a vőlegényváró futkosóknak, a kispolgári szegényszagot kétségbeesett igyekezettel eltüntetni akaróknak szól. Ez itt mind boldogtalan, a szónak etimologizálhatatlan, szánalmat, megvetést, iróniát egybefogó értelmében - igen, erről szól a színdarab, ezekről a boldogtalanul tisztességes, boldogtalanul csaló, boldogtalanul férjfogó, boldogtalanul elzüllő emberekről. Akiket a főiskolai vizsgaelőadáson csupa boldog színész játszik.

A boldog színész könnyen felismerhető. Aki jól érzi magát egy szerepben, az egyszerre van a felkészültség, a fegyelem, a játékosság és az oldottság állapotában, s ez az állapot azért is nehezen téveszthető össze mással, mert színházi életünkben olyan ritka. A Színművészeti Főiskola előadásain gyakoribb, mint másutt. Talán ezért is vésődött annyira az emlékezetünkbe a néhány éves múlt közeléből *a Kispolgárok, az Ahogy tetszik, a Kivétel és szabály, a Gentlemanek* előadása. És most *a Vőlegényé.*

#### *Abszurd bohózat*

Miért jó az előadás? Mert jó a darab is. Szép Ernő darabjai valahogy mostan-ra értek be. Alighanem a groteszk divatjának kellett eljönnie ahhoz, hogy rá-érezzünk dialógusainak fonák humorára, a nyeglén félbehagyott mondatok villódzására. Van valami abszurd bennük. Valami együgyűen talányos, felháborítóan blőd, látszólag értelmetlen és mégis logikus. Talán a szereplők kapcsolatnélkülisége a dialógusokban. Feltűnt ez már két korábbi vizsgaelőadáson is, *a Május* című tündéri egyfelvonásosban és az *Azra* első felvonásának párjelenetében. Mindkettő paralelje *a Vőlegény* második felvonásának dialógusa a fogászrendelőben egymásra találó Rudi és Kornélka között. Most értjük igazán ezt a bohózati harsányságot. Akik emlékeznek a Vőlegény 1960-as felújítására a Madách Kamaraszínházban (azt Vámos László rendezte, aki a mostani vizsgaelőadás rendezőjének, Szirtes Tamásnak a tanára), azok tanúsíthatják, hogy kitűnő elő-adás volt, mégsem aratott igazi sikert. Talán mert akkor még nem tudtuk értékelni a darab abszurd helyzeteit tökéletesen kifejező „blődliket".

Mert lehet-e abszurdabb szituációt elképzelni, mint a *Vőlegény* alaphelyzete? Nem valami titkos merényről, cselfogásról van szó a férjszerzés reményében. Itt minden pőre nyíltsággal történik. Csuszikék férjet akarnak Kornélkának, Rudi pedig hozományt akar. Egyikük sem titkolja szándékát. S a nagyjelenet nem moliére-i pillanat, amelyben kiderül, hogy rászedték a cselvetőt. Itt az álszende nő legénylakásra megy, hogy leleplezze az ármányt, de nem azért, hogy megmentse magának a fiút, hanem hogy az ártatlanok rafinált őszinteségével még jobban a nyakába varrja magát. Ekkora pimaszság láttán a fiúnak is csak egy választása marad. Neki is őszintének kell lennie, különben elveszett. És bevallja, hogy számára egziszteneiális szükséglet a hozomány.

Nincs itt szó szerelemről, csak üzletről. Vagy inkább arról, hogy nincsenek meg *az* üzlet feltételei. Ha meglennének, létrejönne a házasság. Nem a szerelem. Csak az üzlet. És akkor milyen jó is lenne. De így csak két őszinte ember áll egymással szemben. És vall egymásnak. Itt egy pillanatra azt hisszük, hogy Szép Ernő enged az érzelgősség csábításának. De szó sincs erről. Ez csapda. Mert ez a két ember az illúziótlanul hideg lelkét dobja egymás elé. És most jön a helyzet zseniális megcsavarása. Ha nincs üzlet, jöhet az érzelem. (Brecht jut az eszünkbe: „Mert érzelem nélkül az ember elállatiasodik" - mondja Bicska Maxi.) Ha nem házasodhatnak össze, akár szerethetik is egymást. És egymás karjába omlanak. Soha ennél groteszkebb, fonákabb, jobban a visszájára fordított szerelmi jelenetet! Ami ezután jön, a harmadik felvonás, Kornélkát a kokottá zülléstől megmentő Rudi nemes házassági ajánlata, az eljegyzés hozomány nélkül - ez már romantika, érzelgés, "költészet a szegénységben", alkalmazkodás a korízléshez. Tegyük hozzá, hogy bohózati elemekkel enyhítve és kitűnően megírva.

Az előadás meg-meglóduló tempókkal és a helyzetek élére állításával éri el hatását. Az első felvonás jövés-menése átgondolt koreográfia szerint történik. Vámos és Szirtes tökéletesen kidolgozták a szereplők színpadi életét. A címírással hajlódó kamaszfiú és az anya ideges kettősét a darab nyitójelenetében egyik oldalról a varrógépen dolgozó Mariska zakatolása kíséri, a másik szobából pedig a szebbreményű Kornélka trillázása. Mert Kornélkának énekórára kell járnia, Mariskának pedig varrógépelni kell. Még jóformán semmi sem történt a színpadon, s az alaphelyzet már világos előttünk.

Végigelemezhetnénk az előadást, egészen a záróképig, amelyben egy alighanem rossz házasság boldogtalan révébe jutott boldog család a családi fényképek pózában szembenéz a közönséggel. Mégis inkább a szereplőkről írnék részletesebben.

Mindenekelőtt Kern Andrásról. Ő játssza a Papát. A Papa szerepe tulajdonképpen egy hosszú monológ. Akkor is monológot mond, amikor másokkal beszél. Talán hallja, amit mások beszélnek, de csak mint artikulálatlan hangtömeget. Ő mondja a magáét. Előre gyártott formulákból, panelelemekből álló mondatai csak saját magáról szólnak. Az a Papa, akit Kern játszik, egy toprongyos bohém. Sosemvolt katonaságának megszállottja. Kern jellemző, de takarékos gesztusokkal klisémozdulatokat tervezett a klisészöveghez. Ágáló és fontoskodó emberke, akit senki sem vesz komolyan a családjából, de ő halálosan komolyan veszi önmagát. Nem lehet megbántani, nem lehet legyőzni, nem lehet megalázni. Minden és mindenki fölött lebeg, a maga külön világában, kávéházak, biliárd- és kártyacsaták, Mókus Mórnék közegében. Szeretetre méltó, vedlett emberke. Ki-tűnő alakítás.

Bodnár Erika játssza az Anyát. Nála is a szerepre méretezett gesztikus mozgás tűnik szembe legelőször. Szénaboglyahajú, kisírt szemű „szenvedő" anya, lánykorából őrzi affektált beszédmodorát. Élete a kiskulcsok, kölcsönkért brossok és derékfájás-panaszok között zajlik. Ő tartja rendben a lakást, amely áldozatos kezemunkája nyomán az egyre vigasztalanabb romlás képét mutatja. Legfőbb tevékenysége a gyaloglás, mamuszaiban alighanem több kilométert járkál naponta egyik szobából a másikba. Néha olyan öreg, mintha a saját mamája lenne, ami egy huszonkét éves színésznőtől nem kis teljesítmény.

Kornélka: Detre Annamária. Színes, jó alakítás. A darab elején undok kényeskedő, élvezi kiváltságos helyzetét a csa-

Iádban. A vőlegény érkezésekor mintaszerű naiva, a legénylakáson előbb tisztességes úrilány, utána felháborodott szűz, majd - ez alighanem ritka pillanat az életében - semmi más, csak nő. A harmadik felvonásban vamp és kokott, végül pedig szende menyasszony. Ez a szerep áll neki a legkevésbé jól.

Mariskát, az örökös Hamupipőke-sorsra, áldozatra - sőt, munkára! - kényszerített idősebb nővért Bus Kati játssza, nem látványosan, de pontosan, belülről értelmezve a szerepet. Mariska gátlásos és félszeg, női ösztönei elsorvadtak, mert neki eleve fel kellett adnia a meccset, az ő férjhez adásáról rég lemondtak. Vállalta a mártírsorsot, de azért néha lapos, gonosz kis pillantásokat lövell húga felé. Amikor Kornélka házassága nyélbe ütődik, boldog. Most újra elkezdhet dolgozni. A varrógépen és másik húga ki-házasításán.

A húgot, az egyelőre még csak a mozizásnál és az édességeknél tartó Ducit a harmadéves Hámori Ildikó játssza kedvesen, tehetségesen. A negyedik testvért, Zolit pedig Lencz György, a kamaszok esetlenségét finoman parodizálva.

Rudi, a fogász-vőlegény Tóth Titusz alakításában a század első évtizedeinek svihák arszlánja. Nőhódító szoknyabolond és hozományvadász, s mivel nem titkolja, még haragudni sem lehet rá. A kaszinótáncosnők egyszerű lelke után nem csoda, ha hatással van rá Kornélka bonyolult rafináltsága. Amikor megkéri, bizonyára szereti is. Az esküvő másnapjától viszont alighanem újra szorgalmas látogatója lesz a kaszinónak. És a „züllött életbe" kóstoló Kornélka lovagja, a „férfi" is valószínűleg alapos reménnyel pályázhat majd a fiatalasszony kegyeire. (Ez az egyetlen vitánk a rendezővel: az egymás karjába omló szerelmesek lírainak szánt, de az előzmények után groteszk darab végi jelenetét inkább ellenpontozni kellett volna, iróniába fordítani az érzelmeket. Erre kitűnő lehetőséget kínál, ha az előbb említett néma szereplő „lovag" - a színlap szerint Édes Baba - érkezését és távozását kevesebb zenés finomkodással és inkább karikaturisztikus, a jövő gyengéd viszonyaira utaló jelzésekkel komponálja meg a rendező. Mai hangszerelésben még akkor is így, ilyen groteszknek érzékeljük ezt a jelenetet, ha az előadás - mint ezúttal - ragaszkodik az eredeti, „költői" megoldáshoz.)

Sunyovszky Szilvia és Piros Ildikó a két táncosnő, Verebes István a karmester-férj, Mányai Zsuzsa a házasságközvetítő Gyengusné, Zala Márk egy gimnazista, Papp János a fiának pacienszerep-körben szolgáló Fater, Faluhelyi Magda a kis székely szolgáló és Szacsvay László a mézédes Édes Baba szerepében találó epizódalakításokkal járul hozzá a sikerhez.

Makai Péter kitűnő díszlete láttán örültünk, hogy egy lakásnak néha színpadon is van mennyezete.

*Aggódó kérdések*

A főiskolai vizsgaelőadásoknak általában jó légkörük van. A pályára való felkészülés és a játékosság, a kollegialitás és a négy éven át összegyűlt „ön-mutogató képesség" kirobbanása jótékonyan segíti egymást. A főiskolai vizsga-előadásokon nincsenek kis szerepek és nagy szerepek, nincsenek főszereplők és mellékszereplők - együttes van. A hallgatók még nem tudják a mesterséget, vagy éppen *csak* tudják, de még nem *érzik.* Tudnak viszont valami fontosat: azt, hogy a színház olyasmi, amit nem lehet görcsösen, szerepálmokba, kényelmes manírokba, felvett „egyéniségbe" ragadva csinálni. Vizsgaelőadások szériája bizonyítja, hogy a végzett hallgatók többsége jó úton indul el.

És azután történik valami. Megmagyarázni talán lehet, megérteni nem.

Hét-nyolc éve minden vizsgaelőadást, minden stúdióelőadást látok. Tehetségek kibontakozását kísértem figyelemmel, és tehetségek elkallódását. Mert egy részük - jó részük - elkallódik. Nem tűnnek el a színpadról, csak átalakulnak. Egész sor olyan fiatal színész és színésznő nevét sorolhatnám fel, akik - a neves fő-iskolai rendező-tanár kifejezésével - a tehetség állapotában léptek ki a főiskola kapuján, és jelenleg folyamatosan a tehetségtelenség állapotában vannak. Akik akkor a saját hangjukon szólaltak meg, ha színpadra léptek, ma pedig egy ok-távval magasabban. Akik akkor természetes gesztusrendszerrel dolgoztak, ma pedig kimódolt manírokkal. Akik akkor a legkülönfélébb szerepeket játszották el kitűnően, ma pedig kényszeredett sémákat ismételgetnek.

A jelenség Pesten és vidéken egyaránt megfigyelhető. A vizsgaelőadásokat fővárosi és vidéki igazgatók, rendezők látogatják. Tanév végén szerződtetik a hallgatókat. S ezután gyakran megindul a tehetségek eltűnése, amely nem írható egyedül a *struggle for lile* vagy a természetes kiválasztódás számlájára.

Hol a hiba? Miért bizonytalanodnak el a fiatal színészek, ha elhagyják a főiskolát? Azért, mert bekerültek a színházi dzsungelbe? Azért, mert az egyenrangú partnerek helyét az idősebb kollégák foglalják el? Azért, mert régi tanáraik és új rendezőik nem törődnek velük? Azért, mert a társulatok szelleme nem olyan, mint a főiskolai együttesé volt? Azért, mert Kossuth-díjasok és kiváló művészek is élhetnek szerepről szerepre rutinból, modorosságból, egyénieskedésből?

Vagy azért, mert a főiskoláról kilépve „ez itt mindig boldogtalan" lesz?

Ljubimov nagyszerű színháza Moszkvában, a Taganka téren egy 1964-ben végzett főiskolai osztályból *áll.* Nem kellene nekünk is megpróbálni?

*Szép Ernő: Vőlegény, Ódry Színpad, vizsgaelőadás.*
*Rendezte: Szirtes Tamás, tanár: Vámos László, díszlet: Makai Péter. Szereplők: Kern András, Bodnár Erika, Detre Annamária, Bus Kati, Hámori Ildikó 111. évf., Lencz György, Zala Márk III. évf., Papp János, Tóth Titusz, Mányai Zsuzsa III. évf., Sunyovszky Szilvia, Piros Ildikó, Verebes István, Szacsvay László III. évf., Faluhelyi Magda III. évf.*

---

ÁPRILISI SZÁMUNK TARTALMÁBÓL


*Nemeth László:*
Az írás ördöge (Dráma)

Negyedszázada kezdődött (Dokumentumok színházaink indulásáról a felszabadulás után)

*Siklós Olga:*
Hősigény és termelési dráma

*Majoros József:*
Szabálytalan portré Vámos Lászlóról

*Honti Katalin:*
Találkozás egy drámával

*Székely András:*
Darabok és szinpadképek

*Gábor István:*
Kesergő művész a leningrádi szállodában

*Gábor Miklós:*
Amit cl tudok mondani

*Benedek András:*
Vívódó lelkek (Németh László dramaturgiájáról)

MÁRTON VERA

# ***Játékok*** *az Életrajzzal*

Max Frisch *Játék az életrajzzal* (Biographie: ein Spiel) című darabja meglehetősen botrányos viták után került bemutatásra a zürichi Schauspielhausban, 1968 elején. A botrány jó propaganda volt a darabnak: a zürichi bemutató után négy héttel már harminc színház tűzte műsorára *az Életrajzot.* Nagy volt a várakozás - a kritikai visszhang pedig meglehetősen ellentmondásos.

Nálunk 1969. november végén mutatta be a Thália Színház Kazán István rendezésében, néhány héttel azután, hogy a nyugat-berlini Schlossparktheater budapesti vendégjátéka alkalmából láthattuk.

A bemutatónak nálunk is nagy volt a kritikai visszhangja, és éppolyan ellentmondásosak voltak az értékelések, mint korábban a külföldi előadásoké. A darab értelmezése és a két előadás értéke-lése körüli vitával érdemes egy kicsit részletesebben foglalkozni. Nemcsak színházi életünkről ad rendkívül jellemző képet, hanem a színházi kritikusok modernségről, „színházszerűségről" vallott felfogásáról is.

Vajon egy ember élete, azaz életrajza törvényszerű, végzetszerű és megváltoztathatatlan-e, vagy az életrajz lefutása változtatható? S a lefutás a véletlentől függ-e vagy a személyes elhatározásoktól? Hogyan folyna le az ember élete, ha egy adott pillanatban másként viselkedett, másként választhatott volna? - kérdezi Max Frisch színpadi játéka. Amit a valóság nem enged meg, arra a színpad lehetőséget ad: Kürmann úrnak, a darab főhősének módja van arra, *hogy* újra válasszon, hogy megváltoztathassa életrajzát. És bár megkísérli, hogy bizonyos dolgokon változtasson - az életrajza mégis marad az, ami a játék kezdetén volt.

A kritikusok többsége szerint a darab a filozófiai determinizmuson alapszik. Azt igazolja, hogy az ember nem tudja elkerülni előre meghatározott sorsát, minden kísérlet, amely az életrajz megváltoztatására irányul, hiábavaló. Pesszimista, fáradtan borúlátó mű, amely a nyugati értelmiség bizonytalanságát, válságát tükrözi.

A másik, ezzel ellentétes értelmezést Ungvári Tamás fogalmazta meg a legvégletesebben. Szerinte Max Frisch írói üzenete az, hogy „a sors kiszabott útjának parancsát az ember nem fogadhatja el. Humánumunk tartalma a választás, még akkor is, ha a változtatás lehetősége csekély lenne ..." S az „egy adott" életrajzzal kapcsolatban: „Minden életrajznak csak egy változata van - a megvalósult, a végigszenvedett, a kiküzdött igazság." Hozzáteszi még azt is, hogy „a mű soraiból kihallani a közöny kritikáját, a nyugtalan önvizsgálatot, a kutató igazságtevést".

Hadd idézzem végül Max Frischt, aki új darabjáról s az abban kipróbált új dramaturgiáról így nyilatkozott a Spiegelnek adott 1968-as interjújában: „A klasszikus dramaturgia, amelyet eddig alkalmaztam, olyan meggyőződés játékszabálya, amellyel már nem rendelkezem. Ez a »végzet dramaturgiája« csak a rendeltetésszerű lefolyást kínálja hihető kimenetelnek, és ezzel feltételezi, hogy bizonyos történet csakis így folyhatott le és sehogy másképp. Élettapasztalatom azonban azt mondja nekem, hogy nagyon sok dolog történik, aminek nem kellene megtörténnie, és történhetnének dolgok, amelyek nem történnek meg ..."

Az elkészült darabban így vall erről Kürmann: „Nem vagyok hajlandó elfogadni, hogy az életrajzunk, akár az enyém, akár bárkié - ne lehetne egészen más. Lényegében más. Csak egyetlen egy-szer kell másként viselkednem . . . a véletlen szerepéről nem is szólva." És másutt: „Ez az adott életrajz, ismert adataival már a könyökünkön jön ki, s nem is okvetlenül a legvalószínűbb: csak egy a sok lehetőség közül az azonos társa-dalmi és történelmi feltételek között, azonos személyes adottságokkal is lehetséges változatok közül ... nem nyugszom bele, hogy mi mindent, ami egyszer már megtörtént - pusztán azért, mert meg-történt, történelemmé vált, és ezzel visszavonhatatlanná -, olyan értelemmel ruházzunk fel, amelyet nem szolgált meg."

Az idézetek azt bizonyítják: nemcsak nem állott szándékában az írónak a filozófiai determinizmus mellett hitet tenni, de az elkészült mű se azt példázza. Inkább az volt a szándéka, hogy visszaadja az élet bonyolultságát, sokrétűségét, megmutassa, hogy egy folyamat változatai (az életrajz variánsai) többet tárnak fel, mint a folyamat annak egyetlen, végleges formájában. És - mint a dráma utószavában mondja Max Frisch - nem is Kürmann úr életrajzát látjuk a színpadon a maga valóságában, hanem „a viselkedését azzal a ténnyel kapcsolatban, hogy minden ember az idők során visszavonhatatlanul valamilyen életrajzra tesz szert". (Mint ahogy a főszereplőt nem véletlenül hívják Kürmann-nak, „választóembernek", hanem a névnek szimbolikus jelentősége van, így nyilván az sem véletlen, hogy foglalkozása a lélektan professzora és témája magatartásvizsgálat, viselkedésformák.)

Kürmann úr egyébként változtat is életrajzán, kipróbál új variánsokat. Például - gyógyíthatatlan betegsége tudatában - felkeresi az orvost, „idejében"; belép a kommunista pártba; míg egyik változatban megöli a feleségét, a másikban élni hagyja. De közben magatartása, viselkedése, viszonya a dolgokhoz nem változik. (Belép a kommunista pártba - ez lényeges változás lehetne, de Kürmann ezután sem megy el az Akadémia ülésére, nem akadályozza meg, hogy egy volt nácit válasszanak meg rektornak stb. E lépésének egyetlen célja, hogy ne válasszák meg professzornak, ne gyűl-jön össze a lakásán az ünneplő társaság, és ne jöjjön létre második házassága. De az mégis létrejön. Formális lépések nem tudják megváltoztatni az élet le-folyását.) Hiába változtat tehát a körülményeken, az életrajz mégis az adott marad, mert ő maga nem változik. De ez sem jelent valamiféle hitvallást a determinizmus mellett. Max Friseh nem mondja, ki, hogy az ember általában képtelen a változásra. Hiszen ott van ellenpont-ként a feleség, aki az utolsó jelenetben elmegy, és ezzel meg tudja változtatni az életrajzát. Az író mindenképpen felveti tehát az ember felelősségét életének alakulásával kapcsolatban. De bizonyára az sem véletlen, hogy Max Frisch egy ilyen Kürmann-féle alakot, egy ilyen típust választ főhőséül, akiben nincs meg a tehetség, az elszánás és az igény az alapvető változásra. S ezért a játék - bármennyire becsületes és jószándékú is -, mégiscsak felületes marad, s bizonyos mértékig formálissá válik. Ezen az sem változtat, hogy azt mondja a szerző: „A darabot én komédiának szántam." Az igazi komédia éppúgy nem nélkülözheti a mélységet, mint a tragédia vagy bármilyen más drámai műfaj.

Nemcsak a darab értelmezésében, hanem a színpadi megvalósítás értékelésében is bőven találunk végletes ellentéteket napilapjaink kritikáiban. Mint em-

MAXFRISCH: JÁTÉK AZ ÉLETRAJZZAL (THÁLIA SZÍNHÁZ). INKE LÁSZLÓ (JEGYZŐ), DRAHOTA ANDREA (ANTOINETTE) ÉS SZILÁGYI TIBOR (KÜRMANN)

lítettem, két előadást - méghozzá két egymástól nagyon eltérő előadást - láthattunk Max Frisch Életrajzából. A két előadás összevetése, értékelése kapcsán olyan problémák kerültek szóba, mint naturalizmus és korszerűség, igazi színpadszerűség és álmodernkedés, és mint központi kérdés: melyik színház játszotta „az igazi darabot".

Koltai Tamás (Népszabadság, 1969. december 10.) azt írja kritikájában, hogy a Thália Színház előadása megfosztotta a nézőket „a játék örömétől" - azzal, hogy Kürmann úr múltjának szereplőit a rendező jórészt kiiktatta és vetített képekkel helyettesítette őket. „Ezáltal éppen a lényegtől fosztotta meg a színházat: a megjelenítés képességétől. A dara-bot pedig attól az egyetlen ötlettől, ami létrehozta, hogy Kürmann úr újrajátszhatja az életét. Nem újragondolhatja. *Újrapróbálhatja.* Ha múltjának egyes »javított« változatai csak Kürmann úr agyában játszódnak le (mint a Thália előadásán), akkor a darab menthetetlenül elvész az elvont spekulációk útvesztőjében." Szerinte Frisch konstrukcióját egy valami igazolhatja, ha Kürmann élő emberekkel és nem vetített képekkel lép kapcsolatba a színpadon. Így hiányoz-nak az előadásból az emberi kapcsolatok.

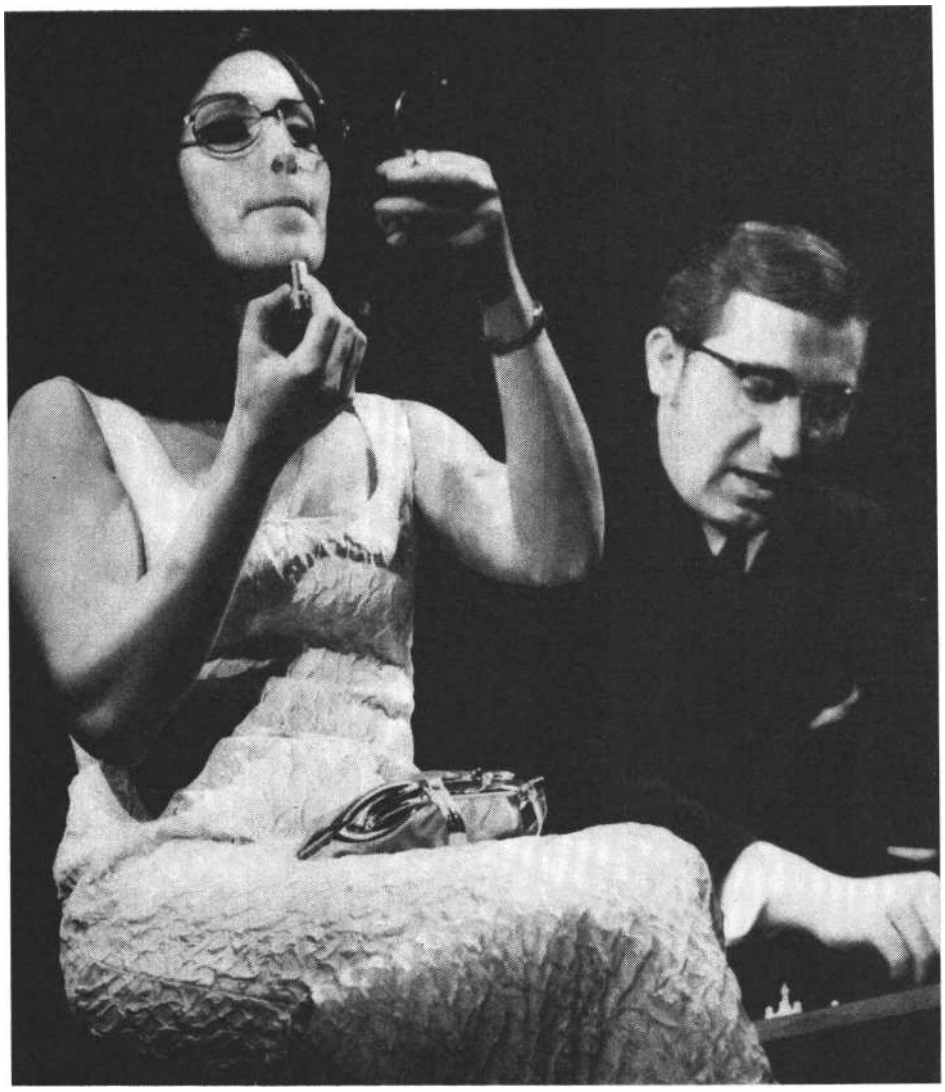
Lényegében ez a véleménye Létay Verának is (Élet és Irodalom, 1969. december 6.), aki a német előadást tartja jobbnak, amely hívebben tolmácsolta a szerző szándékát és mondanivalóját; ahol a díszlet nem műteremre emlékeztetett, hanem egy egyetemi tanár lakására; ahol a feleség úgy öltözködött, ahogy egy egyetemi tanár felesége öltözködik, s „ahol eleven szereplők jelentek meg, ahol a szerző eleven szereplőket képzelt el.".

Max Frischnek is megvolt az elképzelése e szabálytalan játék színrevitelével kapcsolatban. Így nyilatkozott erről a zürichi Tagesanzeigernek adott interjújában: „A játék nem a valóság másolata, hanem annak tolmácsolása tudatunk színpadán - a színésznek innen kellene játszania, nem az élettel azonos jelenetet; ő tudatában van annak, hogy önmagának és nekünk bemutat valamit, és én szeretném látni, hogy ennek tudatában van." „...Kürmann a színpadon rekonstruálja életét, tehát *nem átéli, ha-nem átelmélkedi (!) a szerepet* ... A tudatosság nem jelent részvétlenséget. Reagál az eljátszottakra: ahogyan mi reagálunk arra, amire emlékszünk, amennyiben most tudatossá válik bennünk, ami akkoriban nem volt bennünk tudatos." (Idézi a Mykenae, 1968. március 20.)

A Thália Színház előadása hű volt az író mondanivalójához. Érdeme, hogy helyesen állította középpontba Kürmann figuráját, hangsúlyozta a darab gondolatiságát és előtérbe helyezte a játékosságot.

Az előadás valóban nem „hagyományos". De felesleges ezt számon kérni akkor, amikor a darab sincs hagyományosan megírva, amikor az író - saját be-vallása szerint is - egy „újfajta dramaturgiával" próbálkozik, tudatosan szakítva a klasszikus dramaturgiai hagyományokkal.

Meglehetősen szokatlan, szabálytalan a színpad berendezése. Igaza van annak a kritikusnak, aki szerint kísérleti laboratóriumra hasonlít. A fekete körfüggönnyel, a sima falakkal, idomokkal, felnagyított képekkel tagolt színpad jó és hangulatos játéktér egy kísérleti játék számára: egy kísérletre az életrajzzal. Ezen a színpadon jól elfér egy dolgozószoba-részlet is, amelyik annyira reális, amenniyre a játék s a szituáció megkívánja. Ez a szobarészlet, ahol a variációk, a tulajdonképpeni változtatások le-játszódnak, ott áll a színpad jobb sarkában a maga valóságában. Nem kell ahhoz az egész színpadot naturális apró-lékossággal dolgozószobának berendezni



DRAHOTA ANDREA (ANTOINETTE) ÉS SZILÁGYI TIBOR (kÜRMANN)

(olyannak mint egy „német egyetemi tanár szobája"), hogy elfogadjam reális játéktérnek. S hogy valahol felfüggesztve látunk egy zongorát, egy biciklit, egy kórházi ágyat - az nem hiszem, hogy olyan szentségtörés volna, ahogy egyes kritikusok felfogják. Ezeknek a bútordaraboknak nincs szerepük a variációkban, amik előttünk játszódnak le; múltbeli emlékképekhez kapcsolódnak, csak szimbolikus értelemben van jelentőségük. S egy olyan darabban, amelynél a szerző hangsúlyozza: „a valóság maga sohasem jelenik meg a színpadon", hanem *változatokat* próbálnak ki a valóság egy témájára - ott számon kérni a naturálisan berendezett színpadot nemcsak felesleges, hanem értelmetlen is. Az én számomra egyébként is inkább az ilyen szín-padi megoldás tűnik eszköztelennek, és nem az olyan, amelyben hol egy koporsót, hol egy biciklit, hol egy komplettül felszerelt kórházi ágyat tolnak be a szín-padra.

Ironikusan említi meg Létay Vera a magyar női főszereplő sok átöltözését is, szemben a német színésznővel, aki „va lóban egyetemi tanár hitveséhez illően öltözködött". Azt hiszem, nem is volt szándékában Kazán István rendezőnek egy valódi német tanárfeleség valódi, naturálisan élethű ruhatárát bemutatni. Inkább azt akarta jelezni az átöltözködésekkel, hogy a hatszor lejátszott jelenet alatt múlik az idő: közben hat év telt el! S talán az is hangsúlyt kap így, hogy Antoinette hat év alatt mindig másban mindig ugyanazt mondja. Az epizódszereplők nagy részét egyébként is formaruhába öltöztette a rendező, legalábbis azokat a szereplőket, akik alig vagy egyáltalán nem kapcsolódnak be a játékba - szövegük inkább informatív.

A legsúlyosabban az epizódszereplők egy részének kiiktatásáért marasztalták el a rendezőt a kritikusok (egy részük viszont ezért dicsérte meg) ! Ez valóban lényeges változtatás, még akkor is, ha terjedelemben legfeljebb három oldalról van összesen szó. A magam részéről én azokkal tartok, akik ezeknek a meglehetősen érdektelen részleteknek az elhagyásával egyetértenek. Nem hiányoztak az előadásból, nem tették kevésbé érthetővé - sőt! Jobban tudott az ember Kürmann szövegére figyelni (abból nem maradt ki semmi), volt ideje meghallani, mit mond a főszereplő, nem vonta el figyelmét a sok szereplő állandó nyüzsgése, ki-be mászkálása vagy érdektelen ácsorgása. A fontosabb epizódszereplők

– Krolevsky, Helen, orvos, ápolónő stb.

– szövegéből és jelenetéből egyébként sem maradt ki semmi, az epizódok a szerző instrukciójának megfelelően játszódtak le. Kimaradtak olyan szereplők (és epizódok), akik egy-két szót szóltak ugyan, de nem volt dialógus köztük és a főszereplő között, valamint azok, akik-nek szöveg nélkül, puszta megjelenésük-kel kellett volna a játékban részt venniük. Ezek helyett a rendező képeket, diavetítéseket használt. A képek hol a felidézett személyt ábrázolták, hol a színhelyet, ahol a cselekmény lejátszódott, hol egy fontos kellékét vagy szimbólumát a játéknak.

Néhány példa erre. Kürmann és a jegyző párbeszéde a színpad előterében egy ifjúkori emlékről, biciklíről és az apáról; háttérben megjelenik egy kép: borosüvegek zűrzavara egy asztalon, mögötte homályos körvonalakkal idős férfi figurája - és fent a magasban csillog a bicikli. Számomra ez volt az egyszerűbb, érthetőbb, modernebb - és nem az, hogy betántorog a színre egy színész, dús, ősz parókával, borvirágtól vörös orral, maga előtt tolva egy igazi biciklit. A színész (az apa) összes szövege Max Frisch szerint is az, hogy „érthetetlenül káromkodik".

Vagy nem jobb-e és nem hatásosabb-e, ha az anya halálát néhány érdekes fotó jelzi, miközben Kürmann a saját lelkiismeretét faggatja e múltbeli emlékkel kapcsolatban - mint az, ha betolnak egy teljesen hiteles kórházi ágyat a színre, benne egy haldokló statisztával, aki néhányszor rekedten elhörgi: „Hannes!"

Kimaradt a Thália előadásából egy társasági jelenet is a darab végén, amelyben számunkra többségükben ismeretlen szereplők jelennek meg, s amely jelenet arról szól, hogy „Antoinette él" (nem lőtte le Kürmann). A szöveg: részeg tár-saság zűrzavaros ordítozása korhelylevesről és Antoinette nagyszerűségéről. Ehelyett bejön néhány kép: Antoinettet ábrázolja társaságban, férfiak között, szerelmével. A képi ábrázolás ez esetben nemcsak egyszerűbb, hanem mélyebb értelmet ad Kürmann szövegének.

S kinek hiányzott Hubalekné, a házvezetőnő? Mivel dialógusa neki sincs

Kürmann-nal (a professzor meglehetősen egyoldalúan szólongatja), ezért ha van, csak azt csinálhatja, amit a német előadás házvezetőnője csinált: mosolyog, homlokát ráncolja, operettes pajzánsággal fenyegetőzik - a nézők egy részének örömére.

Koltai egyik legfőbb kifogása, hogy „hiányoztak az előadásból (a Thália előadásából) az emberi kapcsolatok", és hogy csak a színpadon megjelenő, élő emberekkel való kapcsolat igazolhatja a szerző konstrukcióját - okoskodás. Nem hiszem, hogy szenvtelenül beálló vagy szenvedélyesen hörgő statisztákkal (akiknek nincs dialógusa a főhőssel) „emberi kapcsolatot" lehet teremteni. De ebben a darabban ilyenfajta kapcsolatra nincs ;s szükség. Arról nem is beszélve, hogy a nagyon hiányolt játékosságot éppen az ilyen naturalista, földhözragadt ábrázolás teszi lehetetlenné.

A játékosságnak adott hangsúlyt a rendezés a rendkívül következetes, fegyelmezett, a szöveget okosan értelmező játékstílussal is. A jeleneteket (Kürmann és Antoinette jeleneteire gondolok) a színészek először mint reális szituációt játszották cl. Mintha most, itt és első alkalommal hangzana cl a szöveg, jönne létre a játék. Újabb ismétlésnél csak az új szöveget játszották így el, a többit, az ismételtet csak „idézték", és jelezték a játékokat, az apró fizikai cselekvéseket (rágyújtás, ivás) is. Az utolsó jelenetnél és egyben az utolsó ismétlésnél már egymásra se nézve, gépiesen, ki-ki maga elé, magának mondta el az ismert szöveget.

Kifogásolták azt is, hogy a Thália előadásában nem ott fejeződik be a darab, ahol valóban vége van, hanem a rendező még egy kis játékkal, vetítéssel megtoldja a befejezést. A darab befejező mondata így hangzik: *Jegyző:* „Maga szabad, még hét esztendeig." Nem mindenki és nem mindjárt tudja felfogni, hogy mire utal a mondat. (A német előadás közönségének egy része legalábbis bizonytalan volt a befejező szavak értelmét illetően.) A Thália előadása a visszavetített évszámok, Kürmann játéka segítségével akarta világossá tenni, hogy mi vár Kürmannra hét év után: az egyetlen esemény, amely többé semmiféle variánst nem engedélyez már - a halál.

Összegezve: a Thália Színház a célszerű, lényegre törő, tehát valóban modern rendezői és színészi munkával érdekes, egyértelmű, izgalmasan pergő előadást hozott létre - egy igényes, gondolatokban gazdag, de nagyon ellentmondásos és könnyen félreérthető, félremagyarázható darabból.

Lehettek és lehetnek a rendezésnek és az előadásnak hibái: talán túlságosan is sok volt az ötlet, nem tudott mindent felfogni a sokféle effektustól kifárasztott néző, a színészi alakításokban is akadhatnak kifogásolnivalók. Szándékosan nem beszéltem ezekről. A fontos ebből az előadásból az, hogy új, konvenciókkal szakító, merészen kezdeményező színházi kísérlet volt, s a „kísérlet" nem öncélú, hanem a darab jobb, mélyebb megértését szolgálta.

E cikk keretében nincs mód a színészi játék elemzésére. A színészek jól szolgálták, alakításukkal hatásosan színesítették a rendező elképzelését. Nagy játékintelligenciával, egy nekik is szokatlan játékstílussal, okosan közvetítettek a nehéz színészi erőpróbát jelentő darabot.

*Max Frisch: Játék az életrajzzal. Thália Színház.*
*Fordította: 'Ungvári Tamás, rendezte: Kazán István, művészeti vezető: Kaziir Károlyi díszlet és jelmez: Rajkai György. Szereplők: Szilágyi Tibor, Inke László, Drahota Andrea, Kautzky József, Kollár Béla, Tándor Lajos, Valcz Péter, Fellegi István, Petényi Ilona, Kalocsay Ferenc, Hámori Ildikó fh., Maros Gábor fh.*

---

J. C. TREWIN

## Színházi *élet Budapesten*

Volt egyszer egy londoni színikritikus, könyörtelen bírálatairól annyira közismert, hogy amikor egy alkalommal azt írta: „Igazán ártalmatlan kis darab", az igazgatóság üdvrivalgással fogadta a megállapítást, mint emberemlékezet óta a legnagyobb megtiszteltetést. Ez már nagyon régen történt, de a drámakritikában még mindig általános az alábecsülő bírálat, noha kivétel is akad: az az ember, aki az utóbbi időben Harold Pinternek egy kis epizódját - egy Pinter-féle sziporkát* - Shakespeare *Antonius és Kleopátrája* fölé helyezte. Még nem sújtotta agyon az ég haragja.

Véleményem szerint a kritikus elsőrendű feladata az értékelés: ez azonban általában nem népszerű gondolat. Amikor Közép-Angliában egy meg nem alkuvó hallgatóságnak a kritikáról beszéltem, valaki zordan megjegyezte a végén: „Szeretem, ha a kritika feltrancsírozza a darabot." Bátortalan ellenvetésemre nem figyelt senki. Azt hiszem, az a baj, hogy a legkönnyebb módja a bírálatnak a szidalmazás, ezt a legkönnyebb megírni - s úgy látszik, elolvasni is.

Bizonyára megbocsátanak ezért a bevezetésért. Csak nemrég tértem vissza Budapestről, ahol - hála a Magyar Pen Club nagyleIkűségének - feleségemmel tizenhárom darabot láttam két hét alatt. Hogy egészen pontos legyek, tizenkettőt láttunk Budapesten, a tizenharmadikat a Dunántúlon, Veszprémben, számunkra igen meglepő időpontban: vasárnap délután 5 órakor; s ez az alkalom számomra azért volt különösen érdekes, mert az általános benyomás nagyon hasonlított a Birmingham Repertory Theatrehez. A néhai ‚Sir Barry Jackson, az angol színjátszás nagy úttörője egészen otthonosan érezte volna magát.

Remélem, ‚képes leszek azzal az „abszolút tárgyilagossággal" írni, amelyet Charles Morgan a drámakritikában szükségesnek tart. Hadd mondjak legalább annyit: megpróbálom, hogy ne befolyásoljon sem vendéglátóink kedvessége, sem kellemes beszélgetéseink, sem egyéb dolgok emléke - például az átlagközönség fegyelme, amely bármiféle budapesti színházlátogatást olyan kulturált eseménnyé tesz.

Mégis - amint itt ülök szilárd tárgyilagosságra elszántan, élesre fent tőrrel és vitriollal a kezem ügyében, s Roger *Sauryja* a gyalázkodás lapjainál felütve - nehéz hálásnak nem lennem mindazért, amit a magyar színpadon láttunk. Megértik ugye; nem mindig könnyű a kritikus élete ...

A hazai színházlátogatók szükségképpen kevésbé érzékenyek, mint a külföldi vendég. Hozzá van szokva ehhez a színészhez, ahhoz a rendezőhöz. Tudják, hogy A szeret gyönyörködni a saját hangjában, B-t nem mindig lehet hallani, C in-

* Pinter splinter - a szójáték visszaadhatatlan.

kább teátrális, mint intellektuális, hogy D hajlik az agyonjellemzésre és szegény E ... Az idegen nem láthatja ilyen éles fényben a produkciót, az előadást. A modorosság nincs rá hatással, hacsak nem teszi tönkre menthetetlenül az előadást. Gyakran elcsodálkozom, hogyan hat egy-egy látogatóra olyan londoni produkció, amelyet a kritika ledorongolt. Vannak dolgok a színházi életben, amelyeket nem kellene annyira jól ismernünk. Az első hatás igen fontos.

**Alábecsült *eredmények***

Most, két huzamosabb budapesti látogatás után - hat esztendő telt el a kettő között - azt hiszem, a magyar közönség alábecsüli saját színházát.

Vannak remek eredmények. 1963-ban Gábor Miklós Hamletje úgy hatott rám, mint a legnagyszerűbb dolgok egyike, amelyre emlékszem. Hamlet egyetemes karakter, s Gábor olyan előadást nyújtott, hogy azt hiszem, mindenhol tetszést aratott volna. Most *III. Richárdját* idézem fel: kevésbé univerzális figura, de még mindig mintaszerű a klasszikus szerepek között.

Úgy tűnik nekem, hogy olyan színészek, mint Ruttkai Éva (aki Júliát játszotta 1963-ban), Básti Lajos, Sinkovits Imre, Psota Irén, Iglódi István mind nagy adottságokkal rendelkeznek. Nyilvánvalóan hátrányos dolog, ha az ember nem ismeri a nyelvet. De a kritikus számára van egy előnye. Eltökélten a játékra és a rendezésre koncentrál, az apró részleteket kutatja, fokozatosan tudatosítja a hangvételt, ritmust, ütemet. Ha nélkülöznie kell is a szóbeli finomságokat, igazán erőteljes impressziót kap a rendezés egészéről s a szereplők beilleszkedéséről annak keretébe.

Hadd szóljak mindjárt a Vígszínház *Solness* építőmesteréről. Ezen az estén - a felújítás premierjén - megértettem azt a tényt, hogy Ibsen Budapesten *vieux jeu*. Nagy-Britanniában még mindig az Olümposz lankáiról szól hozzánk, vagy mondjam azt, racionálisabban, hogy az az éles szél, amely nyolcvan éve végigseperte a londoni dobogókat, még mindig metszően fúj. „Üdvözlégy, vad Északkeleti!", írta róla egy közepes költő. Mi máig is úgy tekintünk Ibsenre, mint a régi idők megtisztító, leleplező Északkeletijére. *A Nóra, a Hedda Gabler, a Solness építőmester* még mindig vonzanak, még mindig remekművek. Laurence Olivier és Michael Redgrave is játszotta Solnesst, mióta új nemzeti színházi társulatunk megkezdte működését. Heddával egyre többen próbálkoztak. Megdöbbentett bennünket, amikor úgy találtuk - vagy legalábbis azt *gya*nítottuk -, hogy Budapest már mindent hallott, amit csak Ibsen mondani tudott, és *a Solnesst* igen sok értelmiségi minden látványos hódolat nélkül fogadja, s szimbolizmusát valóban idejétmúltnak tartja.

**A *színház építőmestere***

Amikor tehát erről az előadásról írok, meg kell engedniük spontán reagálásomat. Úgy érzem, Ibsen továbbra is a színház építőmestere. Solness - talán a drámaíró önkivetítése - férfi, akit élete alkonyán ifjúsága szelleme kísért. Hilda Wangelnek, aki egyszer már baljóslatúan felbukkant *A tenger* asszonyában, egyszerre kell az ifjúság kísértő szellemének s ragadozó madárnak lennie, nem lehet csupán vonzó, fiatal nő, aki egy gyalogtúra során Solness útjába kerül.

A Vígszínházban Várkonyi Zoltán rendező a mű drámai konfliktusára épített, gondoskodott róla, hogy Ibsen mondanivalója minden erőltetettség nélkül szólaljon meg. A nézők megkapták a rendezéstől, amit vártak, magam is sokat kaptam. Básti Lajos maszkja, modora solnessi volt. Nem mondom, hogy ragyogó volt a megformálás, Solness nem ragyog: árnyékba vont óriás. Básti alakítása újra meg újra az angol színészre, néhai Sir Donald Wolfitre emlékeztet, a megjelenítésnek ugyanaz a feszültsége, a hangnak ugyanaz a teljessége. Béres Ilona hasonlóképpen meg tudta teremteni Hilda alakját. A darab máig is elevenen él emlékezetemben. Az utolsó felvonásban megvolt az a tragikus szükségszerűség, amelynek meg kellett lennie.

Két hiba aggasztott. Először: a feleség alakítása. Hiányzott belőle a hitelesség, és egész magyarországi tartózkodásunk alatt ebben az egyetlen esetben hallottam a nézők soraiból zavaró, gúnyos nevetést. A Vígszínház színésznőjének nem volt evokatív képessége. Második aggályom a világítással kapcsolatos. Nem mintha különösen drámai lett volna, vagy annak kellett volna lennie, hanem mert tudatában voltam, hogy van, s nem hiszem, hogy az embernek valaha is tudatosan kell felfognia a világítást. Egy-két alkalmat kivéve ezt tartottuk a legkevésbé kielégítőnek a magyar rendezésekben, valószínűleg azért, mert Londonban az elmúlt években kultusszá vált a világítás és istenséggé a kapcsolótábla. A rendezőknek specialistáik vannak a színpad megvilágítására. Néha a hatás csodálatos és mégsem tolakodó, máskor nem. De minden esetben impressziót ad. Ezt a kérdést talán tanulmányozni kel-lene Budapesten.

Shakespeare egészen más ügy - s ez talán lebecsülésnek is hangzik -, ő éppúgy hozzátartozik Magyarországhoz, mint Nagy-Britanniához. Látogatásunk alkalmával láttuk *a III. Richárdot, a Tévedések vígjátékát* és *az Athéni Timont* - a legváratlanabb válogatást.

Először a Madách Színház *III. Richárdj*áról szólok. Az utóbbi években kevesebbet láttuk otthon, bár természetesen a stratfordi ciklus végén műsorra tűzték *A rózsák háborúja* címmel. Az ok: senki sem érzett bátorságot verseny-re kelni Laurence Olivierrel, aki 1944 szeptemberében korunk legteljesebb Richárd-alakítását nyújtotta.

***Gábor III. Richárdja***

Fordulópontot jelentett az időszámításban, az ember így beszél: Olivier Richárdja előtt és Olivier után. Most már nemcsak színpadon, hanem filmen is játszotta, s a dobogón - igazi helyén - nem tett semmiféle erőfeszítést, hogy fokozza a feszültséget. Ahogy először lassan belépett az előtérbe, sápadt arccal, ördögi jókedvvel, már a figura mértékét hordozta: a tengerzöld csábítás s a véres bűn lehetőségét. Megőrizte Richárd büszkeségét, hallgatása, akár gyűlölködő, akár csúfondáros, jelentéssel volt teli. Gábor Miklósnak, amint látjuk, volt versenytársa, s most megmondom becsülettel, hogy ő a legjobb Richárd, akit Olivier óta láttam, nemcsak azért, mert csaknem egészen más a megközelítési módja, hanem azért is, mert mélyen átgondolta a szerepét.

Az ember nem egy színészhez kötődik - minthogy különböző más Richárdokat is látott 1944 óta -, hanem általa a teátrális színház szétrombolásához. Természetesen Richárd kihívóan teátrális, fel-fokozottan démoni, mégsem lehet gondolkodás nélkül belevágni a szerepbe. Intellektuális gazfickó, vére királyi vér.

Gábor Richárdja intellektuális gyakorlatként készül a gonoszság kalandjaira, s meghökken saját sikerétől - például amikor Lady Annának udvarol. (Ebben a jelenetben kitűnő volt a szereplők beállítása.) Szinte hitetlenkedve halad egyik sikeres tervtől a másikig, míg végül feladata tetőfokán trónra ültetve, megkoro-

názva felismeri, hogy most már ki kell tartania a végsőkig, mert elérte azt a pontot, ahonnan nincs visszatérés. Gábor Miklós színházi értelemben együtt nő a drámával, s a dráma második részének nyitánya, a koronázás, amikor Anna mellett ül a fáklyafényben, döbbenetes *coup d'oeil.* De a szemlélő számára sohasem pusztán Richárd. Mindig ész irányítja a játékát, s végigkíséri a rendezői irányítás.

Vámos László húzásai jogosak, s megmentette a Bosworth előtti éjszaka szellem-jelenetét: nem sorakoztak formálisan s kicsit ostobán a szellemek, ahogy sok alkalommal láttuk. Azt mondhatnám, a jelenetnek koreográfiája volt, az alakok összevegyültek, hangjukat visszhangzó boltozat továbbította. Richárd ráébredt végzetére, s azt hiszem, bölcsen tette Vámos László, hogy kihagyta a híres színpadi konvenciót: a végső párviadalt. Egészen impresszív volt Budapesten látni Richárdot: magányosan áll az előtérben, kétségbeeséssel a szemében - mert Gábor a szemével is játszott
míg a háta mögötti félhomályból az ellenség egyre nyomul előre: ennyi volt csak, de ennyi elég. Richárd állhatatos volt a haláláig, és utolsó küzdelmét elméjében vívta.

Sok egyéb is vonzott ebben a pergő, tömör produkcióban: a díszletek, a változatos szerkezetű faanyagok, amelyek jól illettek a folytonos színváltozást követelő drámai szerkezethez. Psota Irén hiteles Margitja nem a szokásos shakespeare-i boszorkány volt, sokkal fiatalabb is a megszokottnál, hanem asszony, aki-nek gyászából fakadnak profétikus látomásai. Márkus László sima modorú, doromboló Buckingham.

A darab sodra nem lassult, és Richárd, a „vérben emelkedett s vérben megállapodott" halálos hatalommal volt teljes. Kívánom, hogy Gábor Miklós eljátszhassa *a Macbethet,* s hogy a produkció eljuthasson Angliába. A londoni World Theatre Saisonra vagy a skóciai Edinburgh-i Fesztiválra alkalmas lenne. Ilyen adottságú színésznek meg kell adni a nemzetközi szereplés lehetőségét.

*A **Tévedések** vígjátéka*

A második Shakespeare *a Tévedések vígjátéka* volt a Nemzeti Színházban, Egri István rendezésében. Ezt a pajkos játékot már régóta nagyon szeretem, talán azért, mert az első Shakespeare-darabok közé tartozott, amelyet iskolás koromban Nyugat-Angliában láttam.

Később, évek múlva ismét más művekkel együtt láttam, egyszer a *Két veronai* nemessel, egyszer a *Titus Andronicusszal.* Leszámítva Komiszarjevszkij vad és hóbortos dévajságát 1938-ben Stratford on Avonban, a darab igazi diadala Clifford Williams stratfordi felújítása volt, hat évvel ezelőtt.

Lelkesített, hogy Egri rendezése teljesen önálló vonalvezetésű volt, különösen, hogy végig a megfelelő földrajzi tájon maradt. Déli volt, játékos, távol észak fagyától s valahogy szabadjára-engedett. S bár azt mondom, „szabadjára-engedett", mégis a leglazább pillanatokban is megvolt a ritmusa, a rendező eb-ben a legkevésbé poétikus darabban is meghallotta a dallamot, hangszerelte a mozgást és dikciót. Bernard Shaw-nak tetszett volna, ez az, amit állandóan megkövetelt a színháztól. Nem volt könnyű a Nemzetiben a szereplőket rangsorolni, de nagyon tetszett Sztankay Antipholusként, nem hagyta ki azt a pillanatot, amit mi Alec McCowenhez mérünk: miután Adriana harminchét sort intéz hozzá ötös jambusokban, Antipholus hitetlenkedve kérdezi: „Hozzám szólsz, szép hölgy? (Szász Imre fordítása); „Plead, you to me fair dame?"

Ragyogó humorérzék töltötte be az estét. Attól a pillanattól kezdve, amikor a hóhérsegéd zokogni kezd Aegeon kimagyarázó szónoklata alatt, az ember tudja, hogy Egri jó úton van. Két apróság: a Hold valamely másik darabból pottyant ide? És a fejedelemasszony alakítása. Sajnálkoztam rajta, mert nagy-szerű tragikomédiát játszhatott volna a végén, amikor közeledünk a *dénoument*hez, és Shakespeare egy rövid jelenetben egyenesen megoldja a rejtélyt, képzeletünkre bízva, mit fecseghetnek a zárda pletykafészkei. Mindenesetre a fejedelemasszonynak határozottabb egyéniségnek kell lennie, mint amilyet a Nemzetiben láttam, de talán el vagyok kényeztetve, hiszen Angliában egy nagyszerű tragikomikus színésznővel láttam ezt a szerepet.

Egyébként Shakespeare különösen szerencsés magyar fordítóival. Hallottam, hogy Vas Istvánnak, a kiemelkedő költőnek *III. Richárdját* igen sokra értékelik, s ösztönösen megéreztem, hogy Szász Imre jó munkát végzett *a Tévedések vígjátékának* fordításával. A Nemzetiben ráfirkáltam a műsorfüzetemre az *V. Henrik* címet. Azt gondolhatnánk, hogy nem a tárgyhoz tartozó feljegyzés, de az *V. Henrik* a magyar színpadon kevéssé ismert királydráma, s míg láttam és hallottam Sztankay Istvánt, többször felötlött bennem, milyen találó szereposztás lenne, ha ő alakítaná a királyt.

*Az **„elidegenített"** Timon*

Kevésbé örültem a Nemzetiben egy későbbi alkalommal, a nehéz s ritkaságszámba menő *Athéni Timonnak* az előadásán. Az elismert rendezőnek, Major Tamásnak nyilvánvalóan megvoltak a maga szempontjai. Azt hiszem, brechti szemmel nézte a darabot. Tehát „távoltartotta" vagy „elidegenítette" a nézőt (mindkettő idegesítő kifejezés). A színpad általában véve cirkuszi porondra emlékeztetett, háttérben egy zenekarral, a jelenetek egyéni produkcióként következtek egymás után, a színészek hol felvették, hol ledobták köpenyüket, a színpad felett a, „cirkuszi sátor" jelképe: zöld levél, kék ég, s a fény jól hallható kattanással gyulladt ki - úgy, mint valaha egy plymouth-i színházban, ahol a nap éles csattanással szokott felkelni.

Mindezt aggasztónak találtam, mivel sohasem akartam Timontól elidegenedni, sem távolból szemlélni, s keresztülmenni azon a szellemi evolúción, amit egy brechti gondolkodású rendező megkövetel. Igazán - miért is ne - változatlanul arra vagyok felkészülve, hogy alávessem magam a színpadi illúziónak, talán régimódi szemlélet, de még mindig indokolt. A rászerelt, oda nem tartozó elemek azért voltak különösen aggasztóak ebben a Timon-felújításban, mivel nyilvánvaló volt, hogy a rendező intellektuális szintje megfelel a darabnak. Ki tudta élezni az iróniát, a hálátlanság iránti megvetést. Nem hagyott ki egyet-len kihegyezhető poént sem, „a jelentés csúcsait" - ahogy egy későbbi drámaíró megfogalmazta. Az ember hálás volt az olyan jelenetekért, mint a professzionista cinikus és a bolond kettőse. Mégis úgy éreztem, ahogy a dráma előrehaladt, hogy keserű varázsa nem ragad magával. Most az egyszer hiányzott az angol szöveg. Hallani szerettem volna:

„The sea's thief, whose liquid surge
resolves The moon into
salt tears"

„Tolvaj a tenger: híg árja a holdat sós
könnyekké oldja"

és:

„ .. the beached verge of the salt
flood
whom once a day with his embrossed
froth
The turbulent surge shall cover ..."

„ .. a sós partszegélyen,
melyet púpos tajtékával naponta
végigsöpör a tenger ..."
*(Szabó Lőrinc fordítása)*

Hallottam kísérőimtől, hogy Iglódi István nagy megértéssel mondja szerepét, s ezt tudtam értékelni, de számomra könnyűsúlyú volt ehhez a karakterhez. Nem éreztem benne Timon tapasztalt, érett nemességét, az athéni nemest: „Lacedaemomig nyúlt a birtokom." A színész fiatalember, akit mi Cornwallban „teasy"-nek, kötekedőnek neveztünk volna: aki csak szúr, de soha nem emelkedik az igazi düh hatalmas tirádáihoz, soha nem borítja el az emberiség elleni fehéren izzó gyűlölet, a jótevő haragja, aki hirtelen megismerkedett a durva hálátlansággal, azzal a bűnnel, amelyet Shakespeare egész életében gyűlölt. Iglódit nem lehet hibáztatni. Nem láttam a tragédiát igazán méltón kibontó Timont egyszer sem, bár Paul Scofield komoly erőfeszítéssel alakította. (Az isten valami nagyot alkotott, mikor Scofieldnek ilyen hangot adott - mondta egy amerikai asszony Stratfordban, néhány éve, mikor mélységesen csalódott kedvenc színészének alakításában, de elszántan hűséges maradt a hangjához.) Voltak jó alakítások a Nemzetiben: Apemantus (Őze Lajos) és Alcibiades (megint Sztankay István). De nem lehetett számomra *az igazi* Timon, bármilyen izgalmasnak találtam a premiert. Eszembe jutott egy, az angol provincián két évtizede látott, modern kosztümös változat. Történetesen a Görög Nemzeti Színház akkori igazgatójával voltam együtt; s ő minden erejével igyekezett elmagyarázni: nem tartozik a modern athéni vendéglátáshoz, hogy az ember forró vizet loccsantson a vendégére. Bizonyára még jobban meg lett volna döbbenve Budapesten ennek a ki-válóan rendezett kulcsjelenetnek a realizmusán.

***Iglódi és Sinkovits***

Hadd mondjam el, hogy korábban láttam Iglódi Istvánt egy tökéletesen neki való szerepben. Dosztojevszkij *A félkegyelműjének* címszerepében, Miskin hercegként, ugyancsak a Nemzetiben. Megvolt benne az a tartózkodó nemesség, ami kellett, s Egri rendezői fantáziája, s a nagyszerű csoportosítás összetartotta a darabot, amely könnyen széteshetett volna. Kellemes kezdete volt ez budapesti tartózkodásunknak, s a rákövetkező estén ugyanazon a színpadon láttuk Sinkovits Imrét - *A félkegyelmű* faragatlan Rogozsinját - Mózes szerepében. Sinkovits rendkívül hatásos volt, parancsoló erejű, s van adottsága a hallgatásra is - s ezt a képességet csak dicsérni lehet minden színészben. Míg hallgattam, felötlöttek bennem A. E. Housman sorai:

„Tüzes próféta nem hozta a szót
Melyik úton kell mennem
Felhőbe foszlott szét a láng
Mennydörgés sem üzen.
A jel, mit Izrael kapott
Hozzám még nem jött el."

Sinkovits alakításában az ember felismerte a tüzes prófétát, látta az égő csipkebokrot. Bár különösen nehéz feladatnak tartom, hogy bárkit párhuzamba állítsak Sinkovitscsal, minden színész között talán leginkább Alec Clunessel rokon, aki Angliában Chritopher Fry *Elsőszülött* (The Firstborn) című drámájában játszotta Mózest. Madách *Mózesé*nél igazán hiányzott a nyelv ismerete. Az *Athéni Timon* sorait fel tudtam idézni magamban. A Mózesben a színész evokatív erejére kellett támaszkodnom, s tisztelet illeti, mert kifejezőereje meggyőző. Marton Endre, a rendező, bölcs egyszerűséggel vitte színre a darabot, került minden ködös belemagyarázást. Sem-mi sem volt itt a bibliai illusztrációk merev, színes tábláiból, semmi színes olajnyomatszerűség. Csodálatra méltó este volt.

***Angliai Erzsébet***

Két másik előadással kapcsolatban (mindkettőt a Vígszínházban láttam) ugyancsak sok jót mondhatok, noha tisztában vagyok azzal, hogy ily módon messze elmaradok a korszerű színikritikától. De az embernek kapcsolatot kell tartania a múlttal, a színpad történetének ismerete eleven dolog, s a színház nem tegnapelőtt jött a világra. *Az Angliai Erzsébet*, Bruckner történelmi melodrámája negyven éve keletkezett. Megállapított dolog, hogy mint dráma meglehetősen különös az Erzsébet körüli anakronisztikus összeesküvésekkel, és amellett napjainkban a kétszintes szerkezet - Spanyolországi Fülöp és Erzsébet, amint nemzetük képviselőiként mindketten győzelemért imádkoznak - már nem okoz szívdobogást, bármilyen meglepő volt akkor, amikor Bruckner megírta a darabot. Mégis, mindenki számára, akiben van színházi ösztön, jó tapasztalat lehet ilyen-fajta drámával találkozni. Várkonyi Zoltán rendező nagy lendülettel és határozott eréllyel diktálta az iramot, a Whitehallból Madridba lendítve a nézőt, s hagyta, hogy Básti Lajos - aki megint csak úgy alakította Spanyol Fülöpöt, ahogy Donald Wolfit tette volna - teljesen kibontsa, a villámcsapás erejével vigye tetőfokra a szerepét. Semmi más nem szolgálta volna így a drámát. Ruttkai Éva kitűnő Erzsébet volt, uralta a színpadot, de nem törte össze. Hallatlanul érzékeny színésznő, Erzsébetje egy-szerre volt királyi és emberi. Nincs sok valószínűsége, hogy Angliában láthassam a darab felújítását (Phillis Neilson-Terry és Matheson Lang játszotta közel negyven éve), s így olyan örömmel fogadtam az alkalmat, mint a gyűjtő egy ritkaságot.

*Játék a* ***kastélyban***

Molnár Ferenc darabját, *a Játék a kastélybant* ugyancsak a Vígszínházban láttam. A drámát kétszer mutatták be Londonban, s mindkét alkalommal megbukott. A drámaírónak, bár impozáns a színházi technikája, soha nem volt megfelelő fogadtatása Nagy-Britanniában. Nem láttam Gerald du Mauniert, mikor *a The Play's the Thinget* (ez az angol címe a darabnak) játszotta, de feltételezem, hogy hiányzott belőle a játék iránti érzék. Clive Brook ragyogóan alakította a felújítást húsz évvel később, de a komédia furcsán idejétmúltnak látszott. A Vígszínházban igen szórakoztató volt.

A komédiának szüksége van a minden poént hálás nevetéssel fogadó közönségre. Örülnék, ha Londonban, a megfelelő időben kísérletet tennének a felújításra, bár kétlem, vannak-e olyan képességekkel rendelkező színészeink, mint Páger Antal - aki a drámaíró szerepé-ben egy színésznő becsületének megmentése érdekében szerepet ír számára az éj leforgása alatt - és Ruttkai Éva, az ötletesen megmentett színésznő. Mindkét vígjátéki alakításban szerepet játszott a rendező, Benkő Gyula komédia-felfogásának köszönhető változatos ritmika.

***„Magyar esték"***

A többi színházi estünk sajátosabban magyar vonatkozású volt. A Pesti Színházban Szabó György *Szekrénybe zárt szerelem* című darabja úgy hatott, mint keverék Ionescóból és N. F. Simpsonból, de a szerző egyéni szellemessége emelte a művet. Különböző boldogság-koncepciókról szól, s valami vonzó, fürge vidámság van benne. Egy-két londoni színház bemutathatná, biztos vagyok benne, ajánlani kellene James Roose-Evansnek a Hampsteadi Színház Clubban.

A Thália Színházban tett látogatásaink egyikén Móricz *Légy jó mindhalálig* című művét láttuk. Nyilvánvaló, hogy a darab nem alkalmas külföldi bemutatásra, elégikus irodalmisága ellenére sem. Budapesti barátaink csóválták is a fejüket, amikor hallották, hogy oda készülünk, de az estét áthatotta valami gyengéd, naiv kedvesség, s nagy örömünkre velünk volt Kéry László professzor, aki a híres Debreceni Kollégiumban töltötte diákéveit, Móricz darabjának színhelyén.

Másodszor egy délelőtti főpróbára mentünk el a Tháliába, Goda Gábor A *planétás emberét* megnézni. A nagy erejű első felvonásból, amit láttunk, lebilincselő szatirikus játékra következtettünk, néha mintha Priestley hahotázna egy James Bond-ötleten. Kazimir Károly nagy energiával vitte színre. Szívesen megnéztem volna a második részt is. Kazimir és színháza láthatóan fontos szerepet játszik a budapesti színházi életben, s ismét eszembe jutott, hogy Roose-Evanst érdekelné a dolog.

A Mikroszkóp Színpad előadásáról csak tapogatózva írhatok. Biztos vagyok benne, hogy a híres pesti viccek néhánya abból az előadásból ered. Bár Halápi Lili mesterien fordított, meglehetősen a látványra szorítkoztam, mintha vidám kommentárból kellene megítélnem egy operettszínpadot, s szerettem volna, ha meg tudom érteni a szöveget. A komikusok kétségtelenül jók voltak, élvezet volt nézni a nevetéstől dülöngélő közönséget. Ez volt utolsó színházi esténk Budapesten. Azon az estén visszatekintve itt-tartózkodásunkra, megint az jutott eszembe: „Színészek és rendezők szín-háza". Budapest szerényen ítéli meg szín-házát. Semmit sem láttam a londoni World Theatre Seasonben (amelyet olyan gonddal szervezett Mr. Danbery), amely meghaladta volna a budapesti játékszín-vonalat, és sok előadás messze elmaradt mögötte. Higgyék el, ez nem pusztán hálás köszönet a szíves vendéglátásért, ha-nem a kritikus szívből jövő őszinte szava.

*Veszprémi* délután

És végül az utolsó, váratlan körülmények közt végbement tizenharmadik előadásról. Egy meleg vasárnap késő délutánján a veszprémi Petőfi Színház-ban voltunk (úgy tudom, a *Mózes* új változatát eredetileg itt mutatták be), s Scribe *Egy pohár víz* című darabját láttuk. Híres példája a *piéce bien* faitenek, és bárhol találkozik vele az ember - és már jó néhány éve nem láttam -, mindig azt bizonyítja, hogy Anna királynő még mindig eleven.

Véletlen egybeesés, hogy hazatérésünk után ugyanezt a korszakot mutatta be egy tévé-folytatásos The Churchills címmel - amit láttam belőle, az azt bizonyította, hogy Scribe méltóbb volt a drámai feladatra. Veszprémben Péter-vári István nagyon intelligens rendezői irányítása mellett a női alakítások felül-múlták a férfiszerepeket: Szekeres Ilona gazdag egyéniségű Anna királynője ugyan cseppet sem hasonlított a történelem Annájára, de miért vitatkoznánk? A drámaírónak joga van a szabadság-hoz. (Scribe és Bruckner különböző stílusban veti el a korhoz való hűséget.)

Szép délután volt. Nem felejtem el, ahogy körben ültünk Kéry professzorral és nejével, már kezdett alkonyodni, s a Balaton körül azon tűnődtek az emberek, vajon tovább tart-e az októberi ragyogás, a szép idő. Tovább tartott, míg másnap körülutaztuk a tavat, s meg-álltunk a tihanyi félszigeten, Szigliget tökéletes csendjében, és végigmentünk a déli parton. Még a következő héten is tartott Budapesten, miközben egyre inkább megszerettük a gyönyörű várost a Duna partján. Még mindig enyhén sütött a nap, mikor vonakodva felszálltunk Ferihegyen, s ez a derűs idő mintha a budapesti színházi életet mintázná. Lehet, hogy vannak viharok, tán hófúvások is, de mi ezekről nem tudunk. Talán egy-egy nyári záporról, ideig-óráig tartó borulásról - másról semmiről. Azt találtuk Magyarországon, amit egy angol költő, Laurete így fogalmazott: „a szenvedély játéka, gyönyörű, nyilsehes", s hálásak vagyunk érte.

A vicsorgó drámakritikusok sorába tartozom, akiket valaki patkányméreggel akart elpusztítani. De nekünk is van-nak jó napjaink, s a budapesti napok felejthetetlenek maradnak.

---

KÉT CAMUS-EGYFELVONÁSOS

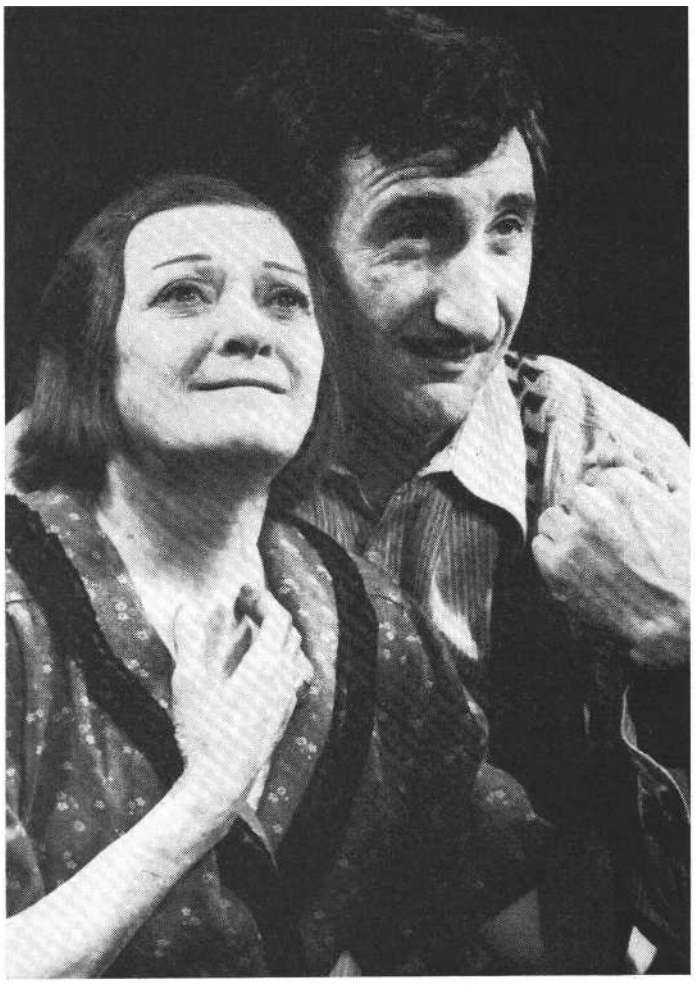
ősbemutatójára készül az Egyetemi Szín-pad. Camus „A művész élete" című né-majátékát a világon először mutatja be Költő Miklós nemrég alakult Polymorph pantomimegyüttese. A darab 37 szerepét 15 mímes játssza. Magyarországon először kerül színre Camus „Lázadás Asturiában" című egyfelvonásosa is az Universitas együttes előadásában, Jósfay György rendezésében.

---

MAJOROS JÓZSEF

## ***Vonó*** *Ignác, özv. Mákné és* ***a Tanácsos úr .. .***

*A Vonó Ignác* Fejes Endre harmadik kísérlete, hogy az emberi lét perifériájára szorult álomkergetők világát a szín-padon is megelevenítse. Éppúgy átdolgozás, mint ahogy a *Rozsdatemető* és a *Mocorgó is* az volt - és éppúgy önálló életet élő drámai alkotás is, mint elődei ... Fejes drámaírói képességeit ez-úttal is a jellemfestés, a tömör, láttató erejű dialógusvezetés, a szituációk markáns lekerekítése bizonyítják leginkább: Vonó Ignác és Mákné, valamint a tanácsos úr bravúrosan felépített dialógusai; a „zöld szemű asszonnyal" való találkozás jelenete; Mákné látogatása az „úri otthonban". Szelíden leleplező, önironikus lírával, tehát kellő távolságtartással szemléli hőseit: szigorú passzív álom-kergetésükkel szemben, de ugyanakkor meglátja bennük azt is, amiért nem kell megtagadni őket: egy igazabb élet utáni szorongó-sóvárgó vágyat - ez ad alap-vetően tragikomikus jelleget ennek a já-téknak. A darab furcsamód épp ott veszít erejéből, ahol a groteszk elemek a leginkább funkcióképesek lehetnének - a harmadik felvonásban. Fejes itt meg-lehetősen vázlatosan rajzolja a hajdan volt magyar urak „exkluzív társaságát", s ezért - egy jelenettől eltekintve - Ig-



nác partner nélkül marad. Igen, így van: Mákné csúfondáros felcsattanásaihoz, fülsértően perelő nyelvéhez, rozoga alkatához képest a Szórády Bubiék kínosan kimért választékossága alig bír atmosférateremtő erővel. A befejezés - Ignác megkésett „fölszabadulása" 1956. november 4-ének hajnalán - hitelesen zárja ezt a furcsán grimaszos emberségű, az igazságot a *groteszk* oldaláról megközelítő játékot.

A darab a Madách Kamaraszínház előadásában - bizton ide írhatjuk már most - az évad kiemelkedő színházi élményei közé sorol. Olyan együttes kezén formálódott, s nyert eleven életet, amely eredeti tehetséggel, *az értelmezés* és az *átélés* fegyelmezett, koncentrált harmóniájával kereste s találta meg az utat az író világához. Egyszerű. Ezért csábít, hogy az összetevők erejéig is tetten érjük.

Kerényi Imre rendezői munkája a Vonó Ignác esetében szigorú tudatossággal csak az *interpretálásra* szorítkozott. Óvakodott attól, hogy „koncepciózus kézzel" nyúljon a darabhoz. Kerényi egyszerre érti, szereti - és tiszteli is Fejes világát.

Jól súlypontozza az egyes jeleneteken belül ennek a világnak a leglényegesebb üzeneteit. Így mindjárt az első jelenetben: a valószínűtlen álomkör-lebegést (a bakák és a zászlós dialógusainak, majd Vonó Ignác messziről jövő válaszainak balladaszerű hangvétele); az emberi tragédiákra érzékeny hallást (Ignác balesete után a bakák „felállása" a színpad előterében önmagában is kifejező értékű); a védekező reflex szülte, emberien csúfondáros grimaszokat (a zászlós kérdéseire Ignác önmagát is leleplező némajátékkal felel - háttal a társainak!).

A darab csúcsjelenetei kétségkívül Ignác és Mákné duettjei. Kerényi egyfelől *pergő ritmust* diktál e jelenetekben; azontúl pontosan ügyel a hangsúlyokra, a beállításokra - ezek ugyanis többször megismétlődnek (így pl. a születésnapi köszöntő): e világ tartalmatlan ürességét, rideg monotóniáját és ugyanakkor, épp e „játékokhoz" való naiv ragaszkodás erejéig, emberi szánandóságát is közvetítve. Jól érzi Kerényi, hogy e jelenetekben (ide sorolhatók Ignác és a tanácsos úr jelenetei is) megkettőzött jelentősége van a ritmus és a hangsúly gondos kottázásának: hiszen álom és valóság, hazugság és igazság, tiszta érzelem és rámutatós gúnykacaj egymást színezik, árnyalják ebben a világban; együtt adják szapora érverését.

A harmadik felvonás erőtlenségét aligha lehet „interpretáló" közelítésének betudni - itt legfeljebb a nem elég szerencsés szereposztást írhatjuk a számlájára. Mindenesetre művészete egy-két jelenetben itt is tetten érhető (Mákné látogatása; Máter Terézia „színeváltozása"; Ignác leszámolása a nagy játéknak el-gondolt, kisszerű életével).

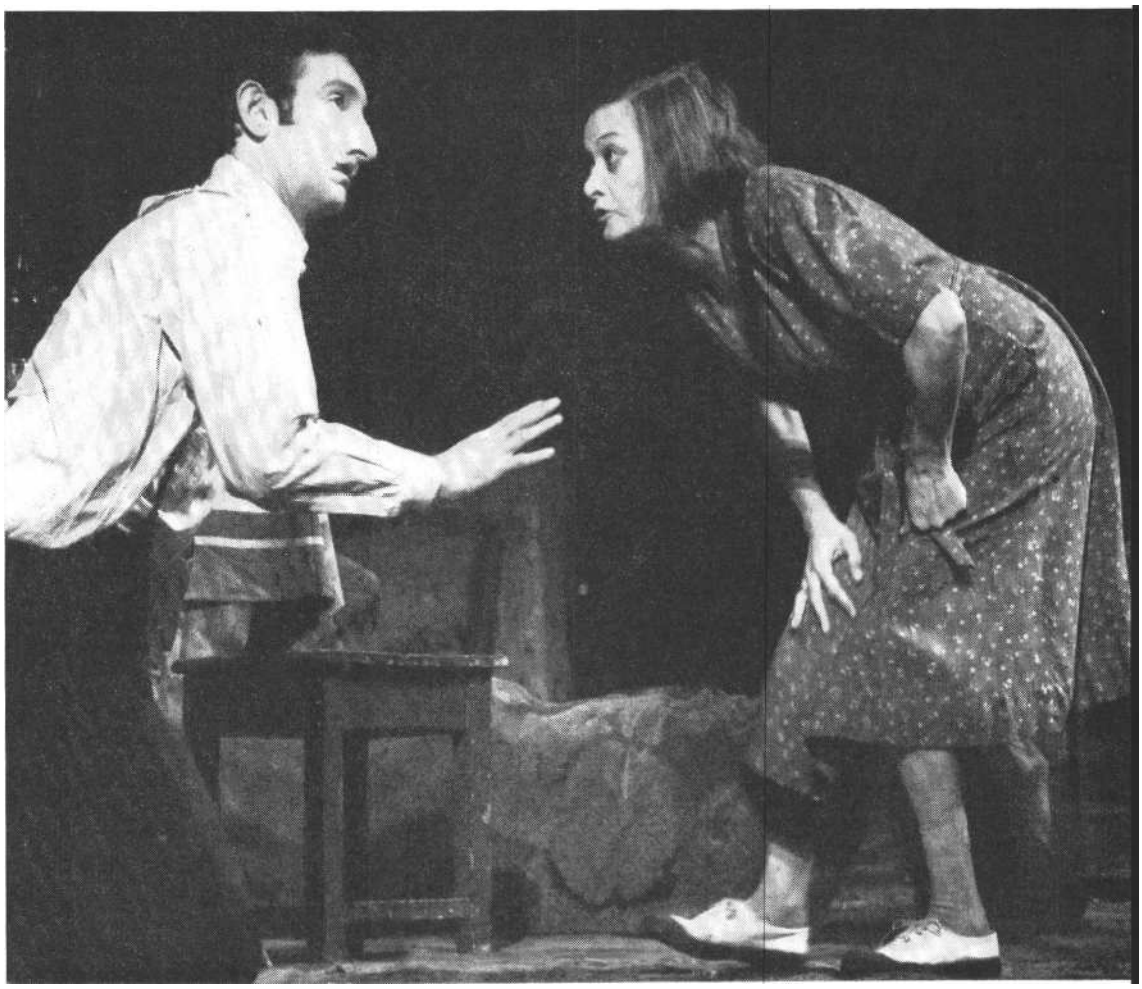
Álom és valóság, tiszta érzelem és rámutatós gúnykacaj - ezt közvetíti a színpadkép is: kicsit megbillentett tükreivel (a visszájáról megközelített igazság!), ócska, kacatos, zsúfolt berendezéseivel, dohos levegőjével...

A darab sikerét - Kerényi munkája mellett - három kiváló színész alakítása biztosítja: *Garas Dezső, Kiss Manyi* és *Mensáros László*. Örömünk ezúttal kettős: ritkaság, hogy új magyar dráma egy-szerre három kiváló karakteralakításra nyújtson lehetőséget - és ugyancsak ritkaság az is, hogy egy színházi élmény három egyenértékű, magas művészettel megvalósított alakítással ajándékozzon meg.

*Vonó Ignác:* GARAS DEZSŐ

Pár pillanatot tölt csak a színpadon, és tudunk róla mindent. A zászlós előtt

FEJES ENDRE: VONÓ IGNÁC
(MADÁCH KAMARA SZÍNHÁZ
GARAS DEZSŐ (VONÓ IGNÁC)
ÉS KISS MANYI (MÁKNÉ)



- és társai előtt is - felelnie kell a „zöld szemű asszonyért". Arca egy pillanatra megrándul - erre nem számított. Ő csak álmodott, és elmesélte az álmot, de hogy lesz valaki is, aki ezt rajta kívül komolyan veszi?! Kínos. Rosszat sejt. De sem-mi baj: a zászlós úr, lám, humorizál. Erre némán, sokat sejtetően elvigyorodik. Újabb kérdés: cinkos bólintás. Semmi baj. Most már az sem hozza zavarba, hogy meg kell mutatnia a „zöld szemű asszonyt". Előredől, mereven a semmibe néz, és heves mozdulattal a semmibe mutat: most már ennek is sikerülnie kell! - átlövik a csuklóját.

Szerencsétlen sorsú, könnyen és szépen álmodó, hamar megijedő, megalázkodó kis vézna ember ez a Garas Dezső Vonó Ignáca. Mulatságosan szerencsétlen és mulatságosan kisszerű. Meg szánalmas: amikor jópofa, amikor fölényeskedő, amikor játszik. Lám, a kórházban is: hetyke vállrándításokkal elmélkedik a helyzetén - mindenesetre gyanús váll-rándítások ezek. Garas ugyanis mondókáját minduntalan oda nem illő, mond-hatni kapkodó felnevetésekkel (felvak-kantásokkal?) kíséri, igen, egészen addig, amíg zokogásba nem fullad a jópofa csevegés: hogy megvan-e még a keze? Mert hát ő tulajdonképpen fél. Rettenetesen fél... mert egyedül van, mert vézna kis ember, mert nem számíthat senkire, mert nem érdekel senkit: hiába álmodik, hiába jópofa .. .

Ám amikor társra talál - legalábbis partnerre a játékosságához - Máknéban: egyszerre magabiztos lesz. Bravúrosan sok színből komponálja Garas ezt a magabiztosságot. Figyeljük csak: egyfelől csakugyan magabiztos, mert akárhogy is, de most már nincs egyedül. Amellett tudja azt is, hogy kapcsolata Máknéval a kölcsönös egymásrautaltságon alapul - mindenesetre ez is jó dolog. Másfelől: hálás is Máknének. Azért, mert mókázhat, meg ihat vele, mert veszélytelenül elmondhat neki mindent - azért, mert van. Mert tudja, érzi, hogy Máknénál sikere van: a banális líraizálásainak, a szellemes replikáinak, még a szánandóságának is - sikere van. S ennek a Vonó Ignácnak voltaképpen ez kell: a siker-élmény, a jó társaság, az elismerés. Még ha a eipőpucolás, a hajlongás is az ára, akkor is.

Bejelenti Máknénak, hogy otthagyja, feleségül veszi a „zöld szemű asszonyt": újhól. szócsata, pattogó replikázások, csakhogy ezúttal már komoly a játék. Es ekkor Garas arca egy pillanat alatt torz grimaszba görcsöl, a hajához kap, ki akarja. tépni. Minek is? Sajnálja Máknét, meg sajnálja magát is. Igazából most is fél. A játék, amibe kezdett, alighanem az utolsó játéka, *és* rámehet az élete is, mert Virág Teklába csakugyan szerelmes, és ki tudja, milyen felvidéki magyar úr válhat belőle? Majdnem tökéletes. Ahogy hátradől a kanapén, és lábát keresztbe rakja, ahogy szivarját a szája szegletéhez illeszti, ahogy „született urasan" széjjelnéz a társaságon - odáig tökéletes. Vagyis ameddig meg nem szólal. Ha beszél, néha kínos bakikat vét, de semmi baj: egy elegáns mozdulat, egy ellesett szentencia a ,tanácsos úr „aranyköpéseiből", egy gurgulázó nevetés, és senki ész-re nem veszi. Mi is csak azért vesszük észre a nézőtéren, mert Garas nemcsak megjátssza a felvidéki magyar urat, ha-nem: megjátssza, *hogy* megjátssza Egy árnyalatnyit „kifelé" is karikírozza a figurát - nehogy elfeledkezzünk arról, hogy ő azért Vonó Ignác maradt továbbra is...

Tényleg az maradt. Máknét kiutasítja a lakásából - fáj neki. is, de hát fél... Es Máknének nincs joga ahhoz... Búcsúszása az „úri élettől": előrejön, arcát a reflektorok meleg fénycsóvájába „dobja" - pátoszos, hősies búcsú. A nagy játékos leszámolása a nagy játékkal, az

FEJES ENDRE: VONO IGNÁC (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ). KISS MANYI (MÁKNÉ) ÉS GARAS DEZSŐ (VONÓ IGNÁC)

élettel! Richárd a bosworthi csata előestéjén! Az önleleplezés ritka, egy mozdulatba sűrített pillanata. Mert hát ki is búcsúzik itt tulajdonképpen? Nem más ő - játssza Garas -, mint Vonó Ignác, a kisszerű hazudozó, a szépeket álmodó és a szánalmas játékos. Egy személyben.

Özv. *Mák Lajosné: KISS* MANYI

Bejön a színpadra: de olyan valószerűtlenül jön! És közben állandóan be-szél, beszél és beszél... A hangja viszi, dobja, himbálja előre... A hangja, amely hol csúfondárosan rikácsoló, hol kocsmagyanúsan negédes, hol büszkén kihívó, hol melegséget és - igen! - szerelmet kérő. De hát nem valószerűtlen ez is? És egyáltalán: fiatal vagy öreg ez a Mákné? Ő is fél évszázadot él át a színpadon, épp úgy, mint kacskakezű lovagja, Vonó Ignác. Csak valahogy fordítva viszonyulnak az időhöz. Kiss Manyi Máknéja például, furcsamód, egyre fiatalabb lesz. A tréningruhája, a mintás szoknyája, a hajcsatja: „időtlen". De a mozdulatai, a mosolya, a hangszíne! Igen, a mosolya. Meg az elrévedező, nagy szeme. Ezek árulkodnak a leginkább. A perlekedésben, szócsatában, a veszekedőjátékos mókázásban ő a játékmester. Láthatatlan, koszos-dohos bérházak lépcsőházai visszhangozzák féldecik gyújtotta, reszelős rikácsolását, és lám, a fejét is épp úgy szegzi előre, kicsit félrebillentve

– erőszakosan, otrombán, durván. Ezekben a pillanatokban ő az eszményi *satrafa.* Azután - a pillanat műve az egész

– szeme körül valami révedező, jóságos, hívogató mosoly ráncolódik; kapkodó, fenyegető kezét szelíden széttárja: lebeg.

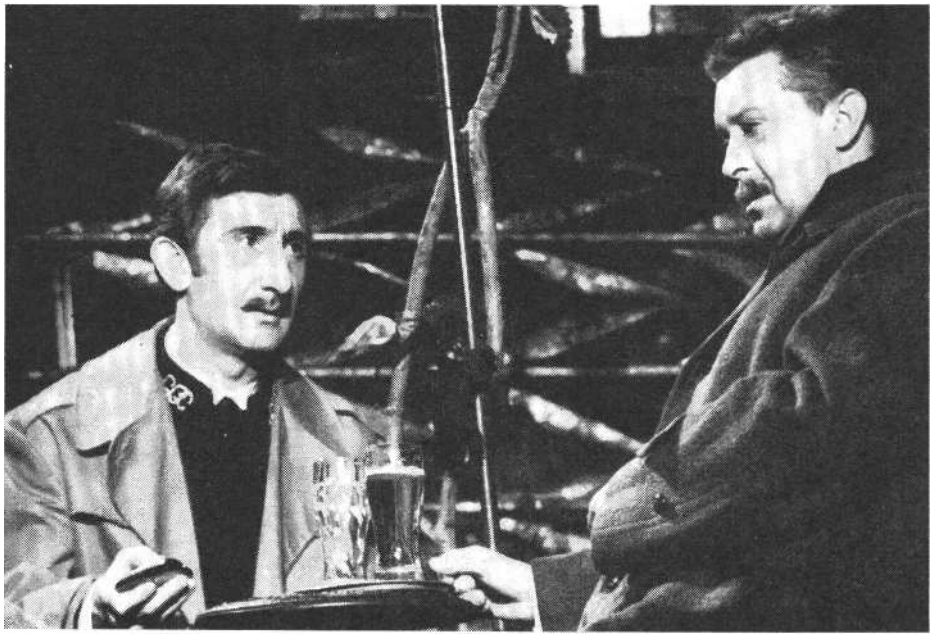
Álmodik. Azt álmodja, hogy Vonó Ignác szerelmes belé, és hogy ez a kacskakezű majom, ez a rózsabeszédű herceg egyszer csak elveszi feleségül. Ettől az álomtól „szépül visszafelé", ettől az időt *győző* ködlebegéstől nem látszanak rajta az évek. Álom? Ködlebegés? Az. Meg érzéki vágy, meg pokol, meg vulkán, meg rettegés: hogy egyedül marad.

Mert hiába ő a játékmester, Vonó Ignác a játékos, aki sohasem marad egyedül. Ócska kis szélhámos, de mégiscsak mindenkit levesz a lábáról! Aranyszívű, délceg lovag, aki csak őutána nem nyúl soha... És ha ő is elmegy, akkor vége... Mert ő egyedül maradhat, és ahogy múlnak az évek, egyre jobban fél is, hogy így lesz. Ez a pánik tartja benne a lelket. Ettől lesz költő, ettől lesz kérő, simogató a hangja is - ezért szeret, ezért szeretné nevetés nélkül is „eljátszani a szépet". Azután Ignác tényleg elmegy és ő beváltja az ígéretét: felül a villamosra, és bekopog az „úri otthonba". Fekete kalap, rókaszőrme, lábát verdeső fekete kabát, lötyög, lóg rajta minden - az öltözéke tehát „úri". A viselkedése már kevésbé. Talán a benyakalt „szíverősítő" hajtja, talán ez a nevetséges, pojáca tár-ság ingerli. Meg az, hogy az ő délceg lovagjából is pojáca lett, s még inkább az, hogy ezek itt beveszik. Tehát a pojácát is tudja adni ez a kacskakezű majom! Aztán fröcsköl, szitkozódik, dől belőle keserves élete minden otromba, együgyű, zavaros szitka. Félelmetes. Félelmetes, mert őszinte. Mert nem tud más lenni, mert nem tudja semmi másnak sem hazudni magát, csak annak, ami. És hát mire megy vele? Kihez hűséges most már? Önmagához? A vén csoroszlyához, a sarki kocsmák törzsvendégéhez, a magányos öregasszonyhoz? Vonó Ignác ki-utasítja, és beigazolódik, amitől féltünk: szétesik, darabokra hull ő is, a toldozott-foldozott ruhadarabjaival együtt... Vége az álomnak, a lebegésnek. A „költészetnek".

*El Pietro Antal tanácsos úr:*
MENSAROS LÁSZLÓ

Kifogástalan elegancia, méltóságteljesen őszülő halánték, kezek lazán összekulcsolva, a mutató- és a középső ujj a pecsétgyűrűt cirógatja-simogatja. Csak úgy mellékesen, megszokásból. Eddig tehát minden rendben van. Lábát is szimmetrikus harmóniával emeli cipőpucolás céljából. Közben persze oda sem néz. Észre sem veszi, hogy pucolják a cipőjét. Annyira nem, hogy a másik lá-

FEJES ENDRE: VONÓ IGNÁC (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ). GARAS DEZSŐ (VONÓ IGNÁC) ÉS MENSÁROS LÁSZLÓ (TANÁCSOS ÚR )



bát el is felejti odanyújtani. De azután mégiscsak odanyújtja. Szimmetrikus harmóniával. Tehát ez is rendben van. Mégis, van valami, amit gyanút keltő eb-ben a tanácsos úrban. Rögtön, az első pillanattól kezdve, ahogy megjelenik. A fejtartása és a nézése. Tekintélyes fej-tartás, sokatmondó nézés. Gyanúsan sokatmondó nézés. Mindjárt megszólal. Jól sejtettük, csak előbb még diszkréten köhint egyet, fejét kicsit megcsavarja, az-tán: mond valami hülyeséget. Miről is? Mindegy az már: a háborúról, a pénz-befektetés lehetőségeiről, a feleségéről, mindegy, Teljesen mindegy, ugyanis ez a tanácsos úr a világ minden dolgáról csak hülyeségeket beszél. Igaz viszont, hogy „okosan" mondja. Töprengő, érve-ken, ellenérveken gondolkodó szemhunyorítások közepette. Kimondja, azután rábólint. Bölcs mélabúval engedi a ki-nyilatkoztatásait. Többször egymás után, egy felvonáson keresztül.

Mensáros László játéka El Pietro Antal tanácsos úr szerepében lazább lett, felengedettebb: gesztusainak kimunkált eszköztelenségét ezúttal, alig észrevehető módon, szelíd ritmusában is karikírozó mozgásformával árnyalja, lazítja. S ugyanilyen, a rezdülésekig megmunkált karakterfigurát láthatunk tőle a második felvonásban is. Itt már a felszabadulás után vagyunk - a tanácsos úr svájci sapkában és ócska télikabátban sörözget, és köt kényszerű üzleteket Vonó Ignáccal. Ide jutott! De azért viseli a sorsát! Kicsit gyámoltalanabbul ugyan, mint ahogy elvárnánk tőle, de azért viseli. És most is, ugyanúgy, mint régen, hülyeségeket beszél. Most már azt is alig érteni, hogy miről. De most is „okosan" mondja. Aztán eltűnik, több jelenése nincs a darabban. Hiányzik. Csakugyan: régen láttuk a kiművelt, elegáns ostobaság ilyen ragyogó példáját.

*Fejes Endre: Vonó Ignác, Madách Kamaraszínház.*
*Rendezte: Kerényi Imre, díszlet: Síki Emil, jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Szereplők: Garas Dezső, Kiss Manyi, Mensáros László, Vass Éva, Szénási Ernő, Lőte Attila, Kelemen Éva, Máthé István, Zenthe Ferenc, Juhász Jácint, Deák B. Ferenc, Simor Erzsi, Vándor József, Varga Mari fh.*

GÁBOR ISVÁN

# *Színész a szerepéről*

***A Riadóról beszél Upor Péter***

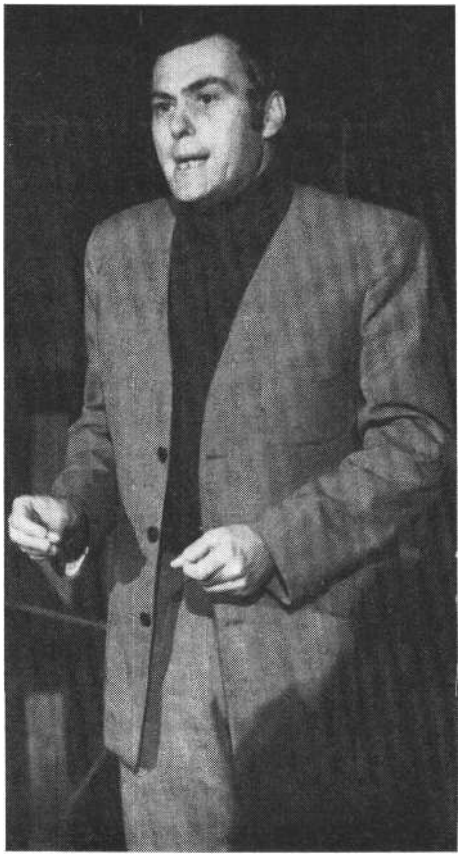
Új színpadot avatott november végén a Miskolci Nemzeti Színház, és a balett-teremből létesített hatvanszemélyes kis zsebszínházat Játékszín 69-nek nevezte cl. Az első bemutató pontosan illeszkedett a terem méretéhez és a színpad stúdiójellegéhez is: Krysztof Choinski színművét, *a Riadót* adták elő. A lengyel szerző kétrészes drámája lényegé-ben egyetlen óriási monológ, ebben a Férfi önleleplező erővel szól fasiszta múltjáról, véres emlékképeiről és látomásairól. Partnere, a Nő, az utolsó jelenetig néma szereplő; a passzivitást kép-viseli, a megadást és a csöndes bele-nyugvást sorsába. Ez ellen a belenyugvás ellen lázít Choinski minden sora, és a nyugtalanítás szándéka hatja át estén-ként Sallós Gábor rendezésében - a miskolci kis pódiumon Upor Péter markáns alakítását.

Részletes elemzést érdemelne ez a kiváló alakítás, ám ezúttal ne mi mondjunk ítéletet a szerepről, hanem valljon róla maga a színész, Upor Péter.

– *Talán közhelyszerűnek tűnik a kérdés, de ezúttal különösen érdekelne: mire gondolt, mikor megkapta ezt a szerepet?*

– Valamivel messzebbről kezdem. Évek óta gondolkodom önálló est összeállításán, de ennek mindig volt valami akadálya: időhiány, restség, a szerkesztés néhány nehézsége. Az önálló est alapgondolata a fasizmus lett volna, de nem mint politikai kategória és nem Romm filmjéhez hasonlóan, mint „hét-köznapi fasizmus". Arról akartam beszélni, ami csírájában a legtöbb ember-ben létezik. A fasizmusnak az a fajtája ez, ami intelligens, jól nevelt emberekből is kitörhet, és ami az embert vad-állattá aljasítja. Szembe akartam állítani tehát a fasizmust, amely megfelelő táptalajon és megfelelő társadalmi körülmények között hivatalos renddé válhat, azokkal a kis csírákkal, amelyek az emberekben eluralkodhatnak. Erre a gondolatra kellett volna felfűznöm az egész estet. Amikor ezt a szerepet megkaptam, egyszerűen felordítottam. Nem mintha a darab teljesen fedné elképze-

CHOINSKI: RIADÓ (MISKOLCI NEMZETI SZÍNHÁZ)
UPOR PÉTER (FÉRFI)



léseimet az előadóestről, de bizonyos szempontból egybevágott vele. Arra gondoltam: nem kell megszerkesztenem az önálló estet, mert házhoz jött.

– *Mégis, részletesebben: hogyan történt ez a találkozás a szereppel?*

– *A Vörös és feketét* próbáltam, ami-kor Sallós Gábor, szövegkönyvvel a kezében többször rámnézett. Aztán hal-kan megkérdezte: nem lenne-e kedvem eljátszani ezt a darabot. Éppen Szolnokra utaztam, magammal vittem *a Riadót,* és a vonaton elolvastam. Első olvasásra fejbe vert: ez az, amire vártam. Az elő-adóest elképzeléséhez egyébként úgyis kapcsolódik ez a darab, hogy a Férfi figurájában hangsúlyozni igyekeztem az emberi vonásokat is, azon túlmenően persze, hogy fasiszta, hogy milliók halála terheli a lelkiismeretét, hogy pszicho-pata stb. De mégis - és ez talán a sajátos és szomorú is benne - ember ő, a maga vágyaival, kívánságaival. Amit ezzel kapcsolatban az író kissé elidegenítve ábrázol, azt megkíséreltem - némi szándékos hangsúlyeltolással - emberibbé tenni.

- *Hogyan tanul általában szerepet? Es ugyanígy vagy másképpen készült-e erre a szerepére?*

– A szokásos munkamódszerrel tanulok: elolvasom a szerepet, foglalkozom vele, a rendelkezőpróba után újból átnézem a szöveget, és a mennyiségtől függően bizonyos idő alatt megtanulom. Azért mondom, hogy a mennyiségtől függően, mert van olyan szöveg, amit szinte meg sem kell tanulni, próbák közben magától megtanulható. Choinski darabjánál azonban más volt a módszer. A rendezővel tíz-tizenkét oldalas szakaszokra bontottuk fel a szöveget, ezeket a részeket keményen bevágtam. Es a próbák alatt mindig egy kicsit előbbre jártam a szöveggel, mint ahogyan szoktam.

– *Ezek szerint gyorsan megtanulta a szerepet?*

– Nem egészen. Nem fogtam nagyon korán hozzá a tanuláshoz. Amikor már ki volt tűzve a bemutató időpontja is, még hozzáolvastam a szerephez. Noha nyilván én is jól ismerem a témát, elolvastam az auschwitzi koncentrációs lágerről Tadeusz Holuj lengyel író könyvét, A *mi világunk végét,* azután Otto Kraus és Erich Kulka híres művét, a *Halálgyárat,* meg Jakobosz Kambanelisztől *a Mauthausent.* Es megszereztem a zuglói nyilasper jegyzőkönyvét.

– *Átvett ezekből valamit?*

- Nem közvetlenül és nem is tudatosan, de egy-egy motívum be-beugrott a szerepbe. *A Riadó* második részében van egy jelenet, amikor képzeletben a bíróság előtt állok és védekezem, majd hisztérikusan sírni kezdek. A zuglói nyilasperben olvastam, hogy az egyik fővádlott a tárgyaláson teljesen összeroppant, majd zokogni kezdett. Egy másik motívum: amikor az emberekből rakott élő máglyáról beszélek *a* Riadóban, felködlik előttem Holuj könyvéből egy félelmetes jelenet, ami erről szól, és ami egyben szomorúan bizonyítja, hogy ez a részlet nem lehet az írói fantázia szüleménye. A könyv fejezetének ez a szörnyű mikrorealizmusa egyszerre csak beugrik a magam jelenetébe, valósággal saját élményként.

– *Nehezíti vagy könnyíti-e munkáját, hogy gyakorlatilag partner, legalábbis végszavakat adó partner nélkül játssza el szerepét?*

– Először nagyon féltem tőle, de az-óta megszoktam. Próbák közben Balogh Zsuzsa tíz napig Párizsban volt, nem tudtam, hogyan fogok próbálni. Sallós azt mondta: úgy, mintha itt lenne Zsuzsa. Úgysincs közvetlen kapcsolatod vele, csak zavarna, ha más jönne be helyette.

– *Azt mondta az elején - és bizonyította is -, hogy nagyon megörült a szerepnek. Gondja egyáltalán nem volt vele?*

- Dehogynem. Nagyon megijedtem, amikor arra gondoltam: ahhoz, hogy valamilyen megoldás szülessék a színpadon, óriási mértékű elidegenedésre van szükségem. Meg tudom-e tenni? Emlékeztem Darvas Iván nyilatkozatára, amelyben egy kérdésre válaszolva azt mondta: meg tudja érteni azokat a nézőket, akik az előadás után megvárják a darab ellenszenves szereplőit ... Ha a színész igazán színész, akkor önmagából igyekszik kibányászni a figura lényegét. És nekem most szembe kell néznem a bennem levő embertelennel! Ma is, néhány előadással a hátam mögött neurotikusabb vagyok, mint a sok évi átlagom. Állandó skizofréniás állapotban érzem magam a színpadon, és ez pokoli dolog.

– *Ez a sajátos tudathasadás - ami remélhetőleg gyorsan és nyomtalanul eltűnik -, csak a színpadon jelenik meg?*

– Sokkal előbb, már próbák közben is megkezdődött. Lakásommal szemben építkezés van, az erkélyem barakkokra nyílik. Lágert képzeltem köréje, és így nekem is volt egy saját, különbejáratú táborom. És ez még csak a képzelet játéka, de később már tudatosan kerestem mint színész is a színhelyet. Az egyik nap vérfoltokat fedeztem föl a szemben levő tűzfalon. Képzelődni kezdtem. Mondanom sem kell, hogy piros festék volt, valamelyik munkás fröccsentette oda. A darabban arról van szó, hogy egy lányt meztelenül akarok látni, mert az ő egyedüli meztelensége megvéd majd talán a mások ruhátlanságának látványától. Nos, volt egy komplexumom: sétáltam a miskolci utcán, és mindenkit meztelennek láttam. Később kényszerítettem is magam arra, hogy így nézzem az embereket. Már attól féltem, hogy ideg-gyógyászat lesz a vége.

– *Most, hogy a darabbal sikere van - ha lehet egyáltalán ezt a szót erre a szomorú játékra alkalmazni -, úgy érzi-e, hogy mindent megoldott?*

– A pályán gyakran hatalmába keríti az embert a feladatok megoldása után az az érzés, hogy mindent megtett, ami rajta múlott. Ha sikere van, akkor még jogosabb - és még veszélyesebb is - az önigazolás. Ilyenkor arra gondol a színész: ha mégsem sikerült, akkor ezt a körülmények okozták, a rendezés, a díszlet, a partner, a közönség. Eltelik egy hét, majd rájön az ember, hogy kicsit többet kellett volna tennie: talán nem kellett volna ellazsálnia az egyik próbát, könnyedén venni a rendezői utasí-

tást stb. Megvallom, ennél a darabnál tényleg arra gondoltam, hogy mindaz, ami ebben a pillanatban bennem adott: képesség, felkészültség, szakmai ismeret, munkaszeretet, az most kiteljesedik. Olyan érzésem támadt, hogy ennél többet már nem tudok adni, ez már önmagam százszázaléka.

– *És később, ama bizonyos egy hét elteltével?*

– Persze, hogy ezúttal is azt éreztem: van, amit nem tudtam még teljesen megoldani. A második résznek arra a jelenetére gondolok, amikor a Nő először megszólal. Előzőleg fölidézem magamnak a győzelem - a fasizmus győzelmének - képzeletbeli évfordulóját, a mámort, és vízióim közben el kell jutnom egy bizonyos érzelmi csúcsra, ahol a Nő megszólalhat. Mesterségesen teremtem meg jelenleg ezt a fokozást, még nem a bensőmből jön. Egészen addig a percig szinte lubickolok a helyzetekben, innen kezdve színész vagyok, aki mechanikusan csavarja föl az érzelmeit. Több megoldással is próbálkoztam már, de egyik sem volt igazán jó, nem segítette eléggé a partnert. Ez még áthatolhatatlannak látszik, itt másféle megoldást kell találnom.

– *Ez az egyetlen ilyen mozzanat?*

– Biztosan akad másutt is. Most nem tudok példát kitalálni csupán azért, hogy rokonszenvesebb színben tűnjek fel. Mindenesetre van bizonyos elégedetlenség önmagammal szemben, de tekintve, hogy sokszor megy még a darab, lehetőségem van rá, hogy megtaláljam a jobb megoldást.

– *Hadd térjek vissza szerepének. monológ-jellegére. Nem csábít-e az ilyen feladat bizonyos lazaságra, rögtönzésre vagy arra, hogy szövegét ne tekintse szentírásnak? Végtére is szövegére mindig csak önmagának felel, és önmagának ad fel végszót is.*

– Utálom az improvizációt a színpadon, még általam nagyra becsült művészeknél is gyanakodva hallgatom az ilyen rögtönzési történeteket. Mégis: bár a *Riadót* eddig négyszer játszottam el, mind a négyszer a szerepnek valóságos újjászületése történt a színpadon. Ehhez persze hozzájárul az is, hogy általában egyhetes szünetek telnek el két előadás között. Az újjászületés természetesen nem jelent rögtönzést ezúttal sem. Vannak fix pontok a darabban: a cselekményváz és ezzel párhuzamosan a cselekvésváz, a mozgások, a Nővel való kapcsolat. Eze-ken túl azonban mind a négy előadá

son valahogy másképpen jöttek létre a helyzetek. Erre bizonyára hatással van az is, hogy bár nem mindig látni a nézőt, minden este más és más a közönség összetétele. A nagy színházban ilyen közvetlen módon nem befolyásolhatja a közönség a színészt, de ebben a kis terem-ben egészen más a kontaktus.

– *Kérdezni is akartam már: hogyan reagál a közönség a darabra?*

– Valamelyik előadáson a második rész közepe táján egy néző megnézte az óráját. Talán unatkozott? Úgy vontam be a játékba, hogy egy egészen picit arrébb fordultam - miközben agyamban a másik magnótekercs, amin a szöveg van, tovább forgott -, és személy szerint neki játszottam. Az illető megdermedt, ez segített nekem is, és ettől. feszesebb lett az egész. A befejezésre egyébként, amikor szembenézek a közönséggel, és szinte személy szerint hozzájuk szólok, fantasztikusan reagálnak. Volt, aki az idegfeszültségtől nevetőgörcsöt kapott, másvalaki ingerültté vált, és szinte formálta a szája a szót, hogy hangosan nekem támadjon.

– *Az előadásban többször visszatér egy motívum. A lágerbeli szelektálásokról beszél, ujjával Mengelére emlékeztetően int, és azt mondja: hopp-hopp-hopp. Megfigyeltem, hogy minden „hopp"-ot másképpen mond, mintha mindig más emberekhez szólna. Tudatos ez? És mi az élményanyaga?*

– Jól ismerem a Mengele-ügyet, olvastam annak idején a *Mengele boncoló-orvosa voltam* című visszaemlékezést, aztán van egy személyes emlékem is. Édesanyám barátnőjét deportálták a kis-lányával együtt. A kislány elpusztult, a mama visszajött, és elmondta, milyen volt Mengele. Ez a hopp-hopp-hopp jelenet, amely a második részben is

visz: RIADÓ (MISKOLCI NEMZETI SZÍNHÁZ)

szatér, tényleg tudatosan más és más. A második részben a Nő lakásán megtalálom a *Kis éji zene* felvételét, és felteszem a lemezjátszóra. Aztán később, amikor ismét a szelektálásra emlékezem, érzem a Mozart-zene hatását, mint ennek a szadizmusnak furcsa, különös ellenpontját. Észrevettem a premieren, hogy ez a hopp-hopp-hopp a zene ritmusára valósággal stilizált pantomimmá alakult; ezt visszafelé az első részhez kötöttem, amikor még nem víziószerűen bukkan fel a szelekció. Ami azt a megjegyzést illeti, hogy ebben a jelenetben szinte szótagonként változik a hangsúly, arra a Mengeléről alkotott elképzelésemmel felelhetek. Mengele bizonyára precíz ember volt, aki munkájáért fix fizetést kapott, és nem könnyelműsködte el a dolgot. Egyénileg szelektált tehát, nemcsak úgy, általában .. .

– *Nagyon el/árad az előadás után?*

– Nem is ez a jó szó erre. Inkább szörnyen kilazulok, és egy fél óráig valósággal hisztérikussá válok. Fizikailag persze fárasztó a szerep, de nem ez az elviselhetetlen benne, hanem az, hogy úgy érzem magam, mint amikor az ember rettenetesen elrontotta a gyomrát, vagy nagyon berúgott. Pokoli önutálat vesz rajtam erőt. Védekezésül minden előadás előtt elolvasom Radnóti *Hetedik eclogáját.* Önigazolás arra, hogy érdemes ezt végigjátszanom. Pontosabban: azért kell eljátszanom, hogy ez ne történjék meg soha többé. Esténként Radnóti igazolja azt, amit csinálok.

– *Most már valamilyen másfajta szerep kellene. Nem?*

– Nincs okom panaszra. Az utóbbi időben nagyon sokat kaptam a pályán, és talán a legtöbbet is, amit színész kap-hat: bizalmat a színházi vezetéstől. Ezt nem lojalitásból vagy udvariasságból mondom, hanem azért, mert igazságtalan lennék, ha nem említeném. Most valóban valamilyen nagyon szép, nagyon humanista szerepet szeretnék eljátszani. És ha ez a szerep *a* Riadóban kegyetlen, ön-kínzó is, mégis megváltozik tőle az ember. És emiatt feltétlenül humanista is a feladat. Őszintén mondom: iszonyatos felelősség ezt a Férfit esténként eljátszanom.

SAÁD KATALIN

*„Nekünk,*

***ködembereknek ..."***

***Edmund: Dózsa László***

O'Neill *Hosszú út az éjszakába* című darabjában Edmund, a kisebbik Tyronefiú, költői hajlamú, érzékeny lelkű fiatalember. „Anyuka kisbabája, apuka kedvence" - csúfolja irigyen a bátyja, Jamie. A kisbabaságból, a családi fészekből azonban hamar megszökött, hosszú időt töltött a tengeren. Most hazajött, beteg. Szeretnék mindnyájan azt hinni: kis nyári nátha, meghűlés. Ő érzi, hogy más, de leplezi. Egy-egy túl vidámra sikerült szó, túl harsányan hangzó nevetés, cinikus kézlegyintés elárulja, magára hagyja: tudjuk már, hogy titkot rejteget. Most együtt vannak a családi asztalnál, és megszólal a telefon. Talán idősebb James Tyrone-t, az apát keresik egy újabb teleküggyel? Edmund tudja, hogy másról van szó. Látszik rajta, hogy tudja. És valóban, a doktor az. O'Neill itt mintha szántszándékkal megfeledkezett volna Edmundról: mindenkinek adott szerepet, csak neki nem. Az apa „erőltetett kedélyességgel" köszönti a doktort, az anya ujjai „sebesen játszanak az asztalon", Jamie ijedten és szánakozva feléjük fordul az ablaknál. Csak Edmundot nem utasítja az író, mit tegyen, amikor bizonyossá lesz, aminek bizonytalansága tartotta benne eddig a lelket. Apjának megmondta az orvos, hogy nem nyári nátha, hanem az, amitől mindnyájan rettegtek, de még a lehetőségére sem akartak soha gondolni. Senki sem szól, Edmund az apa hangját figyeli feszülten, hogy megbizonyosodjék arról, amit már úgyis tud. Míg apja beszél a telefonba, arcán, testén átfut az iszonyat, de fegyelmezetten mozdulatlan marad, csak épp bal keze ujjai köröznek mintegy ideges szórakozottsággal a szék karfáján. Ezzel vonja magára a figyelmünket, de épp csak hogy magára vonja, már nem a kezét nézzük - külsődleges eszköz számára is -, a tekintete döbbent meg, von magához, ahogy anyja, Mary szemét keresi. Riadtan kapaszkodik Mary tekintetébe: egyetlen pillanatra újra védelem-re szoruló kisbabája. Ez a két, némán egymásba kulcsolódó tekintet uralja e néhány pillanatban a játékteret. De már vége is, Edmund újra önmagát keresi, hogy nyugodt, érdektelen hangon megkérdezze, mit mondott a doktor. Választ persze nem kap, mindenki összevissza, másról beszél. Edmundból süt a belső remegés és az irtózatos erőfeszítés, hogy elfedje kétségbeesését. Most már mi is megbizonyosodhatunk: tüdőbaja van, onnan benne ez a rémület.

Egy, már önmagában is sokat jelző jelenet ez Dózsa László Edmund-alakításából. A Debreceni Csokonai Színház Ruszt József rendezésében mutatta be O'Neill *Hosszú út az éjszakába* című darabját. Ruszt jóformán ugyanazt a szereplőgárdát választotta, mint a két évvel ezelőtt sikerrel bemutatott másik O'Neill-műhöz, *az Amerikai Elektrához.* A főiskola után mindjárt Debrecenbe került fiatal Dózsa Lászlót bízta meg akkor Orin szerepének megformálásával. Orin nemcsak O'Neill életművén belül, hanem a figura árnyaltságát illetően is előképe Edmundnak. Ezért volt különösen szerencsés, de egyúttal vakmerő is a rendező választása: Orintól Edmundhoz út vezet, melyet nem nehéz észrevennünk, ha a két hős „alkatát", drámai fejlődését vizsgáljuk. Dózsa László bejárta ezt az utat az elmúlt két év alatt.

Dózsának szép orgánuma van, s ez bizonyos egyoldalúsággal fenyegeti őt. A rendező erősen meghúzta a darabot. „megcsonkította" a szerepeket, különösen Edmundét: jóformán szótalan a többiekhez és a darabban megírt önmagához képest. Dózsa nem mondhatja el O'Neill fájdalmas-szép monológjait, de magába szívta a költészetüket. Megtermékenyítették őt az elhallgatásra ítélt szavak. Lehetővé tették, hogy benne magában, a kimondhatatlanság fojtó levegőjében történjék a dráma. Igy lett képes arra, hogy ne illusztrálja Edmund szép és patetikus gondolatait, ne a tüdő-beteget játssza el, hanem hogy megalkosson egy hiteles és élő Edmundot.

Valójában Mary a dráma főszereplője, az ő küzdelme a morfium ellen és végső elveszettsége *az* a mag, mely köré ez a „könnyel és vérrel" írt családi dráma fonódik. Edmund mégis kulcsfigura, O'Neill benne többé-kevésbé önmagát írta meg, s Dózsa mintha bele akarná emelni a megírt szerepbe magát O'Neillt, elsősorban nem is a „kulcs" megfejtésére törekedve, hanem az o'neilli szellemmel való átittasulásra. A híres ködmonológból is csak néhány mondatot mond el, de ebben a pár szóban ott sűrűsödik Edmund egész múltja: „Nekünk, ködembereknek anyanyelvünk a dadogás" -

O'NEILL: HOSSZÚ ÚT AZ ÉJSZAKÁBA
(DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)
DÓZSA LÁSZLÓ (EDMUND), GERBÁR TIBOR
(TYRONE) ÉS OLSAVSZKY ÉVA (MARY)

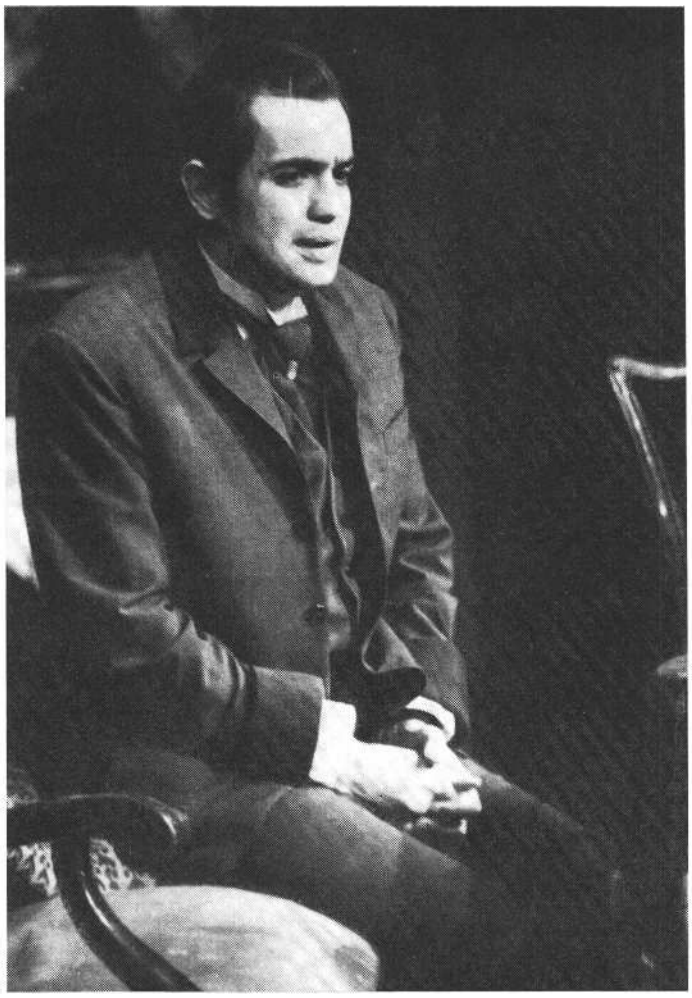
halljuk a színész szájából, s ekkor értjük meg, hogy valójában miről is van szó. Ez a darab tényleg a „ködemberek" dadogásának drámája, különösen a Debreceni Csokonai Színház színpadán, s eb-ben - hogy ez a „ködemberség" megjelenik a színen, hogy az előadáson át-átfut a szakadozó dadogás véleményem szerint a legjelentősebb része Dózsa Lászlónak van.

Nem hibátlan, nem is egészen kiforrott alakítás az övé; mégis olyan, mely az autentikus színház élményét kelti, s ezért érdemes rá külön felfigyelnünk. Alakításának legértékesebb, azt is mondhatnánk, leginkább előre mutató vonása, hogy ez a színész, akit szíve talán még ma is a szépen zengő mondatok felé vonz, egyre jobban megérti, hogy a kor-szerű színészetben a szó művészete mellett helyet kér magának a gesztus, a mozdulat művészete, a drámának a színész testében való megformálása is. Ez a folyamat az, melynek tudatosulását legutóbbi szerepeiben megfigyelhettük. A *Lear király* bolondját még pusztán ösztönös komédiázó kedvével játszotta el; a *MacBird* Robertját alakítva már *tudta,* hogy az érzelmi robbanásra épít; A *kegyenc* Palladius-szerepében pedig pontos és tudatos színészi alakítást nyújtott, még akkor is, ha nem tudott belsőleg azonosulni a szereppel. Úgy tűnik, Dózsát a rendezőnek szinte kényszerítenie kell a tudatos játékra; ez azonban nem-csak elmarasztalás, hanem dicséret is: Dózsa László egyre inkább élni tud akkor is, ha megfosztják éltető közegétől, a „szép" szövegtől, ahogy most Ruszt is tette a *Hosszú* útban. Sőt, ebben a kény-szerállapotban, ebben a megszorítottságban kezd igazán élni mint művész, amit mi sem bizonyít jobban, mint az, hogy olyan erők szabadulnak fel benne, melyeket a szavak elfedtek: sok adottsága van rá, hogy kialakítsa gesztus-nyelvét, amit érzelmi telítettsége felhevíthet, s ami szélsőséges érzelmi feszítettségét művészileg fegyelmezi. Ezen az úton indult el Dózsa, s ezért érezzük, hogy amit az *Amerikai Elektra* Orinjában ösztönösen ragadott meg, az Edmund-alakításában már tudatos.

Amikor belép a színpadra, az író utasítása szerint nyilvánvalóan látszik rajta, hogy beteg, mégis épp vidámsága az, ami meglep, ami kiemeli a többiek közül. Mintha ő lenne az egyedüli, akit nem rág a titkos, közös bú, mint aki kívül akar maradni rajta. Elég azonban egyetlen, régről ismert gesztus: az apa bátyját, Jamie-t kezdi szidalmazni, s Edmund már robban: remegő izgalom a mozdulataiban, a vibrálás átfut a hangjára, kifakad, elszalad a könyvéért. A néző könnyen gyanút foghatna, nem is alaptalanul: Edmundnak ugyanis azért „kell" elfutnia, hogy a család megbeszélhesse betegségét. A dráma c dramaturgiailag gyenge pontját csak Edmund mentheti meg, s meg is menti: Edmund menekülésében már ott a későbbi feszültség, s ez indokolja elfutását. Itt láthatjuk, mit jelent a fentebb említett tudatosság: Dózsa nem hagyatkozik rá a pillanatra (ami önmagában is teljes drámai szituáció), hanem gesztusában, reflexében a később kibomló drámát is exponálja.

Elmondták tehát róla, hogy komoly beteg. Semmi külsődleges jelét nem mutatja azonban, köhögései kezdetben visszafogottak, mintegy véletlenszerűek. Apja és bátyja eltűnnek a kertben, végre visszalopózhat anyjához. Mélységesen gyengéd és bensőséges kettejük viszonya. Elgondolkozva, szelíd arccal figyeli Mary mozdulatait, mindenhova nyomon kíséri. Aggodalom van a tekintetében és oly-kor gyanú is. Lassan növekszik benne az izgalom, a nevetései nem nevetések, s amikor apját ebédelni hívja, *kirohan* a szobából; olyan hevesen készséges, hogy azt csak egy kétségbeesett kiáltás követheti, s a megbizonyosodás, amikor visszajön a kertből, hogy Mary és Jamie között már végleges a szakadék. Mary egyetlen panaszszavára nekiugrik Jamienek, kirobban belőle az a feszültség, melyről már az első percekben jelzést adott. Egy egész jelenetsor zajlik le, melyben alig van szövege, mégis a dráma legaktívabb résztvevője: úgy tud jelen lenni a színpadon, hogy abban minden korábbi vibrálása ott van.

Aztán már szinte Mary és Edmund tekintetének vonzásában játszódik a dráma. Amikor az apa bemegy a városba a két fiúval, Mary egyedül várakozik rájuk. Megjönnek, Edmund belép, megáll a szoba hátterében, vészjósló a némasága. Rámered az anyjára, szinte szuggerálja. Az anya ahelyett, hogy megkérdezné, mi volt az orvosnál, a múltról mesél. Edmund még mindig csak áll, majd villanásszerűen megmozdul, előreindul, ideges hangon a vacsora iránt érdeklődik. Ez a tetőpont: vad köhögési roham



O'NEILL: HOSSZÚ ÚT AZ ÉJSZAKÁBA
(DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)
DÓZSA LÁSZLÓ (EDMUND)

OLSAVSZKY ÉVA (MARY) ÉS DÓZSA LÁSZLÓ (EDMUND)

tör rá. Fuldoklik, arcát keze közé temeti, aztán merőn, szomorúan nézi az anyját. A dráma lezajlott. Az apa iszik - ők a semmibe bámulnak. S még egy utolsó, kétségbeesett lázadás mindkettőjük részéről - a legkegyetlenebb jelenet: Edmund az anyja szemébe vágja, hogy megrögzött morfinista.

Mi történhet ezután? Edmundban felgyorsul minden. Az indulat, a szenvedés, a betegség. Gyűri zsebkendőjét, szégyenlősen mosolyog az apjára, elkomorodik, elmélyül. Megtörli a homlokát a zsebkendővel. Kártyáznak. Ideges, kezén is látszik, ritmikusan felgyorsuló a remegése, gorombán rászól az apjára, az anya morfiummámorában elsétál előttük. Edmund arcán iszonyat, a száját harapja. Visszatér még a való világba? Mintha máris arra a pontra érkezett volna, ahol többé nem léteznek érzelmi ugrások, vadság, düh s bocsánatkérés. Most már egyenesen halad a végső feláldoztatás felé: bátyja nagy önvádrohama közben siránkozik, nyafog, nem akarja meghallgatni, a földet bámulja, szinte beleolvad, ordítva könyörgi, dadogja, hogy hallgasson el. Térdel, ül a sarkán, fejét a kezébe temeti, keze két térde fölött. Szemét már nem is látni a fájdalomtól.

Ide érkezik meg a dráma utolsó jelenetében Mary, révült múltba-merengéssel vonszolja maga után hajdani menyasszonyi ruháját. Edmund simítóan nyúl a ruha után, síró arccal követi tekintetével, újra megpróbál a ködfüggönyén áttörni hozzá, nyüszítve kiáltja: „Anyu, nem meghűlés, tüdőbaj !" Görnyedten térdel, arcát anyjára függeszti, keze összekulcsolva. Összeomlása ebben a pillanatban mindnyájuk megsemmisülésének jelképévé lesz.

O'Neill szerepei tele vannak hirtelen és felfokozott érzelmi váltásokkal: Edmund kegyetlen vádat vág az anyja szemébe, de egyetlen másodperc sem kell, hogy föleszméljen, és engesztelő könyörgéssel kér bocsánatot, gyötri kezével az arcát. Betegség, roham, düh vagy kétség-beesett bocsánatkérés: a pillanat tört részei alatt teljes zuhanás az egyik állapotból a másikba. Már-már valamilyen lelki kötéltánc ez, talán a „legtöbbet el-áruló" feladat a színész számára, mely a belső változásokban szinte artistabravúrt követel. Dózsa végig bírja hitelességgel e váltásokat, a hirtelen átcsapásokat, az indulat és a szégyen vad feleselését, a betegség fojtogató eluralkodását. Érzelmi váltásainak intenzitása és az időközök megrövidülése úgy fokozódik, ahogy halad előre a cselekmény, pontosabban a belső történés (hiszen külső cselekményről O'Neillnél jóformán nem is beszélhetünk). Váltásainak, változásainak ábrája fölfelé haladó, föl-felé elkeskenyedő spirálnak hat.

Ez az a kép, mely végül megmarad bennünk, ha alakítására visszagondolunk. A legnagyobb csábításnak ellent tudott mondani (s ebben segítségére volt az erősen meghúzott szöveg): a hagyományos karakterizálás helyett a lelki fejlődés spirálja adja meg alakításának vázát. Ezért tudta egy emlékezetes és korszerű Edmonddal megajándékozni a nézőt.

*O'Neill: Hosszú út az éjszakába. Rendezte: Ruszt József, díszlettervező: Langmár András, jelmeztervező: Greguss Ildikó. Szereplők: Gerbár Tibor, Olsavszky Éva, Kóti Árpád, Dózsa László, Szabó Ibolya.*

MOLNÁR **GÁL** PÉTER

# *Egy ember a színpadon*

***Sándor* György *estje,***

Áll egy ember a színpadon és szomorú. Két órán át szomorú, és két órán át van egyedül. S azért tudja kitölteni a kétórás műsoridőt feszültséggel és gondolattal és érzelemmel, mert nem csupán két óra hosszat van egyedül. Dől a szín-padról a magány, a művészileg feldolgozott, kiérlelt és formába öntött magány.

Egy hízásra nem hajlamos ember, fakó és kopásnak induló hajjal, riadt szemekkel, tétova mozdulatokkal, szögletes mozgással - kissé belelógva a bábszerűvé stilizált mozgásba, de még innen a naturális viselkedésen -, ez az ember nem fog zsírt szedni soha magára: sovány marad, belülről is és éhes. Valahonnan a társadalom margójáról szólal meg; éhesen javakra és főként szeretetre. Befogadásra és megértésre szomjasan. Nagyon messziről érkezik meg Sándor György egy-egy önálló estjére. Éjszakai magányok áztatták el. Fájdalmak szaggatták meg. Sértések szúrták. És méltánytalanságok alázták meg. Annyira megalázták, hogy kénytelen volt kitermelni önmagából az emberi méltóságot.

Messziről érkezett valóban a színpadra, saját színpadára, ahol ő a főszereplő és a néma személyzet, ő az író és a rendező, a díszlettervező és az igazgató.

Egy ember a színpadon. Csak egyetlen ember. Es mégis oda kell figyelni rá, és csak rá lehet figyelni. Es hívei vannak és tábora, és egy-egy új estje esemény, és sokáig táplálja nézőit szeretetével, haragjával, bölcsességével. Továbbél nézőiben minden estje, és ahelyett, hogy halványulna a nevetés, idővel elmélyíti és megfeketedik és sötét tónusokat kap.

Egy ember a színpadon.

S azért ilyenek az estjei, mert a színpadon egy ember áll.

Ilyen lehetett a bécsi Hanswurts, Josef Stranitzky, ilyen Schikaneder és Nestroy, és ilyen volt Jan Werich és Voskovec (1956 után Werich új partnerével: Horničekkel), akik napi időszerűségek kemény és gúnyos megfogalmazásával adtak gunyoros biztatást az embereknek, népmesei slemilséggel, ahogy a legkisebb, de legfurfangosabb testvér fog ki a hét-fejű sárkányon, a vasorrú bábán, a fél-szemű óriáson és egyéb hatalmasságokon.

Es ilyen lehetett a commedia dell'arte mesterszínésze, ha arra vállalkozott, hogy miközben könnyesre kacagtatja publikumát, beolvas a nagyuraknak és előszámlálja az igazságtalanságokat és komisz méltánytalanságokat, amelyek egyformán piszkálják és bántják közönségét.

Népi színház ez, ha most intellektuális közönség élvezetévé fokozódott is le, és az Egyetemi Színpad pártfogóinak zárt közösségében virul ki igazán. (Bár előző műsorának országos turnéja és sikere mintha azt bizonyítaná, hogy az *igazi* intellektuális élvezetek valójában nagyon populárisak, csak az álintellektuálisak nem tudnak bekapcsolódni a népszórakoztatásba.)

A fölsorolt komikusok mind maguk írták, rendezték és adták elő műveiket. A különbség mindössze annyi, hogy ők egy-egy bohózat cselekménygépezetét állították le néhány percre, hogy napi megjegyzésekkel fűszerezzék az előadást. Ezek a politikai. „félré"-k voltak azonban az előadás lényegei. Amikor 1958-ban Werich ismét megnyílt színházában - akkor Divadlo ABC-nek hívták - a Ne*hé*z *Barbara* című (háború előtt keletkezett) zenés vígjátékát játszották, nem annyira az Eidam városkát megszállni akaró landsknechtek története és a két vagabund furfangériája ragadta magával a közönséget, hanem az egyes jelenetek közé ékelt, a függöny előtt elrögtönzött gondolati burleszkek, plebejus elmélkedések, szándékolt félreértésekre alapított éles párbeszédék.

Sándor György az elődök művészetéből és hagyományából így szűrte ki. a lényeget. Az ő műsorai már csak a „ki-szólásokból" állnak össze.

Kétórányi kiszólás az, amit ő csinál.

Es úgy látszik: a színházhoz elegendő egyetlen ember is. De annak persze embernek kell lennie. Nem valószínű, hogy a commedia dell'arte társulataiban több lett volna a jó színész, mint Sándor színpadán. Úgy tűnik, mintha hasonlított volna az a mai operettelőadósokhoz, ahol a csinos szubrettek, szép és unalmas primadonnák, jóképű-tehetségtelen bonvivánok csak körítésül szolgálnak a komikus életteli improvizációihoz.

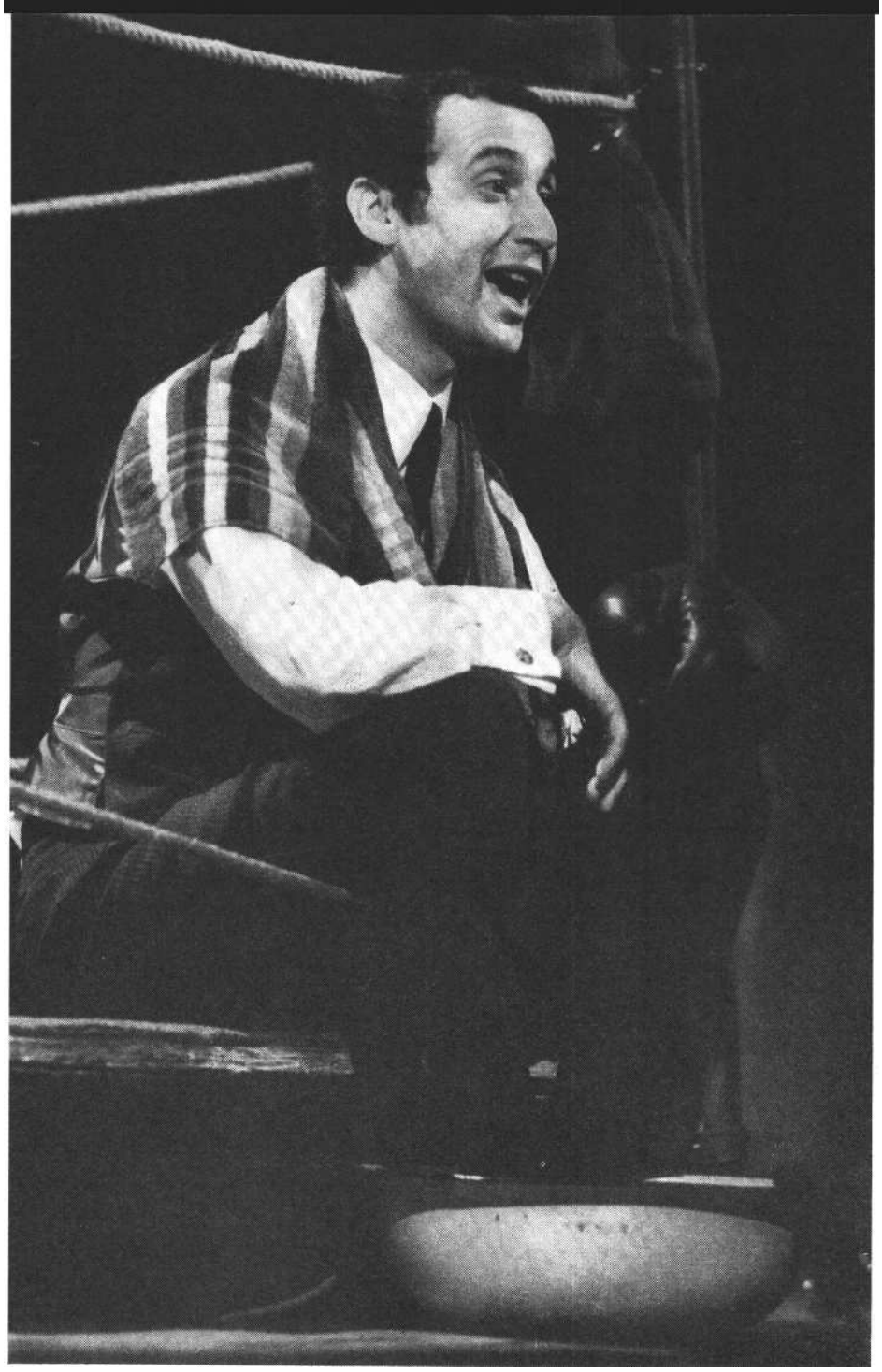
Elegendő egy ember a színházhoz, de ennek az *egy* embernek össze kell magában sűrítenie többi embert is. A többi ember vágyát és fájdalmát, sóvárgását és ki nem mondott, meg nem fogalmazott gondolatát és indulatát; össze kell sűrítenie egy sereg embert, akit meg tud eleveníteni és meg tud jeleníteni a színpadon. Sándor György képes erre. Színpada benépesül vele: maga megfigyelte típusaival, maga teremtette alakjaival. De ezek sosem a tarka „megjátszás" teremtményei, hanem csak jelzett, skiccszerűen fölvillantott gesztusokban jelennek meg. Szűkszavúan fogalmaz. Valóságsűrítményt ad. Több tonnás szenvedésnyomás alatt préseli-lényegíti gesz-tussá vagy mondattá gazdag valóságismeretét.

Nem tudnám megmondani, hogy jutott el idáig. Anekdotákat tudok róla mesélni, de nem hinném, hogy ezek el-vezetnek megértéséhez. (Különben is: egy művészről csak működésében tud-hatjuk meg az igazat. Az író az, amit ír. A színészről mindennek ki kell derülnie a színpadon. Ami azon kívül esik: pletyka, legenda, anekdota.)

Egy főiskolai felvételire emlékszem. Pontosabban: a háromnapos előkészítések egyikére. Szilágyi Bea vezette a gyakorlatot. A színpadon egy jelentkező mondott verset. Sándor György lent ült, és a színpadra figyelt. Szilágyi Bea cigarettázott, hosszú szipkából. És egyszer csak azt vette észre, hogy vállmagasságban tartott kezében a parázsló cigaretta néhány centiméterre van a mellette ülő jelölt szemétől. Riadtan bocsánatot kért Sándortól, mire az a világ legtermészetesebb hangján felelte, hogy nem történt semmi. És tényleg nem vett észre semmit, olyan ö$_s$szpontosítással figyelt a színpadra.

Felvették, Szinetár Miklós operettosztályába járt Cs. Németh Lajossal, Pécsi Ildikóval, :Végvári. Tamással, Győri Franciskával egy osztályba. Másodévben kitették. Mit is lehetett volna kezdeni egy alkatilag besorolhatatlan, rosszul beszélő, faragatlanul mozgó fiúval, akinek adottságai annyira színpadellenesek voltak?!

Elkergethetetlen volt azonban a színház tájáról. Akit el lehet tanácsolni, az nem igazán tehetséges, és aki csak a Nagy Alkalomra vár, a Nagy Szerepre: az sem. Az igazi tehetség bármiben ki tudja fejezni magát. Műfajt teremt magának, különben megfullad mindattól, amit nem képes elmondani-kifejezni. (Amikor olyan túltermelés van a művészetekben, mint manapság: rendeletbe kéne adni, hogy csak azt szabad leírni, eljátszani, megrendezni, megcsinálni, amit



SÁNDOR GYÖRGY: „AHOGY A KISEMBER ELKÉPZELI"

már nem bírnak visszatartani, ami már minden áron kikívánkozik.)

Bútoros volt néhány vidéki színháznál, azután Egerből Pestre szerződött. Szinetár megnyitotta a Petőfi Színházat, és odavette Sándor Györgyöt - segédszínésznek. Első alkalommal, a nyitó darabban, Brecht Koldusoperájában *a jelenetek* közötti táblát hordta be és ki a színpadról. Nyíltszíni tapsot kapott minden megjelenése, és a kritikák - pedig akkoriban nem nagyon voltak „fölfedező" hangulatukban - mind megemlítették a „futottak még" rubrikában. Két évig játszott néma szerepeket, kapott statisztafeladatokat a Petőfiben, de még a legjelentéktelenebbre is úgy készült föl, mintha a Hamletet kellene eljátszania. Sokat töprengett, környezetét kérdésekkel és kétségekkel kínozta: elkergethetetlen volt, újra és újra előállt problémáival. És amikor a színpad hátterében állt, akkor is egy teljes emberi sorsot kísérelt meg végigélni rövidre méretezett színenléte alatt. Észrevették vagy sem: mindegy. Tanulóévek voltak? Az is. De nem tudta máshogy csinálni. Ha színpadra került, csak maximális töltöttséggel tudott részt venni a játékban.

Azután a Népművelési Intézet és az Egyetemi Színpad kabaréiban lépett föl. Nem tartozott egyik együtteshez sem, de Mezei Éva belopta őt a diákok közé, hogy szinte betétszámként Karinthyt mondjon vagy egy-egy humoreszkkel kísérletezzen. Lassanként az is kiderült, hogy nem lehet beállítani jelenetbe, rossz partner és megbízhatatlan kolléga. Elégedetlensége vagy fegyelmezetlensége okozta ezt: nem lehet biztosan tudni. Minden kötelmet lerázott magáról: bár ez némiképp ellentmond az előbb leírottaknak. Alázatos volt és követelőző. meghúzódó és harapósan támadó. Öntudatlanul is kereste önmaga formáját.

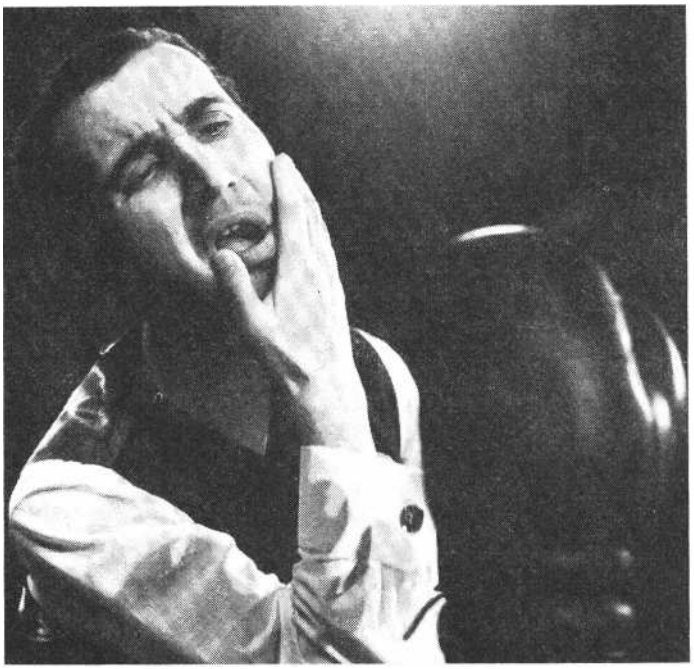
Nem tudta mi az, de kereste.

Azután - kissé korán - önálló esteket kezdett rendezni. A Fiatal Művészek Klubjában és néhány más alkalmi helyen kísérletezett. Humoreszkeket mondott: lehetetlenül rossz beszédkultúrával. Pantomimszámokat adott elő: csiszolatlan mozgással. De ezekben a kezdeti kísérletekben is volt egy magnyi bánat és hihetetlen komolyság. A műkedvelés határán mozgott, de valami megmagyarázható szuggesztió áradt belőle.

Hosszú előkészületek következtek, és végül az Egyetemi Színpadon bemutatta első önálló estjét. Már a címe is - Én *1 anaβ vagyok - is* olyan szemérmetlen blődlit ígért, hogy lehetetlenség volt nem méltányolni ezt a csikorgó tréfát, amikor a könnyű műfajban inkább könnyű viccek divatoztak. És maga a műsor egy bánattal átitatott, szomorú fickót állított a színpadra, aki különös tréfákat engedett meg magának: szürrealista vicceket mondott, komor és morbid tréfákat, amelyek egy csavaros és őrült logika szerint működtek, de olyan világosan fogalmazottak voltak a maguk talányosságában, hogy mindenkit lefegyvereztek, akik a humortól valami nagyon komoly dolgot igényeltek.

Nem a könnyű viccek felé haladt. Minden tréfája némi fejtörést igényelt a nézőktől és állandó szellemi készenlétet. Nem engedhettük el magunkat, hogy csiklandozva megnevettessenek. Figyelnünk kellett, mert a viccek alatt igen komoly és jelentős ügyekről volt szó.

És bár fogalmazásai blaszfémek voltak: nem hagyott kétséget azt illetően, hová tartozik. Ha a partizánszövetségről gúnyolódott, kihallatszott hangjából a panasz: nem amiatt haragszik, mert voltak, akik harcoltak, hanem azért, mert kevesebben harcoltak, mint ahányan emlékeznek erre. Gúnyolódott a kihűlt transzparensek és lelki transzparensek fölött: és a közönség úgy érezte, olyan dolgokat hall, amiket csak baráti beszélgetésekben, nagyon őszintén szoktak elmondani - pedig mindenki gondol ilyeneket -, de sohasem nyilvánosság előtt.



SÁNDOR GYÖRGY: "JÓ LENNE, HA MINDENKI MEGŐRIZNÉ A KIS EMBERSÉGÉT..."

SÁNDOR GYÖRGY:... "ÁLLJUNK MEG KÉREM..."

S amikor Sándor György kimondta ezeket az „istenkáromló" mondatokat, az első reakció természetesen a szokatlan merészség kiváltotta meghökkenés volt, de azután rögtön a gondolkodás és a véleményformálás pátosza ragadott magával mindenkit. Nem kaján kis öröm töltötte el a nézőket, nem az ellenzékieskedés poshadt érzése, hanem a kimondott igazságok ereje, amely biztosítékot adott és optimizmust.

Második, most bemutatott önálló est-jén (ahogyan ő nevezi: önáltató est) sok elpárolgott félszegségéből. Művi félszegség volt ez: mesterségesen esetlen, faarcú, gyötrődve mosolytalan. Oldottabb most és felszabadultabb. Már sokkal mozgékonyabb, és el meri hagyni a rivalda előtti hangsúlyos központi teret is, mert tudja, hogy színészi ereje a hangsúlytalanabb terekből is átvisz a nézőtérre. Levetkezte a Buster Keaton-szerű, famosolytalanságú komikusok eltökélt komorságát: mimikája mozgékonyabbá vált, és bonyolultabb koreográfiák lejárására is vállalkozik. Szcenikai effektusokat is alkalmaz - behúz egy box-ringet a hátsó színpadról, vagy szemérmetlenül belefekszik egy koszorúval díszített koporsóba, hogy abban evezővel kajakozva vagy csak fel-felülve mondja végeérhetetlen monológjait és mikrogroteszkjeit.

Ha kényelmesek akarunk lenni, humorára divatosan azt mondhatnánk: abszurd. De ez a már elkopott jelző föl-ment az alól, hogy tovább elemezzük. Besoroljuk egy közhellyé vált címke alá, és elégedettek vagyunk azzal, hogy helyére tettük a dolgot. Tény, hogy Sándor a valóság abszurdnak tűnő jelenségeivel foglalkozik, de neni elégszik meg a döbbent megtorpanással, hanem igyekszik beléjük hatolni és az összefüggéseket felfedni. I zeket az összefüggéscket látszólag összefüggéstelen, szaggatott mondatokkal fogalmazza meg. A pontosság kedvéért hozzá kell tenni, hogy nem-csak az egyes mondatok válnak el egy-mástól, hanem a mondatrészek és az egyes szavak is önálló értelmet (vagy értelmetlenséget) kapnak. Sándor ki-mond egy szót. Szünetet tart. Majd folytatja a mondatot. Eljut egy viccig. De hosszú szünet után továbbfolytatja a mondatot, és akkor a megnyitott gondolat már elkanyarodik, és más értelmet kap. Újabb vicc. És már belekapcsol egy laza képzettársítással az előzőhöz tapadó mondatot, ami megint más felé löki a gondolatot. És így tovább, a végtelenségig. Ez a módszer Eizenstcin montázsai-ra emlékeztet. Két egymás mellé nem illő részt helyez egymás mellé Sándor, és ez a két rész elveszti eredeti értelmét: egry harmadik gondolattá olvad öszsze a nézőben.

Egy morális magatartás húzódik végig műsorán: nem fogadja el adottnak a tényeket. Felülvizsgál mindent, megforgatja, belélharap és beléhatol, hogy valamennyi érzékszervével megtapasztalja lényegüket. Nem törődik bele, hogy a dolgok úgy vannak, ahogyan vannak, hogy az eseményeknek egyetlen lehetőségük van. A világ megváltoztatásában hisz, és arra ösztönzi nézőit, hogy végig-gondolják önmaguk szerepét és feladatait.

Örkény István egyperces novelláinak groteszk sűrítéseihez hasonlítható Sándor György szövege - ha mindenáron hasonlítani (kell valamit valamihez a tájékozódás kedvéért. Ugyanígy persze Gábor Andor filológiai blödlijeire és a *Bécsi levelekben* megnyitó gáttalan haragra, szótréfákkal dolgozó mámoros dühére is lehetne hivatkozni. A gyomorfekélyes próféták, a savanyú leheletű és savanyú gondolkodású elhivatottak, népboldogítók helyett a gondolkodás és a képtelen szárnyalás örömét fejezi ki műsora: azt a kedvet ébreszti, hogy a világ meg-változtatását nemcsak görcsbe rándult arccal és ökölnyivé szűkült gyomorral lehet végbe vinni, hanem jókedvvel és játszva, nevetve és kinevetve.

Ősei között szokták emlegetni Karinthyt (Frigyest, persze), Mrožeket, Ionescót, Morgensternt és másokat. Vagyis arra céloznak, hogy Sándor György humora abszurdum. Abszurdum azonban az abszurditás folytonos emlegetése. Divat. Akár tudja valaki, mit jelent, akár nem: azt mondja, abszurd.

Tagadhatatlan, hogy Sándor ismeri ezeket a szerzőket, és tapasztalataiban sokat hasznosított technikájukból. Mégsem abszurd, hiszen ahhoz hozzátartozna egy világszemlélet is: neki pedig éppen ellenkező előjelű a világszemlélete. Nem lefegyverzett reménytelen, aki tehetetlenül nézi a világ számára érthetetlen jelenségeit, hanem megváltoztatására akar provokálni.

Színpadi humoreszkjei provokatívak. Sokszor szentségtörő jellegűek, de bármilyen blaszfémikus is a szöveg, hamarosan visszalendül egy új helyzetbe, ahonnan furán ugyan, de vitathatatlan és progresszív álláspontot mutat meg.

# műhely

BÉKÉS ANDRÁS

## *Munka közben*

### *Jegyzetek főiskolai*

Jó néhány éve, az egész világon különös aktivitással foglalkoznak a színészpedagógusok a színésznevelés korszerű igényeinek a kielégítésével. Ezzel kapcsolatban stúdiumok sora foglalkozik a kezdő színinövendék pszichikai megnyilvánulásainak módszeres, megalapozott kifejlesztésével. Ez a kísérletező munka - Európa legtöbb ilyen irányú stúdiójában - mindenekelőtt a *rögtönzésen* alapul. „A rögtönzés szakít azokkal a szokványos eljárásokkal, melyek a színészi munkát a szöveg elmondására, kifejezés-módjára, szavalásra, szó szerinti tanulmányozására szorítják. A fiatal színinövendék számára a rögtönzésnek, az improvizációnak lényeges célja az, hogy az ifjú növendék önmaga munkáján keresztül fedezze fel lépésről lépésre az alkotó tevékenység törvényszerűségeit, igazságait, hogy ő maga legyen képes felfedezni a játék természetét és jellegét, a benső szellemi, valamint a testi létezés természetét, törvényeit stb." (Az ITI színészpedagógiai konferenciájának jegyzőkönyvéből. - 1964.)

Mint ismeretes, az I. év első félévé-nek tanulmányi és vizsgaanyagában kötött szövegű irodalmi anyag nincs. Ez időszakban feladatunk a hallgatókat koncentrálásra késztetni, képzeletüket fejleszteni, arra szoktatni őket, hogy természetesen viselkedjenek a színpadon, hogy gátlásaiktól megszabaduljanak, hogy kapcsolatot tudjanak teremteni tárgyakkal, partnerrel stb. S bár kötött szövegű irodalmi anyag nincs, ezek a helyzetgyakorlatok, melyek a fenti feladatok elvégzésére szolgálnak, többségükben szöveges gyakorlatok, melyek szövegét a hallgatók maguk ötlik, írják vagy találják ki.

Ennek a munkának sok formáját megpróbáltuk már. Hol sikeresebben, hol kevesebb eredménnyel, és csak zárójelben szeretném megjegyezni, hogy a sikeresebb és sikertelenebb munka látszata még különb hangsúlyt kap a vizsgákon, hiszen az órákon nagyobbrészt szabad improvizáció folyik, s a vizsga légköre erre optimális esetben sem a legalkalmasabb.

Már az órákon is abból adódik a legtöbb nehézség, hogy egy-egy, a hallgatók által kitalált és színpadra vitt jelenet szövege irodalmiatlan, nehézkes, és akadályozza a hallgatókat abban, hogy gondolataikat kifejezzék vele. Még inkább rosszabbodik a helyzet, amikor a jelenetet meg kell ismételni.

A tanár törekvése ebben az időszakban az, hogy a hallgatók a saját élményvilágukból, önállóan produkáljanak színpadi helyzeteket, és azokat saját szövegükkel adják elő.

Igen ám, de itt egy másik, pszichikai nehézség is közbelép. A kezdő hallgatók ugyanis, amikor a várva várt tanulást elkezdik, és amúgy is csalódottak, amiért nem „igazi" színdarabokat, „gyönyörű" szerepeket játszanak, általában nem igazi élményvilágukat viszik színpadra. Ennek több oka van. Először: túl fiatalok ahhoz, hogy életük eseményeiből kihámozzák, mi is az, ami megfelelő sűrítéssel és áttételezéssel a színpadon drámaian hathat; másodszor: ez amúgy is elsősorban írói, dramaturgiai munka lenne.

Más baj is van. A hallgatók belső életük tudatos, nyílt feltárásával különben is szemérmesek. És mindenekelőtt produkálni akarnak. Sikert akarnak elérni a tanárnál a többiek előtt, s ez végképp gúzsba köti érzékeik spontán, őszinte megnyilatkozását.

A színpad számukra általában valami szép, csodálatos dolog, s nem véletlen, hogy a legtöbb jelenet a kezdet kezdetén meglehetősen érzelgős, érzelmes, s a hallgatók a legkülönbözőbb szituációkban jóknak, szépnek, problémátlannak, szándékukon kívül is „ártatlan angyalkák-nak" tüntetik fel magukat. Ezzel aztán ahelyett, hogy kitárulkoznának, valami hamis színpadi illúzió fennköltségébe burkolóznak. Ha ezek a kezdeti próbálkozások sikertelenek, a hallgatók gátlásosak lesznek, s ha a tanár meghatározott instrukciókkal akar segíteni, a helyzet általában romlik, a hallgató azonnal a kapott feladatot akarja teljesíteni, minden erejével erre koncentrál, a produkció élettelen, mechanikus lesz.

Mindezen sokat segíthet olyan tanári magatartás, amely sok játékkal, könnyedséggel oldja a gátlásokat, és szabad, önfeledt játékra tudja serkenteni a hallgatókat.

#### *Tanóra a vizsgán*

Egy alkalommal egyik tanártársam olyan könnyed, szabad, ismétlés nélkül improvizáló légkört tudott teremteni - állandóan újból és újból megszakítva és továbblendítve a játék menetét -, hogy vizsga helyett tulajdonképpen „szabályos" órát tartott, amelyen a tantestület többi tagja is jelen volt. A hallgatók meglehetősen bátran, szabadon és kötetlenül viselkedtek, a bemutató rendkívül érdekes volt. Igen ám, de ennek a kísérletnek is maradt egy hiányossága. Mindez ugyanis még nem volt alkotó produkció, ezekben a kötetlen játékokban az alkotás élményét a hallgatók még nem szerezhették meg, s ennek megfelelően a *csak a színészi alkotó állapotban megszerezhető tapasztalatoknak* nem jutottak a birtokába. Így, amikor a második félévben kötött szövegű feladatot kaptak, hirtelen túl nagy volt az ugrás, s az előbbi félév munkájából csak keveset tudtak hasznosítani.

#### *Forradalmi változások*

A színház célja, tartalma, formái, stílusa nemcsak a háború után fordult nagyot egész Európában, hanem az el-múlt negyedszázad alatt is. Amikor sok-sok év után először volt szerencsénk közvetlenül tapasztalni más országok színészeinek a munkáját, világosan láthattuk, hogy egy-egy újfajta színház produktuma mögött a színészképzésnek és -nevelésnek is alapvetően új módjai kell hogy legyenek. Mindenekelőtt nyilván-való volt, hogy Brecht hatása olyan alap-vető és új követelményeket támasztott a színészi mesterséggel szemben, amelyek-ről eddig nem volt szó. De a változást, az újat nemcsak Brecht jelentette, hanem az a rendkívüli hatás, amely tőle szár-

mazott, és amely sok-sok áttétel útján más szerzőknél is követelő igény lett. Sőt, feltétlenül újraértékeltette velünk a már klasszikusnak elfogadott stílusok színpadravitelét is. Ugyanakkor más oldalról évek óta hat a színjáték régibb, sőt ősi formáinak és lényegének emocionálisabb, dinamikusabb inspirációja. A színészekkel szemben támasztott szakmai igény megnőtt, s a nagyobb technikai és intellektuális felkészültség alapja lett annak a sokoldalú realista színháznak, amely a legkülönbözőbb stílusvariációkat is sikeresen szólaltatja meg.

Természetes, hogy ami a színházi munkában bekövetkezett, az a főiskolai oktatásban is mindig közvetlenül éreztette a hatását. Hiszen az az erőfeszítés, amit a legaktívabb színházi emberek tesznek a pedagógiai munka érdekében, éppen abból a szándékból következik, hogy a színházi élet legfrissebb hatásait szinte egyidőben vigyék be a színészoktatásba.

Mindennek ellenére a sikeres megújítások közepette is a tradícióvá vált helyzetgyakorlat tartotta magát a legtovább. A magam munkájában is sok nehéz órát szerzett az ezekkel való újabb és újabb próbálkozásoknak és kísérleteknek időleges sikertelensége. Előbbi osztályommal néhány évvel ezelőtt az első hónapokban sikerült jó légkört kialakítani s igen inspiráló, produktív gyakorlatokat létrehozni. Mikor azonban a vizsgaidő-szak elkövetkezett, a hallgatókon úrrá lett a félelem, mindenáron produkálni akartak, elvesztették a talajt a lábuk alól. A játékokból, improvizációkból elszállt az élet, s hiába igyekeztem rendezői tanácsokkal némi javulást elérni. Így az-tán egy merev, görcsös műsort produkáltunk, amin alig látszott meg a munka.

Részben meditálva ezen a sikertelenségen, részben minden évben más tanártársam munkáját figyelve, részben áttanulmányozva a rögtönzésre támaszkodó oktatás híveinek (mint pl. a francia Saint Denis-nek és másoknak) legfrissebb, elméletileg és gyakorlatilag jól megalapozott tapasztalatait, összegezve eddigi saját benyomásaimat a színészi munkáról és a nevelésről, újból és újból végiggondolva a színházban töltött éveket, a jelenlegi osztályommal alapvetően más módon kezdtem el a munkát.

### *Önkéntes színpadi gyakorlatok*

A hallgatók számára a kezdet kezdetén nem szabtam meg semmiféle programot. Az első órákon mindenki azt tehette, amihez kedve volt, azt játszhatta, amit akart, szavalhatott, énekelhetett; célom elsősorban az volt, hogy jól érezze magát. Ezeken az órákon csak olyan rögtönzéseket adtam fel, melyek a véletlen helyzetből fakadtak. Ezeket nem gyakoroltattam, nem javítottam, akinek kedve volt, megcsinálhatta még egyszer. fia inspiráltam is a hallgatókat, mindig igyekeztem kivárni, hogy az adódó játékok természetszerű okot szolgáltassanak egy-egy újabb, összetettebb igényű fel-adat megoldására.

Eljutottunk a saját személyben előadandó, saját élményből fakadó önkéntes színpadi gyakorlatokig. A hangulat általában jó volt, a gyerekek nem éreztek nagy űrt elképzelt vágyaik és az addig számukra ismeretlen tanítási anyag között. Különösen néhány hallgató tett tanúságot hihetetlen kedvről és érdeklődésről, és régebbi módszereinkhez képest elégedett lehettem volna. Mégis úgy éreztem, hogy a hallgatók lényegében még mindig csak feladatokat teljesítenek. A legfőbb probléma az maradt: hogyan lehetne a hallgatók valóságos, meglevő, a tudatuk mélyén húzódó élményvilágát felszabadítani, ami azt a szabad, *játékos* kedvet feltámasztja bennük, amely csak színészeknek adatik meg?

Szándékosan és tudatosan igyekeztem minden olyan színpadi helyzetet vagy megoldást elkerülni, mely a hallgatók már meglevő színházi vagy a színházról alkotott élményvilágából adódhatott. A köznapi, mulatságos, szórakoztató játékok egész sorát találtam ki, amelyek már a határán voltak az igazi „alakoskodásnak", az igazi színészi megnyilvánulásnak, amelyek segítségével az eddigiek-kel szemben szabadabb, kötetlenebb lég-körben mozoghattunk, mint annak előtte. A gyerekek által „kiokoskodott" szövegű gyakorlatokat teljesen elvetettük. Mégis, minden jókedvű és produktív óra után is azt éreztem, hogy valami alapvető és lényeges hiányzik.

S akkor közbejött a véletlen. Egyik óra után egy ideig még elbeszélgettem a gyerekekkel, az idő közben eltelt, s a színházból már elkéstem. A hallgatók még maradtak, hogy a másnapi órára készüljenek. Hirtelen úgy határoztam, hogy én is ott maradok. Az órának vége volt, beültem egy sarokba, azt mondtam. csak dolgozzanak nyugodtan tovább, ha valamire szükségük van, szóljanak.

### *„Királydráma" - rögtönzés*

A hallgatók viszonylag zavartalanul kezdték élni a maguk igazabb világát, pontosan úgy, mint az órákon, színpadi próbálkozásaik azonban nem voltak eredményesebbek. Egy idő után meg is unták, veszekedni kezdtek, aztán valakinek az az ötlete támadt, hogy inkább játszani kellene. Ebben a hangulatban aztán a gyerekekből kitört valami elementáris játékkedv. Nemsokára igazi színészösztönük is megmozdult. Eljátszották az iskolát. Friss, új, egész életükre kiható élményeikből előadták, milyen is ez az iskola, mit és hogyan tanítanak benne, utánozták a tanárokat, az órákat. El kell mondani, hogy mindezt kitűnő megfigyelésekkel, hihetetlenül tehetségesen, finoman poentírozva, ízlésesen, okosan. A jókedv és nevetés tetején, amikor már saját magamat is láthattam közvetlen közelről, szemtől szembe, ahogy az órákon magyarázok, viselkedem, az egyik hallgató némi zavart tanácskozás után izgalomtól lázasan hozzám lépett, és engedélyt kért arra, hogy műsoron kívül bemutassanak egy jelenetet, amelyet akkor csináltak, amikor semmi „kötelező" feladatra nem volt ötletük, és ezzel szórakoztatták magukat.

A függöny összement. Az egész osztály fent volt a színpadon. Egy fiú kijött, és kb. ezt a versikét mondta el:

„A jó képnek nem kell ráma,
nem más ez, mint Királydráma!"

Ezek után felment a függöny. A kép egy shakespeare-i felvonásvéget ábrázolt. A hallgatók különböző Shakespeare-szerepekbe álmodva magukat, jöttek, mentek, álltak, ültek a színen, és egy teljesen világos, logikus eseményláncolatban tökéletesen értelmetlen szövegeket mondtak kitűnő tempóban, jó ritmusban; komoly tragédiákat éltek át, melynek során - mint egy tisztes Shakespeare-színdarab végén - mindenki holtan terül el a színpadon.

Ekkor megjelent a prológus, bánatosan körülnézett, és azt mondta: „Oh, békés borzalom!"; majd lenézett, és bocsánatkérően megismételte: „Oh, Békés!", majd rámutatott a színpadra - „borzalom!".

A jelenet kitűnő volt. Amit akkor „ütöttek" össze, amikor egyszer az oktatás „kötelező" anyagában megtorpantak, s amit csak akkor „mertek" elővenni, amikor egy váratlan és véletlen estén, óra után a jókedv „baráti összejövetel-be" csúcsosodott, az volt az igazi, az volt az a valami, amit már jó ideje mindig olyan nagyon nélkülöztem.

Olyasmiről szólt ez a „Királydráma", amit addig szavakkal nem tudtak elmon-

dani magukról. És ami a legfontosabb, fellobbant bennük az a játékszenvedély, amiért tulajdonképpen színésznek jelentkeztek, ami fűtötte őket akkor is, ami-kor talán szüleikkel csatáztak, hogy színészek lehessenek.

A jelenet során szerettek, gyűlöltek, menekültek, meghaltak, bosszút álltak, megbocsátottak - voltak szabadok, terror alatt nyögők, mindenfélék, ami pillanatnyilag eszükbe jutott, amihez pillanatnyilag kedvet éreztek. A shakespeare-i kör felmentette őket annak a bénító kényszerétől, hogy mindezt saját személyben adják elő, miközben indulatuk, haragjuk, humoruk a legszemélyesebben, a lehető legfelszabadultabban nyilvánult meg. Az irracionális szövegek egyben tökéletesen lehetővé tették, hogy mindazt drámaian kifejezhessék, amit meghatározott szöveggel még nem voltak képesek elmondani.

### *Szöveges gyakorlatok*

Ettől az estétől kezdve a szokott hétköznapi hangulatokon és szorgalmi hullámzásokon kívül lényegében nem volt több problémánk. A gyerekek a saját munkájukból megéreztek valamit, ami már nem kényszerű feladatok teljesítése. A legkülönbözőbb és leglehetetlenebb jeleneteket találták ki. Legfőbb gondom az volt, hogy bátorságukat, kezdeményezőkészségüket növeljem, újra meg újra meglendítsem. Szöveges gyakorlatokat is csináltunk, s ha a szövegek elkoptak, helyettük rendszeresen lehetett teljesen értelmetlen szavakat használni.

Ez nagyon jól bevált. Az volt ugyanis a tapasztalat, hogy egy megfelelő jelenetben a bennük feszülő, de nem tudatosítható gondolatokat nem tudják jól és tömören kifejezni. Ilyenkor azok a szavak, melyek önmagukban alig jelentettek valamit, kitűnően alkalmasak voltak arra, hogy egy bonyolult állapotot megfelelő hanggal, színnel megértessenek. Leggyakoribb az volt, hogy a beszédgyakorlatok versszövegeit használták olyankor, amikor a saját szöveg zavarta őket.

Például „bede-bede bá, bede-bede bó ...", vagy „Vasutas, vasutas, hol az a vasutas ...", vagy „Kőbánya-Csepel, Kőbánya-Csepel", vagy „Zsákbamacskát sosem vettem, Csigát, sáskát meg nem ettem, Sűrű sárban nem lépkedtem, Soha senkit nem sértettem", vagy „Ádám bátyám pávát látván pávává vált", és így tovább.

Volt olyan bonyolult jelenet, amelyet összesen két szóval játszottak végig: „Tehergépkocsi - töltöttkáposzta." Ezzel indulataiknak, érzéseiknek, gondolataiknak minden árnyalatát ki tudták fejezni. Amikor ezek a szavak is elkoptak, rutinosak lettek, ki kellett cserélni a szavakat, és a játék felfrissült.

Kedvenc jelenetünk volt: fiatal pár ú[j], még üres lakásba érkezik. Boldogok. A lány képzeletben berendezi a szobát, mutatja és mondja: „Az asztalunk, a székem, a széked, a képünk, a lámpa, az ágyunk - a mi lakásunk." A fiú nézi, tűnődik, aztán újból elmondja ezeket a szavakat; „az asztal, a székem stb.", közben teljesen átrendezi a szobát, s „íme, a mi lakásunk!". Ezek után minden megtörtént, ami ilyenkor megtörténhet, összevesztek, vitatkoztak, sírtak, nevettek, kibékültek, szakítottak, de mindig csak ezt a pár szót használták.

Kifejezetten kerestük az abszurd helyzeteket, kerültük a hétköznapit, sikerült olyan közegbe jutni, ami több volt, mint az élmények tudatos színpadra vetítése, ahol megszólalt a tudatalatti, ahol a szavaknak nem sok értelmük volt, de leplük alatt megnyilvánulhatott a hallgatók igazi belső élete. Anélkül, hogy tudatosan le kellett volna magukat lepleznüik, okosan meg kellett volna fogalmazniuk azt, amit az ember magával kapcsolatban nehezen tesz meg, s aminek a kifejezése, kivetítése mégiscsak az egyetlen, ami a színészi kielégültség örömét, a játék igazi, szenvedélyes boldogságát meghozza.

### *Kockák, hasábok*

Szívesen játszottunk kockákkal, hasábokkal. A tanterem kis színpada fel van szerelve kisebb-nagyobb idomokkal. Teljesen szabad improvizációkat játszottunk velük. A hallgatók a kockákat ide-oda rakosgatták, házat, lakást építettek belőlük. Ez önmagában semmit sem jelentett, de közben a legkülönbözőbb drámákat játszották el. Egy lakás, ami soha nem épül fel; egy ház, amit boldogan felépít valaki, de mire felépíti, egyedül marad benne és boldogtalan; egy lakás, amit közösen építenek fel, sok örömmel és szerelemmel, de mire kész és közösen elfoglalják, semmit nem tudnak egymással kezdeni stb. Ezek a játékok általában a részletekben is az abszurditás jegyében folytak. Mindig szinte az ellenkezője történt annak, mint amiért a cselekvéseket folytatták. Ezek a játékok ön-magukban nem feltétlenül állták meg a helyüket, de közben a hallgatók belső életének olyan tragikus és komikus, ironikus és lírai megnyilvánulásai kerültek felszínre, amelyek más, konkrétabb tematikájú gyakorlatoknál sohasem.

Megadott témára a hallgatók teljesen önálló gyakorlata volt egy „divatrevü", amelyen különböző ruhákat kellett lényegében kellék és jelmez nélkül bemutatni. Ezek természetesen mindig egyben valamely meghatározott karaktert vagy - apró kis fordulattal - való helyzetet is jelentettek. Pl. „Kabát! - minden társadalmi réteg számára" - egy kabát, amely egy-egy mozdulattal variálva „földmunkás", „úrvezető", „tisztviselő", „művész" számára alkalmas. „Főiskolai egérke (kezeslábas) - minden mozgásgyakorlatot kibír"; „sötétlila nagyestélyi! - ugyan-az sárgában, zöldben, fekete és fehér színben!".

Cirkusz. Különböző akrobaták mutatványai kellék nélkül. Az életveszélyt elhárító koncentráció és a sikeres produkció kettősségének jegyében. Oroszlánszelídítő és az oroszlán produktuma stb. Rendkívül nagy szerepet szántunk a zenének, a zene belső lényegével való teljes együttélés sok gyakorlat alapvető fel-tétele volt. Műsorunk tekintélyes részét alkották népdalok és népballadák, amelyek semmi hamisságot nem tűrnek, amelyek mindenkit érzelmi világának legőszintébb kifejezésére kényszerítenek.

Mindennek a számtalan játéknak és jelenetnek a létrejöttében a véletlennek természetesen még nagyon sok szerepe volt. És szerepe volt annak is, hogy az osztály jó adottságokkal rendelkezett, lelkes és szorgalmas volt. Szerepe volt még annak is nyilván, hogy próbálkozásainkat havonta egy *színielőadás* keretében összegeztük.

### *Egy vendégfogadás eredményei*

Hangsúlyoznom kell, hogy bár a sikertelenség, a dac, „a csak azért is" nem egyszer fékezhetetlen erőt tud adni egy művésznek, a sikerélmény nélkül lendületes fejlődés alig képzelhető cl. Minden jó munka mellett is, amit az osztállyal közösen végeztünk, annak a nagy fellendülésnek, ami az első hat hét után jellemzője lett a további munkának, egy váratlanul és véletlenül jött siker volt az okozója. Egyszer egy délután az igazgató vezetésével váratlanul egy amerikai színészküldöttség érkezett az osztályba, hogy rövid időre megtekintse az oktatást. Még túlságosan az elején voltunk a dolgainknak, nem is nagyon örültünk a váratlan vendégeknek. Különben is éppen

egy új jelenetet próbáltunk, ahol még csak a feladatot mondtam el, és a próba még el sem kezdődött. A színpad egyik sarkában, mint kirakatban, három gyerek próbababaként állt, a negyedik öltöztette őket, a színpad többi része utca volt, a többiek járókelők. Mást nem határoztunk meg. A vendégeknek megmondtam, hogy semmiféle produkciót nem tudunk mutatni, ők éppen akkor jöttek be, amikor ezt a feladatot először improvizálják a gyerekek. A vendégek ezt udvariasan tudomásul vették, a gyerekek elkezdtek mozgolódni a színpadon, kisebb-nagyobb karakterötletekkel. Az-után az egyik fiú váratlanul angolul azt mondta a partnerének, hogy „Oh, oh, beautiful Baby", és mutogatott a kirakatban öltöztető kisasszonyra. A teremben nevetés támadt, az amerikaiaknak tetszett az ötlet, hogy anyanyelvükön szólalt meg egy szereplő. Úgy látszott, a dolog kedvesen befejeződött. Igen ám, de barátunk mindannyiunk legnagyobb meglepetésére változatlanul tiszta angolsággal és folyamatosan játszotta a szerepét. Kiderült, hogy ő egy amerikai turista, aki magyar tolmácsát arra akarja felhasználni, hogy mutassa be neki a csinos magyar kirakatrendező kislányt, és szervezzen vele randevút. A játékra azonnal reagáltak a többiek, és végül is - bár udvariasak voltak az amerikai turistával - a magyar kislányt a magyar vőlegénynek juttatták a jelenet során.

A hatás leírhatatlan volt, hiszen nemcsak a soha nem játszott jelenetet improvizálta kiválóan a fiú és az osztály, de ráadásul még angolul is. Mondanom sem kell, hogy a vendégek ettől kezdve egyáltalán nem akarták otthagyni az osztályt, a gyerekek pedig szárnyakat kapva, a már meglevő és itt improvizált mű-sorukat két és fél órán keresztül játszották egyfolytában.

Ennek a délutánnak a híre „belföldi vendégeket" is vonzott az osztályba, és ez a kis társaság a külföldi érdeklődőknek játszó bemutató együttessé vált. És mivel az első félévben még csak helyzet-gyakorlatokra volt kárhoztatva, most pedig belépett életükbe a közönség, a siker, az öntudat, a magabiztosság - ez az éltető és inventáló öröm hihetetlenül progresszíven hatott további munkánkra is.

***Ö$^{n}$ismeret és véletlen***

Az a feladat, hogy a hallgatókat megismertessük önmagukkal, nem kis probléma a tanár számára. A dolog túl egyszerű lenne úgy, hogy a kívülálló tanár felismerése alapján a hallgató tájékozódjék saját fogyatékosságairól. Az önismeretnek szinte kizárólagos módja itt is az önálló felismerés. Ezt a lehetőséget előidézni elsősorban a tanár dolga, de még ebben is rendkívül nagy lehet a véletlen szerepe.

Volt egy hallgatóm, aki több alkalommal kísérletezett, amíg sikerült bejutnia a Főiskolára. Amikor felvétele után az első hetekben munkához láttunk, azonnal kiderült, hogy a fiú hihetetlenül aktív, találékony, szorgalmas. Azokban az időkben, amikor az órán a tanár által vezetett gyakorlatok között bármikor, bárki előállhatott szívének kedves jelenetével, az említett hallga-tóm egy alkalommal előadta O'Neill A *boldogtalan hold* című darabjából Jimmy monológját. Én nem foglalkoztam részletesebben ezekkel a bemutatókkal, nem vettem számba mint tananyagot, egy-két megjegyzést fűztem csak a produkcióhoz. A jelenet igen szentimentálisan hangzott el, de mivel tudtam, hogy ez a fiúnak egyik leggyengébb pontja, ez alkalommal nem akartam erre különösebben kitérni. Régi tapasztalatom volt már, hogy nem könnyű ráébreszteni valakit önmaga szentimentális hajlandóságára. Hiába akartam azonban én könnyedén elsiklani a dolog fölött, a fiú makacskodott, követelte a szigorúbb bírálatot, majd maga bökte ki: „Ugye, nagyon, de nagyon szentimentális voltam?" Igyekeztem röviden elemezni a monológban fennálló helyzetet, s ilyen módon felhívni a figyelmét arra, *hogy* a figura kifejezetten kemény, határozott, akaratos fel-lépése helyett az előadásban megnyilvánuló önsajnálkozás tette ilyen érzelgőssé az alakítását. A fiú nem fogta fel a dolgot olyan egyszerűen, és szomorúan azzal zárta le a beszélgetést, hogy „hiába - én már ilyen szentimentális vagyok".

Bántott a dolog, és azt kérdeztem tőle, miért gondolja, hogy ennyire szentimentális? A válasz az volt, hogy visszaemlékszik a gyerekkorára, s az a tapasztalata, hogy ő már akkor is ilyen érzelgős volt. Magyarázatot kértem. „Tetszik tudni - válaszolt a fiú -, visszaemlékszem, hogy az élet nagy eseményeire már 14 éves koromban is csak szentimentálisan tudtam reagálni. Ami-kor 1956-ban a szüleim disszidálni akartak, én magam is, mint 14 éves gyerek, nagy kedvet éreztem a kalandos utazáshoz. De amikor már mindent összecsomagoltunk, s a szobáink megkopasztva és részben kiürítve álltak, az indulás előtt megijedtem, elszorult a szívem, és lerohantam a pincébe. A pince volt a mi játszóterünk, ott bujkáltunk, ott csatáztunk mindennap a pajtásaimmal, akik engem nagyon szerettek, mert a ház kedvence voltam, és ezért a pince falait teleírták Jocó, Cocó feliratokkal, ahogy engem a házban becéztek. És amikor én az elindulás előtt megláttam ezeket a Jocó, Cocó feliratokat, akkor én bizony elsírtam magam, megsimogattam ezeket a Jocókat, Cocókat, és az egyiket még meg is csókoltam. Hát azóta tudom. hogy milyen szentimentális vagyok."

Az osztályban csend volt. Az egyszerűen, szárazon, keményen elmondott történet engem is igen megfogott, és még ezzel a megindultsággal kérdeztem a fiút, miért gondolja ebből a történetből, hogy alapvetően szentimentális természetű? A fiú szomorúan vonogatta a vállát, ami-kor hirtelen eszembe jutott valami. Azt mondtam neki: „Nézze, ahogy maga ezt a történetet elmondta, abban a világon semmi szentimentális nem volt, egyszerű volt, igaz és ennek következtében drámai. Emlékszik még, hogy egy negyed-órával előbb hogy mondta el azt a bizonyos Jimmy-monológot?" A fiú tűnődött. „Nos - mondtam -, akkor most jól figyeljen, mondja el még egyszer *ezt* a történetet a pincével, a Jocó-Cocóval, de most *ugyanúgy*, ahogy *az* előbb ezt a Jimmy-féle monológot elmondta. A fiú egy pillanatnyi meghökkenés után újból elkezdte a gyerekkori történetet, és tökéletesen fel tudta venni azokat az érzelgős, önsajnálkozó hangokat, amelyeket az előbb az O'Neill-részletben használt. A most újból hallott *szentimentális* történeten a gyerekek és maga a fiú is igen felszabadultan szórakoztak, s ez régi-régi görcsöt oldott fel jólesően.

Amikor egy állandóan változó művészeti pálya pedagógiai munkájáról számol be az ember, végeredményről, mindenki számára megfogalmazott tételekről, tanácsokról soha nem lehet szó. Mindezek próbálkozások, kísérletek, amelyek a körülmények összejátszásából, az éppen adott hallgatók és a tanár viszonyából jönnek létre. Hogy mit kell másnak, mit kell saját magamnak is tennem holnap, erre vonatkozólag mindez csak tapasztalat, mert a holnap új feladatai, az új hallgatókból álló együttes nyilván új és más követelményeket fog támasz-tani.

# világszínház

KONSZTANTYIN PAUSZTOVSZKIJ

## *Bulgakov és a színház*

Bulgakov tősgyökeres kijevi. Kijevben született, ott töltötte fiatalságát. Abban az időben Kijev az éles ellentmondások városa volt. A haladó tudományos és művészeti értelmiség mellett Kijevben létezett és jól élt a rosszindulatú és alattomos nyárspolgár. A „kijevi kispolgár" kifejezés széles körben elterjedt és fogalommá vált. Még Csehov *Sirály* című drámájába is belekerült.

Bulgakov ismerte ezt a „kijevi kispolgárt", ez a magyarázata annak, hogy ő, a haladó értelmiség képviselője egész életében heves és engesztelhetetlen gyűlöletet táplált minden ellen, ami a nyárspolgáriasságnak, az ostobaságnak és a képmutatásnak akár csak legkisebb jelét mutatta is.

Kijev „helyi" nyárspolgársága ellenére mindenekelőtt nagy kulturális hagyományokat őrzött. Bulgakov a hagyományok légkörében nőtt fel. Megvoltak ezek a családjában is, nem hiányoztak a gimnáziumban és a kijevi egyetemen sem. Nem feledkezhetünk meg a város külső szépségéről sem, amely sajátos bájt adott a kijevi életnek.

Együtt jártam Bulgakovval az Első Kijevi Gimnáziumba. Ennek a gimnáziumnak oktatási és nevelési elveit Pirogov, a híres sebész és pedagógus alakította ki. Talán emiatt tűnt ki tanári karával az Első Kijevi Gimnázium Orosz-ország többi klasszikus gimnáziumának szürke tömegéből. Sokan kerültek ki ebből a gimnáziumból, akik aztán a tudományban, az irodalomban és különösen a színházi életben tevékenykedtek.

*Turbinék napjai** című színműve cselekményét Bulgakov ennek a gimnáziumnak falai közé helyezte. Az egyik legjobb jelenete az Első Gimnázium előcsarnokában játszódik. A gimnázium öreg pedellusa, aki ebben a jelenetben morogva ott téblából Alekszej Turbin körül, Makszim a pedellus, akit Kijev-szerte a „Hidegvíz" gúnynéven ismertek.

Ennek a gúnynévnek eredete jellemző a korabeli gimnáziumi életre. A gimnazistáknak tilos volt a Dnyeperen csónakázniuk. Makszim, a pedellus kémkedett utánuk a folyónál. Abban az időben még keménykötésű volt, furfangos, leleményes. Dohánnyal, egy kis ezzel-azzal megvesztegette a csónakkikötők őreit, és „komáinak" tartotta őket. De a gimnazisták ravaszabbak, találékonyabbak voltak Makszimnál; ritkán kerültek horogra. Többször ajánlották neki, hagy-ja abba a leskelődést. De Makszim nem állt kötélnek. Így hát egyszer a felsős gimnazisták a néptelen parton megrohanták, és egyenruhásan, bronzérmeivel együtt a hideg vízbe mártották. Tavasszal történt az eset, a Dnyeper éppen áradt. Makszim felhagyott a spicliskedéssel, de a „Hidegvíz" gúnynév rajta ragadt egész életére.

Mi pedig attól fogva - áradás ide, áradás oda - büntetlenül csónakáztunk a Dnyeperen. Különösen szerettük az elöntött Szlobodka cölöpökre épített kocsmáit és teázóit. Csónakunkat közvetlenül a deszkatornáchoz kötöttük ki, és elüldögéltünk a viaszosvászonnal leterített kis asztaloknál. A szürkületben, a korai lámpafényben, a kertek zsenge lombjai között, az alkonyat ki-kihunyó ragyogásában ott meredtek fölöttünk a kijevi magas partok. Lámpások fénye ömlött szét a vízen. Velencében képzeltük magunkat, hangoskodtunk, vitatkoztunk, és nagyokat nevettünk. Ezeken a „vízi estéken" Bulgakov volt köztünk a hangadó. Fantasztikus históriákat mesélt nekünk. Történeteiben a valóság olyan szorosan ölelkezett a kiagyalttal, hogy teljesen eltűnt közöttük a határvonal.

Bulgakov elbeszéléseiben már akkor sok volt a csípős humor, sőt, kissé hunyorgó, csillogó szemében is - ahogyan mi láttuk - valamiféle csúfondáros gogoli láng vibrált.

Bulgakov csupa tréfa volt, csupa ötlet és ugratás. Mindez szabadon, könnyedén áradt belőle, bármilyen alkalom életre hívta. Csodálatos bőség, képzelőerő, rögtönzőképesség jellemezte. Ugyanakkor pedig Bulgakovnak ebben az adottságában nem volt semmi, ami eltávolította volna a való élettől. Létezett a világ és ebben a világban létezett - mint alkotó-elemeinek egyike - Bulgakov fiatalos, teremtő fantáziája.

Jóval később mindabban, amit Bulgakov írt, teljes világossággal feltárult ez az ifjúi vonás: a valóság és a fantasztikum legváratlanabb, de belső törvényszerűségeknek engedelmeskedő alakzatai nála egybeolvadtak. Ez éppen úgy vonatkozik prózájára, mint némely színművére.

Bulgakov nem véletlenül lett egyik legnagyobb drámaírónk. Bizonyos fokig ez is Kijevnek köszönhető, amely szenvedélyesen szerette a színházat.

Kijevnek kitűnő operája volt, ukrán nyelvű színháza, a kiváló Zanykoveckajával és az orosz nyelvű Szolovcov Drámai Színház, amelyet igen kedvelt a fiatalság.

A gimnazisták csak az igazgatóhelyettes írásbeli engedélyével járhattak szín-házba. Az előtte ismeretlen darabokra az igazgatóhelyettes - Bogyanszkij, a történész - nem engedett el minket. Nem engedett el azokba a darabokba sem, amelyek neki nem tetszettek. Egyébként is időfecsérlésnek tartotta a színházat, és ha említette, ezt a megvető kifejezést használta: „lári-fári".

Hamisítottuk az engedélyeket, aláírtuk Bogyanszkij nevét, néha még át is öltözködtünk otthoni ruhába, nehogy Pöcök karmai közé kerüljünk, aki a színház folyosóin kószált csüggedten, s a javíthatatlan színházrajongókra vadászott - „a mi híres gimnáziumunk neveltjeire" (így hívta Pöcök a gimnazistákat).

A Szolovcov Színházban egy alkalommal Pöcök rajtaütött néhány civil ruhás gimnazistán, közöttük Bulgakovon. Jelentette az esetet az igazgatóhelyettesnek, és úgy fejezte ki magát, hogy a gimnazisták „egyenruhátlan minőségben" vol-

* A József Attila Színház *Fehér karácsony* címmel 1964 decemberében mutatta be.

tak. Ebből természetesen kellemetlenségek támadtak, és hosszú igazgatóhelyettesi prédikáció arról, hogy „a mi eleink, istennek hála, még csak nem is sejtették, mi a színház, mégis kiűzték orosz földről a tatárokat".

Akkortájt olyan színészek játszottak a Szolovcov Színházban, mint Kuznyecov, Polovickaja, Ragyin, Jurenyeva. Tág volt a repertoár. *Az ész bajjal* jártól Arcübasev *Féltékenységéig, a Nemesi fészektől* a *Szókimondó asszonyságig* terjedt. Dráma után feltétlenül bohózatot játszottak, hogy eloszlassák a nézők nyomott hangulatát. A szünetekben zenekar játszott.

A Szolovcov Színházban gyakran találkoztam Bulgakovval. A nézőtéren szürkés pára lebegett, átcsillogtak rajta az aranyozott ornamensek, kéklett a zsöllyék bársonya. Ezt a párázatot a szokásos színházi por szülte, ám mi úgy láttuk, mintha a színház varázslatos művészetének titokzatosan csillogó kisugárzása lett volna.

Az ódon színház arcvonásaira ismertem rá Bulgakov egyik színművében, rögtön az első instrukciójából, amikor föl-megy az öreg francia színház függönye, és a rivaldán égő gyertyák lángját egy irányba fújja a léghuzat. Ebben a szűk-szavú, pontos képben benne van a régi színház. Ilyen sorokat csak az írhat, aki kitűnően ismeri, és érzi is a színházat.

Bulgakov találkozása a színházzal természetes és törvényszerű volt. Nem is történhetett másként, mivel Bulgakov nemcsak nagy író volt, hanem nagy színész is.

„Keserű érzés fogott el - írja egyik regényében -, amikor befejeződött az előadás, és ki kellett lépni az utcára. Nagyon szerettem volna ugyanolyan köntöst ölteni, amilyent a színészek, s szerettem volna részt venni a játékban. Úgy éreztem például, hogy igen jó lenne, ha egy-szer csak oldalt bemennék, óriási pisze orrot ragasztanék, s dohányszínű köntösben, sétapálcával és burnótos szelencével a kezemben valami nagyon mulatságosat mondanék. Még ezt a mulatságos dolgot is kifundáltam, ott szorongva a nézők sorai között. De mások adtak elő mások megírta mulatságos dolgokat, s a nézőtér időnként fölnevetett. Sem addig, sem azután, soha az életben semmi sem szerzett nekem ennél nagyobb gyönyörűséget."

Bulgakovról az a benyomásom maradt, hogy kezdetben a prózát is „megjátszotta". Hihetetlen kifejezőkészséggel tudta megeleveníteni elbeszélései és regényei bármelyik szereplőjét. Látta, hallotta, a velejükig ismerte őket. Mintha velük együtt élte volna le az egész életet.

Ez az átlényegülési képesség és a láttató erő; jellemző vonásai voltak Bulgakovnak. Láttatni tudta a maga csinálta világot, ez vezette el Bulgakovot a drámaíráshoz, a színházhoz.

Mind ez ideig kevés ismeretünk van az alkotás folyamatának pszichológiájáról.

Annál értékesebb az a néhány betekintés az alkotás folyamatának lényegébe, amelyet ismerünk. Ezek között a megnyilatkozások között jellemző Bulgakov írása arról, hogyan „pillantotta meg" először színdarabját, a *Turbinék napjait*.

A darabot megelőzte *a Fehér gárda* című regény; ez szolgált a színmű alapjául. Hogyan született meg a színdarab?

Egyszer éjszaka Bulgakov fölébredt. Nemrég adták ki a regényét, közöny fogadta. Bulgakov bezárta könyvét íróasztala fiókjába, és elhatározta, hogy az életben soha többé nem olvassa el, nem tér vissza hozzá. Ám a regény figurái már élték a maguk életét; nem űzhette ki őket a tudatából.

„Egyszer hóviharra ébredtem - írja Bulgakov. Az a március roppantul viharos volt, egyik förgeteg a másikat érte, noha a hónap már vége felé járt. És ez-úttal is... könnyes szemmel ébredtem. Micsoda gyengeség, istenem, micsoda gyengeség! És megint ugyanazokat az embereket láttam álmomban, azt a távoli várost, a zongora fénylő oldalát, aztán lövések dördültek, és valaki elterült a hóban."

„Ezek az emberek álmaimban születtek, de aztán kiléptek az álomból, és bevették magukat cellámba. Felismertem: nem szabadulok tőlük egykönnyen."

„Eleinte csak társalogtam velük, minek következtében regényemet mégis-csak elő kellett vennem az asztalfiából. Esténként néha úgy rémlett, hogy a fehér lapról valami színes villan elibém. Hunyorogva, alaposabban szemügyre vettem, és úgy láttam, az a színes valami: kép. Mégpedig nem is sík, hanem három-dimenziós. Olyasféle, mint egy kis doboz, és a sorokon át is látszik, hogy ég a lámpa, és a skatulyában ugyanazok a figurák mozognak, amelyek a regényemben le vannak írva."

"... Az idők folyamán a könyvbeli szobácska megtelt hangokkal. Tisztán hallottam a zongora hangját. Persze, ha valakinek ezt megvallom, bizonyára azt tanácsolja, forduljak sürgősen orvoshoz. Vagy megmagyarázták volna, hogy az alattam levő lakásban zongoráznak, talán még azt is megállapították volna, hogy mit játszanak. De én bizony ügyet sem vetettem volna a magyarázatokra, nem én! A zongora itt, énnálam szól, az asztalomon, a billentyűk itt felelgetnek egymásnak. De, ez még semmi. Amikor elcsendesedik a ház, és alattam igazán semmiféle hangszeren nem játszanak, a szél zúgásán át harmonika epedő, szenvedélyes melódiáit hallom, a harmonika mellett pedig hetyke vagy bánatos hangok szólalnak meg, és sírnak, sírnak. Ó nem, ez nem a lenti lakásból szól! Vajon miért alszik el a fény a szobácskában, miért terjed a lapokról téli éjszaka a Dnyeper partjain, miért bukkannak elő lovak pofái és a lovak fölött sisakos férfiak?"

"... Éltem fogytáig tudnám játszani ezt a játékot, merengve nézni a kézirat lapjait. De hogyan rögzítsem ezeket a kis alakokat? Úgy, hogy ne szökjenek meg soha többé?"

„Egyik éjjel aztán elhatároztam, leírom ezt a mágikus szobácskát. De hogyan írjam le? Mi sem egyszerűbb. Amit látok, azt leírom, amit nem látok, azt nem írom le. Így aztán a kép kigyullad, megszínesedik. Tetszik nekem a kép? Nagyon tetszik. Mindjárt oda is írom: Első kép. Látom, hogy este van, ég a lámpa. Magam előtt látom a lámpaernyő rojtját. *A Faustot* játsszák. De egyszer csak elhallgat a *Faust*, és megszólal a gitár. Ki játszik? Tessék, ott jön ki az ajtón, gitár a kezében. Hallom, hogy dúdolgat magában. Leírom tehát: dúdolgat magában."

„Nini, hiszen ez nagyszerű játék! Két-három éjszakán át vacakoltam az első képpel, és a harmadik éjszaka hajnalán rádöbbente$_m$, hogy színdarabot írok."

Szándékosan választottam ezt a hosszú részletet. Lám csak, játékból, elképzelt, de világosan látott világból hogyan születik a színdarab.

Bulgakovnak ez a finom és az elvontságnak még az árnyékát is nélkülöző vallomása föltárja az írói alkotó folyamat lényegét és fejlődését; azt az utat, amelyen az író elérkezett a színházhoz.

* Részlet a *Színházi regény című* Bulgakov-regényből. (Szőllősy Klára fordítása.)

Egyszer télen eljött hozzám Puskinóba. A beszögezett nyaralók mellett, a széles erdei irtásokon kószáltunk. Bulgakov megállt és hosszan elnézte a rönkök, kerítések, fenyőágak hókucsmáit. „Szükségem van erre - mondotta - a regényemhez." Megrázta az ágakat, és figyelte, hogyan hull a hó a földre, mintha hosszú fehér fonalak foszlottak volna szét zizegve.

Nézte a pilinkélő havat, s arról be-szélt, hogy délen most tavasz van; hogy gondolatban hatalmas térségeket tud átfogni a tekintetünk, hogy az irodalom időben és térben hivatott ezt tenni, és hogy nincs a világon lenyűgözőbb az irodalomnál.

Fél óra múlva pedig hallatlan ugratást vitt véghez a dácsámban: az őt nem ismerő emberek előtt félnótás német hadifogolynak játszotta meg magát, aki a háború után Oroszországban maradt. Akkor döbbentem rá először Bulgakov átlényegülő-képességére. Egy ostobán vihogó lenszőke német ült az asztalnál, a tekintete üres, fénytelen. Még a keze is izzadt. Mindenki oroszul beszélt, de ő persze egyetlen szót sem tudott ezen a nyelven. Ám szemmel láthatóan szeretett volna részt venni az élénk társalgásban, összeráncolta a homlokát, és kínlódva igyekezett fölidézni legalább egyetlen orosz szót, amelyet ismer.

Végül is földerült az ábrázata: meglelte a szót! Egy tálban sonkát tettek az asztalra. Bulgakov beleszúrta villáját a sonkába, és lelkesen fölrikkantott: „Disznó! Disznó!", és rikácsolva, diadalmasan röhögni kezdett. Mivel nem ismerték Bulgakovot, a vendégek közül a leghalványabb kétely sem merült föl senkiben aziránt, hogy előttük egy fiatal német ül, aki ráadásul teljesen félkegyelmű. Néhány órán át tartott ez a komédia, mígnem Bulgakov ráunt, és hirtelen a legtisztább oroszsággal elkezdte szavalni: „Nagybátyám, elvek jámbor őre...

Emlékszem Bulgakov egyetlen szerepére, amelyet a Művész Színházban játszott, *A Pickwick Klub* bírájára. Ebben a kis szerepben sziporkázóan groteszk volt.

Bulgakov írói pályája részben ugyanúgy alakult, mint Csehové: néhány éven át zemsztvo-orvosként működött a szmolenszki terület Szicsovka nevű kisvárosában. Ezt követték a barangolás állomásai: Kijev a hetmanuralom idejében és *a* polgárháború alatt, a Kaukázus, Batum, Moszkva.

A hetmanuralom időszaka zűrzavaros volt és némiképp anekdotikus. Mintha maga az élet összekeverte volna azt, ami Bulgakovra jellemző volt: a tragédiát meg a groteszket, az emberi hősiességet meg a kisszerűséget.

Ukrajna heves belső tűzben izzott. Lángoltak a birtokok, folyt a harc a német büntető különítményekkel. Kijevben székelt Szkoropadszkij hetman, akit olyan pontosan ábrázol *a Turbinék napjaiban*. Viccbe illő hetman volt, furnér-emberke, fehér cserkesz kaftános „paprikajancsi"; a német generálisok dróton rángatták.

Szkoropadszkij néhanapján díszszemlét rendezett a csapataival. Fehér lován ült, úgy fogadta őket. A hetman körül német tábornokok nyüzsögtek. A hetman gárdaezredei, amelyeket úgy hívtak, hogy „őkegyelmessége, a hetman úr szergyukgárdaezredei", hetykén vonultak el a fehér ló előtt. A szergyukokat a kijevi aljanépből verbuválták, az úgynevezett „suljavkai" meg a „szolomenkai" vagányokból. Zavaros huligán söpredék volt, ám lelkük mélyén ők is tudták, mennyit ér a hetmanjuk. A szergyukok a hetman előtt vonulva ezt énekelték:

Köldöke kilátszik,
Hetmanosdit játszik,
Pavlo Szkoropadszkij,
Se hücski, se hajki!

Szkoropadszkij kényszeredetten mosolygott, integetett, és úgy tett, mintha nem hallaná ezt a csúfolódó nótát. A német tábornokok leereszkedően mosolyogtak.

Bulgakov pontosan emlékezetébe véste az akkori valóságnak ezt a groteszk árnyalatát. Felhasználta *Turbinék napjai* című színművének néhány jelenetében. Az ukrajnai hetmanuralom és a polgár-háború élményeiből született a *Fehér gárda* című regény, a regényből pedig a darab.

Bulgakov a Művész Színház tagjainak javaslatára írta, akik nyomban fölismerték a regény írójában a vérbeli dráma-írót. A Művész Színház nem tévedett: tehetséges és kérlelhetetlen drámaírót kapott a színpad - a gúnyos kedvű, színházhoz hűséges, nehezen kezelhető, bölcs Bulgakovot. Méltán hívták Bulgakovot a színházban a „művészet lovagjának". Az is volt: a színház félelem és gáncs nélküli, igazi lovagja.

Megérkezett a Művész Színházba, s attól a pillanattól az egész élete, az utol-só napig ehhez a színházhoz volt kötve. A Művész Színházhoz való ragaszkodá sáról Bulgakov ezeket mondotta: „Oda vagyok szögezve hozzá, mint féreg a horogra."

Nehéz út a drámaíró útja, nincs teleszórva babérral. De Bulgakov óriási bátorsággal haladt rajta végig.

Nem kívánom Bulgakov darabjait részletesen elemezni. Színművei változatosak; mind kiválóak, függetlenül egy vagy más vitatható pontjuktól.

Bulgakov drámai öröksége igen tekintélyes. Hiszen darabjainak csak egy részét mutatták be: *a Turbinék napjait, a Holt lelkeket, a Puskint, a Zojkin otthonát, a Bíborvörös szigetet.* Ezeken kívül a következő befejezett színművek maradtak Bulgakov után: *Moliére, Menekülés, Ivan Vasziljevics, Don Quijote, a Háború és béke* dramatizálása és operaszövegkönyvek: *Minyin és Pozsarszkij, Nagy Péter, Fekete-tenger* és *Rarchel* (Maupassant *Fifi kisasszony* című elbeszélése nyomán).

Drámai művein kívül néhány befejezett prózai alkotást is hagyott maga után. Közülük a legjelentősebb - amelyben Bulgakov tehetsége a legerőteljesebben mutatkozik meg - *A Mester és Margarita* című regény.

Nagy drámai erő és pompa jellemzi *Turbinék napjai* című színművét, amely az erős és okos ellenségről szól. Több, mint kilencszázszor játszották a Művész Színházban. A Művész Színház második nemzedékének nagyszerű művészi kvalitásai jellemzik ezt az előadást. A darab sikere közismert.

Kiválóan sikerült Bulgakov kedvelt regényének, *a Holt* lelkeknek a dramatizálása. Gogolba már gyermekfővel beleszeretett. Jellemző az az út, amelyet Gogol Bulgakov tudatában bejárt. Gyermekkorában kalandregénynek tekintette *a Holt lelkeket.* Csak később, Bulgakov éveinek múlásával változott meg fokozatosan ez a szemlélet, s Gogol a derűs és csaknem kalandregényíróból átalakult azzá a lángelmévé, aki keserű nevetéssel tekint az emberi társadalom és az emberi kapcsolatok gyarlóságára.

*Puskin* című drámájában a költő végső napjainak súlyos körülményeit ábrázolta, de Puskint magát nem vitte színpadra.

Pedig olyan könnyű volna annak a csábításnak engedni, hogy a költőt hatásosan színpadra vigyük. Bulgakov nyilván előre látta, hogy Puskin színpadi távol-léte nagy kiábrándulást jelent a közönségnek, amely érdekességre és szenzáció-ra vár. De nem törődött vele. Ebben is szigorú igényessége nyilatkozott meg.

Mindössze egy rövid jelenetet illesz-tett a darabba: a halálos sebtől vérző Puskint a színpad mélyén dolgozószobájába viszik át. A néző nem látja a költőt, csupán a mindenkinek ismert, kedves fej hátrahulló árnyékát, amint átsuhan a falon. Ennyi az egész. De ebben a jelenetben ott van a költő halála okozta mélységes megrendülés és Bulgakov szeretete Puskin, a költő és az ember iránt.

Azt hiszem, Bulgakov Puskin-drámájához jeligéül Tjutcsev szavai illenek: „Mint első szerelme tüzét őriz szívében Oroszország!"*

A darab szereplőinek rajza szűkszavú, kifejező. És szimbolikus értelmet kap a dráma kínzó, tragikus refrénje: „Felhő felhőt gyúrva jajgat, szélörvény és hóvihar..."**

1962.

*Dalos László fordítása*

KONSZTANTYIN PAUSZTOVSZKIJ (1892-1968) a szovjet prózaírás *egyik* legnagyobb alakja. Írásművészetében Turgenyev, Bunyin és Cschov irányát folytatta. *Kara Bugaz* című regényével tűnt fel a harmincas évek elején. Legnagyobb szabású vállalkozása a hat kötetből álló, befejezetlen *Életem regénye* című önélet-rajzi regényciklus. Pausztovszkij Moszkvában született, de gyermek- és ifjúkorát Kijevben töltötte, egy gimnáziumba járt Mihail Bulgakovval; haláláig jó barátja maradt. Önéletrajzi regényében is többször felvillantja Bulgakov alakját. *Bulgakov és a színház* című esszéje 1962-ben jelent meg.

MIHAIL BULGAKOV (1891-940) a szovjet próza- és drámaírás egyik legizgalmasabb újítója. Kijevben született, orvos lett, de már fiatal fejjel feltűnt írásaival a húszas évek lapjai-hall. *Fehér gárda* című regénye nagy feltűnést keltett, de cl is indította Bulgakov körül az oktalan gyanúsítások áradatát. A regényből írta *Turbinék napjai* című drámáját, a színművet azonban - felsőbb utasításra - csak a Művész Színház játszhatta. A Művész Színházzal való találkozása ihlette *Színházi regény* című rend-kívül eredeti hangú, szatirikus művét. Későbbi drámái már a bemutatóig sem jutottak el; egy negyed századig kéziratban hevert *A Mester és Margarita* című regénye is. Mihail Bulgakov évekig segédrendezője volt a Művész Színház-nak, miután minden publikálási lehetőségtől megfosztották. Az utóbbi években indult meg a kiváló író teljes rehabilitálása. *Ivan Vasziljevics* című komédiáját *Iván, a Rettentő* címmel nemrég mutatta be a budapesti Katona József Színház.

*Dalos László*

* ** Szabó Lőrinc fordításai.

# könyvszemle

## *Tragédia és komédia*

Walter Kerr: Tragedy and Comedy.
New York, 1967.

A drámai műfajok sorában Arisztotelész megállapításai óta fejedelmi rangja van az elsőszülöttnek, a tragédiának. A francia romantikusok forradalmi lendülettel detronizálták ugyan, de az újabb literátorok már inkább azon boronganak, hogy vajon miért veszett ki ez a hatalmas, óvilági csodalény. Nálunk először a fiatal Lukács György mutatott rá vagy ötven éve arra, hogy a legnagyobb modern drámaírók mind a tragédia újjáteremtésére pályáztak, ez azonban nem sikerülhetett nekik. Vágy, kísérletezés, kudarc - a kép az utóbbi fél évszázad alatt sem változott lényegesen, inkább csak a baj diagnózisa. Végletes álláspontot hirdet az angol Steiner professzor néhány éve megjelent könyve, amely már címében is utal arra, hogy a tragédia meg-halt. A másik végletet közelíti meg Walter Kerr könyve, amely megcsillantja a feltámadás lehetőségét. Steiner főként a pozitívumokat vizsgálta: miféle körülmények tették lehetővé a tragédia vitalitását Pericles, Erzsébet és XIV. Lajos korában; Kerr műve a negatívumok elemzésében a legérdekesebb: miért nincs modern tragédia.

Kerr másfél évtizeden át a New York Herald Tribune színikritikusa volt, s ma a New York Times színházi rovatának vezetője, szakmájának legnagyobb tekintélye hazájában. Apróbb cikkeit, nagyobb tanulmányait egyaránt jellemzi a megfigyelés és a kifejezés élessége s a széles körű tájékozottság. Új könyve szemléletének alapjait körvonalazza.

Miért nincs ma tragédia? Hogyan lehetne mégis újjáteremteni? - ezek a kérdések mozgatják Kerr fantáziáját, s ez azért is izgalmas, mert az ő felfogása szerint *igazi* komédia csak a tragédia árnyékában élhet. Erre az összefüggésre különben már Lukács György is rámutatott. Kerr mindenekelőtt felülvizsgálja a tragédia közszájon forgó, iskolás ismérveit. Valójában igen kevés remekműre áll, hogy a tragikus hősnek valami vétséget kellett elkövetnie, az pedig tévhit, hogy a tragédiának szükséges követelménye a lehangoló, zord befejezés. Ennek ellentmond az *Oreszteián* kezdve számos ó- és újkori remekmű, amely a hős megdicsőülésével zárul. Inkább a vígjátékra jellemző, hogy a hős problémája megoldatlan marad, mert *megoldhatatlan, s* a happy end rögtönzésszerűen odacsapott toldalék, össze nem illő emberek összeboronálása az állítólagos boldogság ígéretével, hogy a közönség békén hazamehessen. Shakespeare és Moliére legtöbb vígjátéka ilyen; ami pedig a tragikus vétséget és a zord befejezést illeti, ezekre ugyan jó mintapélda az *Oidipusz király* és *a Macbeth,* de a többi tragédia csak ravasz mesterkedésekkel fér be a szűkre szabott kategóriákba.

A tragédia kategóriáját, ha pregnánsan is, de tágabban kell meghatározni, hogy nehézség nélkül beférhessen minden értékes mű. Kerr szerint a tragédia lényege az emberi szabadság lehetőségeinek kutatása, az a küzdelem, amelyet egy ki-magasló egyéniség - a gyakran isteni vagy istenekkel egyenrangú tragikus hős - a haladás ügyében az emberi szabadságért vív. A cél többnyire jó és nemes, az eszközök kevésbé. Csakhogy a hős nem tudhatja előre, hogy választott esz-köze végül jónak vagy rossznak bizonyul-e. Saját belátása szerint kell cselekednie, s a hős nagyságát épp önállósága adja meg: őt a küzdelemben nem korlátozhatja senki és semmi. Végül akár győz (megdicsőül) a hős, akár elbukik, a néző előtt világossá válik, hogy az emberi szabadságnak ez az útja járható-e vagy sem, s ez a végső fölvilágosodás mindenkép*pen* az emberi haladást szolgálja.

Az igazi komédia hőse - Arisztophanész óta - szintén az emberi szabadság

lehetőségeit kutatja, csakhogy itt a korlátokra esik a hangsúly. A testi vagy szellemi béklyókra, amelyek kezdettől fogva megalázzák a hőst, földhöz kötik, küzdelmét lehetetlenné teszik. A szellemnek ellenáll az anyag, s az ember végül egy vállrándítással fogadja el, hogy a világ ugyan rossz, de lehetne még rosszabb. A komikus hős nevetségesnek született, de ő azért tragikusan komolyan veszi ön-magát.

Ha tragédia és komédia csak a szabadságért folyó küzdelem talaján jöhet létre, érthetővé válik, hogy mindkettő miért apadt el. Három nagy sokk érte az emberiséget az újkorban, s ezeket még nem tudta kiheverni. Copernicus eltöröl-te az eget, s az ember nem hiheti többé, hogy a kozmosz közepében áll. Darwin még jobban megtépázta az ember hiú*ságát*, amikor elvette tőle az isteni szikrát. Hiszen, ha az ember a természet műve, akkor nem ő idézi elő a fejlődést, a haladást, hanem csak átéli, elszenvedi. Végül Freud azt is megmutatta, hogyan működik a nagyszerűnek és önállónak vélt emberi szellem: a tudatos cselekvést meghatározza a tudattalan, az egyéniséget a sok öröklött és egyéb sajátosság, s így az egyéni szabadság csak illúzió. A modern ember nem bízhat már vakon önmagában, annyira problematikussá vált egyénisége és szabadsága. Ábránddá foszlott a küzdelem a környező világ meghódításáért, hiszen ez a világ meghódíthatatlan, bonyolult okok és okozatok hálózatává terebélyesedett. Ilyen légkörben kétséges lenne nemcsak a tragikus hős törekvéseinek őszintesége, hanem cselekvéseinek értéke is.

Más vetületét mutatja meg ugyanennek a problémának az egzisztencialista filozófia. Sartre szerint az ember léte egyértelmű azzal, hogy cselekszik, ezért kénytelen állandóan cselekedni. Így azonban állandó választásra, örök szabadságra van ítélve vagy kárhoztatva, viszont cselekedetei értelmét, értékét, s így önnön mivoltát csak akkor mérheti föl, amikor már kipróbálta. Ez a szabadság örökös magányba taszítja az embert, nincs is más kivezető útja, mint a megsemmisülés. Ez a filozófia tükröződik Camus Caligulájának amoralitásában, Beckett végletes pesszimizmusában, de - Kerr szerint - a modern tragédia lehetőségeit is megcsillantja. Éppen csak meg kell fordítani, a talpára állítani: a választást, a szabadságot az embernek arra kell felhasználnia, hogy a haladást szolgálja, értelmet keressen léte számára. A Copernicus-Darwin-Freud okozta sokk ugyan demisztifikálta, reálissá tette a világról és az emberről alkotott képet, de a cselekvésre és szabadságra ítélt ember tragikus hőssé magasodhat isteni tulajdonságok nélkül, szellemi ereje folytán, ha ezt az erőt valami nemes cél érdekében veti be.

Kerr úgy látja, hogy a mai drámairodalom legnagyobb baja a két klasszikus műfaj összemosódása: a legértékesebb darabok egyszerre tragikusak és komikusak. Williams, Dürrenmatt vagy Albee művei komikus hangvételűek, noha mondanivalójuk tragikus. A keserű komédia valójában a szunnyadó tragédiát szeretné felébreszteni. A bohócnak van a legnagyobb szüksége a szabadságért, haladásért rendületlenül küzdő, szörnyű fájdalmak közt elbukó, nagyszerű tragikus hős-re. Mert ha ez új életre támadna, a bohóc végre ismét elmondhatná neki, hogy az ember korlátai mit sem változtak, s az egész küzdelem képtelenség, értelmetlenség.

Kerr könyve elgondolkoztató olvasmány, de nem mindenütt meggyőző. A tragédiának iskolás szabályait könnyű elmarasztalni, de ezzel az író nyitott kapukat dönget. Az viszont nem teszi túlságosan meggyőzővé érvelését, hogy az ókori tragédiák közül a nem éppen kimagasló *Oltalomkeresőkre* hivatkozik a legtöbbször. Még ha igaz is, hogy Arisztotelész nyomán idáig az *Oidipusz király* volt a mintapélda, s részben ezért szűkült le ennyire a tragédia közhasználatú és iskolás fogalma - Kerr elmélete hasonló megszorításokat, kizárásokat eredményezne egy kevésbé szerencsés példa nyomán.

A tragédia fogalmát, úgy hiszem, kétféle módon lehet megközelíteni: az irodalom *története* vagy *elmélete* felől. Ha a történeti megközelítést választjuk, csak azokat a műveket tekinthetjük tragédiának, amelyek eredetileg is ezt a műfaji megjelölést hordozták. De akkor a remekműveken kívül (görögök, Shakespeare, Racine) foglalkozni kellene a műfaj hanyatlásával (francia álklasszikusok, Voltaire, XVIII. *századi* angolok), s legalább utalni átalakulására. Ez a vizsgálódás oda konkludálhat, hogy a tragédia bizonyos társadalmi körülmények adekvát kifejezője volt, s azokkal együtt pusztult el. Föltámadásához hasonló társadalmi körülményeknek kellene előállni, persze magasabb szinten. Kerr azonban figyelmen kívül hagyja a társadalmi berendezkedés formáit.

Az elméleti megközelítés alapja olyasmi lehetne, hogy miféle közönségigényeket elégített ki a tragédia. Kerr gondolatai ezt is megközelítik, mikor a nagyság, haladás, fejlődés eszméit boncolja, de azzal nem vet számot, hogy ezek az eszmék máskor is utat találtak a színpadra és kiváló műveket hoztak létre, ha más műfaji megjelölés alatt is. Csak jelzésként hadd utaljak itt Lope de Vega, Calderón, Corneille, Schiller nevére, Goethe *Faustjára*. Ilyen alapon meg lehetne találni a tragikus életérzés olyan modern megvalósulásait, mint a *Szent Johanna, az Amerikai Elektra* vagy A *salemi boszorkányok*, s objektíve több reményt lehetne fűzni a tragédia újjáéledéséhez - még ha ez más címke alatt történik is.

Kerr tudományos fölfedezésekben (Copernicus, Darwin, Freud tanításaiban) keresi a tragikus légkör megzavarodásának okait. De ha az emberi szellem fejlődése szükségszerűen így hat vissza a színházra, akkor semmi jót nem várhatunk a jövőtől egy olyan korban, amikor az ember elért a Föld elpusztításának lehetőségéhez, az elektronikával pedig egy önmagánál tökéletesebb lény megteremtéséhez. Hogy az egzakt tudományok *is* hozzájárulnak a mindenkori szellemi légkörhöz, azt nevetséges lenne vitatni. Viszont az ezeknél lényegesebb társadalmi változásokat észre sem venni - naivság.

Ami a tragédia és a komédia egymásra utaltságát illeti, ott is akad néhány bökkenő. Kerr példái arra vallanak, hogy Arisztophanész, Shakespeare és Moliére művein kívül nem volt igazi komédia. Maradandó vígjáték valóban igen kevés van - például ma már Arisztophanész művei is csak egy szűk réteghez szólnak, nem az átlagos színházi közönséghez. De azért Goldoni is megérdemelt volna egy-két szót, *A revizor is* vagy Bernard Shaw életműve. Kerr azonban egyfelől a tragikus hős, másfelől a bohóc (clown) személyére sűríti a tragédia és a komédia kérdéseit, s ez oda vezet, hogy az ő szemében csak az individuális, filozofikus problémák az „igaziak", a társadalmiak nem. Vizsgálódásai köréből teljesen kiesik a társadalom vígjátéki bírálata, s ettől mindaz, amit Arisztophanészről vagy Csehovról mond, legföljebb féligazság.

BENEDEK ANDRÁS

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CS. TÖRÖK

# Résumé

***István Hermann:***
***Courant et protection de contact.***

L'étude, analysant les premières des pièces de théâtre hongroises de l'automne passé, prétend que les satires reviennent à la vie. Une série de drames critiquent les attitudes désuètes, la manière de poser les problèmes comme on l'a fait jusqu'ici.

***Miklós Hubay: Journal de drames.***

L'auteur dramatique hongrois bien connu analyse dans ses nouvelles notes de journal la pièce du jeune Miklós Boldizsár intitulée «Amoureux au-dessus de la ville» et fait ressortir dans le drame actuel de la révolte de la jeunesse les traits toujours reparaissant et ceux se rattachant particulièrement à nos jours. D'autres notes du journal parlent des mauvais rêves, des cauchemars des trentenaires paraissants dans l'oeuvre d'Endre Illés intitulée Cieux peints.

***Tamás Ungvári:***
***Notes sur Hadrian VII.***

La présentation à Budapest de ce drame de Peter Luke a été beaucoup plus somptueuse qu'à Londres. Toutefois ce grand apparat a empêché que la représentation transmettât des propos de signification plus extensive, plus universels.

***Zsuzsa D. Fehér: Les décors et les costumes du drame Hadrian VII.***

Les décors somptueux, approchant déjà l'apparat d'une scène d'opéra, sont au diapason de l'atmosphère exalté, surréel de la carrière chimérique du personnage principal. Cet effet est encore amplifié par l'extravagance des costumes.

***András Szeredás: Stuart '69.***

La Marie Stuart de Schiller est habituellement interprétée de deux façons. On souligne en général soit la ligne éthique, soit la ligne historique de ce drame, mais toujours au détriment de l'autre. La mise en scène par Béla Both a élagué le pathétique du jeu en le serrant dans les cadres intimes du Théâtre József Katona, gardant en même temps l'interprétation romantique.

***Tamás Koltai:***
***Ils sont tous heureux ici.***

Les élèves sortants de l'Académie d'Art Dramatique ont joué avec tant de verve et d'esprit une bien vieille pièce d'Ernő Szép, Le Fiancé, que le critique n'a pas pu éviter de se poser la question: Que deviennent tous ces jeunes talents, pourquoi la plupart d'entre eux se montrent sans talents aussitôt qu'ils entrent dans le train journalier de quelque théâtre? La réponse du critique, c'est une suggestion: il faudrait conserver l'atmosphère dans lequel ils jouent à l'Académia en constituant des troupes qui assembleraient une volée de classe.

***Vera Márton:***
***Jeux avec la biographie.***

La présentation du drame de Max Frisch au Théâtre Thalia a éliminé, simplifié des scènes dans de nombreux cas, supprimé quelques rôles. Cet article polémique se met aux prises avec la majorité des critiques et approuve la conception de la mise en scène d'István Kazán.

***J. C. Trewin:***
***Vie théâtrale à Budapest.***

Le critique anglais connu a fait une visite en Hongrie en automne de l'an dernier. Depuis, ses critiques ont été publiées dans les journaux anglais. Cette étude a le caractère d'une synthèse. Elle contient tout ce qu'on a pu lire dans la presse anglaise et encore quelque chose de plus: ses impressions personnelles sur le théâtre hongrois comme phénoménalité.

***József Majoros: Ignác Vonó, la Veuve Mák et Monsieur le Conseiller . . .***

Les critiques ont classé le drame «Ignác Vonó» d'Endre Fejes parmi les productions les plus remarquables de la saison. L'article analyse les trois plus belles créations d'acteurs dans ce drame (Dezső Garas – Ignác Vonó, Manyi Kiss – la Veuve Mák, László Mensáros – Monsieur le Conseiller).

***István Gábor: L'acteur, de son rôle.***

Un interview avec Péter Upor, jeune acteur du Théâtre de Miskolc qui vient de remporter un succès remarquable dans le leading rôle du drame à deux personnages «Alarme» de l'auteur dramatique polonais Choinski, présenté dernièrement sur la scène de studio de Miskolc.

***Katalin Saád:***
***«Pour nous, gens de codes . . .»***

A Debrecen c'est le jeune László Dózsa qui a créé le rôle d'Edmond dans le drame d'O'Neill A Long Day's Journey into Night. László Dózsa a formé ce personnage avec beaucoup de profondeur aussi dans sa corpulence, dans ses gestes.

***Péter Molnár Gál:***
***Un homme sur la scène.***

György Sándor est un humoriste étrange, unique dans son genre. Il parle avec un visage inerte et son programme est aussi une particularité. Il est plein de boutades, d'idées burlesques, de gags basés sur des équivoques voulues.

***András Békés:***
***En travail.***

Le professeur-metteur en scène de l'Académie d'Art Dramatique raconte que dans le passé l'activité d'ordre pratique était basée sur les exercices de situation selon la méthode de Stanislavski. Lui, depuis quelque temps, fait des expériences d'improvisation sans texte afin de libérer le talent instinctif de ses élèves.

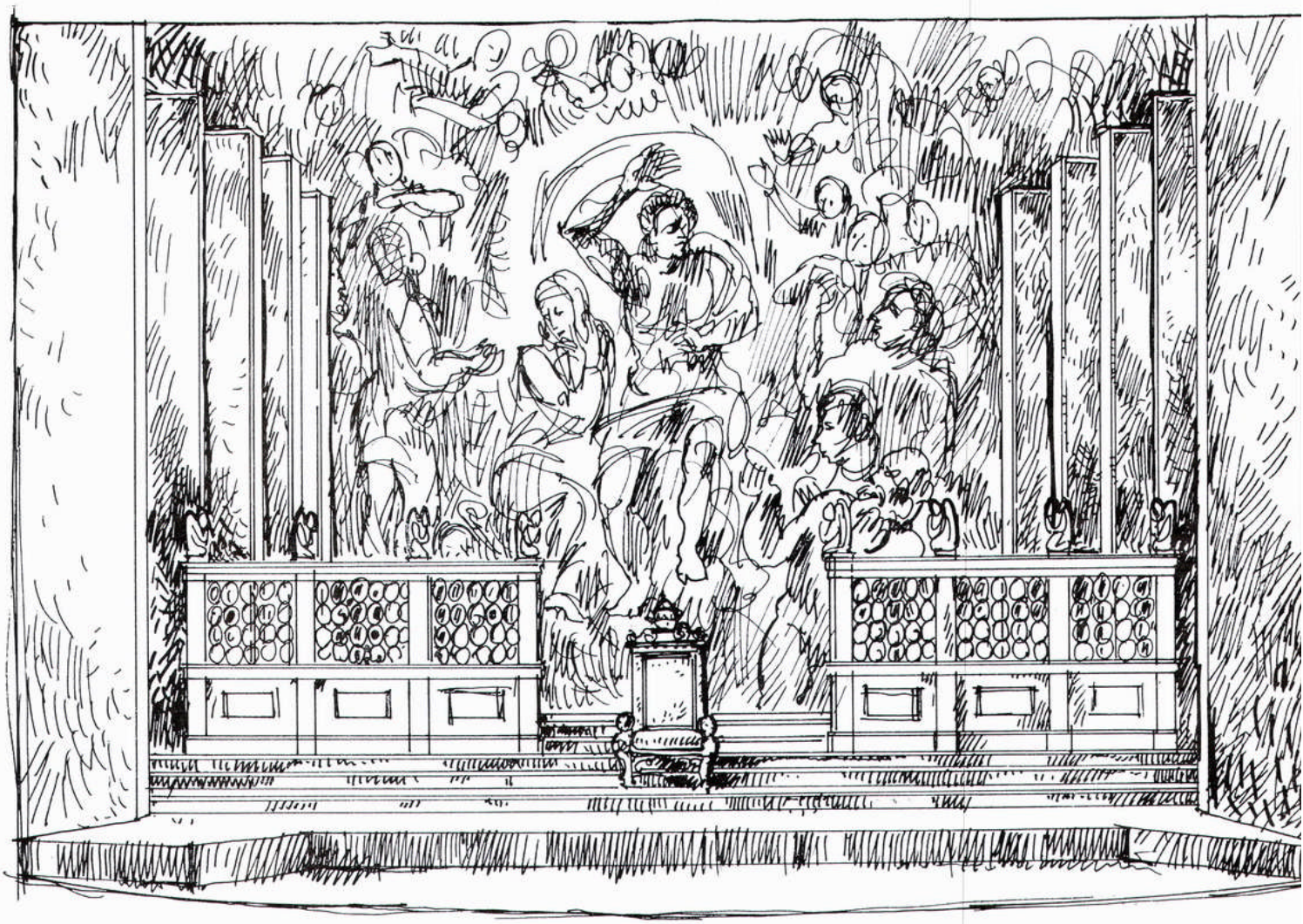
***Paustovski: Bulgakov et le théâtre.***

«Ivan, le terrible» de Bulgakov a été présenté en février au Théâtre Katona József à Budapest. A cette occasion nous avons publié les mémoires pittoresques de son collègue Paustovski, qui évoque la jeunesse de Bulgakov et sa rencontre avec le théâtre à Kiev au début du siècle.

***András Benedek: Tragédie et comédie.***

Revue du livre nouveau de Walter Kerr (Tragedy and Comedy, New York, 1967.).

**Ára: 12,— Ft**



VARGA MÁTYÁS DÍSZLETTERVE PETER LUKE: VII. HADRIAN (NEMZETI SZÍNHÁZ) CÍMŰ DRÁMÁJÁHOZ