# SZÍNHÁZ


*Both Béla:*
*Az új Bánk-koncepció*

*Koltai Tamás:*
*Mesterségünk címere*

*Szilágyi János:*
*A Sárkány Debrecenben*

*Illyés Gyula drámáiról*
*Hermann István:*
*Rekviem egy elveszett nép fölött*

*Róna Katalin:*
*Raymond Perella: Bánffy György*

*Földes Anna:*
*A költő színpada*

*Siklós Olga:*
*A „Malom" útja Veszprémig*

1970. MÁJUS

SZÍNHÁZ

A SZINHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

III. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1970. MÁJUS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR 'VAN
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 1.)
a 61.238. számú egyéni csekkszámon
és a 61.o66 számú közületi csekkszámon
vagy átutalással az MNB 8-as egyszámlára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, 1/2 évre 74.- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797

70.0915 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A kéziratot nyomdába adtuk 1970. III. 2.

A CÍMLAPON
BESSENYEI FERENC (BÁNK) A
NEMZETI SZÍNHÁZ BÁNK BÁN
ELŐADÁSÁBAN

TARTALOM

BOTH BÉLA
*Az új Bánk-koncepció (1)*

KOLTAI TAMÁS
*Mesterségünk címere (4)*

**magyar játékszín**

SZILÁGYI JÁNOS
*A **Sárkány Debrecenben** (7)*

*A **lírikus szószéke***

HERMANN ISTVÁN
*Rekviem egy elveszett nép fölött (10)*

RÓNA KATALIN
***Raymond Perella:** Bánffy György (14)*

FÖLDES ANNA
*A költő színpada (16)*

SIKLÓS OLGA
*A „Malom" útja Veszprémig (20)*

SZÉKELY ANDRÁS
***Darabok** és színpadképek (22)*

*Egy előadás dimenziói*

MOLNÁR GÁL PETER
*Iglódi, a rendező (24)*

OSZTOVITS LEVENTE
*Álom a házmesterről és a cárról (26)*

EMŐDI NATÁLIA
*Jegyzetek **az Iván, a rettentő próbáiról (33)***

**műhely**

GÁBOR MIKLÓS
*Amit el tudok mondani (II. rész)* (36)

LÉNER PÉTER
***A Ki lesz a bálanya? próbáin (39)***

**világszínház**

KŐPECZI BÓCZ ISTVÁN
*Jiři Trnka (42)*

**dráma**

P. A.
*A színház keresése (43)*

PETER HANDKE
*Segélykiáltások (43)*
*Gyám akar lenni a kiskorú (45)*

BOTH BÉLA

# *Az új Bánk-koncepció*

1.

A Nemzeti Színház utoljára 1962-ben újította fel a *Bánk bánt.* Ez az előadás nem sikerült. Ennek következtében Katona József drámája közel nyolc évig nem szerepelt a színház műsorán. Egyre nagyobb erővel jelentkezett az igény: létre kell hozni egy újabb, korszerű *Bánk* bán-előadást. Sok probléma merült fel. Mikor legyen a bemutató? Ki rendezze?
Kik játsszák a főszerepeket? De mindenekelőtt az: milyen legyen az előadás? Hogyan lehetne elérni, hogy legnagyobb nemzeti drámánk ne legyen a színpadi megvalósításban továbbra is tiszteletre méltó, de unalmas kötelező olvasmány, amelynek igazában nincs se közönsége, se sikere?

Az elmúlt évtizedekben többször is felvetődött a gondolat: át kell írni a darabot. A dráma nem egy rendezője - köztük Hevesi Sándor is - úgy találta: bizonyos változtatásokra okvetlenül szükség volna ahhoz, hogy Katona zseniális koncepciója megszabaduljon a kezdő drámaíró bizonytalanságából eredő dramaturgiai gyengeségektől. Az ilyen jellegű tervek azonban mindig erős ellenállásba ütköztek. Sok jel arra mutatott, hogy hasonló terv most is hasonló ellenállást váltana ki. Mások elképzelése szerint a gyakori sikertelenség fő oka a dráma darabos, nehezen mondható s még nehezebben érthető nyelve volt. Mikor viszont a jelentősebb nyelvi változtatás realizálásán kezdtünk gondolkozni: rájöttünk, hogy egy ilyen kísérlet a dráma egyik leglényegesebb specifikumát tagadná meg; már nem beszélhetnénk többé ugyanarról a darabról. El kellett te-hát vetnünk ezt a gondolatot is.

Igy aztán *az általános* tervezgetések helyett előtérbe került *a konkrét* elemzés. Hol és mi az, ami *a Bánk bán* előadásaiban a legtöbb fennakadást vagy félreértést okozta; melyek azok a motívumok, amelyek színésznek, rendezőnek és közönségnek leginkább rejtélyt vagy akadályt jelentettek?

Emlékezetem szerint a legtöbb probléma az első és az ötödik felvonással kapcsolatban merült fel.

Az első felvonásban Simon és Mikhál romantikus túlzásokkal teli párbeszéde, a csodálatos szülés; de még inkább Bánk hazaérkezése, a rejtekajtó, az a pillanat, amikor meglátja a Melinda kezét csókoló Ottót. Miért nem rohan rájuk? Mi ez a bizonytalan és tehetetlen magatartás? S ez a gondosan mérlegelő, de egyáltalán nem szimpatikus „itten Melindám - ottan a hazám"?

Az ötödik felvonásban: miért ez a drámaiatlan temetési tabló? Ezek a szentimentális, „megértő" mondatok? Miért ez a Solom-figura? Aki a Petur vérétől gőzölgő kardot olyan lel-kendezve hozza, s pillanatokkal később már azt mondja: „Es-küszöm, magyarról el nem hiszem!"?

És az emlékezetből előkerült kérdésekhez csatlakozik a többi sok kérdés, amit felsorol a színész, aki már végigélte, végigszenvedte Bánk sorsát, amit felsorol a kritikus, aki végignézte az előző előadást, s nem utolsósorban csatlakozik az a nem kevés kérdés is, amit én magam teszek fel, frissen, mai kíváncsisággal, mintegy mazochista módon egymásra halmozva mindazt, ami kétséget támaszt bennem és feleletet követel.

2.

Kiderült, hogy a darabbal való elmélyültebb foglalkozás során mindenekelőtt azt kell tisztázni: milyen ember ez a Bánk bán? Két véglet állt előttünk. Egyik a romantikus, nagy erejű, nagy indulatú hős, aki fogadkozik, fenyeget, átkozódik, kardot ránt stb., a másik a Hamlet-típus, aki - bár ismeri az igazságot - újra és újra okot talál a leszámolás elodázására. Az egyik véglet megvalósítói eddig éppúgy csődöt mondtak, mint a másikéi. Azok a Bánkok, akik azt hangsúlyozták, hogy náluk *„mindenkor nagyobb indulat dühösödik belülről"* - rendszerint versengeni kezdtek Peturjaikkal, s így *egy* előadás *két* Peturja mellett egyetlen Bánk sem lépett színre. Azok a Bánkok viszont, akik túlzottan hamletivé akartak lenni: adósok maradtak a magyar Bánk speciális temperamentumával.

A darab szövegének tüzetes és előítéletmentes tanulmányozása útján kellett rájönnünk arra a felismerésre, hogy Bánk esetében nem szabad (helyesebben: az ő esetében *sem* szabad) kész sémákhoz ragaszkodnunk. Sokszor, nagyon sokszor fordult elő a múltban, hogy a színészi siker vágya meghamisította Bánk alakját. A Bánkot játszó színész „megirigyelte" a Peturok sikerét, s maga is ugyanazokat az eszközöket próbálta alkalmazni, mint amiket a „hatásos" Petur-szerep alakítója. A második felvonás nagy összecsapásában a Petur által elmondott érvekre azonos intenzitású és hatású replikák látszottak alkalmasnak arra, hogy a néző szemében Bánk alakja Petur fölébe kerekedjék. Abban a „koncertben", ami a nemzet szabadsága, függetlensége és méltósága érdekében lejátszódik Petur és Bánk között, a címszereplő rendszerint nem tudott lemondani a fölény hangsúlyozásáról, erre pedig az érvek, amiket az író rendelkezésre bocsát, bizony nem adtak lehetőséget. Nekünk tehát el kellett jutnunk a felismerésig: Bánk nem olyan, amilyennek buzgó lelkesedésből látni szeretnénk (illetve látni szerették volna); reálisabb és kétkedőbb, felelősségtudóbb és „dialektikusabb", mint a köztudatba bekerült vagy inkább beerőszakolt Bánk. Színész legyen a talpán, aki ezt a hatásosság tekintetében differenciáltabb szerepet teljes felelősséggel vállalni tudja és meri.

Katona József Bánkja *„magán kívül sok ideig tipeg-topog"* is (rendszerint kifogásolták a szerep alakítói, mint férfiatlan magatartást); *„el is fásral"* (IV. felv.), *„meghajtván magát, el is indul"* (u. o.) - a királyné parancsára.

A jellem tisztázása - amire itt csak nagyon elnagyoltan utaltunk - segített hozzá a mondanivaló tisztázásához. Bánk első felvonásbeli megjelenésével kapcsolatban szokott elhangzani a kérdés: hát ő nem volt tisztában az ország állapotával? Nem látta, nem tudta: mi történik a királyi udvarban? Számára meglepőek a Petur által elmondottak? A mi feleletünk: Bánk látja az ország állapotát, sok mindenben egyet is ért Peturral. Ami őt elválasztja Peturtól, s fölébe is helyezi, az a felelősségtudat, a realitás iránti érzék és főképpen az a kompenzálás, amit éppen a személyes sérelem vált ki mindenkiből, akiben közéleti lelkiismeret is van. A harmadik felvonásbeli *„épülj Jel, izmosodj meg, gondolat"* nem azonos Peturék tervével, noha nagyon is hasonló ahhoz. Bánk számon akarja kérni a királynén törvénytelen és erkölcstelen tetteit, anélkül, hogy élére akarna állni egy polgárháborút kirobbantó s az ország békéjét veszélyeztető összeesküvésnek. Hisz a központi hatalomban (Endre, a király), s ugyanakkor kénytelen leszámolni azzal, aki visszaélt a központi hatalomhoz fűződő kapcsolatával (Gertrudis). Kinek ne jelentene gondot ez a kettős elkötelezettség? Elkötelezettség a király, a központi hatalom iránt és ugyanakkor a nép, a nemzet, a saját nemzetsége jóhíre iránt is? Hogyan lehet eleget tenni e két, egyaránt intenzív elkötelezettségnek? Élő ember helyett monstrumot igényel az, aki itt könnyű döntést, tétovázás nélküli döntést kíván. Bánk tétovázása, ellentmondást nem tűrő fellépése és megjuhászodásra való hajlása: együtt te-

szi ki jellemét. Aki mást játszott, s aki mást kíván játszani: romantikus olajnyomatot igényel, reális, megrázó emberi ábrázolás helyett.

Bánk jellemfejlődésének alakulása akkor lett számunkra meggyőzően reális, érthető és rokonszenves, amikor lépésről lépésre megpróbáltuk beleélni magunkat mindazokba a szituációkba, amelyeken Bánk keresztülmegy. Temperamentuma, hazaszeretete, kivételes közjogi hatalmával és megbízatásával együtt járó felelősségtudata, puritán becsületessége mellett *Melinda iránt érzett rendkívüli szerelme* az a vezérmotívum, amit szavai és tettei megítélésénél egyetlen helyzetben sem szabad figyelmen kívül *hagyni*. Összeomlása sem akkor következik be, amikor Gertrudist megöli, nem is akkor, amikor megtudja, hogy Petur alattomos gyilkosnak mondta őt, hanem akkor - *csak akkor* - amikor Melinda holttestét meglátja.

3.

*A Bánk bánt* szokás talányos darabnak mondani. Mindenesetre egy sereg olyan kérdés vetődik fel a mindenkori színpadra állító számára, amikre - így *vagy úgy* - válaszolni kell. Néhány ezekből:

*Elő-versengés.* Mi elhagytuk. Úgy gondoltuk: nem mond el lényegesen többet az Ottó-Melinda-Gertrudis-Biberach szituációból, mint amennyit a későbbi, első felvonásbeli jelenetekből amúgy is megtudunk. S bár az az egy mondat: *„Te hol--nap utazol"* - hiányzik Biberach következő szavainak megértéséhez: *„Elutazásod végpillanatán ..."* - mégis, ezt a veszteséget nem éreztük akkorának, mint azt a nyereséget, amit a Prológus elhagyása játékidőben, díszletfelhasználási gazdaságosságban jelent. Elsősorban azonban azért döntöttünk a jelenet kihagyása mellett, mert így a közönség előbb találkozik Bánkkal, mint Ottóval és Biberachhal, s szinte a néző is csak Bánkkal együtt lesz ismerője lépésről lépésre az udvari ármánynak.

*A rejtekajtó.* Elhagyhatatlan. A legtöbb színpadravitel azonban ezt az ajtót a szín mélyén helyezte el. Ebből aztán létrejött az a komikus helyzet, hogy a Bánk által - inkognitóban és meditálva - elmondott szavakat a tőle távolabb levő közönség hallja, Bánkot látja, ugyanakkor, mikor a Bánk és a közönség *között* levő szereplők se nem hallhatják, se nem láthatják őt. Mi ezt a rejtekjárást (nem is ajtót) előrehoztuk, a színpad egyik oldalára, s ez - úgy véljük - jó megoldási lebetőséget ad az első felvonás rettegett pontjához is, ahhoz, amikor Ottó Melinda kezét megcsókolja, ezt Bánk meglátja és *„Oh véghetetlen szent könyörületesség!"* szövege után újra kiszédeleg a rejtek-járáson.

*Ottó kézcsókja.* Látnunk kell. Bánknak is látnia kell, méghozzá úgy, hogy eközben mi is lássuk őt: Bánkot is. Az előbb idézett szöveget is el kell mondani a kézcsók alatt. De miért tűri Melinda? Feleletünk: mert Melinda együgyű és ártatlan. Sajnálja is az őt ügyesen, mesterkedően, sajnálatkeltően ostromló Ottót. És ha ösztönös taszítást érez is vele szemben, éppen ártatlanságából, együgyűségéből következik, hogy a rangtisztelet meg a sajnálat megakadályozza, hogy határozottan véget vessen a kézcsóknak. Ottó aljasságát Melinda *teljesen* csak akkor ismeri fel, amikor az letérdel előtte. Ez pedig csak később történik meg, akkor, amikor Bánk már nincs jelen.

*„Kikergettetni kész lehetnék / Országaimból."* Gertrudis e szövege fölött nem kevés értetlen és gúnyolódó megjegyzés hangzott már el. Szenvedő igealak ez a „kikergettetni" vagy műveltető? Mi a műveltető formát fogadtuk el, s az egyértelműség érdekében így változtattunk a mondaton: „Kikergettetni kész lennélek / Országaimból." Úgy hiszem: az indokolás kézenfekvő.

*Bánk felvonászáró monológja.* Sok gondot okozott sok felújítás alkalmával. Olyan feldúltságot és elszántságot véltek belőle kihallani színészek és rendezők egyaránt, amihez képest Bánk második felvonásbeli fellépése visszaesést, törést jelent. Holott igazában itt a magát „rendbe szedő" Bánk saját indulatain uralkodva fogalmazza meg programját: I. megmenteni az országot a felkeléstől és 2. tisztára mosni saját becsületét. A monológ helyes és igaz előadásának éppen ez a nyitja: az indulatok hullámai között vergődő Bánk magára kényszeríti a helyes cselekvéshez szükséges önfegyelmet.

*A békétlenek közt.* A Bánk-Petur összecsapásról már esett szó. Petur gyújtó erejű érveire a Bánkot játszó színészek általában kevesellték és gyengének tartották saját érveiket. De győzniük kellett, s ennek érdekében nagyobb harsányságot, hangosabb előadásmódot „vetettek be" replikáik hatásosságának növelésére. Ebből aztán többnyire az ellenkező eredmény született meg: Bánk szövegei kezdtek kongani. A probléma megoldását abban látom, hogy Bánknak nem kell mindenáron visszautasítania Petur érveit. Hiszen a legtöbbjével egyetért ő is. Mint ahogy Gertrudis megítélésében sincs alapvetően más véleményen. Neki nem *cáfolnia* kell Peturt. Neki a következményekre, a lehetőségekre, a múlt példákra kell hivatkoznia, csupa olyan motívumra, ami *igaz és meggyőző. S* ezt is teszi. Ő is elmondja - Petur és az összeesküvők előtt, nyíltan: *„mivel hogy ez / Asszonynak a hatalma büntetetlen 7 teszi azt, mit a közönséges zsivány / Talán fizetne életével is?"*

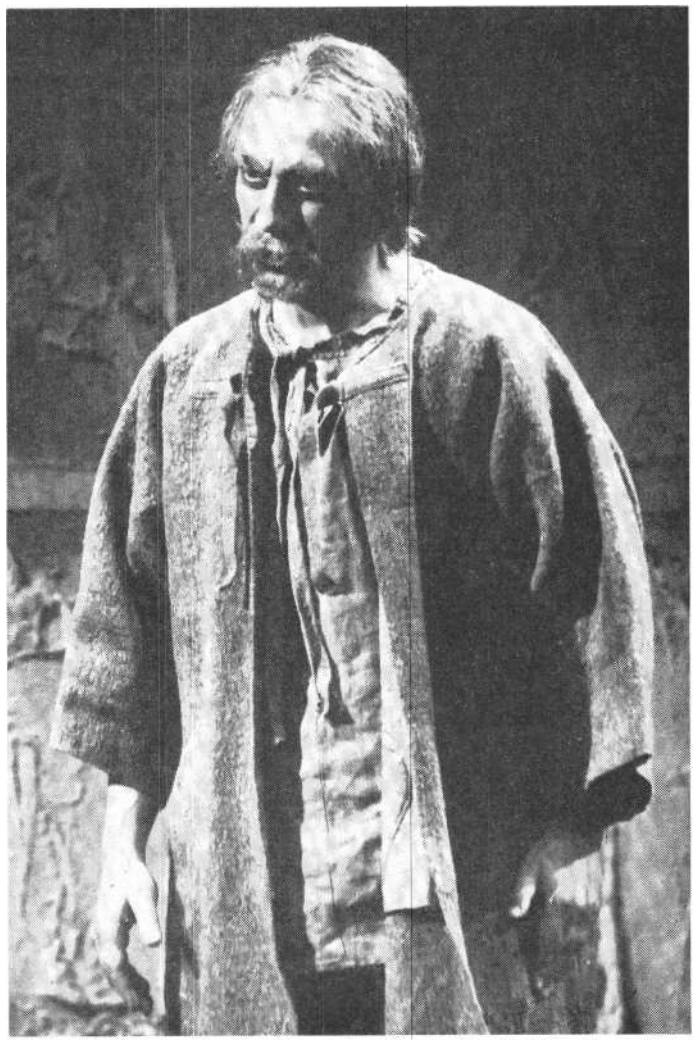
Ő - mármint Bánk - éppen azzal kerekedhet Petur fölé, hogy félre tudja tenni személyes sérelmét és gyötrelmét, bár ez nem kis erőfeszítésébe kerül. *(„Úgyis felelned kell még egyre - egyre, / Mely őrülésre hoz, de félre azt / Most egyszer."* És azzal, hogy az egész magyarság érdekeinek reálisabban gondolkodó képviselőjeként kérdőjelezi meg a Petur-féle kilátástalan tervet. Így nem látok ellentmondást az első felvonás zárómonológja és a második felvonás Bánkjának fellépése közt, s ott sem, hogy a Biberach megjöttével fellobbanó, addig lefojtott kétség és indulat felrobbantja az odáig *nagy* önuralommal létrehozott nyugalmi helyzetet.

*Bánk a királynénál.* A mindenkor legdrámaibbnak tartott IV. felvonásban két ponton szokás megütődni. Egyik: miért megy ki a királyné, mikor Bánk ezt mondja: *„Való, hogy én házas vagyok / De hitvesem nincsen."* A másik vitára okot adó pont, amikor Gertrudis ezt mondja: *„Távozzatok!"* - miért akar elmenni Bánk e szavakkal: *„Jobbágyaid vagyunk."*

Számomra sem az egyik, sem a másik hely nem jelentett különleges problémát. Az elsőről már Arany János is bőven ír Bánk-tanulmányában. Gertrudis nyilvánvalóan valami konkrét gesztussal, az előbb általa elvezettetett Melinda behozásával s Bánknak való visszaadásával gondolja, hogy „észre tudja téríteni" a rendkívüli idegállapotban levő Bánkot. Abban az „egy ideig" tartó nézésben folyik le a mérlegelés: mi volna a legcélravezetőbb megoldás, s amikor Gertrudis elsiet, már döntött, Melinda visszaadását véli a leginkább célravezetőnek.

A másik hely - Bánk távozási szándéka - híven fejezi ki azt a kettősséget, ami Bánkot oly erősen jellemzi. Mert Bánk éppen annyira akarja a királynő felelősségrevonását, mint amennyire retteg is ettől a felelősségrevonástól vagy inkább önmagától. Gondoljuk csak meg, még a későbbiekben is, ami-kor pedig már átszakadtak a zsilipek, s amikor a Peturok s a Tiborcok panaszát is kimondja, még ekkor is számot ad erről

KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN (NEMZETI SZÍNHÁZ).
ŐZE LAJOS
(TIBORC)



a kettősségről. ,,*Avagy azt / Hiszed, hogy nem maradtam volna itt ,' Parancsolásod nélkül? meglehet - j Talán nem maradtam volna mégis itt!*" Bánk ki akar térni a feladat elől, noha érzi és tudja, ez elől a feladat elől többé nem térhet ki.

*Az ötödik felvonás.* Nem egyszer merült fel a gondolat: ezt az egész felvonást el kellene hagyni. Úgy vélték jó néhányszor, hogy a negyedik felvonás feszült jelenetei és a királyné meg-gyilkolása után minden hátralevő szöveg már csak esést jelenthet, terheli a darabot, melodramatikus; hiszen a főhős maga is összeomlott már.

Részben már érintettem ezt a kérdést Bánk jellemének tár-gyalásakor. (Összeomlása csak Melinda halálának megtudtával következik be.) De ezen túl is: nézetem szerint az ötödik felvonás beállításakor az eddigi rendezéseknek általában nem sikerült a történések tényleges atmoszféráját megteremteniük. Nem ünnepélyes temetésről van itt szó, hanem meglebetősen sebtiben összehozott tetemrehívásról. Hiszen még azt sem tudják: ki a gyilkos; éppen ebben a kérdésben folyik - elég szervezetlenül - a nyomozás. Még minden bizonytalan. Nagyon jellemző Solom tévedése. Ő Peturt hitte gyilkosnak. Nem is tudja, hogyan hozza helyre tévedését. A Gertrudis asztalán talált levél felolvasása itt, a nyomozás során: nagy hatású dokumentum. (Ha -- mint sok előző előadáson tették - már a negyedik felvonásban felolvassák: érdektelen információ.) A király kritikus helyzetben van. Két évi háborúskodás után, győztesként megérkezik, s itthon zendülés, véres felkelés fogadja; felesége holtan: nem tudni, ki a gyilkos; nem tudni, ki van vele, ki ellene; Pontio di Cruce levele arról tanúskodik, hogy a déli részeken is forrásban van minden. A trón, az ország uralma is inogni látszik. A legfőbb megbízott, a nádor, Bánk bán - egyáltalán nem összetörve - iszonyú vádakkal illeti a halott királynét. Es senki nem hajlandó megvívni vele. Ez a helyzet s e helyzet felismerése adja meg ennek a felvonásnak az atmoszféráját. Ebből a tragikusan bizonytalan helyzetből kell kilábolni, büntetni és népszerűnek maradni: ez a király gondja. A Bánké meg: hogy Melindával számára minden elveszett. S az egész nép számára: az induláskor már meghiúsult felkelés, a szörnyű megtorlás, a kétséges, bizonytalan jövő.

Úgy hiszem, a jelenlegi színpadra állítás az ötödik felvonás helyes elemzésével és légkörének sikeres, reális megteremtésével is hű Katona szelleméhez.

4.

Az alapvető kérdések tisztázása után került sor a végleges szöveg rögzítésére. Sok olyan részt állítottunk vissza a darabba, amit a régebbi előadások elhagytak. Különösen örülök annak a kis monológnak, amely a negyedik felvonásban hangzik el Bánk szájából az asszonyi erkölcs törékenységéről. Bíztunk benne s azt hiszem nem alaptalanul, hogy a viszonylag sok monológszerű szöveg nem megy a feszültség rovására, és ugyanakkor segíti a színészt Bánk jellemének igazabb és mélyebb fel-tárásában. Megtartva a darab öt felvonásra tagolását, két részben játsszuk, az elsőben három, a másodikban két felvonás kerül színre. Így csak *egy* nagyobb szünet van az előadás folyamán, s ez a beosztás is nagyon szerencsésnek bizonyult. Persze ahhoz, hogy ezt meg lehessen valósítani, olyan díszletmegoldásra volt szükség, amely lehetőséget ad a rendkívül gyors változásokra. A mi díszletmegoldásunk sem a zsinórpadlás technikáját, sem a forgószínpadét, sem a kocsikét nem veszi igény-be, egységes, viszonylag alacsony, rusztikus hasábokból áll össze valamennyi színpadkép. Ez egyöntetű dekorációt ad a darabhoz, de egyúttal minden felvonásnak speciális, egyéni játékteret is nyújt. Ajtók, ablakok nincsenek. Ez nemcsak amiatt van így, hogy kerüljük a naturalizmust, hanem azért is, hogy Izidóra harmadik felvonásbeli ajtóbetörése, Ottó negyedik fel-vonásbeli ajtóbecsapása s főképpen Bánk rejtekajtón át való közlekedése az első felvonásban ne ütközhessen kisszerű, figyelemelvonó motívumokba.

A darab kísérőzenéjének drámai funkciót szántunk. Az első felvonás tánczenéje domináló eszköz a királyi udvar mulatozásának érzékeltetésére. A negyedik és ötödik felvonás között a zene akusztikailag akarja szuggerálni azt az eseménysorozatot, ami a közben eltelő nagyon rövid idő alatt végbemegy.

*A Bánk bán* jelenlegi előadása elég hosszú hallgatás után született meg. A hallgatás egyik oka az volt, hogy az előző fel-újítások sokszor hagytak maguk után kétségeket a rivaldán innen és túl is. Növekedett a félelem a *Bánk* bántól, persze ezzel együtt az igény és a felelősségtudat is. A mostani felújítást jó néhány önmardosó megnyilatkozás előzte meg: a szándék: előbbre lépni! - s a kétség: sikerül-e? - nemcsak animált, egy-úttal bénítóan is hatott. Mikor aztán nagy igyekezettel hozzáláttunk az új előadás felépítéséhez, az első impresszió rend-kívül biztató volt: a darab minden szereplője, az előadás minden közreműködője ritkán látott lelkesedéssel támogatta e koncepció realizálását. Bízom benne, hogy az igyekezet s az el-mélyült felkészülés révén a Nemzeti Színház *Bánk* bán-előadása hozzájárul Katona József remekművének méltó és meg-érdemelt közönségsikeréhez is.

KOLTAI TAMÁS

# *Mesterségünk címere*

Azt is írhattam volna: a szaktudás becsülete. Mert erről van szó: a szakmai tudásról, a mesterségbeli felkészültségről, a technikai alapról, amely nélkül művészi alkotómunka nem lehetséges - a színházban sem.

Feltűnően keveset beszélünk erről mostanában. Talán azért, mert adottnak, alapfeltételnek tekintjük. Az is, valóban. A gyakorlat viszont azt mutatja, hogy nem állunk olyan jól e tekintetben, mint hinnénk. Sokszor esztétikai vitát kezdünk akkor is, amikor legfeljebb mesterségbeli hiányosságokat állapíthatnánk meg. Beszélni kell a szakmai tudásról, mert vannak, akik nem sokra becsülik és a tehetség mítoszát szegezik vele szembe. Holott: a tehetség érzék, vele született képesség - tudjuk, hogy ez milyen sokat jelent -, de csak a technika, a mesterség fortélyainak, szabályainak, törvényeinek ismerete fejleszthető alkotóművészetté. A tehetség: szubjektív lehetőség. A mesterség: gyakorlat. A kettő csak együtt ér valamit.

Legutóbb irodalmi hetilapunk szentelt cikksorozatot a mesterség becsületének. A SZÍNHÁZ-ban két olvasói levél a drámaírás mesterségbeli részének fontosságára hívta fel a figyelmet. De a színházban a drámaíró csak egyike a társalkotóknak, és ezért a mesterség kérdése sokkal bonyolultabban jelentkezik.

A színházi előadás olyan egységes műalkotás, amelynek számos létrehozója van - nincs viszont olyan szabályrendszere, amelyhez hozzámérve mechanikus egyszerűséggel megállapít-hatnánk "szakmai" hiányosságait. Egy családregénynek vagy novellának megvannak a maga műfaji (terjedelmi, szerkezeti stb.) követelményei, a szonett kötött formára, sormennyiségre és rímképletre épül, s még egy szabadvers is viszonylag sokat elárul szerzőjének verselő készségéről, ha a benne levő érzel-mi-intellektuális élményanyag, a képalkotó és nyelvi teremtőerő nyomát keressük. Zenei, szobrászati és más képzőművészeti alkotások hozzámérhetők a maguk műfajon belüli értékrendjéhez. Természetesen a műalkotások minőségét végső soron nem az effajta méricskélés dönti el. De nem érdektelen arra utalni, hogy a felsorolt esetekben a mesterségbeli felkészületlenség aránylag könnyen tetten érhető (még akkor is, ha mondjuk egy nonfiguratív festmény csak a hozzáértő keveseket győzheti meg alkotójának rajztudásáról).

### *Műfaji normák nélkül*

Más a helyzet a színházművészetben. Itt nincsenek műfaji normák. Némi túlzással a 20. század egész színházművészete nem más, mint az addig kialakult normák felrúgása. Már a dráma sem „biztos pont". Nemcsak azért, mert napjainkban színházi előadás dráma nélkül is lehetséges - ahogy ezt, bánatunkra vagy örömünkre, számos világszínházi példa bizonyítja -, hanem azért is, mert ma egyre kevésbé beszélhetünk hagyományos értelemben vett drámáról, legfeljebb drámai szövegről. (Hacsak nem akarunk minden kialakult „szabályt", amelyet a világirodalom kétezer éves történetében egy dráma alapvető kritériumának hittünk egy csapásra semmisnek nyilvánítani.) Ha az olvasó folyóiratunk végére lapoz, és elolvassa Peter Handke két „drámai szövegét", amelyek közül az egyikben a kimondott szó kimondhatatlanná válik, míg a másikban szavak híján ráadásul a cselekvés is csak hozzávetőlegesen van körülírva, magyarázat nélkül is megérti, hogy mire gondolok.

A „színház-műfaj" az utóbbi néhány évtizedben forradalmi változáson ment át. Soha nem próbált formák, amelyeket születésük idején elfogadhatatlannak minősítettek, mára a modern színház alapjai lettek. Az egyszemélyes színház. a dokumentumszínház, a mozgósító színház régi beidegzettségekkel szakított, s bár polgárjogot nyert, sokan ma is kiátkozzák. A veszély kettős: az új kezdeményezéseket meg kell védeni azoktól, akik „szakmailag elégtelen" felkiáltással saját lejárt gyakorlatukat védik. De elejét kell venni annak is, hogy a „szín-házban mindent szabad" elve alapján dilettáns kezdeményezések üljenek diadalt. (Hogy ez a veszély valóságos, azt főleg egyes amatőrmozgalmakból indult társulások kétes értékű világsikere bizonyítja, többek között a Living Theatre-é.)

A színházművészet műfaji képlékenysége tehát az egyik tényező, amely miatt egy-egy előadás nehezen értékelhető szakmailag. A másik az, hogy a színház kettős értelemben is összművészet. Egyrészt magába olvasztja és új szinten reprodukálja a társművészetek elemeit, másrészt az előadás a benne részt-vevők közös alkotása. Mindkét összetevő nehezíti a szakmai el-bírálást. Az előbbi azért, mert a felhasznált társművészeti elemek az előadásban új minőségként jelentkeznek, és nem önmagukban, hanem az egész részeként hatnak. Az utóbbi pedig azért, mert a közreműködők feladata és alkotómunkája nem válik el egymástól élesen. A díszlet a tervező és a rendező közös munkájának az eredménye, a színészi alakítás hibáinak a rendező is oka, sőt néha a partner *vagy* a közönség indiszponáltsága. Az előadás rengeteg előre kiszámítható és eset-leges feltétel, esemény és hatás végeredménye. Igazán csak akkor jó, ha az adott estén „minden összejön". Ha viszont rossz, annak számtalan oka lehet, amelyek közül a mesterségbeli fel-készületlenség csak nehezen ismerhető fel.

Végül is tehát nincs próbája a szakmai tudásnak? Van. A színészi mozgás- és beszédtechnika, a rendezői összetartó erő, a tervezői stílusteremtő készség - többek között - mesterségbeli alapfogalmak.

### *Elméletellenesség*

De néha baj van az alapfogalmakkal. Kiváló színészünk panaszolja, hogy divatos az elméletellenesség szakmai körökben. Hovatovább gyanús a gondolkodó színész, különösen az, aki leírja gondolatait. A kollégák iróniával vegyes részvétükről biztosítják azt, aki töpreng szerepén. Nem az a tarthatatlan ebben a szemléletben, hogy az ösztönös színész egyedülvalóságának mítoszát kelti, hanem az, hogy eleve kizár minden elméleti megközelítést. És ami még fájóbb: a szakmai tapasztalatok átadását. („Fogjanak tollat kezükbe a mesterek és vessék papírra művészi módszereiket" - írta Sztanyiszlavszkij *A művészi szaktudás útja* című cikkében.)

Anélkül, hogy az ellenkező végletbe esnénk, természetesnek látszik, hogy ne mondjunk le a mesterség elméleti úton való megismeréséről. Nemcsak szakmai „fogások" elsajátításáról van szó, nemcsak elméletről általában, hanem a szerepformálás elméletéről. Bánkot például aligha lehetne sikeresen eljátszani pusztán a szituációk ösztönös átélésével és ugyanezeknek a sokszor homályos szituációknak a logikai-elméleti tisztázása nélkül. Az intuíció, mint minden művészetben, a színházban is lényeges szerephez jut, de a meditációt sem lenne helyes kirekeszteni belőle (a kettő amúgy is összefügg egymással).

Gábor Miklós a SZÍNHÁZ múlt havi és jelenlegi számában közölt műhelytanulmányának fő gondolata, hogy számára színészetének (mesterségének, ha tetszik) alapvető kérdése a Sztanyiszlavszkij-rendszerhez való viszonya volt. Végül is ez az önmagával folytatott belső vita segítette hozzá színész-egyéniségének tisztázásához, az önmegismeréshez. Az „átélő" és „szereplő" színésztípus megkülönböztetése alighanem a szí-

nészmesterség egyik alapvető dilemmáját rejti. Önként adódik a kérdés: vajon kellő mértékben odafigyelünk-e erre a dilemmára? És vajon szükségszerűen önmagára van-e utalva a színész abban, *hogy* megismerje saját egyéniségét, lehetőségeit és korlátait? Hiszen minden további gyakorlati tennivaló - szerepkör, szereptanulás, próbarendszer stb. - ezen a ponton dől el. Vajon rendezőink gondolnak-e erre a szereposztás kialakítása közben? És egyáltalán: vajon tisztában vannak-e azzal, hogy azok a színészek, akikkel együtt dolgoznak, melyik típusba tartoznak: az „átélő" vagy a „szereplő" színészek közé? A gyakorlat azt mutatja, hogy aligha. Erre vall sok előadásunk stíluszavara, néhány szereplő tanácstalansága, rossz közérzete egy-egy szerepben. Könnyen belátható például, hogy Brechtet másképp játszik egy „átélő" és másképp egy „szereplő" színész. Mindkettő jó lehet a maga nemében, de csakis akkor, ha az egész szereposztás *tisztán* képviseli az egyik vagy a másik típust. *A vágóhidak Szent Johannáját* például alighanem „szerepelve" kell játszani, *a Kaukázusi krétakört* pedig „átélve". A színészkiválasztás ugyanúgy nem lehet véletlenszerű, mint ahogy az sem véletlen, hogy a két darab közül melyiket milyen rendező állítja színpadra. (A rendezők között is vannak „átélők" és „szereplők". Ádám Ottó kétségkívül az előbbi csoportba, Major Tamás az utóbbiba tartozik.)

### *Mesterség és önismeret*

A rendezői „mesterséghez" az önismeret: éppúgy hozzátartozik, mint a színészegyéniség ismerete. Ennek ellenére gyakran megesik, hogy színészek vagy rendezők számukra idegen feladatot próbálnak megoldani. Csak ezzel magyarázható az is, hogy néha „jobb híján" vagy „más híján" játszik el egy színész egy szerepet. És az is, hogy ugyanabban az előadásban, ugyan-abban a szerepben - főszerepben! - az egyik színész (néha még a próbák alatt) kicserélhető egy másikra, akinek esetleg teljesen más a színészegyénisége, ennélfogva a szerepfelfogása is. Az effajta megalkuvásból törvényszerűen következik az eredménytelenség. Az ilyesmi a rendező mesterségbeli felkészület-lenségén kívül legtöbbször az adott darabba] kapcsolatos határozott elképzelésének hiányáról is vall.

Mesterségbeli probléma a színészegyéniség megmerevedése is. Amennyire hasznos, ha egy-egy társulat állandó rendezők vezetésével összekovácsolódik, olyannyira káros lehet, ha az örökös együttjátszásban sémák kezdik helyettesíteni az emberi kapcsolatok újrafogalmazását. Ha egy színész előre tudja, hogy megszokott, jól ismert partnere egy A-5 típusú szerelmi jelenetben a B-10-es sémát: fogja kijátszani, maga is hajlamos lehet fáradságmentes sablonelemekkel reagálni. A maga módján hasznos, ha egy színész minél több partnerrel és rendezővel dolgozik, ezért nem árt néha a színházak közötti fluktuáció, a vendégszereplés, s ezért is volna szükség arra, *hogy* színházkombinátjaink fellazuljanak, és új társulások jöjjenek létre.

A díszlettervezésben is szóba kerülnek néha mesterségbeli alapfogalmak. Nemrégiben egy lapunkban megjelent díszlet-terv kisebb vitát váltott ki. Egy kitűnő díszlettervezőnk egyenesen dilettánsnak minősítette a szóban forgó rajzot, s javasolta, hogy esetenként egy tervezőkből álló alkalmi zsüri még a megjelenés előtt bírálja el a közölni kívánt terveket. Csak-hogy itt egy főiskolát végzett gyakorló művész megvalósított tervéről volt szó, s a heves bíráló véleményét kollégái közül sem osztotta mindenki. Mindenesetre szakmai alapfogalmak tisztázatlansága mutatkozott meg itt is - függetlenül a vitát kiváltó rajz minőségétől.

A díszlet megtervezése és kivitelezése körüli vita is a mesterség kérdése, s nem csupán belső szakmai ügy. A tervezés mérnöki munka is, az elkészült díszlet pontos matematikai és geometriai számítások eredménye. Köztudomású ugyanakkor, hogy a kivitelezés nem minden tervező erőssége. Gyakran hallani méltatlankodást, amikor képzőművészek díszletterveiről van szó. Igaz, Picasso is tervezett díszletet, pontosabban nem díszletet, hanem elő- és körfüggönyt, és ez nem ugyanaz. Hallottam olyan megjegyzést is, hogy a világhírű cseh tervező, Svoboda nem vesz részt saját terveinek kivitelezésében. Vajon hozzátartozik-e a díszlettervezői szakmához a mérnöki tudás? Ha a mesterség követelményeiről beszélünk a színházban, érdemes volna erről is szót ejteni.

És még sok másról. Arról például, hogy előadásaink egy része nem készül el a premierre. Nem csupán az összedolgozottság hiányzik, amely jó esetben a negyedik-ötödik előadásra kialakul. Arról van szó, hogy sok színész egyszerűen nem tudja a szerepét. Rendkívül lehangoló - és külföldiek számára meg-lepő is -, hogy a súgó néha főszereplővé válik egy-egy bemutatón. *Tönkretett* bemutatón természetesen.

### *Miért járunk premierre?*

A premier napjára való időzítés egyébként is gyakran gondot okoz. Egyik kitűnő színészünk vallotta meg nemrégiben, hogy rendszerint csak a tizedik előadás körül kezdi érezni, hogy közeledik a szerep megoldásához. Neves rendezőnk pedig szemrehányóan nyilatkozta régebben, hogy a kritikusok a premierre járnak, jóllehet az előadás a bemutatón - kellő „összerázottság" hiányában és a színészek premierláza miatt - nem a legjobb. Holott a bemutatóra való felkészülésnek ugyanúgy formaidőzítésnek is kell lennie, mint a sportolók tervszerű olimpiai előkészületeinek. Az előadásnak pontosan a premierre kell készen lennie. Hogy ezt milyen eszközökkel lehet elérni, az már valóban belső szakmai kérdés.

A bajok forrását mindenesetre a próbák tájékán kell keresni. Már az is elgondolkoztató, hogy egy kétszereplős kamarajátékot: hozzávetőleg ugyanannyi ideig próbálnak, mint egy Shakespeare-királydrámát. Körülbelül hat hétig (vidéken átlag négy hétig). Nem tudom, hogy ki és mikor számította ki ezt az „optimális" időtartamot, amelytől legfeljebb csak egy-két nap eltérés lehetséges. Így is, úgy is kevés, a négy hét is, a hat hét is. (Igaz, a húszas, harmincas évek színházában még ennyit sem próbáltak, s egymást érték a bemutatók. Csakhogy azóta a követelmények sokat nőttek.)

Brook három hónapig próbálta *a Lear királyt,* a Berliner Ensemble-nak volt olyan előadása, amelyet féléves próbaidőszak előzött meg. Hat heti próba egy sokszereplős, statisztériát felvonultató darab esetén csak arra elég, hogy az előadás úgy ahogy létrejöjjön. Annak az okát, hogy rendezőink - egy-két úttörő kísérlettől eltekintve - nem tudnak mit kezdeni a némaszereplőkkel, s a statiszták játéka ezért legtöbbször kiábrándító, alighanem itt kell keresni.

Brook a *Lear király* bemutatója után a darabot levette a műsorról, és a kritikus vélemények alapján utólag átrendezte az előadást. (Erre nálunk is volt egy példa: Vámos László *Hamlet-rendezése.)* A produkciók premier előtti tökéletesítésére is akad érdekes módszer: Tom Stoppard *Nagy Szimat* című darabját előzetes bemutatón láttam Londonban. Ez a gyakorlat nem ritka az angol színházakban. A hivatalos bemutató előtt egy hétig játszották a darabot alacsonyabb helyárakkal. Nemcsak betérő nézők, hanem kritikusok is megnézték, írtak

is róla (még nem „hivatalos" bírálatot), s a rendezőnek módja volt a „nagy" premierig változtatni a részleteken. (Mellesleg szólva: én az előzetes szériának is a legelső előadását láttam, amely tökéletes kidolgozottságával legalábbis a sokadiknak tűnt.) Nem állítom, hogy át kell vennünk ezt a módszert, bár - különösen vígjátékoknál - hasznos lenne, ha az előadás a főpróbák idején minél többször találkozhatna közönséggel.

*Próbamorál*

Még egy dolog a próbákról. Baj van a próbamorállal. A közelmúltban egy tíz órára hirdetett próbán egyedül a külföldi vendégrendező jelent meg pontosan, s csodálkozó kérdésére utólag még magyarázatot is kapott - hogy ti. a tíz órai próba-kezdés természetesen fél tizenegyet jelent a gyakorlatban. Ugyanez a rendező egy másik próbán kétszer körbefuttatta a nézőtéren az egyik főszereplőt, aki sehogyan sem tudott a jelenethez illő lelki és testi állapotban színpadra lépni. Most viszont az intermezzo magyar szemtanúin volt a meglepetés sora. Még inkább csodálkoztak volna, ha meghallják, hogy vannak rendezők - például a londoni Royal Shaskespeare Company-ben Clifford Williams -, akik a mozgásigényes daraboknál minden próbát kétórás gimnasztikai gyakorlatozással kezdenek. Még egy apróság: az angol színházakban a próbák délelőtt és délután tartanak, a kettő között egyórás ebéd-szünettel. És nemcsak a premier előtti héten, és nemcsak az RSC-ben, és nemcsak Angliában.

Ezzel szemben a mi színházaink 10-től (azazhogy $^{1}/_{2}$I-től) 2-ig próbálnak, közben félórás szünettel. (Legtöbb színészünkért 2-kor már jön is a filmgyári vagy tévékocsi.) Napi három óra próbaidő a nálunk szokásos intenzitással - kevés. Igaz, a premier előtti héten - kivétel nélkül minden színházban, minden darabnál - *kiderül,* hogy kevés. Ilyenkor a próbák belenyúlnak a délutánba, s a sietség hozzájárul az ez idő tájt amúgy is feszült, ideges hangulathoz. Az eredmény: a társulat éppen a premieren a legfáradtabb, s az idegkimerülés is a bemutatón jelentkezik.

Színészeink egyébként is fáradékonyak. Baj van a fizikai kondíciójukkal. Alig tudnak végigjátszani egy-egy megerőltetőbb előadást, nem beszélve a mozgásigényes darabokról vagy a musicalekről, amelyekben énekelni és táncolni is kell. (Ellenpéldaként gondoljunk vissza a Berliner Ensemble vendégjátékára és Eckehardt Schall gumilabda mozgékonyságú Arturo Uijára.)

Nemcsak a mozgáskultúrában nagyok a hiányosságok, a beszédkultúrában is. A kritika évek óta eredménytelenül adja le vészjelzéseit ebben az ügyben. Még vezető színészeink között is akad beszédhibás, s jószerint kísérletet sem tesznek arra, hogy változtassanak ezen. Klasszikus drámák előadásain a szavak kerékbetörése (és a mondatoké, mert az intonáció is rossz) szinte fizikai fájdalmat kelt a nézőben.

Van egy ehhez közvetlenül kapcsolódó mesterségbeli kérdés: divatos lett *az* utóbbi időben *magyar* színpadon a kificamított hang. Vannak kitűnő színészeink, akik gyakran nem a saját normális beszédhangjukon szólalnak meg, hanem elvé-konyított fejhangon, öblögetve vagy érthetetlenné torzítva a beszédüket. Mindez láthatóan a figurajellemzés igényével történik. Sajátosan hazai jelenség, külföldi színésznél még sohasem találkoztam vele. Rendkívül veszélyes szokás, mert idővel modorossággá válik. És legújabban már nemcsak hangmaszkírozással lehet találkozni, hanem egyes gesztusok modorrá válásával is. Egy kiváló színészünk évek óta csak könyöknél derékszögben meghajlított, vízszintesen előrenyújtott karral játszik. Egy másik, ugyancsak kiváló művészünk függőlegesen kaszál a kezével, neves színésznőnk pedig a haját simítva minden szerepében percenként elvonja a kezét a homloka előtt.

***„Csináld magad" -mozgalmat?***

Mindez nem tréfa. Gábor Miklós sokszor elmondta és leírta, hogy színészetének legnagyobb problémája az, hogy nem tud mit kezdeni a kezével és a lábával. Csakhogy Gábor tisztában volt ezzel a problémájával, igyekezett megoldani, s ma ő az egyik legharmonikusabban mozgó színészünk. Gábor példája nem egyedülálló. Biztosan más is akadt, aki észrevette, hogy Bessenyei néhány évvel ezelőtt gyakran összekulcsolta a kezét a háta mögött, s miközben föl-le járkált, idegesen mozgatta az ujjait. Ma már nem csinálja. Leszokott róla.

A színészi önfegyelemnek, a mesterségbeli tudás tökéletesítésének sok esete és módszere ismeretes. Ugyancsak Gábor Miklósról köztudomású, hogy beszédtechnikáját máig naponta fejleszti, órákat vesz és gyakorol. Enélkül aligha értenénk minden szavát akkor is, amikor beszédtempóját rendkívül megnöveli. (Nincs is még egy olyan színészünk, aki merne olyan gyorsan beszélni, mint néha Gábor.) Bessenyei sem egyik napról a másikra jutott el addig, hogy suttogva kimondott szavai az erkély utolsó sorában is tökéletesen érthetőek. Garas Dezső napi tornával tartja rendben izomháztartását. Tudomásom szerint egy időben színházi tornatermet akart létrehozni, de tervét nem sikerült megvalósítania. (Pedig hány színészünknél mutatkozik több-kevesebb súlyfölösleg!) Az egyéni gyakorlás célravezető, de a színész magánambíciójának, önállóságának függvénye. Nem lehetne „intézményesíteni" a tréninget?

Az alapozást, a beszéd-, mozgás- és testkultúra kialakítását a főiskolának kellene elvégeznie. Sokat halljuk, hogy a főiskoláról kikerülő végzős hallgató még nem kész színész. Ez így is van, hiszen a mesterséget csak a gyakorlatban lehet megtanulni. Viszont a főiskolán négy év alatt el kellene érni, hogy a hallgatók fizikailag, „technikailag" képesek legyenek mindenfajta színészi feladat megoldására. A vizsgaelőadások tanúsága szerint pszichikailag sokkal felkészültebbek a hallgatók, mint mesterségbélileg. Egy számukra ismeretlen helyzetbe lélektanilag sokkal könnyebben belehelyezkednek, mint testileg. Átélik, amit csinálnak, csak eszközeik nincsenek mindig hozzá. Pedig a belső tartalmában legjobban megoldott szituáció, a legintimebb, legátlelkesítettebb pillanat is semmivé foszlik, ha egy fiatal színész nem tud végigmenni a színpadon.

A mesterség számtalan élő problémájára kellene választ találnunk az eddig felsoroltakon kívül is. Mert nemcsak az fordul elő, hogy az előadás nem készül el a premierre, hanem az is, hogy a tizedik után szétesik. Es nemcsak egyes díszletek statikájával van baj, hanem egyes előadások teljes bevilágításával is. (Egyre több külföldi színházi szakember teszi szóvá például, hogy túlságosan látványosan, pontosabban feltűnően, észrevehetően világítunk; sehol a világon nem tulajdonítanak olyan jelentőséget a szereplőt a sötét színpadon élesen kiemelő, mozgását kísérő „operás" fényszóróvilágításnak - szakmai nyelven: a fejgépnek -, mint nálunk.)

A példák szaporíthatók. De figyelemfelkeltőnek talán ennyi elég. Ahhoz legalábbis, hogy elindítson egy gondolatsort, amelyből esetleg továbbiak születhetnek. Cikkek, javaslatok is talán, amelyek hozzásegítenek a kérdés tisztázásához és főként a mérhető eredményekhez.

Hogy nagyobb legyen a mesterség becsülete.

# magyar játékszín

SZILÁGYI JÁNOS

## *A **Sárkány** Debrecenben*

Jevgenyij Svarc drámáját, *A sárkányt* 1943-ban kezdték próbálni Leningrádban. A bemutató azonban elmaradt. A dráma történetét tárgyaló írások okként nem a háborút, a blokádot említik, hanem a betiltást. Hosszú hallgatás után, 1961-ben Lengyelországban a Nowa Huta-i színházban bukkan fel újra a darab. A Teatr Ludowy előadása a felfedezés erejével hatott. *A sárkányt* szinte egyik napról a másikra bemutatták Európában, Amerikában és az egész világon. És a világszériából megszületett az igazi nagy világsiker is: a Deutsches Theater Benno Besson rendezte előadása. Ez 1965-ben történt. A Deutsches Theater repertoárján azóta szerepel a mű. Az elmúlt évben, az NDK-ban a berlini Staatsoper *Lancelot* címmel a darabból készült operát tűzte műsorára.

Magyar színpadra 1964-ben jutott el Jevgenyij Svarc alkotása. (Egy másik darabját, az 1941-ben született *Az árnyék* címűt a Vígszínház 1961-ben játszotta.) *A sárkányt* a szegedi Nemzeti Színház mutatta be fáradt, visszhangtalan elő-adásban. Három év múlva a Bábszínház sikert aratott vele. A valódi színházi fel-fedezés azonban még mindig váratott magára.

Jevgenyij Svarc művészetében a meseelem központi jelentőségű. Nem is egyszerűen elem, motívum, hanem művészi látásmód: a társadalom, a valóság, az ember érzékelésének, ábrázolásának módszere, amelyben a mesei emelkedettség és szárnyalás a költői általánosítás nagy hatású eszközévé lép elő.

A sárkány évszázadok óta uralkodik a város felett. Elnyomó, kiszipolyozó zsarnok, akinek több évszázados uralkodása alatt egyetlen "jócselekedete" akadt; járvány idején leheletével felforralta a tó vizét, s ezzel megmentette a várost. Jócselekedet? A város lakói így vélekednek. Pedig a sárkány nem őket mentette meg, hanem önnön hatalma alapját és tárgyát, a rabszolgává alacsonyított embert. A város tehát élt tovább, és hordta ajándékait a zsarnoknak, többek között minden évben egy fiatal lányt Most éppen Elzán a sor. Nem lázad, eleve elrendeltnek érzi a rá váró sorsot.

Ekkor érkezik a városba Lancelot. Hite, a zsarnokság elleni gyűlölete és Elza iránt fellobbanó szerelme reménytelen-nek tűnő harcba viszi: párviadalra hívja ki a sárkányt. A legyőzhetetlennek tartott szörnyeteg ellenfélre akadt. A Polgármester és környezete, akik maguk is megnyomorítottak, de a zsarnokságból mégis sápot húznak, Lancelot ellen fordulnak. Feladatuk lenne felfegyverezni a küzdőt - a sárkány parancsa ez -, de nem teszik. Nem fegyvert, játékot adnak Lancelotnak: vívjon azzal, ha tud, ha mer. De akadnak igazi segítőtársak is: a város szegényei, a mesterek, a munkások. Láthatatlanná varázsoló sapkát, repülő-szőnyeget, kardot, segítséget hozó sípot adnak neki. És Lancelot párviadalra kel a sárkánnyal. Hosszú, véres harcban meg-öli, de a megérdemelt győzelmet nem tudja élvezni: súlyos sebeket kap, mindenki úgy tudja, meghalt.

A Polgármester és fia, Henrik az el-esett győztes nevében győztesnek kiáltják ki magukat. Megkaparintják a hatalmat, s miközben elítélik a sárkány rém-uralmát, egyben folytatják is. Bebörtönzik Lancelot segítőit, rabolnak, harácsol-nak. Sőt, hogy teljes legyen a diadal, Henrik feleségül akarja venni Elzát. Az esküvő napján azonban váratlanul meg-jelenik Lancelot. Nem halt meg, mint hitték, csak súlyosan megsebesült. Kiszabadítja a börtönből barátait, helyettük a Polgármestert és Henriket veti tömlöc-be. S meghirdeti egy új küzdelem, az emberekben továbbélő sárkányok elleni harc korszakát.

1943-ban *A sárkány* Hitler és a hitleri fasizmus ellen szólt. Harcot hirdetett, a sárkány legyőzését, a harc emberpróbáló nehézségét és a győzelem új világot teremtő szükségességét. És ma? Ma mit jelent, mit jelenthet? Lancelot romantikus, mindent és mindenkit átkaroló lendülettel vetette magát a harcba, mert azt hitte, hogy a sárkány megölése egyben a sárkányság pusztulását jelenti. Nem így történt. Nem a harcot nyerte meg, csak egy ütközetet. Igaz, fontos ütközetet. Az emberekben továbbélő sárkány, sárkányok eltiprása még hátravan. A győzelemhez „külön-külön minden emberben meg kell ölnöm a sárkányt" -- ismeri fel Lancelot.

Giricz Mátyás rendezésének egyik legfőbb érdeme, hogy ezt a fontos és jelentős tanulságot töretlenül tudta átemelni a produkcióba. Lancelot figurájában költői magaslatokra emeli az emberi harcvállalást. Csak egy mozzanat az előadásból: vastag tuskó áll a színpadon, gyökerei mint eleven karok kígyóznak a levegőben. Lancelot az eljövendő küzdelemről beszél, az emberekben tanyázó sárkányok megöléséről. Fáradt. Leül a tuskóra. A gyökerek körbefonják, védik, támogatják. Szürke ruhája beleolvad a fa szürkeségébe, mozdulatlansága a gyökerek mozdulatlanságába. Egyek lesznek: a táplálók, a megtartók, a lényeg lényei. Mese? Jelkép? Több. Szó, gesztus nélkül, rendezői eszközzel.

A központi gondolatot az előadás hangulati, stiláris elemeinek síkján a mese és valóság, a játék és költészet egységében fejezi ki Giricz Mátyás. Nem statikus egység ez, hanem mozgó, változó. Már az előadás indítása ezt az ötvöződő kettős réteget: mutatja. Előfüggöny fogadja a nézőt. Középen szélesre tágult, mindent elnyeléssel fenyegető száj, körötte mindaz, amit elpusztítással fenyeget: művészet, érték, ember. A szürrealista kompozíció, elmosódó ezüstös, szürkés színeivel nem csupán *a* darab élményanyagát közvetíti, hanem segít elindítani a folyamatot, hogy kiszakadva a mindennapi gondokból alkalmassá váljunk a művészi élmény befogadására. És aztán elkezdődik a játék. Giricz Mátyás halmozza a látványos, mesés elemeket - egészen a sárkány legyőzéséig. Utána egyre tisztábban tagolt világot teremt, s mélyen átélt líraiságba oldja a befejezést.

A produkció stílusarányainak módosulása Jevgenyij Svarc sajátos meserealizmusának tiszta kibontását szolgálja, s egyben a közeli-távoli kettős élményét su-

gározza a nézőnek. A sárkány elleni küzdelemnek nem annyira a részmotívumai, konkrétumai hangsúlyosak, mint inkább a harc emberpróbáló nagyszerűségének, szépségének általános érzékeltetése. A második korszakban, amikor a halottnak hitt Lancelot helyett a Polgármester kiált-ja ki magát győztesnek, s teremti meg a sárkány elítélése jegyében a maga rém-uralmát, a reális mozzanatok előretörése figyelhető meg. A harmadik korszakban - Lancelot visszatérése - a jelenet halk, belső líraisága a mába érkezés élményét tükrözi.

Ezt a közelítő mozgást Giricz Mátyás komplex módon valósítja meg. Eszközei: a színek és fényhatások variációja a sötétes alaptónusból a zárójelenet tiszta fehérségéig; a díszlet látványelemeinek átváltása egy tisztultabb világ rendszerezettebb, áttekinthetőbb, külső sallangtól mentes rendjébe; átgondolt színészvezetés, kimunkált játékstílus; a tablók, a beállítások képileg is értékelhető rendezői megkomponáltsága.

Az elismerés mellett azonban két vonatkozásban a kritikai megjegyzést sem hagyhatjuk el. Az egyik általánosabb. Vidéki színházaink a nagyobb létszámú produkciókat - szereplőkben - alig tudják kiállítani. Nem szereposztási megalkuvásra gondolunk. Többre. A főbb szerepek általában „jól illenek" a társulat erejéhez, tagjaihoz. Ami az epizódszerepeket illeti, a szereposztási megalkuvás szinte már dicséretnek hangzana, hiszen nem egy esetben a műszakiak, a portás s kívülről hozottak játszanak. Nem statisztálnak, hanem néhány mondatos szerepeket játszanak. És ez történik *A sárkány* előadásán is. Ugyanakkor el kell ismerni, hogy a rendező kínnal-keservvel együttessé szervezte ezt a heterogén csoportot. A másik megjegyzés: Giricz Mátyás ötletekben gazdag rendező. S ha ezt elismerjük, tegyük hozzá: az ötletekkel, a legjobbakkal is, sáfárkodni kell. Ez nem mindig sikerül.

A sárkány három alakját Novák István, Simor Ottó és Kun Vilmos alakította. A három alakot nem szükséges három színésszel játszani. Elvben bizonyára nem. A debreceni előadás azonban - az előbb említett szereposztási gondokkal együtt - Giricz Mátyás mellett szól. Novák István sárkánya kedélyeskedő, kéjsóvárgását szenilitással keverő pipogya alak. Jovialitása nevetséges és visszataszító, kedvessége undort ébreszt. Simor Ottó a sárkány második alakjában cinikus, pökhendi. Éles, közönyös fogalmazása távolságot teremt. Úr, élet és halál ura. Még csak a szembenállást érzi, nem a veszélyt, de hidegségében, kategorikus fogalmazásában már ott tüzel a büntetés irgalmatlansága. Kun Vilmos a sárkány harmadik alakját játssza. Közvetlenül a harc előtt vagyunk. Egyszerre érezzük benne a harc izgatottságát és a biztos győzelem nyugalmát. ÜI a széken, mozdulatlan. Gesztusokkal nem élhet. Csak a szó, a beszéd, a mimika a segítőtársa. A szem villanásai, a mondatok lassú, csábító folyása és csattanása. Ő a zsarnokság igazi arca: az alattomos, gonosz, bér-gyilkost kereső.

Három pompás alakítás - a zsarnokság változatai, iszonyatos eszközgazdagsága. Játszhatná egy színész, de félő, hogy a színészi bravúr - ha van - elmosná a három alak gondolati fontosságát. Ezért igazabb a Giricz Mátyás választotta meg-oldás.

Fonyó István Lancelotja a mű központi figurája. Mesés emberhős, aki elindul legyőzni a várost uraló sárkányt. Hite, *hogy a* sárkány legyőzésével mindent megold, tiszta hit - romantikusan naiv. Az első részben ez a kettősség határozza meg jellemét, sorsát. Fonyó István póztalan bensőséggel, az átélt és kimunkált érzelmek hitelességével rajzolja meg a küzdelemre készülő hőst. Szerény, halk szavú, olykor meghatódott és zavart, aki egy feladatot jött végrehajtani. Egy feladatot, ami - még nem tudja - hőssé emeli. A polgármester uralmát *szétzúzó s* az új korszakot meghirdető Lancelot már más ember. Romantikus lelkesedése, naivitása kihullt, most kevesebb és több van benne: a valóság pontos ismeretére támaszkodó kesernyés, de töretlen hit. a harc vállalása. Azon az előadáson, amelyet láttam, Fonyó István alakítása eb-ben a jelenetben elbillent. Színészsors: meghatódott önmagától. Kegyes volt, megbocsátó és könnyeden, túlságosan könnyeden elnéző.

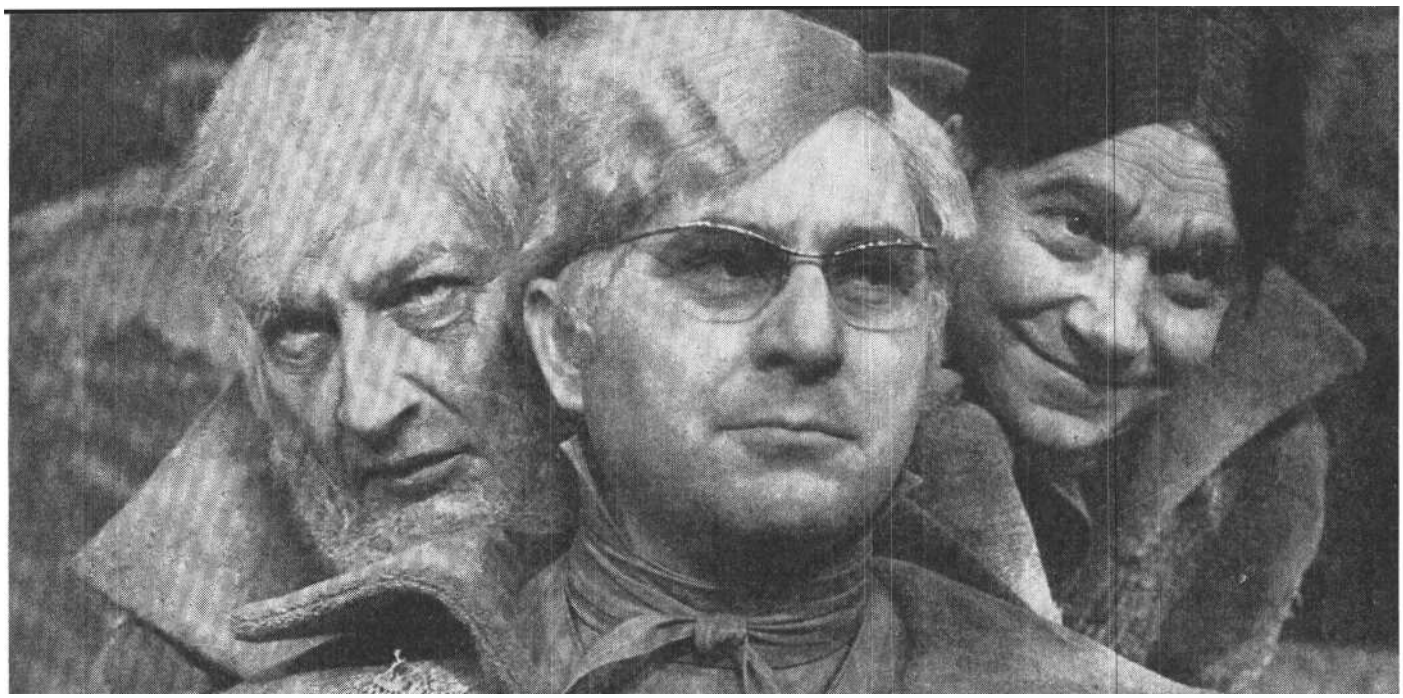
A Polgármester kettős színű figura. A sárkány uralma alatt kicsit izgága, kicsit szenilis, visszataszító, s egyben nevetésre ingerlő festetlen bohóc. A sárkány megölése után végrehajtóból parancsolóvá lépteti magát elő. Az előbbi ártatlan gesztus most életet vagy halált jelent, nevetése kegyet vagy végzetes kegyvesztettséget. Gerbár Tibor igazán az első szint: ragyogtatja. „Egy, kettő, három, négy, Polgármester, hová *mégy*" lehetetlen bakugrásai, a bolondból józanná, a józanból bolonddá váltásai: kiemelkedő színészi teljesítmény. A zsarnok Polgármesterre nincsenek színei. Úr, de nem eléggé kegyetlen; véres kezű de nem eléggé taszító.

Sárközy Zoltán Henrikje hideg, merev, számító, ravasz hatalomszerző. Akkor is, amikor a sárkány titkáraként egyengeti önnön karrierjét, akkor is, amikor apja, a Polgármester mellett a hatalom második embere. Alakítása a senkire és sem-mire nem tekintő karrierista művészileg hitelesített rajza. Számára a zsarnokság természetes életforma, szolgálja és átlát rajta. Ismeri szabályait, kitalálja szeszélyeit. S mert mindent tud vagy időben kitalál, álarcokat rak maga elé: a kedveset, a bókolót, a tanácsot adót, a hízelgőt ... Az álarcok pedig rétegeket vonnak Sárközy-Henrik arcára: lárvaszerű lesz, merev, túlkarikírozott (nem bántóan, csak annyira, hogy műviségét érzékeltesse), visszataszító és embertelen.

Elza szerepében ebben az évadban Bűrös Gyöngyi először lépett a debreceni közönség elé. Elzája szép, tiszta, naivitásában is rokonszenves. Jevgenyij Svarc sok szeretettel, de kevés színnel rajzolta meg hősnőjét. Bűrös Gyöngyi játéka gazdagítja a figurát. A belső színek kibontásával pályát, emberi történést teremt - játéklehetőséget önmagának, árnyalt emberhőst a produkciónak, a nézőnek. Meg kell még említenünk Kiss László Charlemagne-ját és Kóti Árpád Macskáját. Charlemagne a törvény szolgája, aki nem mer, csak tud. A törvényt tudja. Nem a tartalmat, hanem a szabályt. Ezt akarja betartani. Hogy a törvény Elza elrablását vagy Lancelot felfegyverzését írja elő, az már kiesik a tudatából. Halk szavú, félénk, esetlen, óvatosan jár, mintha mindig attól tartana, *hogy* rálép valakire, és arcára örökre odafagyott a bocsánatkérés tétova mosolya. Kóti Árpád a Macska szerepében szerencsésen kerüli el a szerep külsőségeket vonzó csábítását.

Az előadás díszlet- és jelmeztervezője Gyarmathy Ágnes. Látványban hatásos; térben jól tagolt a díszlet. Az első rész kocsonyás, minden-látható megoldása kifejezően hordozza a zsarnokság állandóan figyelő jellegét. A záró rész tömör egyszerűsége a születő új tisztultságának érzékeltetésével tölti be funkcióját. Jelmezei a soha nem volt és a mégis ismerős kettősségében lebegve hangsúlyozzák a mű általánosító hangvételét.

És végül Zakar István és Pongrácz Imre nevét említenénk. Az előbbit a pompás maszkokért, az utóbbit a hangulatos, ötletes, színvonalas kísérőzenéért.



JEVGENYIJ SVARC: A SÁRKÁNY (DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ). A SÁRKÁNY HÁROM ALAKJA (NOVÁK ISTVÁN, SIMOR OTTÓ, KUN VILMOS)

Giricz Mátyás elmondta, hogy nyolc évvel ezelőtt olvasta először a darabot, oroszul. Megszerette, lefordította (a Csokonai Színház az ő fordításában játssza), meg akarta rendezni. Akkor még Győr-ben volt főrendező. Majd főrendező és igazgató lett Egerben, később rendező Kaposvárott. 1966-tól Debrecenben fő-rendező. Rendezői pályafutása során először találkozott össze a három tagozatú, kamaraszínházzal is rendelkező repertoárszínház nagyobb felelősségével és nagyobb lebetőségével. Giricz Mátyás négy évados debreceni munkássága a mindig megújuló, új formát, új eredményt teremtő művészi kísérletek izgalmát hozta. Rendezett a Csokonai Szín-házban, a Hungária Kamaraszínházban (volt olyan évad, hogy csak ott). És mert az is előfordult, hogy az újabb vállalkozásnak egyik színpad sem felelt meg, Létrehozta - létrehozták - a Kis Színpadot.

*A .sárkánynak a* Csokonai Színházban való bemutatása kapcsolódik ahhoz az előadássorozathoz, amelyet Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása,* Kerekes Imre *Kapaszkodj, Malvinja,* Illyés Gyula *Kegyence,* Barbara Garson *MacBirdje,* Oldrich Danek *Negyven gazfickó és egy ma született bárány* című műve képvisel a színház műsorában. De ide tartozik Visnyevszkij nagyszerű alkotása, az *Optimista tragédia* is. Ezek a darabok és elő-adások a hatalom kérdéseivel foglalkoznak, különböző viszonylatokban.

Hét produkció - négy évad rendezői munkájának legjava. (Összesen kilenc rendezése volt, a felsoroltakon kívül Williams *Amíg összeszoknak c.* darabja és Kacsóh Pongrác *János vitéze.)* Egységes, tömör kép, amelyet a művek, a megközelítések változatossága és a művészi gondolat azonossága köt össze.

Hatalom és erkölcs. Hatalom és közösség. Hajlamosak vagyunk minősíteni a puszta fogalmakat.

Giricz Mátyás rendezői művészetének folyamatosságát az értelmezés következetesen szocialista, hatalmon belüli alapállása teremti meg. Ez az eszmeileg határozott, művészileg kimunkált következetesség - nem paradoxon - állandóan hullámzó változatosságot teremt. *Az öreg hölgy látogatása* és *a MacBird* produkciókban a történelmileg konkretizált hatalom jelzéseként emeli az előadás középpontjába a reális, az értelmezést meghatározó mozzanatokat. Az elszabadult hatalomvágy rólunk is szóló drámájának, *a Kegyencnek* az értelmezésében ugyanez a következetesség formálja át a látszólagos történelmi drámát lelkiismereti, társadalmi tragédiává. *A Kapaszkodj, Malvin,* a *Negyven gazfickó és egy ma született bárány, A sárkány* előadásában az eszmeiség a költői és reális mozzanatok ötvözésében nyilvánul meg.

*„A Kapaszkodj, Malvin, jön a kanyar* bemutatásánál - mondta Giricz Mátyás *a Kegyenc* premierje előtt - a nézőket ültettük fel a színpadra, *a* MacBirdnél *a* közönséget beengedtük a színfalak mögé. Most ... a kínai színháztól kölcsönöztük a formát, a nézőtérbe ékszerűen mélyen behasító színpadot, amellyel a darab gondolati magvát akarjuk mind közelebb vinni a lenn ülőkhöz." Az idézet utolsó mondata fontos dolgot takar. Giricz Mátyás helyváltoztatásainak - Csokonai Színház, Hungária Kamaraszínház, Kis Színpad, nézőtérre ácsolt színpad, a szín-falak mögé ültetett közönség stb. -- mélyén nem a rendezői különcség, a mindenáron újat akarás húzódik meg, ha-nem a legjobb, a legközvetlenebb, a legtöbbet mondó hatáslehetőség kutatása. Az, hogy nem egyszerűen mondani akar, de mondandójához hallgatót, megértőt-kér, követel -- ha tetszik: csábít. A vallott művészi program meghatározza a darabválasztást. Nem azt rendezi, nem azt választja, ami új, hanem azt, amit közelállónak érez magához. Utánjátszó, ha kell és a :majdnem oldobottat vállal-ja, ha magáénak érzi.

Az elmúlt évadban csak a Hungária Kamaraszínházban rendezett. Most A *sárkány* premierje a Csokonai Színházban volt. Természetes dolog ez, így kívánta a darab. Ebben a produkcióban - úgy érezzük -- összefoglaló, szintézist teremtő erővel tömörül *a négy* évad (s a megelőzőek) munkája, törekvése. És a nyolc év is. Nyolc évvel ezelőtt A *sárkány* megrendezése a kezdeti lépések egyikét jelenthette volna Giricz Mátyás számára. Most összefoglaló. Eredmény és mérce egyben. Egy közéletiséget nyíl-tan vállaló rendező művészetének elismerést érdemlő eredménye. És mérce, amelyet önmaga állított fel önmaga számára.

*Jevgenyij Svarc: A sárkány. Csokonai Színház, Debrecen.*

*Rendezte: Giricz Mátyás, díszlet és jelmez: Gyarmathy Ágnes. Szereplők: Novák István, Simor Ottó, Kun Vilmos, Fonyó István, Győrffy László, Kiss László, Bűrös Gyöngyi, Gerbár Tibor, Sárközy Zoltán, Kóti Árpád, Sárady Zoltán, Seprényi Lajos, Borbás László, Ujvárossy Kati, Szabó Ibolya, Soós József Jachinek Rudolf, Sándor József, Vasvár, Géza, Schaffler Zoltán, Rudas László, Komor Sándor, Szabó Mária, Dér; Yvette, Déry Mária, Simon Gyuri, Árva László, Fonyó Pál, Grimm Béla, Petrányi Ede.*

HERMANN ISTVÁN

# Rekviem egy elveszett nép fölött

***Illyés Gyula Tiszták című tragédiája a Pécsi Nemzeti Színházban***

Szükségtelen e helyütt elismételni mindazt, amit a színház iránt érdeklődő közönség már különböző forrásokból tud. Szükségtelen tehát részletesen ismertetni az első jelentős eretnekharcokat, amelyekből Illyés darabja témáját merítette. Ugyancsak felesleges lenne újra felidézni a provence-i nép történelmileg kialakult tragikus helyzetét, a Róma és Franciaország közötti helyzet minden következményét. Illyés az így előállott szituáció utolsó fázisát ragadta meg, mikor Raymond Perella vezetésével az albigensek utolsó csatáikat vívják az egyesült pápaiak és franciák ellen.

A szituáció tehát a legszélesebb és legelvontabb értelmében is drámai. De az igazi drámaiság soha nem az általános szituációból következik. Illyés azok közé tartozik, akiknek érzékük van a konkrét szituációteremtéshez. Az általános helyzet a fenyegetettség, az összezártság, a végvári szituáció. A konkrét azonban ennél sokkal több és mélyebb. Az össze-zártak, a fenyegetettek ugyanis egészen különböző típusú emberek, különböző ideológiákkal, érzésvilágokkal, célokkal stb. Pusztán egyik csoportjuk tartozik a „tiszták" közé. Valóban van olyan csoport - s ez a csoport a dráma folyamán egyre erősödik -, mely az ótestamentumi tanokhoz való visszatérést, a pápától való elszakadást és egy új aszkézist hirdet meg. Történelmileg két új tendencia találkozik itt, s pusztán egyikük testesül meg a „tiszták" csoportjában. A másik tendencia a reneszánsz felé mutat. Szabad élet, kötöttségtől mentes világ, külsődlegességeket levető emberek. Mind-két csoport elutasítja az egyházat. Az egyik azért, mert mélyebben vallásos, mint az egyházi vallásosság, a másik azért, mert a reneszánsz felé tartó embertípusok gyülekezete.

S ebben a darabban Illyés legnagyobb felfedezése éppen az ellenállók közösségének heterogeneitása. Ha merev ideológiai szempontból tekintjük, akkor mindegyikük közelebb áll az egyházhoz, mint egymáshoz. Az egyház nem olyan szigorú, nem annyira aszketikus, mint a tiszták, valamivel szabadabb életet jelent, szabadabb világot és erkölcsi felfogást, szinte úgy mondhatnánk, hogy humanistább. Másfelől az egyház nem annyira szabad szellemű, nem rendezne karneválokat mint ahogy azt Azalais, Raymond Perella lánya felidézi, nem közelítene annyira az élet élvezetéhez, a test kultuszához, mint ahogyan azt a lázadó provenceiak tették.

S maradjunk egyelőre még ennél a heterogeneitásnál. Ezt Illyés impulzív módon emeli ki mindjárt a darab elején. Mikor Perella bemutatja a várnépet a legátusnak, kiderül, hogy ott tartózkodik egy mór is és egy zsidó is, akiknek szakértelmét a várbeliek hasznosíthatják. Tehát akkor, amikor egy nép küzdelméről van szó, Illyésnél ez sohasem esik egybe valamiféle misztikus hovatartozással, hanem sokkal inkább a sorsközösséggel. S ez a sorsközösség a lényege Illyés mondandójának, s e sorsközösség boneolgatása dramaturgiai tényezővé válik. A másik ilyen mozzanat az a vonzás, amelyet a várbeliek látható módon elveszett ügye gyakorol egyes emberekre. Megtalálja itt a helyét a kissé ironikus trubadúr is, amint otthonra lel Gérard, a francia lovag, Azalais szerelme. De még a szerelmi jelenetek is telítve vannak azokkal az érzelmi, szokásbeli és felfogásbeli ellentmondásokkal, amelyek Montségur várvédőit jellemezték. Azalais azonnal - a házasság formalitásainak mellőzésével - Gérardhoz akar tartozni, és a francia lovag megbotránkozik ezen. Ekkor - az első jelenetükben - nem érti még, hogy az összetartozások nem formálisak. S ez a szerelmi jelenetben is vizionált illyési felfogás a darab egyik kulcsa. Nem vérközösségről, nem nyelvi közösségről és nem is vallási közösségről van szó akkor, amikor közösségről kell beszélnünk. A közösség lényege valahol másutt rejlik.

S a heterogeneitást még inkább aláhúzza az a motívum, melyről nem szabad megfeledkezni, és egyike talán a legtermékenyebbeknek. Már Gérardnál említettem a fiatalember lovag voltát. S nagyon érdekes, hogy Raymond Perella szintén lovag. Lovag abban az értelemben, ahogyan azt a lovagi eszmények előírják. Tehát nem valami formális kötöttségek alapján - noha azok sem hiányoznak -, hanem tartalmi alapon is. Es az, hogy Gérard végül is az albigensekhez csatlakozik, a vár védői közé áll, szintén azt mutatja: a lovagság egész kérdéskomplexumát Illyés rendkívül finoman és nagy történelmi érzékkel kezeli.

Ez a nagy történelmi érzék elsősorban azt jelenti, hogy a lovagság tartalmilag olyan magatartásformákat és olyan erkölcsi világot dolgozott ki, amely a későbbiekben - most már minden formális ellentmondás ellenére - hozzájárult egy polgári élet és egy polgári gondolkodásmód kialakulásához. S ez nem mond ellent annak, hogy a lovagság nagyon is hozzátartozott a feudalizmushoz a maga egészében.

Ugyanolyan dialektika van lovagi és polgári (értsd itt: reneszánsz polgári) világ között, mint amilyen dialektika van trubadúr és reneszánsz költészet között. A feudális világ intermundiumaiban és nagyon is ennek a világnak az intermundiumaiban kezd kialakulni valami, ami bele is illeszkedik ebbe a világba, de szembe is kerül vele. Itt Illyés most már a közösség problémáját ezzel a motivációval teljesíti ki, mert a végvárban, az utolsó várban egymásra talál lovag és aszketikusan vallásos ember, zsidó szak-ember és katonai szakember, mór és francia, trubadúr és az aszkézishez megtérő asszony.

Mégis, hogyan jön létre ez a közösség, mely - mint látni fogjuk - folytonosan bomlik, de a bomlás ellenére mégiscsak közösség. S ennek a közösségnek van egy egészen sajátos alapja, mégpedig az, hogy mindenki, aki védi a végvárat vagy akár csak ott tartózkodik, túl tud lépni a formákon, és eljut a tartalomhoz. A tiszták, a katárok éppen úgy vallásosak, mint ahogyan a pápai legátus. Ugyanúgy vallásosak, de mégis másképp. A katárok tudniillik éppen a közvetítést utasítják el önmaguk és isten között - még-pedig az egyház közvetítését. Raymond Perella is ugyanúgy lovag, mint ahogyan lovag lehet a francia hadak feje, vagy lovag lehet bárki az ellenségeik közül. Csak azzal a különbséggel, hogy ő a lovagi erényeket veszi komolyan, nem pedig magát a lovagrendet, annak formáit, külsőségeit és szabályzatát. Azalais sem sokban különbözik a korabeli francia nőktől, csupán abban, hogy a női - akkor (?) - kötelező álszemérem világán túlteszi magát. Egyszóval van egy olyan gondolati kapocs a várvédők között - legyenek bármennyire heterogének világ-nézetileg, magatartásban, származásban stb. - ami önmagában is összekapcsolja őket: a tartalom, a gondolatok és eszmények tartalma mindegyikük számára lényeges, míg a formák és különösen az eszményekhez vezető közvetítések abszolút lényegtelenek.

ILLÉS GYULA: TISZTÁK (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ). GYŐRY EMIL (GÉRARD), KARIKÁS PÉTER (OLIVIER), SZABÓ TÜNDE (AZALAIS

Amint az eddigiekből látható, a Tisz*ták* filozófiailag a legmélyebb drámák közé tartozik. Nemcsak azért, mert a szellemi arcok, mégpedig a különböző szellemi arcok kavalkádján belül tud fellel-ni a szerző igen mély egységet, hanem azért is, mert ennek az egységnek egész problematikájával tisztában van. A szellemi arcok kibontakoztatása azonban minden drámának legfeljebb egyik oldala, és pusztán a szellemi arcok kibontakoztatása még nem jelentene igazi dramaturgiát. Van azonban egy olyan mozzanat, amely gyakorlattá fordítja át a szellemi profilok kavalkádjának egységét. Egyetlen egy szereplőről van itt szó, mégpedig Vilmos molnár felléptetéséről. Vilmos ugyanis nemcsak önmagát hozza a színpadra. Hanem a „többieket" is. Ez a „többiek" Illyés dramaturgiájának egyik állandó kulcsa. Aki emlékszik a Dózsa-drámára, s azon belül is Zápolya és Dózsa vitájára, könnyen megértheti, hogy mire gondolunk. Zápolya Dózsának és a keresztes hadak vezetőinek rangot, megbecsülést ajánl kompromisszum esetén. S ekkor kérdezi meg Dózsa azt, hogy mi lesz a többiekkel. S ez a „többiek" Illyésnél mindig a széles néptömegeket jelenti, azokat az embereket, akik itt vagy szabad szellemű parasztok vagy a tiszták titkos követői, de léteznek valahol a környéken és reménykednek.

Ezek a „többiek" is nagyon különfélék. De ezeknek a „többieknek" egész létük hozzákapcsolódik ahhoz, hogy a francia észak-dél háború miképpen dől el, hogy az északon megszilárdult feudalizmus magába nyeli-e a dél viszonylag szabadabb légkörét. S Vilmos molnár egyrészt molnár, aki megőrli a lisztet, aki a várvédő sereg élelmezése szempontjából nélkülözhetetlen, másrészt követ és kapcsolat a „többiekkel". S ez a kettős alap - a gondolati vagyis az ideológiai kapcsolat különböző származású és felfogású emberek között, valamint a konkrét történeti kapcsolat a néppel - olyan bázist jelent a dramaturgia számára, amelyből azután kinőhet a *Tiszták* konfliktusa, illetve egy sajátos konfliktus-sorozat, mely egyetlen nagy összeütközésben csúcsosodik ki.

Mielőtt azonban ennek a konfliktus-sorozatnak az ismertetésébe kezdenék, szeretnék még egy mozzanatot megemlíteni, nevezetesen a toulouse-i gróf és Perella közötti kapcsolatot. Mint ismeretes, történetileg Toulouse grófja jelentet-te a dél-franciaországi ellenállás legfőbb támaszát, és nem csoda, ha Raymond Perella is a toulouse-i grófhoz fordult segítségért. A toalouse-i gróf azonban arra használja fel a hősies várvédelmet, hogy önmagának bocsánatot szerezzen Rómában, és maguk a várvédők így részben a gróf áldozatai is. Ez a mozzanat azonban dramaturgiailag megint nagyon érdekes, mert így válik világossá, hogy történetileg - már közvetlenül a várvédelem idején is - egészen más eredményt ér el a várvédő sereg, mint amit el akart érni. S ez a gondolat azután kisugárzik *az egész* darabra. Egyfelől vannak a különböző várvédő egyéniségek céljai. Másfelől van a történelem. A várvédelem, illetve a vár bukása látszólag teljességgel megsemmisíti azt, ami az emberekben célként megjelent. A valóságban ezek a célok megváltoztatva - néha száznyolcvan fokos szögben megváltoztatva - kerülnek bele egy történelmi mozgásba, és a történelmi mozgásban megvan a további szerepük. Ha az előbbiekben céloztam arra, hogy a szabad szellemű lovagság átmegy a reneszánsz világába, és a katárok meggyőződése különböző közvetítéseken keresztül átmegy a protestantizmusig egy új körbe, akkor egyúttal célozni szerettem volna a várvédelem eszméinek valóságos továbbélésére, de c továbbélés formáinak megváltozására is. És ez a fontos történelmi tendencia rajzolódik ki már magában a darabban a toulouse-i gróf „árulásában".

Sic transit gloria mundi. Akár a valóságos dicsőségről van szó, akár pedig a mártírglóriáról. S ez a tranzitivitás egyúttal jelzi az elmúlást, de azt is, hogy az elmúláson keresztül és az elmúlásban azért minden glória átható, áthatja a történelmet és magukat az eseményeket. S a reformáció genfi emlékműve előtt gondolatvilágának és költői erejének ez az illyési újrafelelevenítése nem véletlenül történik ,sem dramaturgiai, sem pedig gondolati értelemben. S éppen ezt a szükségszerűséget kell felderíteni. A szükségszerűség onnan fakad, hogy a mai kor leghősiesebb harcai - még akkor is,

hogyha azok nem végvári védelem formájában vagy nem is harci formában jelentkeznek - egyfelől konfliktusokkal terhesek, belső ellentmondásokkal tarkítódnak, mert megvannak a maguk katárjai és lovagjai, másfelől mégis van egy végső egység ezen harcok mögött. Ez a végső egység pedig nem más, mint amit Illyés felfed, mégpedig a valóságos problémákhoz való tartalmi hozzáállás, ami gondolati és ideológiai ekvivalense a legfőbb tartalomnak, a néppel való kapcsolatnak. Ha a tartalom elvész a gondolkozásból, vagy elvész a néppel való kapcsolat, akkor ez a kettő ugyanazt jelenti. Hic Rhodus, hic salta - ez az az ugrópont, ami korunk döntő kérdése. S ha ezen belül azután egészen sajátos egyéni ellentétek lépnek is fel, melyek mögött természetesen társadalmi mozgások, felfogások ellentéte van, ha konfliktussorozatok játszódnak le - a közösség vitathatatlan.

Az előbb már említettem Azalais és Gérard példáját, s most szeretnék még egy konfliktusra kitérni, ami a dráma főalakját, Raymond Perellát és feleségét, Corbát érinti. Raymond Perella, mint az eddigiekből is látható volt, a szabad szellem egyik legkörültekintőbb képviselője a színpadon. S felesége igen nagyra értékeli férjét, csaknem minden pozitív tulajdonságát felismeri és becsüli. Mégis a katárokhoz csatlakozik, mégis elválik férjétől, ha nem is formálisan, de tartalmilag. A katárok ugyanis magát a földet, magát a valóságot az ördög teremtményének tartják, és így választásuk lényege az elfordulás a földtől, a valóságtól, az élettől. A katárok nem harcolnak. Pusztán ott vannak a várban, és a vár-védő sereg tartja tőlük távol a földi gonoszságot, vagyis a franciákat és a pápaiakat. Őket állandóan korlátozni kell agitációjukban, mert aláássák a harcolók fegyelmét és elszántságát. De mégis ott vannak, és az előbb említett közösség mégis megvan Raymond Perella és a katárok püspöke, En Marty, vagyis Bert-ram atya között.

De a nagy elvi ellentét belenyúl az egyéni életekbe is. És az egyéni élet hányattatásai, az egyén története belenyúl a társadalmi történésbe is. Corba valami-kor a mostani pápai legátus szeretője volt. És ez a - most számára megrázó - élmény teszi lehetővé azt, hogy elforduljon férjétől minden becsülése ellenére is. Az egykori szeretkezés emléke, melyet nem mer bevallani férjének, most a katárok elmélete felé hajtja. Több gyerek szülése, hosszú együttélés után is feltámadó emlék ez, és most már önmagával kapcsolatban is kialakul az a meggyőződése, hogy a világ úgy, ahogy van, az ördög teremtménye. Egyes embereket lehet becsülni, lehet értékelni, de ez nem változtat a világ ördögi jellegén. Ezért utasítja eleinte vissza férje közeledését, majd csatlakozik a máglya felé tudatosan induló tiszták csoportjához.

S ugyanez az egykor lejátszódó esemény szubjektív hajtóerőként szerepel mind a pápai legátus viselkedésében, történelmi magatartásában, mind pedig Perella viselkedésében. Szinte analógiája ez annak a Thomas Mann-i motívum-nak, mely Fra Girolamo (Savonarola) lázadását, a Mediciek elleni felháborodását összekapcsolja egy fiatalkori szerelmi élménnyel, mikor is Fiorenza elutasította Savonarola közeledését. Az ilyen szerelmi motivációk, messze az egyéni múltba visszanyúló mozzanatok felidézése művészileg pusztán egy vonás, de ez az egyetlen vonás sok mindent megértet abból, hogy történelmi eseményeken belül, a nagy történelmi egységek és mozgásfolyamatok mélyén egészen különleges és extrém, modern, egyszóval patologikus indítékok is működhetnek egyénekben. A pápai legátus az elveszett szerelmet hajszolja és öltözteti ideológiai mezbe. Corba a szerelmi elveszettséget tekinti olyan alapnak, amely életét a továbbiakban irányítja.

A Corba-történet hozzájárul ahhoz, hogy a szellemi arcok sokoldalúan bomoljanak ki. Amint a legátus egy asszonyért harcol, és ezért akarja a már reménytelen helyzetben levő várvédők fegyverletételét elősegíteni, úgy ez a mozzanat bontja ki teljesen Raymond Perella szellemi profilját is. Mint lovagot ismertük meg, mint olyant, aki el akarja kerülni a háborút, mint aki mértéktartó és hideg fejjel tud gondolkozni olyankor is, mikor másoknál a temperamentum túlárad. S ez a hideg fejű és magát mindenképpen a lovagiassághoz tartó ember nem akadályozza meg, hogy a várba tárgyalni jövő és tárgyalást vezető pápai legátust távozásakor a védők megöljék. Ezzel egyszerre lépi át saját jellemének és lovagi voltának határait. Csakhogy itt is a tartalom dönt, nem pedig a forma. A tartalom ugyanis meggyűlölteti vele a legátust. Nem ellenfelet lát benne többé, hanem zsarolót. Azt, aki annak idején szerelmében maga sem tartotta magát semmiféle formához, és aki most, hogy úgy érzi, Corba árulta el a régi eseményeket férjének, nem riad vissza semmiféle vádaskodástól, és az emberi motívumvilágot kizárólag a legszemélyesebb, a legpiszkosabb bosszúkban és elfojtásokban, valamint azok kompenzációjában jelöli meg. Ezért nincs ereje a fővezérnek visszatartania seregét, ezért nincs bensőleg módja rá, hogy megakadályozza a gyilkosságot.

De a kisebb konfliktusok még tovább halmozódnak. A vár ura és veje, a hadvezér is sok tekintetben olyanok, mint a tűz és a víz. A hadvezér a maga hadászati képességeit akarja érvényesíteni mindenáron, a hadászati ésszerűség határáig. Ezért, míg a darab elején Perella békepárti, veje várja a háborút. S ne-ki lesz igaza. A háborút vívja, de úgy, hogy ő mindig a hadijog keretei között mozog, és csak az előbb említett gyilkosság - a legátus megölése - lendíti ki ebből. Itt viszont úgy látszik, érzi, hogy gyakorlatilag még a legátus megölése sem fog változtatni az ő viszonylag biztos helyzetén. Ő szilárdan áll. Amikor a megadásról tárgyal, tárgyalási alapjai is szilárdak. A hadvezér tudniillik önmaga vonatkozásában nem kockáztat. Kockáztatnak a katonák, a politikusok, az ideológusok - a hadvezér csak őket kockáztatja. De ennek ellenére ez a hadvezér is hozzátartozik a várvédelem összképéhez.

Fölösleges lenne felsorolni azokat a nagyon finoman megrajzolt kisebb ellentéteket, melyek az alakok illyési - forgó és változó - dramaturgiai hierarchiájában állandó feszültséget okoznak. Inkább megelégszem most ennek a feszültségnek puszta jelzésével. Ennél sokkal fontosabb, hogy magának a darabnak az építkezésében az előbb jellemzett ellentmondások torlódnak egymásra, mégpedig nem úgy, ahogyan ez a szokványos dramaturgiában előfordul. Ezeknek az ellentmondásoknak egymásra torlódása és halmozódása nem azon az alapon történik, hogy az emberek, akik eddig valamilyen módon látták a világot, vagy valamilyen egységben hittek, állandóan csalódnának. Talán az egyetlen igazi csalódás a darabon belül a csalódás a toulouse-i grófban. Egyébként az embereknek nincsenek illúzióik egymásról abban az értelemben, hogy illúzióik szét-foszlása egyúttal tragédia is volna számukra. Azalais például meglepődik, amikor anyja fiatalkori kalandjáról értesül. De napirendre tér fölötte, ahogyan napirendre tér efölött Raymond Perella is. Mégpedig nagyobb megrázkódás

nélkül jutnak túl ezen az ügyön. Ugyan-így nem megrázó a katár püspök számára, hogy Perelláék egy más világot jelentenek, és Perelláék számára sem az a katárok bigottsága. Ugyanígy nem meg-döbbentő az sem, hogy Perella veje, a hadvezér a hadijog világában él a darab kezdetétől fogva, és végül a katárok és Perella feje fölött készíti elő a vár meg-adását. Egyszóval ebben a szokványos értelemben semmi megrázó nem történik.

És ez a hangsúlyozott, de művészileg keresztülvitt poéntalanság még csak fokozódik azáltal, hogy az utolsó jelenetben sem történik semmi velőtrázó. A katár püspök rábízta Raymond Perellára a katárok frigyládáját, amely irataikat tartalmazza. S részben a véletlen összejátszása, részben pedig Perella vejének „árulása" miatt kiszolgáltatják ezeket az iratokat a győzteseknek. Pedig az írások - mint ismeretes - megmaradnak, még akkor is, hogyha a szavak és azok ki-mondói a máglyára kerültek. Most azonban még az írások sem maradnak meg, azok is a tűz martalékaivá válnak, és a katár mozgalomból éppen úgy, mint a provence-i népből nem marad több, mint egy történeti emlék. Perella és lánya még ezt az utolsó veszteséget is átélik, és a teljes reménytelenségbe, a teljes semmi-be hullnak bele. Konkrétan. Ám ha mélyebben meggondoljuk, még az írások is mulandók, de az egyszer végiggondolt gondolatot nem lehet többé elpusztítani. Sem visszavonni, sem máglyára küldeni nem használ, mert amit egyszer végig-gondoltak, az feltétlenül feltámad. Az egyetlen, ami feltámad: a gondolat, és az egyetlen temető, amely fölé nem kell ki-írni a feltámadunkot, az értékes gondolatok temetője. Mert azokra rá lehet hányni akármit. Földet, hamut - azok feltétlenül feltámadnak. De még ez sem megrázó önmagában és formálisan a szereplők számára. Nem megrázó, mert az egész dráma építkezése rekviemszerű. Ennek a rekviemszerűségnek volt az eredménye, hogy egyetlen mozzanat sem fordítja ki a szereplőket önmagukból, nem változtatja át őket, de a halmazat, a konfliktusok halmazata egész összefüggésében megrázó.

S itt érkeztünk el Illyés darabjának legvitatottabb és legkényesebb pontjához. Van-e aktualitása ma az ilyen rekviemnek és az ilyen típusú megdöbbentésnek? A felületes szemlélő számára az egész rekviemműfaj mint dramaturgiai műfaj, mint drámává érlelhető műfaj antidramatikus. De aki mélyebben átgondolja *a Tiszták* sorsát, amint az a színpadon lejátszódik, nagyon világosan fog-ja látni, hogy itt nemcsak hogy újszerű dramaturgiáról van szó, nálunk szokatlan dramaturgiáról, hanem ez a dramaturgia egy igen mély gondolatot rejt magában. Mert szó van itt egy nép önpusztításáról is, szó van a provence-i halálról, mert így nevezik Franciaország-szerte az öngyilkosságot, említés történik a provence-i egykerendszerről is, vagyis az iparilag fejlett Dél-Franciaország népének önlegyilkoló magatartásáról és szokásairól. De emellett szó esik arról is, hogy ez a nép Róma és Franciaország között őrlődik, két nagyon is világian megalapozott hatalom között, és talán az öngyilkos motívumok részben ennek a helyzetnek tükrei is.

S a rekviem éppen ezért megragadó. A külső szituáció állandóan átmegy belső szituációkba, a külső szituáció szükségszerűvé teszi a belső konfliktusokat. De ezeknek a belső konfliktusoknak mégis van valami hallatlan emberi magasrendűségük. Az önfelőrlő motívumok is tartalmaznak valamit nemcsak a külső szituációból, hanem egy nép önismeretéből is. S ez az önismeret - még ha nem adekvát formában jelenik is meg - teszi ezt a népet értékessé és belső vívódásait hitelessé. Egy nép eltűnése persze sosem nyomtalan. Ezt láttuk már fentebb is. De mégis egy nép tűnik el. És népek el-tűnési lehetőségeivel telítve van a történelem - a ma történelme is.

De terjesszük ezt ki egy kicsit. Nem-csak népek, hanem társadalmi rendszerek eltűnési lehetőségei is felmerülnek állandóan. Nap mint nap szinte végvári küzdelmet vívnak esetleg haladó társadalmi rendszerek is náluk reakciósabb környezettel. Szabad szellemű társadalmak olyan környezettel, ahol Citeaux-i Arnold szavai érvényesek: üssetek. mindenkit, majd az isten kiválasztja, hogy ki kedves közülük. A világ tehát telítve van az ilyen végküzdelmekkel, melyek győzhetnek és vereséget szenvedhetnek adott pillanatokban. Telítve van népek küzdelmével is - nem függetlenül a társadalom szociális felépítésétől -, és ezek a küzdelmek a legnagyobb hősiességgel folynak és folyhatnak, de kimenetelük mindig problematikus.

A haladás természetesen utat tör magának. Montségur esetében kerülő úton, másutt egyenesebben. A kérdés azonban az, hogy a kerülő út esetleg népek süllyedéséhez vezethet, az egyenes út pedig csak akkor válik egyenes úttá, ha tudatosítjuk, hogy élethalálküzdelmet vívunk. S ebben az élethalálküzdelemben, illetve ennek tudatosításával lesz világossá mindenki számára, hogy a haladás egyetlen bázisának és egyetlen nemzetnek sem szabad elvesznie. Minden retrográd fordulat létében fenyegeti a kis nemzeteket. S csak a haladás mentheti meg. Csak az, ha - nem mint itt, a darabban - toulouse-i grófok szövetségére támaszkodik, ha szövetségesei valóban azok, akik nem felejtik el a „többieket" önmaguk kedvéért. S így csúcsosodik ki ismét és ismét ebben a „többiekben" most már árnyaltan, sokértelműen Illyés mondani-valójának lényege. Ezért nem mítosz az, amit Illyés megírt, nem a kis nép mítosza, hanem a kis népek haladás lehetőségeinek drámája.

Ezt a drámát a Pécsi Nemzeti Színház együttese Dobai Vilmos rendező vezetésével állította a közönség elé. Ezt a drámát mondtam, és ezzel már jeleztem is, hogy nem *a Tiszták,* szavait, hanem a *Tiszták* végső értelmét kaptuk meg a színpadról. Dobai rendezése ugyanis végig a rekviemlégkört intonálja. Ha fény hull is a színpadra, ha egy-egy kopf ki is emelkedik, a színpad háttere és egész atmoszférája - részben a díszlettervező Vata Emilnek köszönhetően - egy megállapodott, földöntúli, vagy legalábbis halálon túli hangulatot áraszt. S a sötét kontúrok között kiemelkedő dráma, a konfliktusok villanásszerű egymásra halmozódása lüktetést visz a színpadra. Csupán akkor nem sikerül megbirkózni Illyés dramaturgiájával, mikor Illyés maga is lassít, túl sokat ábrázol - elsősorban az ostromlók régebbi kegyetlenkedéseiből. Ilyenkor lelassul az előadás, ilyenkor nincs meg a feszültség a drámai fény és a rekviemszerű alaptónus között. Ez azonban csak pillanatokig tart. S azután ismét drámát látunk, ismét telítődik a színpad s nem utolsósorban érzelmekkel és gondolatokkal. S még akkor is érezhető a dramaturgiai és rendezői intonáció, mikor a színészek nem képesek keresztülvinni azokat, mert túl nagy fel-adat elé állítják őket.

Egyetlen olyan alakítás van, amely megfelel a rendezői és különösen az írói elképzelésnek. Ez Bánffy Györgyé a főalak, Raymond Perella szerepében. Bánffy egyszerre tudja színpadra állítani a lovagot és az államférfit, a gondolkodó embert és a nála minden szempontból beidegzettséggé váló erkölcsi maga-tartást. S mindezt harmóniában még a férfisértettséggel is. Telítve van szexua-

litással, de ezt is az adott helyzet átlátásának rendeli alá, és ez a szexuális indítás sok jelenetében ott bujkál, anélkül, hogy előtörne. Az ő alakítása, amelyben az önfegyelem olyan fontos szerepet játszik, néhány nagy pillanattal ajándékozza meg a nézőt. Ahogyan például egy vita közben azt érezteti, hogy szükségtelen „slágfertignek" lennie, és időn-ként egyszerűen kardjával játszik, hogy valamilyen módon lereagálja a benne szoruló, még visszatartott szavakat - valódi művészi élmény. Vejét, a hadvezért Orbán Tibor játssza nagyon határozottan, markánsan és intelligensen, de nem eléggé differenciáltan. Úgy tűnik, mintha határozottsága mindennemű bel- ső küzdelem nélkül fejlődne.

Corbát, Perella feleségét Labancz Borbála finoman és líraian árnyalja, megmegcsillan benne a figura drámai töltése, de a líra mellett nem tud érvényre jutni. Szabó Tünde Azalaisa az egyéniség személyes bájára épül, de ezen nem jut túl. A nagyon tehetséges Haumann Péter ezúttal nem találja fel magát a pápai legátus szerepében, az indítékok összetettségéből mindig *csak* egyet hoz a színpadra, s ezért a pszichológiai motívumok nem válnak egységessé, és maga az alak széthullik, noha az egyes motívumok rajzában, önmagában kitűnő. Érdekes alakítás Paál László Vilmos molnára, mely az alakot nagyon színesen hozza be a színpadra, és jó ideig érezhetővé teszi a figura fontos dramaturgiai szerepét. A darab vége felé azonban nem tudja azt a pluszt érzékeltetni, ami illyés sorainak szövedékében van benne, és ami a környező nép pszichikai összeomlásának ellentmondásos jelentőségét érzékeltetné. Győry Emil (Gérard lovag) valóban lovagiasan, tehát finoman „snájdig", és egyike az előadás legjobb pontjainak, csupán metamorfózisa sikerült egy kicsit túl közvetlenre és leegyszerűsítettre. Karikás Péter trubadúrja a maga lézengőségében, ironikus és önironikus voltában érdekes, viszont keveset éreztem a speciálisan trubadúr költőiségből.

Mint látható, *A Tészták* előadása igen komoly élmény a pécsi közönség és a Pécsre leránduló közönség számára is. És az, hogy élmény, annyit jelent, hogy a rekviem nem azonos a mindent eltemetéssel. A rekviem emlékezés egy halálra az élet kedvéért. A rekviem tehát nemcsak azt jelenti, hogy memento mori, hanem azt is, *hogy* a halálra azért kell emlékezni, hogy éljünk.

RÓNA KATALIN

## *Raymond Perella: Bánffy György*

Bánffy György tíz éve pécsi színész. A pályán nehezen induló művész né-hány éve már szinte kizárólag klasszikusokat játszik; Otbellót, IlI. Richárdot, Lear királyt, Cyranót, Oidipusz királyt és most Illyés Gyula drámájában, a *Tisztákban* Raymond Perellát.

Pályája a rokonszenves művészi fegyelem, a szakadatlan alkotómunka, a szorgalmas színészi önnevelés jó példája. Színészetének sorsvonala: a lelkes, szüntelen bizonyítási vágy, nyughatatlan küzdelem a szerep kicsiszolásáért, továbbformálásáért.

S ha a *III. Richárd* kritikai visszhang-ja még nem is volt egyértelműen elismerő, a televíziós közvetítés meghozta az országos közönségsikert. Azóta Bánffy állandó készenlétével, tenniakarásával szerepről szerepre nőtt, fejlődött, és eb-ben az évadban valóban kiemelkedőt alkotott. Így jutott el addig. hogy színészetének alapmagatartását át tudja vinni az alakítás legapróbb részleteibe is. Minden színpadon töltött pillanata valóságos színészi-emberi jelenlét. Nem érzelmek ábrázolásával kelt érzelmeket, hanem gondolatokká, érzelmekké formált művészi eszközökkel. Embert ábrázol, de a jó színész sajátságaként mindig a történelem emberét.

*1243,* Montségur. Kicsiny vár, voltaképp megerősített kolostor, a Pireneusok egyik meredek sziklacsúcsán. Kintről bebocsátást kérő kürtszó hangzik. Raymond Perella - Bánffy György - lép a szín-padra. Erőt, férfias nagyságot mutat, keménység, fegyelmezettség ül arcán, amint a katárok ellenfelét, Pierre-Amiel pápai legátust fogadja. Okos, higgadt nyugalommal magyarázza, hogy el kell kerülni a háborút, mert „a vár elestével egy országot: vesztünk. A mienket, az egyetlent". Térdre ereszkedik a pápa követe előtt. Ám ebben a letérdelésben is emberi nagyság van. Perella a béke, a humanitás érdekében mindenre hajlandó, amíg hitében, becsületében nem kap sebet. Amikor ez bekövetkezik, úgy tudja elutasítani Pierre-Amielt, hogy már itt sejtetni képes további sorsát. Később így beszél: „Levertek bennünket. Ez volna még az elviselhetőbb. S ha úgy igaz, hogy leverettük magunk? El akartam kerülni az ostromot . . . letérdepeltem nekik. Nehezemre esett, ezért gondoltam helyesnek. S lám nem az lett a helyes. Hanem az ő módszerük: a hitszegés, az erőszak, a gyilkolás. Ezt kellett volna nekünk is élnünk, hogy megvédjük a szótartás, a szóértés, a barátság világát? Becstelennek kellett volna lennünk, hogy becsületesek maradjunk! . .. De az is hazugság, hogy akármilyen tisztaság puszta tisztaságával, hogy akármilyen igazság puszta igazságával megvédheti magát."

A színész olyan embert teremtett, aki kihívja maga ellen a sorsot, a halált.

Illyés darabjának gondolati rendszerében egységbe fonódik a személyes sors és a társadalmi küzdelem. A közösség tragédiájába ágyazva bontakozik ki az egyén drámája: Perella magánya, a művet kiteljesítő magánéleti konfliktus. A kétségbeesés, a reménytelenség hangján szól feleségéhez: „Magányos, akkor is, ha - nappal, így - melletted vagyok. Azzal kínzol, hogy nem osztod meg kínod." S ahogy az asszony kiszalad, megrendülten áll, hallgat, körülötte pezseg az élet, és mégsem tudjuk a szemünket levenni ró-la. Mennyi szín, mennyi döbbenet van ebben a némaságban!

A második rész: a végső összecsapás Pierre-Amiellel. Ebben a szikrázóan feszült, kristálytiszta gondolatiságú jelenetben rokonszenves visszafogottság, szuggesztivitás jellemzi a színészt. Erő és belső érzékenység, a gondolkodó-küzdő ember felelősségtudata, érzelmi kultúrája együtt él benne. Hitet és költészetet rejt a szellem felcsapó és lázadó ereje.

De nem egyszerűen játéka sodor magával. A szövegmondás szépsége, plasztic-itása is megragad. Bánffy vitathatatlanul előnyös hanganyaggal rendelkezik - nagy kitartással, elszántsággal fejlesz-tette, javította beszédtechnikáját. Nem véletlenek az előadóestek, a felolvasó-színpadi fellépések. Együtt és külön-külön mind hozzájárultak ahhoz, hogy egyik legszebben beszélő színészünk lett.

Pierre-Amiel gúnyos nevetéssel rohan ki a színről. „Belebuktok. Bele te is." - kiáltja még vissza. Perella utána iramodnék. Mégis megáll. Döntött. Halálra ítélte. Az elszántság, ahogy a hüvelybe löki kardját, a vég - s a kezdet. Hirtelen csend borul a színpadra. Perella egyedül marad, mozdulatlanul áll. Bánffy ebben a mozdulatlanságban éreztetni tudja Perella életének egész tragikumát; a magányt, a gyűlöletet, a szen-

ILLYÉS GYULA: TISZTÁK (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ). BÁNFFY GYÖRGY (RAYMOND PERELLA) ÉS PAÁL LÁSZLÓ (VILMOS MOLNÁR)

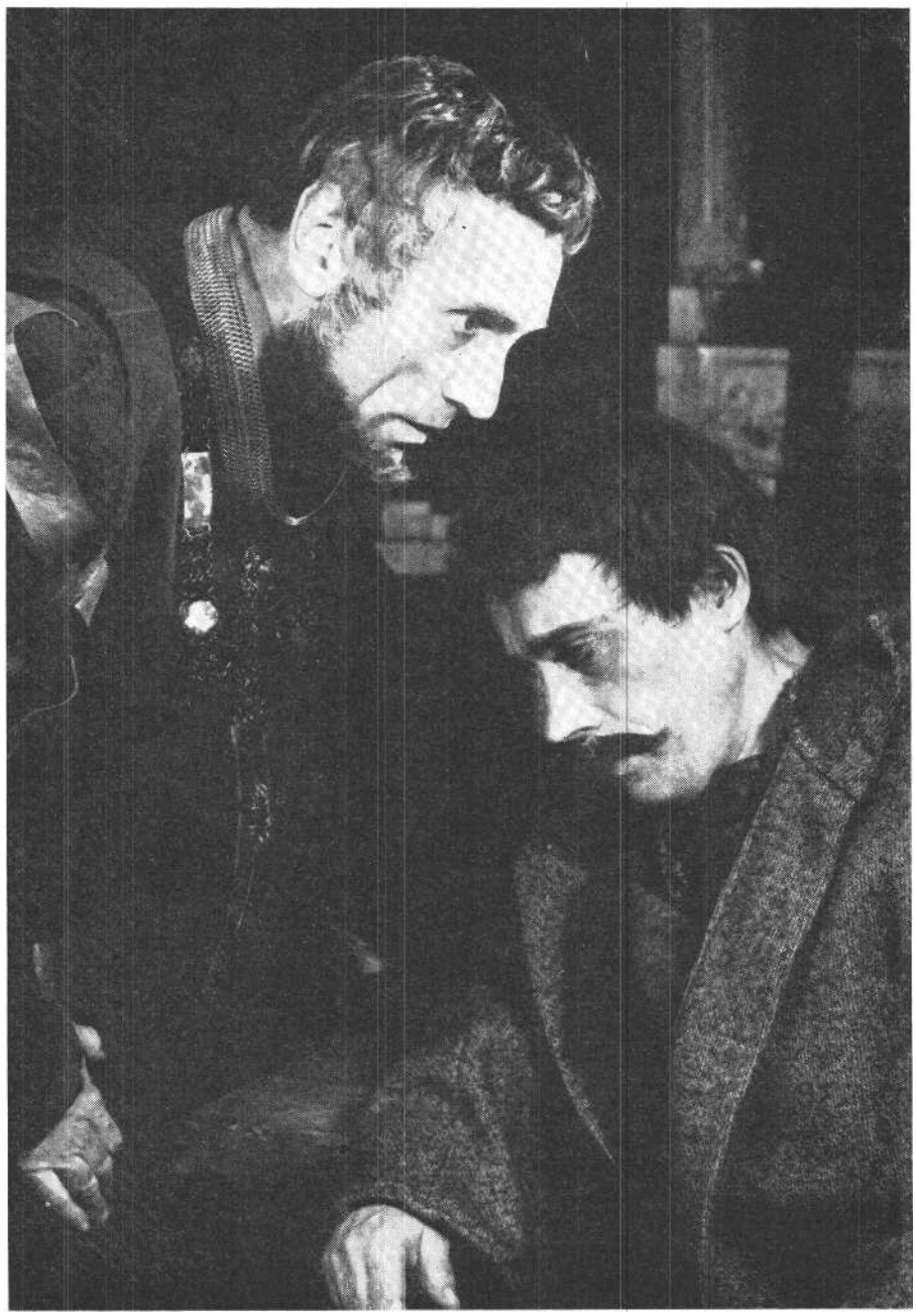
vedélyt, a megalázottságot, a konok kitartást. A végső szorítóban önmaga tehetetlenségére rádöbbenő embert biztos kifejező erővel formálja.

Bánffy játékában mindig ott a színészi önkontroll. Jól mutatja ezt az utolsó jelenet: a búcsú percei a színpadon. Corba, Perella hitvese is beáll az önként halálba indulók közé. A színész arcán megfeszülnek az izmok, fogait összezárja. Tombol és reszket - elfojtva, befelé - mozdulatlanságában. Megviselt, fáradt, megtört. Leül. Jó ideig némán maga elé mered, majd arcát tenyerébe temeti. A gyertyák kigyulladnak, a hivők megindulnak a máglya felé. Perella egyedül marad. Voltaképp most érzi csak a történteket. Körbetekint, mint aki süllyed, de a legmélyebbre jutva felkacag. Ki-botorkál.

A játék véget ért. Perella utolsó mondatai leányához szólnak: "S hol is a vigasz? A csöpp kis fény a szívben? Hogy nagyon-nagyon-nagyon akarva mégse ördögi lesz tán: nem a kínzó, hanem a kínzott. De segít ez neked? Mert ha még ez se?" Áll összetörten, némán, mozdulatlanul. Lemegy a függöny. Érezzük, Perella nem lesz öngyilkos, nem megy önként a máglyára. Élni fog. Egyszerűen, egyedül, mint eddig, csak reménytelenül.

Bánffy korábbi alakításaiban mindig volt valami abból, amit soknak, néha túlzottnak, „eljátszottnak" tartottunk. Ez lassan elmaradt. Perellában már egy a szó és a játék, a gondolat és a mozdulat. Erőteljes, tömör, sallangmentes, szuggesztív játékképítése, hosszú, mégsem hosszadalmas némajátékai. a visszafogott arcjáték, a sokszor emlegetett mozdulatlanság emberséggel telíti a figurát. Azt hiszem, nem egyszerűen színész és szerep találkozásáról van itt szó. Többről. Bánffy önmagára találásáról, egy szuverén művészi világ kialakulásáról. Az elmúl: évek televíziós és filmszerepeinek is köszönhető a színpadi egyszerűsödés. A kamera megkövetelte finom mikromimika, a filmben elengedhetetlen kompozíciós biztonság valószínűleg jelentős segítséget adott a színpadi játék tudatos fejlesztésében.

Bánffy eszköztára, játékstílusa letisztult, könnyeddé vált, ezzel a színészi megfogalmazás talán legmodernebb útját választotta. Természetesen neki is lehetnek még fáradtabb évadjai, olyan szerepei, melyek a tapasztalt színész számára rutinból megoldhatók, amelyek ki-ugrásra, új eszközök kipróbálására nem alkalmasak. És az is lehet, hogy akkor őt is megérinti a könnyedség, a könnyelműség. De most már valószínűleg el-jutott egy olyan szintre, ahol a korábbi akaratos, céltudatos munka megőrizheti színészetének lényegét - Bánffy színészi énjét.



*Illyés Gyula: Tiszták. Pécsi Nemzeti Színház.*

*Rendezte: Dobai Vilmos, díszlettervező: Vata* Emil, *jelmeztervező: Vágó Nelli, zenéjét szerezte: Szokolay Sándor. Szereplők: Bánffy György, Labancz Borbála, Szabó Tünde, Orbán Tibor, Haumann Péter, Holl István, Paál László, ifj. Kőmíves Sándor, Győry Emil, Karikás Péter, Kovács Dénes, Bősze György, Szivler József, Monori Ferenc, Kutas Béla*

FÖLDES ANNA

# A költő színpada

„Minél otthonosabban - ösztönösebben is - forog valaki a költészet belterületein, annál inkább vonzódik a határaira - e látszólagos ellent-mondás alapja is múzsai parancs."

(Illyés Gyula Dőlt vitorla című kötetének bevezetőjéből.)

Nemzedékének egyik legjelentősebb költői egyénisége Illyés Gyula - öt rangot adó verskötet szerzője, többszörös Baumgarten-díjas -, amikor először hallgat e múzsai parancsra. Az első, [1]934-ben kiadott prózai munkát gyors egymásutánban követik az új műfajok vonzására és meghódítására valló kötetek. Útirajz, életrajz, szociográfia, esszé és regény - a költő első „prózai" évtizedé-nek melléktermékeként remekművekkel gazdagították irodalmunkat. Igaz, a költő a prózát szinte minden vallomásában a poézis mögé utasítja, de a kritika az illyési próza egyenrangúsága mellett érvel, s a *Puszták népe* írójának helyét maguk a művek vívták ki prózairodalmunk élvonalában. Ám éppen tíz évvel az első prózai mű megjelenése után, 1944-ben a költő ismét a poézis „túlsó" határai felé indul, s új múzsát választ. Egy nappal a német megszállás előtt, a színpadi elő-adás minden reménye nélkül kötetben jelenik meg első drámája.

### A lírikus szószéke és laboratóriuma

Negyedszázad drámatermésének nem-rég megjelent kétkötetes gyűjteménye kínálkozó alkalom Illyés Gyula lezáratlan drámaírói pályájának áttekintésé-re. De éppen ez a feladatot adó lehetőség késztet arra, hogy az áttekintést ennél az 1944-es origo-pontnál kezdjük: mi késztette az akkor már jelentős prózaírói oeuvre-rel is rendelkező lírikust, hogy új utakat, műfajokat válasszon. Hermann István *Történelmünk elmulasztott és rosszul megragadott lehetőségei* című tanulmányában arra a következtetésre jutott, hogy a forradalmibbá váló helyzet, a fokozódó terror, a költő személyes kérdéseinek nemzeti horderejűvé válása, a „nem menekülhetsz" átélt konfliktusainak reális társadalmi drámává való objektíválódása magyarázza az első dráma születését. Ez a lényegében helytálló válasz azonban, úgy érzem, éppen az Illyés-pályakép szempontjából némi kiegészítésre szorul.

Támpontot adnak e kiegészítéshez a költő szubjektív nyilatkozatai is. Hogy míg a prózát csaknem minden vallomásában a költészet mögé utasítja, megnehezítve ezzel kritikusai és monográfusai dolgát, addig minden, a drámára vonatkozó kijelentése, vallomása - tisztelet-adás a műfaj iránt. Tiszteli benne a nyilvánosság műfaját, közvetlen hatását-varázsát és szigorú követelményrendszerét is. „A dráma a takarékosság műfaja, akárcsak a vers. A lényeget kell látni, aztán jól, de nem szabályosan, meg kell szerkeszteni. A drámáról szólva mindig a művészet varázsára gondolok: bemegyek egy terembe, leülök, s három óra múlva olyan tudással jövök ki, amit magánszorgalommal egy fél év alatt sajátíthattam volna el, s közben remekül mulattam is. Egy gondolat, egy tapasztalat átadása így, hogy élményt jelentsen, nem kevés erőkifejtést igényel az írótól." (A költő egy 1962-es nyilatkozatából, *Látogatóban, Kortárs magyar írók vallomásai.)*

Erre az erőkifejtésre Illyést pályáján elsősorban a lírikus társadalmi felelősségérzete által is megnövekedett közlési igénye ösztönözte. Mert bár lírikus volta soha nem jelentett önmaga számára börtönt, ahol énje bűvös köréből keservesen próbált volna kitörni, hogy vágya szerint a mindenséget vegye vers-be, mégis azt tapasztaljuk, hogy a költő folyamatosan és tudatosan törekedett az én körének kitágítására. Törekedett lírájában is, ahol bevonta e körbe övéit a családban, a pusztán, osztályostársait, a zselléreket, a nincsteleneket, azután tovább tágítva a kört, a magyarságot s egyre inkább - költészetének gondolatilag felfelé ívelő korszakában - az emberiséget. Ennek a törekvésnek mindvégig súlyt és hitelt adott a szubjektív lírai mondanivaló és az objektív igazság harmóniája, mégis korlátot szabott magának a műfajnak a társadalmi hatósugara. Mert bár Magyarországon - sajátos történelmi-társadalmi fejlődésünk és az ennek következményeképp kialakult líracentrikus irodalmi hagyomány hatására - századunkban is tovább élt a vátesz-költő missziója, az irodalom demokratizálódási tendenciái világszerte a tágabb nyilvánosságú műfajoknak (regény, dráma) kedveztek. Illyés Gyula tudta és érezte ezt a tendenciát, amikor egyre súlyosabb és egyre egyetemesebb lírai mondanivalójának mind szélesebb hatósugarú, adekvát kifejezési lehetőséget keresett.

Több emberhez s fokozott érzelmi-művészi intenzitással szólni - ez önmagában indok lehetett a költő drámai orientációjára. De Illyés esetében nyilvánvalóan ennél is többről van szó: a társadalmi állásfoglalás analitikus igényéről. Arról, hogy a lírikus - s most nem az abszolút énközpontú líráról, hanem a közéleti igényű költészetről szólunk - a megkínlódott és felismert igazságok orátora, míg a drámaíró az ellentmondásaival együtt megélt valóság hivatott elemzője. Az analízis és szintézis objektív feltételeinek hiánya évszázadokon keresztül sorvasztotta hazánkban a drámai tehetségeket. Létrejöttük viszont nem önmagában, hanem csak az alkotóban magában megszületető analízisigénnyel együtt vezethet a műfaj megújulásához. Illyés Gyulában, úgy hiszem, a negyvenes évek derekától kezdve kisebb-nagyobb szünetekkel, de elevenen él ennek a társadalmi analízisnek az igénye, s ez tette a költőt fogékonnyá arra a bizonyos, bevezetőben idézett múzsai parancsra.

Drámai életműve ennek az analízisigénynek a születéséről és alakulásáról s az objektív elemzési lehetőségek történelmi hullámzásáról is vall. De mindenekelőtt ennek közösségi, kollektív jellegéről. Arról, hogy Illyés, akinek legszemélyesebb lírája is eleven közéleti töltésű, drámáiban sem az egyes embernek a külvilággal kölcsönhatásban alakuló benső világát, hanem következetesen a tágabb közösség, a nemzet próba-tételeit állítja reflektorfénybe. A drámák témája - szinte kivétel nélkül - egy-egy kiélezett történelmi helyzetben végbemenő egyetemes próbatétel: a megszületető és az elmulasztott nemzeti lehetőségek példája. Az egyes ember, a darabok hősének történelmi és drámai minősítése is ettől a nemzeti próbatételtől függ: milyen terhet ró rá a nemzet, saját osztálya, s hogyan felel meg a vele szemben támasztott közösségi követelménynek. Hogyan ismerik fel a maguk paraszti terheitől roskadozó népi hősök a nemzetteremtés, nemzetmentés céljának elsődlegességét, a nemzet ügyének hivatott képviselői pedig a parasztsággal való szövetséget, mint a szabadságharcok conditio sine qua non-ját, s mit jelent a hatalom megszerzése és megtartása a néphez való hűség s a morál követelményei-

nek fényében. Illyés a maga történelmi drámáit szorosan köti a jellemhez: „A történelmi tragédiák a színpadon nem a történelem küzdelmeitől lesznek tragédiák. A lélekétől." Valójában azonban az Illyés-drámák hőseinek lelke mindenkor a történelem malomkövei között őrlődik.

A szenvedély és a kötelesség klasszikus konfliktusa, az egyén és a közösség polgári ellentéte után Illyés Gyulát elsősorban a konzekvenciáikban a jelenbe sugárzó nemzeti történelmi alternatívák foglalkoztatják. (S ez a tétel még akkor is érvényes, ha az egyes drámák elemzése során a központi konfliktusnak alárendelve megtaláljuk az előbb említett konfliktustípusokat is. Hiszen Dózsa horizontján is felmerült az Annával való idilli élet, az elvonulás csábító lidérce, de ennek a felismert történelmi hivatás ellenében sem lényeges súlya, sem lényeges dramaturgiai funkciója nincs. A Dózsa előtt álló meghatározó drámai alternatívák a vállalt történelmi feladat végrehajtására, a küzdelmek sorrendjére, a szövetségesek megválasztására vonatkoznak. Hasonlóképpen esetleges, inkább csak a jellemet motiváló, hangulatterem-tő szerepe van. *A Különcben* az Orczyné oldalán lehetséges, de történelmileg és Teleky jelleméből következően is lehetetlen boldogságnak.)

### *Történelmi és társadalmi dráma*

A már idézett illyési megfogalmazásban is kifejezésre jut az a tény, hogy történelmi és társadalmi drámáinak kategorikus megkülönböztetésével nem közeledünk, de távolodunk annak lényegétől. Nem véletlen, hogy a XIX. század második felében játszódó, történelmi hőst és helyzetet idéző *Különcöt* írója például társadalmi drámának nevezi: „Ha van a szó eredendő értelmében »társadalmi« dráma, műfajilag ez az. Egy ember úgy birkózik a társadalom erőivel, *hogy* jó működésre akarja bírni őket. Vagyis nem a maga személyes érvényesüléséért küzd, mint a századforduló »társadalmi« drámáinak hőse. A társadalomért." Még pregnánsabban fogalmazta meg ezt a gondolatot Illyés legutóbb két drámájának vidéki ősbemutatója kapcsán. „A történelmi drámában sohasem a kor a fontos, hanem az emberi magatartás. Ilyen értelemben egyik drámám sem történelmi. Nem helyeslem, ha történelmi drámáim közül kiérzik a kor, és be-szűkítjük a drámát a korba. Hiszen arról, hogy a hazaépítést lent kell kezdeni, s abban minden embernek részt kell vennie, más korból is lehet szólni. A magyar történelemnek e sorsfordító dátumát - - 1945-öt - éppen olyan alkalmasnak éreztem, hogy a hazaszeretet újkori megfogalmazásáról szóljon, mint például 1849-et vagy 1514-et." Mindebből az következik, hogy csak a korhoz kötött hitelesség és a jelenhez kötött gondolat kettős terhelésével szabad és érdemes vizsgálni az egyes drámákat s a drámai életművet is.

Időrendben az első Illyés-dráma A *tű foka,* megírásakor (1944) kétségtelenül jelen idejű alkotás volt, s csak az első negyedszázad elmúltával lett történelmivé. De a cselekmény „történelmisége" - a harmadik felvonásban ábrázolt megoldás túlhaladott naivitásáról most nem szólunk - napjainkban is rendelkezik a történelmi művek időállásának alapvető kritériumával, a jelenhez szóló - ha úgy tetszik: aktuális - mondanivalóval. A fogantatásában antifasiszta, ellenzéki töltésű pamflet 1944-ben a népi értelmiség válaszútján fogalmazott proklamációnak született, ma viszont - egészen más történelmi körülmények között - a népből való és attól elidegenedett funkcionáriusok karikatúrájának hat. S ebben nincs semmiféle ellentmondás vagy erőltetett aktualizálás. Hanem a néphez való hűség kérdésének koronként változó, de tartalmában s követelményében egységes látása.

Illyés Ercsei János dilemmájában fogalmazta meg először a későbbi történelmi drámákban variált alapkérdést: mi a legcélravezetőbb út a nép felemelésére? A két alternatíva: a felülről véghezvitt, közvetlenebb sikerekkel biztató, intézkedésekkel és központi erőforrásból támogatott felemelés, és az alulról kezdeményezett, a néppel együtt vállalt és végrehajtott felemelkedés. Ercsei János az első úton indul el, s csak saját terveinek kudarca, társadalmi és morális csődje ébreszti rá arra, hogy választása téves volt.

*A tű foka* hősének társadalmi érvényű konfliktusa, népboldogító szándékának és módszereinek, álmainak és kudarcának szembeállítása új, végletes körülmények között jelenik meg a következő Illyés-drámában. Csakhogy amíg Ercsei tényleges belső küzdelemben szenvedi el a maga vereségét, s példázza ezzel egy lehetséges emberi és osztálytévút kudarcát, a „lélekbúvárt", Szmuk doktort a színipadi cselekmény kezdetétől saját önző céljai vezérlik a lejtőre. Ercsei önmaga számára is tragikusan szakadt el a tettei cégéreként hirdetett népi törekvésektől s magától a néptől. Szmuk viszont kezdettől csak cégérnek választja, vadászterületének tekinti a falut. *A lélekbúvár* két hőse - az általdós Szmuk és ellenfele, a városban töltött tanulóévek után a faluba visszatért Dudás - valójában Ercsei és az Ereseik két lehetséges útját példázza. Az egyik egy abszolút zsákutca foglya, akinek leleplezésére Illyés a karikatúra végletes eszközeit választja. A másik viszont az író nézeteinek szócsöve-ként nyilatkozik meg a hősök perében. A komédia első, külső szintjén a freudizmus vagy a neofreudizmus, mélyebbre ásva azonban mindenfajta, a néptől idegen demagógia, általdományos szédelgés és dogmatikus népboldogítás karikatúrája. (Inkább szellemiségében-szándékában, mint hangvételében rokona, őse ez a később született Illyés-komédiáknak, a múltat teremtő modern-ősi bohózatoknak.)

### *Az **újfogalmú hazafiság példái***

Jelen idejű s mégis történelmi drámák nyitják meg a költő drámaköteteit. Ám ha a néző vagy olvasó Illyés történelmi drámáira gondol, nyilvánvalóan a pálya következő szakaszának drámai alkotásait, az *Ozorai példától a Különcig* ívelő drámasorozatot idézi. S ha fentebb megkíséreltünk szembenézni az illyési műfajválasztás mozgatórugóival, most fel kellene tennünk a következőt, hogy miért is választotta Illyés a maga korából merített s korához szóló drámai mondanivalójának hordozójául, keretéül a történelmet.

A válasz egyik komponensét a mai tárgyú és a történelmi drámák lehetőségeinek összevetése során általános érvénynyel már sokan és sokszor megfogalmazták. Hogy korunkban az egyes ember cselekvési lehetősége, cselekedeteinek történelmi konzekveneiája sokkal korlátozottabb, mint mondjuk az antik világ vagy az abszolutizmus korszakának kulcsfiguráié. Illyés történelmi drámáiban olyan hősöket állít a középpontba, akiknek általában megadatott a történelmi érvényű cselekvés lehetősége, akik a maguk sorsával, választásával - a lehetőségek megragadásával vagy elszalasztásával - személy szerint ténylegesen befolyásolhatják a magyar nép történelmét. A drámák cselekménye pedig magában a döntési szituációban indul s robban.

Illyés történelmi drámáinak kérdését nyilvánvalóan mindenkor a megírás időpontjának nemzeti, közösségi gondja ad-

ta fel. Lényegében *a Kegyencig A tű foka* kapcsán tárgyalt egyetlen alapkérdés variációi nyertek drámai ábrázolást: a nép felemelésének lehetséges útjai, az adott nemzeti és osztályviszonyok között. *(A Kegyencben* - erre még kitérek - lényegében új drámai kérdés kerül felvetésre.) A probléma hatékony művészi ábrázolásának kettős feltételéről, a hős és a szituáció megfelelő kialakításáról így vall a szerző: „A problémák úgy sorakoznak, mint egy bérkaszárnya gangján a konyhaajtók ... Hiába dúl az egyik lakásban a fösvénység, a másikban a kicsinyesség, a harmadikban az erkölcsi sematizmus, gyújtó tanulság csak Harpagon, Nóra, Tartuffe belépésével lobban elénk. Ők a nagyítók, ők a fénysűrítők. Tökéletesen elképzelt jellem, hozzá méltó tennivalóban, a dráma ezzel jut el addig, hogy legalább egy sort leírjunk belőle ..." Illyés szuverén és saját művével szemben is kritikus látására vall, hogy már 1954-ben a maga életművén belül is disztingválva utal a drámai művek eltérő fogantatásának művészi következményére azzal, hogy megemlíti: *„Az Ozorai példa* írója előbb a problémát látta, *A lélekbúvár* és *a Fáklyaláng* írója a hősöket."

Más kérdés, hogy Illyés drámáinak a vallomásban kifejtett törekvéssel ellentétben nem a jellemábrázolás az erőssége. Drámáinak legnagyobb jellemei is a nemzet tudatában, mitológiájában már élő hősök testébe leheltek lelket, s megőrizték vagy - mint Kossuth vagy Dózsa színpadra állításával - kiteljesítették azt. Harpagont, Nórát, Tartuffe-öt, akik az általuk hordozott problémáknak a műtől elszakítva is halhatatlan, a drámairoda-lom történetében többször reinkarnálódott képviselői, Illyés nem teremtett. Voltaképpen nem is erre törekedett, amikor történelmünk sorsfordító pontjain „az új fogalmú hazafiság nagy magyar példáit" kereste a nemzet Panteonjában. A meglevő történelmi kontúrokat azonban nem egyszerűen drámai segéd-eszköznek tekintette, hanem a nemzeti történelem és mitológia kínálta talapzatnak, amelyre állítva magasabbak a hősök, s gondolataikat is messzebbre sugározzák. A nézőben korábbról élő ismeret-anyag és érzelmi töltés - amire *a Fáklyaláng* és *a Dózsa* szerzője is tudatosan épít - nem az írói képzeletnek, hanem a költői gondolatnak ad szárnyat. Illyés drámai jellemábrázoló tehetsége, bármilyen paradox, a költőé, aki a maga lírikusként kikristályosított felismeréseit, vallott és vállalt igazságait bízza népi vagy a néppel megbonthatatlan szövetségben cselekvő hőseire. Ezek a jellemek az illyési mondanivaló érvényétől, érzelmi hőfokától s a gondolatok kifejezésének művészi, nyelvi intenzitásától nőnek meg a „hozzájuk méltó", tehát egy nemzet létét meghatározó tennivalóban.

### Múltat teremteni és jelent

Illyés népi játékai, a farce-ok kapcsán szól arról a szándékáról, hogy népünk nem létező, múltba süllyedt emlékét, hagyományát kívánja életre kelteni a múlt rekonstruált játékaival. Történelmi drámái kapcsán nem a költő, hanem az irodalomtörténet és a kritika hangsúlyozza Illyésnek egy hiányzó irodalmi folyamatosság megteremtéséért végzett áldozatos és eredményes munkáját. Érdemének vallja - joggal - a Katona Józseffel megkezdett és tragikusan félbetört nemzeti drámai hagyomány tudatos folytatását. Sőtér István Illyésnek a magyar történelmi dráma újjáteremtésében vállalt és végzett hivatását, a nemzeti eposzt megteremtő Arany János érdemeihez méri.

Nemcsak az egyes művek rangjukhoz méltó elismerése, hanem a nemzeti hála is érződik e megállapításokból. Csak-hogy - és ez nem par excellence Illyés, hanem inkább a magyar dráma sarkalatos problémája - lehet-e egy nemzet irodalomtörténetének hiányzó fejezeteit pótolni, századokkal később az alkotó saját korának ihletésére rekonstruálni? Illyés drámai életműve azt bizonyítja, hogy lehet. Hiszen legjobb alkotásaival nemcsak múltat teremtett, de jelent is. A kor kérdéseire válaszolt, s közben új korszakot teremtett a magyar dráma történetében.

Csak a rendkívüli vállalkozás és a rendkívüli tehetség találkozásának köszönhető ennek az önmagában ellentmondásos irodalmi küldetésnek a remekműveket is eredményező megoldása. De ugyanakkor még ebben a „szerencsés" találkozásban is felsejlik a magyar drámairodalom tragédiája. Az a megkésettség, amely a felszabadulás utáni évtizedek magyar prózájára is rányomta bélyegét, amellyel a legjobbaknak, Németh Lászlónak és Déry Tibornak is meg kellett küzdeniük. Hagyományban, lehetőségben még szegényebb drámairodalmunk számára a jelenkor társadalmi problematikájával és világirodalmi igényével való szinkronitás valóban még nehezebb, szinte sziszifuszi küzdelem. Talán mondanunk sem kell, hogy ennek realizálása nem csökkenti, hanem megsokszorozza Illyés Gyula és Németh László eredményes erőfeszítéseit. A megkésett történelmi fejlődés s a nemzet egészséges történelmi tudatának kialakulását következetesen gátoló körülmények elkerülhetetlenné, váteszi misszióvá tették a nemzeti függetlenség és a társadalmi felszabadító törekvések találkozásának reális és ugyanakkor példaadó ábrázolását. Ennek a késői, de még mindig fájdalmasan időszerű problémafelvetésnek természetes és adekvát kifejezési formája volt az, amelyet Illyés választott - a hagyományos drámaszerkezet.

Nincs módunk arra, hogy e hasábokon végigkövessük az Illyés-drámák szerkezeti fejlődését. Inkább csak utalni szeretnénk rá, hogy az epikától az igazi drámáig vezető út ívelése hogyan követhető szinte műről műre. *Az Ozorai példa* még inkább részleteiben gazdag, költői áradású színpadi epikának tekinthető. Az uralkodó osztály és a nép a történelem sürgette, de mégis egyre halasztó-dó összefogásának igénye, itt inkább csak végigvonul a változatos, drámai motívumokat is felsorakoztató színpadi tablón, kilombosodik, dinamikusan váltva a remények és csalódások hangulati elemeit, de a lélek igazi drámáinak csak az árnyéka jut el - Hettyey és Csapó sorsában - a színpadra. Még Dózsa György jellemében is több az eposzi nagyság, a világgal gyürkőző ember sorsvállalása, mint a maga döntésének felelősségével birkózó drámai hős tragédiába illő küzdelme. S ha ez a Dózsa -- Móricz Zsigmond és Ady Endre Dózsájának test-vére - összeméri is nézeteit, taktikai elképzeléseit Mészáros Lőrinccel s később az urak szövetségét kínáló, kísértő Zápolyával, végső soron nem ezek a küzdelmek, hanem inkább az átélt történelmi tapasztalatok viszik előre Dózsát a maga történelmi küldetésének útján. Még a bánki sértődés motívumát megújító érzelmi szál, az Annát ért veszteség szubjektív átélése is inkább kísérő eleme, mint mozgató rugója Dózsa-drámájának.

Izzó drámai küzdelemnek először a *Fáklyalángban* lehetünk tanúi, ahol is a II. felvonás vitája rendhagyó dramaturgiájával már jelzi, hogy Illyés egyszerre követi és teremti a nemzeti dráma klaszszikus példáját. Példájává válik e polémia annak a nyílt színpadi vitának, amelyben nem a jó s a rossz erői mér-kőznek, nem is egy hős lelkében ütközik a kétfelé húzó szenvedély, hanem két intellektuálisan egyenrangú fél méri össze a maga szubjektív, azonos intenzitással

átélt, de objektíve (és történelmileg) különböző értékrendű nézeteit. Kossuth és Görgey vitája mentes minden formális elemtől, feszültségét a nézetek jelenbe sugárzó kettős érvénye adja. Az, hogy Kossuthnak a történelem szentesítette plebejus hitét, hevületét Görgey ténylegesen megfontolandó, matematikailag alátámasztott érvekkel bombázza, s csak a dialógus dialektikájában kristályosodik ki végérvényesen Kossuthnak az utójátékban morálisan is hitelesített igazsága.

*Az Ozorai példától* a Dózsáig tartó pályaszakasz drámáinak nem tagadása, hanem folytatása az Illyés drámai életművében eddigi csúcsnak tekinthető *Kegyenc*. *A Kegyenc* még a korábbi drámáknál is nyíltabban vállalja a maga hagyományteremtő, pótló misszióját, amikor egy „közismert, de igazában funkciót nem végző klasszikus, egy helyben járó mozdony, fényt át nem eresztő üveg" rekonstrukciójára vállalkozik. Teleky László eredeti drámájának születése és problematikája szorosan kötődik a negyvennyolc utáni magyar történelem sorsfordító korszakához. Illyés *Kegyenc*e drámairodalmunk elhantolt lehetőségeinek feltámasztásával felidézi ezt is - a politikus író negyvennyolc bukásából levont következtetéseit. De az új dráma lényegének mégsem ez tekinthető, hanem az illyési mű megjelenése, majd bemutatása idején sokat vitatott, élő történelmisége. Ennek ihletőjét a kortárs nézőnek, a személyi kultusz idején végbe-ment hatalmi torzulás tanúinak, részeseinek és áldozatainak nem kell Valentinianus udvarában keresni. A régmúltból kihantolt, krónikákban őrzött történet, amelynek félreérthetetlen tanulsága Teleky idején is több volt a zsarnokság le-leplezésénél, több a zsarnokság ellen való állásfoglalásnál, Illyés drámájában magában hordja a zsarnokság modern mechanizmusának és konzekvenciáinak leleplezését is. Sajátos és tragikus történelmi időszerűségével vált *a Kegyenc* a jelen-kor legjelentősebb eleven klasszikusává.

„Embertelen módon szent ügyet sem lehet szolgálni, önmagunk feláldozásával sem" - hangzik a drámai ítélet. S e gondolat párhuzamos mondata, a dráma hős-nőjének, Júliának megfogalmazásában: „Az ember megcsúfolásával az Istent sem lehet szolgálni." E gondolatok érvénye és drámai megjelenítése annak idején részletes elemzésre került. De mintha elsikkadt volna e tendenciák jellegzetesen illyési, közösségi érvénye. Az, hogy Illyés ezúttal sem egyszerűen a hatalmon levők és hatalmon kívüliek érdekellentétének nyilvánvaló, felszínen is látható aspektusából elemzi a politikai, társadalmi sakkhúzásokat, hanem Maximus, Júlia, Fulgentius és Palladius személyes felelősségének oldaláról.

A drámának ez az időszerű igazsága szerves folytatása a korábbi népi, nemzeti sorskérdéseket példázó művekének, de ugyanakkor egyetemesebb, általánosabb érvényű is. Dramaturgiája hasonlóképpen hagyományos építésű, de az epikai elemek háttérbe szorulásával koncentráltabban és szuggesztívebben drámai.

A megkésettség problematikája, amely-re az egész drámai életmű alapkérdéseivel kapcsolatban utaltunk, Illyés legutóbb színpadra került drámájával, a *Malom a* Sédennel kapcsolatban, nem mint a korszerű írói mondanivaló és a hagyományos forma megoldott ellentmondása, hanem mint egy időszerű politikai gondolat és törekvés jegyében született mű korlátozott érvénye jelentkezik. Ez a közvetlenül a felszabadulás után fogant és sajnos csak sok évvel később befejezett, színpadot nem kapott, de arra kezdettől érdemes dráma talán azért dacolt Illyés minden műve közül a legnehezebben az idővel, mert megjelenésekor is inkább egy politikai koncepciót szolgált, mint a valóság legmélyebb rétegeinek feltárását, mint a drámai életmű indítékát jelentő analízist. Az ábrázolt korszak ellentmondásainak drámai analízise ugyanis elkerülhetetlenül felszínre vetné - pontosabban: vetette volna - a korszak alapvető nemzeti problémáját, a felelősség kérdését. *A Malom a Séden* nem vitatja ugyan a nemzeti felelősséget, de drámai. cselekményében kitér annak mélyreható ábrázolása elől. Szinte programszerűen vállalja, ha nem is az önigazolást, de a retrospektív példaadást. A mű megjelenését követő 1963-as vita - amely történelmi illúziók kergetésével, a múlt megszépítésével, a kivételesnek számító értelmiségi ellenállás általános jelenségként való ábrázolásával vádolta az írót -- ha elhanyagolta is nemegyszer a mű esztétikai értékeit, mégsem írható a dogmatizmus számlájára. Akkor sem, ha tekintetbe vesszük, hogy a választott műfaj eleve felmenti az írót a teljesség követelményei és igényei alól, s a dráma cselekményét szűkre fogó, zárt helyszín - a malom „kis világa" - még hangsúlyozza is az ábrázolt körnek a nagyvilágon belüli partikuláris jellegét. Joggal érezte ebben az országos hatásfok nélkül ábrázolt, szűk hatósugarú ellenállásnak írói megjelenítésében Pándi Pál Illyés valóságtiszteletének megnyilvánulását. A vállalkozás azonban ezúttal mégsem ér fel a nemzeti lét főkérdéseit elemző Illyés-drámákéval. A mű bevezetőjében ki-fejtett s a dráma szövegében több változatban is visszatérő élet- és munkahipotézis - az erők összefogásának szükségessége, az örökös újrakezdés hite - inkább egy történelmileg hitelesített szándéknak a menlevele, mint a mű jelenben érvényes igazságának a szintézise. Ez az oka annak, hogy inkább az egyéni és társa-dalmi konfliktusok szövetének szerkezeti elrendezése, egy-egy részkonfliktus valóságos drámaisága, a jellemek lírája érzékelteti a drámában elsikkadt nagyobb lehetőséget.

Külön tanulmány tárgya lehetne Illyés Gyula művenként megújuló, minden hős ajkán újjászülető drámai nyelve. Dózsa és Mészáros Lőrinc, Kossuth és Józsa, Teleky és Szmuk doktor egyéniségét, szellemi arculatát meghatározó és kifejező színpadi nyelvének közös vonása az a lényegre törő fegyelem, amely a kor, a jellem és a gondolat hármas kötöttségében szabja meg a szavak rendjét. Szigorúan s mégis anélkül, hogy azok költői szárnyalását nehezítenék. A teremtő drámai nyelv követelményeit Illyés Gyula, a költő, nagyon is magasra helyezte. „Sehol másutt nem vizsgázhat - a versen kívül - a nyelv teremtő erejéhez való viszonyából az író úgy, mint drámai alakjai megteremtésénél. Mert ha valahol, hát a drámában pusztán szóból lesz a világ, ember és sors. Az így megterem-tett jellemeken és helyzeteken át teremtődik meg ugyanis az a fajta költészet, az a drámai hatás, melyet én az imént úgy írtam körül: néhány ölnyi deszkán elénk lobban és szívünkben perzsel az igazság."

Illyés drámáiban nemcsak vállalta a saját maga szabta követelmények teljesítését, de példát is adott. A kor nagy kérdéseivel szembenéző, klasszikus kereteket kitöltő drámáiban megteremtette az irodalmunk fejlődési folyamatából tragikusan kiszorult klasszikus magyar drámai nyelv és az élő magyar színpadi beszéd költői szintézisét. A hagyomány s a modern ember gondolatvilága ugyan-olyan szerves egységgé ötvöződött Illyés drámai nyelvében, mint költészetében. S ezzel nemcsak példát adott, de feladatot is a mai színháznak: Illyés színpada temploma és műhelye kell hogy legyen a magyar nyelvnek is.

SIKLÓS OLGA

# A „Malom" útja Veszprémig

Az írásoknak, a könyveknek s különösen a drámáknak sorsuk van - végzetük. E végzet nem kívülről jön, nem is isteni döntés szülötte, s mégis majd-nem az. A nagy drámák valamiben mindig mást és másképpen mondanak, mint addigi elődeik többsége, a nagy írói vallomásokban mindig felfedezhető a megszokott gondolattól, a már sokszor megemésztett igazságtól vagy annak látszatától való eltérés. S bár a színpadot az új eszmék éltetik - a színpad olykor nehezen nyílik meg éppen az új, másfajta gondolatok előtt. Illyés drámája is közel egy negyed századot várt, míg a „szent deszkára" került. Felét ez időnek félbemaradtan, az író asztalfiókjában és gondjai között, felét már megírtan, de még mindig távol a színpadtól. Illyés e felszabadulási drámája érlelődési korszakában is már nagyon odakívánkozott a megkezdett drámai mondanivalóhoz, sorban másodiknak A *tű foka* után. Abban az első drámában is már arról esett a legtöbb szó, hogy a hazát „fönt" vesztették el, de „lent" kell megtartani. Illyés paraszthőse, Ercsei, lentről indul föl-felé s tér vissza a szülőföldre magányos prófétának, hogy embertől emberig vigye a tanítást a haza, a nép valódi érdekeiről. Az egyén felelőssége a társadalomért, ez az örökké visszatérő illyési gondolat fűti A *tű foka* hősét, ez izzik át *a Malom a Séden* minden során is. Az 1943-44-ben írt A *tű* fokából küldött illyési üzenet könyvbe zártan csak kevesekhez juthatott el, s ez üzenet folytatása: az egyéni tettek súlya és fontossága, a haza- és nemzetépítés problémája még izgalmasabb téma lett 1945 után. *„Mikor, hol, miképp teremtődhet haza?... A sejtjeire tépett nemzet is megújulhat ... minden percben, mindenütt lehet ... hazát építeni ... Kezdd el azonnal az építését, ott ahol vagy, úgy, ahogy tudod."* Ezekre a gondolatokra, erre a felhívásra épül a *Malom a Séden c.* dráma, egy olyan katasztrofális pillanatot választva a drámai cselekmény hordozójául, amelyben talán a legnehezebb ezeket a tettre és hitre buzdító szavakat kimondani. A II. világháború s abban Magyarország szerepe sokkot idézett elő. E sokk reális feloldása helyett a politika és az irodalom egy része is igyekezett olyan kollektív bűntudatot kialakítani, melyben egy egész nemzet került a vádlottak padjára, s mely légkörben a szerepek tényleges tisztázása, egy nép, egy nemzet önvizsgáló értékelése szorult háttérbe. A témát úgyszólván csak az ellenállás felől lehetett megközelíteni. A személyi kultusz évei nem kedveztek a téma illyési megfogalmazásának. Így maradt e dráma félbe-szeribe, agyba, fiókba zártan, s csak később, más drámai közegben, más történelmi szituációban - az *Ozorai* példában, *a* Fáklyalángban - nyerhetett drámai megfogalmazást.

Eltelt jó tíz esztendő, a téma még mindig aktuális volt, s alkalmasnak tűnt, hogy a jó barát, a színpadi együttműködő társ, Gellért Endre életkedvét újabb együttműködésre csalogassa, munkára serkentse. A fiókból előkerült a kézirattöredék, s most már az alkotótársakkal közös munkában kerekedett drámává, illetve készült el a dráma első megfogalmazása. Gellért Endre halála pontot tett a további munkára. *„A darab, amelynek előadása a fölszabadulást követő években lett volna időszerű, azaz nevelő hatású, így jutott el a leíratásához is tízévi késéssel, végül kegyeletből. Nagy - mindennél fontosabb - mellékcéljai közül egyiket sem érte el. Ez létében fogyatékosság, s nem az, hogy a szent deszkákra nem jutott el. S hogy ezt annyira se véglegesíthettem már, mint a többi félig készet. Jött a kor, midőn színi bemutatásra nem műveim, hanem eleven személyem került, együtt sorsom legdrágább társával, s oly módon s szinten, s oly taps közepette, hogy hovatovább a szó: szín-ház nem ujjamat indította írásra, hanem gyomromat, mint egy pavlovi kutyáét, émelyre. Megszűntem drámaíró lenni."* E sorok 1963, áprilisában *a Kortársban* láttak napvilágot *a Malom a Séden* előszavaként. Néhány hónappal korábban kerestem meg Illyés Gyulát e dráma ügyében először, a kézirat ismeretében, de még azelőtt, hogy e félelmetesen csengő mondatot - „Megszűntem dráma-író lenni" - olvastam volna. Csupán az élt bennem, hogy *a Fáklyaláng* és a *Dózsa György, A tű foka* és *az Ozorai példa* drámaköltőjének további munkássága nélkül szegényebb lenne a magyar színház és dráma. A magyar színházi élet létalapja a magyar dráma, s a mégoly szép klasszikus vagy külföldi darabok nagyszerű előadásai sem pótolhatják az eleven magyar színházban a magyar drámát. Tehát szükségünk van Illyésre, a drámaköltőre, kell, hogy a közönség találkozzék lelkiismeretébresztő szavaival, hőseinek határozottan humánus és felelősségteljes cselekedeteivel. A kísérlet akkor nem sikerült, a darab bemutatása elé akadályok gördültek, maradt a folyóiratban való megjelenés, majd né-hány év múlva *egy* lelkes színjátszókör, a MOM kultúrcsoportjának „ősbemutatója", csendben, szinte titokban. Az elő-adás után a csoport tagjai ott szorongtak az író körül, zavartan s örömmel, hogy az író megtisztelte őket látogatásával. Illyés emberi közvetlensége, az a szeretet és melegség, ahogyan megköszönte minden szereplőnek a munkáját, egyszeriben feloldotta a zavart, a feszültséget. Minden bemutató után - ezután is - azt kutatta, hol, hogyan lehet a drámán javítani, tömöríteni. Nemcsak meghallgatta, de kérte a színházi szakemberek tanácsát, mondván: egyetlen színpadi szerző sem mondhat le arról a segítségről, amit a színházi emberek tudnak nyújtani. Tréfásan ezt egyszer úgy fogalmazta meg: ha fáj a fogam, fogorvoshoz megyek, s nem én mondom meg, hogy a fogammal mit csináljon.

Sommásan azt szoktuk mondani, van könnyű és van nehéz szerző. Az előbbi mindenbe belemegy, az utóbbi még egy elhagyott vagy megváltoztatott névelőért is perel. Illyést nem lehet egyik kategóriába sem sorolni. Ő azon kezdi a munkát, hogy tiszteli kollaboráló társaiban a saját szakmai tudásukat, tapasztalataikat - s így e kollaboráló társak már csak viszonozhatják a tiszteletet és a szakmai megbecsülést. Talán nincs még egy író, aki ha készülő darabjáról kérdezik, ilyen módon és mértékben rögtön rendezőre, dramaturgra, színészre terelné a beszélgetést, előtérbe állítva őket, mint alkotó társakat. Kevés dráma okoz olvasva olyan teljes élvezetet nyelvezetéért, gondolati gazdagságáért, mint éppen Illyés drámái - s kevés drámaíró érzi annyira félkésznek műveit a színpadi megvalósítás, az utolsó megformálás előtt, mint éppen Illyés. Mindig készen áll a javításra. Kell-e jobb példa, mint a *Fáklya-láng?* Több száz sikeres est után, a fel-újításra átírta az egész első felvonást, és nagyon sokat javított a második, harmadik felvonáson is.

*A Malom a Séden* veszprémi előadása e példamutató és ritka együttes munkából született. A dráma gondolati anyaga már első megfogalmazásában is szép

ILLYÉS GYULA: MALOM A SÉDEN (VESZPRÉMIPETŐFI SZÍNHÁZ). POLGÁR GÉZA (BERECZ) ÉS JOÓS LÁSZLÓ (IMRE)

SZAKÁCS ESZTER (VALI) ÉS HORVÁTH SÁNDOR (GALAMBOS KÁLMÁN)

drámai dialógusokban revelálódott. A jellemek plasztikusak, elevenek voltak. S mégis arra kértük Illyést, javítson a drámán, elsősorban annak szerkezetén. A dráma eredeti formájában három különböző színtéren játszódott, s a harmadik felvonás sodró lendületét egy átdíszítés szakította meg. A dráma cselekménye és gondolati anyaga azt sugallta, hogy ez a malom egy tenyérnyire sűrített Magyarország, mintegy keresztmetszete egy kis emberi közösségnek, mely utal a nagyobb, a nemzeti közösségre is. Meg-ítélésünk szerint a dráma szcenírozásának is ezt kellett kifejeznie. Így született meg az új színpadtér - egy malom keresztmetszéből annyi, amennyi a kis méretű veszprémi színpadra befért. S míg az előbbi szerkezetben egy-egy jelenetet szinte gúzsba kötött a színpadtér, ebben egyszerre otthonosan mozogtak a szereplők, „belakták" a játékteret. Szinte tapinthatóvá vált ennek a kis emberi közösségnek minden félelme, riadalma és az új helyzet adta szituációban a cselekvési lehetősége is. Kialakult a mozgás dramaturgiája, amivel a rendező külön aláhúzhatta a dialógusokban, jellemekben, szituációkban levő drámai lehetőséget. Az így kialakított játéktér például különleges feszültséget biztosított a harmadik felvonásban. A cselekmény egyszerre két szálon futott: Takács kapitány vezetésével folyik a házkutatás és a rejtekszobában Galambos Kálmán, az öreg tanár hazáról, nemzetépítésről, jövőről vitázik Bereczcel, az elbújtatott ellenállóval. A néző érezhette a cselekmény külső izgalmát: bármelyik pillanatban lelepleződhettek volna a házkutatók előtt a rejtőzők, de megérthette e drámarészlet mélyebb értelmét is: nincs olyan pillanat, amikor ne kellene a jövőre, a hazára és annak építésére gondolni, arról gondolkozni. A cselekmény folyamatossá tétele lehetőséget adott egyik-másik jellem jobb kibontására is. A hosszú kettős jelenetek, melyek nem mindig ott szakadtak meg, ahol a cselekmény, hanem ahol egy adott és kötött színtér kívánta, most lüktetőbbek, vibrálóbbak lettek, s tér és idő nyílt egy-egy alak árnyaltabb meg-fogalmazására is.

Külön érdemes szólni a dráma befejező jelenetéről. Kálmán bácsi a régebbi formában a darab végére kissé meg-fáradt, mintha az a lelkierő, amit másokba öntött, a végkifejletnél éppen őt hagyta volna cserben. Az új utolsó jelenetben éppen az a kölcsönös mágnes-hatás érvényesül, amiről ő példálózik Berecznek. Berecz emberi nagysága így Kálmán bácsi aktivitásában jut kifejezésre. Egy-egy új mondat beírása vagy réginek az elhagyása is elegendő volt ahhoz, hogy a drámában elrendeződjenek az addig tapasztalt kis bizonytalanságok, hatásukban gyengébb jelenetek.

Egy dráma javítása, az új változat eredményessége nem a javítás mennyisé-gén múlik. Inkább az író és a színház szerencsés találkozásán. E találkozás lényege az írói mondanivaló értő interpretálása volt, az a törekvés, hogy az illyési gondolat álljon minél plasztikusabban a néző előtt. Kölcsönös tisztelet: ez lehet minden együttműködés alapja.

SZÉKELY ANDRÁS

# ***Darabok*** *és színpadképek*

Leonardo állítólag szerelmes volt modelljébe, mikor a nevezetes Mona Lisát megfestette. Hogy ez igaz-e vagy sem, nem tudjuk - de az valószínűnek látszik, hogy nem árt, ha a portré festője szereti a modellt. A színpadképek esetében pedig nem árt - sőt, úgy tűnik, nagyon is sokat számít -, ha a tervező *szereti a* darabot.

Az utóbbi időben néhány darabot úgy néztem végig, mint egy kiállítás képeit. Megpróbáltam figyelmen kívül hagyni a darab szövegét, a színészi játékot, s igyekeztem csak a színpadkép, a ruhák, a világítás képzőművészeti jellegű *látványára* koncentrálni. Hamar kiderült, hogy ez a módszer teljesen értelmetlen. Olyan, mintha egy portré elemzésénél nem vennénk figyelembe a festő és a megrendelő viszonyát. Velázquez rengeteg arcképet készített IV. Fülöp spanyol királyról, mert mint udvari festőnek ez volt a munkája - de művészetét igazán a nyomorékokról, öreg tudósokról, parasztokról vagy más, alacsony rangú személyekről készült arcképek bizonyítják. A színpadképen éppúgy megérzik, hogy tisztességgel teljesített penzum-e vagy lelkesen vállalt művészi feladat, mint egy festményen vagy szobron.

Vegyük példának *Jánosa Lajos* két tervét: *a Tükör* (Vígszínház) és *a III. Richárd* (Madách Színház) díszletét. Mint-ha két tervezőtől származnának! A különbség pontosan akkora, mint a két darab között. Ami nyilvánvalóan nem len-ne indokolt, ha Jánosa szeretné Déry Ti-bor több-kevesebb joggal felújított, egyes részleteiben rokonszenves, de egészében kevéssé sikerült darabját a gyanútlanul vágóhídra menő kispolgárcsaládról meg a munkásmozgalommal kacérkodó, de szenvedést vagy nyomort vállalni nem merő polgárfiú tragédiájáról. A darab jellegének tisztázatlansága megzavarta a tervezőt; *a* Tükörben egy modern alap-ötlet - a kispolgárcsalád rádiójátékként hallgatja saját tragikus történetét, de nem ébred rá, hogy róla szól a „rádió-játék" - és egy szabályosan realista, szinte „szocreál" színmű keveredik egy-mással, néhol a múlt századi dráma tirádáival és monológjaival megtűzdelve. Jánosa ennek megfelelően igyekezett kialakítani a díszlet stílusát: lakásbelső forgószínpaddal, hogy minden szobában felléphessenek a szereplők, s a „váltás" érzékeltetésére csillogó alumíniumlemezek, amelyek hol felemelkednek, hol közrefogják a színt, aszerint, hogy a „rádió-játék" családja él-e a színpadon vagy a „rádiójátékot" hallgató család. A szobák berendezése szegényes, sőt, talán túl szegényes. Bár a szövegben szó esik a lakás tulajdonosának (törvényszéki bíró) megromlott anyagi viszonyairól, mégsem tűnik valószínűnek ez a hangsúlyozott kopottság egy politikai pereket is vezető bíró esetében. Polgári környezet helyett kispolgári környezet - a munkásmozgalomhoz vagy inkább annak egyik lánytagjához való kapcsolódás így egyáltalán nem meglepő. Egy elegánsabb berendezés talán nem felelt volna meg a „ját-szó" és hallgató család azonosságát valló rendezői elképzelésnek, de hűbb képet adott volna a kispénzű pesti értelmiség látszatjómódjáról. A színpad képe így részben eltér a realitástól, részben látványként sem segíti a lassan hömpölygő cselekményt. A fémlemezek szerepe a „váltás" jelzésén kívül a rádiót hallgató család szűk, saját butasága falai közé zárt világának jelzését szolgálja - de igazi *képi, látványbeli funkciója nincsen.* Csak a tudatnak szól és nem az érzékeknek. Technikájában kitűnően gördül a *Tükör* színpadképe, pergőn váltanak a jelenetek, hiszen Jánosa rutinos és szak-máját nemcsak értő, hanem egy ideig tanító tervező. A díszlet rutinosan megoldott feladat, tisztességgel elvégzett munka - de a művészet hiányzik belőle.

Pedig Jánosa kitűnő művész. A Madách Színház színpadán felépített két mozgó fal, áttört, „mérműves" ablakaival, nyers deszkáival és fenyegető vas-pántjaival, a fenti mozgó lapok és a hatalmas rács egyszerre festői és szcenikusi bravúr. Shakespeare darabjainak színre-vitele mindig merész díszlettervezői vállalkozás volt, *a III. Richárdban* jóformán egész Angliát színpadra kell állítani. A Globe szcenikusai egyszerűen oldották meg ezt a problémát: nem használtak díszletet. A meiningeni herceg társulata a múlt század végén jóformán újra felépítette a shakespeare-i világot, Rómát vagy a középkori Angliát. Jánosa megtalálta a kettő közt a helyes közép-utat, s így *a 111. Richárd* színpadán egy-szerre él a Tudor-kori Anglia - jellegzetes gótikájával - és a Shakespeare-kori színjátszás hagyománya, gyors, pergő helyszínváltásaival.

Hosszan lehetne sorolni a szellemes megoldásokat, ahogy ugyanabból a két falból hol börtön, hol trónterem, hol városkép, hol sík tér alakul ki. Hadd szóljunk azonban a mesterien kezelt fény-ről: ahogy a darab elején a díszletfalat hátulról világítják meg, s a gótikus csipkézeten keresztültör a fény, a katedrálisok ablakain besütő fény benyomását keltve - a néző egy pillanat alatt beleéli magát abba a korba, mikor a városok központja a katedrális volt, az évszázadokig épülő katedrális. („Ha megnéz, uram, egy középkori városképet, a katedrális tornya mindig éppen épül. A kész torony modern és parvenü dolog" - írta Szerb Antal.) Ez a leegyszerűsített, csupán legfontosabb vonásaiban, motívumaival felvillantott jellegzetes Tudor-gótika mint a kor szimbóluma - ez volt Jánosa telitalálata *a III. Richárd* díszletében, a meglelt arany középút az erőltetett egyszerűség és a naturalista részletezés között.

Jánosa puritán, csak játéklehetőségben bővelkedő díszletét kitűnően egészítik ki *Köpeczi Bócz István* reneszánsz ruhái. Nem jelmezek - ruhák. Könnyedek, csillogók, testre szabottak, egyiken sem érezni a kelléktárak porának szagát. Egy dolog azonban nem egészen világos: miért jár III. Richárd - nemcsak a Madách Színházban, hanem minden eddig látott előadáson - fekete ruhában? Mielőtt hagyománnyá vált, nyilván jelkép lehetett ez; de ma, Gábor Miklós modern, ár-nyalt játéka láttán nem túl elsődleges, nem közhelyszerű jelkép a hagyományos fekete ruha? Hiszen senki más nem visel fekete ruhát, s ha Richárdnak életeleme a színlelés, miért hord feltűnő öltözéket?

A Madách Színház Kamaraszínháza mutatta be Fejes Endre új darabját, a *Vonó Ignácot,* amelyről a kritika megállapította, hogy „a végén kicsit esik". Sajnos inkább zuhan, és a színpadképpel is ez történt: az első két felvonás szellemes, mozgalmas díszlete a harmadikban atomjaira hullott szét.

Fejes darabjai bonyolult feladatok elé állítják a díszlettervezőket: negyven év eseményeinek színhelyeit kellett *a Vonó Ignácban* is megteremteni, akár a *Rozs-*datemetőben. Az első két felvonásban *úgy* tűnt, *Síki Emilnek* tökéletesen sikerült megoldania feladatát. A színpadkép látszólag zsúfolt összevisszaságában minden tárgynak megvolt a maga feladata, s így ez a szürrealista kollázsra emlékez-

tető színpadkép első látásra sem hatott értelmetlennek vagy rendezetlennek.

A jelzett díszletekkel telezsúfolt színpad egy-egy része hol lövészárok, hol hadikórház, hol portásfülke, hol özv. Mák Lajosné albérleti szobája, hol eszpresszó vagy kertvendéglő szerepét tölti be. Minden tárgy - a különös Mária-képtől a műlevéllel futtatott vasrúdig - értelmes, indokolt jelzés. És amit magyarázni tud a művészettörténet, de megmagyarázni nem: a színpadkép a teljes zűrzavar el-lenére egységes és megnyugtató. Es az sem zavar senkit, ha az ügyelő pultjára kiszögezett pin up girlt is látja. Belefér a képbe. *A Vonó Ignác* első két része igazi, költői játék - kicsit a felejthetetlen *Hazudós* alakjának életre keltése.

És jön a harmadik felvonás. A remek játék az izgalmas tragikomédia és az unalmas társadalmi dráma keverékébe csap át, majd egy furcsa, villámtréfa-szintű poénnal véget ér. A billenés már akkor megtörténik, mikor még a harmadik felvonás egyetlen szereplője sem nyitotta ki a száját.

Az előző két felvonás egyes elemeit meghagyva a szünetben berendeznek egy szabályos, konvencionális, neobarokk szobát. A harmadik felvonás színpadképe ezzel megszűnt *kép* lenni: egyszerűen teret nyújt a játékhoz. Jobb példát a szöveg és díszlet szoros összefüggésére alig lehet elképzelni, mint a *Vonó Ignác* első két és a harmadik felvonása. Síkivel ugyanaz történt, mint Jánosával *a Tükör* esetében - nem tudott mit kezdeni a darabbal. Berendezte a színt, ahogy illik, széket tolt a színészek alá, asztalt, ami-ről enni lehet (az egyik szereplő az egész felvonás folyamán pogácsát eszik, amit a szövegben többször is zsíros húsként emlegetnek . . .). Többet nem tehetett.

Alekszej Tolsztoj *Rakétáját* többek között a díszlet tette igazán jó előadássá. Pontosabban a díszlet és a jelmez együttes hatása. Mindkettő *Makai Péter* munkája. Makai a pop art egy reklámgrafikai irányzatának, a neoszecessziónak eszközeit használta fel a színek kialakításánál.

A darabban emlegetik a rózsaszínű kerti bútort. A fonott karszékek valóban rózsaszínűek, mégpedig azzal az üvöltő, nyers rózsaszínnel vannak befestve, amit újabban női cipőkőn látunk. Ehhez a színhez egy semlegesebb, nyers, gyalultfaszín társul: a szokásos világoszöld lombutánzat helyett lendületes körvonallal kivágott deszkalapok jelképezik a fá kat, a nyaraló-helyszínt. A ruhák sárga vagy szürke, világos színei és a bútorok rózsaszínje a nyers fa színével együtt eleinte rendkívül vidám, napfényes, üdítő hatást keltenek. Ezért alkalmazza a reklámgrafika olyan szívesen ezeket a színeket. Ahogy azonban múlik az idő, s különösen a második felvonásban, mi-kor a rózsaszín lampionok is felragyognak, a nézőben nyomasztó, megmagyarázhatatlan, fejfájásra emlékeztető érzés keletkezik. Nem tudja, hogy a színek miatt-e, de egyre ellenszenvesebbnek tűnik a család és a vendégek virágcsokor-csoportja. S hogy Makai mennyire tudatosan számolhatott ezzel a sokkhatással, arra utal az utolsó jelenet két rokonszenves hősének, Dásának és Alekszejnek fehér, illetve sötétszürke ruhája. Amikor a szállodai szoba ágyán ülve köréjük gyűlnek a „színesek", a *néző* a tisztaság és szépség fogalmát kapcsolja a szerelmesekhez, anélkül, hogy tisztában len-ne vele: *a színek* határozzák meg álláspontját.

Max Frisch *Játék az életrajzzal* című darabjához is ugyanaz a művész tervezte a díszletet és a jelmezeket: *Rajkai György,* a Thália Színház tervezője. A *Játék az életrajzzal* nem politikai hát-terű tragédia, mint az *Andorra* vagy a *Biedermann* volt.

Rajkai remek díszletet tervezett ehhez a nem túlságosan mély filozófiájú darab-hoz. A színpadkép a húszas évek Bauhaus-színházának stílusára emlékeztető montázs: fotóval borított kockák Kürmann úr arcrészleteivel, egy félbevágott vörös csillag (az egyetlen színfolt, a díszlet egyébként fekete-fehér), fehér kórházi ágy, fehér bicikli. Ezek a tárgyak Kürmann úr tudatának lényeges alkotórészei: a bicikli apjára, az ágy anyjára emlékezteti. A múlt és a jövő képeit dia-vetítő állítja elénk. Kürmann úr lakása, illetve lakásának jelzése fekete bőrgarnitúra fekete op art-fal előtt. Kürmann úr ruhája fekete, Antoinette-é eleinte fehér, később a szivárvány minden színé-ben játszik, és a 67-es év óta felbukkant divatötletek hiánytalanul belejtenek Drahota Andrea karcsú alakján.

Rajkai jelmezei közt kiemelkedik Kürmann úr második énje, Inke László öltözködése. Az alterego mintha egy foto negatívja lenne, úgy jelenik meg a főhős mellett. Ruhájuk pontosan azonos szabású, de ami Kürmannon fekete, a második énen fehér és fordítva. Találóbban aligha lehetett volna kifejezni a kettős én viszonyát... Rajkai megoldásai olyanok, mint maga a darab; szellemesek, könnyedek, modernek.

*A Kalevala* színrevitelével valóban egyedülállót produkált a Thália, s Rajkai Kalevala-díszletének se nagyon akad párja. A nemesen költői szöveg pontosan hozzáillő környezetben elevenedik meg. Már maga a színpad „deszkázata" kék színével a víz tisztaságának és a tenger végtelenségének hangulatát kelti. *Láng Rudolf* egyszínű, nyers, kevés népművészeti ízű motívummal díszített ruhái szépen egészítik ki a kék színpadborítást. Telitalálat a háttér zöldje, mely a megvilágítástól függően vesz fel hideg és meleg árnyalatokat. A nyírfák ezüstös törzse a festői komponálás szabályai szerint tagolja a színpadnyílás téglalapját.

Rajkai a színek és formák mestere. Észak úrasszonyának megjelenését mindig a háttér fenyegető-zölddé válása kíséri. Szinte érzi az ember a levegő le-hűlését, mikor Drahota Andrea méltóságteljesen gonosz figurája színre lép. A sárgás szűrők alkalmazásával viszont ünnepi hangulat támad, ha menyegzőről vagy más boldog eseményről esik szó. Felejthetetlen a véres fésű felmutatásának drámai jelenete: ez a sötétpiros folt hatalmas erővel tör elő a komor, zöldes-kékre változó háttérből.

*A Kalevala* szereplői számos kisebb tárgyat, háztartási eszközöket, egyszerű székeket használnak. Ezeknek formáit Rajkai a legegyszerűbb, minden keleteurópai népnél ma is létező parasztesz-közökről, a fejőszékekről, teknőkről, otthon faragott citerákról leste el. A népköltészet varázsa így egészült ki a népművészetével. S ezt úgy érte el a tervező, hogy a népművészet motívumai közül mellőzött minden „lesüllyedt kultúrjavat", minden módosabb társadalmi rétegektől átvett díszítést vagy formát, és csak az elemit, a legegyszerűbbet használta fel. Azt is bizonyos mértékig az absztrakt szobrászat szája íze szerint át-költve. *A szampó* kellemes külseje mögött nemcsak a vízimalmok kerekeinek formája rejlik, hanem Constantin Brancusi népművészeti elemeket alkalmazó korai faragásai is vagy Duchamp felismerései a ready made, a kész használati tárgy önálló esztétikai értékeiről.

A díszlettervezés szakmai szempontból nyilván a belsőépítészethez áll közelebb, de egyben festészet is. Nemcsak azért, mert látványt nyújt nézőjének, hanem mert szubjektív. Nem elég ismerni a darabot. Szeretni kell.

MOLNÁR GÁL PÉTER

# *Iglódi, **a rendező***

Mintha egy új nemzedék jelentkezne a színházi rendezésben. Nem szerencsés a nemzedék szó. Erősen vitatható is, hiszen ennek a „nemzedéknek" évjáratbeli, sőt évfolyambeli társai közül nem egy reakciósan öregnek hat, ha színpadi munkájukat nézzük, viszont az idősebb generációból sokan szellemi és stiláris partnerek.

Mégis, ennek az egyidőben és rokonjegyeket hozó fiatal rendezőgárdának a jelentkezése merőben mást mutat az előző évjáratok tagjainál. Összetéveszthetetlen egyéniségükkel is összetartozóak. Mint a hatvanas évek elejének fiatal magyar filmesei - hasonlóan a francia, az angol, az amerikai, a szovjet, a cseh és az olasz újfilmesekhez - folyékony anya-nyelvként beszélték a filmet: ezek a fiatal színházi rendezők mestereiktől mindent elsajátítottak, amit tehetséges növendék csak eltanulhat. Meglepő színpadi biztonsággal, fölényes tudással jelentek meg a nyilvánosság előtt.

Nem elhanyagolható, hogy az első olyan nemzedék jelentkezett velük, amelyik 1957 után nőtt föl szellemileg: sokkal bőségesebb olvasmány- és irodalomanyaggal, mint akár a háború előtt, akár a háború után különböző cenzúrák, rostálások, indexek által, könyvektől, filozófiától, szellemi áramlatoktól megkímélt-elszegényített nemzedékek. Ezek a fiatalok már gazdag áradásban kapták a könyvkiadástól, a folyóiratoktól, az iskoláktól, a filmforgalmazástól vagy a filmklubrendszertől, a színházi műsorpolitikától a legkülönbözőbb és legtarkább hatásokat: mindezt jól emésztették meg és építették be művészi szervezetükbe, szellemi gondolkodásukba. Hozzátehetnénk, *hogy* ez a nemzedék volt az első, amelyik békés körülmények között, jóidején, legbefogadóképesebb korában utazott külföldre, világot (szűkebben: színházi világot) látni, és tapasztalataik érettebben juttatták el őket a főiskola falai közé, mint az előző évjáratokat.

1. Többségükben elvégeztek egy egyetemet, mielőtt a rendező szakra kerültek; ha mást nem: hát a színész szakot. és el sősorban fölkészültségük különbözteti meg őket a főiskola többi végzett rendezőjétől.

2. A színházat nem merőben irodalmi vállalkozásnak, reprodukciós műfajnak tekintik, hanem szuverén kifejezési formaként fogják föl.

3. Ennek érdekében a színházi összművészet felé irányul működésük: előadásaikat valamennyi társelem harmonikus fölhasználásával építik meg.

4. Mégis: rendeznek, nem pedig önmutogató módon rendezkednek. Hatásaikat a színész előtérbe állításával, a belső cselekvések pontos kirajzolásával érik el.

5. Egy megharcolt harc után érkeztek a pályára, elődeik megvívták küzdelmüket a naturalizmus ellen, természetes vagy görcsös módon. Nekik ebből a csatából már nem jutott semmi, és nincs szükségük arra, hogy stilárisan bármit is kompenzáljanak.

6. Ezért azután nem a kiszikkadt oratórium-modernség, a kegyetlenség színháza vagy bármiféle újkeletű színházi divat apostolai vagy aprószentjei mögé sorakoznak föl, hanem a hatvanas évek végére beérett színházi szintézist testesítik meg: az előző évtized sokszor zavaros, forrongó formai küzdelmeinek vívmányaival gazdagított realizmus az eszményképük, ahol ismét a színész az elsődleges tényező.

7. Ez azonban nem jelenti azt, hogy fokozott látási kultúrájukat nem érvényesítik a látványteremtésben. Egy költői realizmus hívei.

Ennek az újonnan jelentkezett rendezőnemzedéknek legfontosabb képviselői: Babarczy László, Iglódi István, Kerényi Imre és Zsámbéki Gábor.

Legyen szó ez alkalommal a színészből rendezővé nevelt Iglódiról, pusztán rendezőként tárgyalva őt és munkáit.

Molière-je *(Gömböc úr, 1964)* hirtelen mozdulattal szakított a huszonöt éves játszási hagyománnyal, és egy keserű, szorongással terhes előadást remekelt az Ódry Színpadon. A mélypszichológiát vette igénybe, hogy segítségével a dara-bot kiemelje a megkövesedett hagyományokból. Ez a komédia-balett alkalmat adott neki arra, *hogy* ne a tündöklő és bukfences, tündérien szórakoztató Moliére-t állítsa színpadra, hanem azt a Moliére-t, aki tele van fájdalommal és keserű tapasztalattal, és tudja, hogy sem a fiatal szerelmesek, sem az agyafúrt ifjú szolgák nem jobbak a szakállas apukáknál: Iglódi a kegyetlen és erőszakos ifjúságot tette láthatóvá a szerelmesek szerepvonalában. Ugyanúgy megfordította a darab értelmezését, ahogyan Planchon tragikumra fordította át a Dandint: eszközeiben azonban inkább Roger Planchon másik Molière-jére emlékeztetett, *a Tartuffe-re,* annak mélylélektani közelítésé-re. Ebben az előadásban Ponrceaugnac úr mintha egy freudista álomba kavarodott volna bele, mind mélyebbre süppedt abban a forró és zavarosan kavargó zűr-zavarban, ahol kínos szexuális jelképek és rideg fiatalok üldözik ezt a mind szánandóbban kínlódó, tehetetlenül buta embert, aki a rémségeknek olyan mélységeibe zuhan bele a játék során, ahol már megszűnik nevetésünk és fölkelti részvétünket, együttérzésünket.

A cselekményt a lincs-pszichológia szövi át. A szinte öntudatlanul, de kollektíven elkövetett ember- és lélekgyilkosság mechanizmusát követi nyomon a rendezés. Ennyiben közösséget mutat valamennyi rendezése. Mintha egyazon gondolat körül bolyongana folytonosan Iglódi, mintha mindig ugyanazt az emberi társadalmi helyzetet vélné fölfedezni a legkülönbözőbb színdarabokban. Még azokban a szövegekben is, amik egyébként kevéssé volnának alkalmasak egy színházi előadás számára, mint például Vészi Endre műkedvelői hangvételű Üvegcsapdája.

A Főiskolán osztályvizsgaként részleteket, afféle drámai keresztmetszetet rendezett John Arden *Musgrave kapitány tánca* című drámájából (1962). Már itt is a hisztériás közhangulat kialakulása érdekelte. Igen pontosan teremtette meg a hiszteroid váltásokkal teli kis közösség elpártolását, majd visszafordulását, a közhangulat gyors és felelőtlen váltásait, az árulások és hűtlenségek, a pálfordulások és szembeszegülések tömeglélektani hullámzását. A rángatott tömeg, az eszméket nem értő, csak pillanatnyi hangulatainak engedő, demagóg indnlatokra hallgató, öntudatlan, de fenyegető tömeg érdekelte ebben a darabban. Mintha a *Tragédia* athéni és párizsi képe volna: úgy játszatta bele Arden anarchista művébe ismereteit és véleményét a közel-múlt történelméről.

Ez ismétlődött meg a *Gömböc úr*ban, annak komédia-balett részében a fasizálódó tömeget ábrázolta és értelmezésében azt kereste, miként születik meg a rémuralom. (Diplomarendezését - a *Dandin Györgyöt* - sajnos elmulasztottam a Déryné Színházban. 1964.) Első nyilvános rendezői sikerét Leonyid Zorin kétszemélyesével, a *Varsói* melódiával

aratta, mégpedig egy kiemelkedően rossz évjáratban. Az összehasonlíthatatlanul gyönge termést mutató 1968/69-es évad kiemelkedő előadása volt. A kritikák dicsérték gyengédségét, finom érzelmességét és bájos humorát, de voltaképp a *Varsói* melódiának is az adta meg érté-két és tartalmas ízét, hogy nem elégedett meg a kétszemélyes bravúrjáték színészi parádéztatásával, nem érte be egy *Hajnalban, délben, este-szerű* szerepcsillogással, nem állt meg annál - ami már önmagában is figyelemre méltóvá tette volna az előadást -, hogy a szikkadt érzelemnélküliség szezonja idején egy érzelemgazdag, sőt érzelmesség-gyanús előadással mutatkozik be.

Azt vizsgálta meg ebben a darabban, miként lehetséges egy tömegpszichózis hatása alatt eltorzulni. Anélkül, hogy hivalkodó színpadi effektusokat alkalmazott volna, és megjelenítette volna nyomatékosan a külső világot: csupán a színészi játék intenzitásával és a kellékek, a ruhák pontosságával érte el azt, hogy nem csupán érzelmes szerelmi játék, a boldogtalan szerelem duettje lett az előadás, hanem egy morális problémát boncolgatott: a legtisztább és a legszeretetreméltóbb, a legszerencsésebb adottságokkal rendelkező fiatal emberek is miként sekélyesednek el - nem az Idő koptató hatására, ó, nem! -, ha föladják önmagukat, ha egyéniségüket fölcserélik uniformisbólogatással. (Moszkvában láttam Ruben Szimonov egyik utolsó rendezését, *a Varsói melódiát a* Vahtangov Színház-ban. Élete utolsó éveiben Szimonov elkényelmesedett és elszürkült, akadémikussá lett - mint pl. a Babel novelláiból színpadra dramatizált *Lovashadsereg* esetében is -, ez a rendezése szintén formális, száraz munka volt, a kissé primadonna-kényeskedésű, önmutogató Julija Boriszovával és a bájt meg lírát nélkülöző, egyébként nagyszerű színésszel: Uljanovval. A szegényes színpad, a csúf szcenikai elemek és az összetördelt, szakadozott drámai ív nem adta ki azt az olvatag bájt, azt a kellemes érzelmességet, ami a Katona József Színház előadását jellemezte. Nem szólva arról, hogy Iglódi rendezésében Zorin darabja hatalmas többletet kapott az irónia révén, amely elsősorban a kor konkrét bevonását jelentette, azt, hogy a történet mögé odarejtette a sztálini korszakot, lelkesítő-mozgósító Dunajevszkij-dalaival és rideg rendelkezéseivel. Az első felvonás végén a szerelem beteljesülését megakadályozó rendelet ismertetése után habzó kedéllyel hangzott föl *a Vidám vásár* ujjongó indulója, amely ironikusan szentimentálisnak tűnt a maga éles ellentétével: rámutatott a kor hurráoptimizmusának és az egyes emberek személyes tragédiáinak kemény ellentmondására.)

Iglódi rendezése túlemelte a színművet azon az érzelmes románcon, amire a szöveg engedett volna következtetni, és amit a bemutató idején mindannyian (e sorok írója is) szinte kizárólagosan méltányoltunk. A rendező aggodalmasan vizsgálta meg hősei magatartását. Azt figyelte, milyen hatással van jellemükre egy szerelem megtagadása, jobbik énjük háttérbe szorítása és alárendelése a paragrafusoknak. S bár továbbra sem tagadta meg rokonszenvét hőseitől, nem vonta meg tőlük a lassú tünkremenés megható szépségének értékét, mégsem takargatta gyöngéiket, kegyetlen hidegséggel elemezte, miként veszti el Helga a tehetségét és válik divatos, de üres énekesnővé, Viktor pedig miként szürkül bele a családi élet taposómalmába, a mintaférj és mintadolgozó példás unalmába; hogyan vesztik el képességüket az álmodozásra és szintelenednek nyárspolgárrá.

*Az Üvegcsapda* (1969) is alkalmat adott arra, hogy egy fiatalember kíváncsi és okos tekintetével tegye vizsgálat tárgyává azoknak a bizonyos „nehéz éveknek" hatását és lenyomatát egy gyenge jellemen. Miután a szöveg nagyon is híg volt, és a darab igen rossz: Iglódi számára nem maradt más lehetőség, mint fölülrendezni a darabot, és egy külsőségeiben szép és képzeletgazdag előadást létrehívni, ahol az értelmet vesztett pojácáskodás, a helyét nem találó és életét elvesztegető önáruló fuldokol díszletté degradált környezetében.

Bulgakov: *Iván, a rettentő* (1970) egy szovjet tanulmányút után következett el, amikor azt lehetett volna várni. hogy az a formai gazdagság és tarkaság, ami a Szovjetunió színházi életében megragadható, másolásra, ötletek áttételére fogja kényszeríteni. Nem így lett. Ó csupán egy darabot hozott haza. Pontosabban *egy* szerzőt, aki most kezdi meghódítani igazában a szovjet színpadokat is. Ha látta is a Filmművészek Színházában a Bulgakov-mű előadását, sokat nem hasznosíthatott a szedett-vedett társulat alkalmi produkciójából.

Bulgakovval ismét csak az említett kor megfaggatásába fogott bele. Nemzedéke ismét és ismét nekifut a kérdésnek. hogy kivallassa apáinak életét és harcait, hogy megbizonyosodhasson, hol követték el a hibát, azokat a hibákat és vétkeket, amiket ők el akarnak kenni. *Az Iván, a rettentő* bohózati helyzete alatt roppant keserűségek bújnak meg. Az egyén deformálódásának iszonyú komédiája jelenik meg Bunsa és Rettegett Iván kettős alakjában, és a mellékalakok kisszerű, lapuló-spicliskedésre hajló gerincnélküliségében. Iglódi eleve elkerülte a bruhaházásra kényszerítő víg játékot - amire a szöveg és a helyzetek ugyancsak alkalmat adtak -, és vígjátékot rendezett. Mély és komoly komédiát, amelyben a demagógia a lélek mélyeiből fakad föl, és nem leplezi le magát az első pillantásra. (Érdemes volna elidőzni - de ezt máskor kell majd megtenni - Major Tamás *Tartuffe*jének és kettős Ivánjának egybevetésénél. *A Tartuffe-öt* már huszonöt évvel ez-előtt is sok bírálat érte, hiszen Major itt túlságosan átlátszónak formálja meg a szenteskedő figuráját, akiről már a színrelépés pillanatában világosan kiderül, hogy mit ér, és mit várhatunk tőle. Major színészi remekműve pontos kifejezése volt egy politikai közérzésnek. Hittel teli gyűlölettel *leplezte le*, szaggatta ízekre a szemforgatás plakátszerűen monstruózusra fölnagyított karikatúráját. A szovjet-Tartuffe, a házmester-Tartuffe Major alakításában már sokkal bújtatottabb, leplezettebb figuraként jelenik meg. Major eszközei, ironikus kilépései és kitekintései a figura maszkja mögül most sem változtak meg, csak korszerűbbekké váltak, anélkül, hogy módosultak volna. Mi magunk mentünk át a brechti színjátszás stílustréningjén, és ma már másképpen látjuk Major eszközeit. De mégis, Major sokat tapasztalt a hipokrízis legújabbkori vívmányaiból és történetéből: veszedelmesebbnek, kevésbé rajtacsíphetőnek mutatja ma a társa-dalmi szemforgatót.)

Mindebből következik, hogy Iglódi István számára tehát a színház a világ megismerésének-megismertetésének eszköze, hogy nem tartozik a színházi hónaljcsiklandozók, könnyzacskópiszkálók, eminens példamásolók, álmélykedők, mucsai modernek közé. Tisztázta maga előtt a színház céljait, a színház társa-dalmi céljait. De nem a savanyú leheletű műelhivatottak keserű mosolytalanságával elkötelezett. Hajlik a bohóckodásra, de a mély, a szívből jövő és nemes bohóckodásra, a moličreire, mert gyakorlatában vallja azt, hogy a társadalomformálás nem csikorgóan összeszo-

rított fogú fölkentséget kíván, hanem nyílt és fölszabadult nevetést.

Ha az Iglódi mívelte színház föl-fölzárkózik azok mellé a teljesítmények mellé, amiket a magyar filmtől és irodalomtól kapunk: azt is meg kell néznünk, milyen eszközökkel éri mindezt el, mivel nem színpadi esszéista ő, hanem színházművész, aki játékos formákban tárja elénk nézeteit és vizsgálódásait.

Már a bevezető érintette, hogy a pályáján most induló rendezők szerencsés helyzetet találtak. Színháztörténetünk el-múlt másfél évtizedének kimondatlanul is központi problémája a naturalizmus elleni harc volt. Az a küzdelem, hogy még a nyomait is elsodorja az illuzionista színház rossz hagyományainak. (Legnehezebb volt ezt a történelmi föladatot betölteni a színészi játék beidegződéseiben. Ott tartotta legtovább magát a naturalizmus.) A legidősebb rendezői nemzedék óriási erőfeszítéseket tett, hogy egy gondolati fogantatású színházat teremtsen a pusztán indulatokból, érzelmekből és parttalan szenvedélyekből összeálló színházművészet helyett. Hogy ennek a törekvésnek reakciójaként néhol kihűlt-megszűnt az élmény, elszáradt maga a színház - mert gondolattalan rendezők is föliratkoztak a gondolati szín-ház listájára -, az más kérdés.

A fiatal rendezők ajándékba kaptak egy stilárisan konszolidálódott helyzetet, és ennek minden szabadságával élni tudtak. Az érdem, hogy kötetlenebb helyzetben dolgozhatnak, nem az övék, ha-nem mestereik harcainak eredménye. De nem is lehet vád ellenük, hogy a küzdelmet nem ők vívták meg. Magukban hordják az előző nemzedékek tapasztalatait. Iglódi is megtanulta Várkonyi Zoltántól az ironikus fogalmazást, és a tempó-ritmus korszerű követelményének alkalmazását; Marton Endrétől a törekedést a látvány igényességére és plaszticitására, a szöveg pontos elemzését; Major Tamástól az elkötelezettség szükségességét - mert enélkül csak szépelgővé válik a művész -, a politikai színház, pontosabban: a politizáló színház örömét.

Iglódi színpada nem illúziószínpad. Szakít a negyedik fal gyakorlatával. Mégsem bonyolódik bele a mű-modernség kalandjaiba. Nedvdús és életgazdag előadásainak már látványa is bevonja nézőit a játékba. Nem erőszakol rá jel-képeket, képes beszédű szimbólumokat, kettős födelű jelmeztervezői utasításokat és összekacsintásokat. Kevés vonallal teremti meg egy kor és egy életforma hiteles működését, de ez a kevés vonal nem szegénységet takar: ellenkezőleg, gazdag életismeretet, amiből képes kiszűrni a legjellemzőbb és legfontosabb információkat.

A színésszel való együttműködésére jellemző, hogy Törőcsik hirtelen kiugrása *a Varsói* melódiában kissé eltakarta rendezői sikerét, mint ahogy más rendezéseiben is hajlik arra, hogy tartózkodóan megbújjon a színészek mögött. Ennek oka természetesen az, hogy nem tolakszik az előtérbe ötleteivel. Gondolatait és ízlését, érzelmeit és ötleteit elsősorban a színészen át igyekszik tolmácsolni, a színész művészetére bízza üzenetét. Vagyis sikerül mindezt cselekvéssé olvasztania. Személyes mondanivalója fölszívódik a színész játékában, az instrukciókon át cselekvéssé válik, és a színészek személyes sikerét táplálja.

Már a főiskolai vizsgák óta igyekszik ugyanazokkal együtt dolgozni. Úgy is mondhatnánk: Iglódinak filmes módra „stábja" van. (Törőcsik, Sztankay, Gyulai Károly.) Ez nagyszerűnek mondható és példásnak tartható. Természetesen nem elszigetelt jelenség. Marton Endre kedvenc színésze Kálmán György. Ádám Ot-tó szívesen dolgozik Tolnayval és Mensárossal, míg Vámos László inkább Gábor Miklósra építi előadásait. Természetesen a stiláris-emberi rokonszenv válogatta meg mindig is a szereposztást. De Iglódi némiképp túllép ezen. Stábjában egy színházi-szellemi műhely csírái fedezhetők föl, annak a színháznak a csírái, ahol *egyet értenek*, és ez nem csupán *egyetértésben* fejeződik ki. Egymás gondolatainak ismerése és értése, sőt, meg-értése kapcsolja össze őket munka köz-ben. Ez a látszólag jelentéktelen szervezési-szereposztási kérdés emeli meg Iglódi István rendezéseit: és túl a látvány kultúráján, a kidolgozás finomságain és gondosságán, a gondolat határozott félreérthetetlenségén, a korszerű és elkötelezett, a társadalommal beszélő viszonyban levő színházműhely kialakítására adnak lehetőséget.

---

OSZTOVITS LEVENTE

# Álom a házmesterről és a cárról

***Bulgakov komédiája a Katona József Színházban***

**1.**

El tudja-e valaki képzelni, aki a Katona József Színház előadásában megtekintette Mihail Bulgakov (1891-1940) szatirikus-fantasztikus komédiáját, *az Iván, a rettentőt*, hogy harmincöt évvel korábban, közvetlenül a bemutató előtt ezt a darabot mint a szocializmusra veszélyes, eszmeileg káros művet betiltották?

Aligha hiszem. Pedig így történt.

De ha az ilyen kudarchoz egyáltalán hozzá lehet szokni, Bulgakov addigra már hozzászokhatott. Sorsa mindvégig az idegenség volt, a támadások csak rövid időre alábbhagyó pergőtüzében él-te le életét.

**2.**

Sorsát származása erősen meghatározta. Abból az értelmiségi rétegből jött, mely a régi Oroszország humanista, polgári értékeit, magatartásnormáit mélyen átélte és gyakorolta is. Teljes hittel állt ki a forradalom mellett, ám úgy érezte - szemben Majakovszkijjal -, hogy az új kultúrát vétek elszakítani a múlt klasszszikus és jelent termékenyítő szellemi-erkölcsi értékeitől. Nem a forradalommal, hanem a forradalom továbbfejlesztésének *gyakorlatával* szemben voltak fenntartásai, mint az orosz értelmiség nem egy kimagasló tehetségű tagjának.

Mikor e személyes komplexusának első, lírai felszámolása *A fehér gárda c.* regényben megtörtént elsősorban a szatíra, az orosz irodalomban Gogoltól kezdve mélyen gyökerező groteszk hagyománya ihlette újabb művekre. A lassan és fokozatosan személyi kultusszá idegenedő hatalomgyakorlás - csíráit a mindennapi életben és a maga sorsában is közvetlenül tapasztalhatta - olyan briliáns írásra ösztönözte, mint *a Mester és Margarita c.* fantasztikus-groteszk regény, mely a már nem közösségi érdekű diktatúra és az egyéniség konfliktusát, az értékek és álértékek, a személyiség moralitása és a politika amoralitása közötti összeütközést jeleníti meg.

Ha lehet, drámaírói pályafutása még szomorúbb volt, mint a regényíróé. Az íróasztalfiók börtönébe utalt alakokat sokkal gyötrőbb légszomj kínozza, mint a regényfigurákat, hiszen fokozottabb mértékben exhibicionisták; nyilvánosságra születtek.

---

BULGAKOV: IVÁN, A RETTENTŐ
(KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ).
SZTANKAY ISTVÁN (ZSORZS MILOSZLAVSZKIJ)

Bulgakov rajongott a színházért. Ez a lelkesedés a *Színházi regény* szatirikus lapjairól is csak úgy árad. Szoros kapcsolat fűzte a Művész Színházhoz, jóllehet többre, mint rendezőasszisztens, segédszínész nem vitte. Ami álmot dédelgetett, az nem valósult meg: a sikeres háziszerző státuszába sohasem emelkedett.

1926-ban Bulgakovot a Művész Szín-ház felkérte, hogy A *fehér gárdát* dolgozza át színpadra - ennek a munkának az eredménye a magyarul *Fehér karácsony* címmel játszott epikus-lírai kép-sorozat, az író egyik legközvetlenebbül személyes vallomása. A „fehérgárdisták félapológiájának" tekintették a darabot ellenfelei, s meglepetésre csak Sztálin közbelépése mentette meg a szerzőt a látványos és végleges megsemmisítéstől. A *Fehér karácsony* finom atmoszférájával, gazdagon és belülről jellemzett alakjaival a polgárháborúról szóló legjobb és legőszintébb szovjet színpadi művek közé tartozik.

1928-ban készült *Menekülés c.* szimbolikus álom-darabja - ezzel már ennyi szerencséje sem volt: nem került színre. *A Menekülés is* a régi típusú orosz értelmiségről fest hű, meggyőző képet.

Közben Sztanyiszlavszkij adaptátori feladatokkal kárpótolja. Bulgakov elkészíti kedvenc szerzője, Gogol *Holt lelkek* c. regényének nem nagyon sikerült, pusztán illusztrációs igénnyel írt adaptációját (a régi, ma már menthetetlenül poros, „eredeti" előadást mi is láthattuk Pesten). Majd Dickens következik *a Pickwick-klubbal.*

1930-tól kezdve hat éven át kétségbeesett igyekezettel ír: mindenáron színpadra akar kerülni. Ekkor alkotja legjobb műveit: a *Moliére-t* és a Puskinról szóló *Utolsó napokat,* valamint az *Ivan Vasziljevicset,* magyar fordításban az *Iván, a rettentőt,* és a *Ragyogást. Az* utóbbi kettő egymást egészíti ki: az idő-géppel egyik darabban a múltba, a másikban a jövőbe röpíti szereplőit. (A Ra*gyogás* most jelent meg először oroszul.)

E négy dráma életművének két oldalát világítja meg. *A Moličre* és *az Utolsó napok* egyaránt arról szól, mi a sorsa a művésznek, az alkotó egyéniségnek egy a maga tiszta-szuverén morális értékrendjével szemben álló hatalom szorításában. Bulgakov két dologra összpontosít: magának e sajátos helyzetben levő és élni-dolgozni próbáló egyéniségnek személyes kálváriáját mutatja föl, és általában az elidegenedett hatalom működésének mechanizmusát. Ez utóbbi momentum különösen szembe ötlik az *Utolsó* napokban, ahol Puskin, aki körül az egész cselekmény forog, nem is jelenik meg a színpadon, kizárólag a már nemcsak alkotói lehetőségei, maradék szabadsága, hanem egyenest élete ellen szövetkező erők manipulációit látjuk. Ez a két darab tragikus hangvételével, sugárzó humánumával, nemes érzelmi hatásaival, látványosságával a Bulgakovban rejtőző romantikusra utal.

Az eredendő romantikus orientáció az *Iván, a rettentőben* és a Ragyogásban a hoffmanni-gogoli groteszk csak látszólag antiromantikus keretei között manifesztálódik.

Bulgakovnak ma világszerte sikere van. Ez a siker teljesen megérdemelt, hiszen olyan kérdéskomplexumokat vilá gít meg felrázó erővel, az önálló gondolat szabadságát makacsul őrző művész hitével, amelyek ma is figyelmünkre méltók. S ha nem is tartozik a huszadik század nagy drámai újítói közé, reneszánsza indokolt :és örvendetes.

Már említett hatalom-problematikája, a hagyományos emberi értékek iránti aggodalma munkál *az Iván, a rettentő* né-ha bohózatba hajló helyzetei mögött is; az a monománia, mely egy életen át kísértette, s amely abban a társadalomban, melynek mindvégig híve volt, és ahol szerette volna jól érezni magát, saját közreműködésével támogatni a nyilvánvalóan pozitív, embert kiteljesítő törekvéseket, alkotóművészetének mindvégig elsődleges ihletője maradt.

Feltalálója, Tyimofejev, egy moszkvai bérházban furcsa kísérletet folytat: le akarja rombolni az idő gátjait, a múltba óhajtja visszaröpíteni az embereket. Elmélyülést, nyugalmat igénylő munka. Ám elmélyült munkára alkalmas nyugalom nincs: fülsértő erőszakosságával tör be szobája falai, töprengései közé a bar-bárul prózai mindennap: egy mozgalmasított-kollektivizált életforma. S mindez elsősorban a házmester személyében és tevékenysége révén. Bunsa a hivatástudattól áthatott paragrafus-előírás-lovagok agresszivitásával hatol be Tyimofejev szobájába (és életébe), abban a házban, melyet „rádiósítottak" (éppen egy Rettegett Ivánról szóló hangjátékot bömböl a hangszóró!). Tyimofejev körül tehát egy, a Bunsa-félék „szervezése" következtében alpári elképzelésű közösségi világ harsog: a magánéletnek csíráját is elfojtva. Nincs titok, a személyes élet legintimebb vonatkozásait is „lakókönyvezik" - vagyis: itt mindenkit minden módon számon tartanak.

A kimerült Tyimofejev elalszik és álmot lát. Álmában kísérlete sikerül: a gép működésbe lép, az idő, a világ kifordul sarkaiból. (A szovjet drámairoda-lomban az időgépet már Majakovszkij is segítségül hívta. Lehet, hogy Bulgakov tudatosan lép egyik legelszántabb ellenfele nyomába?) De mivé lesz az álomban, mit szolgál a kutató elme nagy találmánya, ha a benne rejlő értékhez-lehetőséghez méltatlan alakok, kóklerek kerülnek a hatókörébe? Az első fontos bulgakovi probléma jelentkezik itt - persze vígjátéki mozzanattá álcázva -: milyen relatív értéke van a szellem vívmányának! Egy rendőr-elhivatottságú házmesterrel és egy betörővel esik meg az első csoda: visszaszáguldanak Rettegett Iván korába, és helyükbe maga Rettegett Iván, minden oroszok cárja kerül át a korabeli Moszkva egyik bérházába. A relációk megváltoznak: a történelmi múlt és jelen eleddig elsminkelt arcukat is megmutatja. A két - másképp és más fokon - csirkefogó kis híján berendezkedik, „megtalálja számításait", de mellesleg házmesteri-betörői nívóra is züllesztené a cári birodalmat, mely éppen az anarchia, a külhoni támadások felszámolásánál tart. De mivel elhitetik magukról, hogy „igaziak", az is kiderül: milyen viszonylagos fontosságú, ki ül a trónon. A valódi Rettegett Iván pedig lassan házmesterré degradálódik, s ki-derül az is, hogy az államalkotó despotában potenciálisan ott van a házmester is. A körülmények formálják az embert azzá, amire a körülményeknek *hic et nunc* szüksége van. Rettegett Iván cár korában elkerülhetetlen, hogy egy bíborba bújtatott, trónra tuszkolt kókler ne zsarnok legyen; Bunsa korában elkerülhetetlen, hogy egy évszázadok mélyéről érkező cári fenség ne házmesteri szinten gyakorolja „szervező-ellenőrző" hajlandóságait.

Bulgakov azonban korántsem teoretikus szárazsággal, merev tételességgel, ha-nem egy sodró cselekmény kibontakoztatása révén beszél effajta kételyeiről, gondjairól. S Tyimofejevjével együtt tulajdonképpen maga is boldogan dörgöli a szemét, mikor felébred, és tudomásul veheti, hogy mindez csak álom volt. A megkönnyebbülés és felismerés azonban nem szünteti meg az álom valósággá válásának lehetőségét. Az írói és nézői terápia tehát csak időleges.

Az álom, a fantáziajáték magát az ihlető aggodalmat, gondot természetesen groteszkké idegeníti. A szikárabb kontúrokat Bulgakov a komédia könnyedebb oldószerében puhítja meg, a metsző éleken óvatosan tompít: a szatírát ügyesen leplezi a régi, típusbohózat eszközeinek felvonultatásával. Mindezt véleményem szerint azért cselekedte, hogy a darab bemutatását eleve ne tegye elképzelhetetlenné. Furcsa, hibrid műfajú játék vált ily módon *az Iván, a rettentőből*. Egy mai felújítás két lehetőséggel számol-hat: vagy az intellektuális - szatirikus (az értékesebb) közeg felerősítését tűzi ki célul, vagy pusztán zavartalan mulatsággá-bohósággá lépteti vissza a darabot.

*A Katona József Színházban* inkább az utóbbi lehetőség megvalósulását látjuk.

4.

*Iglódi István* rendezése ingadozó színvonalú. Néha egészen kitűnő, vibrálóan szellemes, vérbeli színészrendezőre valló míves kidolgozottság jellemzi az egyes alakokat, jeleneteket, máshol bizonytalan, felszínes hatásokkal megelégedő. Alapvető hiányosságnak tartom, hogy nem húzott élesebb határvonalat a két szint között, a valóság és az álom bonyodalmait ugyanazon az optikán át nézi, a hagyományos-realista komédia és a groteszk számára többnyire stíluskülönbséget alig jelent: az egész darabot jobbára a burleszk hangvételében egységesíti. Bulgakovból elsősorban a színházat igen jól ismerő, a klasszikus és vulgár-bohózat fogásaiban-hatásmanipulációiban járatos szakembert vette észre, s ha olykor határozott jelek utalnak is arra, hogy a fajsúlyosabb, társadalmi-összemberiségi gondokkal *is* küszködő, de riadt és riadtságát *olykor* a könnyebb megoldásokban feloldó humanistához vonzódik elsősorban - mindez az inkább feltételezhető, mint bizonyított elkötelezettség rendezésében nem érvényesül következetesen. Erre vall, hogy még abba is belement, hogy néhány színész kabarészínpadi praxisához folyamodjon.

Azt sem tudom helyeselni, hogy túlságosan is kiaknázta a darab verbális humorforrásait, holott a mű bizarr igazsága nem elsősorban a helyzet és a helyzetnek anakronisztikusan ellentmondó nyelvállapot ütközésében keresendő. A Bulgakov drámáinak moszkvai kiadását bevezető kritikus is azt hangoztatja, hogy mindez a stílus-konfliktus a látomás szükségszerű, de *csak* kellékeleme. Persze itt mind-járt a legnagyobb rendezői problémával találjuk szemben magunkat, a legnagyobb gondba ütközünk: hogyan aktualizálható finoman, áttételesen az egyik szintjén mélyen az akkori moszkvai realitásban gyökerező és arra minduntalan visszautaló vígjáték. Véleményem szerint egyedül úgy, ha - már említett - általános érvényű mozzanataira bízzuk magunkat. Ez az előadás viszont arról *győz* meg, hogy a rendező a mai, 1970-es magyar néző asszociációs bázisát a kabarészínvonalú (és jelentőségű) szurka-piszkához, bemondáshoz és odamondogatáshoz szokott és kényelmesen idomult feltétlen reflexrendszerében fedezte fel.

Igazság szerint azt sem értem, hogy éppen ennek a darabnak az esetében miért határolja el oly mereven magát a modern dráma és színház eredményeitől, tapasztalataitól. Nem tudom például azt sem elképzelni, hogyha ma Gogol *Revizorát* felújítanák, egyértelműen olyan régimódi, kritikai realista komédiának értelmeznék, mint - szükségszerűen - nálunk az ötvenes években. Ma az ilyen típusú és belső rugalmasságú vígjátékok korszerű megközelítési módjának az abszurd - a fanyar intellektualitás következtében sötétebb humorú és groteszk - magvak-elemek kibontását, hangsúlyozását látom. Egyetlen klasszikus darab sem veszítene ily módon humanizmusából, sőt: ez a humanizmus csak új fényben ragyogna föl. Hogy *az Iván, a rettentő*

– általam mélyebben up-to-date-nek hitt

– valóságát kibontsa, a rendezőnek még csak nem is Ionescóhoz, pusztán Moličrehez kellett volna ihletért fordulnia, a *Misanthrope-hoz* vagy *a Don Juanhoz.*

BULGAKOV: IVÁN, A RETTENTŐ (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ). TÖRŐCSIK MARI (ZINAIDA MIHAJLOVNA)ÉS SINKó LÁSZLÓ (TYIMOFEJEV)

TÖRŐCSIK MARI (ZINAIDA MIHAJLOVNA) ÉS MAJOR TAMÁS (MINT RETTEGETT IVÁN CÁR)

TÖRŐCSIK MARI (ZINAIDA MIHAJLOVNA)

Hogy a rendezéssel kapcsolatos aggályaimat alátámasszam, két konkrét momentumot idézek. A megálmodott cári udvarban vagyunk. A Bunsából vált Ivánban lassú, de biztos átalakulási folyamat megy végbe. Előbb még félt, most a körülmények és főként Miloszlavszkij mesterkedései jóvoltából mind otthonosabban mozog új környezetében. Egyre magabiztosabbak, hitelesebbek cári megnyilatkozásai. E metamorfózis csúcspontja: a tánc. Felkéri a cárnét. A tánc kellős közepén lélekszakadva beront az Íródeák és pihegve szól: a testőrök fellázadtak, mert rájöttek, hogy a cár nem igazi. A zene megszakad, a cárné kis híján elalél döbbenetében. S a közhisztéria, a fejetlenség fölött zsarnoki élességgel szárnyal Bunsa hangja: „*Követelem, parancsolom,* hogy folytassák a táncot!" Az írói szándék, a jelenet tartalma teljesen világos. Ezen a ponton emelkedik a házmester a bulgakovi elképzelés szerint félelmetes zsarnokká: azonosul a szereppel. Kívül anarchia, ő táncolni akar. De aztán körülnéz, és látja: mindenki elinalt mellőle. Egyedül maradt. A cárból - a zsarnokból - hirtelen elemi erővel tör elő a gyávaság, a kétségbeesés: „Mentsen meg, Tyimofejev elvtárs!" Vagyis: a zsarnok házmesterré süllyedt vissza újra, hisztérikusan visszaadta a szerepét. A látszat megsemmisült. S ebben a pillanatban Bulgakov már nemcsak Bunsáról beszél, hanem általában a házmester-despota lélekrajzát tárja elénk.

Az előadásban mindez vicces megoldássá, poénná silányodik. Mert mikor Major Tamás túlzó, illusztratív hangsú-

lyok-gesztusok kíséretében elmondja a „Követelem"-et, rögtön hozzá is teszi azt is, hogy „Panaszt teszek a házfelügyelőségnél!" Ez a mondat a darabban itt nem található - törvényszerűen nem. A groteszk vízió eloszlik, az előadás olcsó hatásra törekszik és elidegenül Bulgakov szellemétől.

A másik jellemző mozzanat: Szendrő József alakítása az Íródeák szerepében. A szatirikus éllel megrajzolt Íródeák a bárkit kiszolgáló hivatalnok-értelmiség típusa. Talpnyaló, földön csúszó féreg. Ellenszenves. Szendrő József alkatilag holdévnyi távolságban áll Bulgakov alakjától. De még ezt az alkati idegenséget is elfogadnánk, ha ezt a megint csak poénnak szánt szereposztást az előadás valamiképpen igazolná. Erről azonban szó sincs. Mivel Szendrő eleve visszautasítja a jellem (típus) ironikus ábrázolásának kényszerét, egyetlen hatáslehetőség marad, hogy ezt a terjedelmében sem éppen kis jelentőségű szerepet megemelje: a szinte érthetetlen és szomorú vissza-élés a színész testi dimenzióival. A rendező olyan mutatványokat követel tőle, melyektől a színész szemlátomást szenved, s olyan megnyilatkozásokat-hango-kat engedélyez neki, amelyek más atmoszférában lehet hogy hatnak, itt pusztán gátlásos erőlködésnek tetszenek. Szendrő hatvanhatszor támolyog ki a színről, s minden egyes alkalommal ugyanazt a semmibe elpukkanó, poénnak szánt kérdést teszi fel: „Szaladjak?" Ez már nemcsak a színészi önkontroll, ha-nem a rendezői kontroll bosszantó meg-bicsaklása is. Szendrő saját fizikai tulajdonságaira - mint humorforrásra - asszociáltatja a nézőt, s nem a megjelenítendő, de meg nem jelenített jellem-típus abszurd komikumát kínálja fel a publikum ítélkező kedvének.

Arról viszont Iglódi nem tehet, hogy a Katona József Színház műszaki adottságai közt ezt a fantáziajátékot igazán fantáziadúsan eljátszani nem lehet. Bulgakov eredeti instrukciója szerint Tyimofejev álmában az írógép hatalmas, villódzó masinává változik, világosan jelezve, hogy más szférába kerültünk. Itt ez technikai okokból nem lehetséges, holott dramaturgiai okokból szükséges lenne. A szűkös színpadtechnikai lehetőségek közt a bulgakovi romantikus színpadlátás látványossága nem érvényesülhet. Szó se róla, Iglódi ennek ellenére nagyon ügyesen dolgozik: amit lehet, megold.

S most, miután fenntartásaimat talán túlságosan is kiélezve közöltem, hadd mondjam el, hogy ez a nagy tehetségű, sohasem kipróbált darabok kipróbált ösvényeit járó fiatal rendező olyan művészetikai tulajdonsággal rendelkezik - s ezek most is revelálódnak, a tévedések ellenére is -, melyek szinte páratlanul vonzónak mondhatók megfáradt színházi életünkben: a legjobb értelemben vett fanatizálásnak, a kollektív játékra szuggerálásnak, az ügyekért való lelkes mozgósításnak a képességéről van szó. Iglódi, lévén maga is színész, kitűnően ismerheti a színészi alkatot általában és egyedi megnyilatkozásaiban is, nyilván ösztönösen remek pszichológus. Lélek-lobog valamennyi produkciójában, érzelmes hivatásszeretet. Mintha minden egyes alkalommal az élete, a művészi egzisztenciája volna a tét. Ez a folytonos - mondhatni - radioaktív láz a tehetség kisugárzása. A lehiggadás, az elmélyültség már ilyen fiatalon legjelentősebb színházművészeink sorába emelheti. Ami egyelőre leglényegesebb kvalitásának látszik, a fölényes színészvezetés, de csak akkor, ha színészével szemben semmiféle gátlás nem béklyózza meg. Nem véletlen, hogy eddigi három rendezése közül messze a legsikeresebben - de a legegyszerűbb darabban is - *a Varsói meló*-diában bontakozott ki ez a színészvezetői képesség. Törőcsik és Sztankay, akiket akkor parádés alakításra ihletett, most is az előadás legjobbjai közé tartoznak.

Ennek a rendezői alkatnak a veszélye *az egyes* színészi probléma fölé való emelkedésnek, a rendezői distanciának a hiánya lehet. S minél nagyobb szereplőgárdával s minél komplexebb művön dolgozik, minél több szereplőben akar feloldódni maga is, annál inkább fenyegető veszéllyé válik, hogy *az egészet* már nem fogja biztosan uralni. Az *Iván, a rettentőben* ez a veszély részben realizálódott is.

S mégis: csak elismeréssel szólhatok arról, hogy ennek a darabnak a bemutatására vállalkozott, hogy nem szokványos módon aratott közönségsikert, és egy jelentős írót - ha nem is a legmélyebb portrét rajzolva róla - bevitt a magyar színházi közönség tudatába.

5.

*Elbert János* fordítása (nevéhez többek között a *Nem félünk a farkastól* bravúros magyarítása fűződik) nem egyenletes ihletettségű munka. A természetes, az egyszerű helyzetet, a lélektani váltást visszaadó köznyelvi szintet hibátlanul tolmácsolja. Remekül mondható, tömör, szellemes dialógusokat „ír". Viszont ahogy archaizál, az felemás érzéseket ébreszt bennem. Tudom. feladata nehéz volt: az eredeti ó-orosz fenséges, koturnusos fordulatait ugyanolyan patinásan visszaadni magyarul. Elbert néha telibe talál, többnyire azonban nem. „Buskodol", „engesztessél meg", „sátánördög" stb. - ezek nem nemes veretű, valódi, régi magyar szavak, melyek a két stílusréteg közötti kontrasztot önmaguktól élezik ki, hanem csinálmányok, parodisztikus „lelemények" - vicc-fajsúlyúak. Elbert sem tudott ellenállni annak a kísértésnek, aminek a pesti kabaréhumor immár fél évszázada áldozatul esik: a nyelv kiforgatásából, eltorzításából ki-csiholható mulatság kísértésének. Bunsa „hivatalos *slangjét"* is ötletszerűnek tartom: időnként a kívántnál kínosabban nyakatekert. E két stílusréteg átültetésé-ben Elbert bizonytalankodik, viszont példásan jó, színpadszerű az a nyelv, amelyet Tyimofejev, Miloszlavszkij, Zinaida beszél.

6.

A színészi munka méltatását *Törőcsik Marival* kell kezdenem, aki a feltaláló feleségének, Zinaida Mihajlovnának a jelmezét öltötte magára, s aki lenyűgöző példáját adja annak, hogyan is kell megközelíteni és újrateremteni hűen, okosan, alázattal Bulgakov világát. Ez a szerep első látásra periferikus jelentőségűnek tűnik, az alapproblematikához csak lazán és élénkítő-színesítő funkcióval kötődik, véljük. Törőcsik Mari megvilágosító erejű alakítása viszont pontosan azt segít megértetni velünk, hogy a fantasztikus-szatirikus főtéma mellett - s azt minduntalan modulálva - egy mélyen személyes melléktéma húzódik: a körülmények által álmokba kényszerülő, a rádiósított bérház perspektíváin, a jelen gravitációján túltörő „Mester" „Margarita-komplexusa" - miniatűr-méretekben. Az írógépe fölött elszundító Tyimofejev szerelmének alakulását is megálmodja, szerelmi életének lappangó bizonytalansága nagyítódik fel az irrealitás tükrében: a bizonyossággal birkózó gyanú komikus lidércnyomássá növekszik. Nagyon fontos: a feleség - *színész-nő*. Bulgakov jól ismerte a színházi köz-életet, annak erkölcsi világát, a szakma-művészet jellegére alapozott, megideologizált amoralitást, a „túl jón és rosszon" tételeket, az érvényesülés, a játék során kialakuló lelki és testi közelség kísértéseit. De tisztában volt azzal is, hogy mindez nem föltétlenül törvény, sőt több-

BULGAKOV: IVÁN, A RETTENTŐ (KATONA JÓZSEFSZÍNHÁZ). SINKÓ LÁSZLÓ (TYIMOFEJEV) ÉS MAJOR TAMÁS (MINT BUNSA HÁZFELÜGYELŐ)

nyire csak látszat. A kívülálló, aki a kulisszát valóságnak fogadja cl, a maszkot természetes ráncnak-szőrzetnek látja, a színpadi csókot is igazi, színpadon és kulisszákon túli szenvedélynek-kapcsolat-nak tódítja tovább. Bulgakov Tyimofejevjének a színházi világhoz semmi köze sincs. Kis szobájában, „cosinusok" közé elszigetelődve, feleségét elhanyagolva a „civil" gyanúját álmodja valósággá kettejük viszonyában. Álma a szerelem - következésképpen: a megváltás - lehetőségében kétkedő, természeténél fogva magányos, rendkívüli, *ergo* ügyefogyott férfi álma egy asszonytól - a groteszk jegyében.

Mikor Törőcsik Mari először feltűnik a színpadon, két gesztusa és két szava után a homlokunkra csapunk: ismerjük! Tudjuk, honnan lépett elő: mi, nézők, és legalább fél évszázadra visszamenően nézőelődeink előre gyártott elképzeléséből, hogy ilyen a színésznő. Akkor is alakít, pózol, ha négy fal között maga van, akkor is színésznő, ha senki sem látja. Törőcsik imponáló könnyedséggel valósítja meg a mesterkéltséget, természetes biztonsággal a stilizált természetellenességet. Bájolog és toporzékol, szenveleg és hisztérikus, hangulatait kaméleon-gyorsasággal váltja. Belső törvényszerűséggé tudja tenni a róla formált álomképet: a lelke, a reflexei is ennek megfelelően mozognak. Tudjuk: az előre meg-konstruált karakter milyen rettenetes veszélyeket hordoz magában. Ilyen esetekben a színész többnyire elmerevedik: a külsőségeiben kimódolt „figura" képtelen alkalmazkodni a változó helyzetek lélektani-tartalmi mobilitásához. Törőcsik ezt a problémát az igazán nagy művészek fölényével oldja meg. Sohasem veszíti el, egyetlen pillanatra sem, a Tyimofejev ál-ma révén rákényszerített - immár valóságosnak átélt - jellemvonásokat, külsőségeket, s ugyanakkor hajlékonyan idomul a groteszk látásmód által engedélyezett keretek között az egyes szituációk sajátos lélektani követelményeihez. Te-hát egy nagy paradoxont valósít meg: irreális közegben, fantazmagóriaként természetes törvényszerűséggel létezik. Pontosan ezért köszönhetjük neki az előadás legmegrázóbb, legbulgakovibb pillanatát. Tyimofejev felébred, a látomásnak vége. Belép a feleség, Törőcsik Mari, s a néző *most* józanodik ki igazán. Fáradt, kimerült, közönyös nő járkál is-merősen, rutinszenvtelenséggel a kis szobában, s vet oda visszafojtott idegességgel, palástolt türelmetlenséggel egy-egy szót az álmot és valóságot még összemosó férjnek. Nincs kifestve-kimázolva, sápadt, szürke, mint a színésznők előadás után. S hogy ne lássék a paróka alatt megrokkant *vagy* amúgy is gondozatlan csutak-frizura, a feje be van kötve, mint a színésznőknek általában előadás után. Törékeny, elnyúzott asszony, nem vonzó most sem: hidegen nézzük, és szánjuk talán. Ő a hétköznap, az elnyűtt valóság, s már arra sem lehet ereje - véljük -, hogy az analitikus geometria labirintusaiban kóválygó férj bizonyosság-komplexusait - ágyban vagy ágyon kívül - feloldja.

Tyimofejev álmának és Tyimofejev 1930-as valóságának szembesítése legteljesebben *Törőcsik Mari* alakításának köszönhető. S ebben nyilván oroszlánrésze van e kiemelkedő produkció megépítését segítő rendezőnek is.

*Major Tamás* Bunsa-alakításáról olyan egyértelmű elismeréssel szóltak a napi- és hetilapok kritikusai, hogy - magamban is keresve a hibát - fenntartásaimat szinte félénken merem csak előadni. Bíráló észrevételeim nem munkájának komolyságát, hivatástudattól áthatott szenvedélyességét vannak hivatva megkérdőjelezni, inkább szerepfelfogásának problematikusságát.

Vannak pillanatok, jelenetrészek - főleg a darab kezdetén -, amikor igazi, mondhatnám: kiköpött bulgakovi házmester. A hangsúlyok, gesztusok - tökéletesen hitelesek. Hosszú, vékony, inas karja előrenyúl, mutatóujját a páciensre szegzi - mulatok és beleborzongok. Az egész alakítást azonban nem tudom hibátlannak értékelni.

Bulgakov elképzelése szerint Bunsa *veszélyes* házmester. Közhely a mondás: a fasizmus a viceházmesterek forradalma. Bunsa ezek közé a hivatásos vicc-lelkek közé tartozik. Ostoba. Hogy Anatole France-t idézzem: „A butaság veszélyesebb, mint a gonoszság, mert a gonoszság néha szünetel, a butaság soha." Bunsa te-

hát azért veszélyes, mert időtlen, mert korhoz nem kötött. Mert biztos táptalaja a gondolatot elfojtó erőszaknak.

Major Tamás alakításában a megrögzött, csak az utasításoknak élő házmesterből hiányzik egy, a komikus és fel-színi vonást elmélyítő tulajdonság: az ostobaság démoni ereje. S ha a kezdet kezdetén el is fogadható ez az egyértelműen komikusra hangolt, igazi agresszivitás helyett csak fontoskodásról tanúságot te-vő Bunsa, a továbbiak során egyre inkább hiányoljuk, hogy Major mindössze ennyi jellemző erővel beéri. A cári udvarban lejátszódó nagyjelenet téves, a látomással ellentétes és komikus antiklimaxot teremtő felfogásáról már beszéltem, elmarasztalásomat a rendezőnek címezve. Major is hibás ebben: a hálás és hiteles átalakulási folyamatot kívülről jeleníti meg, illusztrálja. Különben is: nem járja meg az utat a valóságtól a stilizációig, mint például Törőcsik Mari. Néha valami megfoghatatlan dekoncentráció kísért játékában, egy-egy megoldása ötletszerűen rögtönzöttnek hat. Ezért is hiányzik az ő Ivan Vasziljevicséből a megkomponáltság, s ezért nem válik - véleményem szerint az egyoldalú szerep-felfogás miatt is - következetes, esetlegességektől mentes műalkotássá alakítása.

*Sztankay István* az utóbbi évek során szinte észrevétlenül fejlődött mai színészetünk egyik legértékesebb tagjává. Erős, eredeti tehetség, komikusi vénája pedig - úgy látszik - kimeríthetetlen. Ruganyos, ravasz, kópés slemilség, szem-fényvesztő ötletesség, fanvar, modern, kissé cinikus férfibáj jellemzi játékát; máris mester: közönségével tetszése szerint bánik. Született komédiás - a szó legnemesebb értelmében.

A darab első részében ezúttal is kifogástalanul igazolja várakozásunkat. Fekete kesztyűs Miloszlavszkija macska-módra surran, okos és nagystílű. Magán-jelenete külön elemzést érdemelne. Végre bejut Spak szobájába. A szakember örömével leltározza föl a kivételes zsákmányt, de egyszersmind gonoszkodóan károrvendő is. Bulgakov a tolvajlélektant szintén kitűnően ismeri. A társadalmon kívüli Miloszlavszkij fölötte áll a Spakmódra kispolgári, hangyabuzgalommal kikupált világnak, amelyet most kirabol. Sztankay alakításából a darabnak ebben a részében a betörés, a bűnözés esztétikája és naturális öröme bontakozik ki el-lenállhatatlanul mulatságosan. Rokonszenvünket meg is nyeri, jóllehet áldoza tát nem ismerjük. Spakkal folytatott telefonbeszélgetései bravúrmutatványok. Ínyenc módjára élvezi, hogyan jár túl páciense eszén. S neki köszönhető, hogy noha Spak eddig még nem jelent meg a színen, máris hiánytalan képünk van róla.

Ugyanezen a színvonalon mozog alakítása, mikor először kerül szembe Tyimofejevvel és Bunsával. Magabiztos, vállveregetően bizalmas az „akadémikus polgártárssal" és őszintén megveti a kicsinyes házmestert. Mindeddig az alakítás zavartalanul egységes és célszerű. Sztankay is ott bizonytalanodik el, válik egyre tétovább és tanácstalanabbá, amikor Bunsával együtt Rettegett Iván tróntermében találja magát. A darab logikája azt kívánná, hogy az eddig szinte rokonszenves, mulatságos betörő tettei következtében fokozatosan riasztóbbá váljon. Az indítás még hagyján. Miloszlavszkij az első megrettenés után összeszedi minden lélekjelenlétét, és egyre merészebben tevékenykedik bőre megmentése érdekében. Csakhogy a színész ugyanazt a hangvételt, viselkedéstónust folytatja, amit Tyimofejev szobájában elkezdett. Holott nemcsak a környezet más, de a csalás, a szemfényvesztés *tétje* is, és ez már a figura egész erkölcsi megítélését meg kell változtassa. Nemcsak vicc és poén - persze az is -, hogy egy ugyanilyen nevű gonosztevőt végeztek ki nem sokkal azelőtt, hogy ők Bunsával együtt idekerültek. Ez a motívum azonosítás: az igazi Rettegett Iván udvarában ezt a mostani csalót valóban kivégeznék. Bulgakov látomása szerint nemcsak mulatságos, hanem döbbenetes felismerés is, hogy a bűnöző-szélhámos milyen gyorsan beleilleszkedik a véletlenül kapott hatalomba, hogy - magát mentendő - országrészeket is milyen könnyedén dob oda az ellenfélnek. Miloszlavszkij nak tehát - a szatirikus komédia lehetőségei között - *történelmi* bűnözővé kellene válnia. Ezen az úton Sztankay viszont már a kezdet kezdetén megreked. A valóság és az álom szféráiban a figura dimenzióit változatlannak ábrázolja, s ezért nyilvánvalóan csak a helyzetek komikumában fürödhet meg.

*Sinkó* Lászlónak - mint színházában annyiszor - ezúttal is funkciójában jelentős, de hatáslehetőségeiben hálátlan szerep jutott. Intelligensen, egyéniségének vonzó líraiságát hiánytalanul érvényesítve alakítja Tyimofejevet. Bulgakov személyes-szemérmes szomorúsága, a szkepszissel kacérkodó, de öniróniával ábrázolt gátlásossága a legvadabb helyzetekben, a fantasztikum tombolása idején sem pártol el tőle. A kiváló képességű színész a darab és a szerző szelleme iránti hűségből azt is vállalja, hogy öncélúan ne csillogjon, ne csatlakozzon a körülötte időnként elszabaduló ripacskodáshoz, privát ötleteit ne szórja le az első sorokban ülő hálás bennfenteseknek. Sinkót semmi sem zökkenti ki a pontosan tisztázott alak következetes ábrázolási folyamatából.

*Szendrő József* Íródeákja - mint már írtam - kivédhetetlen szereposztási tévedés. *Horváth József* viszont eredetien, ízesen bárgyú Spak szomszéd. Nála hitelesebben butább kispolgár-hivatalnokot, akit mérhetetlen hiúsága és hiszékenysége jóvoltából egy Miloszlavszkij-féle tolvajnak gyerekjáték „átverni", aligha képzelhetnénk el. De Horváth ügyel arra is, hogy a spaki magatartás ellenszenves, hitvány elemei se sikkadjanak el. Ahogy lihegve rohan a telefonhoz, hogy hívja a rendőrséget, hogy jó állampolgárhoz híven feljelentési kötelezettségének eleget tegyen, hogy tehetetlen önmaga védelmére mindjárt egy egész apparátust mozgósítson - mindebből nemcsak egy kinevetni való, de gusztustalan, hájas féreg karikatúrája bontakozik ki. *Gyulay Károly* halvány, alapvetően hiányzik belőle az a méretű szuggesztivitás, mellyel Ja-kin, a filmrendező igen jó jellemszínészi lehetőségeket kínáló szerepében társainak méltó partnere lehetne. *Pártos Erzsi* alakítása rutinmunka, s mellesleg félreértés is: *tipegőhadráló* anyókája korántsem az a nagyszájú, erőszakos házmesterné, akitől Rettentő Iván-Bunsának is rettegnie kell. A kisebb szerepekben *Sugár Lajos, Gyalog Ödön* a jó epizodista szerénységével áll helyt. A cárnét alakító *Kalpagos Sz. Ágnes* csak dekoratív jelenség.

7.

A vitatható előadástól egyetlen dolog nem vitatható el: a siker. Estéről estére táblás házak előtt lép ki az irodalom- és színháztörténet panteonjából, és bizonyítja, *hogy* eleven kortársunk egy harminc éve halott író: Mihail Bulgakov.

*Mihail Bulgakov: Iván, a rettentő. Katona József Színház.*

*Rendezte: Iglódi István, díszlet: Bakó József, jelmez: Schäffer Judit. Szereplők: Major Tamás, Sztankay István, Sinkó László, Törőcsik Mari, Pártos Erzsi, Horváth József, Gyulay Károly, Szendrő József, Kalpagos Sz. Ágnes, Sugár Lajos, Gyalog Ödön, Kun Tibor.*

EMŐDI NATÁLIA

# *Jegyzetek az Iván, a rettentő* ***próbáiról***

## ***Dramaturgiai*** *előkészítés*

A félig elfeledett és manapság világszerte újrafelfedezett Mihail Bulgakov *Iván, a rettentő* című ellenállhatatlan humorú komédiája (eredeti címe: Iván Vasziljevics) a korabeli szovjet élet visszás, sőt káros jelenségeiről mond kemény ítéletet.

Az előadás dramaturgiai előkészítése során ezt az írói célt próbáltuk szolgálni. A feladat: a 30-as évek Szovjetuniójában született művet ma, 197o-ben a budapesti nézők gondolat- és érzésvilágához közelebb vinni. A mű szépsége, eredeti humora és humanista gondolatisága ehhez nem látszott elegendőnek, mert negyven év alatt nagyot változott a világ, az emberek s ennek megfelelően a téma és az ábrázolt problémák akusztikája. De nem áthidalhatatlan a távolság. Maga Bulgakov siet a segítségünkre az álom és valóság határán folyó játék lehetőségeivel, s az általa is nyitva hagyott kérdéssel: mi történt hát a valóságban és mi volt álom?

Bulgakov vígjátéka akkor született, amikor a szovjet társadalom az első ötéves tervek szédítő tempójú lendületében élt. Az emberek előtt feltáruló perspektívák az időben, térben száguldás témáját sugallták az íróknak és a költőknek. (Majakovszkij *Gőzfürdőjében* a kommunista jövőbe visz az időgép, A. Tolsztoj hősei a világűrben száguldoznak.) Ma azonban, az űrkutatás időszakában, amikor az ember már a valóságban is megjárta a világűrt, naivitásnak, sőt primitív figurának tűnt volna Bulgakov mérnökhőse, aki moszkvai társbérleti szobájában tudományos kutatást végez, s az időt leküzdő szerkezetet barkácsol. Ez a naiv témafelvetés súlytalanította volna Bulgakov egyáltalán nem súlytalan témakezelését és mondanivalóját. A darab indítását tehát - hogy Tyimofejev időgépet szerkeszt - realitásnak elfogadni nem lett volna szerencsés dramaturgiai megoldás. Ráadásul ez a forradalmi idők ihlette téma azóta a fantasztikus ponyva és a nyugati tévé-filmek jóvoltából meglehetősen kommercializálódott. El akartuk kerülni, hogy Bulgakov más eszmei fogantatású műve bárki tudatában is ezekkel kerüljön egy sorba. Ezért tartottuk fontosnak a Bulgakovnál csak villanásnyi, főleg informatív jellegű reális keretjáték dramaturgiai megerősítését, ki-iktatva a ma már naivnak ható motívumokat. Ehelyett megpróbáltuk megteremteni - a komédia stílusán belül -- azt a reálisan nyomasztó, fizikumot és idegeket felőrlő légkört, amely Tyimofejev mérnök groteszk, mulatságos, de rémisztő és lidérces álmát eredményezi. Ezért az „időgép", amely nem a realitás rekvizituma, az előadás során csak az álomban jelenik meg, s ott is olyan groteszk módon, amelyet csak az álom képes produkálni.

Ez a dramaturgiai megoldás az árnyaltabb jellemformálást is elősegítette, mivel így nemcsak Tyimofejev mérnököt, majd a darab végén Zinát, a feleségét látjuk a valóságban, hanem Miloszlavszkijt, a betörőt s Bunsát, a házmester-cárt is. Így a magatartás- és jellemváltás a valóság és álom között gazdagabb játék-skálát és színesebb alakítási lehetőségeket nyújtott a színészeknek. De elősegítette a bulgakovi mondanivaló mélyebb kibontását is, mert eszközt nyújtott az emberi viszonylatok és magatartásformák összetettebb ábrázolására. Az álomképek sűrűbb, filmszerű vágásával pedig a mai ember zaklatottabb életritmusához próbáltuk közelíteni Bulgakov álomképeit, lüktetőbbé, izgalmasabbá tenni a színpadi játékot.

## Az *első próbák*

Az olvasópróba felér egy „kis premierrel", ahol kicsit eldől a darab sorsa, legalábbis a színházon belül. A fogad-tatás hőfoka, mint egy érzékeny műszer előre jelzi a felkészülés gyakorlati problémáit és hangulati összetevőit. Az első benyomás lelkesítő vagy lehangoló hatását a munka során a rendezői hatás módosíthatja, befolyásolhatja, de hatástalanítani nem tudja.

*Az Iván, a rettentő* olvasópróbáján a „siker" teljes volt. A jó szórakozáson túl egyöntetű vélemény alakult ki: az együttes néhány tagjának izgalmas, nagy feladat kínálkozik, de az epizódszerepekre is érdemes odafigyelni. Egyszóval jó író jó darabja, amit jó lenne sikerre vinni.

A következő szakasz a rendelkezőpróbák időszaka, amikor a rendező mát nemcsak fejben és papíron, hanem a szín-padon készíti el az előadás vázlatát, mi-közben a színészek ismerkednek a játék-térrel, a mozgási lehetőségekkel, s újraolvasva a szerepet körültapogatják a megteremtendő figurát és szituációkat. Ez nagyjából így van minden produkció kezdetén, de dráma, színmű, tragédia, vagyis „komolyabb" műfaj esetén a figura és szituáció kevesebb ellenállással tárja fel önmagát, a darabban kínálkozó lehetőségek nem rejtőznek az első pillanatban oly feltárhatatlannak tűnő mélységben, mint a komédiában. Itt egy-egy szituáció felvázolása után a konklúzió körülbelül ennyi lehet: „hát igen, ezt itt majd nagyon ki kell dolgozni", s ez csupán azt jelzi, hogy a színész kezdi felmérni a feladat méreteit.

## *„De nehéz vígjátékot játszani!"*

Törőcsik Mari kiáltott fel így egy álmos hangulatú hétfő reggelen, de mondhatta volna bárki, mert az egész együttes közös gondját fogalmazta meg. Az cmlékpróbák előrehaladtával kiderült, hogy Bulgakov furcsa komédiát írt, ahol félre kell tenni a jól bevált vígjátéki sablonokat. Komédiájának anyaga olyan, mint a sokszínű fonálból szőtt szövet, ahol az egyes szálak keresztezik, sőt fedik egymást, de a vibráló összhatáshoz minden egyes szálra szükség van.

Milyen szálakból szövődik a bulgakovi humor? Nagyon fontos a legősibb vígjátéki elem, a helyzetkomikum, ami-kor valaki másnak hiszi a másikat, mint aki, vagyis az ősi vígjátéki alaphelyzet: a „tévedések vígjátéka". Az egymásra halmozódó mulatságos helyzetek a játékötletek tömkelegét adták, a „gag"-ek szinte önként kínálták magukat. Bulgakov tudatosan élt is ezzel a lehetőséggel, úgy ismerte a mulatságos szituációk hatásfokát, a színpad törvényeit, mint kevesen. Egy példa: amikor Iván cár (Major Tamás) úgy fenékbe rúgja a menekülni próbáló Jakint (Gyulay Károly), hogy az a színpad túlsó oldalán köt ki, tudatosan használja a bohóctréfák e primitív, de máig hatásos eszközét. De ezt a hatást egy ironikus megjegyzéssel rögtön idézőjelbe is teszi, amikor a helyzetet félreértő Spak (Horváth József) el-ismerően megjegyzi: „Milyen modernül játszik ..."

A szélsőségesen groteszk humorú helyzetek nagyon csábítóak, könnyű elcsúszni az öncélú komédiázás felé. Iglódi azonban tisztában volt vele, hogy hamisítás lenne ennyivel megelégedni, és az ő művészi igényessége is többet kívánt. Ennek ellenére a próbák során hagyta él-ni a színészek gazdagon áradó komédiázó kedvét. Hagyta, hogy a mulatságos ötle-

tek áradatában a harsogó nevetés időn-ként még a próbát is megállítsa, mert tudta, hogy szükség van erre a féktelen jókedvre és sziporkázó ötletforgatagra, hogy az előadás végső formai letisztulásához az ötletek sokszínű gazdagságából válogathasson. És biztos stílusérzék-kel válogatott is, pontosan tudva, mit kell eldobni, ami már öncélú sallang len-ne, és mi az az apró, szellemes ötlet, amely úgy illeszkedhet elképzelésébe, hogy ne zavarja, sőt gazdagítsa az összképet.

Ehhez az alkotói módszerhez már a próbák alatt is a szó valódi értelmében vett kollektív munkára volt szükség, az előadás összes látható és a néző számára láthatatlan résztvevőjének pontos összjátékára. A díszlet variálhatósága, a díszletek és jelmezek színharmóniája, a jel-mezek játékos váltakozása s az álom abszurditását követő humora mind egymásból folyó és egymást kiegészítő ötletek sokaságát jelentette. S egyik sem önmagában szép vagy érdekes, hanem az egész előadás egységes elképzelését hivatott szolgálni. S erre a formai alapra épült a legfontosabb, a rendező és színészek közös munkája: kibányászni a darab mélyebb rétegeiben meghúzódó pasztell tónusú humor forrásait a harsány alapszínek gazdagítására.

Amikor a realitás talajáról átúszik a játék az álom világába, Bulgakov először szelíden adagolja a fantasztikum elemeit. Iglódi az előadás ritmusával ís követi ezt az írói szándékot. A néző az első pillanatban csupán annyit észlel, hogy a szín-pad hangulata megváltozott, valahogy furcsán lebegő lett minden. Vált a fény, a normál nappali világítás után, mintha színes ködfátyolon át sütne a nap. Az előző hangos, erőszakos, ideges hangvételű kép után ábrándos léptekkel besétál egy trillázó primadonna (Törőcsik). Az íróasztalon furcsa masina díszeleg, amely mindenkit a gyerekkorában maga fabrikálta csodaszerkentyűkre emlékeztet. A játék egy egész kicsit emeltebb hangvételű és stilizáltabb, mint az előző kép reális helyszínén volt, hogy aztán szinte észrevétlenül ragadja magával a nézőt az irrealitás száguldó világába.

Ki nem álmodott már olyasmit, hogy repül, s ez egészen természetes. holott a valóságban talán biciklizni sem tud? A rendezői elképzelés egész rendszere az álom eme logikátlan logikájára épül. Az első furcsaság még egészen szelíd ötlet: Tyimofejev pénz helyett virágot húz elő a zsebéből, Zinocska színházi jelmezhez hasonló kosztümben mosogat, de ezek az apró irrealitások vezetnek át a furcsa szerkentyű fantasztikus működéséhez, amely már falakat tüntet el, századokat lép át, s embereket röpít az évszázadok távolába. S ha az álom képtelenségeit lassanként elfogadtuk a realitás elemeiként, akkor már semmin sem csodálkozunk.

Közös rendezői és színészi gond volt kikeresni minden figuránál, minden egyes szituációban azokat a pontokat, apró gesztusokat, a reagálás formai megoldásait, amelyek a valóság logikájához viszonyítva furcsák, tehát mulatságosak, de az álomvilág logikáján belül teljesen természetesek. Egyetlen példa: Zina és Tyimofejev válási jelenetének hangszerelése. Lényegében ez még mindig a furcsa bulgakovi helyzetkomikum lehetőségeinek kiaknázása, de már sokkal árnyaltabb, összetettebb színészi eszközöket követel. Ez a humor már elválaszthatatlan a jellemformálás művészi munkájától, amely a bulgakovi közlendő valódi kibontását is jelentette a komédiázás formai keretei között.

Különösen azoktól a színészektől kívánt szokatlan ábrázolási módot s a humornak a szokványostól eltérő eszközeit Bulgakov darabja, akik a reális és álom-képekben egyaránt megjelennek. Voltaképpen itt mindenki Tyimofejev mérnök álma. Gondos elemző munkával kellett megkeresni a jellemekből és szituációkból folyó tényezőket: kit, mikor, milyennek álmodik Tyimofejev? Egy jellemző példa: a filmszínésznő-feleség, Törőcsik Mari, akit a szerető féltés először szerepet játszó, kedvesen léha teremtésként vetít elénk, s oly ragyogó elegánsan, ahogy csak egy üres zsebű férj képzeletében élhet a felesége. Majd a figuraváltás bravúrjaként a csicsergő-csipogó primadonna, Zinocska után az egyszerűségében is finom és elegáns, a fáradtan is vonzó színésznőt, Zinaida Mihajlovnát mutatja meg Törőcsik, mint az álomkép ellen-pontját. Viszont nem változik Miloszlavszkij, a betörő, hiszen ő éppen az a figura, aki minden rendszerben és minden szituációban a maga jól bevált esz-közeivel, játszi könnyedséggel állja meg a helyét. S Sztankay valóban bravúros könnyedséggel formálta meg ezt a kedvesen vagány, képmutatás nélküli csavargót, aki mindig vállalja önmagát, el-lentétben a házfelügyelővel, aki a kaméleon színeit váltogatja. Major és Sztankay kettőse együttesen nyújt egy ellentét-párt az előadáson belül.

De milyennek álmodja Tyimofejev önmagát? A reális színben fáradt, elgyötört, önérzetében vérig sértett. Logikus tehát, hogy ennek az ellenkezőjét álmod-ja. Ha a valóságban a stupid házmester megalázhatja, kioktathatja, megfélemlítheti s ezt kénytelen eltűrni, álmában ezét visszafizet. Sinkó László figurájában éles a váltás. Azt a megfélemlített kisembert játssza el, aki egyszer végre mindenkinek a szemébe mondja azt, amit gondol, s amit eddig soha nem mert. Ettől csibészesen boldog és kicsit hősnek érzi ma-gát. Majd sikerül a „nagy mű", a kísérlet, és Tyimofejev elmerül megvalósult álma élvezetében. Az álombeli Tyimofejev szinte Osztrovszkij *Vihar c.* darabjából Kuligin kései leszármazottja, a megszállott újító, kutató, aki megrészegül álma megvalósulásától. De álom köz-ben is ott él az ember tudatában a valóság, ostoba, nyomasztó kicsinyessége ide is betör, s váratlanul mindent összekuszál. A beteljesült álom egyszerre csak nyomasztó, lidérces álommá válik, s mint görbe tükörben mutatja a valóság félelmetes önmagát. E külvilág, amely Tyimofejev álmába a zűrzavart viszi . Bunsa, a házfelügyelő valódi hétköznapjainak is állandó lidércnyomása.

***Major, a** színész*

Bulgakov komédiája - Iglódi István rendező szellemes ötlete, a dublőr beiktatása révén - kettős szerepet nyújtott Major Tamásnak. A dramaturgiai beavatkozás révén c kettős szerep szinte hármassá nőtt, hiszen Bunsa a házfelügyelő két alakban él, a valóságban és az álomban.

Majorról azt tartják, hogy szeret improvizálni. Az előadáson látható sziporkázó humorú figura könnyedsége a rögtönzöttség látszatát is keltheti, valójában ez az alakítás a legaprólékosabb tudatossággal épült fel. Mint mindenkire, Majorra is először a darab bővérű helyzet-humora hatott. Kezdetben a komikus helyzetekben élt igazán, s játékában a harsány színek domináltak. Szemmel lát-hatóan élvezte a komédiázást, magáért a nevettetés gyönyörűségéért. Ilyenkor, ha elfogta a játék heve, magával tudta ragadni a partnereket is. Különösen Sztankay „vette a lapot", s mindvégig egyen-rangú partnerként állta a sarat. Major egy-egy tekintete, groteszk gesztusa, arc-játéka, betöltötte a színpadot. Ezek a legváratlanabb színi hatást kiváltó rögtönzések jelentették a legszorosabb próbafegyelmet, és ez csak látszatra ellent-

mondás. Major improvizálása a próbán nem lazítás, hanem a keresés ritka intenzitású formája, amely a partnereket is hasonló intenzitású munkára kényszeríti, a cél pedig a kipróbált variációk közül a legjobb rögzítése.

E fázis után következett a munka nehezebb, elmélyültebb alkotást igénylő szakasza: a szituáció adta komikumhoz hozzátenni a figura lényegéből, jellembeli adottságaiból fakadó színeket. Plasztikusan elválasztani az egy figurában található három személyt, megkeresni a háromféle magatartást s ezen belül az azonos és megkülönböztető jegyeket.

Először a két Bunsa: a valóságos és az álombeli. Bunsa alaptulajdonsága a stupiditás, s reális változata még ezen a kategórián belül is kisszerű. Pimasz gyanakvása, szaglászása, erőszakossága a nagyon primitív ember igyekezete, hogy feladatát ellássa, s eközben természetesen túllicitál. Ezt a lázas tempójú semmittevést Major egész magatartása, ugrásra kész testtartása, lépteinek szapora tempója, ahogy első megjelenésekor beszalad a színpadra, gonoszkodó hanghordozása egyaránt: kifejezi. Az álomképben meg-jelenő Bunsát először is a ritmusváltás különbözteti meg reális megfelelőjétől: komikusan méltóságteljes lett. Tulajdonságait: a butaságot, a túlbuzgóságot és rosszindulatot groteszk hivatástudattá növeli. Bunsa itt szinte önmaga fölé nő, s Major a stupiditás abszurd végkövetkezményét formálja meg *az* álombeli figurában. S mialatt kacagtatóan mulatságos, a nevettetés nem zárja ki, sőt éppen eszközül szolgál számára, hogy Bunsa groteszk figuráján keresztül izgalmasan modern gondolatot közvetítsen, a butaság ember- és társadalomellenes voltáról s a túlbuzgóságról, amely mögött rendszerint ellenkező előjelű tartalom bújik meg.

Rettegett Iván alakjában izgalmasan kereste meg Major az eltérő és azonos vonásokat. Iván cár alaptulajdonságában éppen ellentéte Bunsának. Nagyvonalú, amikor megkedvel valakit, vagy éppen szeszélyből adományt oszt, de nagyvonalúan dobálózik az emberéletekkel is. Ha ijedt, ha jól érzi magát, egyaránt ijesztő és félelmetes, mert cselekedeteiben kiszámíthatatlan. S a harsányan nevettető szituációban ismét megfér és kifejezésre jut a modern gondolat: a személyi hatalom embertelen volta. De itt már megtalálta Major a két figura lényegének találkozási pontját is: a korlátlan hatalom emberellenes, kis és nagy formátumban egyaránt. Bunsa és Iván egyaránt veszélyes, az egyik a maga kisszerű hatalmaskodásával, a másik a hatalom korlátlan birtoklásával.

A lényegi azonosság mellett külső magatartásában a két figurát sikerült teljesen elválasztania egymástól. Megjelenése, test- és kéztartása, hátának görbülete, majd méltóságteljes kiegyenesedése egyaránt fenséges. Sőt gesztusaiban, tartásában cár tud maradni még a csavargó gönceiben is. Az ellenállhatatlanul komikus hatást itt is elsősorban az abszurd szituáció hozza, amelybe ez a fenséges lény belecsöppent.

### I *próba* pszichológiája

Mitől sikerül jól az egyik próba, és miért kétségbeejtően üres ugyanaz a jelenet másnap? Ki tudná ezt megfejteni? Egy biztos: a legfegyelmezettebb, művészi eszközeinek maximális birtokában levő színész sem tud igazán jól próbálni komédiát (de játszani sem!), ha rosszkedvű. A próba eredményességét nem kis mértékben befolyásolja a résztvevők idegés kedélyállapota, és a rosszkedv, az idegesség ragályos. Jól induló próba menetébe belép az új szereplő, aki - ki tudja miért - ideges. Néhány perc s a színpad légköre megváltozik, a felszabadult alkotókedv feszült ingerültséggel keveredik, s ami az előbb még élt, erőlteteti: jelzéssé válik. De gyakori ennek az ellenkezője is. Erőlködő, kínlódó keresgélésbe berobban a friss jókedv, s egy varázsütésre megváltozik a színpad levegője.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a próbák minősége teljesen esetleges, kizárólag szubjektív tényezők döntik cl. A lényeg a fegyelmezett, koncentrált művészi munka, de az erősen ható szubjektív tényezőket sem lehet letagadni. Hogyan érhető el, hogy minden szereplő friss komédiázó kedvvel érkezzen a próbára? Sehogy. Hiszen a színész sem tudja teljesen a színház kapuján kívül hagyni kisebb-nagyobb gondjait, bosszúságait. A szubjektív idegesség, rossz hangulat egy dráma próbáján esetleg áttranszponálód-hat a mű kívánta szituációba, vígjátéknál ez lehetetlen. Marad tehát a tény, nehéz vígjátékot próbálni, mert sokkal fegyelmezettebb művészi koncentrációt, jobb „lelki erőnlétet" követel a művészektől.

Végül elérkeznek az összpróbák és a már egyáltalán nem „szubjektív" zavaró tényezők, amelyek a premiert megelőző héten törvényszerűen kiváltják az ideges légkört. Felszerelik a díszletet, és ter mészetes, hogy először nem *úgy* működik, ahogy kellene. A díszletnek .,sokat kell tudnia", frissen pergő komédiát a nehézkesen döcögő díszlet tönkretehet, a díszlet szinte együtt játszik a színészekkel. S akkor váratlanul ellenkező irányban nyílik az ajtó, s felborítja a meg-szokott játékot, nem működik az idő-gép, a fal nem mozdul cl időben, a színész kezében szétesik a gramofon és még ki tudja, mi minden? Jön az első öltözés napja,' és kiderül - amit egyéb-ként mindenki tud -, hogy jelmezben másként kell mozogni, mint civilben. De ezt is meg kell szokni. Ezek mind-mind olyan új, zavaró momentumok, amelyek időlegesen azt az érzést keltik, hogy a megfeszített munkával létrehozott eredmény valahogy hirtelen szertefoszlott. Nem kell idegeskedni! Semmi pánik! . hangzik a jelszó, és mindenki ideges, pattanásig feszült a légkör. Ezek a napok jelentik az utolsó akadályokat. Elérkezett a begyakorlás, csiszolgatás aprólé-kos, fárasztó és izgalmas időszaka, melynek végén az átmenetileg zavart okozó tényezők betöltik igazi funkciójukat, lesimulnak a felépített műbe, kiegészítik, teljessé teszik. Más szóval: összeáll az előadás, s az olajozottan gördülő játék, a könnyedén pergő vidámság elfedi a néző szeme elől a hosszú, kemény, aprólé-kos munkát. S amikor felhangzik az első taps és őszinte nevetés a nézőtéren, a sok feszült izgalom, kétség és bizakodás után egyetlen érzés marad minden közreműködőben: „De jó dolog igazi komédiát játszani!"

---

JÚNIUSI SZÁMUNK TARTALMÁBÓL


Koltai Tamás:
A Bánk bán megvívott csatája

Molnár Gál Péter:
Ah és oh

D. Fehér Zsuzsa:
Játéktér az új Bánk bánhoz

Gáll István
Kabarék

Földes Anna:
Bábok és emberek

Székely György:
Távol New York-tól

Galgóczi Erzsébet:
A főügyész felesége (Dráma)

# műhely

GÁBOR MIKLÓS

## *Amit el tudok mondani*

***Jegyzetek mesterségemről***

*(Folytatás)* ***4.***

***Áttekintés***

A gyerek, aki szobája mélyébe húzódva, elmerülten odébb-odébb tologatja asztalán játékait, és félhangon magában beszél - hol egyik, hol másik játékkal azonosítva magát, hol indián, hol cowboy, hol vevő, hol fűszeres -, „átéli" mindegyik játékszerét, alárendeli magát mindegyik játékszernek, önmagáról megfeledkezve csak a játékszert látja, a szerepet; és a gyerek aki maga köré csődíti társait vagy a felnőtteket, és egy-maga vagy pajtásaival szövetkezve pofákat vág, ugrál, táncol - megmutatja magát a vállalt szerepen keresztül, saját szépségét, ügyességét, vagy azt, hogyan tud utánozni malacot, nagybácsit, osztálytársat vagy tanárt: ez két különböző karakterű gyerek - és ez a játéknak két különböző típusa.

Az egyik gyerek játszik, vagyis *„átél";* a másik gyerek játszik, vagyis *„szerepel".* A színész: „átél" *és* „szerepel".

Ha azt mondom: „átélek", vagy ha azt mondom: *„szerepelek",* ugyanarról beszélek; a színészetről, a színjátszásról. *„Átélés"* és *„szereplés"* - az én felfogásom szerint - *a színjátszás* mindig jelenlevő két vonása, egyben a színészi tehetség kétféle képessége, működési módja.

*„Átélés"* és *„szereplés"* képessége minden színészben más-más arányban keveredik. Ezért mondhatom egy színészről, hogy inkább *„átélő"* vagy hogy inkább *„szereplő".* Ezzel még nem mondtam értékítéletet, de megállapítottam, hogy a színészek egyik vagy másik típusához tartozik-e, hogy munkájában melyik funkció a döntő. (Az esetek többségében ezt nem könnyű eldönteni.)

A laikus azt hiszi, hogy *az „átélés",* az a szerep érzelmeinek *átérzése:* sírok, amikor a szerep sír, nevetek, amikor a szerep nevet. De ez önmagában a színész munkájának csak egyik, talán legszembetűnőbb, de nem legfontosabb részlete.

Aki *„átél,",* arra azt szokták mondani, hogy „belülről" játszik, és ilyenkor azt hiszik, arról beszél, ami benne van. Holott *belülről:* ez egyben *kifelé* is. Aki *„átél",* az éppen nem önmaga belseje, nem saját lelke felé fordul, hanem valaki mást akar átélni : a szerepet, néha magát az írót. „Átélek": ez annyit jelent, hogy odaadom magam egy külső realitásnak, hogy az a fontos, önmagammal nem foglalkozom, önamagamról elfeledkezem.

Aki *„szerepel",* az a szerepet, a szerzőt csak eszköznek tekinti, hogy önma-gát - akár egy maszkban, de önmagát - megmutassa. *A „szereplő"* figyelme kívülről befelé fordul. Önmaga a fontos: a szerep az ő felfogásában, az ő reagálása a szerepre. A szerep arra jó, hogy a színész saját magáról, saját érzéseiről vagy világnézetéről, saját szépségéről vagy jóságáról beszéljen.

Aki *„átél",* az elvész a szerepben: a *„szereplő"* a szerep fölött áll, megkülönbözteti magát a szereptől.

*Az „átélő"* szemében a világ, a világ külső jelenségei a realitások. *A „szereplő"* szemében minden csak akkor nyer realitást, ha a maga belső világában már el tudta helyezni. (Nem véletlen, hogy a marxista Brecht annyira érdeklődött a transzcendentális jellegű keleti színjátszás iránt.)

*Az „átélő"* koncepciója legfeljebb a próbák során kiderül. *A „szereplő"* játékában a koncepció a kiindulópont. Az *„átélő"* fantáziája csak akkor mozdul meg, ha a szereppel való érintkezésből, kívülről inspiráció éri, önmagában nem talál támaszt, sőt, úgy érzi, hogy a már kialakult „álláspont" és vélemény a színész és a szerep közé áll, megakadályozza az odaadásban. *A „szereplő"* nem tud addig játszani, amíg véleményét ki nem alakította, inkább leegysze rűsíti, néha tudatosan, szándékosan átalakítja a drámát, a szerepet, hogy jobban megfeleljenek a célnak, amiért ő színpadra lép.

*Az „átélő"* ellazítja, megnyugtatja magát szereplés előtt. Állapota a szín-padon álomszerű lebegés, konkrét (bár akár fantasztikus) képeket termő elengedettség; sematikusan egy szemlélődés-be merült kínai bölcs állapotát képzeljük ilyennek.

*A „szereplő"* belelovalja, felizgatja magát, színpadi állapota mámorszerű feszültség, a felgerjedt indulat tombolása; hasonló egy mágikus táncot járó néger varázsló állapotához.

Az egyik az én-érzés meggyengítése, a másik az én-érzés felkorbácsolása. Azt mondhatnám: *a „szereplő"* is „átél": azt éli át, hogy ő egy színész.

Ha a magányosan játszó gyerekre váratlanul rányitok, zavarba jön, elszégyelli magát, abbahagyja a játékot, vagy hirtelen más játékba kezd, „hamis" lesz. Csak akkor tud játszani, ha játékait figyeli, ha figyelmét - jelenlétemmel - nem hívom fel önmagára. A másik, aki szerepelni szeret, értelmetlennek találja a játékot, ha nincs nézője, közönsége.

*Az „átélő"* színész elfeledkezik, el akar feledkezni a közönségről; a „sze*replő"* a közönségnek játszik: a maga oldalára akarja állítani, hogy az ő szemével nézzék a szerepet. Ezért a „sze*replők"* közül kerülnek ki elsősorban a szavalók, előadók, a „vallomást tevők' és „hirdetők"; és az énekesek és a sztá- rok.

*„Átélés"* és *„szereplés"* iránya ellen-tétes - talán nem is más, mint *minden képességünk működésének két különböző iránya.* A színész munkájában a próbák és előadások folyamán (mintegy pulzáló mozgással) hol egyik, hol másik kerül előtérbe, szükségszerűen kiegészítik egymást. De ilyen vagy olyan okból néha nem tudjuk, melyik irányba induljunk. A tudat döntési képtelensége az „átélés" és a „szereplés", a „kifelé" vagy „befelé" két ellentétes iránya közt

– bármit érzünk és gondolunk, hisz továbbra is érzünk és gondolkodunk, csak nem tudjuk, mit kezdjünk érzéseinkkel és gondolatainkkal -, ez a színészi gátlás egyik fő oka. Az „átélő" - aki hajlamos rá, hogy tehetségében kételkedjék

– ilyenkor megpróbálja átvenni a „sze*replő"* színész módszereit és gondolkodását, túlzottan aláveti magát a nézőtéren ülő - tehát a közönséget képviselő - rendező parancsának, elképzelésének,

feltételezett gondolatainak (mert parancsolni nem tud, engedelmeskedik a nézőtérnek) ; *a „szereplő"* ilyenkor fellázad a rendező és a közönség ellen, úgy érzi, hogy elnyomják, nem értik meg.

A két típust legkönnyebb szélsőségeiben, tehát gyengeségeiben megkülönböztetni. *Az „átélő"* hamar szentimentális lesz; elvész a pszichologizálásban, a túlkomplikálásban; nem tudja eldönteni, mi a fontos és mi a mellékes; túlságosan passzív, hatása nem jut el a nézőtérre. A „szereplő" legnagyobb veszélye az üres ripacskodás, az üres pátosz vagy éppen a szárazság; a darabtól elszakadt, erőltetett értelmezés; a „karakter" vagy előadás széthullása olyan részletekben, melyeket nem köt össze belső törvény.

A rendező ismerheti színészeit, kell is hogy ismerje. De talán legdöntőbb a színész viszonya saját mesterségéhez - vagyis az, hogy az *„átélő"* vagy *a „szereplő"* típushoz tartozik-e. Mindannyian érzékenyek vagyunk, de másként és más-ra. Aki egyik színésznek „diktatórikus rendező", az a másiknak talán a legmegértőbb. Egy-egy utasításra mást-mást teszünk. Ha nekem egy rendező azt mondja, hogy nyugodtabbak és szélesebbek legyenek mozdulataim, ezt az utasítást ma már azonnal lefordítom valami „belsőre", hogy legyen honnan „ki-felé" indulnom. De van kollégám, akinek ha azt mondják: gondoljon az anyjára, azonnal egy gesztuson kezdi törni a fejét, amellyel az anyára gondolást kifejezheti, megmutathatja.

A kétfajta színész gondolkodása, terveik, módszereik, eszközeik: egy kicsit minden különbözik. Mást neveznek „realizmusnak", mást neveznek érzelemnek, mást stílusnak és formának. Még szöveget is másként tanulnak. Mindebből pedig az következik, hogy a színész, aki egyik rendezőnél *vagy* egyik színházban tehetséges, másik rendezőnél vagy másik színházban tehetségtelen lehet.

Nem mondhatjuk, hogy ez a két tulajdonság - bármilyen döntő is legyen - annyira egy színész karakteréhez tartozik, mint élményei, érzelmi gazdagsága, intuíciója vagy értelme, ezért egy társulat, egy rendező, a körülmények a maguk irányában fejleszthetik. Előfordul az is, hogy egy színész egyik korszakában egyik, másik korszakában másik irány dominál. De egészében azt kell mondanunk: *van* alapbeállítottság, és ez nem függ a színész szándékától; egy színész fejlődésében a legfontosabb az eleinte gyengébb funkció megerősödése; ez csak akkor lehetséges, ha az alapfunkció szabadon működhet.

Azt hiszem, hogy a színházainkban - különböző jelszavakkal - folyó és lappangó polgárháború, melynek résztvevői maguk se tudják, hogy fájó ellentéteiket mi okozza, elsősorban (talán a ha-talmi kérdéseknél is döntőbben) „szereplő" és „átélő" színészek és rendezők együttműködésének nehézségeiből erednek. Ezért van az, hogy gyakran azonos világnézetű és felfogású művészek sem tudnak együtt dolgozni, máskor pedig felfogásukban szemben álló művészek együttműködése a legtermékenyebb lehet.

### *5. Találkozás egy szereppel*

Ennek már több mint tíz éve, július 3-a volt, dél. Akkoriban egyik filmet csináltam a másik után, népszerű voltam, de már nem hozott nagyon zavarba, ha az utcán megbámultak. A Vörösmarty cukrászda ablakában ültem, és néztem a lombosszobros teret, főleg a siető nőket, olyan kevés ruha volt rajtuk, hogy ha véletlenül valamelyikük könnyű haját vagy az árnyékból kitündöklő szemét is észrevettem, már mintha egy lélekkel találkoztam volna.

Ekkor egy idősebb nő haladt el a széles és magas ablaküveg előtt. Dohányzott, kihívó és férfias mozdulata, ahogy szájához emelgette a cigarettát, szinte minden lépésre ismétlődött, mint egy dobszó. Egy kisfiú kapaszkodott a karjába. Nem is volt olyan kicsi, lehetett már tizenhárom-tizennégy éves is, de nehéz volt megállapítani a korát, rövid-nadrágot viselt, de magasabb volt anyjánál; cingár lábakon cammogó, felfújt hasú kis idétlen, talán félkegyelmű is, az a fajta, akinél nem tudjuk eldönteni, vajon torzulása szent jóságot vagy vérszomjas gonoszságot takar. A fiú beszélt. Anyja állhatatosan feléje fordítva komoly arcát hallgatta, úgy mentek, csak egymást nézve, szorosan zárt párban, mintha az egész teret nemlétezőnek tekintenék maguk körül. Az asszonyt mintha teljesen lekötötték volna fia szavai; higgadtan közbe-közbeszólt, dei inkább csak további részletek után érdeklődhetett; egyszer-egyszer csodálkozva megtorpant, mint aki meghökkentő felfedezésről szerez tudomást, és utána bólogatva haladt tovább. De - észrevettem - tekintete, mint nyugtalankodó egér valami rács mögött, időnként elfutott tőle, végigsiklott a tér tárgyain és emberein, hogy aztán visszatérjen fia arcára.

Miért ez a nyugtalankodó tekintet? Miért olyan kihívó és mégis szorongó a mozdulat, amellyel - két slukk között alig hagyva pillanatnyi időközt - ajkához emeli a cigarettát? Miért olyan vész-jósló és nyugtalanító ez a furcsa pár?

Az asszony komédiázott. Az egész térnek, minden járókelőnek, minden esetleg rájuk tévedő pillantásnak - az enyémnek is eljátszotta, hogy fiacskája zseniálisan okos. Kissé szörnyszülöttül sikerült külseje nem fontos, mellékes - hallanánk, amit ő hall, a fiú gondolatait! De nekünk játszott? Nem inkább a fiúnak kellett minden pillanatban azt leolvasnia arcáról - szüntelenül, szüntelenül -, hogy egyenrangú anyjával és velünk, többi emberekkel? De 'a fiúnak játszott? Nem inkább saját magának? Ez a szánalom nélküli arc talán leginkább benne magában, az anyában akarta kiirtani a szégyen és szánalom érzését?

Ekkor a fiú észrevett és megismert engem. Elhallgatott, véget vetve a kinyilatkoztatások sorának, megtorpant, elragadtatott vigyorra húzta a száját, és figyelmeztette rám az anyját is. Az asszony elmosolyodott, és tovább vonta magával. De a fiú nem vette le rólam a szemét, amíg el nem hagyták az ablak négyszögét. Az én tekintetem átsiklott rajtuk, nem vett tudomást róluk, csak ültem ott, a színész, a színpadi szerelmek, a feltételezett jómód és dicsőség glóriájában, i romantikusan. Nem szántam a fiút. Inkább ellenállást éreztem, csaknem dühöt. De hiába, különös gyengeség vett rajtam erőt, éppúgy elvesztettem egyensúlyomat, mint az a béna kamaszlélek. Ahogy távolodtak - egyszerre hagyva el az ablaknyílást és tekintetem körét -, éreztem, hogy sötétedik el körülöttük a tér; már hiába kapaszkodik a fiú anyukája karjába, már hiába próbálja védeni e kar éberen és sértődötten csemetéjét - puszta jelenlétemmel szétromboltam kettőjük zárt világát. Mindketten megértették, hogy a fiú soha olyán győztes nem lehet, mint én, ott a csillogó ablaküvegben, kissé elhanyagolt eleganciámmal; hiába néztek molyosogva, ezt érezték: soha, soha. Az asszony tekintete már nem repdesett - belátóan maga elé hullt, léptei elé. Egymás rabjai voltak; tudtam, hogy eljön a pillanat, amikor a fiú gyűlölettel gondol majd a másfelé kinyíló, szabadulni kívánó pillantásokra; tudtam, hogy az asszony egyszer majd rádöbben, egész elrontott élete a fiában testesül meg, talán a fia áldozata ő; már ebben a pil-

lanatban is mintha gyűlölték volna egymást; engem?

Arcom nem árult el. De szerettem volna a puffadt hasú, vézna lábú kamasz után futni: én téged ismerlek! De honnan?

Ekkor váratlanul egy új érzés támadt fel bennem. Vágy? Irigység? Irigylem? Kit? Ezt a fiút? Igen, talán azt éreztem, hogy szerencsétlennek és boldogtalannak lenni (de ez sem elég, torzszülöttnek!). az vakmerőség, az bátorság. Ő a hős, nem én!

Mintha ők láttak volna át rajtam. Mintha énem egy titkos része baktatott volna tovább csámpásan, anyukája karjába kapaszkodva, utána futottam, vágyódtam rá - ahogy ő vágyott rám! Magamat láttam! Míg az ablak csillogó reflexei bizonytalanba mosták, majd eltüntették szemem elől a távolodót.

Így találkozik egy *„átélő"* színész a szereppel.

Az a „hülye fiú" engem valahol el-talált - és én is eltaláltam őt egy ponton. Talán nem is volt más különbség e pár pillanatban köztünk, mint az én tudatom: én kiléphettem belőle, ő belőlem nem. Nem tudtam neki parancsolni, mégis mintha pórázon mozgott volna. Más értelemben viszont én voltam az ő pórázán. Ez az „oda-vissza", melyben a vezető szerep hol a „szerepé" (ebben az esetben a „hülye fiúé"), hol a színészé: ez számomra a színészet mechanizmusa. A szerep felé fordulok, majd a szerepből vissza önmagam felé, újra és újra.

Engem általában okos és művelt színésznek tartanak, így talán meglepő, ha bevallom: annyi Shakespeare-szerep után sem tudom, mi is tulajdonképpen egy jambus. Képtelen voltam valaha is megjegyezni, ha megtanultam, elfelejtettem. Mert nem érdekelt - *nem tudott* érdekelni.

Egyik kollégám *a Nem félünk a farkastól* után többek közt azt mondta: - Milyen jól tudod játszani a részeget! Az *Oszlopos Simeonban* fröccstől voltál részeg, ebben a szerepben whiskytől.

(És Jágóban egyik legnagyobb gondom az volt, *hogy* játszom el a leitatási jelenetet, én, aki sem akkor, sem az-óta nem bírom az italt!)

Be kell vallanom, bár tudom, nehéz elhinni: sem *az Oszlopos* Simeonban, sem Albee darabjában *nem tudtam,* mi-kor vagyok részeg és mikor józan.

Nem akarom magam „vadzseninek" beállítani, „ösztönösnek", isten ments, de úgy látszik, a tudatot is többféleképpen lehet használni. Talán helyesebb, ha azt mondom: minden tudat csak a maga módján hajlandó működni.

Ott a Vörösmarty téren én nem tudtam, mi ragad meg ennyire a furcsa párban, bár nagyon sok mindent tudtam volna róluk mondani, túl sok mindent. Lenyűgözött a látvány, rabja voltam a látványnak, tartalma elmosódott, éppen sokértelműségében csaknem értelmetlen lett, puszta érzelmi megindultság. Minden összefüggés annyira fontos volt nekem, annyira úgy éreztem, hogy *minden együtt: csak ez a pontos kép,* hogy aggályosan szerettem volna minden árnya-latot nyakon csípni.

Ez nem azt jelenti, hogy „megfigyeltem" őket. Hisz öt perc múlva azt' se tudtam, hogy a fiú sánta-e, púpos-e, víz-fejű-e - egyáltalában: valóban nyomorék-e? Éppen mert annyira lenyűgözött, mert „átéltem" (és az anyját is), nem tudtam megfigyelni. Egy „szereplő" hajlamú színész nyilván a járás, a tartás ezer részletét vitte volna haza magával, hogy majd egyszer, ha szüksége lesz rá, felhasználja.

Tudtam én valóban, hogy mi történik anya és fia között? Nem. Ők csak alkalmat adtak, hogy önmagamból felmerül-jön valami, amit addig nem ismertem. Amikor azt hittem, hogy pár percre az ő életük tragédiájába merülök el, saját életem egy tragikus lehetőségét éltem végig. Ezzel mintegy megszabadítottam magam a szorongástól, amit önmagam ismeretlen okból feltámadó érzelmessége okozott. A látvány átélése mintegy védelmet jelentett önmagam ellen. A „szereplő", aki elemeire bontva és egyben „objektíven" megítélve elraktározta volna a jelenet adatait, mindazt, amire neki szüksége van, nyilván a látvány el-len védekezett volna azzal, hogy a szerepet a maga képére alakítja, mintegy legyőzi.

De a jelenetben én mint néző és mint nézett egyszerre szerepelek. Magamat is megláttam a fiú szemében, önmagam felé fordulva megkülönböztettem magam a fiútól, felismertem önmagam: a színészt, aki az ablakban ül. *Amit leírtam, egy színész élménye. Ez adja meg mindennek az értelmét.* (Valóban, ez a fiú - évekkel később - jelen volt Richárd születésénél. Én is felhasználtam.) Ha ez a tény nem szerepelne a jelenetben, nem volna igaz, egyszerűen szentimentális lenne. Amíg meg nem láttam magamban és a jelenetben a „színészt", addig zavaró, homályos árnyék kísért mindent: a külvilág miatt elhanyagolt önmagam. A Vörösmarty téren én öntudatlanul lelepleztem, elárultam, mi van bennem - önmagam előtt mint néző előtt. Az „átélő" színész így közli önmagát a nézővel. De láthatjuk, hogy ez nem minden: hogy a kép teljes legyen, be kell lépnie magának a színésznek is, az „én"-nek, aki játszik.

Nyilván az igény, hogy önmagamat is meglássam, szüli naplómat, azért írok is a színészet mellett. De a napló - ez a látszólag önmagam felé forduló tevékenység - a maga „leltár" jellegével még semmi. Amikor azt a fiút annak idején leírtam füzetembe, csak még *egy*-szer tükröztem a külvilágot, és mellé biggyesztettem hangulatomat. De ami-kor most, évek múltán, „felhasználtam" Richárdban, majd itt, most, mint a *színész* élményét leírtam, akkor valóban a helyére raktam; nemcsak önmagamat is-mertem fel tisztábban, hanem magát a jelenetet is pontosabban látom.

Nekem, az „átélőnek" a világ látványa mindennél fontosabb, az inspiráció forrása. A végtelen sem absztrakt fogalom, hanem Brueghel tájainak lépésről lépésre a távoli látóhatár felé táguló nyüzsgése. Ha megpróbálom megkerülni ezt a „földhözragadottságot", nyomban szentimentális leszek, érzékenykedő - vagy menekülésből dogmatikusan merev. Engem a szerep, a látvány, a külső, a másik ember vezet csak önmagamhoz. Egyben minden szerep - ha sikerül átélnem - egy kissé át is alakít.

De Brueghel tájai nem hangulatos, impresszionista tájképek, a fák üregeiben, a vizek melett démonok és szörnyetegek lapulnak és virítanak.

A szerep hatására - mint a fiú hatására bennem - ezer dolog mozdul meg bennünk szabadon, válogatás nélkül, emlék, ösztön, vágy, érzelmi hullámok. Amikor Richárd próbái közben dudlizni kezdtem az ujjam, bennem talán Hitler és saját elfeledett gyerekkorom sérelmei találtak egymásra, és egyik legfőbb gondom éppen az volt, hogyan tudom elfelejteni, hogy Hitler Hitler, hogy a zsarnok zsarnok, hogyan tudom mesterséges eszközökkel elveszteni ítéletemet, elfeledni, amit tudok, hogyan tudom magam megszabadítani a válogatás kényszerétől. De ha Richárd a premierre nem készült el, már azért, mert a „dudlizásról" nehezen tudtam lemondani és ezért, jóvátételül, másik végletként, nem tudtam eléggé eggyé válni szerepemmel.

A szerep olyan a színésznek, mint csigának a háza, nélküle mi marad? Egy darab alaktalan és visszataszító - bár talán szánalmas - meztelenség. A csiga a háza nélkül nem „csigább", mint házával együtt, sőt, a csiga azért csiga, hogy házat termeljen.

Az „átélő" színész mindig újra felmerülő és legnagyobb problémája az, hogyan válik a cselekvés kifejező gesztussá, hogyan tisztul a jellem szimbolikus alakká: a szerkesztés, a forma, a színész rendteremtése önmagában. Valószínűleg joggal érzem, hogy nekem Racine, a görögök, Moliére - azok a szerzők, akiknél elsősorban a tiszta körvonalak, az ítélet, a rend, általánosabban szólva: akiknél bizonyos kozmikus vagy társa-dalmi áttekintés dominál, akiknek alakjai nem pszichológiai árnyaltságukban, hanem absztraktabb jelentésükben élnek: ezek nekem a legnehezebben meg-közelíthetők. Oidipusznak nincs Oidipusz-komplexusa, az igazán nagy tragikus vagy komikus figurák nem tűrik az árnyalatok - bármily igaz - burjánzását. Nekem a pszichológiai és formai problémák ezer rétegén kell keresztülvágnom magam, amíg eljutok az egyszerű, de át-fogó képletekhez - a szimbolikus „istenekhez", ahol a problémák megszűnnek, a „lelkemmel" együtt.

Ahol a Vörösmarty térről eltűnik a mindent kísérő homályos árny, a „hangulat", és megjelenik helyében a színész, *én*. Nekem itt fejeződik be az „alkotás". De helyesebb, ha azt mondom: *csak. itt van* alkotás. Ez boldogít, mert a boldogság alkotó állapot. Itt válik a játék „komollyá", ezért érdemlem meg a gázsit. Itt válik a játék - színész és közönség számára - változássá, történéssé, egyszerre önmagunk és a világ felismerésévé.

***„Karácsony"***

A színház veszélyes álomvilág, gyerekszoba, ahol sok a menekült, mégis kemény harcok színtere - kifelé és be-felé.

Amikor a gyermek Goethe színielőadást rendezett otthon: mi vezette? Át-élés? Szereplés? Miért gyűjtötte csoportba az áldott gyermek méltatlan barátait, hogy elragadja a felnőtteket?

Mozartra gondolok - nemcsak a gyerekre, Mozartra egész életében: mint a Kisjézus, aki maga köré gyűjti a véneket, elbűvöli az ártatlansággal, és a tudással megalázza őket.

A gyerek, aki színházat játszik: ebben van valami titokzatos báj és meghatóan bölcs. Öntudatlan bölcsesség? No persze, ilyen is van. A gyerek, aki kezeli a felnőtteket. A gyerek a karácsonyfa előtt, az igazi magányos lény a családban: hisz már tudja, hogy nem a Jézuska hozza, de a vének kedvéért még eljátssza, mintha nem tudná. Úgy bánik szüleivel, mint a beteggel, a gyerek, aki jó, aki örömet ajándékoz szüleinek: a legnagyobb áldozat. Lemond a kapcsolat enyhületéről. Lemond az őszinteségről is. A jó öreg doktor bácsihoz hasonlít. Ő ajándékozza saját lelke fényeit a karácsonyfának. Ők azok, akik mernek szenvedni. Ők a bölcsek. Mert ez a művészet már aszkézis: már lemondott saját szívéről. Bajor Gizi: a színésznő Mozart. Cosi fan tutte! Nagyon szigorú, csaknem cinikus bölcsesség! Ez a legfel-nőttebb műfaj.

Végül is a színház teteje, a legtöbb, amit a színház adhat, éppen ez: a karácsonyi gyerek, az adakozó. Nem hiúságában mutogatja magát, nem csinál ügyetlenül maskarát magából, nem is zárkózik álmai világába, ismeretlen szenvedélyeitől gyötrődve. Ő az örömet hozó, a szépen formás, a szervező, a hiú és álmodozó együtt. Ez maga a jóság.

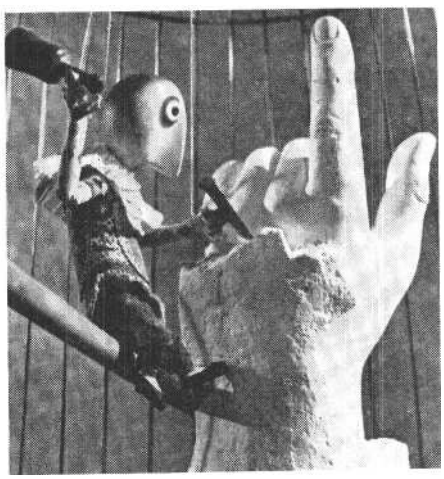
Goethe - aki átélt fűt-fát, nőt és fér-fit, istent és lidérc űzte gyermeket -, színházat játszó gyerek-Goethe és a Faust II. részének költője nyolc évtized távolából kezet fognak egymással.

„Átélés" és "szereplés": a varázs, az ünnep a kettő egyesülésében van. Ez a szertartás.

*(Folytatása júliusi számunkban)*

---

JIŘI TRNKA A KÉZ CÍMŰ BÁBFILMJÉNEK EGYIK JELENETE



LÉNER PÉTER

## A Ki lesz' a bálanya? próbáin

Csurka némi bizalmatlansággal és gyanakvással fogadta, hogy legkedvesebb színdarabját, a *Ki lesz a bálanyá?-t* egy szárszemélyes kis színház mutatja be, amelynek nincs se nézőtere, se színpada; ahol egy darab, ha ötvenszer megy, öt-ezer néző látja. Nem bízott az átütő siker lehetőségében.

Elmondtuk neki, hogy minden siker különböző, csak a bukások egyformák. Egy sikeres Produkció, mint például a *Godot-ra várva* műsoron maradhat akár három szezonon át is. A stúdió közönsége a színházlátogatók legértőbb, legérdeklődőbb rétegéből kerül ki, akik ha megszeretnek egy drámát, szerzőt vagy színházat, igazi törzsközönséggé válnak.

II.

Két hét alatt jó néhányszor elolvastam a darabot. Az elején csak ízlelgettem, kóstolgattam, aláhúztam a számom-ra jelentős szavakat, mondatokat, írói instrukciókat. De ebben a szakaszban még szinte késleltettem azt a pillanatot, amikor arra kell válaszolnom, hogyan szeretném megoldani a darabot. Köz-ben folyamatosan felfedeztem az összefüggéseket, és az olvasgatás fokozatosan átalakult elemzéssé, céltudatos, szisztematikus munkává.

Az első kérdés, amire válaszolnom kell: mi a célom az előadással? Egy értelmiségi betegség kórlapjának leírása. A betegség vírusa a sértettség, a túl-érzékenység, a lelki gyengeség, a lustaság stb. A mi éghajlatunk alatt feltűnően gyorsan terjed. Mennyiben felelős az egyén illetve az „éghajlati viszony" a betegségért és az egyik szereplő - Czifra - haláláért: ennek a felmutatása az elő-adás alapvető feladata. Érzékeltetnünk kell a drámán végigvonuló pókerparti létrejöttének, menetének és a játszótár- esetlegest további együttmaradásának körülményeit. Ez pedig csak az egyes szereplők múltjának, jelenének és jövőjének megértetésével vagy sejtetésével lehetséges. A felkészülés következő szakasza tehát a szerepek elemzése. Minden szereplőt végigkísértem a darab elejétől

a végéig. Leírtam, hogyan viselkedik, miért viselkedik éppen így, miket mondanak róla és miért. Végül megfogalmaztam a magatartásukat, megpróbáltam megérteni a sorsukat. Megcsináltam a szerepek hierarchiáját, kijelöltem az egyes szerepek funkcióját az előadásban. (Jó drámában az alakok ellenpontozzák egymást.)

CZIFRA, a házigazda. Fölényes intellektus, remek ízlés, európai kultúra jellemzi. Bizonyos értelemben ő a főnök, a legnagyobb tekintély. Élvezi a nőket, a nők szeretik - mégis boldogtalan. Szerelmi ámokfutó. Kerget, hajt, keres valakit vagy valamit: „Egy nőt szerettem? A fene tudja. Talán mind szerettem." Valami titok van érzelmi élete mélyén. Talán az örömtelenség, a feloldódni, elfeledkezni képtelenség. Magányos farkas. Flott modor, kitűnő jelenség. Angolos elegancia. Fölényes, virtuóz verbális készség (ez máskülönben kötelező a többiek számára is, szinte ez a belépőjegy), csillogó humor, amin úgy lehet nevetni, mint egy abszurd dráma humorán: az embert egyszerre riasztja és nevetteti. De ez az ambivalencia őrá is jellemző: minden poénje mögött tragikus, ismeretlen, borzongató mélységet érzünk, „komoly" szövegei viszont ironikusak. Végzetesen introvertált. (Ezért szinte biológiai, testi ellenszenvet érez Abonyi iránt, aki ebben a vonatkozásban épp az ellentéte.) Nem mindig van jelen. Olyan kifejezőkészsége, judíciuma és beleérző készsége van, hogy akkor is tud valamiről okosan és látványosan beszélni, ha oda sem figyel. Szereti Csüllöghöt, büszke rá, kicsi tanítványának tekinti, és becsüli Fényt. Nem tud veszteni, és nagyon csúnyán nyer. Tehetséges, okos, szorgalmas. De a sok jó tulajdonság nem tud összeállni, harmonikus, életképes egészet alkotni. Az ok, azt hiszem : a terheltség, neurasztén ia.

CSÜLLÖGH, a társaság Benjáminja. Ő a legfiatalabb, az egyetlen vidéki. Okos, sőt tehetséges. Ő a leghumánusabb a négy szereplő közül. Remek humora van. A legmélyebb közösséget Fénnyel érzi, de a legjobban Czifra ér-dekli, Abonyi pedig nagyszerűen szórakoztatja. Elvezi a társaságot, figyel minden hangra, habzsol, tanul. Az élet és a kultúra nagy iskolája számára ez a társaság. Szereti, ha viccelődnek vele, ugratják, egy kicsit büszke is rá. Önző és életképes, de hálás és tisztelettudó. Csak addig játszik a partiban, amíg az „adni" tud számára. Amikor úgy érzi, hogy a társaság kiöregedett, túlélte önmagát és agonizál, magában kezd leszámolni életének ezzel a szakaszával, és továbblép.

ABONYI lebilincselő, ellenállhatatlan. Csupa szellem, nyelvi elegancia, lelemény, fordulat - de a zoknija lyukas, télen is szandált hord, zakója alatt pedig, amelyet talán még apjától kapott, az iskolai szertárból hozott úttörőinget visel. Humorérzéke elementáris. Abból fakad, hogy a helyzeteket, tényeket nem veszi észre, függetleníti magát tőlük, kedve szerint, vágyai szerint viselkedik, beszél, él. Epikureus. Az életet, az örömöket tekinti elsődlegesnek, és mindazt elhanyagolandónak, szóra sem érdemesnek, amivel ezeket meg lehet szerezni. Egocentrikus és exhibicionista, mint egy jópofáskodó kisgyerek, de kedvesen, civilizáltan, elbűvölően. Az életműve: a személyisége, a figurája, amit kitalált, amit fontosnak tart, amire büszke. Művészi vagy szellemi céljai valójában nincsenek; jól szeretne élni: jókat enni, nagyokat beszélgetni, olvasni, a játszmában kivinni a kasszát. De valami titka neki is van. Talán az, hogy rájött: nem igazi tehetség.

FÉNY kedves, nagyon okos, melegtekintetű, széleskörűen művelt és tájékozott. Matematikus, akiben irodalmi műveltsége, művészi érzékenysége és alaptermészete miatt nosztalgia él az irodalmi élet, a bohémvilág iránt. A többiek befogadják, mert okos és művelt, és mert megértik, *hogy* becsüli, „élvezi" őket. Tekintélye van, mint minden „másik partról" jöttnek. Leginkább Csüllöghöt szereti, megérzi benne a tehetséget.

*A Bálanyát* „hagyományos" színpadra képzelte Csurka, legalábbis abban a vonatkozásban, hogy feltételezte a függöny létezését, a játéktér távolságát a nézőtértől. A Thália Stúdióban mások a körülmények. Az előadást *egy* körül-belül száz négyzetméteres helyiségben kell lebonyolítani, ahol két ajtó van egy-más mellett, és száz nézőt kell elhelyezni úgy, hogy jól lássanak, és a tűzoltóság se találjon semmi kivetnivalót. Rajkai Györggyel, a díszlet, illetve ez esetben *a játéktér* tervezőjével, mint mindig, most is egy ideális elképzelésből indultunk el, és mint eddig, most is az történt, ami legtöbbször: az „élet bonyolultsága" egy olyan megoldásra kényszerített, amely ugyan tartalmazza az eredeti elképzelés alapját, de mégsem azonos vele teljesen. Eddig még nem tudtam eldönteni, *hogy ez* a színházi munka természetéből, a korlátozott anyagi lehetőségből vagy a mi gyengeségünkből fakad-e.

Elgondolásunk szerint a stúdió egész helyisége Czifra lakószobája. Az egyik ajtó a fürdőszobába, a másik az elő-szobába vezet. Czifra a házigazda. Ő fogadja a parti résztvevőit és a közönséget, akik a póker kibicei lesznek. Úgy terveztük, hogy a nézőtér székeit nem rendezzük el, egy nagy kupacból mindenki elveheti a székét, és oda teheti, ahová akarja. Annak a játékosnak kibicel, amelyiknek akar, adott esetben felállhat, székét átteheti egy másik színész mögé. De a tűzoltóság nem engedélyezte ezt az „improvizált" nézőteret. A székeket rögzíteni kellett, de megpróbáltuk „rendetlenül" szétszórni őket, hogy *az ad hoc* jelleget megőrizzük.

III.

A színészeknek még a szezon végén átadtuk a szerepet azzal a kéréssel, hogy nyáron tanulják meg, és ősszel, az első próbanapon a szokásostól eltérően nem olvasó-, hanem rendelkezőpróbát tartunk. De az első találkozáskor kiderült, hogy a szerepnek csak egy részét lehetett otthon megtanulni. A pókerparti és a rövid mondatokból vagy csak szavakból álló dialógus a közös gyakorlást igényli, a teljes szövegtudás ez esetben valóban csak a próbán alakulhat ki. A színészek nagy ambícióval kezdték meg a próbát, olvasgatás és tanulás közben beleszerettek a darabba és szerepeikbe. Mielőtt elkezdtük a gyakorlati munkát, elmondtam az előadásra vonatkozó legfontosabb elképzeléseimet. *A* Bálanyáról elterjedt, hogy kulcsdarab. Ez igaz is, és nem is. Igaz annyiban, hogy szerzője aktív és szenvedélyes pókerjátékos, és valamennyi szerepnek élő modellje van. De Csurka igazi író, aki a modellektől elsősorban ihletet kapott, így ezek az alakok nem egy az egyben, hanem az író fantáziáján és ítéletén átszűrve jelennek meg. Nem irodalomtörténeti figurákat, hanem drámai sorsokat kell eljátszani. Ki kell emelni azokat az emberi és társadalmi okokat, amelyek a szereplőket idáig juttatták, és ki kell emelni a valamennyiükben meg-levő más-más emberi értéket: intelligenciát, műveltséget, családszeretetet, barátságot, hűséget.

Munkánk alapja és forrása a pszichológiai realizmus. Ez jelentkezik a szituációk meghatározásában, az emberi kapcsolatok sokrétegű és fejlődésben való megrajzolásában és a jellemek szí-

nészi megalkotásában. A Thália Stúdióban korábban néhány abszurd drámát rendeztem. A tapasztalatok közül, amelyeket szereztem, *a Bálanya* rendezése közben azt hasznosítottam, hogy elévült az előadás illetve a színészi alakítás egységéről kialakult doktrína, mely egy stílus kizárólagosságát jelentette. Az elő-adásnak és a színésznek bátran kell alkalmaznia szélsőséges, vidám és tragikus elemeket, mert ezek együtt képesek csak a teljes élet illúzióját adni.

*A Bálanya* dramaturgiájából, stílusából kiindulva úgy gondoltam, hogy fel lehet használnunk az előadásban a happening néhány motívumát. (Happeningen még sajnos nem vettem részt, de nemis biztos, hogy vágyom rá. Néhány érdekes és kevésbé érdekes cikket olvastam róla, hallottam arról, hogy Brook a Royal Shakespeare Company klubszínpadán kísérleti célból happeninget rendezett.) A happening ez esetben segíthet megszabadulni a korlátoktól, a beidegzettségektől, s a nézőt az előadás aktív szereplőjévé teheti, a művészetet a színház és a közönség közös ügyévé avathatja. A színészek udvarias, alig észrevehető kétkedéssel hallgatták elgondolásomat az elő-adásról: ők tudják a legjobban, hogy minden színházi koncepció annyit ér, amennyi megvalósul belőle. Elképzeléseim használhatósága tehát a színpadi próbákon dől el.

A rendelkezőpróbákon - nagyon gyorsan, két-három nap alatt - az előadás alaprajzát, lebonyolítási módját, mechanizmusát, mozgásrendszerét rögzítettük. Ezután az emlékpróbák első fázisa következett. Sorról sorra megbeszéltük, miről szól a darab. Ezt nagyon fontosnak érzem. Vannak színészek, akik türelmetlenkednek ilyenkor, „fölösleges dumának" tartják az ilyesmit, de véleményem szerint minden színészi vagy rendezői bravúrnak ez az elemzés lehet a gondolati alapja, „hinterlandja". Rossz tapasztalatom, hogy nálunk a színészek korán kezdenek cl „játszani". Pedig eleinte nem a kifejezéssel kell foglalkozni, hanem azzal, hogy *mit* akarunk kifejezni. Ez elsősorban intellektuális tevékenység: elemzés, szétszedés, boncolás. Funkciója a darab tökéletes meg-értése.

Az emlékpróbák második szakaszában a színészi megfogalmazás bonyolult és titokzatos folyamata kezdődött. Rendezői gyakorlatom első néhány évében nem akartam és nem mertem elszakadni a rendezőpéldányban előre, az íróasztal melletti munka idején meghatározott mozgásoktól. Emiatt a színészek „általánosabban", sterilebben játszottak. Pár évvel ezelőtt rájöttem, hogy csak az alapvető koncepciótól és a megtalált jó megoldásoktól nem szabad elszakadni, de meg kell találni a rendelkezésre álló színész testi-lelki adottságainak megfelelő legoptimálisabb megoldásokat. Elszakadtunk tehát a rendelkezőpróbák pozícióinak jó részétől, és másokkal próbálkoztunk. Meghatároztuk az egyes figurák alapvető jellemét, magatartását, amely természetesen sokféleképpen variálódik az előadás folyamán. Czifra belső hangjaira figyel, a szövegeket rutinból, sztereotipen mondja; Csüllögh figyel, les, habzsol, semmiről sem akar lemaradni; Abonyi mindent eljátszik, kreál, kiagyal; Fény kívülről figyeli a többieket, és közönségként szórakozik az attrakciókon.

A három felvonást elválasztottuk karakterében. Az első „francia" vígjáték, gyors, elegáns szópárbaj, riposzt riposztot követ. Okos, értelmiségi, pesti. De meg kellett találnunk azt az egy-két pillanatot, amelyek exponálják, hogy itt komolyabb, sőt véresebb dolgokról is szó lesz. A második felvonás az idegek csatája. Meg kell mutatnunk, hogy mi rejtőzik a vidámság vagy vidámkodás, az ugratás mélyén. A felvonás ritmusa szélsőséges, hol nagyon gyors, hol lassú. A harmadik felvonás az első tragikus, groteszk paródiája. Részegek a fáradtságtól, a sok kávétól, a cigarettától. Émelyeg a gyomruk, fáj, zúg a fejük. Úgy érzik, a legjobb lenne meghalni.

Nagy gondot okozott a póker. Bonyolult játék, nehéz megtanulni. Csurka elmagyarázta azt a fajtáját, amelyet a darabban játszanak. Eleinte nehezen ment, de azután egyre jobban belejöttek, és a végén már minden próba előtt, bemelegítésként fél órát pókereztek. Én nem akartam megtanulni. A közönség legnagyobb része sem tud, és én ebből a pozícióból akartam lemérni, hogy a darab mennyire élvezhető, a pókerben a játék mennyire követhető. A próbák első szakaszában többet figyeltek a lapra, a zsetonra és a pénzre. Mindez komoly technikai, manuális nehézséget jelentett, de a gyakorlat meghozta a biztonságot, és egyre jobban tudtunk azzal törődni, hogy a pókerezés közben mi történik.

Felvetődött, hogy a drámának nem túl dekadens, rosszízű-e a hatása: sokat beszélnek komplexusokról, lelki betegségről, terheltségről, perverzitásról. Úgy gondoltam, ha jól játsszuk a darabot a közönség alapélménye a műélvezet, a művészet élvezésének öröme, ami soha nem lehet letört, szomorú. Minden igazi drámának, függetlenül attól, hogy egészséges vagy beteges emberek a szereplői, hatásában tisztítónak, felemelőnek kell lennie. Ez a katarzis, mely Arisztotelész szerint „szánalom és félelem által igyekszik megtisztítani indulatainkat". A szánalom a szereplők sorsáért és a félelem attól, hogy mi is hasonlók lehetünk, aktívvá tesz, hogy ne váljunk olyanná. A közönség nem a való életet látja egy az egyben, hanem egyik lehetőségének végsőkig kiélezett fikcióját.

A dráma végén megjelenő fiatalok jelenete sok gondot okozott. A jelenet nyilvánvaló funkciója, hogy ellenpontozza az előtte történteket. Bonyolult és ellentmondásos jellemek és kapcsolatok után szerelmi jelenetet akartunk játszani. Úgy gondoltuk, hogyha ez a két fiatal nem tud új időnek új dalaival megjelenni - nincs értelme, indoka a jelenetüknek. Annak ellenére, hogy két rokonszenves és tehetséges főiskolai hallgató játszotta a szerepeket, úgy érzem, a fiatalok jelenetét nem tudtuk az egész előadás színvonalán megoldani. Ezek a fiatalok egy kemény, gátlások nélküli, okos, új generáció képviselői, akiket nem lehet kívülről, „felnőtt módra", csak át-élve és megértve eljátszani.

Eljutottunk i az összpróbákig. Az egyiket megnézte Kazimir Károly főrendező, és elismeréssel beszélt a munkánkról. Az első felvonást hibátlannak tartotta, de a második és harmadik között nem érzett határozott minőségi különbséget. A következő próbán korrekciókat hajtottam végre. Végigszaladtunk a megoldott részeken, és megálltunk ott, ahol úgy éreztük, hogy még dolgoznunk kell. Különösképpen a harmadik felvonás kapta meg ezen a délelőttön végső formáját. Ekkor határoztuk el - Kazimir tanácsára -, hogy a második és harmadik felvonást „összedramatizáljuk", és egy részben játsszuk.

Csurkával nem tekintjük befejezettnek a darabot, és úgy tervezzük, hogy a következő szezonra az utolsó jelenetet íróilag és rendezőileg is újragondoljuk.

EGY FIGURA TRNKA SZENTIVÁNÉJI ÁLOM CÍMŰ BÁBFILMJÉBŐL

# világszínház

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

## *Jiři Trnka*

Akik olyan szerencsések lehettek, hogy Jiři Trnkát, a bábművészet csodálatos mesterét személyesen is ismerték, tudják, hogy nemcsak egy kimagasló tehetségű művészegyéniséget, de egy igazán tiszta szándékú humanistát is vesztett vele a világ. Pályája töretlen ívű. Kifejezésmód-ja egyéni hangvételű. Művészi divatok rángatózásaival, szűkagyú „esztéták" véleményével nem törődött. Művészettörténeti érdeme, hogy a filmtechnika segítségével új életre keltett egy nagy múltú színházi műfajt, a bábművészetet.

Akik látták budapesti kiállítását a Műcsarnokban, emlékezhetnek eredeti bábés díszletterveire, melyek egyszerre voltak képzőművészeti remeklések s a kivitelezéshez szükséges, pontosan olvasható műhelyrajzok. A bábfilmek mellett kirándult az élő film területére is. A Huszról szóló film számára készített díszlet- és kosztümtervei ritka nagyszerű példái az adott történeti korszak helyes arányú archaizálásának.

Akik járhattak a régi Prágában levő öreg, zegzugos műteremházának csodavilágában, ahol visszahúzódva élt, irtózva a reklámtól, a zaklatásoktól és a látogatóktól, és olyan szerencsések voltak, hogy ott beszélgethettek vele, azoknak maga mondta el életét szűkszavúan és nagyon szerényen. A bábokkal való találkozás gyerekkori élményét, majd tanulmányait Skupa mester mellett s a háború utáni kezdeti lépéseket.

Trnka első filmjei rajzfilmek voltak: az orosz népmese alapján készült *Ültetett apóka egy répát,* majd a negyvenes évek végén *az Állatok és paprikajancsik,* amely az első cannes-i filmfesztiválon nagy sikert aratott. Ez a film még Disney hatását mutatja - Trnka élete végéig nagy tisztelője volt a kiváló amerikai rajzfilmesnek, de már a következő, a szatirikus hangvételű A *tolltartó és az SS* aktuális cseh témát dolgoz fel: fasizmusról és antifasizmusról és az újító mozgalomról szól.

Az 1947-ben készült A *róka és a köcsög c.* filmmel le is zárul Trnka rajzfilmes korszaka, és elkezdődik egy immáron életre szóló új korszak: a bábfilmeké.

A bábfilmes korszakban Trnka visszatér a népi bábfigurákhoz, nagyanyja otthon készített bábuihoz, Skupa tanár úr figuráihoz, a maga készítette gyerek-kori játékokhoz. Hosszú, szívós munkával elkészül Trnka első jelentős báb-filmje, az egész estét betöltő *Cseh év,* amely évszakról évszakra haladva mutatja be a cseh népszokásokat. *A fabábu c.* film után Trnka megalkotja az Andersen meséjéből ihletett A *császár csalogánya c.* filmet. Ez a film nemcsak Trnka alkotói pályáján jelenti az első határkövet, ha-nem az egész nemzetközi bábosmozgalomban is.

Néhány film után, melyek közül az amerikai western-paródia *a Dalol a préri* emelkedik ki, Trnka egész estét betöltő filmet készít. 1950-ben fejezi be *a Bajaja herceg c.* filmet. E film után kapta Trnka a nemzeti művész címet.

Az ötvenes években Trnka hihetetlenül termékeny, óriási energiával alkot (élete végéig napi 12-14 órát dolgozott, korai halálához talán ez is hozzájárult). Ekkor készült a *Svejk,* a sokat vitatott *Szentivánéji álom* - mindkettő egész estét betöltő film.

A hatvanas években készült A *kéz a* hatalom problémájával foglalkozik. Az embertelen nagyratörés és a harmonikus emberi élet kibékíthetetlen ellentmondásáról szól. Ez a tízperces film Trnka egyik legmonumentálisabb alkotása.

1967-ben a montreali világkiállítás csehszlovák részlegében egy óriás termet - a Mesék termét - Trnka varázslatos költői világa töltötte be.

Telve volt még tervekkel, ötletekkel, az utóbbi időben élénken érdekelte például a modern ember és a sport viszo*nya.*

Külsőre Móricz Zsigmondra és Balzac-ra emlékeztetett. Szerette a vörös bort. Kevés barátja volt, de közülük élete végéig tartotta a kapcsolatot Trojannal, Brdeckával. Mogorva volt sokszor, hírhedten modortalan, utálta a tolakodó újságírókat, állandó időzavarban élt, félt, hogy nem marad ideje a munkára, alig járt társaságba.

Élete nagy részét a Bartalomsa utcai rajzfilmstúdió egyik műtermében töltötte. Az ötvenes évek elejétől a budapesti Cseh Kultúra emeleti kis vetítőjében alkalmanként levetítették régi és új bábfilmjeit, lelkes törzsközönség előtt. Sajnos a magyar közönség nem ismeri igazán művészetét, bár egy-egy filmjét játszották a mozik, de észrevétlenül, minden méltatás nélkül. Magunkat szegényítjük azzal, ha nem fedezzük fel újra és újra alkotásait, melyek állják az időt, mind művészi rangjukkal, mind tiszta emberségű mondanivalójukkal.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

# Résumé

***Béla Both: La nouvelle conception de Bánk.***

La grande tragédie nationale „Le ban Bánk" que József Katona avait écrite en 1814, est encore de nos jours sur le répertoire des théâtres hongrois. Le metteur en scène, chaque fois, doit affronter les problèmes provenant de ses personnages à plusieurs sens, de certains énigmes dramaturgiques et du langage archaique de l'oeuvre. Béla Both, le directeur du Théâtre National, justifie dans cet article son interprétation personnelle.

***Tamás Koltai: Les armoires de notre art.***

Dans l'art théâtral il est bien plus difficile que dans d'autres arts de reconnaître les indices de l'impréparation professionnelle. Cela a plusieurs causes. Le théâtre est un art d'ensemble, dans lequel les éléments des arts associés se présentent en coloris nouveaux. D'autre part, une représentation théâtrale c'est l'oeuvre commune des participants et il est souvent difficile à établir la prestation de chacun des collaborateurs. Enfin, dans l'histoire contemporaine de l'art théâtral l'ordre de valeurs établi depuis deux mille ans ne s'emploie plus. Malgré tout cela, même dans le théâtre il est possible d'évaluer la performance professionnelle. L'article, partant de quelques expériences d'ordre pratique, cherche les causes des imperfections professionnelles.

***János Szilágyi: La Dragon à Debrecen.***

A l'occasion de la présentation à Debrecen de cette oeuvre datant de 1943, de l'auteur soviétique Evgeny Svarc, l'auteur de l'article fait avant tout l'éloge de la mise en scène de Mátyás Giricz, pleine de pensées et d'inspirations. Il fait part aussi de ses six mises en scène au cours des quatre dernières saisons qui se lient par l'identité de l'inspiration artistique et la diversité des approches.

***István Hermann: Requiem pour un peuple perdu.***

« Les Pures », le nouveau drame de Gyula Illyés, le plus grand poète et écrivain vivant de la Hongrie, a été présenté par le Théâtre National de Pécs. Le drame saisit la dernière phase de la lutte des albigeois, leurs derniers combats livrés contre les forces alliées papales et françaises.

***Katalin Róna: György Bánffy dans le rôle de Raymond Perella.***

Le premier rôle du drame „Les Pures" d'Illyés est joué par György Bánffy leading-acteur du Théâtre de Pécs. L'auteur de l'article estime que cette réalisation est le parachèvement de sa carrière décennale à Pécs.

***Anna Földes: La chaire du lyrique.***

Cette étude donne un aperçu de l'oeuvre dramatique d'Illyés en se basant sur le recueil des drames du poète. Les deux mêmes problèmes fondamentaux se présentent sous des formes et aspects variés dans ces drames: le chemin possible du relèvement du peuple et les préoccupations essentielles de la nation, de la communauté à l'époque de la composition du drame. L'étude s'étend particulièrement sur le langage dramatique d'Illyés qui, selon l'auteur, est une synthèse poétique de la langue dramatique hongroise classique et du langage théâtral vivant.

***Olga Siklós: La route du «Moulin» jusqu à Veszprém.***

Ce drame d'Illyés, consacré aux évènements décisifs de 1945 en Hongrie, a été présenté par le Théâtre Petőfi à Veszprém. Olga Siklós relate le travail collectif avec l'auteur précédant la première et au cours duquel le poète accueillit et prit en considération les observations de l'ensemble du théâtre.

***Péter Molnár Gál: Iglódi, le metteur en scène.***

La jeune génération d'artistes hongrois qui a grandi depuis 1957 s'est présentée au public dès les débuts de sa carrière avec une assurance surprenante et avec des capacités professionnelles supérieures. István Iglódi, acteur et metteur en scène à talents étendus, est aussi membre de cette génération. Il vient de remporter un succès artistique aussi bien que général par la mise en scène d'Ivan le Terrible de Bulgakov.

***Levente Osztovits: Rêve du concierge et du tzar.***

L'auteur critique la conception de la représentation du drame de Bulgakov. Il n'est pas d'accord avec l'orchestration par trop désinvolte et comique, car dans l'averse des gags amusants l'idée essentielle de Bulgakov, celle de la critique du despotisme mesquin et stupide ne s'affirme pas assez.

***Natália Emődi: Notes sur les répétitions d'Ivan le Terrible.***

L'article poursuit les préparatifs de la représentation depuis le travail dramaturgique jusqu' à la fin des répétitions. L'auteur rend compte des difficultés pour assurer sur la scène l'équilibre entre le fonds sérieux de la pensée dans cette comédie et ses scènes burlesques.

***István Köpeczi Bócz: Jiří Trnka.***

L'illustre artiste-maitre tchécoslovaque des marionettes est décédé à la fin de l'année 1969. L'article donne une rétrospection de son activité, fait l'éloge de ses ébauches de marionettes et de décors.

**Ára: 12,— Ft**

JELENET JIŘI TRNKA BAJAJA HERCEG CÍMŰ BÁBFILMJÉBŐL