SZÍNHÁZ

Szántó Judit:
Elszalasztott lehetőségek

Szilágyi János:
Négyen–ötven évről

Majoros József:
Csehov világának új jelentései Horvai színpadán

Hermann István:
Színház születik

Angyal Mária:
Dayka Margit munka közben

Berkes Erzsébet:
A teljes színpadért

Koltai Tamás:
Jobb-e a színház Bukarestben?

1971. JANUÁR

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1971. JANUÁR

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel: Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodává
(Budapest V., József nádor tér t.),
a 61.238. számú egyéni csekkszámon
és a 61.066 számú közületi csekkszámon,
vagy átutalással az MNB 8-as egyszámlára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, 1/2 éves 72.- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797

70.3780 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A fotóművész nevével nem jelölt fényképeket
Iklády László készítette

A CÍMLAPON:
RUTTKAI ÉVA (CORBA)
ÉS BÁSTI LAJOS (PERELLA)
ILLYÉS GYULA:
TISZTÁK CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN
(VÍGSZÍNHÁZ)

TARTALOM

magyar **játékszín**

SZÁNTÓ JUDIT
Elszalasztott lehetőségek (1)

SZILÁGYI JÁNOS
Négyen - ötven évről (5)

MAJOROS JÓZSEF
Csehov világának új jelentései Horvai színpadán (I1)

HERMANN ISTVÁN
Színház születik (16)

fórum és disputa

LUX ALFRÉD
Epika a színpadon (20)

arcok és maszkok

ANGYAL MÁRIA
Dayka Margit munka közben (22)

négyszemközt

ANTAL GÁBOR
Sokszemközt a színészetről (25)

színház és közönség

KULKA ESZTER-SZENTIRMAI LÁSZLÓ
A szegedi Nemzeti Színház nézői (29)

színháztörténet

BERKES ERZSÉBET
A teljes színpadért (32)

világszínház

KOLTAI TAMÁS
Jobb-e a színház Bukarestben? (35)

HERZUM PÉTER-TRAN-TUAN-DUNG
A vietnami színjátszás és színművészet hagyományai (42)

könyvszemle

SAÁD KATALIN
A tánc mint drámai elem (45)

L. A.
Színházi kerekasztal (46)

- d - n

Egy irodalmár a színházban (47)

magyar játékszín

SZÁNTÓ JUDIT

Elszalasztott lehetőségek

Örkény István Sötét galambja

a Nemzeti Színházban

Komikus népi figura zsémbelődve siet...

Ez a nem túl igényes, de mindig biztos nevetést fakasztó színészi sztereotípia töltött el gyanúval már az első percekben, amikor a portás-nővért alakító Ladomerszky Margit égnek emelt karral döcögött végig a színpadon az egymást túlcsengettyűző látogatók elé. Gyanúval, mondom, mert hisz az előzetes tudósítások nem szokványkomédiára készítettek fel, hanem társadalmi drámára: hozzá nem is akármilyenre. A hősnő, az egykori apáca - írta a Magyar Hírlap 1970. október 13-án - „igyekszik beilleszkedni a körülötte *forrongó* világba" (kiemelés tőlem) ; a darab maga pedig „a szerzetesrendek feloszlatásáról szól" - jelezte október 10-én az Esti Hírlap, megszólaltatva az írót is, aki kijelentette: hősnőjének „olyan kérdésekre kell válaszolnia, amelyekre mindnyájan megadtuk - ki-ki a maga módján - a feleletet . . . mindnyájan »volt apácák« vagyunk, sőt leszünk is, valahányszor egy Ieszűkített és le-egyszerűsített létezésből egy tágasabb térbe lépünk át".

Felcsigázta tehát a várakozást az író, kétszeresen is; nemcsak ezzel az ígéretével, de azzal is, amit már beteljesí tett a jóval később keletkezett Tótékkal, negyedszázados új drámairodalmunknak ezzel az egyik csúcsteljesítményével. Különös: a Tótékról is megjelentek „előzetesek", s ha csak a mese anekdotikus vázát nézzük, ki sejtette volna, hogy a mű önmagán túlemelkedve az első sikerült hazai paraboladrámává nő, a mestermű szintjén képviseli a színpadi irodalmunkban oly ritka intellektuális tartást, a csak ostromolt, de soha el nem ért groteszk hangvételt, és fasizmus és kispolgáriság egész természetéről nyújt nemzetközi érvényű kórképet.

A Sötét *galamb,* más témakörben, legalább ennyit ígért - és össze sem mérhetően kevesebbet adott. Izgalmasnak tetszett már az első réteg, a betű szerinti értelemben vett sztori is, hiszen a vallásos emberek problematikája, a szocialista társadalomhoz való viszonya mindmáig meglehetősen keveset érintett kérdés. És nyilvánvaló: ha az író ezt az első, betű szerinti síkot megoldja akkor a *Sötét galamb is, a Tóték*-hoz hasonlóan, túlemelkedhet önmagán. Ha Glória-Ilona drámája éppoly érvé-nyes lesz önmagában, amennyire önmagában is megállja helyét a Tót család és a horthysta őrnagy Mátra vidéki összecsapása, akkor szólhat sokkal többről is; arról például, miképp reagálnak s alakulnak át az akaratuktól függetlenül felszabadított emberek; vagy arról, amire idézett nyilatkozatában maga Örkény is utal, s amit az egyik kritikus Örkénynél is nyíltabban fejtett ki: milyen nehéz az újrakezdés, milyen nehéz végleg lerázni a minden ridegségükben is kényelmes dogmatikus kötöttségeket és vállal-ni egy új, emberibb, de cserébe teljes embert is kívánó korszak merőben más normáit és követelményeit. Konkrétan: mivel kellett szembenézniük 1956 után az egykori jóhiszemű szektásoknak, mit rótt rájuk, mit követelt tőlük és mit adott nekik a megújhodott szocializmus.

Az előadott mű ismeretében szinte kínos és kellemetlen visszaidézni ezeket a várakozásokat, amelyek remekművet *vagy* legalábbis jelentős drámát ígértek. S különösen kínos azért, mert a lehetőség többszörösen adott volt: elhivatott író formált meg egy feszülten érdekes, komplex és aktuális témát az ország első színháza számára. A lehetőségekből azonban nem lett valóság; Örkény és a téma, úgy tetszik, rosszkor találkoztak., s ezen az előadás sem segíthetett.

Hogy miről *nem* szól a dráma, az nyilvánvaló. Nem szól. semmiről, ami túlmutatna a puszta mesén, nem szól semmiről, amit az előzetes híradások a sztori meghosszabbitásaként, perspektívájának kitágításaként ígértek. (A mű egyetlen mozzanatban utal vissza erre az ígéretre: a Szirtes Ádám alakította szereplő fogalmazza meg a szabad élet nehézségeinek gondolatát a Dezső-napi vacsorán. De mintha jelképes lenne: a vissza különbén soha nem térő, többé nem is említett figura a színpad egyik oldalára, a. cselekményből valósággal kiszakított térbe vonja Ilonát, szavait nem hallja senki más, a lányra se tesznek látható hatást, a közönségre pedig még kevésbé, hisz az még magához se tudott térni a bor helyett tálalt keserű-víz csiklandozta ártatlan derűből.) Hogy nézetem szerint miért nem szól mind-erről, az talár kitűnt az eddigiekből is: mert az első sík, maga a mese is kiaknázatlan maradt, *mert a Sötét galamb nem szól Glória-Ilona drámájáról sem.* Vitázni persze lehet azon, hogy közérdekű, időszerű-e ma egy egykori kis cselédapáca útkeresése a fordulat évét követő időszakban, illetve rezonanciái elhatolhatnak-e az aktualitásig, de az ellenérveket az író egyféléképp eáfolhatta volna Meg: ha ezt a konfliktust megírja.

Ehelyett a színpadon zsánerképsorozat tárul elénk, időnként a színvonalas helyzetkomédia, időnként a színvonalas kabarészkeccs eszközeivel megvalósítva. E képeket egyetlen drámai probléma, egyetlen konfliktus fogja valamelyes, noha rendkívül viszonylagos egységbe: megkapja-e a rokonszenvesen vagány sofőr a szende kis zárdaszüzet vagy sem. Csakhogy llona esete Gusztival - lebántva néhány felszíni vonást - megtörténhetne ma a világon bárhol, ahol egy erényére valamit adó lánya rádöbben, hogy a férfiak valójában mit is akarnak, majd némi tusa után a dolgok rendje-módja szerint ebbe belenyugszik. Még csak apácának se kell lennie ehhez; amennyire Glória-Ilonán az apácamúlt nyomokat hagy, annyira kolostor minden gyermek- és leányszoba.

Csak néhány példát ennek alátámasztására. Nyilvánvaló - és többek között épp ezért volt érdemes a témához nyúl-ni -, hogy a rendek feloszlatása az érintettek számára súlyos belső válságot jelentett. Nyilvánvaló az is, hogy bár egyesek szerencsés esetben később meg is találhatták helyüket a kétszeresen új: világi és ráadásul materialista világné-

ÖRKÉNY ISTVÁN: SÖTÉT GALAMB (NEMZETI SZÍNHÁZ). MÁTHÉ ERZSI (BALASSÁNÉ), DÁNIEL VALI (MARIKA) ÉS RONYECZ MÁRIA (ILONA)

zeten alapuló környezetben, kezdetben a brutálisan rájuk törő hivatalos aktus pillanatában és azt követően vajmi kevés rokonszenvet érezhettek ama rend-szer iránt, amely kitépte őket a maguk választotta életformából, és ha nem lázadtak is fel nyíltan, mindenesetre a passzív ellenállás sáncai mögé húzódtak, és - ami a dráma szempontjából legalább ilyen érdekes lenne - súlyos belső konfliktusokat éltek át. Ha e konfliktusokat a nemiség elfogadásának problémájává redukálják, s eköré legfeljebb csak olyan bohózati dilemmákat aggatnak, mint a bor és a keserűvíz összetévesztése, akkor már eleve degradálják, érdektelenné szürkítik a főalakot, az exapácát, akiről pedig még az is elhangzik, hogy a belőle kisugárzó elhivatottság láttán a főnöknő őt szemelte ki utó-dának. Nos, a főnöknő alaposan tévedett: Glória nővérből gyatra egy főnök-nő lett volna. Még átlagapácának is gyengécske, hiszen egy percig sem tud haragudni arra a rendszerre, amely ki-szakította választott környezetéből. Pedig hát beilleszkedése, e rend végső el-fogadása is csak akkor bírhatna drámai súllyal, ha először legalább berzenkednék. És már ebből a motívumból látszik, miért nem szólhat a dráma arról, amit ígért. A volt szektások közül is csak azokat érdemes igazán megnyerni, akik korábbi tévedéseikbe nem belesodródtak, elvtelenül vagy elvek nélkül, hanem hittel érezték át és vállalták azokat. A Glória-féle „exapácák" (értsen ezen most ki-ki, amit akar!) nem voltak méltó ellenfelek korábban, és nem igazi harcostársak ma sem.

A színpad különben, amely kénytelen lépést tartani az írói lehetőségek elsikkadásával, már az I. képben leleplezi, miről is lesz itt szó. Egri István igazán nem gáncsolható érte, hogy felismervén: drámai hatást itt elérni nem tud, legalább a színi hatás lehetőségeit akarta kiaknázni. Burleszk hát már, komikus bőgéseivel, villámgyors átvedléseivel az I. kép is, amelyben pedig súlyosan drámai események zajlanának; ezért is idéztem elöljáróban a portás-apáca oly jellegzetes magatartását. (Ízlésficamról épp Egri Istvánnál ritkán lehet szó; mégis megemlítendő, hogy amit ebben a képben jelmeztervezőjének megengedett, az még kabarében vagy vicelapban sem helyénvaló.) És logikailag ide kapcsolódik az egyik későbbi, a főnöknő lakásán játszódó kép: az egykori nővérek, élükön a főnöknővel, konfliktus- és problémamentesen illeszkedtek be az új rendbe, kéjesen ízlelgetik a szlengszavakat, romlatlan primitívséggel foglalták el helyüket társadalmunk szellemileg érintetlen, minden politikai változással, erkölcsi normaváltással szemben immunis perifériáján.

Még egy mozzanatot említenék, amely ugyancsak a dráma „első síkjának" elnagyolásáról árulkodik. Az Ilona és Rimanóczi között játszódó állomási kép-ben alighanem arra történik utalás, mi-szerint a mérnök valamiképp magáévá tette a lányt. Hogy miért engedett, valószínűleg a szabad ég alatt, tolakodó, ellenszenves ostromlójának ez a teremtés, aki igazi választottjának egy hosszú autóút alatt, szűk térbe összezárva ellent tudott állni, nem derül ki, pedig ha valami, ez aztán igazán a hősnő jellemének és konfliktusának lényegét érinti. Nem látjuk továbbá azt sem, hogy ez az esemény - amelynek bekövetkezése vagy elmaradása pedig a dráma homlokterében áll - mélyebb hatást tett volna rá, és befolyásolná például

ÖRKÉNY ISTVÁN: SÖTÉT GALAMB (NEMZETI SZÍNHÁZ). RoNYECZ MÁRIA (ILONA)), KOHUT MAGDA SÓLYOM ILDIKÓ (SYLVIA) IS APOR NOÉMI (JUSZTINA)

Gusztihoz való későbbi viszonyát; még egy felvilágosult világi leányzónak is nagyobb problémát okoz, hogy miképp számoljon el odaveszett szüzességével szerelmesének, aki ráadásul meg van győződve makacs erényéről, mint ennek az exapácának, aki pedig az egész reá törő új társadalmi rendből és atmoszférából csak azt fogja fel s azt sérelmezi, hogy szüzessége veszélyben forog.

Eldönthetetlen s az eredmény szempontjából nem is lényeges, vajon az írót nem érdekelte eléggé hősnője s a róla szóló igazi dráma, s ezért szerepelteti többnyire passzív statisztaként drámájától nagyjából független színes életképekben, avagy e színes életképek hálás lehetőségei kedvéért ejtette el a hős-nőt? Tény, hogy Gória-llona alakja végeredményben ürügy marad egykorú valóságunk különféle pittoreszk, bár meglehetősen periferikus jelentőségű helyszíneinek felvillantására. Késdobálóról, munkásszállásnak álcázott bordélyról, volt apácák pletykadélutánjáról, operaénekes intim szerelmi fészké-ről kapunk színes, mulatságos pillanatképeket; Örkény láthatóan fél kézzel vetette oda őket, de jelentékeny tehetsége révén még így is megtelnek élettel, találó megfigyelésekkel, humorral, mely csak néha laposodik alpári viccfüzérré (lásd Jusztina-Apor Noémi viccbetétjeit a modern nevelésről vagy Csimma-Pathó István „örökzöld" viccét a skálázó énekesről: „Tºlán beteg az úr?"). Csak épp a hősnőnek van vajmi kevés köze e kis tablókhoz, melyekben nem él át semmilyen lényeges revelációt, nem konfrontálódik semmiféle számottevő társadalmi jelenséggel (igaz, erre a helyszínek nem is túl alkalmasak) ; de az író még azt is mellőzi, hogy felbukkanását legalább külsőlegesen motiválja.

Nem derül ki például, mivel vette rá a kezdetkor Guszti, hogy családját váratlanul faképnél hagyva beleüljön autójába, vagyis nem motivált az ipartelepre való megérkezése, nem értjük, miért ragad meg ott csupán a cseppet se bizalomgerjesztő, csodabogár mérnök biztatására, nem értjük, miért vállal épp a késdobálóban állást, nem értjük, miért menekül el a főnöknő lakásából épp Lujzi szerelmi fészkébe, holott ha már hazavágyik, anyjánál is lenne sokkal kézenfekvőbb, gondolkodásmódjával sokkal kevésbé ellentétes szellemű ott-Ilona. E sok kérdőjellel szembenézve felmerül a gyanú, hogy az írót saját drámája helyett valóban csak a bizarr színhelyek és figurák felvonultatása érdekelte. Mert például az utolsó kép színhelyének megválasztását valóban csak az indokolja, hogy Örkénynek nem volt szíve beérni a vidéki kancának és sült libájának combjain csámcsogó operaénekes puszta említésével - ábrázolni is akarta ezt a különös, mulatságos, ám dramaturgiailag teljesen szervetlen és indokolatlan miliőt.

Gória-llona drámáját nem írták meg; hogyan játszhatta volna el Ronyecz Mária? Látszólag maximális lehetőséget kapott a pesti bemutatkozáshoz: nemzeti színházi főszerep várta, a *Tóté*k írójának új darabjában. Valójában viszont olyan mártírsorsot szabtak rá, amely valóságos apácához illó lehet, de egy dráma hősnőjéhez semmiképpen: statisztálnia kell olyan jelenetekben, melyekben többnyire nem róla van szó. Mégis elmondhatjuk a legtöbbet, amit ez esetben mondhatunk: azt a benyomást kelti, hogy el tudná játszani Glória-llonát egy olyam drámában, amely-ben Glória-Ilonáról van szó. Az adott

RONYECZ MÁRIA ILONA SZEREPÉBEN
A SÖTÉT GALAMB ELŐADÁSÁN (NEMZETI SZÍNHÁZ)

feladattól függetlenül: szép, hozzá nem szabályos-időtlen bababájjal vagy kihívó, ál-mai szexbomba-allűrökkel, hanem modernül, eredetien, emberi módon; gyönyörűen beszél, finoman, mégis határozottan mozog. Ami már az adott feladathoz tartoznék: egyszerre árad belőle vonzó, jó illatú tisztaság és kemény, elszánt erő; érződik, hogy tudna gondolkodni, tudna harcolni, tudna szenvedni, tudna győzni önmagán és másokon, ha a dráma módot adna rá. Jelen van, él, reagál akkor is, ha a dráma figyelmen kívül hagyja; s mikor épp róla van szó, felül tud emelkedni a banalitásokon, a nem a figurára szabott vicceken. Úgy megsebzi a keserűvíz-epizód, mintha az ismeretlen külvilág egy lényeges törvényével került volna összeütközésbe, úgy viaskodik feltámadó vágyaival, elfojtott nőiességével, mintha nem egy sötét agyú feketéző huligán, hanem egy valamennyire is tartalmas, az általa felvázolt Ilonához illő férfi karjaiba törekedne, fel-felizzón, vissza-visszatántorodva. Mindehhez, paradox módon, hozzásegíti lát-ható elfogódottsága is, mert ez a naiv megilletődöttség illik az alakhoz és oldja a tétnek: Guszti szerelme elnyerésének nyers drasztikumát. Persze, az ív, melyet Ilonaként megrajzol, hézagos, meg-megszakadó; de igazságtalanság lenne, ha épp e darab kapcsán próbálnók kielemezni, hogy ezért mennyiben terheli őt, a pesti pályáját most kezdő ifjú színésznőt a felelősség.

Gusztiból és a Ronyecz Mária által eljátszott Ilonából össze nem illő, boldogtalan házaspár lesz; ez a frigy, ha utánagondolunk, kevéssé éri meg a nézőnek két és fél órán át beruházott drukkját. Hogy a közönség mégis feszülten izgul ezért a happy endért, az nem-csak annak tudható be, hogy másért aligha izgulhatna, hanem elsősorban Sztankay István elragadóan kedves alakításának, az előadás e legjobban meg-oldott színészi teljesítményének. Sztankay kapcsán máris sokat beszélnek rutinról, nézetem szerint igazságtalanul. A rutin, mint ezt épp ez az előadás is illusztrálja, nem egységes értelmű foga-lom. Rutinból játszik a szereplőgárda nagy része is, de náluk, részben szerepük hibájából, beidegzett, hamis sablonok gyűjteményéről van szó. Sztankay nem a csodabogárságnak légüres térben mozgó manírjait vonultatja fel, hanem az embert, a típust, a jellem belső mag-ját keresi - igaz, a szerzőtől ő kapja erre a legtöbb lehetőséget. Sztankaynak abban van rutinja, hogy mihelyt megjelenik, élettel, mégpedig konkrétan: mai élettel telik meg a színpad, megmoccan az állókép, pezsegni kezd az áporodott levegő. Meglehet, ezúttal nem sok újat ad hozzá eddigi elbűvölő vagányfiguráinak eszközeihez; de ezt a típust annyira belülről érzi, minden reagálását olyannyira szerves jellemképből vezeti le, hogy majdnem mindent elhiszünk neki. Elhisszük, hogy 1949-ben, keresztény származású és e világban élő ifjú létére, püspökasszonyról és szentanyáról beszél, elhisszük azt is, hogy izgatja a lány, az első, aki nem enged neki első taktikai lemezkészletének leforgatása után; azt már sokkal kevésbé, hogy érte önmagát is hajlandó feladni - a sematikus művekben zajlottak le ilyen játszi, idillikus könnyedséggel alapvető átalakulások. A befejezés ugyanis ezzel egyenértékű. Ez az Ilona tudniillik nemcsak börtönbüntetésre ítéltette, amit szerencsésen kitöltött; emellett az ő számára az egész élet börtön lenne. Feszeng is Sztankay az utolsó képben, már csak a maga teremtette atmoszféra élteti, de a közönség szerencsére nem igényes. Jót mulatott a vicceken, a rendező és a színészek által hozzáértéssel re-konstruált bizarr tablókon, az alvilág és a periféria hatásos-ügyes színfoltjain, és főleg annyira megszerette ezt a hamisítatlanul sztankays Gusztit, hogy csak egyet sajnál: miért nem lesheti meg a végén azt a nyilván szakértő és szenvedélyes csókot, amellyel hőse végleg megtöri a hősnő ellenállásának repedező jégpáncélját.

Végezetül óhatatlanul felmerül a kérdés: *el kellett-e játszania a Nemzeti Színháznak ezt a darabot?* Tudjuk, egy színház műsorválasztását sok szempont indokolja; latba esik, mi kell, mi fontos a közönségnek, mi használ az írónak és rajta túl a honi dráma ügyének, mi a társulatnak, esetleg egyes színészegyéniségeknek. Azt hisszük, ez esetben egyik tényezőnek sem vált hasznára a dráma bemutatása. Ha a *Sötét galamb* kezdő író műveként árulna el ennyi, feltétlen tehetséget, színpadi érzéket, akkor az előadás a szerző és végső soron a magyar dráma javát is szolgálhatná; azonban - Létay Verának az Élet és Irodalomban használt szellemes meghatározását kölcsönvéve - a „bezzeg-Örkénynek", *a Tóték* írójának nem volt szüksége erre az így megszerzett színpadi tapasztalatra, mint ahogy mutatis mutandis, *a Hamlet* szerzőjét se igen gyarapította volna *a Titus Andronicus* elkésett bemutatásával nyert tanulság; az ebben az 1958-ból származó műben fellelhető hibákat rég kiküszöbölte ő maga - a legmagasabb fokon. A színészek se jutottak igazán hálás lehetőséghez; a rájuk osztott feladat - még Sztankayt is beleértve - egyiküknek se fog nagy szerepei közé számítani. Méltóbb és egyben hálásabb bemutatkozási alkalom illette volna meg Ronyecz Máriát is, noha kétségtelen, hogy ez a debütálás is megszerezte számára a nézők figyelmét és rokonszenvét; erre a tőkére a későbbiekben színház is, művésznő is építhet.

Örkény István: Sötét galamb. Nemzeti Szín-ház. Rendezte: Egri István; díszlet: Bakó József; jelmez: Schäffer Judit. Szereplők: Mészáros Ági, Ronyecz Mária, Szersén Gyula, Szirtes Ádám, Kohut Magda, Ladomerszky Margit, Apor Noémi, Sólyom Ildikó, Gáti József, Császár Angéla, Versényi László, Benedek Miklós, Kun Tibor, Faluhelyi Magda f. h., Kállai Ferenc, Sztankay István, Máthé Erzsi, Pártos Erzsi, Csernus Mariann, Gelley Kornél, Pathó István, Dániel Vali, Sivó Mária, Tarsoly Elemér, Szabó Kálmán, Sugár Lajos, Gyalog Ödön, Székhelyi József f. h.

SZILÁGYI JÁNOS

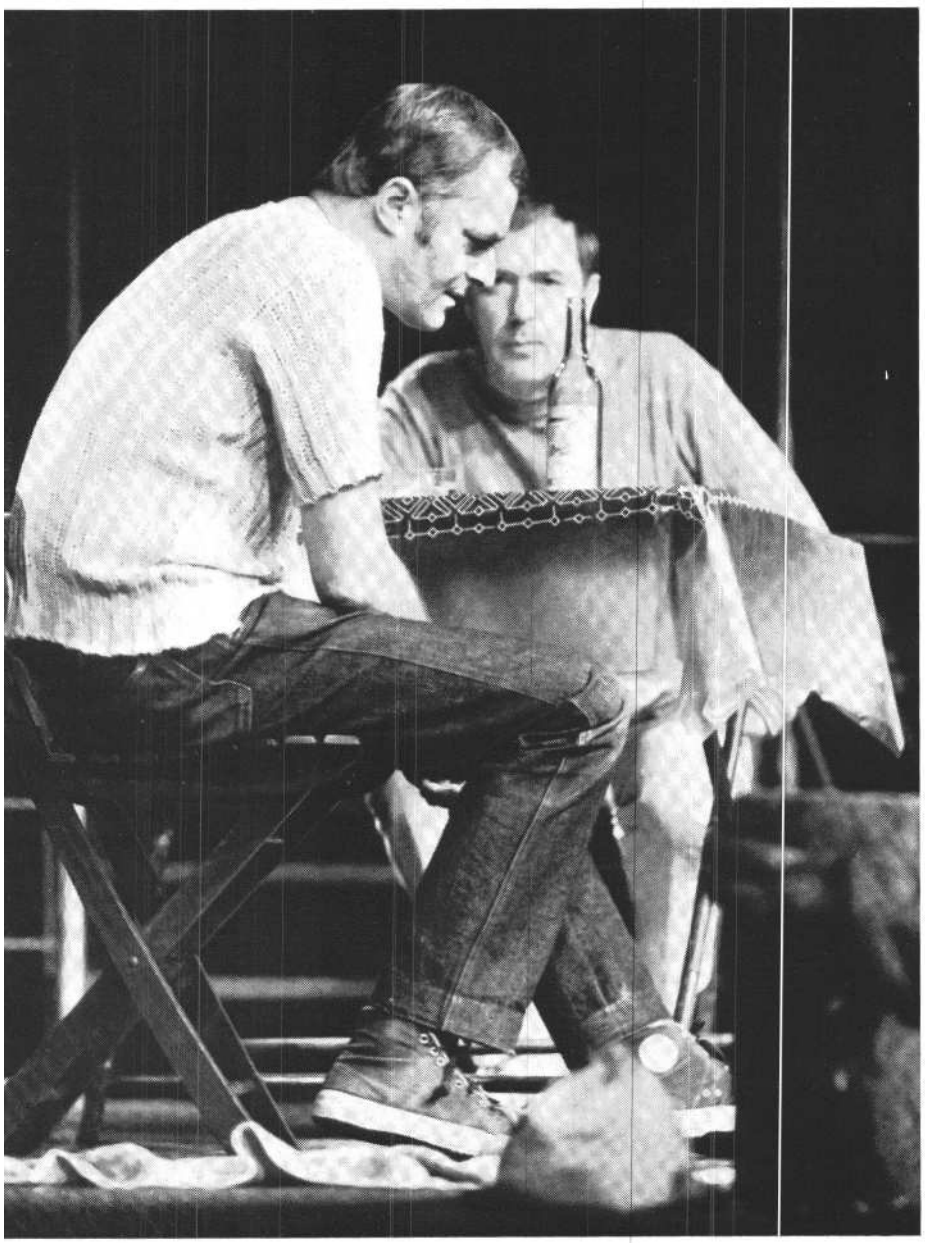
Négyen - ötven évről

1970. október 24. és november 3. között rendezték meg hazánkban a szovjet kultúra napjaj ünnepségsorozatát. A gazdag programból a magyar színház-kultúra is részesedett: a színházak gyakrabban játszották a repertoáron szereplő szovjet drámákat, és az ünnepi esemény tiszteletére új bemutatók is születtek. Írásunkban ezekről számolunk be.

Juliu Edlis:
Hol van a testvéred, Ábel?

Ezt a darabot jó ideje ismerjük. A Tyeatr, a szovjet színházművészeti folyóirat közölte évekkel ezelőtt. A köz-lés után lefordították, és a fordítás az-óta járja útját a különböző alkotóműhelyek közt. Nem sikertelenül. Az elmúlt évben bemutatta a rádió, és most a Pesti Színházban megszületett a színházi premier is.

A Hol van a testvéred, Ábel? nem könnyű darab. A történet két férfi váratlan találkozását ábrázolja egy tenger-parti üdülőhelyen. Régi ismerősök, katonatársak, sőt fogolytársak. És erről szól a dráma. Egyikük nem bírta az embertelen szenvedést, és beállt a nácik közé. A másik kitartott, túlélte a tábor likvidálását, és most találkoznak. Huszonöt évvel a háború után szembesítik magukat akkori önmagukkal és a béke huszonöt évével. Aki áruló lett, majd később, szökés miatt Mauthausenbe került, megnősült, felesége, gyerekei vannak. Elítélhető-e ma akkori tettéért? A huszonöt év munkája, becsületessége fel-menti, felmentheti a büntetés alól? A férfi, aki vádolja, levelet írat vele a fiának, elmondva mindazt, amiről soha nem beszélt neki. A levélre azonban nem írnak nevet, címet, s mire a felszolgálónő észreveszi a tévedést, már késő: a volt áruló elment, a másik férfi



JULIU EDLIS: HOL VAN A TESTVÉRED
(PESTI SZÍNHÁZ)

FENT:
BENKŐ GYULA, BÉRES ILONA ÉS DARVAS IVÁN

LENT: DARVAS **IVÁN ÉS BENKŐ GYULA**

JULÉU EDLIS: HOL VAN A TESTVÉRED, ÁBEL? (PESTÉ SZÍNHÁZ). DARVAS ÉVÁN ÉS BENKŐ GYULA

pedig rosszul lett. Rosszul lett? Meg-halt? Nem tudni. Csak a lány riadt, orvost hívó hangját halljuk.

Kicsit hosszasan szóltunk a darab végéről. Tettük ezt azért, hogy érzékeltessük: a szerző nem ad egyértelmű, határozott befejezést, feloldást - ezt a mű rendezői értelmezésének kell megteremtenie.

Horvai István rendezésének gondolati meghatározóit érzékletesen fogalmazza meg a színpad használata. A díszlet egy tengerparti, cölöpökre épített ét-termet ábrázol. Ez a mai történés szín-helye. A vasrudakkal körbefogott tákolmány, s a rajta lógó csíkos napernyő-vásznak a világítási effektusok váltásával fogolytáborrá válnak. Ez a második réteg. A harmadik a ring. A négyszög letes, élével a nézőtér felé fordított pódium - később elhúzott függönyeivel - valami kegyetlen mérkőzés, két ember egymást marcangoló, a másiknak adott ütés fájdalmát önmagán is érző viadalának színhelye lesz. A rendezés negyedik rétegét a kötelek jelentik. A vízre, cölöpökre épült éttermet kötelek tartják, és ezek a kötelek közülünk, a közönség közül nőnek ki. Csápok és megtartók ezek a kötelek, összekötők, amelyek bekapcsolnak a színpadi történésbe, a probléma, a kérdés és a válasz részeseivé avatnak. Darvas Iván, miközben a volt áruló önvádló levelét írja, az egyik cölöpön, a hozzánk ívelő kötél fölött ülve mondja el a mű rendezőileg központinak érzett gondolatát az Ábelek felelősségéről, arról, hogy a megbocsátás bűn, mert újabb és újabb bűnök születéséhez vezet.

Az emlékképek halványabb rendezői megoldása mellett Horvai István munkájának még egy elemét kell kiemelnünk, azt, amit a dráma külső környezetének nevezhetünk. A zenei effektusokra, a láthatatlan strand megafonjára és a viharra gondolunk. Nem önálló rendezői leleményről van szó: ezek az elemek a műben is szerepelnek. Hatásuk pontos művészi bemérése, ütemezésük megszervezése azonban Horvai István erős pszichikai érzékéről tanúskodik. S így ezeket a külső, mondhatnánk járulékos elemeket úgy tudja belekomponálni a drámai történésbe, hogy ön-álló funkciót kapnak és szerves részei lesznek a két férfi küzdelmének.

Darvas Iván a dráma főszereplője. A szereposztás szerint egy, a valóságban három szerepet játszik: játssza a férfit (Én - így nevezi hősét Juliu Edlis a gondolati általánosítás érdekében kerülve a pontosabb fogalmazást) ; a huszonöt évvel ezelőtti önmagát, és harmadikként, de első személyben, a darab kommentátorát. Nem könnyű fel-adat. Szerepe, éppen azzal, hogy nem csupán a dráma egyik részese, de kommentálja is a történést, már-már egyetlen hatalmas monológba vonja a dara-bot. A színészi monológ-építkezés tiszta rendjét azonban részekre szabdalja a másik két szereplő, akiknek mondatait az ő kommentárja készíti elő. E többszörös áttétel rendkívül pontos, a legkisebb váltást is azonnal reagáló játékot követel. És Darvas Iván alakítása ilyen. Csupán egyetlen jelenetben, a második felvonás eleji monológban éreztünk né-mi hamis felhangot, de ez nem egyszerűen színészi játék kérdése. A lélektani dráma legnagyobb veszélye, a „lelkizés" jelentkezik itt egy rövid epizódban, és ez billenti el rövid időre Darvas Iván alakítását.

A dráma másik hőse (Ő - így nevezi a szerző) Benkő Gyula. Szerepe egysíkúbb, hálátlanabb is, mint Darvas Iváné. Juliu Edlis világos ívet rajzol a figura számára, amíg a kiprovokált fel-ismeréstől eljut a vallomásig, a bármilyen büntetés önkéntes vállalásáig. Viszont ezen belül, főként a második részben nem vállalkozik a tartás, a változás lélektani kidolgozására, motiválására. Benkő Gyula alakítása - s ez a játék belső szervezettségének következménye - kevesebb, kisebb lengést mutat, mint a fentiekből várható lenne.

A Pincérlány szerepében Béres Ilona nem annyira művészi feladatot, mint funkciót kapott a szerzőtől: a két férfi drámai küzdelme szüneteinek eljátszását. Azokat a szüneteket, amelyek az ő hallgatásukkal, a Pincérlány csevegésével, mint a tűzre csapó szél, fojtja, de egyben még jobban szítja is a drámát. Béres Ilona fegyelmezett, minden fölös gesztust, mozdulatot kerülő játéka hű segítője, szolgálója a történésnek.

Fehér Miklós hatásos díszletéről a rendezés kapcsán már szóltunk. Mellette a jelmeztervező, Kemenes Fanny nevét kell említenünk. És a fordítót, Elbert Jánost, akinek pontos, tömör, a szín-pad törvényeit az eredeti szöveggel jól egyeztető fordítása értékes munka.

Leonyid Zorin: ***A nagy karrier***

A Varsói melódia szerzőjének eredetileg három felvonásos darabját két rész-ben játssza a miskolci Nemzeti Színház. És a két rész két ellentétes, egymással csaknem feleselő élmény lehetőségét nyújtja a nézőnek. A darab és az elő-adás szempontjából egyaránt.

Leonyid Zorin 1958-ban írta *A nagy karrier* - eredeti címe *Jó emberek* - című szatíráját. Hőse bizonyos Vaganjan, aki olcsó ötlettel rászed egy egész professzori kart: azt kéri külön-külön mindenkitől, hogy ő, egyedül ő szavazzon doktori disszertációja mellett. Az emberi élet eme apró dolgaiban módfelett tájékozatlan tudósok így egyhangúan el-fogadják Vaganjan disszertációját. Vaganjan tehetségtelensége ezzel egycsapásra saját személyes ügyük lesz, amelyet leplezni kell. Átírják a disszertációját, megírják Vaganjan helyett - az ő nevében - a cikkeket, kinevezik igazgatóhelyettesnek, majd igazgatónak is. És ez a csúcs. A karrier csúcsa, ahonnan csak leszédülni lehet - vagy letaszíttatni. Vaganjannal az utóbbi történik. A varosba érkező régi ismerőse nevetve meséli, hogy Vaganjannak még a középiskolát sem sikerült befejeznie. A felsült Vaganjan nem várja be a büntetést, hanem megszökik a városból.

Ez tehát a történet. Időben arányosan, cselekményben aránytalanul felezve a kétórás játék. Az első rész egyet-len hatalmas expozíció - a bemutatkozás, a szereplők megismerésének kevéske történetével. Orosz György rendezése - bár a premier után tovább tömörítették az első részt - nehezen birkózik a drámaiatlan anyaggal. A játék érdekességének, vonzásának megteremtését a rendezés a szatirikus elemek fel-nagyításával, a már-már a perszifláz súroló abszurditásával látja biztosítha tónak. Ez a mód - néhány olesóbb ötlet is besurran vele az előadásba -- színesebbé, változatosabbá formálja a játékot. Csak éppen nem elég. Önmagában nem. Hiányzik belőle a figyelem-frissítés másik lehetősége, az előadás ritmusának nagyvonalúbb pergetése, a változó ritmusképlet kidolgozása.

A második rész előadása - utaltunk rá: maga a darab is - a cselekményesség, a történés színházi élményével ajándékozza meg a nézőt. Orosz György itt már biztos kezű karmester, határozott vezetése ott' érződik a biztosan ívelő jelenetek sodrásában. Sőt, néhány eltalált ötlettel -t játék az esernyővel - még tovább is képes fokozni a történet nevetést provokáló humorosságát.

A népes színészi gárdából Makay Sándor, Varga Gyula, Egerváry Klára és Somló Ferenc nevét említenénk első-ként. Ők csillogtatják leginkább alakításukban a szatíra finomabb színeit: a túlzás és természetesség egymást váltó, egymást segítő művészi eszközeit. A kisebb karakterszerepek biztos megformálásáért Máthé Éva, Csapó János, Pákozdy János, Lenkey Edit, Dariday Róbert és Kulcsár Imre nevét emelhetjük ki.

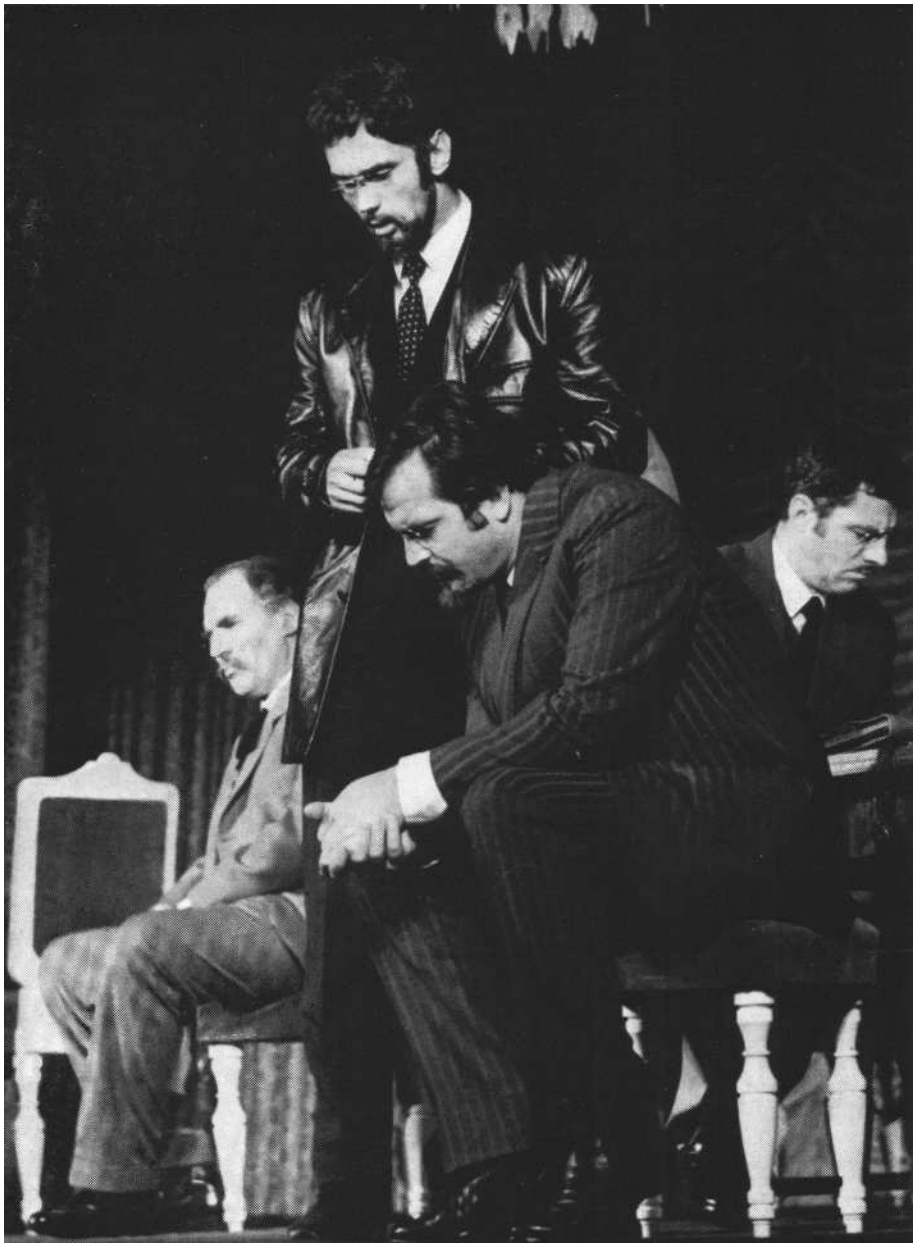
Az előadás díszlet- és jelmeztervezője Gergely István. A kettős vállalásból a jelmezek megoldása mutat több ötletet. A darabot Szekeres József korrekt fordításában játssza a színház.

Lenyid Zsuhovickij: ***A delfin hátán***

SZOBOSZLAI SÁNDOR A SZOLNOKI SZIGLIGLETI SZÍNHÁZ ZSUHOVICKIJ: DELFIN HÁTÁN CÍMŰ ELŐADÁSÁBAN (Nagy Zsolt felvétele)

Leonyid Zsuhovickij, a szolnoki Szigligeti Színház bemutatójának szerzője újságíró. Róluk, pályatársairól írta A *delfin hátán* című regényét. A sikeres regényből készült a sikeres darab: negyven szovjet színházban játsszák. Ez pedig vitathatatlan siker. S hogy miből táplálkozik ez a siker? A Szigligeti Színház bemutatója arra mutat: nem annyira a dráma műfaji csiszoltsága, mint inkább az írói látásmód, az ábrázolás őszintesége, emberközelsége lehet a siker titka. A Szovjetunióban és nálunk egyaránt.

Mert nem igazi dráma - még Berényi Gábor alapos dramaturgiai megmunkálása után sem az - Zsuhovickij műve. Inkább elbeszélés, elbeszélés színpadon, vagy ha úgy tetszik: színpadi elbeszélés, ahol apró képek kis jelenetvillanások mozgatják előre a történést. Korolov újságíró egy hiányosan ellenőrzött információ nyomán leleplező cikket ír egy új gyógyszerről és a feltalálókról. Később



SATROV: MERÉNYLET (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ). TURGONYI PÁL (SZTUCSKA), KONCZ GÁBOR (SZVERDLOV), BUJTOR ISTVÁN (LUNACSARSZKIJ) ÉS BÁRÁNY FRIGYES (CJURUPA)

legjobb barátja életével fizet felületességéért: a gyógyszer ugyanis jó, a betegség kezdeti stádiumában hatásos. A gyógyszert azonban Korolov cikke nyomán bizalmatlanság veszi körül. A feladat egyértelmű: cáfolni kell. Korolov, bár tudja, a cáfolat az állásába kerülhet, kéri, követeli. Végül, mert szerkesztője a lap lejáratását látja a nyílt cáfolatban, és húzza-halasztja, egy másik lapban közölteti le az általa rendelt le-leplező írást.

Berényi Gábort évek óta úgy ismerjük, mint a szovjet drámák egyik legértőbb rendezőjét. S bár a darab gyengéit is hangsúlyoztuk, mégis úgy véljük, a siker most sem marad el. A drámáé és az előadásé egyaránt. Berényi Gábor pergő ritmusú, a jelenetváltásokat minimális jelzéssel érzékeltető rendezése, a játék minden felesleges díszt kerülő tömörségének kialakításával, a hangsúlyok átgondolt osztásával úgy komponálja egységes egésszé az előadást, hogy a részek összeforrásából megszülessék a gondolati ív. Az a gondolati ív, amely egy tragédia súlyával figyelmeztet arra, hogy a sokszor megvédett, kiharcolt igazság sem ment föl egyetlen tévedés alól sem.

Korolov alakítója, Szoboszlai Sándor nem csupán főszerepet játszik a Szigligeti Színházban, de élete első vendég-szerepét is. Abszolút főszerep, első vendégszereplés: dupla tehertétel. Érződik is. Első perceit az elfogódottság jelzi, aztán a játék heve levetkőzi róla szorongását: fölenged, egyszerre természetes lesz, a mozdulatok zavart szögletessége kisimul, a járás szorító fegyelmezettsége otthonos oldottságba vált. Ár-nyalt, kimunkált alakítás Szoboszlai Sándoré, s ha valamiben mégis hiányt érzünk, úgy az a figura nagyvonalúsága - ezért hat kissé hihetetlenül a nők vonzódása, a szerelmi kalandok sűrű lehetősége.

Korolov történetét a népes szereplőgárda apró epizódjainak színes tabló-ja kíséri. Közülük emeljük ki Verebes Károlyt, akinek Malahov szerkesztője - ha egy árnyalattal humorosabb hang-szerelésű is a szükségesnél - kimunkált, jó építkezésű alakítás. Hollósi Frigyest Mironov rovatvezető esetlen, de az értéket felismerni tudó és alkalmas pillanatban a lapba belopó figurájának el-talált megformálásáért. Valamint Liska Zsuzsát, ifj. Ujlaky Lászlót, Bodnár Erikát, Halász Lászlót és Baranyai Ibolyát. Játékuk kulturáltsága, alakításuk biztos érzékű megformáltsága hozzájárult az est sikeréhez.

Az előadás díszlettervezője Csányi Árpád. A Szigligeti Színházban nincs forgó, *A delfin hátán* viszont sok képből álló darab. Ha a technika nem segít, marad az ősi mód: az ötlet. Csányi Árpád fotókból szőtt színpadképe, a két oldalról és hátulról kocsizó jelzésszerű színhelyei kielégítették a gyors váltások teremtette igényt - s még esztétikai élményt is nyújtottak.

A fordítás - a prózát Lénárt Éva, a versbetéteket Gergely Ágnes fordította - rangos szinten tolmácsolta ezt a mai, váratlan nyelvi fordulatokkal tűzdelt darabot.

***Mihail* Satrov: Merénylet**

Vannak alkotók, akik az élet, az emberi történelem egy viszonylag szűk szakaszát ragadják meg, és műveikben azt ábrázolják: mindig ugyanazt és mégis sohasem ugyanazt. Az ilyen, szélességükben nem növekvő, az új élet-anyag újdonság izgalmát nem ismerő művészetek belső gazdagodása az is-mert tények újszerű csoportosításából, az egyre mélyülő elemzés újat-mondásának varázsából adódik.

A József Attila Színház bemutatójának szerzője közéjük tartozik. Mihail Satrov eleddig központi művészi témája Lenin ábrázolása. Pontosabban szólva nem is egyszerűen Lenin ábrázolása, hanem Lenin alakjában a forradalmár típusának, eszményének megmutatása. Nincs terünk a részletes elemzésre, csak jelezzük: Satrov hosszú évek munkája és a forradalomról, Leninről szóló művek során jut el ehhez a ponthoz. Az első darabok még inkább az egyén érzékelését emelik ki, és csak később, fokozatosan alakul ki az egyén és típus-eszmény összekapcsolásának említett formája. Sőt, a most bemutatott *Merénylet* - talán e témakör utolsó lépését jelentve - úgy szól Leninről, hogy Lenin meg se jelenik a színen.

I918-ban vagyunk. A Népbiztosok Tanácsa ülésre készül. A gyülekező népbiztosok Lenint várják, de helyette csak a hír érkezik: merényletet követtek el Lenin ellen. Ettől a pillanattól kezdve a cselekmény két szálon fut tovább. Egyfelől szemtanúi vagyunk a Lenin életéért folytatott orvosi küzdelemnek, halljuk a reménytelennek tűnő helyzetben a népbiztosokból kibukó személyes vallomásokat, amelyekben újabb és régebbi emlékek törnek fel Leninről. Másrészt látjuk a munkát, azt a munkát, amelyet a forradalom követel meg vezetőitől, és amelyet nem lehet, nem szabad elodázni egyetlen nappal, egyetlen órával sem. A kérdés létfontosságú: az eszerek és egyéb ellenforradalmárok merényleteitől, szabotázsaitól, lázadásaitól megcsömörlött tömegek - és ebbe sorol be a Lenin elleni merénylet - bosszúért kiáltanak. A bosszú, a spontán, irányítatlan és ellenőrizetlen bosszú azonban félelmes fegyver: könnyen viselője ellen fordul, s azt pusztítja el, akit védeni lenne hivatott. A Népbiztosok Tanácsa ebben a feszült, robbanásos helyzetben is úrrá tud lenni a kapkodáson. Sorra veszik a tényeket, számolnak a történelmi tapasztalatokkal, és mindezek alapján hozzák meg döntésüket a vörösterror bevezetéséről. Egyhangúan döntenek - Lenin nélkül, de a Lenin képviselte forradalmár-eszményhez méltón.

A bevezetőben az egytéma-ihletésű művészetről szóltunk. S ezzel kapcsolatban még egy dolgot kell említenünk, a bekapcsolódás nehézségét. Az azonos és egyre mélyülő élménykör kapcsolódási rendszere, a művek összefonódási foka más formátumú, mint az azonos művészi élményt változó tematikában tükröztető alkotásoké. Itt a művek ismerete a megértés fokának behatárolásán túl befolyással van az egyes alkotások átélhetőségi szintjére is. Miért be-szélünk erről? Nem csupán azért, mert *a Merénylet* - utaltunk már rá - úgy szól Leninről, hogy Lenin meg se jelenik a színen, hanem azért, mert mind-ahhoz, amit e műben Leninről, az emberről, a forradalmárról elmondanak, ahhoz - a háttérben felolvasott távira-tok gyér fonalán túl - az igazi alapot, hitelességet az előző darabok adják. Azok a művek - gondolunk itt elsősorban *a Július hatodikára* -, amelyeket mi, magyar nézők nem ismerünk.

Nem véletlenül beszélünk ilyen hosszasan az előzmények kérdéséről, Satrov művészetének sajátosságáról. Benedek Árpád rendezésének legnagyobb problémája az, hogy *a Merénylet* ön-álló darab - de egyúttal egy tematikájában, belső gondolatiságában szervesen kapcsolódó nagyobb egész része. Mégpedig olyan része, amely éppen csúcs jellegévei hatványozottan sűríti magába az előzőeket. Benedek Árpád rendezése - a vázolt nehézségek sokszínű erőterében - tisztes eredményt hoz. A Népbiztosok Tanácsa munkájának színpadi ábrázolásában mozgalmas tablót teremt, s a vörösterrorról folytatott vitában drámai izzásúvá képes emelni a játékot. A Leninről elhangzó vallomások rendezői meg-komponálása halványabb színeket mutat. Benedek Árpád az emlékművek emelkedettségének révületében rendezi a dráma e vonalát, s ez olyan túlmozgatás, amely az előadás hangulati, stiláris egységét fenyegeti. Mert miről is van szó? A forradalomnak az a konkrét szituációja, amely a vörösterror átmeneti bevezetésére kényszeríti a Népbiztosok Tanácsát, egyben végletesen, a lenni vagy nem lenni szintjén veti fel a kérdéseket. Amikor a Népbiztosok Tanácsa a vörösterror kérdéséről határoz, akkor nem egyszerűen egy határozatot hoz, hanem a forradalom sorsáról dönt. És e nehéz, felelősségteljes munka során - egészen a darab befejezéséig az orvosi vélemény a sebesült válságos állapotát hangoztatja! - merül fel a nép-biztosokban az emlékek, közös epizódok Lenint idéző vallomásfüzére. És ez a szituáció a nehéz, a munkában, harcban megfáradt ember lírai vallomásának ad keretet. Benedek Árpád többet követel: magára döbbenő csendesség helyett fájdalmas felkiáltást, a hiány nehézszavú keserve helyett távlatot teremtő történelmi ítélkezést. A rendezés patetikus hangszerelése az előadás végén - az Internacionálét éneklő Nép-biztosok Tanáesára gondolunk - a közvetlen történelmi illusztrációkba torkoltatja az előadást.

A nagy létszámú szereplőgárda biztosítása a színház erőinek teljes mozgósítását követelte meg. Nagy színészi alakítással az előadás nem lepi meg nézőit - módja sem igen van rá. Satrov műve az együttes játék élményt teremtő erejére számít, s ebben a színház művészei hű segítői. Ha ennek ellenére Bujtor István, Koncz Gábor alakítását mégis kiemeljük, úgy azért tesszük, mert játékuk pontos kimunkáltsága, a figura egyénítettségében is történelmi ízt keverő összetettségében ők képviselték leginkább a darab igazi jellegét, s a történet olyan játékbeli újrateremtését, amellyel a produkció egésze adós maradt.

A József Attila Színház színpada a darab megjelenítésére majdhogynem alkalmatlan. A díszlettervező Wegenast Róbert érdeme, hogy végül is elfogadható játékteret teremtett. Mellette Elbert János szikár, a színpadi nyelv szempontjából jó mondat-építkezésű fordítását kell még említenünk.

Tanulság, összegezés, *négy* bemutató, négy darab alapján? Négy darab, tekintve a szovjet színházak hazai bcmutatóinak számát egy-egy évadban, csepp a tengerben. Ez igaz. De a véletlennek az a sodrása, ami éppen ezt a négy művet juttatta premierre, a maga esetlegességében is tükröztet valamit az egészből. Már tematikailag is. A négy dráma történeti íve a forradalomtól a második világháborún át egészen napjainkig rajzolja a szovjet társadalom életét, történetét. S ez a véletlen terem-tette tematikái összegezés jellemző: a forradalom, a második világháború s a ma küzdelmeinek ábrázolása a mai szovjet művészet élményterületei.

Ha e jelenség okát keressük, akkor az utóbbi időszakra korlátozva említenünk kell a nagy ünnepségsorozatokat. A Nagy Októberi Szocialista Forradalom ötvenedik, Lenin születésének századik évfordulóját. Ez azonban csak az egyik ok, talán nem is a leglényegesebb, hisz a szovjet művészetben a nagy történelmi ünnepek Előtt is jelen volt e témák természetes együttélése. A jelenség megfejtésének valóságosabb útja a témák kezelésének, művészi ábrázolásának vizsgálata. És itt elsősorban arra kell felfigyelnünk, hogy bár a szovjet írók konkrét történelmi helyzeteket, szituációkat jelenítenek meg, valahogy mégsem igazán történelmi műveket alkotnak - a szó távolságteremtő értelmében. Nem, mert az adott történelmi szituációban, az akkor felvetődő kérdések jó része a művész erősítő vagy áthallást segítő be-avatkozása nélkül, közvetlenül szól a mához. Es ez a sajátosság - a szocializmus építésének mai kérdéseiben, gondjaiban ott rejlik a szocializmus egész története is - teszi lehetővé az időben mármár teljesen szétválni lát-szó témák szinte azonos élménylehetőségét a művészet számára.

JELENET SATROV MERÉNYLET CÍMŰ DRÁMÁJÁBÓL (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ). GOBBI HILDA, SZABÓ OTTÓ MÁRTON ANDRÁS, HORVÁTH GYULA, BÁRÁNY FRIGYES, BUJTOR ISTVÁN, LÁNG JÓZSEF

A szovjet drámák hazai bemutatóinak tapasztalata, s ezt erősíti a most lezajlott négy bemutató is, azt mutatja, hogy a magyar színház ezt az azonos megközelítési, átélési szintet nem tudja (nem akarja?) megvalósítani. A történelmi vagy annak érzett témák, művek színpadi -- rendezői, színészi - fogadása, tolmácsolása erősen elkülönül a mai tárgyú művekétől. Ez önmagában persze nem jelent semmit. Lehet ezt is, lehet így is. A probléma ott jelentkezik, hogy e darabok írói megkomponáltsága a „jelenidejűség" hatáslehetőségeire épül, s a nálunk szokásos felfogásban a művek elvesztik eredeti hatásukat, szürkébbek, érdektelenebbek lesznek: értékük alatt szerepelnek.

Másrészt, bár ebben a vonatkozásban a most bemutatott négy dráma csupán jelzésként értékelhető, felvillantja a szovjet drámairodalom ábrázolásmódjainak, útjainak gazdagságát. A szovjet drámairodalomban - az utóbbi hat-hét év drámatermése rá a bizonyíték - a műfaji, ábrázolástechnikai gazdagodásnak olyan sodrása jelentkezik, amely, ha ma még nem is társul kiemelkedő esztétikai értékkel, feltétlenül a megszületés egyik fontos mozzanataként értékelhető. És még valami. Amiért a problémakört tulajdonképp említettük. A magyar színházak szovjet bemutatóiból ez az ábrázolástechnikai gazdagság hosszú időn át nem érződött: a produkciók valamiféle generál, mindenre mindenkor ráhúzható stílusegyvelege össze-mosta a művek különbözőségeit. A mos-tani négy bemutató mintha szakítást jelentene ezzel a rossz ízű hagyománnyal: a konkrét produkciók elemzésénél véleményünket is elmondtuk, most a tényt emeljük ki, azt a tényt, hogy a négy produkció szuverén rendezői értelmezésével, eltérő rendezői stílusával színes, változatos képet hozott. S ez jó, folytatást érdemlő dolog.

Juliu Edlis: Hol van a testvéred, Ábel? Pesti Színház.

Fordította: Elbert János; rendezte: Horvai István; díszlet: Fehér Miklós; jelmez: Kemenes Fanny. Szereplők: Darvas Iván, Benkő Gyula, Béres Ilona.

Leonyid Zorin: A nagy karrier. Miskolci Nemzeti Színház.

Fordította: Szekeres József; rendezte: Orosz György; díszlet és jelmez: Gergely István. Szereplők: Makay Sándor, Varga Gyula, Máthé Éva, Csapó János, Egerváry Klára, Somló Ferenc, Pákozdy János, Lenkey Edit, Dariday Róbert, Kulács Imre, Hegedűs László, Bánó Pál, Márffy Vera, Bősze Péter, ifj. Somló Ferenc, Unger Pálma.

Leonyid Zsuhovickij: A delfin hátán. Szolnoki Szigligeti Színház.

Fordította: Lénárt Éva; rendezte: Berényi Gábor; díszlet: Csányi Árpád. Szereplők: Szoboszlai Sándor, Baranyai Ibi, Bókai Mária, Győző László, Lencz György, Papp Zoltán, Kiss Erika, Verebes Károly, ifj. Ujlaky László, Hollósi Frigyes, Halász László, ifj. Tatár Endre, Liska Zsuzsa, Bodnár Erika, Lukács József, Baranyi László, Czibulás Péter, Vaszy Bori.

Mihail Satrov: Merénylet. József Attila Színház.

Fordította: Elbert János; rendezte: Benedek Árpád; díszlet: Wegenast Róbert; jelmez: Witz Éva. Szereplők: Koncz Gábor, Bujtor István, Bodrogi Gyula, Gobbi Hilda, Mádi Szabó Gábor, Szabó Ottó, Horváth Gyula, Bárány Frigyes, Turgonyi Pál, Láng József, Márton András, Ujréti László, Kaló Flórián, Szemes Mari, Kállai Ilona, Sugár László, Lóránd Hanna, ?Vára) Teri, Téry Árpád, Zoltay Miklós, Csók István, Soós Lajos, Almássy József, Benkő Péter, Pálos Zsuzsa.

MAJOROS JÓZSEF

Csehov világának új jelentései Horvai színpadán

„Szegény, szegény Ványa bácsi, sírsz... Nem ismerted az örömet világéletedben, de várjál, Ványa bácsi, várj ... Megpihenünk ... Megpihenünk!" Szonya ajkáról egyre szárnyalóbban zeng fel a vigasztalás. Ez a széplelkű, csúnyácska lány a darab végén, a számla-írás egyhangú művelete közben költővé válik. „Csupa-gyémánt égről" meg „angyalok karáról" beszél, s minél szebben mondja, annál inkább elhisszük ne-ki, hogy mennyire nem hisz ő ebben az egészben. Csak hát mi egyébben hihet-ne még? A megpróbáltatások türelmes vállalásában. A számlaírásban. A mellette görnyedő Ványa bácsi gépies mozdulataiban, ahogy a számológép golyóbisait tologatja: az ostobán eltékozolt, módszeresen kiuzsorázott élet hangtalan temetése. Menekülés a munkába - a számológép rácsai mögé! És akkor még: „Megpihenünk!" A függöny összecsapódik, majd szétnyílik újra: Ványa egykedvűen babrál a számológéppel - évek teltek el közben. A nézőtér kivilágosodik, és az a furcsa érzésünk, hogy szemünket bántja a fény. Nem a szokásos „csehovi atmoszféra" hatása ez. Több annál. Nemcsak a reménytelenség lírája, nemcsak a szürke hétköznapok árnya-latos költészete. Mint ez a zárókép is. Szonya túlvilági monológja és az evilági számlaírás. A „sehopenhaueri" képességeit mellverdesve bizonygató Ványa meghunyászkodása az együgyű tákolmány mögött. Hát nem nevetséges ez?! De az. Nevetséges és döbbenetes. Tragikus és komikus. Kegyetlen és együttérző.

A Vígszínház színpadán Csehov sajátos világa ritkán tapasztalható, sok-színű gazdagságában tárul elénk. Egy jól ismert világ újrafelfedezésének tanúi vagyunk.

Az előadást rendezte:

Horvai István

Bizonyos, hogy ez az előadás Horvai pályájának eddig legkiforrottabb teljesítménye. Alkalom arra, hogy megpróbáljuk föltárni rendezői műhelyének jellemző sajátosságait.

1951-töl 57-ig a Madách Színház igazgató-rendezője. Felfedezi a színpad számára Sarkadi Imrét. *(Út a tanyákról; Szeptember).* Színre viszi Csehov *Három nővér c.* drámáját. Ez az első Csehov-rendezése.

1957-től 62-ig a Fővárosi Operettszínházban és a miskolci Nemzeti Színházban rendez. A miskolei időszak kiemelkedő produkeiói: Miller *Pillantás a hídról,* Brecht *Állítsátok meg Arturo Uit!* és Csehov *Ványa bácsi c.* műveinek rendezése.

1962-től a Vígszínház rendezője. Pályájának, művészi eredményekben leggazdagabb, legérettebb szakasza ez. Emlékezetes sikerrel rendezte többek között Miller *Közjáték Vichyben,* Williams *Macska a forró tetőn* és Gogol *Egy őrült naplója c.* drámáit. A magyar szerzők közül Thurzó, Mesterházi és Eörsi darabjainak színrevitelében jeleskedett *(Az ördög ügyvédje; Az ártatlanság kora; Hordók).*

Kétszeres Kossuth-díjas művész. Negyvennyolc éves.

Horvai rendezéseire igen jellemző az, amit Tovsztonogov a „kifejezőeszközök lakonikusságának" nevez: ,,leárnyékolt" eszközökkel maximális kifejező erő elérése. Rendkívül gondosan, a különböző hatáselemek mértéktartó, koncentrált felhasználásával munkálja ki a szituációk jelentésárnyalatait. Produkcióiban az adott mű eredeti üzenetét és atmoszféráját a mai ember érzés- és gondolatvilága felől hitelesíti: célja nem a rekonstrukciós tükrözés, hanem a darabok aktuálisan izgalmas jelentéseinek a kinagyítása. Mesterien kihasználja a *groteszk* műfaji lehetőségeit. Úgy is, mint a tragikus és komikus elemek egy-mást értelmező kölcsönhatása *(Csehov-rendezései; Haláltánc; Egy őrült napló-ja),* úgy is, mint a mondanivaló puritán, szikár feltárása *(Hordók).* Atmoszférateremtő erejének titkát a tünékeny színhatásokban, a beszédessé kerekített helyzetképekben, a játék gazdag ritmusvariációiban kell keresnünk.

A Közjáték Vichyben színpadán például. A fogda előtt egy hosszú padon az élet legkülönfélébb tájairól idecipelt, legkülönfélébb karakterek várnak a sorukra. Horvai a padot egészen közel hozza a rivaldához, ezáltal a várakozók legelvétettebb gesztusait, reakcióit is mérni tudjuk. Tartásuk, elhelyezkedésük formája egy élesen exponált pillanatkép benyomását kelti. A festő töp rengve, türelmetlenül előredől, tenyerével a pad szélét markolja. A kommunista műszerész okos, meggyőző tekintete, érvelő mozdulatai ... A herceg méltóságot, emberségbe vetett hitet példázó, szálfaegyenes tartása, csuklóinak laza ölelkezése a sétapálca görbületén - mi a titka, hogy az emlékezet évek múltán is sorsokra, magatartásokra következtet a gesztusok nyomán? ... Beszélgetnek, óvatosak, félnek és egykedvűnek szeretnének látszani. Alig változtatják testhelyzetüket. Ha valamelyikük izgatott járkálásba kezd, ez egyben a többiek pszichikai telítettségét, belső feszültségét is kifejezi. Ezen a színpadon az élet-halál mezsgyéjén egy lefojtott, csöndes küzdelem tanúi voltunk.

A Macska a forró tetőn színpadáról a „száraz vihar" nyomasztó, fülledt levegője áradt felénk - szépség és rútság, életerő és pusztulás mind elszántabb küzdelme nyomán. Égzengés, villámlás - feloldozó zivatar nélkül. Példa a gazdag ritmusvariációra: Horvai a darab minden egyes jelenetében sodró, pergő iramot diktál, majd hirtelen ritmust vált, a nekiszabadult tempót visszafogja, s a következő jelenetben elölről kezdődik a játék. Maggie kétségbeesett erőfeszítéseket tesz, hogy kizökkentse Bricket passzivitásából. Brick fel akarja tárni Maggie-nek élet-undora okait. Atyus ki akarja beszélni magát Brickkel. A színpadon olyan különjátékok zajlanak, melyekben az invitáló fél a lerohanásszerű győzelem reményével indul támadásba - de a cél előtt minduntalan kénytelen megtorpan-ni. Horvai a gyakori ritmusváltásokkal, a játék mozgalmasságával, a jól időzített hatásszünetekkel a lírától a groteszkig a darab legváltozatosabb stílus-árnyalatait is felszínre hozta.

Legstílusosabb s egyben legbravúrosabb teljesítménye eddig az *Egy őrült naplója* színpadra állítása. Egy pszichikailag rendkívül sokrétű, emberi üzenetét tekintve hallatlanul gazdag két és fél órás monológ „megéletesítése" volt a gondja. Nem a jelenetek megkomponálása, hanem kitalálása előbb; nem a dialógusok lekottázása, hanem a partnerek, szereplők életre keltése... Horvai különleges vizuális érzékkel oldotta meg feladatát. Megszemélyesítette Popriscsin elbeszélésének majd minden szereplőjét. Az osztályvezetőt egy szappanbuborékkal. A kegyelmes úr lányát egy zsebkendővel. Popriscsin tudathasadásos énjét a pantomimikus mozgás

elemeivel. Mondatainak és gesztusainak éles kontrasztjával. A sok apró játék, kitaláció, a hangsúlyok elhelyezése és ellenpontozásuk a tragikum és komikum határzónáján ábrázolják Popriscsin „elsötétedését". Egészen addig, amíg torz mutatványai közben *mögötte* csapódik össze a függöny. A színész lekapja maszkját - vége a játéknak: E fordulattal Horvai újabb végiggondolásra késztet; iszonyatunkból egy intő példázat katarzisán keresztül eszmélünk.

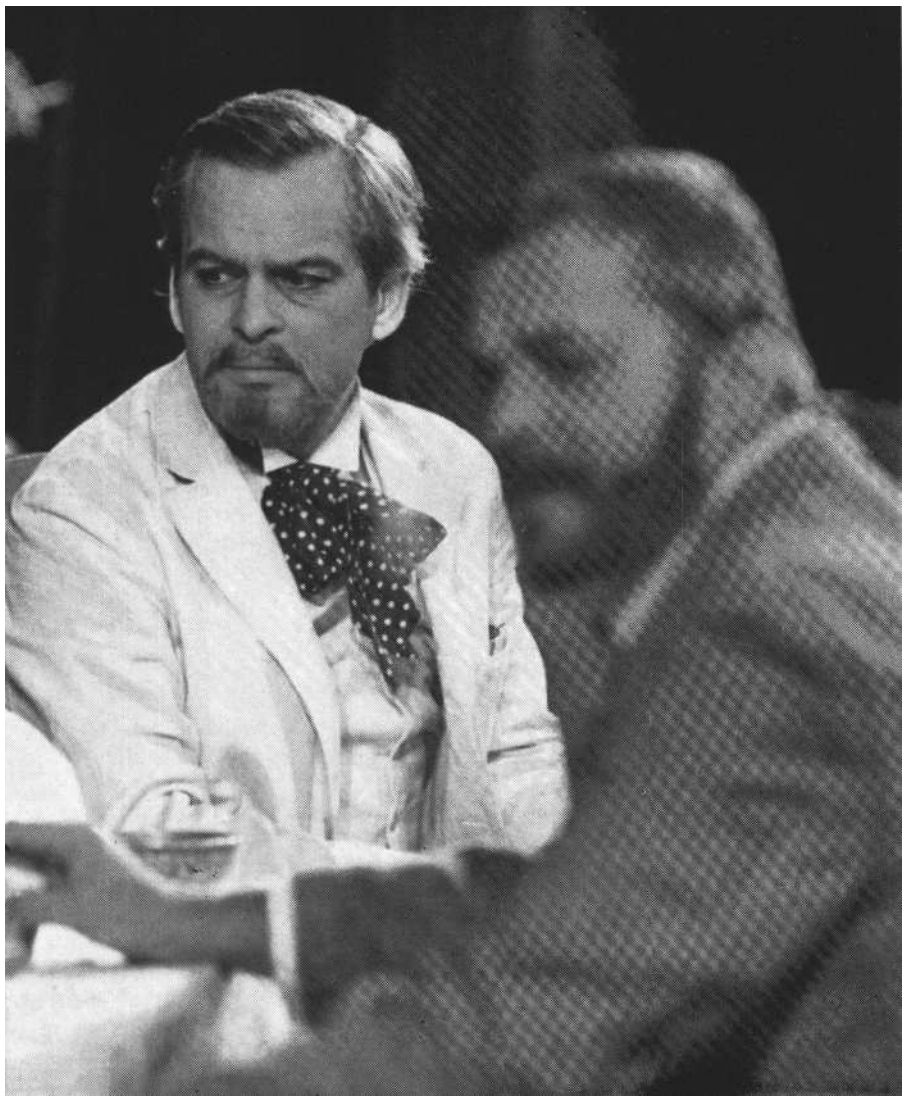
Horvai azon rendezőink közé tartozik, akiknek keze nyoma a produkció külső képén „észrevétlenné" válik. A figurák jellemét, cselekvéseik funkcióját lényegretörő, pontos vonalvezetéssel rajzolja. Munkája nyomán jó néhány kiemelkedő, „skatulyákat" szétfeszítő színészi alakítás született: *Darvas Iván* (Popriscsin), *Páger Antal* (Atyus), Ruttk*ai Éva* (Maggie), *Várkonyi Zoltán* (Ördög), *Latinovits Zoltán* (Lebeau) és *Tomanek Nándor* (Einstein) alakításaira gondolunk.

Munkásságának külön fejezete

Csehov rendezései

„...akár először, akár tizedszer fog hozzá egy művész Csehovhoz, mindig elölről kell kezdenie a saját művésze-tét. Leltárt kell készítenie művészeti esz-közeiről, felül kell vizsgálnia az életről, az emberek mindennapi küzdelméről való elképzelését. Le kell szállnia a mélybe, de fel is kell tudnia emelkedni tiszta fejjel, megértő lélekkel". Horvai az I962-ben, Miskolcon rendezett *Ványa bácsi* előadása kapcsán fejtette ki gondolatait a Csehovval való találkozások művészi problémáiról. Vallomásában egy korszerű Csehov-értelmezés körvonalai bontakoznak.

A hazai színpadok Csehov-hősei hosszú ideig úgy próbáltak közel kerülni az író szelleméhez, hogy - Sztanyiszlavszkij kifejezésével élve - „babusgatták bánatukat". Az előadások rendkívüli precizitással idézték meg a lelkibánat és szomorúság költőjét, a kába álmosság dalnokát. Hangvételüket, játékstílusukat egyfajta elégikus pátosz, impresszionista komponálás jellemezte. Hosszú, helyzetükön kesergő és gyönyörű jövőt jó-«aló monológjaikat (tragikus) átéléssel mondták. *Megrendítettek.* Ilyen megrendítően átélt előadás volt a Gellért Endre rendezte *Ványa bácsi* a Nemzeti színház előadásában, Makláry Zoltánnal és Bessenyei Ferenccel a főszerepek-ben (I952). Líraibb, oldottabb hangütésű, lágyabb tónusok jellemezték az Ádám Ottó rendezte *Cseresznyéskert* előadását (Madách Színház, 1962). Mindkét produkció a hazai Csehov-színjátszás kiemelkedő eredménye. Egy bizonyos közelítésmód, játékstílus fölül-múlhatatlan remekei.



CSEHOV: VÁNYA BÁCSI (VÍGSZÍNHÁZ)
LATINOVITS ZOLTÁN (VÁNYA BÁCSI) ÉS DARVAS IVÁN (ASZTROV)

Más kérdés, hogy Csehov költészete vajon csakugyan ilyen tragikus-e; hogy világa csakugyan ennyire bánatos, csöndes sóhajokkal teli? Felfoghatók-e teljes drámaiságukban és nosztalgikus zöngéjükben Asztrov doktor ábrándozásai a jövőt illetően? Tétlenül tengeti napjait, hivatását elhanyagolja, iszogat, rajzolgat, udvarol - s eközben magán érzi a kétszáz évvel később élők meg-rovó tekintetét. Ettől szomorú lesz, az-tán tovább tétlenkedik. „Megszoktuk, hogy reményekben éljünk - írja egy levelében Gorkijnak Csehov -, jó időt remélünk, jó termést ... és senki sem igyekszik, hogy ez a jobb kor már hol-nap elkövetkezzék. Az emberek .. . szemlátomást egyre ostobábbak lesznek, és egyre több ember marad el az élettől. Akárcsak a nyomorék koldusok a körmenetben." Tegyük hozzá: akárcsak Asztrov és akárcsak a csehovi hősök legtöbbje. Csehov lírája voltaképp csak egy távoli, szebb jövő felé vetett sóvárgó pillantásokban mérhető. De mert legtöbbször csak pillantásokban, sóhajtásokban, tettekben nem, ezért ez az árnyalatos líra drámáiban igen sokszor kegyetlen iróniába csap át. Hőseinek szubjektív tragédiája környezetükhöz mérten, objektíve igen sokszor komikussá lesz. Almási Miklós találóan fogalmaz, amikor tragikum és komikum e sajátos játéka mögött egyrészt a gyenge emberek történelmi kritikáját, másrészt a parazita világ élve halódásának nevetségességét véli fölfedezni. Nyemirovics-Dancsenko is úgy vélekedett Csehov hőseiről, hogy: „Egyikük sem mond patetikus vagy könnyfakasztó monológokat. .

Horvai első Csehov-rendezése a *Három nővér.* A kritika egyöntetűen érzékeli az előadás „lírai vígjáték" jellegét; hogy a rendező keze nyomán erőteljesebb hangsúlyt kaptak a darab „tragikomikus helyzetei". Ebben látják megvalósulni azt a „szép hidat", amit Horvai a darab lírai formája és drámai tartalma közé épít. A remek *együttesből* külön kiemelik *Kiss Manyi* Olga, *Pécsi Sándor* Prozorov és *Darvas Iván* Tuzenbach alakítását.

A Miskolcon rendezett *Ványa bácsi* érdekessége: Vojnyickij és Asztrov szerepének újfajta értelmezése. *Gáti György* az előző fölfogásokhoz képest fiatalabb, lobbanékonyabb Ványát alakított; *Darvas Irán* kellő öniróniával „hígította" Asztrov szerepének nosztalgikus, pátoszos vonásait. „Rendezésé-ben arra törekedett - írja a *Napjaink* kritikusa -, hogy a dráma külső történetén túl megmutassa a nézőnek *azt az* igazi művészi gyönyörűséget, amit a darab egyes alakjai lelki életének feltárása, életük belső eselekményének érzékeltetése szerez."

Horvainak a miskolci előadás elé írt gondolatai a *Ványa bácsi* vígszínházi rendezésében teljes pompájukban tárulnak elénk.

Ványa bácsi

Horvai rendezésének alapvető koncepciója: az életről való lekésettség, a tehetség bárgyú eltékozlásának a felismerése - tragikomikus. Éppen, mert megkésett, mert bárgyú. Elgondolása szerint Ványa megrázó sorsa azért komikus valójában, mert Szerebrjakov személyében egy olyan ember uzsorázza ki és kerekedik föléje, akinek kisszerűsége még komikusabb, s ráadásul nem is megrázó.

Egy mozdulatlan némaképpel indul a darab. Asztrov, nekünk háttal, lomhán elnyúlik egy karszéken, a dadus belefeledkezve kötöget. Álmos csönd. Vojnyickij becsámborog, a derekát fogja, újságot olvas. A jelenet tempója vontatott, hangulatát Ványa álmos kántálásai érzékeltetik. Szerebrjakov és Jelena belépői nyomán élénkül a játék. Ez az alig észrevehető ritmusváltás két, jól megkülönböztethető csoportba rendezi a figurákat. Szerebrjakov fensőséges nyugalmához és Jelena büszke szépségéhez képest udvartartásuk izgatott tüstténkedése fölöslegesnek látszik. Előbbiek az előkelő idegenek. Utóbbiak a hirtelen elhallgatók, az utánabámulók. Sóvár pillantásaikat gőgös-egyenes hátak viszonozzák; megértő, meleg tekintetek. ahogy szeretnék, soha. Horvai a szín-padi történés monotóniája mögött a réz-karc élességével mintázott, hatásában, stílusában ellentétes beállításokkal érzékelteti a figurák belső életét. Árulkodó mozdulatokra, óvatlan tekintetekre figyel, s ezáltal ez a lassan hömpölygő, ásítozó élet legféltettebb titkait is fel-fedi.

A második felvonás fojtott légkörét a játék mozgalmasságával, a hangszín és a gesztusok disszonanciájával oldja fel. Mihelyt egy érzéskört felvillant, már semlegesíti is, a fonákjáról mutatja. A remény melengetését a sivár valóság felől. (Jelena és Szonya kettőse: izgatottan trécselnek, kínzó vágyaikat gyűrik le, egymáshoz simulva, a közös takaró alatt.) A kisfiús őszinteségben gyámoltalanságot, az elkeseredett férfirohamban ügyefogyottságot lát. (Ványa életereje teljében ostromolja Jelenát - ezúttal bárgyú guggolóülésben. Szonya feddő kérlelésére mint megszeppent gyermek botorkál kifelé.) Asztrov „nemes költészetében" - spicces lelkizést. Keményen fogalmaz tehát.

Legkeményebben a harmadik felvonásban. A híres pisztolylövés-jelenetet a megelőző történések árnyalt kidolgozásával készíti elő. Asztrov ismeretterjesztő előadást tart Jelenának, de az asszony rosszul palástolt közönye kedvét szegi: közöttük semmiféle mélyebb emberi kapcsolat nem jöhet létre. Marad a birtoklási vágy - a „lélek melege nélkül". Ölelkeznek. Ványa sugárzó arccal, vigyázva hozza a rózsacsokrot: ő egyedül látja Jelenát, mi a derekát átölelő Asztrovot is látjuk. A szituáció jelentése drámai: Vojnyickij kénytelen leszámolni utolsó ábrándképével is, bizonyságot nyer, hogy nem remélhet több randevút a késve vágyott szép élettől. De ez a drámaiság, ebben a beállításban komikus hatást kelt. Ványa ábrándjai-nak és kénytelen fölébredésének kontrasztos egymásrajátszása a jelenet drámai tartalmát komikus formában tárja fel. Horvai ebből a hangsúlyosan „csődhelyzetből" bontakoztatja ki Ványa másik felsülését, elhibázott merényletét. Nevetnünk kell: Szerebrjakov ijedté-ben egy tűbe ül, ettől még jobban megijed, és mégis életben marad. A merénylet groteszk fogalmazása: végzés Ványa felett, Csehov szellemében. Ibsen színpadán ez a merénylet sikerülne, s azután az öngyilkosság vetne véget a földi nyomorúságnak. Csehov azonban még ettől a lehetőségtől is megfosztja hősét, Ványára tragikusabb sors vár: tovább kell élnie. S nemcsak, hogy bevégezetten remény nélkül, nemcsak, hogy a bohócsipka menekítő álarca nélkül, de olyan normális emberként, aki élete egy érthetetlen pillanatában illetlenül, gyerekesen viselkedett. Nines hősszerep, tények vannak, valóság van. Ványa ostobán élt, és ugyanilyen ostobán kényszerül tovább is élni. „Schopenhaueri" ké-

CSEHOV: VÁNYA BÁCSI VÍGSZÍNHÁZ) LATINOVITS ZOLTÁN (VÁNYA BÁCSÉ) ÉS RUTTKAI ÉVA (JELENA)

pességekkel és „nyomorék koldusként a körmenetben". Horvai ezért adja drágán a megrendülés pillanatait. A karikírozott gesztusokkal, a komolytalanul patetikusra hangolt tirádákkal megfricskázza, részeire bontja a tragédiát, hogy máig érvényes hatásában döbbentsen meg.

Elképzelését következetesen végigviszi: a negyedik felvonásban a mérleg-játékkal és a kínosan hosszan tartó kulcskereséssel továbbra is a groteszk felől mintázza Ványa sorsát. Szerebrjakov győzelmét - egy hirtelen megmerevített némaképpel - teljes pompájában mutatja. Asztrov és Jelena búcsúja: egy emlékül elkért ceruza, egy zavart, lopott ölelés. Tyelegin, Vojnyickája és a dadus nyugodalmas örömmel szenderegnek a háttérben, Szonya szónokol, Ványa a „munkába temeti magát". Így görnyednek az asztal fölé életük végéig...

Horvai éles leleplezései a tehetség ostoba elfecsérlését kárhoztatják. Ellenpontozó játékaival megkeményíti szánakozásunkat: mielőtt meghatódnánk Ványa „keresztes bátorságán", előbb az idézőjelek értelmezésére szólít fel. Rendezése sokrétű és rendkívül árnyalt eszközökkel, hitelesen idézi az író világát - és kegyetlen őszinteséggel ítél mai gyengeségeink felett is.

Horvai koncepciója a darab április 2-i premierjén a maga tiszta formájában nem tudott kibontakozni. Kényszerű szerepcserék akadályozták ebben. Az eredeti változat - a szeptemberi bemutató - felől a különbség apróbb hangsúly-eltolódásokban mérhető. *Tomanek Nándor* Ványája jól érzékeltette a figura zsémbességét, de sorsának „lírai groteszkjét" már halványabban mintázta. *Várkonyi Zoltán* Szerebrjakov úrhatnám pöffeszkedését karakírozta - inkább mulatságos volt, mint taszító. *Venczel Vera* Szonyája légiesen ábrándozott, de sivár életének mélyebb ábrázolásával adós maradt . . . A szituációk jelentései, a leleplező játék funkciója és színhatásai így nem érvényesülhettek teljes sokrétűségükben - abban a gazdag árnyaltságban semmi esetre sem, amellyel a szeptemberi bemutató megörvendeztetett. *Önmagában ez* a produkció fölülmúlta, alig vétette észre „kényszerű" mivoltát. S természetes, hogy a rendező eredeti elképzeléseit az *eredeti együttes* valósította meg teljesebben.

Nagyszerű együttes ez. Ahány szerep, annyi kiemelkedő, emlékezetes alakítás. A három főszereplő (Latinovits Zoltán, Darvas Iván, Ruttkai Éva) jeleneten-ként egymást múlják fölül. Magyar színpadokon ritkán tapasztalható „versengés" tanúi vagyunk, mely a többi szereplő pompás karakteralakításaival együtt a rendező értelmezte csehovi világ legrejtettebb jelentéseit is maradéktalanul föltárta.

A címszerepben *Latinovits Zoltánt* láthattuk.

Álmosan, gyűrötten totyog a színpad-ra, tagjait fájlalja, bárgyú értetlenséggel mereng kizökkent életén. Elnyújtott kántálásaiban érezni valami keresettséget, gesztusai mesterkélten izgágák: megfáradt öregsége nem annyira érzel-mi azonosulást, inkább furcsálló kétkedést kelt bennünk. A professzor bűvkörében fásult kókadtsága zavart, izgatott mozdulatokra vált át: a szolgalélek beidegzett reflexei. Később gunyoros hanglejtéssel és mimikával kifigurázza Szerebrjakov fensőséges nyafkaságát. Öreguras zsörtölődése mögött a felháborodás keménysége érzik. Jele-na láttán lekapja fura sipkáját, áhítattal mered az asszonyra. Szemeiben sóvár tüzek égnek.

Latinovits nem éli, de megjátssza Vojnyickij „öregségét". Nem azonosul a figurával, hanem árulkodik róla. Az ő Ványájának szörnyű sejtései és zavaros, kusza érzései vannak. Sejti, hogy egy fölfújt hólyagnak áldozta tehetséges életét, de keserűségét a vénember komolytalan zsémbelései mögé rejti. Nevetségesen viselkedik, hogy ne látsszon nevetségesnek. Szerelmes Jelenába, de kínosan vigyáz rá, nehogy elárulja magát. A karszékkel - miután az asszony a hintát választja - nem udvariaskodni akar, a portól tisztogatja csak. Jelena Asztrovval beszélget - nem ér-dekli, tüntetően elvonul, aztán tüntetően visszasétál, és elveszi Szonya lelkesült monológjának utolsó mondatait: ironizálja a doktornak szánt dicshimnuszt. Amikor sikerül egyedül maradnia Jelenával, egy szeretetre vágyó gyermek szelídségével, nyíltságával vall szerelmet. Odafészkeli magát a hintára, eljátszik az asszony kendőjével, s ezek-kel az elvétett mozdulatokkal a reménytelen remény minden szomorú, nosztalgikus hívságát képes megéreztetni.

Szerebrjakov ebédlőjéből egy pokróccal űzi el az éjszaka lidérceit. Mámorosan, elszántan ostromolja Jelenát. Mozdulatai szélesek, energikusak, de föl-csukló esdeklése elárulja, hogy eltékozolt testi és lelki erejének utolsó föllobbanásait látjuk. Vojnyickij drámája Latinovits alakításában a szenvedély föllobbanásain és hirtelen elhamvadásain keresztül érzékelhető. Félszeg igyekezetű gesztusaiban, gyöngéd vallomásaiban, kétségbeesett kitárulkozásaiban rendkívüli árnyaltsággal tűnnek elő a remény és a keserű belátás egymást váltó érzéshullámai. Ha a tarantella ritmusára Jelena kendőjébe csavarja ma-gát - rossz előérzetétől szabadul. Ha örömszerző mosollyal az arcán, rózsa-csokorral a kezében leleplezi Jelenát - lopakodó lépteinek merevvé torpanása, zavart motyogása vágyait, ábrándjait temetik. Ha Szerebrjakov kinyilatkoztatása ellen tüntet - a professzor mögé ül, jobb karját átnyújtja a „trónszéken", s a rózsacsokor egykedvű himbálásával jelzi érdeklődését. A professzor ötletére későn eszmél. Amikor megérti : féke-vesztett őrjöngése, mellverdesése arról szól, hogy mindennek vége van, s hogy mindennek *fölfoghatatlanul, nevetségesen* van vége. Toporzékoló lábdobbantásai a tehetetlen harag gesztusai: csőd-tömeg életéért saját magát kárhoztatja. Egész testében remeg, úgy tartja kezében a pisztolyt, s az ügyetlen merénylet utáni feljajdulása már azt kérdezi: miért is nem maga felé rántotta el a ravaszt?

Asztrov kijózanító szavaira a mérlegre dől - *megméretik.* Visszaadja a morfiumos ampullát, s ettől a pillanattól kezdve újra olyan lesz, mint amilyen a darab előtt, kizökkent élete előtt volt: törődött, egykedvűen munkálkodó. Szerebrjakov bölcsességeit egy ráncbaszedett gyermek megszeppent alázatával hallgatja. Így búcsúzik Jelenától is: kerüli az asszony tekintetét. Úgy temetkezik a számlaírásba, hogy látszik, elfogadta hátralevő éveinek egyhangú börtönéletét. Hangtalanul siratja magát.

Latinovits alakításának *történeti* értéke van: most már az ő nevéhez fűződik, hogy - magyar színpadon először - címszereplőből *főszereplővé* avatta Ványa bácsi figuráját.

A korábbi *Ványa* bácsi-előadásoknak többnyire Asztrov volt a főszereplője. Abban a fölfogásban, melyben Vojnyickij sorsa *líraian megrendítő* - férfias nekikeseredéseivel, nemes költészetével Asztrov viszi a darabot. Míg Ványa öregurasan zsémbel, ide-oda csoszorászik, *s csak* elszenvedi a maga szánalomra-méltó sorsát, addig Asztrov - mint *rezonőr* - megengedheti magának, hogy mély bánattal elmerengjen, elfilozofáljon a szomorú sorsok fölött. Szóltunk róla, próbáltuk elemezni: Horvai koncepciója és Latinovits alakítása megnövelték Ványa figuráját - *Darvas Iván* Asztrov szerepében úgy teremti újjá a rendező elképzeléseit, hogy játékát nem a rezonőr-szerep hálás motívumaira építi, hanem e szerep értelmezésének a feladatát vállal-ja magára. A darab kezdő jelenetében szórakozottan sétál, fütyürészik, jobb híján odébbgurítja a dadus gombolyagját, régi emlékeket idéz . . . Unott lődörgése arról szól, hogy nem valami érdekes itt az élet, mégis jól érzi magát, tulajdonképpen szeret itt lenni: cseveghet, teáz-hat, vodkázhat, nem szólítják beteghez sem, amellett egy szépasszony közelében is lehet - mi kell még? . . . Játékában semmi pátosz, semmi lírai zengés. Egy-szerűen fáradtnak, ernyedtnek, céltalannak mutatja a figurát. Amikor nagy szenvedélyéről, az erdőről szónokol, mintha zavarban lenne. Valamiféle védekező, félszeg dac játszik a hangjában. Az az érzésünk támad: szomorú, hogy „kipusztul az orosz erdő", de ha lehet, még ennél is szomorúbb, hogy kipusztulnak a betegei is, míg ő itt a semmit-tevés csöndes békéjében el-elmereng. Éjszakai spicces mutatványa, italos kedvének cinikus kiélése arról győz meg, hogy mindezt ő is tudja, meg azt is még, hogy se hite, se ereje változtatni

a helyzeten. Átlát a csodabogarakon - teheti, mert illúziók nélkül szemléli a saját életét is. Átlát Jelenán is; száraz céltudatossággal leleplezi az asszony játékát, határozott, stilizálatlan gesztusokkal környékezi meg... S ugyanilyen egykedvű, természetes modorban világosítja fel Ványát is élete értelmetlenségéről. Hosszasan, körülményesen vesz búcsút a háztól. Kínosan aprólékos készülődésével, ezzel a „maradnék is, nem is, tudomisén" határozatlansággal szerepének legigazibb jelentését fedi fel: világosan látja az itteni élet kisszerűségét, szürkeségét, de hiába, nem tud jobbat nála - és itt még rajzasztala is volt...

Ez az Asztrov doktor Darvas játékában nem több és nem kevesebb egy kedves, szellemes, lelkiekben emelkedett, egyebekben kissé léha, korhely cimboránál. Aki illúziók nélkül él, s aki maga is meglepődik, ha egy romlatlan lelkű, csúnyácska lány szájából lelkesülten hallja vissza a saját szép beszédét - amikor pedig nagyon is jól tudja, mennyit ér ez az ő költészete.

Mondhatunk-e többet Gyárfás Miklósnál *Ruttkai Éva* Jelena-alakításáról Gyárfás lírai jegyzeteiben *(Színészi ih- lel* - SZÍNHÁZ, 197o. július) a színészi alakítás leíró elemzésének sűrűn hangoztatott reménytelensége ellenére érzékletesen vázolta Ruttkai játékának főbb vonásait. És azután, hogy „belép a színre, tartása egyszerre könnyed és büszke..." - *első tekintetére* mi sem emlékszünk már. Az elsőre nem. Arra a valahányadikra már igen, amelyet Asztrovra emel, amikor az erdőkről érdeklődik. Ebben a tekintetben ugyanis egy csepp „erdő-érdeklődés" sines. Árnyalatnyi kacérság, szépségének és a doktoron látott hatásának büszke tudata játszik benne. Ahogy leül a hintára, s épp hogy meglibbenti magát - tünékeny mozdulatai, sudár tartása, elkalandozó tekintete az egész életéről vallanak. Színpompás tünemény, aki *elszenvedi* a körötte ődöngő szürke foltok bá-mész pillantásait. Magában elvégezetten tudja, hogy szépsége lassanként hozzájuk szürkül - gyáva. Alakításának lírai dallama voltaképp ezt a motívumot variálja. Nyűgös férje mellett mozgásának kecses íve megtörik: fáradt-ólmosan vonszolja magát, feje oldalt-hátra billen, arcán a mártírok fájdalmasan szép üdvözültsége. Szonya ábrándos, naiv kérdéseire mámoros vágyak tűn-nek át az arcán - árnyékos, reménytelen suhanással. Mert egy pillanatra leleplezi magát Asztrov előtt: haragos lesz, keményen csattan a hangja, a kendőjét hajítja felé. Az ingerült mozdulat s a kétségbeesett kiáltás mögött Ruttkai Jelena tehetetlen vergődését érzékelteti valódi érzelmei és vállalt sorsa között. A búcsújelenetben bevallja a doktornak, hogy „egy kicsit beleszeretett" - de most már érzelmek nélkül vallja be, higgadtan, megbékélten, józanul. És úgy tárja „legalább egyszer az életben" ölelésre karjait, hogy megértjük: ez a bá-tortalan merészségű mozdulat egyben a végső búcsú is a bátortalan vágyaktól, a fölfölparázsló érzelmektől. Ennek a tétlen életű szépségnek minden szomorú józanságát, „művészien viselt megalázottságát" eljátssza benne.

Pap Éva Szonyája melegen ringatott ábrándjai árán viseli robotos, sivár életét. Gesztusai kislányosan rebbenőek és fáradtan készségesek. Ha Asztrov közelében lehet, ha Jelenánál baráti, *jó szó*-ra lel, a ritka öröm leplezetlen izgalma vonzóvá, széppé rendezi vonásait. Egész lénye átszellemül a szűken mért boldogságtól, hisz olyan pillanatok ezek, ami-kor feltárhatja érzéseit, amikor beszélhet és meghallgatják, amikor *élhet* ... Ilyenkor kapkodva hadar: egyszuszra akarja áttörni életének kényszerű csöndjét. Ábrándozásainak szárnyaló röptét mégis visszafogja - tudja, már ismeri az álmai sorsát. És vágyainak ez a józan temetése, a sorsát tudó *felnőtt* keserűsége, már megedzett lelkiereje, amely megtorpan, mielőtt a reményt valósággal cserélné, amely megalázza ma-gát egy kevéske méltányosságért, amely szelídséggel és költészettel képes vigasztalni a rászoruló „erősebbeket" is - ez a „keresztes" életbölcsesség teljes összetettségében tárul fel Pap Éva játékában. Alakítása így válik igazán jelen-tőssé.

Tomanek. Nándornak sikerült a szerebrjakovizmus magatartásformáját a maga teljes, visszataszító pompájában elénk tárnia. Első jelenetéhen unott-fanyar merengéssel exponálja a figurát. Körötte áhítatos, izgatott méhraj kém-leli a kedvét, de ő csak elnéz... Gondolkodik. Éjszaka kesereg - kínozza a podagrája, meg hogy itt mindenkinek kénytelen a terhére lenni. Keserűen vádol és szánakozik magán, és egy cseppet sem szánalomraméltó. Félelmetes inkább. Izeg-mozog, fészkelődik a kényelmes fotelban, száraz, színtelen monotóniával, észrevétlen támad, szuggerálja az áldozatait. Nagy ötletét egy kényúr gőgjével és tüntető leereszkedésével ad-ja elő; Ványa kirohanását egyszerűen nem érti - aztán a dadus varrókosarában ijedezi *össze* magát. A búcsújelenethen a sokat megéltek bölcs, emlékező mosolya az arcán. Kitüntetö vállveregetések és kézszoritások ide is, oda is. Egy röpke ostobaságban mintegy összefoglalja az élet értelmét - áhítatos, szent pillanat. Hirtelen távozik - hogy a jelenlevők révülten ocsúdnak utána. Remek karakteralakítás!

Pethes Sándor, Péchy Blanka és *Sándor lza* Tyelegin, Vojnyickája és a Dadus szerepeiben a kúria tán legrégibb, szemnek legmegszokottabb, legjelentéktelenebb „kellékeiként" hatnak. Pethes maga a megtestesült, gyámoltalan alázat. a kétrétes hajlongású szolgaiság; ha szól, az értelmetlen makogás. Péchy Blanka reszketeg féltéssel magasztalja „nagy tudós" vejét, szenilis szigorral ápolja nimbuszát. Sándor Iza szókimondó (ha veszélytelenül teheti), a *régi* emlékek biztos emlékezetű őre, az egykedvű tüstönkedés sokat tapasztalt bajnoka. Úgy érezzük: nélkülözhetetlen, karakterisztikus *egyéniségei* a játéknak.

Szinte Gábor díszletei és *Láng Rudolf* jelmezei segítik a darab jelentésárnyalatainak a kibontakozását. Szinte az elsö és a harmadik felvonásban levegősen hagyja a színpadot: a jelzésszerű kellékek így is atmoszférát sűrítenek s amellett tág lehetőséget biztosítanak a leleplező játékok számára. A második és negyedik felvonás zsúfolt színpada, az ormótan tárgyak összevisszasága, a kellékek színeinek éles, illetve kopottas árnyalása hivalkodás nélkül, észrevétlen módon kifejező értékű. Láng Rudolf jelmezei rendkívül széles színskálával értelmezik a játékot. A szereplők ruháinak fehér, galambszürke, halványkék és lila, kopottas zöld és piros színeivel, egy pokróccal, játékosan lebbenő kendővel a történés legsuhanóbb hangulatait is képes újrafogalmazni.

Csehov: Ványa bácsi. Vígszínház.

Fordította: Háy Gyula; rendezte: Horvai István; díszlet: Szinte Gábor; jelmez: Láng Rudolf. Szereplők: Latinovits Zoltán, Darvas lván, Ruttkai Éva, Pap Éva, Tomanek, .Nándor, Pethes Sándor, Péchy Blanka, Sándor Iza,

HERMANN ISTVÁN

Színház születik

Jegyzetek a Huszonötödik Színházról

Amikor valaki azzal kísérletezik, hogy az apát és az anyát látván megjósolja, milyen lesz a gyerek - legtöbbször nevetséges helyzetbe kerül. Ezt nem lehet kiszámítani. Gyereknél se - szín-háznál se. Mert ha a színház apjának Gyurkó Lászlót tekintem, és anyjának a színházban tervbe vett nyersanyagokat, akár a Németh Lászlói Gyászról, akár a platóni *Szókratész védőbeszédé*-ről van szó, egyszerűen minden jóslat és minden előzetes találgatás teljes mértékben kudarcot vall.

Mert mi a program? Az ezerszer el-mondott és végeredményben nem is új, intellektuális gőggel telített, de ugyan-akkor nagyon is felelősségtudattal ki-mondott elv: aki ebbe a színházba be-lép, az hagyjon fel a szórakozás igényével, annak ott - ha akar, ha nem - gondolkoznia kell, sőt muszáj nagyon mélyen tenni ezt, és ha gondolkodik, akkor megfelelő nézőnek bizonyult. Ami pedig a darabokat illeti, kétségtelenül drámaiatlanok. Legalábbis a szokványos értelemben azok. Monológok, pódium-színpadra valók, illetve pódiumra, nem nagyon tűrik az úgynevezett színi hatást, sem a teatralitás, sem pedig a szín-házi hagyomány értelmében. Egyszóval aki a színház jelenlegi helyiségének, a Rottenbiller utcai nagyon intim hangulatot biztosító kis asylumnak közelébe megy, még ha nem is hordoz magában olyan régi emlékeket, mint e sorok írója, aki itt egykoron A *mártír* címen Corneille *Polyeucte* című drámáját látta - kissé szorongva lép be a színház kapuján.

A színházról mindig mint az emberi csodák egyik legnagyobbikáról gondol-kodtam és írtam. S ez a csoda most is megtörtént. S nem is egyszer, hanem kétszer. Hogy ez minek köszönhető, azt szeretném taglalni a következőkben. A látszat ugyanis az, hogy két művész nagyságának tudható be, a valóság azonban ennél sokkal több. Mindenek-előtt minden élet, de a színházi élet is állandóan kitermel magából olyan tehetséges embereket, akik a normális élet-folyamatban nem találják meg a tehet-ségüknek megfelelő feladatokat. Rész-ben azért, mert magának a színházi élet-nek is létezik benső konzervativizmusa, vannak bérelt szerepkörök, sőt mi több, vannak időnként színpadi elképzelések, melyek a csupán már ismert és nagy teljesítményt nyújtó színházi alkotókra alapoznak. Így a fejlődés nagyon lassú. Nagyon fokozatosan érheti el egy rendező vagy színész, hogy a tehetségének megfelelő feladatot kapja. Ilyenkor mindig szükség van arra az újra, mely hirtelen kirobbanási lehetőséget biztosít egy-egy művész számára. Ezek a kirobbanási lehetőségek a Huszonötödik Színházban adva vannak. A színész - amennyiben igazán komoly művész - kézhez kap egy anyagot, és utána már csak egy feladata marad: betölteni vele egy színpadot, egy estét. S ne feledjük el, hogy a Huszonötödik Színház mellé és mögé felsorakoztak mindazok, akik eddig a színházi élet perifériáján mozogtak, lelkesen, né-ha gondolatokkal, néha elképzelésekkel és néha mindkettővel megáldottan, és valahogy nem találták az útjukat. Ezeknek az energiája is benne van - jöttek légyen az amatőrszínpadok vagy az Egyetemi Színpad tájáról - mindabban, amit az új színház produkál.

Az első produkció Németh László *Gyász* című regényének színpadi átirata volt. Mégpedig Berek Katival. Németh László nyilván azért vonzotta a színházat, mert azok közül a magyar írók közül való, akiknél a gondolat dominál. *A Gyász* pszichológiai köntösbe öltöztetett társadalmi regény; vagy megfordítva, társadalmi köntösbe öltöztetett pszichológia. S telítve van olyan gondolatokkal, melyek a regény meg-jelenése idején is, de napjainkban is megdöbbentik az olvasót. Mert Kurátor Zsófi története nagyon egyszerű és sta-tisztikailag is gyakran előforduló történet. Az, hogy egy fiatalasszony özvegyen marad, majd gyermeke is meg-hal, önmagában semmiféle különös ér-deklődésre nem tarthat számot, legfeljebb az emberi részvétre. De a regénynek, melyben minden a szokásos módon történik -, hogy a fiatalasszonyhoz beköltözik egy idősebb asszony; szinte mindenki maximális szeretettel és részvéttel van iránta - mégis valami egészen különleges légköre van. Azt bizonyítja, *hogy* egy adott társadalmi struktúrán belül nem jó- vagy rosszakaraton múlik az, hogy az ember börtönben érzi-e magát vagy sem. Egyszerűen a struktúra kérdése ez. Megöltek egy nőt. Nem fizikailag, hanem szellemileg, nem valóságosan, hanem igazában. Megöltek egy embert - mert hiszen itt a nő, vagyis Kurátor Zsófi szimbolikusan bárkit jelenthet - noha senki nem akarta megölni. Éppen úgy meghalt, mint Sanyika, a fia, akinek a haláláért szintén nem felelős senki. Belső világ ez. Áttörhetetlen, szétfeszíthetetlen, csupán analízisben létező, meg nem jelenő és zárt. Ennél drámaiatlanabb, helyesebben színpadiatlanabb világot nehéz el-képzelni.

S itt következik az első csoda lényege. Berek Kati azzal indítja Kurátor Zsófi jellemzését, azon a színpadon, amelynek kellékvilága egyetlen ágyból és egy lámpából áll, hogy az előbb el-mondottakat - hangsúlyozva, dacosan, szenvedélytől fűtötten, de mégis viszszafogottan - egyszerűen közli a nézők-kel. S ezzel a zárt világ részéről el van intézve, s a többi nem más, mint az áttörhetetlen áttörése, a szétfeszíthetetlen szétfeszítése, az analízis félredobása - Kurátor Zsófi elkezd élni. Szigeti Károly rendező és Berek Kati jóvoltából Kurátor Zsófi nemcsak a múltját fedi fel, nemcsak a történetét mondja el, hanem előttünk áll mindaz, ami történhetett volna. Aminek meg kellett volna történnie. És ami abban az esetben meg is történik, ha Kurátor Zsófit nem zárja be a világ.

S nem Berek Kati egyes gesztusainak művészisége érdekes itt, nem az, hogy a sötétbe öltözött nő hófehér hálóingben lebeg néhány perc múlva a színpad, a nézőtér, sőt a világ felett. Nem is az, hogy Kurátor Zsófi pillanatnyilag átélt és elképzelt boldogságai valóban átélt boldogságok Berek Karinál, és a boldogság görcsös akarásán, tehát mindig valamiféle kollapszuson keresztül repül fel, változik mélyen tragikus hangja csilingelővé, *hogy* azután ismét meglelje a határpontot, ahol visszazuhan a mély tragikumba. Egy-szóval nem ez az érdekes, mert ezek az eszközök. S még csak nem is a pantomimjáték, melynek stilizált szimbolikája inkább zavar, mintsem elmélyítené akár az érzelmeket, akár a gondolatokat. A lényeg másutt van. Ott, hogy Berek Kati feszültséget teremt a lehetőség és valóság között. A valóság a börtön, a társadalmi lét és a pszichikum börtöne. A lehetőség a szabadság, ami-re Kurátor Zsófinak minden alapja megvan, hiszen használhatná összes testi és lelki képességeit, melyeket így soha nem használ.

S hirtelen színpadképessé válik az egész dráma. Az emberi lehetőségek és a sivár valóság viaskodnak egymással, s természetesen formálisan a sivár valóság győz. S nem azért győz, mert Kurátor Zsófi, illetve Berek Kati minden ízével beletartozik a falu világába, valójában, illetve formálisan nem is emelkedik ki onnan. Ahogyan kisfiáról beszél, úgy bárki beszélhetne; nem okosabb, nem szélesebb látókörű, mint bár-ki más a faluban. Csakhogy másfelől bölcs. Abban a pillanatban bölccsé válik, amint nem fogadja el a saját helyzetét. A lázadás bölccsé teszi. Még az a lázadás is, amit sohasem hajt végre. Az „intern forradalmár" is sokkal bölcsebb, mint aki sohasem volt rebellis. Az intern forradalmár mindig tudja, hogy mit kellene tenni, és soha nem azt teszi. A különös a színpadi játékban az, hogy a színpadi játékban mégis kénytelen megtenni azt, amit a valóságban nem tesz meg. Ezzel Berek Kati többé válik, mint az általa ábrázolt figura. Noha ez nagyon paradoxul hangzik, mégiscsak annyit jelent, hogy Kurátor Zsófia valójában Berek Kati ábrázolásában teljesül ki.

Ez a kiteljesülés annak is az eredménye, hogy Berek Katinál Kurátor Zsófi nem csupán a testét akarja felszabadítani. A testét is. De nem a teste viszi magával a gondolatait és érzelmeit, hanem az érzelmei viszik magukkal testét, másszor gondolatai viszik magukkal érzelmeit és csak határesetben viszi szexualitása a gondolatot és az érzelmeket. Ez a váltogatás, az életet átfogó mozzanatok állandó cserélődése árnyalja valóság és lehetőség küzdelmét, és így válik Berek Kati valóban mélyen szimbolikussá. Az ő alakítása talán nem is annyira gondolatilag, de feltétlenül gondolatra lefordíthatóan sugározza, hogy ma milyen hihetetlen feszültség van lehetőségek és valóságok között. Azt érzékelteti: nemegyszer meg-szokások és beidegzések béklyózzák le az embert abban, hogy kiteljesíthesse lehetőségeit. S ezáltal nem utolsósorban ez az alakítás válik kiáltványává a Huszonötödik Színháznak is, hiszen ez a színház megpróbálja a színházi élet és a kulturális élet mechanizmusával szemben megmutatni: esetleg sokkal több lehetőség rejlik a színházban, mint amit kihasználunk belőle. De nemcsak az egyik vagy másik sugárzás itt a fontos. Hanem a sugárzások együttese. S ezért mikor a bemutatón Berek Kati szerényen köszönetet mondott a kollektívának és alázatosan, vagyis igazi művészi alázattal állt az író és munkatársai előtt, tulajdonképpen alázattal állt az előtt a csoda előtt, ami néhány perccel azelőtt a szín-padon megjelent.

NÉMETH LÁSZLÓ: GYÁSZ (HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ). BEREK KATI (KURÁTOR ZSÓFI) ÉS A KAR (Komiss Péter felvétele)

Meg kell vallani, hogy a bejelentett programmal ellentétesen hatott a *Gyász* előadása is, hiszen Berek Kati játéka nyomán az ember nemcsak gondolatokat, hanem feszültséget kapott, és ez a feszültség a közönséget nemcsak gondolatilag kötötte le, hanem szórakoztatta is. S ebben az értelemben még inkább fiaskó Platón *Szókratész védőbeszéde* című dialógusának előadása. Persze csak ebben az értelemben. Mert a színpadon ott ül Szókratész, vagyis Haumann Péter, ez a fiatal színész, akit egy Büchner-szerep után *az Arturo Ui*-ban láttam, és már e két szerepe alapján is kiemelkedő tehetségnek tartottam, s most egyszer csak ott ül, azt mondja magáról, hogy hetvenéves, az első mimikai mozzanatával telibetalálja a Vatikán múzeumban található Szókratész fej lényegét, és azt érzékelteti: ecce homo. Mindebben ugyan egy kicsit megzavar az, hogy előzetesen beolvas-nak néhány részletet, mely Krisztusról, Galileiről, Spinozáról és Batsányi Jánosról, valamint a népfrontmozgalomról szól, s aminek semmi köze sem Szókratészhez, sem Haumannhoz, sem semmihez, ami később a színpadon történik. Nem is lehet semmi köze, hiszen Krisztusnak semmiféle közössége nem volt a farizeusokkal, sem pedig Pilatussal. Galileinek mint fizikusnak nem volt hasonló gondolatmenete az inkvizítorokéhoz. Spinoza *Tractatusának* és a szefard zsidó közösségnek, Batsányinak és a Habsburg érdekeknek, valamint Erdei Ferencnek, Kállai Gyulának és a többieknek nem volt érintkezési pontjuk a Horthy-korszak uralkodó ideológiájával. Viszont Szókratész tragédiájának a lényege, hogy ő nemcsak athéni, hanem az athéni gondolat Platón szerint legtökéletesebb hordozója, és perének egész légköre ebből a szituációból fakad. Nem mást akar, mint az athéniek, hanem ugyanazt akarja, csak jobban, el mély ültebben, tartalmasabban. Vagyis a probléma egészen modern. Nem azoknak a drámája, akik ab ovo szemben álltak elítélőikkel. hanem azoké, akik szembekerültek elítélőik értetlenségével, korlátoltságával és hiúságával.

Haumann nagyon helyesen az utóbbit rajzolja meg. Állandóan bízik abban, hogy a közönség, valamint az areopag (az athéni bíróságot a karzatra helyezi Horváth Jenő rendezése) megérti őt. Mindenáron győzni akar, érveivel, mosolyával, azzal a bábamódszerrel, amely

NÉMETH LÁSZLÓ: GYÁSZ (HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ). BEREK KATI (KURÁTOR ZSÓFI) ÉS A KAR
(Korniss Péter felvétele)

ott is megtalálja a borjút, ahol nem vemhes a tehén, és végtelen szerénységével. Nos, ez a szerénység minden igazi tudós alapvető tulajdonsága, hiszen ő csak annyit tud, hogy nem tud sem-mit. S ez korántsem elegendő, de mégis fölény. Fölény azokkal szemben, akik tudálékoskodnak, akikben az áltudás gőgje él, és egyúttal ez a szerénység a legnagyobb szemtelenség. Szemtelenség a gőggel szemben. A hiúsággal szemben, a megalázkodást kívánással szemben - egyszóval az igazi impertinencia. Nem fölületes, nem külsődleges, mert mindig a szerénységből fejlik ki. De annál szemtelenebb.

Nem tudom, hogy Horváth Jenő és Haumann Péter elolvasták-e a következő marxi mondatokat: „A szellem lényege mindig maga az igazság, és mit tesztek ti a lényegévé? A szerénységet. Csak a senkiházi szerény, mondja Goethe, s vajon a szellemet ilyen senki-házivá akarjátok tenni? ... A lángész szerénysége abban áll, hogy szerénységet és szerénytelenséget félredobva kihámozza a dolgot. A szellem általános szerénysége az ész, az az egyetemes liberalitás, amely minden dologhoz úgy viszonyul, ahogy azt annak lényegi jel-lege megköveteli." Egyszóval nem tudom, hogy elolvasták-e, de akár olvasták, akár nem, megértették. Mert Haumann borzasztóan szerény akkor, ami-kor önmagáról beszél. De abban a pillanatban, ahogy vádlóiról van szó vagy a gőgös tudálékosságról, hirtelen szerénytelen, dörögni kezd. Az irónia ugyanis különös dolog. Az iróniát sok mindenből le lehet vezetni, mert sokféle irónia létezik. A Huszonötödik Színház előadása azonban onnan vezeti le, ahonnan az igazi és mélységes irónia származik: a felháborodásból. Kicsit megfordítja a szokásos Szókratész-képet, mely a felháborodást is az iróniából eredezteti. Ellenkezőleg. Az irónia a felháborodás valódi filozofikus megjelenési formája.

De maradjunk ennél a filozofikus megjelenésnél. A filozófusok nálunk sokszor úgy lebegnek az emberek felett, mint valami műhold. Legalábbis így él ez sok ember képzetében. Haumann-nál viszont másként fest a dolog. Őnála a filozófus lényege nem az, hogy filozófus, hanem az, hogy éppen olyan polgár és ember, mint a többi. Innen az ecce homo. Innen van, hogy mindegy, vajon hetvenéves vagy nem hetvenéves. Ezért nem is ősz, nem is megkínzott, ezért nem is töri különösen a fejét, nincsenek gondolkodói pózai, legfeljebb egyik ujját húzza el egy pillanatra a szája előtt, szinte gyerekes önfeledtséggel, és ugyanilyen gyerekesen élvezi azokat a szellemi tornákat, amelyekbe beleviszi partnereit, és a végkövetkeztetésnél ugyanolyan boldog, mintha a nem rutinos bűvész először élvezné azt a sikert, mikor is a cilinderből előrántja a nyulat. Egyszóval csupa naiv affektus, kisgyerekes öröm, pedig az egészben semmi játék nincs. Úgy elválasztja egy-mástól a játékot és játékosságot, mint-ha a kettőnek semmi köze nem volna egymáshoz, s végül kideríti, *hogy* nincs is. Mert igazán játékosnak lenni csak a legkomolyabb dolgokban lehet, helye-sebben csak a legkomolyabb ember tud mindig játékos lenni. S ezzel tárul elénk a második színpadi csoda.

Haumann monológja meghazudtolja a műfaját. Nem azért, mert a rendezés időnként megengedi, hogy mások is szerepelhessenek a színpadon, hanem azért, mert ez a monológ bevonja a közönséget. Nekünk szól, és mi nevetünk, gú-

nyosak vagyunk, szórakozunk, sajnálkozunk, tehát csupa olyan dolgot művelünk, ami nem szerepelt a programban. Fölöttünk ott ülnek a bírák, mi vagyunk a nép, székeinkben feszengünk, és végül is egyetértünk Haumann-nal. Mert Haumann leforráz ugyan bennünket, hiszen iróniáját önkéntes halálával koronázza meg, ezzel bebizonyítván, hogy csupán az ironikus vehet valamit komolyan. De egyúttal mi már nem vagyunk az athéni nép, mi már a pesti nép vagyunk, mely maga is Szókratésznek érzi magát, mely maga is jobban tudja, hogy hogyan kell csinálni azt, amit az athéniak meg a bírák meg a vezetők csinálnak, és ezért meghalunk vele együtt. A mi halálunk is ironikus, és először a lábnál kezdődik el, s csak később ér a szívig, de mi is kiisszuk a keserű poharakat. és inkább isszuk, mintsem elmennénk Thesszáliába vagy Krétára. Krétán úgy-is csak Minosz király vendégei lehetnénk, aki egyúttal az alvilág királya is, és akkor már teljesen mindegy. Egyszóval Haumann szkizofrénné tesz bennünket, és mi megtapsoljuk ezt, mert más jellegű ez a szkizofrénia, mint ami a valóságos életünket jellemzi. Mélyebb annál, tartalmasabb is, és éppen ezért plasztikusabb is.

És Haumann Szókratész-alakításának tudatosságát nagyon nehéz szavakkal ábrázolm. Rengeteg érve van. Az ő Szókratésze csupán elkezdi az érvelést, szelektált a rengeteg lehetséges érvből, és mögötte még sorakoznak a „bajba-jutott vagy búvó" tények. Egy alkalommal hozzá is kezd érveinek össze-számlálásához. De többet sorol fel, mint amennyit ujján mutat. Nagyon sok is volna, unalmas is volna, ha érveit végigszámolná ujjain, de nemcsak ezért nem teszi ezt. Azért sem, mert ezzel érzékelteti: végtelenül sorakoztathatná az érveket.

A nézői főként az első rész ragadja meg. Mikor Szókratész az ellen védekezik, amivel vádolják. A második rész, mikor Szókratészt el akarja menekíteni Kriton, korántsem ilyen meggyőző. Ennek több oka van. Az egyik ok az, hogy a nézőközönségben már nem él és nem is élhet az athéni közösség morálja, sem semmi ahhoz hasonló. Ennek visszaálmodása nagyon is romantikus tett len-ne. A másik ok az, hogy itt stilizálták leginkább modernné Platón szövegét, és ezáltal kevésbé hat modernül. S végül magából a szövegből hiányzik valami, amit Haumann Szókratész-ábrázolása

PLATÓN: SZÓKRATÉSZ VÉDŐBESZÉDE (HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ) HAUMANN PÉTER (SZÓKRATÉSZ)

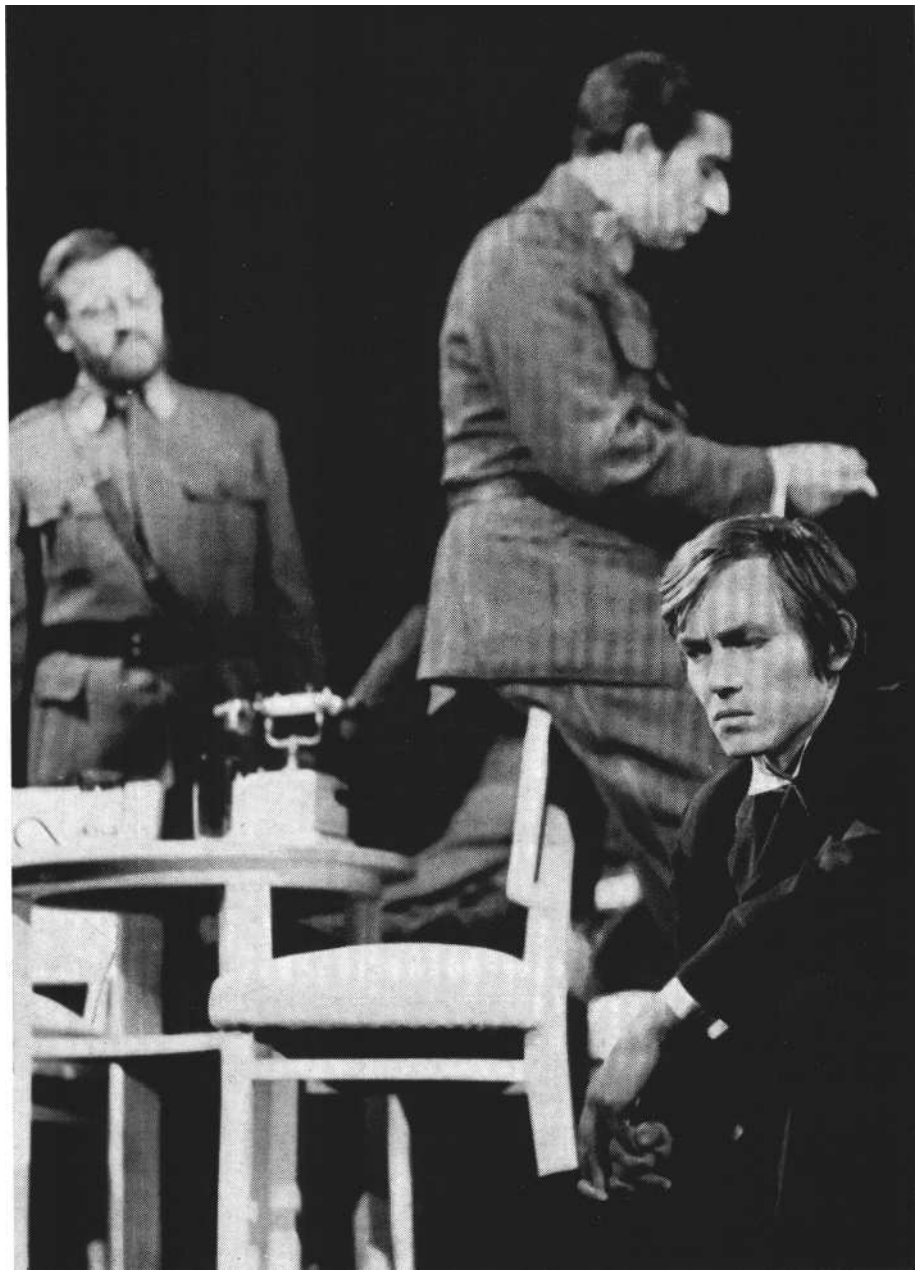
sok tekintetben pótol, de azért mégis-csak hiányzik. Szókratész utalásai a lelkében levő daimonionra valóban alkalmat adtak sok irracionalista interpretációra is. De sem Szókratésznél, sem Platónnál nem irracionalizmus ez, ha-nem művészi formába öntése egy valóságos ténynek, amit Freud felettes énnek vagy cenzornak nevez, és ami Platónnál differeneiáltabban, nagyobb „udvarral" jelenik meg, mint a modern psziehológiában. A psziehikai szerkezet öntudati elemeinek sajátos dialektikája maradt el a szövegből, de nem Haumann alakításából, akinél a felháborodás és irónia összekapcsolódása nem csupán kiváló, hanem egyúttal azt a drámát is bemutatja, ami nem ellenkező célkitűzésekből, hanem a célkitűzésekhez vezető utak összeütközéséből fakad. S ez legalább olyan aktuális, mint a *Gyász* problémája volt. Az igazi kérdés a két előadás sugallatának kapcsolata: kihasználjuk-e lehetőségeinket, illetve nem megyünk-e el kegyetlenül, értetlenül, sőt ellenségesen azok mellett a gondolatok mellett, melyek mélyebbek, mint a valóság felszínéből közvetlenül adódó következtetések.

Az új színház nagyon is értelmesen és aktuálisan indít. Csupán egyet kell itt megjegyezni: ebben *a formában* folytathatatlan, noha *tartalmilag* folytatható indulás ez. Nem lehetséges minden produkciót *úgy* építeni egy művészre, hogy a többiek még csak nem is statiszták. A mellékszereplőknek nincs szín-padi jogosultságuk. „Alájátszanak." S ez a jobbik eset. Az eredeti platóni műben a dialógus mellékszereplői nem ilyen alárendelt szerepet játszanak, mint ezen a színpadon. A színpadi beállításból mindjárt az elején megkapjuk a vég-eredményt, holott a nézőt a végeredmény kifejlete érdekelné. Egyszóval a Huszonötödik Színháznak állandó ön-megújulásra van szüksége, talán még inkább és még határozottabban, mint bár-mely más színháznak. S ha ez megtörténik, akkor a magyar színházi élet nem-csak értékes, hanem markánsan tartalmas színfolttal gyarapodik.

Németh László: Gyász. Huszonötödik Szín-ház. Rendezte: Szigeti Károly; díszlet és jelmez: Csányi Árpád; zeneszerző: Simon Zoltán. Szereplők: Berek Kati, Császári Anikó, Cserje Zsuzsa, Foltin Jolán, Györgyfalvay Kati, Kiss Zsuzsa, Réti Gabi, Wéber Edit, Berger Gyula, Molnár Ernő, Molnár Lajos.

Platón: Szókratész védőbeszéde. Huszonötödik Színház. Fordította: Devecseri Gábor; rendezte: Horváth Jenő; díszlet: Fehér Miklós, jelmez: Jánoskúti Márta. Szereplők: Haumann Péter, Verebes István, Szendrő Iván, Jordán Tamás.

fórum és disputa



ROGER MARTIN DU GARD: A THIBAULT CSALÁD (THÁLIA SZÍNHÁZ). TÁNDOR LAJOS (ISAAC STUDLER), SZILÁGYI TIBOR (ANTOINE) ÉS KOZÁK ANDRÁS (JACQUES)

LUX ALFRÉD

Epika a színpadon

A Thália Színház törekvéséről

A szerző a Thália példáján vizsgálja az epika és a színpad viszonyának fontos kérdését, amelyhez a SZÍNHÁZ szívesen fogad hozzászólást a Thália és más színházak vezetőitől és művészeitől.

Egyre jobban kezd kibontakozni színházaink sajátos arculata. Teszi ezt a műsorpolitika, a rendezés, a színészek és nem utolsósorban a közönség is. Ha a Thália Színház egyéniségének összetevőit keressük, talán nem tévedünk, ami-kor epikus művek színpadra állítását véljük egyik fő tendenciájának. Hiszen a műsoron levő darabok forrását tekintve van itt eposz, elbeszélő költemény, regény, sőt ez utóbbiból kettő is. Kétségtelen, hogy sem a magyar, sem a külföldi színpadok között nem a Tháliáé az egyetlen, amely epikus művek dramatizálásával kíván újat adni - az ilyen produkciók magas arányszáma azonban mégis a Thália Színházra irányítja a figyelmet. Ha Brecht nem foglalta volna le az „epikus színház" fogalmát más értelmezésben, akkor a Thália Színházat bízvást nevezhetnénk epikus színháznak.

Óhatatlanul felmerül a kérdés: van-e értelme és létjogosultsága a regények, eposzok, elbeszélő költemények, novellák dramatizálásának. Megengedi-e az epika, hogy elhódítsanak tőle olyan alkotásokat, amelyek nyilvánvaló szándékuk következtében választották műfajukat? S ebben a kérdésben valamicskét ott lapul a felelet is: megengedi, ha ez a bizonyos szándék érvényesülhet a másik műfaj, a dráma törvényein belül. Ritka jelenség, de előfordult már, és a jövőben is feltehetően előfordul.

Rengeteg tényezőnek kell találkoznia egy ilyen sikerhez. Nem elég a műben rejlő drámaiság, nem elég az aktualizálhatóság sem és az erre irányuló jó szándék, nem elég a rendező egyénisége, a színészek virtuóz játéka, a közönség befogadóképessége. Minderre egyöntetűen van szükség. Ez így első hallásra feltehetőleg pleonazmusnak hat, hiszen melyik színházi produkciónál nincs minderre szükség? Csakhogy itt megnehezíti a feladatot az „idegen anyaggal" való gazdálkodás, az epikai struktúrának drámaivá varázsolása, s ez fokozott igénybevételt jelent ahhoz a „nyersanyaghoz" képest, amelyben a drámai lehetőség eleve adva van.

Nem véletlen, hogy a Thália Színház „epikai" produkciói közül *a Kalevala* mondható a legsikerültebbnek. Ez a sajátosan népi és sajátosan finn eposz a maga naivitásában annyi balladisztikus, sőt a cselekménytől független drámai elemet, feszültséget hordoz magában, hogy - Kazimir Károly személyében kellő színpadra alkalmazóval és rendezővel találkozván - sikerült általános érvényűvé válnia, az embert és törekvéseit, harcát, küzdelmét, érzelmeit úgy megszólaltatva, hogy a jelenkor nézője - Finnországban és itthon egyaránt - azt érezze: róla szól a mese, övele törődnek a színpadon. S mert az egyén és társadalom elválaszthatatlanságát mint művészi evidenciát is sikerült meg-

Fognia, talán sehol nem volt ilyen egységes a színészek produkciója.

Ugyancsak Kazimir Károly fedezte fel a magyar színpadnak Milton El-*veszett paradicsomát.* Nem volt könnyű feladat ebből a hatalmas barokk költeményből kiragadni azt és úgy, ami és ahogy a ma emberéhez szólhat. S ha mindez nem is sikerülhetett teljes egészében, *az Elveszett paradicsom* szín-padi műnek sem jelentéktelen.

Ha költői szépségben és teológiai jártasságban nem is versenyezhet Dante *Isteni* színjátékával, drámai adaptációjában annál inkább. Amíg a Thália Szín-ház Dante-előadása oratóriumszerű illusztráció volt csupán, *az Elveszett paradicsom* feltétlenül dráma lett. Kazimir Károly biztos kézzel hagyta ki a száraz fejtegetéseket vallásról és hitről, s mentette át a darab nagy értékét, emberközpontúságát, valamint Milton költői remekét, Sátán alakját. De ennél is jelentősebb bravúr, hogy a puritán Milton látomását át tudta itatni kellő humorral, olyanfajta el idegenítést produkálva, amely helyenként ennek a technikának iskolapéldája lehetne.

Nem mindegy persze az sem, hogy milyen az adaptálandó epikai mű stílusa, nyelve. *A Kalevala* Vikár-forditása kétségtelenül olyan segítség, amire bizton támaszkodhatott a rendező, de az *Elveszett paradicsom* fordítója, Jánosy István is kitűnő „társszerzőnek" bizonyult. Amit Milton nyelvének barokk súlyosságából átvett, azt a rendező mesterien alkalmazta el idegenítő effektusként. Akárha Brecht instrukció-ját olvashatnánk helyenként a darabból: „Az epikus színháznak a maga V-effektusával, amelynek egyedüli célja a világot úgy megmutatni, hogy átalakítható-vá váljék, fő előnye éppen természetes-ségében és földi voltában rejlik, humorában és lemondásában minden misztikus elemről, amely a színház bevett formáira még a régi időkből rátapadt."

Sajnos, éppen ezeket a pejorative emlegetett régi időket idézi a két regény-átdolgozás: *az Akiért a harang szól,* de még inkább *A Thibault család. A* Hemingway-regény színpadra alkalmazóit, a lengyel Ostrowskát és Golinskit kétségtelenül nemes szándék inspirálta, amikor színpadra akarták vinni a spanyol polgárháborút, felfedve az ottani helytállás örökérvényűségét, példát statuálva az önfeláldozó hősiességnek, kiragadva a darabból mindazt, ami a jelennek szólhat. De hibásan vélték, hogy ebben Hemingway nyújthatja nekik a legjobb segédkezet. Hemingway dramatizálása, tévésítése es megfilmesítése manapság nagy divat, aminek egyik oka kétségtelenül fordulatosságában rejlik, de Hemingway sajátos párbeszédeit tévedés volna - mint ahogy tévedés is - drámai dialógusoknak tekinteni. Ezeket a párbeszédeket az író epikus volta hívta élet-re, s az olvasható pontosvesszőknek legalább akkora szerepük van benne, mint az előző bekezdésben felvázolt háttérnek. Levegőjétől fosztja meg Hemingwayt bárki, aki színpadra viszi. Nem a Thália Színház rendezőjét, Gosztonyi Jánost hibáztatjuk tehát. (Nem beszélve az olyan veszteségről, amit az El Sordo-jelenet kényszerű kihagyása is jelent, amely pedig talán a legdrámaibb szituációja a regénynek.) A színészeken itt semmi nem múlik, ők eljátszhatják a kivonatok élőképeket, jól vagy kevésbé jól, mindenhogyan illusztrációhoz nyújthatnak csupán segítséget.

Hogy büntetlenül nem lehet a műfaj-határokon vám nélkül közlekedni, azt *A Thibault család* még inkább bizonyít-ja. Vitába kell szállnunk a színpadra alkalmazó Benedek Andrással, aki a következőket írja: „A történet első rész*e* az utolsó békeéveket mutatja be, a második a háború kitörésének közvetlen előzményeit; a háború borzalmaira csak a főszereplők későbbi sorsa utal néhány villanással. Az író mindenütt kikereste az események fordulópontjait, mintha csak egy tíz estére méretezett, óriási drámát akart volna bemutatni.

Ha Martin du Gard drámát akart volna bemutatni, akkor drámát írt volna s nem „közel kétezer oldalas regényt". Mégpedig olyan kétezer oldalról van itt szó, amelynek minden bekezdése lényeges, nem a szószátyárság dagasztotta vastaggá a könyvet, hanem egyrészt a cselekmény és a cselekményeket mozgató alakok motiválása, másrészt a cselekmény következtében létrejött szituációk szinte tudományosan alapos elemzése. Igy aztán mégiscsak le kellett mondani a „teljes egész" hatásáról, s be kellett érni egy Nobel-díjas regény illusztrációjával, egy kapkodva forgatott leporellóval. A rendező - Kazán István - természetesen pergésre kényszerült, hiszen a lehetetlennel futott versenyt, s így érthető, hogy nem maradt idejük a színészeknek sem megállítani a nézőt. Legtöbbjük marionett-figurává vált, s a mozdulataikat irányító zsinór nemegyszer beleakadt a színházi gépe zetbe. Mint ahogy az érzelmeknek is el kellett veszniük a színpad forgásában, a lázadók, a töprengők, a szerelmesek csak álltak rajta és valahányszor elénk perdültek, tettek egy-két utalást lelkük vibrációira, amelyek odabenn a színfa-lak mögött maradtak, helyesebben a regény lapjain.

Pedig például Piscator *Háború és bé*kéje bebizonyította, hogy a tolsztoji nagyepika is „kibírja" a dramatizálást, sőt új tartalommal telítődhet. Nos, épp ezt az új tartalmat hiányoljuk a Thália Színház mindkét regénybemutatójánál. Pedig a szándék - Piscatoré és a Tháliáé - nemcsak dicséretes, hanem közel is áll egymáshoz. Piscator így ír a *Háború és* békéről: „Úgy gondoltam, hogy Napóleon moszkvai menetelését és vereségét felhívásként kell ábrázolni Hitler diktátori céljai ellen: ugyanakkor meg lehet erősíteni a másik oldal békeakaratát. Ha sikerül ilyen darabot bemutatnom - gondoltam akkor -, amely hozzájárulna a békéért folytatott harchoz, és felhívná a figyelmet egy országra, ahol nyíltan folyik az újrafelfegyverkezés, amely elszánta magát arra, hogy céljait háborúval érje el, akkor a politikai szín-ház újra értelmet kapna."

Szinte erre a meditációra felel Benedek András *A Thibault családdal* kapcsolatban: „A vészkiáltás ma is aktuális, amikor oly viszonylagos a békeállapot, s amikor tűzfészkek, diplomáciai sakkhúzások veszélyeztetik az emberiség jövőjét. A békeszerető népek állandó készültsége és harca szükséges ahhoz, hogy ne törhessen ki a harmadik világ-háború. Ezt a harcot akarja a maga művészi eszközeivel támogatni a Thália Színház is."

A tiszta és szép szándékot azonban csak akkor sikerült volna szolgálnia a Tháliának, ha drámát mutat be és nem tartalmi kivonatot. Maga a témaválasztás sem sikeres. *A Thibault család* - minden kitűnősége ellenére - ma már több szempontból kissé poros mű. Alakjai változatlanul élnek, de filozófiája, történelemrajza annyira korhoz kötött, hogy nem tudja átmenteni megírásának frisseségét a néhány évtized buktatóján, amit a jóval „idősebb" *Háború és béke* pedig meg tudott csinálni.

Ami tehát sikerült a Kalevalában és kitűnő dolgokat, lehetőségeket mutatott *az Elveszett* paradicsomban, az a két regény esetében nem vált be. Ezeket a regényeket változatlanul olvasni kell és nem megnézni. Mert ebben van a fő

veszély: hogy az efféle illusztrációkkal a nem olvasáshoz ad segédkezet a szín-ház. Szinopszisoknak nem lehet sikerük a deszkákon, ha pedig van, az még komolyabb veszélyt jelent. Jelenti ugyanis azt, hogy a közönség egy bizonyos része úgy kíván művelődni, hogy kétezer oldalakat egyetlen estén pótoljon. A sznobságnak is végzetesen alacsony foka volna ez, olyan öncsalás, amihez a színház nem adhat támogatást. Féltjük a Tháliát közönségének ettől a részétől, azért verjük talán kissé túlzottan félre a harangokat.

Amikor bevezetőben a színházak egyéni arculatáról, illetve ennek kibontakozásáról szóltunk, gondoltunk a színészgárdákra is. A Thália Színház tehetséges fiataljai - talán nem túlzás ezt mondanunk - párhuzamosan fejlődnek színházukkal. Ahol a színház előrelép, ott ők is magasan viszik a zászlót, ahol a műsorpolitika tévedésekbe bonyolódik, ott kénytelenek megtorpanni. Amilyen kitűnő volt például Kozák András Ádámja a Milton-adaptációban, annyira nem tudott mit kezdeni Jacques Thibault-val, noha alakítását becsületes „beleélni vágyás" irányította. De a figura kivonatossága nem engedte érvényesülni, csupán igyekezett azt a szuggesztiót kelteni - és ez nem kevés! - hogy valahol egy nagy regényben többet megtudhat róla a néző. *A Kalevalá*ban viszont az egész együttes kitűnő összhangban játszott, akár a Milton-darab *nagy* részében, noha a stiláris megtorpanások némelyiküket kizökkentették. *Az Akiért a harang szól* esetében - mint arra már utaltunk - nehéz a színészi teljesítményt elemezni; mint illusztrátorok, becsületes munkát végeztek a színészek, de nem emelhették az előadást igazi élménnyé. *A Thibault család* esetében pedig még szereposztási tévedések is gyengítették a reménytelen vállalkozást.

A Kalevala és *az Elveszett paradicsom* alapján kíváncsi izgalommal várjuk, sikerül-e a színháznak további lé: péseket tennie a jól megkezdett úton, ehhez azonban felül kell vizsgálnia tévedéseit is, nem utolsósorban közönsége érdekében."

°

arcok és maszkok

ANGYAL MÁRIA

Dayka Margit munka közben

A Párizs bolondja főszerepében Szegeden

Egyéniség. Ez az egyszerű szó fontos és bonyolult tartalmak hordozója. Persze dúsítható, díszíthető. Leggyakrabban olyan jelzők társaságában fordul elő, mint: nagy, nagyszerű, furcsa, színes, megnyerő, gazdag, szuggesztív stb. *Dayka* Margitról szólva méltán alkalmazható valamennyi. Sőt, kikerülheteten: az ember óhatatlanul sztereotip, agyonhasznált kifejezésekre fanyalodik, ha mégoly különös, egyszeri jelenséget próbál is szavakkal ábrázolni. Most mégis úgy érzem, Dayka emberi és mű-vészi lényegét méltóbban és erőteljesebben jellemzi a szó önmagában, „koloratúra" nélkül, így: egyéniség. Méghozzá meghatározóan, mindenkor és minden helyzetben, szerepben és civilben, filmen és színpadon. E döntő igazság értékén az esetleges minősítés nem sokat változtat.

A nagy művésznek kijáró lelkendezést ezúttal a szerencsés szemtanú tapasztalatai hitelesítik.

Dayka Margit egész lénye elbűvölő. őszinte, tiszta embersége sugárzó; úgy hatol át minden tudatos, józan ellenálláson, mint a röntgensugár a test szövetein. Nem önmagába zárt, önmagát tartalékoló típus, hanem bőkezű, adakozó: segítő tanácsait, színpadi ötleteit éppúgy osztogatja, mint kedvességét, mosolyát vagy a cigarettáját. Környezete érzelmi állásfoglalásra kényszerül.

Számára a színészet természetes és egyedül lehetséges életforma. Úgynevezett „ösztönös" művész - de mindent tud, ami megtanulható, sőt annál jóval

FOGARASSY MÁRIA, BÁNYÁSZI ILONA, DAYKA MARGIT ÉS MIKLÓS KLÁRA A PÁRIZS BOLONDJÁBAN (SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ) (Hernádi Oszkár felvétele)

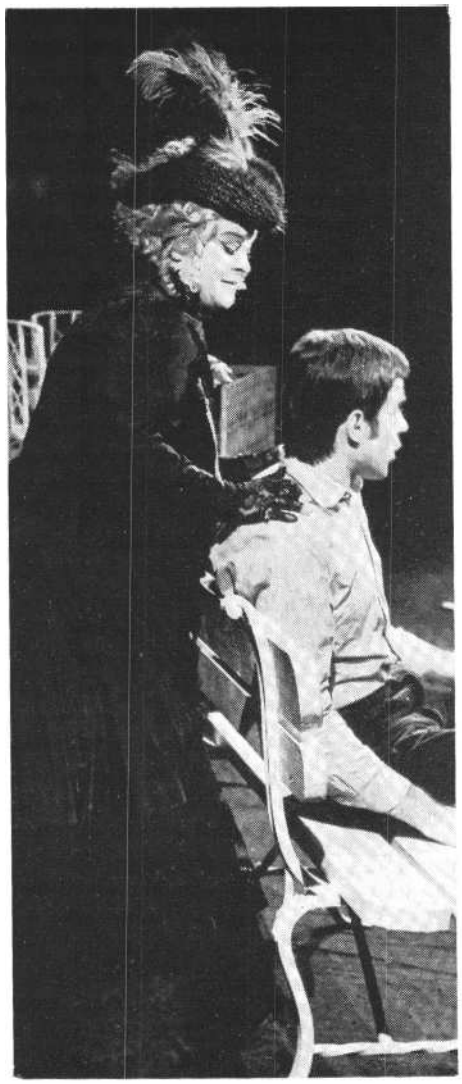
többet: a megtanul hatatlant, a titokzatos eredetű színészi varázslatot is.

Kivételes adottságok birtokában is szerény és lelkiismeretes. A „nagy művész" önelégült, sokszor számító, rafinált „magaviselése" távol áll tőle. Tehetségével nem spekulál, kizárólag színészi munkájában kamatoztatja. A darabban él és gondolkozik, akkor is, ha próbál, meg akkor is, ha beszélget, feketézik vagy sétál. Felkészülése közben nincs kikapcsolódás, egyetlen percre sem. Keményen és szigorúan dolgozik. Hallatlan szorgalma és alkotóereje a *tehetség* és a *hit* kettős energiaforrásából táplálkozik. Ugyanis hivő: *hisz az emberben és a müvészetben, a munka és az élet értelmében.* Akárcsak a „Chaillot bolondja" - aminek kapcsán mindezt megfigyeltem.

Dayka Margit a *Párizs bolondja* (a Giraudoux-darab eredeti címe: *Chaillot bolondja)* címszerepét játssza Szegeden.

Jóval a premier előtt alkalmam volt végignézni egy próbát. Egyedül ültem a sötét, üres nézőtéren, de néhány pillanat múlva a színpadi munka vibráló atmoszférája vett körül. Daykát látni munka közben: kivételes élmény. Felizzik körülötte a levegő, művészete lég-kört teremt, tempót, stílust, színvonalat diktál. Munkamódszere elemző, részletező és öngyötrő, nem ismer beletörődést, félmegoldást, a problémákat nem hajlandó „átugrani", „elnapolni", mindent azonnal, hibátlanul akar eljátszani. Bámulatos, ahogyan egy-egy mondat vagy helyzet százféle, nagyszerű, csiszolatlan gyémánt változatát produkálja pillanatok alatt - s úgy dobja cl elégedetlenül az egészet, mintha egy marék kavicsot szórna szét. Az ember szíve fáj e pazarlás láttán, s arra gondol, hogy tehetségének hulladékaiból a rászorulók egy életre megélhetnének .. .

S míg fáradhatatlanul kutatja-keresi a legjobb, a tökéletes megoldást, közben arra is futja művészi gazdagságából, hogy partnereinek segítsen, szöveget javítson, játékötleteket szüljön, a többieknek „alájátsszon", színpadi kapcsolatokat elemezzen, ha kell, végszavazzon, és így tovább. Sistereg, forr, dobog körülötte minden, szuggesztivitása kivédhetetlen. Nem egyszerűen szerepet próbál, hanem darabot, sőt: szín-házat. Látható, hogy felelősnek érzi ma-gát és drukkol nemcsak a saját maga, hanem az egész együttes sikeréért. Ez



DAJKA MARGIT (AURÉLIE) PAPP JÁNOSSAL (GIRAUDOUX: PÁRIZS BOLONDJA, SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ) (Hernádi 0szkár felvétele)

pedig nagyon nagy dolog. Több, mint egy szerep tökéletes megformálása: ez apostolkodás, kényszerítő példa, *társadalmi küldetés* - még akkor is, ha inspiratív hatása „csak" egy vidéki város szűkebb színházi közösségében érvényesül.

Jellemző, hogy a testet-lelket megmozgató, kimerítő próba után az együttes nem tudott és nem kívánt szétszéledni, pihenni, külön életet élni. Mint-ha senki nem akart volna kiszakadni a nagy színésznő bűvköréből. Az alkotás láza-gőze csak sokára csillapult le annyira, hogy néhány eigaretta és az oldottabb, öltözőbeli utóbeszélgetések után valóban véget érjen a próba, és ki-ki ebédelni mehessen.

Nem csoda. Zseniális színészi pillanatoknak voltunk részesei mindannyian, az ilyesmi felzaklató, még egy szürke délelőtti emlékpróba esetében is.

A szegedi utcákon Daykát fiatal színészek csapata kíséri. Ebéd után a Virágteraszon tűnnek fel. Dayka rózsa-szín mintás selyemruhában, rózsaszín selyemkabátban, sima hajjal, smink nélkül, friss mozgásával, mosolyogva lépked köztük: nagyon odavaló. A fiatalok közé, akiket különösen szeret. (Azok is őt.) Még reklámcélokból sincs semmi „kicsinált", hazug póz rajta: megjelenése ugyanolyan őszinte és természetes, mint a viselkedése.

A társalgás elénk, jókedvű. Dayka kíváncsi érdeklődéssel hallgat meg mindenkit. Amikor ő mesél, jó ízű, bölcs humorral fűszerezi egy gazdag élet nem minden tanulság nélküli epizódjait. Sohasem keserű, cinikus vagy hitetlen. Mindenre odafigyel, mindent észrevesz, minden érdekli. Mintha ösztönösen, szüntelenül tanulmányozná, gyűjtené az élet adatait. Lehet, hogy ilyenkor is „dolgozik"? jó dolog a társaságában lenni.

Aztán estig szerepet tanul. Este újra próbál. Nagyon szeret Szegeden lenni, az ottani színészekkel dolgozni. Azt mondja : tehetséges, nagyszerű partnerek. A közös munka mindenkinek sok fáradságot, de örömet is ad. Dayka a munka megszállottja. Az igazi tehetség keresztjét viseli.

Eredetileg interjút akartam készíteni vele, de hamar beláttam, hogy nem tehetem. Daykát mindenképpen nézni, hallgatni kell - akár a színpadon van akár az utcán -, nem pedig „feleltet-ni". Ami színészi alakításain kívül a legizgalmasabb benne, az semmiképpen sem tördelhető a kérdés-felelet eléggé meghatározott formakereteibe. Ő egész életstílusával fejezi ki felfogását, nézeteit.

Az interjú szerkezeti kalodájában alig-ha férne el százféle arca, gesztusa, hangsúlya, hangjának színei és melege, s minden mondatát átfűtő emberszeretete.

Dayka Margitról nem is riportot kellene írni, hanem regényt.

A Chaillot bolondja Giraudoux talán legszebb színpadi meséje. Költői ihletésű, igazi mese ez: s nemcsak a cselekmény irreális elemei, fordulatai te-szik *azzá,* hanem elsősorban is halál-pontos és csodálatos igazságszolgálta-

tása. Nem a hatalmasok és erősek győznek itt, hanem a gyengék és elesettek, a tiszta és nemes szívű szegények, akik jóságuk jutalmául nyerik el Giraudoux kezéből a happy endet. Az írói szándékból sokat elárul már az a tény is, hogy a harc vezére és győztese itt nem holmi franciába oltott Siegfried-szerű típushős, hanem egy furcsa, törékeny, kóbor macskáinak élő, bolondos kis öregasszony, Aurélie.

Aurélie a párizsi Chaillot-negyedben él, magányban és szegénységben, de megőrizte lelkében a fiatalságot, a jóság és szépség szeretetének képességét - s talán éppen ezért tartja őt bolondnak a környező világ, amelyből kiveszett minden emberi érzés, s helyét a kapzsiság, az önzés váltotta fel. Ellenük, a pénz és hatalom valódi, közveszélyes őrültjei ellen szervezi összefogásra az utca népét, az élet kisemmizettjeit a Chaillot tündéri bolondja. A szegények győzelmével az író igen bátor és kor-szerű eszméket hirdet: az emberiségnek a szabad, boldog élethez való jogát, s az elnyomottak összefogásának megváltó erejébe vetett hitet.

A súlyos és kemény igazságok mesés és valóságos elemekből szőtt figurák lírai szépségű megfogalmazásában szólal-nak meg a habkönnyű történet naiv és megható, költői és humoros helyzeteiben.

A darab címszerepe nagyszerű szereplehetőség egy nagyszerű színésznő számára.

Dayka Margitnak minden külső és belső adottsága megvan hozzá, hogy ezt a szerepet eljátssza; ahogy mondani szokás: színész és szerep nagy találkozása ez.

Szakmai körökben köztudott, hogy A *Chaillot bolondja* úgyszólván „kerülget-te" Dayka Margitot. Az elmúlt években többször is felmerült az ötlet, hogy eljátssza, de különböző okok miatt nem valósult meg.

S noha Daykának - saját bevallása szerint - nincsenek szerepálmai, a figura vonzása és a szegedi lehetőség, szerencsére, mégis ellenállhatatlannak bizonyult a számára.

Azért *szerencsére,* mert a találkozásból ritka színészi teljesítmény született, nagyszerű alakítás, ünnepi színházi élmény.

Dayka Margit a maga egyéni, kivé-teles ízeivel töltötte meg Giraudoux bolondját, feltétlenül gazdagítva a sok-színű, nagyszerű figurát.

Dayka Aurélie-je egyszerre szomorú, fáradt öregasszony és erőtől feszülő, gyönyörű fiatal nő. Harminc évet képes öregedni-fiatalodni a szemünk láttára. Álmaiban-emlékeiben élő, hűtlen örök-szerelmesének ugyanolyan lágyan tud búgni-susogni, amilyen kemény és félelmes erő van a hangjában, amikor a gonoszok és kegyetlenek iránti gyűlölet szikrázik szavaiban. Ártatlan, bűbájos flörtje a sarki rendőrrel, váll fölött visszanézve, sleppet penderítve, ugyan-olyan hiteles és tiszta, mint az a nagy-szerű pillanata, amikor hirtelen összeroppan az emberi durvaság vesszőcsapásai alatt, s nem képes tovább süketnek tettetve magát végighallgatni a hülyék róla szóló otromba gúnyolódásait. Ahogy addigi merev-méltóságos tartását feladva összegörnyed, a homlokához nyúl, a hangja száraz és rekedt lesz a szégyentől és a fájdalomtól. Az arca: mintha egy láthatatlan kéz álarcot cserélt volna rajta. Ugyanolyan felejthetetlen színészi pillanat ez, mint az a másik, amikor csúfondáros-diadalmas kamaszvigyorral megkaparintja az elnyert zubbonygombot, vagy ahogyan hirtelen eljátssza, mintha „játszásiból" elhinné, hogy tényleg jelen van barátnőjének rég elpusztult kutyája.

A megkerült boát olyan tökéletes eleganciával, olyan királynői méltósággal ölti magára, mint amilyen igazi szabad-napos szobalánymozdulattal rúgja hátra szoknyáját a rendőrnek szóló jutalom-játékban. A legdrágább á la carte előétel-különlegességet sem lehetne több természetes előkelőséggel megrendelni, mint ahogy ő a csirkebelet, zúzát kéri. Sok-sok felejthetetlen pillanata között is talán a legszebb az a jelenet, amikor a fiatal öngyilkosjelöltet visszabeszéli-simogatja az életbe: magányos, kopott kis életének hétköznapi eseményeit kell úgy elmesélnie, hogy a fiúnak - és ön-magának is! - visszaadja az életkedvét. Egy megfakult sors törött tükörcserepei-ben kell a világ minden szépségét és ragyogását felcsillantania: és sikerül! El-hiszem neki, hogy szép az élet, és nem szabad eldobni. Mindent elhiszek neki, mert szavait saját erős hite hitelesíti. Nagyon kell szeretni ezt az Aurélie-t, mert Dayka megszeretteti, nagyon kell szeretni a kedves-esetlen tiszta-szegényeket, mert Dayka is nagyon szereti őket, gyűlölni kell az „olajat" (s mindent, amit az olaj itt jelképez), mert Dayka is a végkövetkeztetésig gyűlöli. És a virágot is nagyon kell ismerni és szeretni, mert csodálatos az a grácia, ahogyan Dayka kopott csipkéire tűzi és elrendezgeti őket.

Alakítása nemcsak azért nagyszerű, mert tökéletesen érzi-tudja a színészi mesterséget, s nem is a kielemezhetetlen varázslat miatt, ami egész színészi lényéből - még a kevésbé sikerült pillanatokban is! - árad, hanem azért az emberi, humánus többletért, amitől szeretni, gyűlölni, akarni, hinni kényszerít - mert mindezek benne izzanak, olyan művészi hőfokon, ami „átvisz a rivaldán", és kisugárzik a legtávolabbi páholyfolyosókig.

S ez ismét olyan adottság, amelytől a színész hatásában és jelentőségében túlnő a színpad keretein, s a lehető legművészibb fokon teljesíti agitatív, igehirdető hivatását.

Fenti megjegyzések nem adhatnak teljes képet Dayka Margit alakításáról. Már csak azért sem, mert mint benyomások, egy még nem teljesen összecsiszolódott előadáson születtek. Az elő-adás maga is kissé tempótlan és mozaik-szerű állapotban volt, nem eléggé össze-fogott belső ritmussal, egyes figurák és jelenetek mintegy leperegve a tudatos darabépítés vezérlő fonaláról, szétgurultak a színpadon, s ott önálló tartalmú-stílusú életet éltek. Ezek az idővel biztosan helyükre kerülnek.

Dayka művészete olyan nyeresége az előadásnak és a színháznak, ami szinte képileg fejeződik ki a megkoreografált tapsrend egyik tablójában: Aurélie dia-dalmasan teszi lábát előtte heverő, volt-ifjú szerelmesére, mintegy legyőzve min-den akadályt és ellenállást, ami az em-berek boldogulásának - vagy akár az ő személyes sikerének - útjába kerül. Igazi művész - tehát győz, mert mind-végig híven tolmácsolja az írói üzenetet: „Csak nem tűritek az olyan világot, ahol látástól-vakulásig boldogtalan az ember?" Az előadás végén felzúgó taps-vihar a hálás közönség szeretetét fejezi ki, s hódolatát a kivételes művész nagy pillanataiért.

négyszemközt

ANTAL GÁBOR

Sokszemközt a színészetről

A Petőfi Rádió 1970. augusztus 22-én 13.03-tól 13.30-ig *Átélés vagy szereplés?* címmel kerekasztal-beszélgetést sugárzott. A beszélgetés kiindulópontja Gábor Miklósnak a SZÍNHÁZ-ban nap-világot látott új sorozata, *az Amit el tudok mondani* addig megjelent két része volt. A mestersége és önmaga titkait szenvedélyesen kutató színészen kívül Dersi Tamás kritikus, dr. Halász László művészetpszichológus és Szabó György író ülték körül a Rádió i 1-es stúdiójában a mikrofont. És - mint szervező és riporter - e sorok írója.

A riporteri munka - tudjuk - hálátlan, s csak ritkán nyújt alkalmat a Gábor Miklós írásaiban oly gyakran emlegetett önkifejezésre. A riportnak mód-ja van teremtő művészek, alkotó személyiségek vallomásait valamiképpen felerősíteni, az elektronika köréből vett ki-fejezéssel: „visszacsatoltatni". Nincs talán személytelenebb műfaj a világon, mint egy „folyóiratszemle". E sorok írója mégis valamiféle önkifejezést - egy jó ügy szolgálatának elégtételét - érezte, amikor a Magyar Nemzetben hosszú évek óta vezetett rovatában úgy ismertette Gábor Miklós újat kereső vallomásait, hogy az (egy árnyalattal) több is volt mint pusztán ismertetés. És éppen mert a napilap olvasói ezt megérezték, vállalkozott arra is, hogy a Rádióban - ahol „hivatásos" vitavezető - megpróbálja egy „közjáték" megszervezését. Az alább nyomtatásban is közölt - az eredeti anyagnál *valamivel* rövidebb, de annak „rádiós" stílusfordulatait megtartó - beszélgetés tartalmilag nem mond sok újat ahhoz képest, amit Gábor Miklós már addig is, s különösen *azóta* elmondott. De egyrészt *hallgatókat is* bekapcsolt - az olvasók mellé - abba az áramkörbe, amelyet egy kiváló, de önmagával (szerencsére) mindig elégedetlen színész hangosan gondolkodása indukált, s ezzel, remélhetően, újabb inspirációkat, önkorrigálási lehetőségeket is adott az akkor még csak elkezdett sorozatnak. Másrészt - bár-milyen szerénytelenül hangzik is - módot adott a riporternek is, hogy a maga, *mások.* alkotómunkáját (és ezzel ma-gát az alkotást, annak népszerűsítését, jó medrét) szolgáló szürke munkája során egy szép, izgalmas élmény részese lehessen. És ha ezt az élményt *valamilyen formában* továbbítani tudja másoknak, akkor nem volt pusztán magánélménye, magánélvezete, hogy ott láthatta a II-es stúdióban a nyári ingbe öltözött Hamletet, amint - értő és értelmező társak között - *egyszerre* szerepel és átél. Hiszen a maga színészi (és most már írói) rangját, szerepét át-élve volt Gábor Miklós egy a vita-partnerek közül, és jellegzetesen „átélő-ként" - attól a bizonyos „kerekasztaltól" időnként felugorva, széles és kifejező gesztusok sorát alkalmazva, cigarettákat morzsolva, példáit gyufaskatulyazörgéssel, mimikával, sőt táncmozdulatokkal is illusztrálva - működött a stúdióban. (Pedig ez - ahol *saját* szöveget kellett mondani, a többieket közvetlenül meggyőzni - igazán nemcsak *játék* volt, hanem a legszabályosabb *szereplés* is.) A hallgatók - ezt az összetett visszhang alapján le lehetett mérni - nemcsak a beszélgetés tartalmi mondanivalóját értékelték, hanem megéreztek valamit abból *a produkcióból is,* amivé azok a rádióműsorok is válhatnak, amelyeknek nincs előre megírt szövegük. Persze, amennyiben résztvevői érdekes emberek; személyiségek.

Riporter: A SZÍNHÁZ című folyóiratban még folyik Gábor Miklós műhelyvallomásainak sorozata. Gábor Miklós ott - többek között - arról beszél, hogy a színészek szerinte át-élő vagy szereplő típushoz tartoznak, ami azonban nem feltétlenül és mindenben döntő. „Előfordul az is - idézem -, hogy egy színész egyik kor-szakában egyik, másik korszakában másik irány dominál. De egészében azt kell mondanunk, van alapbeállítottság, és ez nem függ a színész szándékától. Egy színész, fejlődésében legfontosabb az eleinte gyengébb funkció megerősödése, s ez csak akkor lehetséges, ha az alapfunkció szabadon működhet". Nem is folytatom tovább azonban, miután itt van körünkben Gábor Miklós is.

Gábor Miklós: Legszívesebben én is felolvasnék valamit abból, amit írtam. Nem tudom pontosabban megfogalmazni, éppen eleget gürcöltem minden mondatomért. Ezek a cikkek különben lényegében egy szakmai konfliktusomból indulnak ki. Nagyon súlyos lelki válságokon estem át a szakmámmal kapcsolatban, amíg rájöttem arra, *hogy* az én igazságom nem mindenkinek az igazsága, viszont más igazsága nem biztos, hogy az én igazságom. Tulajdonképpen ez volt az első felismerés. Azután rájöttem, hogy van egy bizonyos rendszer abban, hogy ki az, akivel szót értek, és ki az, akivel nem, ki az, aki nekem tetszik, aki azért tetszik, mert azt csinálja, amit én, ki az, aki szövetsége-sem az életben és a színházi munkában, de jobban szeretném, ha egy másik lenne a szövetségesem ... Tehát kezdett lassan kialakulni az, hogy ki vagyok én, felismertem magam azokban az emberekben, akikkel dolgoztam, és akikkel dolgozom. Ez a folyamat végül is ahhoz a talán elnagyolt megfogalmazáshoz vezetett, hogy szereplő és átélő.

Dr. Halász László pszichológus: A típusokkal a pszichológia köztudottan nagyon sokat vesződik és általában nemcsak egy alkotó, egy műfaj, vagy a művészi alkotásfajták megközelitésében. És nem is csak sajátos tevékenységkörök megközelítésében - gondolok például a sportolókra vagy a bűnözőkre, bármennyire bántónak tűnik is esetleg a megemlítésük -, ha-nem a legáltalánosabb emberi magatartásformák megközelítésében is. A típusok megközelítésének elvileg végtelen lehetősége van. De akármilyen szerencsés típustannal dolgozunk is, ezek csak mindig *megközelítési mó-*

dok, amelyek nem alkalmasak arra, hogy az adott embert, embereket *fel-tétlenül* beletegyük az egyikbe, vagy kivegyük a másikból. Magyarán: a típusfogalom nem tévesztendő össze az osztályfogalommal. Hiszen a Gábor Miklós által felvetett átélő és a szereplő sem olyan, mint a gerinces és a gerinctelen az élőlények világában. Amelyik élőlény gerinccel él, az biztos, hogy gerinces élőlény, vagy fordítva. Itt viszont nem erről van szó.

Riporter (közbeszól) : A színész is lehet gerinces . . . Bocsánat!

Dr. Halász: A típus egy sűrűsödési góc, egy csomósodási pont. Nem valamiféle zsák, hanem számos erővonal metsző-pontjában - és *bizonyos tulajdonságok felől* - közelíti az egyéneket, adott esetben a színészeket.

Riporter: Halász László szavaiból kiderül, hogy egy típus nem foglalhatja magába az összes tulajdonságjegyeket, a személyiséget. Kérdés viszont, hogy az általa jelzett alaptendenciák meghatározók-e annak a típusnak az életében?

Szabó György drámaíró: Mielőtt belemerülnénk e típusok kérdéseibe, szeretném megmondani, hogy ez az alkalom azért tetszik nekem, mert egy olyan műnek az első részei teremtették meg, amelyek szerencsésen módosítják a színészről mint az alkotómű-vészről alkotott képünket, és egyre jobban cáfolják azokat a romantikus, múlt századi nézeteket, amelyek a színészt csak mint egy hangszert tudják elképzelni egy alkotófolyamaton belül. A példa, amit Gábor Miklós elénk adott, jó bizonyítéka annak, hogy a színészet összetett mesterség és művészet, ahol az önmegismerésnek, az önrealizálásnak, az önmegváltásnak - ha szabad így mondani - valamennyi olyan fázisa fellelhető, ami minden igazi művészi processzusban megtalálható. Ennek bizonyítéka: nagyon szuggesztív leírásai, példái, amelyek írói szintűek. Egy olyan komplexitást látni itt, amelyik becsületére válik a színészi szakmának. Persze, maga a tény, hogy egy ilyen írásmű megszületik, ellene is mond rögtön, legalábbis részben, ennek a tipológiai kettősségnek és megosztottságnak. Vagyis annak, hogy ő magát inkább a beleélő művészek közé sorolja. Hiszen a „beleélés" - és az ahhoz való tartozás - még egyáltalán nem bizonyítja azt, hogy nincsenek belső megismerési konfliktusok. Sőt: azt dokumentálja Gábor Miklós új írása, hogy igenis vannak, és hogy talán nem is ez a valóságos megközelítése annak a problematikának, amelyet ilyen típusú alkotóművésznél találunk. Tehát nem valószínű, hogy a beleélő és szereplő ilyenfajta polarizációja külön desztillálható, vagy akár még csak hipotetikusan is szét-választható egy alkotói folyamaton belül. Hiszen ugyanakkor, amikor egy átélő színész önfeladása valósul meg, az a legnagyobb mértékben megvalósulása és kiterjesztése is önmagának. Legalább annyira exhibicionizmus, mint a másik . . A művészetben különben sokszor felmerül ennek a tudatos vagy tudattalan automatizmus-nak a kérdése. Van Aragonnak egy szép megjegyzése az automatikus írás-módra, arra a fajta módszerre, ami-kor az ember szinte öntudatlanul kezdi írni a szavakat és a verssorokat. Nem mindegy az ugyanis - mondja Aragon -, hogy *milyen tartalékok,* milyen akkumulátorok vannak, milyen tapasztalatok munkálnak abban az egyénben, aki munka közben *látszólag* automatikusan ír .. .

Gábor Miklós: Engedjétek meg, hogy beleszóljak egy kicsit. Történetesen az én életemben, hogy írok és játszom, ez megint külön konfliktus és külön probléma, amely - nyilvánvalóan bizonyos áttételekkel - még annak is megfelel, ahogy én a két típust felállítom. Különösen a továbbiakban, amikor írásomban aprólékosan belemegyek majd a színészi munkába, a próbamódszerektől kezdve, végig mindenhol, anélkül, hogy bármiféle receptet vagy módszert adnék. Nem, éppen nem módszert akarok adni, hiszen itt van a Sztanyiszlavszkij-rends*zer,* amelyből - sajnos - főleg mód-szert csináltak. Én éppen azt szeretném megmutatni, hogy módszernek ugyan nem módszer, de kitűnő meg-fogalmazása annak, amit én átélésnek nevezek, és amit az átélés folyamata pszichológiailag, a gyakorlati munkában, a színészetben jelent. Amit megírtam és még meg szándékozom írni, az nem azonos azzal, amit mint színész játszom, amikor este felmegyek a színpadra. Nemcsak a tartalma, a tipológiája sem. Tudom, hogy a kettő valahol összefügg, de végül is nálam talán egy ilyen többszörös hasadás áll fenn. Azon túl, hogy színész vagyok és szerepelek, azonkívül író is vagyok, aki nézi a színészt és a szerepet is. Ez, mondjuk, a következő könyvemnek a témája. Ami nyilván ugyanehhez a témakörhöz fog kapcsolódni. A lényeg az, hogy én, aki tudatosan leírom ezeket a folyamatokat, *mint színész, a színészi munkában* semmi esetre sem vagyok tudatosabb vagy inkább intellektuális jellegű, mint sok más *átélő* típusú kollégám. Nem! Azokat a dolgokat, amiket leírok, *otthon, az íróasztalomnál* írom le, teljesen más pozícióban. Ha ezzel a magatartással mennék be a színházba, s viszonyulnék egy szerephez, akkor megbuknék mint színész. Ha nem tudnék úgy bemenni a színházba, hogy bemegyek az első próbára, és beállok a többi színész közé, hogy ott részt vegyek egy olyan munkában, amelyben - legalábbis számomra - az intellektusnak szinte semmi szerepe sincs, hiszen a gerincemmel játszom, meg a karommal játszom, meg a hangommal játszom, tehát effektív színészi munkát végzek, és kész szöveget mondok. Ha ezt nem tudnám megcsinálni, akkor lehet, hogy jó kritikus lennék vagy közepes kritikus, vagy bármilyen kritikus, de nem lennék színész. Többek között éppen azt szeretném elérni azzal, amit írok, hogy ne azt nézzék a színészi munkában, amit ezek a megfogalmazások, hogy intellektuális színész meg tudatos színész jelentenek. Mert mi az, hogy tudatos, meg mi az, hogy ösztönös? Ezeket a fogalmakat - amelyek szerintem hamisak - korrigálni kell. Hiszen egy olyan fajta gondolkodási rendszer fogalmait próbálják bevinni a színházba, amelyek ott nem fedik a tényeket. A színészi tények nincsenek megfogalmazva, nincs olyan anyagunk, amivel a színészetben mozoghatunk, mint amilyen van például a zenében vagy a táncban, amelyhez a színészet különben nagyon közel áll. A táncban vannak bizonyos figurák, amelyeket a táncosokon számon lehet kérni. Én azt szeretném, *hogy* azt, amit a néző a nézőtéren lát, átél, és amit a színész a színpadon átél, végre sikerüljön megközelíteni, vagyis *olyan fogalmakat alkotni, amelyek a színészetben valamennyire stimmelnek.* Ez a munka nem egy színész munkája, ez valakié, aki betévedt a színházba.

Bennem - s ez talán valamennyire hasznos - ez a kettő találkozik, a színészé és a betévedőé. A színészek nemigen érnek rá munka közben ezzel foglalkozni. Bennem, úgy látszik van valami képesség, hogy közben ezzel is tudok foglalkozni.

Dersi Tamás kritikus: Azt hiszem, hogy ezeket a problémákat nem is nagyon lehet másképp megközelíteni, csak úgy, hogy egy jelentős, nagyformátumú színész rögzíti a maga műhely-munkájának tapasztalatait. Ilyen magas színvonalon méghozzá, mint ahogy Gábor Miklós. Az általa leírt példák hitelesítik és megerősítik a tipológiáját is. Ha azonban a példák körén kívülre lépek, akkor nem tudok vele egyetérteni. És itt szeretném bekapcsolni azt a gondolatot, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni. Vagyis, hogy a színház elválaszthatatlan a drámától. A játszott, a bemutatott mű minőségétől. A Gábor Miklós által említett írók, darabok és szerepek jellege, alkata, természete teljes mértékben alátámasztja tipológiáját. De vannak más természetű művek, szerepek is. Azt hiszem, hogy például Csehovnál vagy Gorkijnál vagy Albee-nál Gábor Miklós kategorizálása elfogadható. Vannak azonban olyan darabok, s éppen a modern drámában, amelyek már megkérdőjelezik ezt.

Gábor Miklós: Azért kellett nekem *ez* a két fogalom, hogy *a* továbbiakban tájékoztatást tudjak adni bizonyos lelki folyamatokról. Tehát, hogy eligazodjunk bizonyos jelenségekben.

Dr. Halász: Bár bővíteni fogja a vitatan-dó problémákat, és félek, mire a végére érünk, akkor kellene kezdeni, mint minden rendes vitát, de feltétlenül érdemes leszögezni, hogy amikor Gábor Miklós az előbb azt mondta, hogy bizonyos konfliktusok Iereagálása, levezetése volt annak a tipológiai párnak a megragadása is, amelyről most beszélgetünk, akkor bennem felötlött az a markáns alkotástipológia, amelyet Schiller írt le a naiv és a szentimentális alkotók ellentétes típuspárjáról. Azért is, mert - mint tudjuk - Schiller maga is bevallja, hogy őt ebben egy nagyon is személyes momentum vezette, nevezetesen a Goethéhez való viszonyának tisztázása. De e motívumokon túl-menő asszociációkat is kelt bennem a schilleri tipológiával a Gábor Miklós által említett „szereplés" és „átélés". Hiszen amikor Jung pszichológiailag is elemezte az utóbbit, eléggé kirajzolódott, *hogy* a naiv, vagyis nem sokat rágódó, nem sokat töprengő, hanem a benne munkáló őserőt szabadon, ösztönös spontaneitással kiáradni engedő alkotói tehetségforma erőteljes rokonságot mutat az extrovertált magatartásformával. Ezzel szemben a Schiller által önmagára jellemzőnek talált szentimentális alkotó magatartás - amely nem a mai értelemben vett szentimentalitás - a nagyon tudatos, kereső, befelé forduló, tehát introvertált magatartásmódnak felel meg. Nem az a helyzet-e vajon, *hogy az* az igazán élethű magatartási mód (most már nem a színházról beszélek, hanem az életről, ám ez végül is ide tartozik), amelyikben *ez a kettő egy szerencsés szimbiózisban egyesül?* Vagy úgy, hogy az illető meg tudja valósítani a szimbiózist a saját kettősségének harmóniába hozatalával, és ami a benne alkatilag gyengén fejlett, azt felfejleszti a másik ja-vára, vagy pedig olyan emberi kapcsolatokat keres, amelyekben az ő introverzióját vagy naivitását a másiknak az ellentétes magatartásformája egészíti ki. Vajon egyszerűsítés-e azt mondani, hogy az életben is, *de a* színházban is szükség van erre a szimbiózisra? Nem a típusok tagadására, hanem a szimbiózisra. A Dersi Tamás és a Gábor Miklós közötti vitában is további Fonal lehet ez.

Szabó György: A színházban is az a lényeg, hogy egy egyéniség milyen viharokon át ért meg valamit, hogy milyen utakat jár meg a megismerésig. Ennek látszólag ellene mond néhány naivnak mondott színészi alkat, de én azt hiszem, hogy valójában még azoknál is nagy tapasztalati anyag halmozódhatott fel.

Gábor Miklós: Nagyon jó, hogy szóba került Schiller és Jung is. Miután ugyanis - őszintén szólva teljesen ötletszerűen - egy színészekkel folytatott beszélgetésben „beugrott" ez a két szó, hogy *játszani* és *szerepelni,* egyszerre csak rájöttem, *hogy* én mindig arra gondolok, hogy játszom, de soha nem gondolok arra, hogy szerepelek. Nem, nem gondoltam rá, holott ezt csináltam egész életemben. Amikor erre rájöttem, természetesen rögtön éreztem, hogy itt valamiféle rokonságnak kell lennie más tipológiákkal. Amellett, hogy például Michelangelo és Leonardo ellentéte gyerekkoromtól kíséri egész életemet, és nyilván nem véletlen, hogy egy színész problémája ilyen személyes dolgokban jelenik meg. Én még ál-maimban is e két emberrel - hol az egyikkel, hol a másikkal - vagyok különböző összeköttetésben, amíg meg nem jelenik Rembrandt. Ilyen jelenségek is vannak. Nagyon jól tudom, hogy sok mindent... az egész életemet ... az egész életemnek a problematikáját jelentik ezek a figurák .. . És nem mindig ugyanazt. Nemrégiben azonban először is arra jöttem rá, hogy ezzel önmagában nem sokra megyek. Schillert ugyan elolvastam, és amikor Tolsztojról volt szó, akkor meg is értettem, no meg amikor Thomas Mann-nál olvastam Tolsztojról, meg Goethéről, meg Dosztojevszkijról, meg Csehovról, akkor értettem is a kapcsolatot. Furcsa módon azonban a színészetben egyszerűen nem tudtam hozzányúlni. Rá kellett jönnöm, hogy nekem ebben az istenverte vagy istenáldotta mesterségben konkrétan a színészi munkára vonatkozóan rendet kell teremtenem. Magamban legalább.

Riporter: A színészi mesterség oly merőben különbözik a többi mesterségtől?

Gábor Miklós (élénken): Abból, amit eddig mondtunk az következik, hogy *nem.* Viszont, ha nem foglalkozom külön és aprólékosan a színészettel, akkor megtagadom a rokonságot a többi mesterséggel és művészettel, az egész élettel. Tudtommal arról, hogy a Schiller tipológiája valamiféle rokonságban lehet a színészettel, eddig még nem volt szó. Most van. Éppen ezért csak a színészet szempontjából kezdtem el birizgálni a dolgokat. Egy példát csak. Valaki leírta, hogy Sztanyiszlavszkij közel került Brechthez, mert íme, mikor egy polgárháborús darabot próbáltak, akkor azt mondta a színészeinek, hogy menjenek ki, és nézzék meg, hogy a vöröskatonák hogyan használják a puskákat. És hogy hát, íme, Sztanyiszlavszkij ezzel ideológiailag is fejlődött. Pedig nyilvánvaló, hogy Sztanyiszlavszkij azért mondta, hogy menjenek oda és nézzék meg a puskákat, mert mikor arról volt szó, hogy valaki egy levest megfőz a színpadon, akkor menjen és nézze meg, hogy hogyan főzik a le-

vest. Amellett egy fehér katona és egy vöröskatona ugyanúgy süti el azt a puskát. Mint tudjuk. Ilyesmiket mondva a színészetről még nem mondtam semmit. Még akkor sem igazán, ha azt mondom: extrovertált vagy introvertált. Soha senki nem kéri számon a festőkön vagy a szobrászokon, hogy intellektuálisak legyenek. A legtermészetesebbnek tartják, hogy a szobrász veszi a kalapácsot, feltűri az ingujját, aztán odaáll ahhoz az anyaghoz, és megcsinálja a szobrot. Ha utána interjút csinálnak vele, akkor általában ő is el szokta mondani azokat a dolgokat, amiket *minden művészi dologban minden kérdésről* elmondanak. Mert ugyan-azt fogja mondani a humanizmusról, ugyanazt fogja mondani a szépségről, ugyanazt az emberi egyéniségről. De furcsa módon arról a tényről, hogy odament, és a kalapáccsal ráütött az anyagra, erről még mindig nem mondtak semmit.

Riporter: Azt azért mondták már, hogy a szobrásznak a felesleges márványt kell eltávolítania ...

Gábor Miklós: Nem azt mondom, hogy a szobrászatról még egyáltalán nem mondtak semmit, mint ahogy azt sem, hogy a színészetről sem mondtak eddig semmit. Arról van szó .. .

Riporter (közbevág): A színészeknél nem is tudjuk, hogy mi az a márvány ...

Gábor Miklós (élénken): No hát itt van, itt kezdődik ... itt kezdődik, hogy nálunk még azt sem határoztuk meg, hogy mi a márvány, azt sem, hogy mi a kalapács. Mert nekem azt ne mondják, *hogy* intellektuális színészet. Uram isten, hát én, aki benne vagyok a szakmában, tudom, hogy az úgynevezett intellektuális színészek között hány a tökkelütött, de zseniális esetleg, és az ösztönösök között a ravasz, okos, rafinált . . . És a szívét is keresheted, nem találod másutt, csak a színpadon. Pontosan ez érdekel engem is. Ha ezeket a dolgokat megpiszkáljuk részleteiben is, akkor jobban meg tudjuk találni az összeköttetést azokkal a kérdésekkel, amelyek eddig csak nagyjából fogalmazódtak meg. Ha nekem valami példa volt, akkor az egy festőnek a művészetről szóló írásai. Ez pedig Paul Klee. Aki azt csinálja, *hogy* a saját művészetét egyszerűen a pontnak és a vonalnak a mozgásából kezdi, és a végén eljut a saját világnézetéig. Ha a pontot és a vonalat a színészetben egyáltalán meg lehet találni - ha másnak nem, akkor a színészeknek -, akkor a közönség is megtalálja a színészet be-fogadásának eszméit. Vagy legalábbis el fogja vetni a színészettel kapcsolatos téveszméit. Tapasztalom, hogy mi, színészek sem tudunk egymással beszélni. A problémák között természetesen nem tudok kiigazodni, ameddig a darabot nem ismerem. Ám például az a halálugrás, hogy hogyan lesz abból, amit én a darabból meg-értek, a gerincem tartása, hogyan nő ki a púp a hátamon, ez olyan határ-kérdés, ahol valamiféle új, eddig meg nem fogalmazott dolognak kell be-jönnie, hogy pontosan, színésznyelven beszélni tudjunk róluk. Mert, ha mindig csak arról beszélek, amiről eddig beszéltek, olyan maradok, mint a kri-tikus, aki leírja nekem, hogy mit ját-szottam el, és leírja azt, amit az író már előzőleg megfogalmazott. De azt a kis - „minimális" - eltérést, ami azt jelenti, hogy *én* játszom el azt a dolgot, már nem tudja megfogalmazni a „kritikusi" nyelvezet. Egyszerűen nincs rá fogalma.

Riporter: Szükséges ezt egyáltalán meg-fogalmazni a kritikában?

Gábor Miklós: Ott talán nem, de a színházban mindenképpen szükséges-nek látszik, mert a színházban gyötörjük egymást félreértésekkel. Gyötörjük egymást, rendezők és színészek, és színészek és színészek is. Mintha mindannyian süketek lennénk, és a szánkat jártatnánk, nem tudván, *hogy* miről beszélünk. Ha csak mást nem mondok, itt van ez a bizonyos „intel-lektuális" szó. Ha nekem azt mondják, hogy gondoljak az anyámra a színpadon, akkor én általában nem azt fogom keresni, hogy milyen arcot vágjak, amelyen kifejeződik az, hogy az anyámra gondolok, hanem akkor lehetséges, hogy azt fogom csinálni, hogy megfogom így ezt a gyufát, így csinálok, és leteszem. Ennyi az egész. És senki nem fogja tudni, *hogy* az anyámra gondolok, ha kiveszem az egésznek a szövevényéből. Lehet azonban egy másik színész, akinek azt mondják, *hogy* gondoljon az anyjára. Az illető megáll, úgy csinál a kezével, mint a Szűz Mária, és magában azt mondja sóhajtva: Anyám. *De minden darabban...*

Dersi Tamás: Nagyon élvezem ezt a gon-dolatmenetet, amit azonban egy koor-dináta-rendszerbe kell állítani. Ennek a koordináta-rendszernek egyik megha-tározója a dráma, amit realizálni kell a színpadon. A másik az idő, a kor. Nem véletlen az, hogy klasszikus műveltség-anyagát nem tudta konkrétan vonatkoztatni Gábor Miklós az ő leg-személyesebb alkotói problémáira. Mert ezek a problémák másképp jelentkeznek ma, mint húsz évvel ez-előtt, és még inkább másképp, mint száz vagy kétszáz évvel ezelőtt. Úgy is fel lehetne tenni a kérdést, hogy a közönség miként várja el ennek a két típusnak a jelentkezését a szerepben, az előadásban. A két vagy három tanulmányrészletből is kiderül, hogy Gábor Miklós tulajdonképpen a szintézist keresi. Mert az átélő színész sem úgy játszik ma, mint ezelőtt har-minc évvel. Az átélő színész munká-jában is ott van valami, ami a szereplő típushoz tartozó motívum, az *értelmezés.*

Gábor Miklós: Nem értelmezésről van szó, hanem *a szereplőről* van szó. Mert bármilyen furcsa is, az a színész, akit úgy neveztek, hogy elidegenítő színész. nagyon közel áll a régi típusú, patetikus színészhez. Csak az egyiknél az esze dominál a gyakorlati munkában, a másiknál az intuíciója, vagy mit tudom én, micsodája. Itt van Psota Irén, aki az egyik oldalon a pátosz, a lángolás, aki úgy áll a szín-padon, mint a szobor, akit szoborba lehet formálni, mint ahogy meg is próbálták a klasszikus szerepeiben. Ugyanő talán a legjobb Brecht-színésznő ma Magyarországon. De Csehovban még nem láttam, és Csehovban nagyon fel kellene kötnie a fehér-neműjét, hogy jól eljátssza.

Dersi Tamás: Itt vagyunk a problémá-nál, ami különösen izgat. Hogy ugyanis a szereplő színész nem azonos az elidegenítő színésszel, hanem itt árnyalatok vannak. Legalább annyira jellemzőnek tartom - meg kell ismételnem - az értelmező szándékot. Azt hiszed, hogy Hamlet-alakításod, amely már nyilvánvalóan abban a korszakodban született, amelyet az átélő színész korszakának tartasz - és ami lényegében így is van -, abban nem volt nagyon sok olyan elem, amely nem fért volna bele a harminc - vagy akár húsz - évvel ezelőtti át-élő színész teljesítményébe? Vitted magaddal a munkádban, életedben az

értelmezést, és abban a szerepben szintézist teremtettél. Az átélő és értelmező alkat szintézisét teremtetted meg, nagy sikerrel. Csak azt akarom mondani, hogy a kettőnek a szintézise a jó, az segít a további sikerekhez. A te pályád is ezt bizonyítja.

Gábor Miklós: A probléma a színész számára főképpen az, hogy ezt *hogyan* tudja elérni. Erre vonatkozólag sok mindenről van szó. Azt hiszem, erről is tettem említést az elején, ha nem is vetted észre. Az emberre vonatkozó egyéb területeken nagyjából stimmelnek ezek a dolgok, ránk nézve ugyanúgy, mint mindenki másra nézve. Egy kollektívában ránk, színészekre is nagyjából azok a kollektívára jellemző törvények érvényesek, mint egy üzemben. Vannak azonban sajátosan színészi megközelítések is, ahol konfliktus van, összeütközés egy színészen belül is. Hogy egyáltalán felfedezzem a problémát, hogy észrevegyem azt, amit - bocsássatok meg - egyetlen kritikus sem vesz észre, például éppen Psota Irén személyében, máshonnan kell közelíteni. Ha azt mondom, hogy érzelmi, hogy intellektuális, vagy nem tudom mi, akkor *nem tudok mit kezdeni* azzal, hogy mi van Psota Irén jellemalakításában, hogy mi van Psota Irén brechti alakításában? Ha az átélő és szereplő felől nézem, akkor - remélem sikerül majd részleteiben is kifejteni -, akkor meg tudom érteni e kiváló színésznő részleges sikertelenségeit is. Meg tudom érteni, hogy Johannája miért volt egyes részletekben jó, és általában miért nem? És hogy hol van ennek köze például ahhoz, hogy Shaw nyúlt egy szenthez? Hogy milyen konfliktusokat jelentett ez? Psota Irén nem tudta ezt, mert a színész nem ezzel foglalkozik, hanem a szerepet akarja megoldani. Én ezekkel a fogalmakkal olyan csipeszeket próbálok tulajdonképpen keresni, amelyekkel meg lehet ragadni a színészet jelenségeit. Es talán olyan jelenségeket tudok megfogni így, amelyek egyéb foga-lomköreinkből kicsúsznak.

Szabó György: El lehet mondani, hogy - mint talán ez a beszélgetés is mutatja - lassanként nemcsak a színjátszásban, hanem értelmezésében is sor kerül korábbi előítéletek, begyökeresedett és megmerevedett szokások oldódására. Valahol az egészben kezd kifejlődni egy összetettebb, mélyebb és azon keresztül szintézis felé tartó elképzelés.

Dr. Halász: Végighallgattam a vitát, amelyen én a legkívülállóbb kívülállóként ültem, hiszen nem vagyok sem színész, sem kritikus, sem dráma-író, sőt riporter sem. Az a benyomásom, hogy mindazok a kérdések, amelyeket Gábor Miklós cikkeiben és a vitánk során felvetett, olyan problémák, amelyek a pszichológiát is izgatják. Kiváltképp abból a szempontból, hogy azok a sajátos lelki folyamatok, azok a történések, amelyek részint tudatosultan, részint kevésbé tudatosan a színészben lejátszódnak, nyilvánvalóan nem abban térnek el, hogy az egyik típusban fellépnek, a másik típusban pedig nem lépnek fel. Inkább arról van szó, hogy adott helyzetben, adott időszakban *hogyan* nyilatkoznak meg benne. És *e hogyan* felvetése Gábor Miklós részéről - bátran mondhatom - jó indíték nem-csak a szűkebb értelemben vett színészpszichológia, hanem általában a művészetpszichológia számára. Az olyan problémák, mint az ihlet, a fel-villanás s egyáltalán, az alkotó munka előkészítő stádíuma, különös tekintettel az érlelésre, talán az eddiginél alaposabban kidolgozhatók a „szereplő" és „átélő" munkahipotézise alapján. Helyes igény, hogy korrigálni kell azt a tényleg felületes megkülönböztetést, hogy valaki intellektuális színész, illetve nem intellektuális színész. Mert mást nem is lehet itt mondani, hiszen az „intellektuálisnak" nem az „ösztönös" az ellenpár-ja, hanem pusztán a „nem intellektuális". A Gábor Miklós-féle fogalompárból elindulva - ezt az „elindulva" szót hangsúlyoznám - talán valamivel pontosabb feleleteket kaphatunk az átélésben lejátszódó és kísérlettel, pszichológiai vizsgálattal aligalig megközelíthető kérdésekre.

Gábor Miklós: Annál is inkább, mert a színház egy kísérleti pszichológiai telep, amelyre azonban - legalábbis ilyen vonatkozásban - nem nagyon figyelünk.

színház és közönség

KULKA ESZTER-SZENTIRMAI LÁSZLÓ

A szegedi Nemzeti Színház nézői

Egy szociológiai vizsgálat módszertani kérdései

Ez a tanulmány annak a kérdőíves közönségvizsgálatnak módszertani kérdéseivel foglalkozik, amelyet az 1969/70-es színházi évad végén a Szegedi Nemzeti Színház tizenöt - tizenhárom bérletes és két bérletszüneti próza, musical és opera - előadásának nézői között végeztünk. Az eredményekre ennek a cikk-nek keretei között nem térünk ki, erre a következő részben kerül majd sor.

Élő közeg nélkül, amelyben hatni tud, egyetlen művészet sem annyira halott és hiábavaló, mint éppen a színház. S hogy a színház válságban van, ez ma már szinte közhelynek számít, talán nincs is valamirevaló színházkultúrával rendelkező nép, amelynek nyelvén ne jelent volna még meg nyomtatásban ez a megállapítás.

Ennek az úgynevezett „válságnak" egyetlen kézzelfogható és közös jele van: a közönség részleges vagy teljes közömbössége a színház tevékenysége iránt, magyarul: távolmaradása.

A lengyel Andrzej Hausbrandt (The Theatre Audience in Figures, Warsaw, I970) a színházi közönségről írt tanulmányában jegyzi meg azt a valóban különös tényt, hogy az UNESCO - egyébként kitűnő - Statisztikai Évkönyvéből

hiányzik a „színház" című jelenség, még az olyan egyszerű adat is, hogy hány színház működik ma a világon, vagy hogy egy adott időszakban hány „szín-*ház*i néző" van, holott ez az adat filmmel, rádióval, újságokkal kapcsolatban magától értetődően szerepel.

A színház hatásmechanizmusát elemző szakemberek sokat vitáztak már arról, vajon az irodalmi szöveg, a díszlet, a színpadi mozgás, a rendezői koncepció és szuggesztivitás vagy a színészi játék, a nagy színészegyéniségeknek ereje adja-e a színháznak mint műfajnak legfőbb vonzóerejét. Nem hisszük, hogy ebben a kérdésben véglegesen dönteni lehetne vagy kellene, egy azonban biztos, s ebben mindenki megegyezik: közönség nélkül a színház mint művészi és társadalmi jelenség nem létezhet. S bár a pénztárosok, közönségszervezők, jegyszedők, ruhatárosok - tehát a szín-ház olyan alkalmazottai, akik minden-napos munkájuk során személyes kontaktusban vannak a nézővel - sokat tudnának mondani egy-egy produkcióval szemben kialakult hangulatról, ezek csak esetleges, összefogottan nem elemezhető adalékok lennének csupán, még abban az esetben is, ha a fenti fölsorolt színházi alkalmazottak feladatkörébe tartozna a nézőtéri közhangulat, a „tetszik - nem tetszik" hullámzásának regisztrálása.

A színházi közönségről statisztikai módszerekkel való tájékozódásnak sokkal régebbi tradíciói vannak, mint gondolnánk. Mindenütt a világon - hogy csak néhány példát említsünk: Lengyel-országban, az NSZK-ban, Angliában - a szociológia tudományos módszereivel szondázzák a közönséget. Ezért látszott halaszthatatlanul szükségesnek, hogy közelebbről megismerkedjünk ezzel az arc nélküli tömeggel, ízlésével, színházba-járási szokásaival, véleményének befolyásolhatóságával, kulturális szokásaival, műveltségi szintjével foglalkozása, korcsoportja és neme szerinti bontásban. Egy ilyen vizsgálat természetszerűleg nem törekedhet a teljességre, csupán első lépcsőjét alkothatja egy, a későbbiek során végrehajtandó és részletesebb programnak.

Mindenekelőtt tisztáznunk kellett a színházi néző fogalmát. Eszerint színházi néző az a személy, aki nem valamely véletlen, hanem elhatározása révén jött be a színházba. Nem számít színházi nézőnek az ügyeletes tűzoltó vagy az ügyeletes orvos. Egy néző, aki egy évben ötször megy színházba, az a statisztikus vagy a szociológus számára öt nézőt jelent. Viszont nem számít szín-házi nézőnek az a személy, aki például valamelyik színházi ember hozzátartozójaként jegy nélkül - tehát nem a normális körülmények között - megy az előadásra. Statisztikailag színházi néző az a személy, aki érvényes jegyet - vagy bérletet -- vált akkor is, ha az előadást nem nézi meg. (Elképzelhető például, hogy a mi felmérésünk alapját képező tizenöt előadásból egy személy több darabot is megnézett, s így esetleg több ízben is kitöltött kérdőívet.)

Miután egy vidéki színháznak - komplex feladatai folytán - még annyi lehetősége sincs egyéni stílus, markáns profil kialakítására, mint egy fővárosi színháznak, így közönségében sem szorítkozhat egy bizonyos réteg igényeinek kielégítésére, a város összlakosságára kell gondolnia, s ennek az összlakosságnak „elvárásaival" számolnia. Természetesen figyelembe véve a helyi sajátosságokat: a mi esetünkben például azt a tényt, hogy - mint ezt felmérésünk is megerősítette - Szegeden komoly és számottevő (részben már aktivizált, részben még csak potenciális) közönségréteg a középiskolák, főiskolák és egyetemek hallgatósága, amelynek a lakossághoz viszonyított aránya a legmagasabb a vidéki városok között.

A színházi közönség egzakt módszerekkel történő vizsgálata sajátos problémát jelent mind a színház, mind a társadalomkutató számára. Sajátos probléma a vizsgálatba bevonható személyek kiválasztása. Választhatjuk a város potenciális színházlátogatóiból, tehát az összlakosságból képzett minta kikérdezését, s akkor megismerkedhetünk mind a rendszeres, mind az alkalmi színházlátogatók, valamint a színházba soha-sem járók színházlátogatási szokásaival, színházzal szemben tanúsított elvárásaikkal vagy elutasításukkal. Ez az el-járás azonban nagyon költséges, s ugyanakkor nem ad megfelelő választ arra a lényeges kérdésre, hogy egy évadban hogyan alakul a színház törzs-közönsége, milyen társadalmi rétegből milyen százalékarányban kerülnek ki a bérlettulajdonosok, alkalmi színházlátogatók. A színházlátogatók társadalmi és egyéb demográfiai jellemzők szerinti összetételének ismerete viszont - véleményünk szerint - elengedhetetlen előfeltétele a megfelelő színházpolitika kialakításának.

Ha az információt szolgáltatók körét a színházlátogatókból képzett minta alapján választjuk, akkor is alternatív megoldások mellett dönthetünk.

1. A bérlettulajdonosok neve és lak-címe rendelkezésünkre áll, véletlen ki-választás alapján képezhetünk olyan mintát, amely a rendszeres színházlátogatók 10-15 százalékát reprezentálja. A mintába bekerült bérlettulajdonosokat kiképzett kérdőbiztosok lakásukon felkeresik és standardizált kérdőív segítségével interjút készítenek.

2. A színházi évad végén valamelyik előadáson kérdezőbiztosok közreműködésével vagy önkitöltős kérdőív segítségével megkérdezünk minden nézőt.

Amikor felmerült a Szegedi Nemzeti Színház nézői szociológiai jellegű vizsgálatának szükségessége, az első változatot elvetettük. Ha lakásukon keressük fel a bérlettulajdonosokat, ez egy-részt igen pénzigényes vállalkozás, a kérdezőbiztosoknak esetleg többször is fel kell keresni az illető személyt. A megkérdezett úgy érezheti, hogy az anonimitás nincs kellőképpen biztosítva, bár nehéz elképzelni, hogy egy színházszociológiai vizsgálat keretében milyen kérdésre nem válaszolnak szívesen a nézők, de ezzel a vonakodással is számolnunk kellett. Legfőképpen az szólt az ilyen módon megszervezhető vizsgálat ellen, hogy ebben az esetben nem ismerjük meg azoknak a nézőknek a szokásait és motivációit, akik nem járnak rendszeresen színházba, azaz nem rendelkeznek bérlettel.

Egyetlen előadás nézőközönségének megkérdezése nem ad elegendő tájékoztatást, ezért döntöttünk úgy, hogy más külföldi példa alapján (Mann, P. N.: Surveying a theatre audience: methodological problems - The British Journal of Sociology, 17. 1966. 4. sz. 380-387 p.) 1970 áprilisában és májusában 15 előadás alkalmával minden nézőt megkérdezünk.

Alapvető problémaként jelentkezett, hogyan kapjunk megfelelő, korlátozott terjedelmi információt a színház látogatóiról. Az interjút figyelmen kívül kel-lett hagynunk, mert egyrészt a vizsgálat nagy számú kérdezőbiztost igényelt volna (jelentős költségkihatással), másrészt a színházon belül nem állt volna erre a célra több helyiség a rendelkezésünk-re. Továbbá a szüneteket a nézők fel-tehetően nem szívesen töltötték volna a kérdezőbiztosokkal való beszélgetéssel, hisz a színházlátogatás társadalmi ese-

ménynek is tekinthető, amikor a színházlátogatók a felvonás között rendelkezésükre álló időben inkább ismerősökkel beszélgetnek, kicserélik véleményüket - többek között - a látottakról, hallottakról.

A vizsgálat módszereként az önkitöltős kérdőív mellett döntöttünk. Felmerült annak a lehetősége, hogy a nézők a színházban megkapják a kérdőívet előre bérmentesített borítékokkal együtt. Ezt a megoldást el kellett vetnünk, hisz a kérdőív nyomdai költségein túl, ez az eljárás előrenyomtatott borítékonként 2,60 Ft-ha került volna. Másrészt kétségesnek tűnt, hogy az előadás megtekintése után a néző érdekelt-e még abban, hogy a kérdőívet kitöltse, és vegye magának azt a fáradságot, hogy a borítékot a postaládába bedobja.

Kombinált eljárást választottunk, olyan kérdőívet készítettünk, amelyet a megkérdezett még a színházban kitölthet, ha tájékoztatásra van szüksége, a kérdezőbiztosok segíthetnek, s mindez csupán néhány percet vesz igénybe. Hat egyetemi hallgató kérdezőbiztos segítette munkánkat, akik korábban már több alkalommal vettek részt interjús szociológiai vizsgálat lebonyolításában. Mindegyik kérdezőbiztos karszalagot viselt, több íróeszköz volt náluk, s a nézőtéren, illetve a folyosón sétálva felhívták magukra a figyelmet.

A kérdéseket 21 X 15 cm nagyságú zöld karton mindkét oldalára nyomattuk. A szervezők az előadás időpontjának közlésével együtt értesítették a bérlettulajdonosokat: a színház igazgatósága kéri a kedves nézőt, hogy az elő-adás alkalmával szíveskedjen kitölteni egy kérdőívet, amely a színház működésével kapcsolatos, s ezzel nagyban segíti a színházi vezetést.

A szegedi napilapban, a Délmagyarországban „blickfangos" cikk jelent meg („Zöld karton a vörös bársonyon"), amely felhívta az április második felé-ben és május első napjaiban színházba látogatók figyelmét, hogy a színház igazgatósága számít a kérdőív kitöltésé-ben minden néző segítségére. Ennek a cikknek keretében mind a későbbi nézők, mind az olvasók megismerkedhettek a szociológiai jellegű felmérés céljaival.

A Mindenki városa főpróbáján megvizsgáltuk, hogyan funkcionál a kérdőívünk. A főpróbát megtekintette a József Attila Tudományegyetem közel száz negyedéves jogászhallgatója, akik szociológiai módszertani gyakorlat keretében *már* megismerkedtek a kérdőívtechnikával. A valóságos helyzetnek megfelelően az előadás előtt megkapták a kérdőívet, a kérdezőbiztosok segítettek, ha szükség volt. Ez a próba meg-győzött bennünket arról, hogy a kérdőív a célnak megfelel, kitöltése nem vesz sok időt igénybe, tehát ahogyan *tervez*-tűk, a következő előadásokon kioszt-hatjuk a nézőknek.

A vizsgálat során alkalmazott kérdő-ív *négy* blokkra, illetve tizenhat fő kérdésre oszlik. *Az objektív* adatokra (foglalkozás, iskolai végzettség, életkor, a megkérdezett neme) vonatkozó kérdéseket a kérdőív végén helyeztük el. Úgy gondoltuk, hogy a néző szívesebben válaszol ezekre a számunkra oly fontos kérdésekre akkor, ha már elolvasta a többi kérdést, és megállapította, hogy a kért információ a színházzal kapcsolatos, tehát anonimitását akkor sem fedi fel, ha megválaszolja a személyére vonatkozó kérdéseket.

A színházlátogatási *szokások* elemzését több kérdés tette lehetővé. Abból, hogy a megkérdezett bérlettulajdonos vagy alkalmi jegyvásárló, következtethetünk a színházlátogatás gyakoriságára. Nem közömbös számunkra, hogyan jut el a néző a színházba, a szervezésnek a sajtónak, a baráti kör ajánlásának, a darabok spontán igénylésének, illetve ezek együttes hatásának milyen ösztönző hatása van. Választ kértünk arra vonatkozólag is, hogy egyáltalában miért jön a néző a színházba. Milyen szerepe van ebben a színésznek, a szerzőnek, a műfaj kedvelésének, társa-dalmi eseménynek tekinti-e a színház-látogatást, vagy nem is tudja megmondani, hogy miért váltott bérletet vagy színházjegyet, a különböző műfajok kedvelése hogyan befolyásolja a színházbajárást.

Fontos következtetéseket vonhatunk le az évad folyamán játszott darabok *látogatottságának, illetve a tetszés* vagy *nem tetszés* és a véleménynyilvánítástól való tartózkodás százalékos megoszlásából az egyes társadalmi csoportok ízlésszintjére vonatkozólag.

A színházlátogatási szokásokat és az *ízlésszintet* nem a művelődésből kiszakítva akartuk vizsgálni, hanem össze-függésbe hoztuk az olvasási és televízió-nézési szokások gyakoriságával.

A nézők megértették, hogy a színháznak további munkájához *szüksége van* a kérdőívek adataira, de egyébként is számítottunk elsősorban a bérlettulajdonosok lojalitására, akiknek egy részét több éves kapcsolat fűzte a színházhoz.

A kérdőív formája segítette a kitöltést. A kemény kartont nehéz volt öszszegyűrni és eldobni, ahhoz túl nagy volt, hogy zsebbe vagy kézitáskába lehessen tenni. Minden bizonnyal többen úgy gondoltak, könnyebb a kérdőívet kitölteni, mint eldobni vagy elrejteni.

A visszakapott több ezer kérdőívet nem szándékoztunk mind értékelni. Az egész információmennyiség értékelése megnehezítette volna mind a zárt, mind a néhány nyitott kérdés kódolását, másrészt a gépi feldolgozás igen nagy volumenű gépi idő igénybevételét tette volna szükségessé.

A nézőknek a társadalmi munkamegosztás struktúrájában elfoglalt helye szerint, a foglalkozásnak megfelelően csoportosítottuk a kérdőíveket, és az így kapott százalékos megoszlást figyelembe véve 500-as mintát képeztünk. Az egyetemi és főiskolai hallgatók kérdőíveit külön dolgoztuk fel. Az 500-as mintanagyságba véletlen kiválasztás alapján bekerült kérdőívek válaszait kódoltuk, majd a József Attila Tudományegyetem Kibernetikai Laboratóriumának segítségét igénybe véve a Számítástechnikai és Ügyvitelszervező Válla-lat gépei készítették elő elemzésre az anyagot.

A gépi feldolgozás programját úgy készítettük, hogy egyrészt az objektív adatok bontásában kaptunk táblákat: foglalkozás, iskolai végzettség, a megkérdezett neme és iskolai végzettsége szerint, továbbá a program figyelembe vette, hogy akik valamilyen műfajt különösen kedvelnek, miért járnak színházba. Végül a táblaterveket elkészítettük az olvasási és televíziónézési szokások gyakorisága szerint is. A fenti elveket alkalmaztuk az egyetemi és főiskolai hallgatókra vonatkozó adatok gépi feldolgoztatásában is.

A rendkívül gazdag és többféle szempont szerint feldolgozott anyag elemzése értékes következtetések levonását teszi lehetővé, amelyekre azonban jelen tanulmányunk keretében nem tudunk kitérni.

Az elvégzett vizsgálat és a feldolgozott anyag elemzéséből levont következtetések birtokában a *módszerrel, kapcsolatban* néhány megállapítást nyugodtan megkockáztathatunk :

1. A színházlátogatók jelentős százaléka bérlettulajdonos, akiket a színház-

zal szemben kapcsolatos elvárásaik arra ösztönöznek, hogy a kérdőív kitöltésével a színház további munkáját segítsék.

2. A kérdőíves felmérés, szokásaik, véleményük iránti érdeklődés újdonságot jelentett a nézők számára. A kérdőív néhány percet igénylő kitöltése nem vett el sok időt a szünetekben realizálható társas kapcsolatok idővolumenéből.

3. A kérdőív alakja és nyomdai úton történt sokszorosítása biztosította az áttekinthetőséget. Csaknem valamennyi kérdésnél a válaszlehetőségek feltüntetése biztosította az aláhúzással vagy bekarikázással történő gyors kitöltést.

4. A kérdezőbiztosok jelenléte, valamint a ceruzakölcsönzés nyilvánvalóvá tette, hogy a nézőktől a színház elvárja a kérdőívek kitöltését.

5. A bérlettulajdonosok írásbeli értesítése, a sajtóban megjelent cikk, a kérdőívnek a színházbalépés pillanatában történt kiosztása a színház kérését a kitöltésre vonatkozólag még inkább aláhúzta.

6. A kérdőíves kikérdezés a reklámkampány kitűzhető céljait is megvalósította: felhívta a figyelmet az élő, kapcsolatot kereső színházra.

7. A megkérdezett nézők azt érezhették, hogy a kérdőívre adott válaszaikkal ők is hozzájárulnak a színház munkájához, többségükben fejleszthette a színházhoz kapcsolódó kohéziós erőt.

Nem áltathatjuk magunkat azzal, hogy - ha valóban világjelenség lenne a színház iránti érdeklődés csökkenése - mi itt Szegeden egycsapásra megoldjuk a gordiusi csomót, s mindazokat visszacsalogathatjuk a nézőtérre, akik beérik a televízió színházi közvetítéseivel. További hiba lenne azt gondolni, hogy a közönség szerkezetének, összetételének különböző szempontok szerinti megismerése azonnal és mechanikusan meghatározza a kívánatos szervezési és műsorpolitikai változtatásokat. Mégis mindent el kell követnünk annak érdekében, hogy megkeressük azokat, akikben megvan az igény a színpadról el-hangzó élőszóra, s ezeknek próbáljunk legjobb tudásunk szerint színházat csinálni.

A gazdag információ elemzése révén levont következtetéseinkre következő cikkünkben szeretnénk kitérni.

s z í n h á z t ö r t é n e t

BERKES ERZSÉBET

A teljes színpadért

Portrévázlat Mácza Jánosról

„Letargikus agyalágyulásba visszarohadva ma, 1918 szezonvégén: Színház!" Több, mint ötven évvel ezelőtt ezek-kel a szavakkal rontott a színházi élet-re egy újságíró-kritikus pályáját éppen megkezdett fiatalember: Mácza János. A korabeli sajtóban nem ritka az ilyes hang, kivált induló fiataloknál, akik az-tán vagy maguk is beálltak a sorba, vagy eltűntek, ki tudja hova, merre, a történelem és a kásahegynyi sajtóanyag immár követhetetlen útvesztőiben.

Ezt a kritikust azonban valami megkülönbözteti az átlagtól: hitelt érdemlően igazolni tudta állításait. Az eltelt fél évszázadból visszapillantva, az utó-kor révén megokosodva is érezzük igazát, szándékainak jogosságát. Ezen kívül nem is torpant meg: élete, munkássága ifjúságának indulatait igazolják.

Igaz, tanulmányait nem ismertük, s csak annyit tartottunk számon róla, amennyit az elvetélt expresszionista magyar dráma kísérletei kapcsán megjegyeztünk: a kort illusztráló anyagban egy Mácza-színjáték is szerepelt. Az izmusok magyar történetének kibogozása azonban egyre több fényt vet az ő alakjára is. A Gondolat kiadó nem-rég megjelentette Iván Mácza, a Lomonoszov Egyetem professzorának esztétikai írásait az avantgarde művészetéről.

De a Mácza-életmű nemcsak kordokumentum s nem is csak esztétikai szakirodalom. Kiindulás a polgári színjátszás forradalmi megváltoztatásának történetében. Igaz, torzóban maradt, még-is érdemes a pionírok között számon tartani, mert a mai színházi törekvések sokban mutatnak rokonságot azzal, amit a magyar színjátszás megújításáért Mácza János vetett fel elsőnek. Ezért nem lesz talán érdektelen fellapoznunk korai írásait.

Első bírálatai *az Ungvári Közlöny*-ben jelentek meg, 1913-ban, majd 1915-ben Kassák lapjának, *a* Tettnek lett színikritikusa. A vidéki fiatalember meg-lepő tájékozottsággal ad számot első színházi élményeiről. Nemcsak a Kassák-kör polgári naturalizmussal szembehelyezkedő és a magát egyre dekadensebben mutató impresszionizmussal polemizáló magatartása, de európai kitekintése, a szocialista eszmék iránti fogékonysága is arra késztetik, hogy a színházi életben szerzett tapasztalatait szembesítse a kor modernebb művészi elvárásával, illetve az élet színházzal szemben táplált igényeivel. *A Tettben*, majd az ezt követő Mában megjelent színikritikái mutatják, hogy egyetlen színházi előadással sincs megelégedve. Szomorit csak novellistaként, Nagy Endrét csak kedves humoristaként hajlandó elfogadni. Úgy látja, hogy Földes Imre képes lenne a szocialista dráma megalkotására, de mesteremberré züllött. Móriczban - aki viszont képes lehetne a parasztdráma megírására - kifogásolja, hogy saját prózai módszereihez mindenáron ragaszkodik. Hevesivel pedig az a baja, „hogy mindent elkövet azért, hogy a nagybetűs irodalmat színpadra állítsa, ennek azonban semmi köze a modernséghez". És ezek még a biztató lehetőségek, mert a többiek: Bródy kifulladt a *Tanítónő* után. Lengyel Menyhért enged az őt rossz irányba orientáló kritikának, s Molnár Ferenc „a polgári erotika pszichológiával álcázott szállítója lett". *A Modern magyar* drámáról megjelentetett füzetében 1916-ban így kérdez s válaszol az elsekélyesedést firtatva: „Miért nem írják meg az új magyar drámát? . . . Lelkesedni és megalkudni! Vagy megalkudni, még mielőtt lelkesedtünk volna. Rettenetes sors. Állati sors. De gondtalan." A szerzők és direktorok pedig mindenekelőtt ezt, a gondtalan pénzszerzést értékelik. 1918-

ban kiadott brosúrájában továbbfűzi ezt a gondolatot, részben az időközben játszott darabok, részben a külföldi törekvések hatására. Ezt a kiáltvány-szerű írását - *Agitációs füzetek a drámáért* - sorozatnak szánja. Erre enged következtetni a *Mában* megjelent hirdetés, illetve a füzet számozása. De nincs folytatás. A bekövetkező történelmi események arra késztették, hogy emigrációba menjen, előbb Ausztriába, majd 1923-ban a Szovjetunióba.

Ez a füzet a már idézett sértéssel kezdődik, s aztán ismét felbukkan a kérdés: mik az okok? Ezúttal az *üzlet* és a *kényelem* szavakkal határozza meg a színházi devalválódás okait, majd a döntő változást sürgeti. Ezt írja: „Minden, ami van, tendenciózusan elferdített, elnevelt, megalázott stádiuma egy egészségesebb voltnak; annyira elferdített és megalázott, hogy már nemesak a jövő, hanem a múlt szempontjából is teljes semmi ... A kreizlerájos furfanggá alacsonyodott színházpolitikát egészséges, művészi politikának kell felváltania." Ehhez azonban minden hiányzík: színház, színész, dráma és rendező.

Hogy mennyire indokolt Mácza felháborodása, ezt igazolandó csak néhány adatot idézzünk.

Mit játszanak kortárs szerzőktől a vezető fővárosi színházak a két röpirat megjelenése közötti évadban, vagyis 1916/17-ben?

A Nemzeti Színházban: Lakatos László: *Az idegen leány;* Barta Lajos: Zsuzsi; Gábor Andor: *Szépasszony;* Herczeg Ferenc: *Ünnepi játék* (a koronázás alkalmából); Kárpáti Aurél-Vajda László: *Kőmíyes Kelemen;* Hevesi: *Hadifogoly* (vígjáték); a Vígszín-ház: Molnár Ferenc: *Farsang;* Komor Gyula: *Az a huncut kéményseprő;* Hajó Sándor: *Démonok;* Herczeg: *Kék róka;* Pásztor Árpád-Góth Sándor: *Vengerkák;* Magyar Színház: Villányi Andor: *Királynőm, meghalok. érted;* Földes Imre: *Künn a bárány, benn a farkas;* Zsíros István: *Grál lovag;* Gábor Andor: *Dollárpapa.* S a Király Színház? Természetesen *a Csárdáskirálynőt* és a *Sztambul rózsáját.*

Kosztolányi is leírta: „Magunknak se mertük bevallani, hogy milyen pöcegödrökön épült fel a társadalom, az elnyomásnak, kiuzsorázásnak, lélekvásárnak milyen trágyáján nyíltak ki a mai vagy tegnapi műveltség aranyvirágai. Akik valamiként hozzá mertek nyúlni a régi polgári rend hazugságaihoz, csak részleteket hangsúlyoztak, és mondanivalójuk elsikkadt a következetlenségükben, mert félig erkölcsösnek lenni annyi, mint egészen erkölcstelennek lenni." Csakhogy Kosztolányi mindezt 1919 áprilisában írta le a Színházi Életben, Mácza pedig 1916-ban a saját költségén megjelentetett kis brosúrában.

De hát milyen is legyen az új színjáték? Hiszen a milyen *ne* legyent maguk a színházak mutatták meg. Európa-szerte keresik ekkor a fiatal, többnyire baloldali beállítottságú művészek erre a választ. Kísérletek, többnyire polgár-pukkasztó meghökkentések, s lényegében színpadra alkalmatlan szövegek megkomponálása folyik Európa-szerte. Mácza is ilyenek ismeretében írja meg első drámakísérletét, *az Asszonyokat. (Ma,* II. 7.) A négyhasábnyi kis dialógus lényegét az el nem játszható szerzői utasítások adják. Cselekménye a három szereplő magatartásából rekonstruálható: A Lánynak viszonya van. Az Anya is tud erről, lényegében nem is helyteleníti, de szeretné, ha lánya vele megbeszélné a szerelmét. A Lány azonban makacsul állítja, hogy ártatlan. Vitájuk elfajul, a Lány arra kényszeríti az Anyát, hogy térden állva kérjen bocsánatot vádaskodásáért. A megalázott idősebb nő fölött „erotíkus szépségében felmagasztosulva" áll a fiatalabb. Teljesen. reménytelen a dráma mondandójának megfogalmazása. Éppen úgy szól-hat az álerkölcsök ellen, mint bizonyos szerelmi konvenciók betartása mellett. S az is meglehet, hogy a szabadszerelem helyeslését kellene benne látnunk, csak-hogy a mából olvasva minden másnak tetszik. Egy nyilvánvaló: tagadja a nemek és generációk egymástól való függését, s a *Kék rókához* hasonló beszámoltatási kötelezettség nélkül helyesli a Lány szerelmi szabadságát.

Nem sokkal ez után jelenik meg, szintén *a Ma* hasábjain Máczának az a drámája, amelyre a legtöbbet hivatkoznak: *az Egyfelvonásos játék.* Lényegesen konkrétabb, mint az előbbi, s színpadszerűbbek az előírt kellékek, utasítások is. A darab hőse - amennyiben ezt a megjelölést egyáltalán használhatjuk - egy gyászoló férfi. A játék kezdetekor egy barnás tónusú, templomi boltívet imitáló kárpit alatt imádkozik. Talán a feleségét gyászolja? A színen áthaladó szomorú nőalak lehet ez is, de lehet saját ifjúsága, ambíciója, meghiúsult szándékainak összessége. Nyilvánvaló csupán annyi, hogy az orgonazúgással, sötét színekkel jelzett színpad lemondást, passzivitást fejez ki. Ekkor belép a Lány. Fehér ruhája, ragyogó szépsége s a megváltozó zenei kíséret jelzi, hogy valami más, derültebb kezdődik. Minthogy a szerzőt mindvégig az a cél vezérli, hogy a szereplők sem-milyen társadalmi konkrétsággal ne rendelkezzenek, hanem megmaradjanak a jelképesség szintjén, a szereplők egymáshoz csak nagyon általános tartalmú szavakat intéznek, lévén a közöttük kialakuló kapcsolat absztrahált formája minden lehetséges, optimista tartalmú emberi kapcsolatnak. A Lány tehát banális szavak lelkesült előadásával hívja a férfit vissza, az Életbe. Az persze nem akar menni, mígnem mégiscsak enged, s a meleg színekkel felragyogó színpadon, hozsannázó zenei kíséretet adó gyermekkórus hangjai mellett elindul a horizontfüggöny-végtelen felé. Mindez rendkívül humoros, ha kivonatolva elmeséljük, s legalábbis mosolyogtató, még olvasva is, bár úgy már érezzük nagyon keserű ízeit.

Mint majdnem minden csak elméletben maradt művészet, ez is önmaga karikatúrájává torzul. Hiszen a hatást kénytelen ábrázolni, ahelyett, hogy a hatás felkeltőjét teremtené meg. Mácza is érzi mindennek a fonákságát. Ezért igyekszik egyfelől elméletileg tisztázni saját színpadi szándékait, másfelől új színjátszó-együttest kialakítani. *Új dráma, új színház* című kís tanulmányában sorra veszi mindazokat az elemeket, melyek a modern színházban reformra szorulnak. Vagyis dráma és színpadi tér, világítás és hangok, színész és rendező viszonyát. Nézeteiben a német expresszionisták törekvése van meg annyiban, amennyiben célul tűzi valamennyi művészet egyenrangú szintézisét, s részben ezekkel rokon annak hang-súlyozása is, hogy a modern színház nem az élet egy darabja, hanem tudatosodott absztrakció, mely mindenekelőtt az értelemre kíván hatni. Ezzel a fel-fogásával a naturalista színjátszás élet-kopírozó törekvéseit kezdi ki, ugyan-akkor azt is hangsúlyozza, hogy az egyenlők között mégis az első a rendező. Ő az a közlési szándékkal bíró ember, aki új egységbe hozhatja a részt-vevő művészeteket. Karmester tehát, éppen úgy, mint a naturalista színház rendezője, csakhogy nem a részletek egyeztetéséért, hanem az összhatás meg-teremtéséért.

MÁCZA JÁNOS ÖNARCKÉPE 1919-BŐL

Hogy elképzeléseit kipróbálja, színiiskola létrehívásába fog. 1917-ben hirdetés jelenik meg a Mában. Majd 1918 őszén ismét, immáron a második év megkezdését adva tudtul. A színésziskola tehát legalább egy évig működött Mácza vezetésével, de valószínű, hogy a *Ma* köré csoportosuló művészek közül is többen részt vettek a munkában, tanár vagy diák minőségben. Más hirdetések, ill. plakátok tanúsága szerint az iskola résztvevőiből került ki a matinék és szerzői estek előadógárdája. A tanítványokat azok a fiatalok alkották, akiknek „arcképcsarnokát" az 1919-es Színházi Élet hozza.

A Színiiskola azokat az elképzeléseket követte, melyeket az 1919-ben meg-kezdett *Teljes színpad* című cikksorozatában fejtett ki, illetve később, a már Bécsben kiadott *Ma* hasábjain 1920 és 21-ben, ekkor *Színpad és propaganda-színház* címmel. Természetesen ezek az írások gyakran visszatérnek az alapkérdésre: mi a színház, hogyan viszonyuljanak egymáshoz a benne részt vevő társművészetek, s milyen célt szolgáljanak.

A Tanácsköztársaság hónapjaiban ugyanis Mácza a Nemzeti Színház segédrendezője lett. A rövid idő természetesen nem volt elég ahhoz, hogy akár egyetlen elképzelését is kipróbálhassa. Tapasztalt színházi vezetők is azzal voltak elfoglalva - ha egyáltalán hajlandónak mutatkoztak a színház üzemeltetésé-re, s nem akarták elszabotálni a Nép-biztosság terveit - hogy a hagyományos színjátszás szerint elfogadható darabokat állítsanak színpadra, gyorsan és olcsón. Mácza tehát csak impulzusokat kaphatott, melyeket később, az emigráció tanulásra, tervezésre szánt hónapjaiban feldolgozott magában. A külföldön kiadott cikkei tehát a színházelméleti fejtegetések mellett gyakorlati teendőkkel s az egész szocialista szellemű színházi élet struktúrájának ki-alakításával foglalkoznak.

Általános nézetei nem változnak: a színház ne az élet egy darabja legyen, hanem hangsúlyozottan olyan tér, ahol az élet jelenségeit értelmező akciók folynak. Közelebbről meghatározza most már, hogy az emberek kollektív élet-örömét kell kifejezésre juttatni a szín-játékban is. Azt, hogy a tömegek felismerjék önmaguk életigenlésének miben-létét. Hogy eddig a fokig eljussanak, tervszerűen kell nevelni a közönséget is. Ezért új színházstruktúrát kell kialakítani. Hármas módszert ajánl ehhez: a megszüntetést - vagyis a burzsoá jellegű művészeti intézmények felszámolását; az elválasztást - a szabaddá vált tömegek és a nem kívánatos művészeti fórumok eltávolítását egymástól; s végül a terrort - azokkal szemben, akik harcosan védelmezik a burzsoá ideológiát. A színházi intézményeknek is ennek megfelelően kell rétegeződni: ismeretterjesztő matinék propagandaszínháza, történelmi drámákat játszó színházak, s tendenciózus szellemű drámákat játszó társulatok színháza látná el a nevelési feladatokat. De a már szabaddá váló, önálló igényeit felismerő tömegek számára minőségileg más jellegű művészeti fórum kell. Hogy ez milyen legyen, azt részleteiben nehéz megmondani. Egy biztos: kísérleti jellegű színházak kel-lenek. Nem a formai kísérletezés kedvéért, hanem azért, hogy az ember és közösség új teljességét kialakítsák. Szín-ház, ahol emberek keresik magukat az emberek előtt, „Viszont a tömeg a szín-padon végbemenő keresésben a saját belsejének keresését, az őbenne végbe-menő kísérleteket látja és érzi meg." Ezért kíván nagyobb támogatást az izmusok kísérleteihez, s nem azok akadályozását, ahogy a proletkult meggondolásai kívánják.

Mácza ezeknek a cikkeknek az írása-kor sem rendelkezett színházzal, de még csak néhány lelkes fiatallal sem, akikkel kipróbálhatta volna elképzeléseit. Emiatt fejtegetései megragadnak az elméletieskedés szintjén, illetve azoknál a kezdeményezéseknél, ahol a Kassai Munkás Színjátszók, illetve a német ifjúsági, eszperantista és más szövetségek kísérletező műkedvelői álltak.

Ő maga - német expresszionistákkal rokon - drámai szöveget ír, amelyben megpróbálja valóra váltani kifejtett elveit. Ma olvasva az akkori színjáték-szöveget csak a hőkölést és az abszurditást érezzük. Hiszen Mácza *Fekete kandúr* című írása legalább annyira alkalmatlan a színpadra, mint Újházi Erzsi *Bábjáték,* Barta Sándor *Igen* vagy Kassák *Embertestvérek* című darabja. A szereplők az ábécé betűivel jelzett különböző személyek, akiket a Prológus szólít életre, így:

„Hölgyeim, uraim
elvtársak, testvérek
én vagyok a kő az üveg az acél
fénysugár a reflektorokban
én: a hang a szó a vászon
és TI
Tessék röhögni!
A színen eközben látható: A föld, Az ég, Az égen: A nap, A hold, A csillagok. De nem világítanak. A nap valami hegyre támaszkodik. Sötét van. Egy sötét alak botorkál elő lámpással, kezében hosszú rúd. Ez az A. A hosszú rúddal a hegyhez botorkál, morog, a rúddal bökdösi a napot. A nap kél öt óra 35-kor."

Megindul az ábécé elővándorlása, s mindegyik betű-szereplő elmond egy mondatot, mely jellemzően hozzátartozik a kispolgár, a hivatalnok, a hetéra életéhez. Mondatok és akciók kavalkádjából jókedvű emberi nyüzsgés alakul ki - s vége a darabnak.

Az éretlenség nyilvánvaló. De ez a sorsa minden kísérletnek, amelyik nem ért el a kifejletig. Ez lett volna Brechté vagy Becketté is. Ők kísérleti szövegek előállítása után vagy az ezekből leszűrt tapasztalatok birtokában alkották meg művüket, s nincs bizonyosságunk arra, hogy Máeza színházalakító képessége valóban csak ennyi volt. Egy bizonyos: távozásával s a többi fiatal kommunista művész távoztával vége szakadt magyar földön annak a szellemi erjedésnek, melyet az izmusok követésében rejlő progresszivitás megindított. A hazai színjátszás kísérleteket ugyan termett, de azok elakadtak a kényelmes, minden lázadásban bolsevik veszélyt szimatoló burzsoá szellemi élet gáncsaiban.

világszínház

KOLTAI TAMÁS

Jobb-e a színház Bukarestben?

Helyszíni szemle egy kritikus kérdéséhez

„Miért jobb a színház Bukarestben, mint Budapesten?" - kérdezte cikkében Henry Popkin, a londoni Times kritikusa, aki az I969-es budapesti ITI kongresszust követően Romániába utazott.

Vajon csakugyan jobb-e?

A múlt évi debreceni színházi napok egyik vendége, ha jól emlékszem, a nagyváradi magyar színház dramaturg-ja, egy vitán arról beszélt, hogy nagyon sok jó rendezőjük van, a nagy színész-egyéniségek száma viszont kevesebb, mint nálunk. Eszerint a román színház rendezőközpontú, míg a magyar színész-centrikus.

Tíz nap - ennyi állt rendelkezésére a Színházművészeti Szövetség delegációjának - rendkívül kevés ahhoz, hogy egy állításról vagy akár az ellenkezőjéről meggyőződhessünk. Hozzá kell számítani ehhez, hogy a látogató a valóságnál egy kicsit mindig rózsaszínűbb-re festett képet kap, mert nem a buká- sokhoz, a félsikerekhez viszik el, ha-nem a legjobb előadásokhoz. De az a város, amelyben tíz napra akad jó elő-adás, már nemigen panaszkodhat szín-házi életére. Bukarestben akadt, Hét-olyan előadást láttam, amelyeket Európa bármely színháza vállalhatna.

Ciulei vagy Estig nevét bizonyára nálunk is sokan ismerik. De nemcsak az ő rendezéseiket láttuk. És Penciulescu, Lucian Pintilie, Emil Mandric és Sanda Manu munkái azt bizonyítják, hogy a román rendezők tehetségéről hallott hírek megalapozottak.

S hogy vannak-e színészegyéniségek? Marin Moraru, Octavian Cotescu, George Constantin, Florin Piersic, Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Marcella Rusu alakításai a legkisebb kétséget sem hagyták (felől.

Mitől jó a román színház?

A titok nyitját a főiskolán kell keresnünk.

A főiskola, hivatalos nevén Színház-és Filmművészeti Intézet (a román színi-oktatás nemrég múlt százéves), ottjártunk előtt nem sokkal, szeptemberben nyitotta meg első reformtanévét. Új szisztémát vezettek be, amelyet műhely-szisztémának nevezhetnénk: célja a gyakorlati oktatás, a közös munka erősítése. Érdemes röviden áttekinteni az egyes szakokat.

A színész szak négyéves, de a negyedik évben már nincs elméleti oktatás, csak gyakorlati tevékenység. A fő-iskolások Cassandra Stúdiója - ez megfelel a mű Ódry Színpadunknak, barátságos, intim kis színházterem - teljesen színházszerűen működik. Repertoárt ját-szik, minden este tartanak előadást. A műsoron természetesen a hallgatók vizsgaprodukciói szerepelnek, Mihai Dimiu, a színház igazgatója, aki egyébként docens a főiskolán, elmondta, hogy a következő tanévtől kezdve minden szereplő rendes fizetést fog kapni. A cél az, hogy a Stúdió munkája minél jobban megközelítse egy ,,közönséges" szín-ház működését, a gyerekek szokják meg a légkörét, s ha lehet, maradjanak együtt a főiskola elvégzése után is. Volt olyan főiskolai osztály, amelyik két-három évig is együttmaradt, saját színházat alakítottak, és később mindegyikük bukaresti szerződést kapott. Más esetben két csoportban szerződtek egy-egy vidéki színházhoz. Az is előfordul természetesen, hogy spóraszerűen szétrajzanak az ország különböző részeibe. Nem kötelező főiskola után vídékre menni. Negyven színház működik Romániában, az elhelyezkedés nem probléma - az idei tanévben mindössze tizenhárman végeznek. (A bukaresti fő-iskolán képezik az utánpótlást a német: tagozatú szính„zaknak is, míg a magyar színházak részére Marosvásárhelyen külön főiskola Működik.)

Feladatok rendező szakosoknak

A rendező szakon most tértek át az öt-éves oktatásról a négyévesre. A végzett rendezők (a régi rendszer szerint az ötödévesek) egy-egy színháznál készítik elő diplomarendezésüket, ugyanúgy, mint eddig. A különbség annyi, hogy erre az időre nemcsak a főiskolától, ha-nem az illető színháztól is ösztöndíjat kapnak. Akik már egy másik egyetem elvégzése után jelentkeznek rendezőnek, csak kétéves oktatásban részesülnek.

Az elsőéves hallgatók *Bevezetés a színházi rendezés problémáiba* címmel elméleti kurzuson vesznek részt - közösen. A másod-, harmad- és negyed-évesek, valamint az előbb említett két-éves rendezőt szak hallgatói műhelyek-ben dolgoznak tovább, David Estig vagy Radu Penciulescu rendezőtanárok irányításával. *Kettőjük között minden hallgató szabadon választhat.*

Részt vettünk Penciulescu egyik óráján, másod-, harmad- és negyedévesek együttes elméleti foglalkozásán. Itt némi képet kaptunk arról, hogy mit jelent a műhelyszisztéma és a gyakolati képzés. Röviden: konkrét feladatok közös meg-oldását.

A másodéveseknek az első félévben három feladatuk van: egy Dosztojevszkij-mű (részlet) dramatizálása, egy irodalmi kollázs összeállítása és egy mai román dráma egy felvonásának meg-rendezése. A második félévben egy hu-szadik századi külföldi dráma egy fel-vonásának színpadra állítása - Brecht, Pirandello, Beckett, Genet, Pinter művei közül.

A harmadéveseknek (Penciulescu el-árulja, hogy a szabad választás miatt csak egy harmadéves növendéke van) az első félévben Brecht *Antigonéja,* valamint a *Kivétel és szabály* a feladat. A második, félévben egy felvonás egy Erzsébet-kori vagy egy Shakespeare-drámából vagy a spanyol aranykor valamelyik alkotásából.

A negyedévesek egy teljes előadást rendeznek meg a Cassandra Stúdióban. Egyikük például egy klasszikus román novellát fog színpadra. állítani a saját adaptálásában. Mivel már korábban is együtt dolgozott másodévesekkel, vizs-garendezésében két másodéves asszisztense lesz, egyikük a színpadi világítást

állítja be. Ez a példa megértette velünk a műhelygyakorlat értelmét.

A kétéves rendezői szakosok az első év első felében Lorca *Don Perlimplin*jét rendezik (ez egy perui lány feladata, aki igyekezett hozzá közelálló darabot választani), valamint részletet egy Peter Weiss-dokumentumdrámából. A második félévben - ez szintén a hallgatók saját kérésére történt - a pszichológiai színház valamelyik képviselőjét állítják színpadra: Ibsent vagy Csehovot. A második év első felében egy Erzsébet-kori dráma egy felvonása a feladat, a másodikban pedig egy teljes színdarab.

Három tanár dolgozik a rendező szakon az első szemeszterben, de igen sok külső, meghívott előadó segít; kritikusok, esztéták, drámaírók. Ottjártunkkor éppen egy Marshall McLuhanról és a tömegkommunikációs forradalomról szóló előadás tervét konkretizálták.

Filmrendezők és operatőrök.

Látszólag nem tartozik szorosan ide, mégsem tudom megállni, hogy le ne írjam a filmrendező és operatőr szak vázlatos felépítését. A filmrendező hallgatók az első évben egy forgatókönyvet kötelesek írni és mellé egy fényképsorozatot készíteni. Másodévben egy 16 mm-es filmet forgatnak operatőr nélkül. Harmadévben egy gyakorló opera-tőrrel együtt *35* mm-es filmet készítenek megadott témáról. A téma minden évben más. Az idei: pályaudvari váró-terem. A tavalyi: szoba és jelenet az illegalitásból. A tavalyelőtti : szállodai szoba. A film szereplői diákok, civilek, esetleg színészek - de honoráriumot nem fizet a főiskola, csak ha a meg-adott tematika idősebb szereplőt ír elő. A negyedévesek diplomamunkája egy *35* mm-es film. Ebből mozikész, standard kópia készül. Ez természetesen szerzői film, operatőrrel forgatják, jóvá-hagyott könyvvel és költségvetéssel, amely harmincezer lejig terjedhet (kb. hatvanezer forint). Ez a forgatás költségeire és a laboratóriumi alapműveletekre szól, a vágás, keverés stb. a fő-iskolán folyik. A film hossza *300-500* méter, időtartama 10-12-1 *5* perc. A téma kötetlen. Láttunk néhány diploma-filmet. Tehetséges, merész munkák, tulajdonképpen kár, hogy nyilvánosan nem vetítik őket, alighanem innen kellene számítani a rendezők pályáját.

Az operatőr szak *négy* éves, az utolsó évben itt is csak gyakorlati munka folyik. Újdonság, hogy a főiskolai szín-ház mintájára filmstúdió nyílik, amely kereskedelmi megrendelésre fog dolgoz-ni: oktatófilmeket, reklámfilmeket stb. készít majd. Ezek operatőrjei végzős hallgatók lesznek, rendezői pedig a két-éves filmrendező szakosok elsős hallgatói. A másodéves operatőr hallgatók önálló művészfilmet is készíthetnek. Ugyancsak ettől az évtől „levelező" operatőr szak indul már operatőrként dolgozó művészeknek.

Kritikus szak

Van még egy szak, amelyről szólni érdemes : a kritikusi. Ez is négyéves. Három évig színház- és filmelméletet tanulnak a hallgatók, a negyedévesek diplomamunkája dönti el, hogy a későbbiekben a színház vagy a film területét választják-e. Idén öt elsőéves hallgatójuk van, igaz, hogy másod- és harmad-éves egy sincs. (A minisztérium szabja meg a felvehetők számát. A főiskola vezetői szeretnék folyamatossá tenni az oktatást, még ha évenként csak egy-két új hallgatót vennének is fel. A növendékek egy része a főiskoláról verbuválódik, vannak, akik más egyetem után jönnek ide.)

A végzett hallgatók vagy irodalmi titkárként helyezkednek el színházaknál (ez dramaturgot jelent), vagy kritikusként lapoknál (csak az csaphat fel kritikusnak, aki elvégezte a főiskolát), a Színházszövetség dokumentációs osztályán, filmarchívumokban stb. A végzett kritikusok doktorátust tehetnek, egyelőre az egyetemen, de a dolgozatok bírái a főiskola tanárai. Szó van arról, hogy a főiskola jogot kap a doktori cím adományozására. Ehhez az kell, hogy a vezetői és tanári karban növekedjék az akadémikusi és egyéb tudományos fokozattal rendelkezők száma. Ami egyébként most sem kevés. Kalauzunk, a kedves és fiatal Ileana Berlogea, aki bevezetett a főiskola rejtelmeibe, a fő-iskola dékánja: színháztörténész. Shaw-ról, Pirandellóról és a középkori szín-házról írt könyvei rögtön a megjelenésük után elfogytak, azóta sem kaphatók. Jelenleg Strindbergről készül írni, most tanul svédül.

A ‚mesterség" tanítása

A színészmesterség oktatásába némi bepillantást nyerhettünk egy ezt ábrázoló filmből és röpke látogatásainkból né-hány osztályban. Bevallom, elsősorban az alapfogalmak elsajátítására tett rend-*kívüli e*rőfeszítések hangképzést, a beszéd- és mozgáskultúrát nagyon komolyan veszik itt. A beszédtechnikai, valamint ének- és tánc-órák, a mozgásgyakorlatok - legtöbbször valamilyen egyszerű szituációban - az oktatás tetemes részét alkotják. Mindegyikre változatos, néha már-már rafináltnak tűnő gyakorlatokat találnak ki, az akrobatikus ügyességet kívánó mutatványoktól a legkülönfélébb vívóleckékig, a társastáncok minden formájától addig a helyzetgyakorlatig, amely a hallgatót futtában, egy lépcső tetején ért puskalövésre az összeesés különböző formáit gyakoroltatja.

Mindennek megvan az eredménye. Tizenkét előadáson nem láttam egyet-len olyan színészt sem Bukarestben, aki ne lett volna eszközeinek teljes birtokában. A legkisebb epizodista is tökéletesen beszél és mozog, figurát teremt, pontosan tudja feladatát az előadáson belül, és meg is tudja oldani. A színészi átlagszínvonal magasabb, mint nálunk. Nincsenek civilek a pályán, senki nem lóg ki az előadásból. Mindez rendezői kérdés is, de azt hiszem, elsősorban a főiskolán múlik.

Ahhoz, hogy ezt elérjék, szükség van némi „kíméletlenségre". Az elmúlt tan-év végén a négy évfolyamból összesen a hallgatók ötvennyolc százalékát buktatták meg. Egy részüket kirostálták, másokat ismétlésre köteleztek. (Nem-csak másodév végén rostálnak.) De akik végeznek, azokról el lehet mondani, hogy mesterség dolgában kész színészek.

Caragiale, de nem színdarab

Erről két vizsgán is meggyőződhettünk. Az egyiken a mostani tanévben végző tizenhárom hallgató közül nyolcat láttunk - öt fiút és három lányt. Az elő-adás címe ez volt: *Caragiale, de nem színdarab*. A rendező - pontosabban rendezőnő: Sanda Manu - állította össze Caragiale novellisztikájából, cikkeiből, tárcáiból. Nem dramatizálásról van szó, az előadás novellák egymásutánja. A részleteket a legkülönfélébb módon jelenítik meg. A hallgatók néha szerepet játszanak, máskor narrátorként mű-ködnek, egyenként vagy kórusban éne-kelnek, táncolnak. Egyes novellákat jelenetté alakítottak, az egyik meseszerű elbeszélés öreg koldusasszonyát például az egyik fiú játssza - kitűnően. Jelmez nincs, a fiúk fekete pantallóban és fehér garbópulóverben, a lányok fehér blúzban és fekete maxiszoknyában játszanak, ami egyszerre idézi a századfor-

dulót, Caragiale korát és a mát. A vizsgaelőadások szertelenül jókedvű hangulata jótékonyan egyesül a játék szigorú megkomponáltságával. Szünet nincs, az előadás félidejében a gyerekek lejönnek a nézőtérre, magas létrákra másznak vagy beállnak a sorok közé, és a vurstli-kikiáltók modorában, harsány szópárbajjal adják elő az idevágó Caragiale-novellát. Az egész, produkcióra a könnyed lazaság, a mesterségbeli problémákat nem ismerő, felszabadult játékosság jellemző.

A sokoldalúság bízonyítéka a másik vizsgaelőadás is. Ez harmad- és negyedévesek produkciója, maguk állították össze, rendezőtanár nélkül. Egymást követő ének-, zene- és prózai számokból álló szórakoztató est. A címe is ez: *Divertissement.* A francia és angol énekszámok nemcsak tökéletes idegennyelvű kiejtésről tanúskodnak (minden színházban pontosan ejtik az idegen neveket, ezt jó lenne eltanulni), hanem stílusbiztonságról is. Van, aki saját versét szavalja, egy fiú Eminescu-versparódiát mond. Egyébként sok a paródia, a kedvesen játékos ötlet - a szünetet az jelzi, hogy az egyik hallgató karosszéket tol a színpad közepére, majd olvasásba mélyed, miközben fentről lassan aláereszkedik egy kakukkosóra.

Semmi különleges nincs ezen az estén. Csak éppen tehetséges, felkészült fiatalok jó hangulatú előadását látjuk. Ezt a produkciót is felveszik a repertoárba. A bevételt felajánlották az árvízkárosultaknak.

Ciulei

A neve úgy hangzik Európában, mint Brooké, Ljubimové, Dejmeké, Krejčáé, Strehleré. Színházigazgató, rendező, díszlettervező és színész. „Mellékesen" filmrendező is. Az *Akasztottak erdeje* című remekművét nálunk is játszották.

1963 óta igazgatója és főrendezője a Lueia Sturdza Bulandra nevét viselő színháznak. Mindenki szerint ez Bukarest legjobb színháza, és az itt látott öt előadás igazolni látszik ezt a véleményt.

Ciuleinak rendkívül határozott elképzelése van a színházról, s miközben igyekszik a gyakorlatban megvalósítani, alig titkolja, hogy színházának sajátos struktúrája ezt nem mindig engedi. Legjobban az lepett meg, hogy Ciulei nem követi azoknak az igazgatóknak a példáját, akik különös tehetséggel csak felsőfokban tudnak beszélni színházuk min

den produkciójáról. Nem próbál erényt kovácsolni az eredménytelenségből, azzal az indokkal, hogy „ez is jó volt valamire". Bevallja, hogy nem minden történik az elképzelései szerint. Bevallja a saját bukásait is. Szokatlan volt, hogy milyen önkritikusan, sőt milyen önironikusan tud beszélni magáról. Valószínűleg azért, mert a sikereiről nem kell beszélnie. Azok maguk helyett beszélnek. a színpadról.

A Bulandra Színház nagyszínházból és kamaraszínházból áll. A kettő között technikailag nincs sok különbség: mindkettő körülbelül hétszáz néző befogadására alkalmas, színpadi adottságaik is nagyjából egyformák. Funkciójuk mégis különböző. A művészi elképzeléseket a belvároshoz közelebb eső „nagy-színház" valósítja meg, a stúdióba költöztetik - Ciulei nevezi így -: a „muszájfeladatokat".

Mi igazolja mégis a stúdió létét? Először is a színészek nagy száma. Régebben kilencven (!) színészük volt, most már „csak" hetven. A lehetőséghez képest mindenkinek feladatot kell adni, s ez nem könnyű. Az igazgató szerint harmincra tehető azoknak a színészek-nek a száma, akik bármit meg tudnak oldani, „velük lehet igazi színházat csinálni". Hány rendezőjük van? „Tulajdonképpen három igazi rendezőnk van." És a többi? Egy mozdulatot tesz ... (Nem tudom, magát beleszámolta-e. Az öt előadásból négy elsőrangú volt, mindegyiket más rendezte, egyet Ciulei.)

Még hozzáteszi : minden színészük tehetséges, de sokan csak egyfajta hagyományos színházi értelemben. Így nem alkalmasak azokra a feladatokra, amelyek a nagyszínház arculatát alakítják. Ők csinálják tehát a „musz-színházat".

De a stúdióban is van jó dolog. Feydeau *Bolha a fülben* című bohózata például felveszi a versenyt a londoni elő-adással. „Nekem elhiheti, én láttam" - mondja Ciulei. Megnéztük, valóban briliáns produkció. (Ciulei tervezte a díszleteit: elbűvölő szecesszió, minden finoman ironikus, az ajtók, fölöttük a cikornyákkal s a szálloda összes díszítése: kollázs.) A stúdióban ment a *Black Comedy* („szörnyű előadás volt"), és most is műsoron van Priestley *Veszélyes fordulója.* A nagyszínházban ezzel szemben Diderot *Rameau unokaöccse* című dialógusa, Caragiale *Farsangja,* Büchner *Leonce és Lénája.* Ez utóbbit Ciulei rendezte. „Most jó volna a Woyzecket

DIDEROT: RAMEAU UNOKAÖCCSE
(BULANDRA SZÍNHÁZ, BUKAREST)
MARIN MORARU (DIDEROT), GHEORGE DÉNÉCA
(RAMEAU UNOKAÖCCSE)

is megrendezni" - mondja *(a Danton halála* korábban szintén nagy siker volt), de nem lehet, mert „musz-feladat" következik: a *Play Strindberg,* vagyis a *Haláltánc* Dürrenmatt átdolgozásában (az eredeti *Haláltáncot* már korábban eljátszották). Ezen egy kicsit meglepődünk.

Aki ezek után azt hiszi, hogy a nagyszínházban folyik a „művészet" és a stúdióban a „színház", továbbá, hogy a nagyszínházban kísérleteznek, de a közönség a stúdióba jár, s ezzel eltartja a kísérleteket, az alaposan téved. A *Farsang* negyedik éve van műsoron, túlhaladta a kétszázadik előadást, a *Rameau unokaöccse is* kétszáz felé jár, a *Leonce és Léna* pedig (márciusi bemu-

DIDEROT: RAMEAU UNOKAÖCCSE (BULANDRA SZÍNHÁZ, BUKAREST). GHEORGHE DINICĂ (RAMEAU UNOKAÖCCSE)

tató) ötven körül. És egyedül *a Rameau* előadásán láttam üres helyeket. *A Farsangnál* viszont oldalt is álltak.

Ez a három előadás három nagy színházi élmény. Mindegyiket más rendezte, és noha három különböző stílust képviselnek, mégis van bennük közös. Egyetlen más bukaresti színház előadásával sem lehetne összetéveszteni őket.

Nem álltam meg, hogy meg ne kérdezzem: mi alakítja egy színház arculatát? Egyetlen egyéniség? A műsor? A stílus? Ciulei ezt válaszolja: „Az együttes, amelyik egy nyelven beszél." Ebbe belefér az előadott darabok különbözősége (a színház műsora tudatosan eklektikus), a rendezői módszerek különbözősége is. Egyik rendezőjük *A revizorra* készül, két éve (!) készíti elő az előadást. „A próbákra már elég neki két és fél hónap." De nem ritkák a három-négy hónapos próbák sem.

Vajon együtt alakítják ki egy-egy előadás koncepcióját? „Természetesen." Nálunk sokan nem szeretik a „koncepció" szót, ezért megkérdezem: van-e, kell-e? „Természetesen. Akár évekkel a próbák előtt alakul ki, akár közvetlenül előtte, akár a próbaidőszak közben. Csak egyet nem szabad: mereven ragaszkodni az előzetes elképzeléshez. És még valami: az, hogy egy koncepció jó-e vagy sem, csak az előadásból derül ki. Nekem megvolt a világ legjobb Macbeth-koncepciója - és az előadás elviselhetetlen lett."

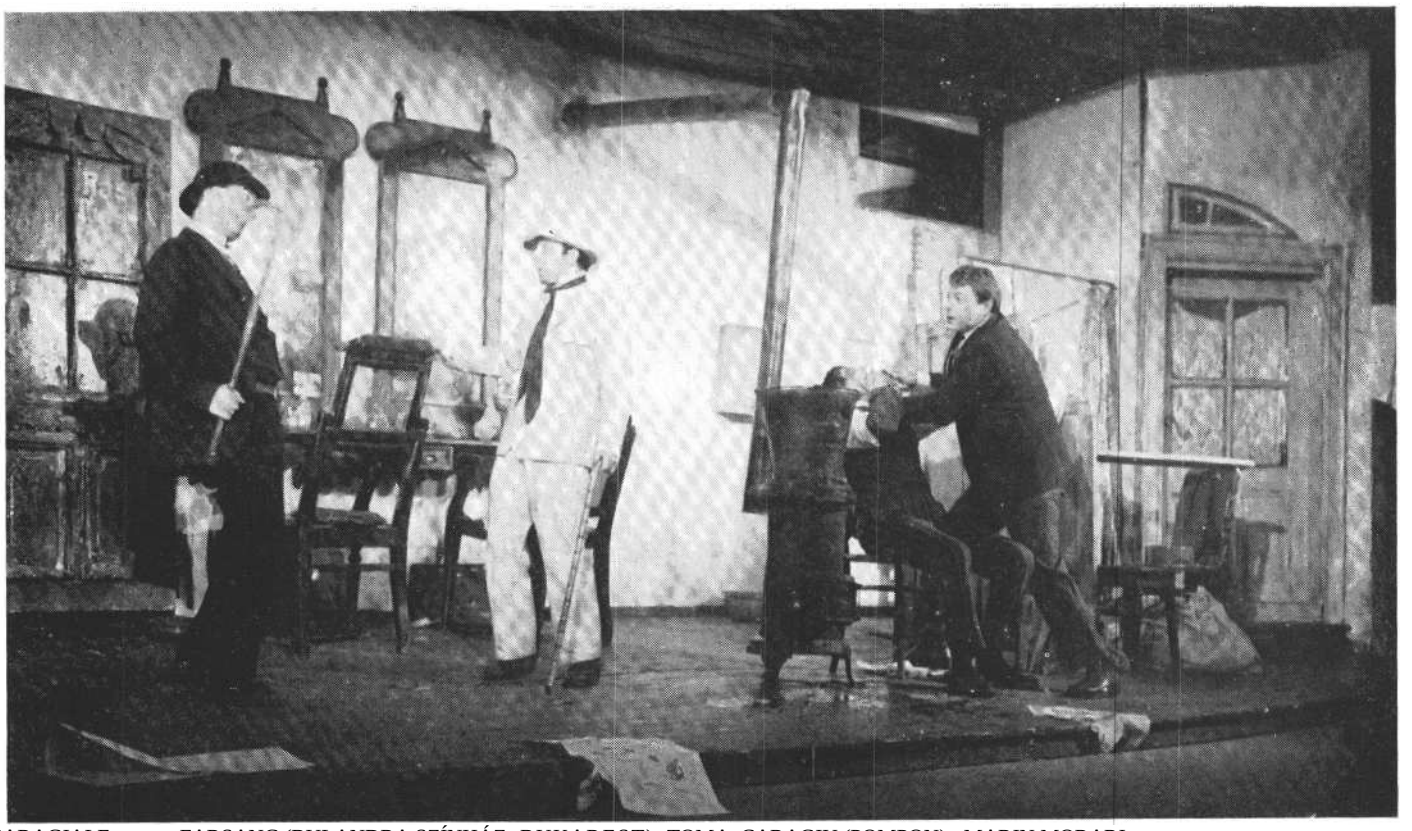
Farsang

A Farsang című Caragiale-vígjátékot 1962-ben bemutatta a Madách Kamara-színház, de a darab nem jutott el a tizedik előadásig. A Bulandra Színház Lucian Pintilie rendezésében I966 óta játssza zsúfolt házakkal. (Pintilie film-rendező is, az új hullám főalakja, *Re-konstrukció* című filmjét fordulatnak te-kintik a román filmgyártásban.)

Caragiale a román dráma legnagyobb klasszikusa. Az 1852 és I912 között élt kritikai realista író az orosz szatirikusok, Gogol, Scsedrin örököse. *Az el-veszett levél* például (nálunk ez a legnépszerűbb Caragiale-vígjáték, 1966-ban a bukaresti Nemzeti Színház is ezzel vendégszerepelt Budapesten) a kis-városi választási manővereket, korrupciót, hatalmi harcokat leplezi le. Caragiale kitűnő jellemábrázoló: van néhány típusfigurája, amelyekről tévedhetetlen biztonsággal rá lehet ismerni, akár a dzsentriről Mikszáthra. Drámai nyelve a hétköznapi beszéd kicsit stilizált irodalmi formája, s remek eszköz a kezében, amellyel nevetségessé teszi a félművelt franciamajmoló polgárt.

A színházban is kialakult egy hagyományos Caragiale-stílus: szatirikus, könnyed, elegánsan mulattató. Pintilie rendezése pontosan ezzel a hagyománynyal szakított. Felfedezte Caragialéban lonesco elődjét. (E „felfedezésben" Ionesco maga is közreműködött: cikket írt Caragialéről, amelyben az emberi nyomorúság költőjének nevezte, és megállapította róla, hogy a „legnagyobb az elfelejtett írók közül; a tragédiája az volt, hogy románul írt",)

Az 1885-ben írt vígjáték Bukarest-ben játszódik. Központi figurája egy Nae Girimea nevű borbély, akinek két szeretője van: Didina és Mica. Didinának van egy másik szeretője is: Pompon. Pompon rájön, hogy Didina meg-csalja, és éppen a borbélyhoz megy el, hogy elpanaszolja bánatát. Itt azonban csak a segédet találja, aki mit sem sejtve Pompon felfedezéséről, hosszú elbeszélésbe kezd. Ebből a másik megtudja, hogy Didinának és Micának közös szeretője van. Pompon ravaszul most már Mica szeretőjét kezdi kutatni - csak-hogy nem tudja, hogy Micának is két szeretője van. Pompon természetesen nem Naét, hanem a másik szeretőt, Razachescut csípi el - akinek semmi köze sincs Didinához. Ezzel megindul az összetévesztések láncolata, s ezt a farsangi maskarák és átöltözések az abszur-



CARAGIALE: FARSANG (BULANDRA SZÍNHÁZ, BUKAREST), TOMA CARAGIU (POMPON), MARIN MORARI RAZACESCU), STEFAN BANICA (IORDACHE SEGÉD ÉS OCTAVIAN COTESCU (NAE GIRIMEA)

ditásig fokozzák. Mindenki megver mindenkit - csak éppen nem azt, akinek az (idegeket valóban szánta. Végül a rendőrség is beavatkozik, elviszi a verekedőket. Az egész bonyodalmat egyedül a legfőbb bűnös, a szélhámos Nae úszta meg bántatlanul.

Azért mondtam el a darab tartalmát ilyen részletesen, hogy világos legyen: látszólag igénytelen komédiai helyzetről van szó. Egy szabályos cselvígjátékról. Pintilie azonban „fekete komédiát" rendezett belőle, s kíméletlen ítéletet mond egy elavult, szétbomló társadalmi rend felett.

Caragiale -Ionesco elődje

Nem a jól ismert vígjátéki figurákat látjuk a színpadon. Nae nem pepita zakós, pajeszos borbély, nem gáláns nő-csábász, nem Figaro-ivadék, nem sima modorú, hajlékony ficsúr. Szeretői nem pajzán és kacér hölgyikék. A segéd nem tüstténkedő, szedd a lábad buffófigura. A lóvátett szeretők nem bohóc-maszkot viselő, csetlő-botló szerencsétlenkedők. A karnevál nem flitteres maszkabál.

Az előadáson semmi sem úgy történik, mint ahogy darabolvasó rutinunk diktálná.

A szerelmi viszonyok áttekinthetetlen kuszasága nem nevettető vígjátéki bonyodalmak forrása. Kétségbeesetten *egy*másba kapaszkodó fuldoklókat látunk, akiknek utolsó reménye a másik birtoklása. A „szerelmi" kapcsolatok nem pikáns kalandok, hanem görcsös, aki-kapjamarja ragaszkodások. Nae a szemét-domb kakasának alattomos fölényével uralkodik rajtuk. Kihasználja, hogy „társadalmi" rangja - borbély és „kirurgus" - a többiek fölé helyezi, és kaján örömmel figyeli szánalmas vergődésükét. Octavian Cotescu (aki Feydeau *Bolha a fülben* című bohózatának kettős szerepében is briliáns alakítást nyújtott) az alamuszi, vigyorgó slemilt játssza el kitűnően.

Mica öregedő, slampos, kiszáradt nő, a segéd flegma kívülálló, Pompon feketesörtés, tagbaszakadt, gusztustalanul böfögő mihaszna (Toma Caragiu félelmetes alakítása), Razachescu lőcslábú, szerencsétlenkedő emberke (Marin Moraru játssza, érdemes a nevét megtanulni, zseniális művész: Büchner *Leonce*

Lénájában a királyt hátborzongató humorral, Diderot *Rameau unokaöccsében* a filozófust lefegyverző szellemi fölénnyel alakítja, s itt, a Caragiale-komédiában a lelki megnyomorítottság szánalmas és komikus típusát teremti meg).

Semmi sem illusztráció ezen a színpadon, minden élő és valódi. A borbélyüzlet koszlott helyiség, a falakról leványad a vakolat - a díszlet már a kezdés pillanataiban pontosan helyreteszi a darabot, s közli velünk: itt az életet fogjuk látni, a maga mocskos valódiságában. (A színpadképet egyébként Giulio Tinco társaságában Ciulei tervezte.)

Naturalizmus? Lehet. A segéd hosszan tartó, gondos lábmosásával kezdődik az előadás. Aztán a lábvízzel felmossák a padlót, a segéd ezalatt leterített újságpapíron ugrál. Mica is hosszasan mos egy teknőben. A piszkos víz többször elönti a színpadot. Pompon miközben Naét várja, gondos orrturkálási műveletet hajt végre. Pesti előadásokhoz szokott szemnek szokatlan az ilyesmi, de ebben az előadásban helyén-való. És ami 'a legfontosabb: a színészi játék ritkán látható intenzitásával, ki-dolgozottságával párosul.

Egy karneváli jelenet

Az előadás csúcsa a karneváli jelenet - a teljes második felvonás. A ferde síkú színpad hatalmas termet ábrázol. Hétköznapokon valószínűleg kocsma, csak kivitték az asztalokat, székeket, s ami bennmaradt, azt egymásra stószolták, hogy minél kisebb helyet foglaljon el. Oldalt néhány pad, vaskályha, különben az egész hodály üres. A falak penészesek, a padlót bekenték fekete padlóviasszal - de az is lehet, hogy a piszoktól feketéllik. Jobboldalt ablak nyílik a söntésbe, hátul pedig - ami-kor asztalok töltik meg a termet, ez alighanem kevésbé feltűnő - nyilvános illemhely található: két vakon feketéllő ajtónyílás, csak egy deszkapalánk takarja (de a „női" előtt kis kerek lyukat fúrtak rajta). A vécé mellett a falon törött tükör, a kijövök megállnak előtte, ahogy ez mar szokás. Már az is él-

BÜCHNER: LEONCE ÉS LÉNA (BULANDRA SZÍNHÁZ, BUKAREST). VIRGIL OGĂSANI (VALERIO) ÉS ION CARAMITRU (LEONCE)

mény, ahogy a statiszták, akiknek annyi a szerepük, hogy mint bálozók jönnek-mennek, jellemző, egyénített mozdulatokkal foglalatoskodnak a tükör előtt. Minden figura él, a színpad állandó hullámzásban van, a beszélgetők, táncolók csoportjai megkomponált hang-és mozgásrendben, a tökéletes spontaneitás hatását keltve, hol bekapcsolódva a cselekménybe, hol kívül maradva, *funkcionálisan* léteznek.

A felvonás egész ideje alatt zene szól - a színpadon kívül, a „táncteremben". Azt gondolnánk, hogy a gépzene is tökéletesen megtenné, hiszen a zenészeket nem látjuk. De nem. Ebben az előadásban szó sem lehet ilyesmiről. Valódi zenekar játszik, repertoárjuk a Tosca Levéláriájától a Habanéráig, *az Orpheusz az alvilágban* kánkánjáig terjed. Természetesen rezesbandásítják és ugyanakkor finomkodva eltúlozzák mindegyiket. A táncolók a másik teremben deréktól felfelé láthatók a fenékfalon levő ablakon át.

A felvonás cselekménye a megcsalt szeretők hajtóvadászata a riválisok kézrekerítésére. Időnként feltűnnek a csiricsáré maskarákba öltözött, tökmaghéjat köpködő, sört vedelő (s ellocsoló) bálozók között - és összeverik egymást. Elkeseredett dühvel püfölik, rúgják a másikat - aztán rájönnek, hogy rossz helyre címezték az ütlegeket. Egymás nyakába borulnak - és elindulnak megkeresni *az* igazi bűnöst.

Egyre nagyobb a kavarodás, féktelenebb a lárma, őrjöngőbb a tánc. Elhülyült tekintetű, zsíros arcok bukkannak elő mindenhonnan, átizzadt testek hemperegnek a csatakos padlón. Mindenki verekszik mindenkivel. Egy értelmetlen, abszurd világ pusztulásra ítélt képviselői. Harsányan röhögtetők és szánnivalóan szerencsétlenek. Egy embert nyomorító társadalom haláltáncát látjuk, az élmény egyszerre megrendítő és viszolygást keltő.

Az előadás egyike az igazi színházzal való nagy találkozásoknak.

A Nemzeti új arca

A bukaresti Nemzeti Színház - ez úgy látszik, közös a Nemzeti Színházakban Európa-szerte - most formálódik, keresi új arculatát. Nemcsak képletesen, konkrétan is: a nagy bulváron már áll-nak a hatalmas, impozáns épület, a színház új otthonának falai. Radu Beligantól, a kiváló színésztől, aki egy éve a Nemzeti Színház igazgatója, sokat várnak.

1966-ban Pesten is láthattuk a Nem-

zeti Színházat: *Az elveszett levél* már említett előadásán kívül Steinbeck *Egerek és emberek* jével vendégszerepeltek. Azonnal szembeötlő, hogy szcenikailag nagyot léptek előre azóta - kiváló díszletet terveztek például a *Chirita asszonyság* (Coana Chirita) című darab-hoz, amelyet Musatescu írt egy XIX, századi szerző, Vasile Alecsandri elbeszéléseiből. Szecessziós vidéki kúria, a többemeletes ház befér a színpadra, a miniatürizálás finoman ironikus hatást kelt. A vendégek egy alkalommal hatalmas század eleji, egykerekű bicikliken jönnek be. A szereplők - köztük a ki-váló Florin Piersic, az *Egerek és emberek*. Lennie-je - élvezettel komédiáznak.

A Nem félünk. a farkastólban Beligan játssza George-ot, de az előadás valódi főszereplője Marcella Rusu, Martha szerepében. Közönségesebb, romlottabb-roncsoltabb, mint Tolnay Klári ugyanebben a szerepben. Az előadás hasonlít a Madách Kamaraszínház produkciójára, oldottabb, vígjátékibb, mint a film, de Rusu a második, még inkább a harmadik felvonásban a dermesztő tragédia levegőjét hozza a színpadra.

Lear-próba

A Nemzeti Színház „legújabb arca" egy *Lear* király-próbán mutatkozott be. Radu Penciulescu rendezi. Tíz próba hiányzott még a premierig, aznap végigjátszották az első részt, Gloster meg-vakításáig.

Lear: George Constantin. Kivételes színész. Láttam Porfirijként a *Bűn és bűnhődésben* - a ritmus, a „timing" mesterének bizonyult. Piknikus alkatú, de markáns férfi, a hangja dörög.

Penciulescura nyilvánvalóan hatott Brook. De nem másol. A színpad vékony, keskeny lécekből összeszögelt deszkapadló, amely középen és előre teknőszerűen kimélyül, a teknő szélén, oldalra és hátrafelé pedig pár centimétert megemelkedik. (Mi mindenre jó ez! Regan itt hurcolja fel a halálra sebzett Cornwallt, ötször, hatszor is elesve a meredeken. A vak Gloster is elbotlik rajta.) A színpad hátterében - szemben a közönség soraival - hosszú, keskeny híd, kétoldalt lejárattal. A rövid jelenetek itt játszódnak, s az egyes színekben nem szereplő színészek innen nézik a játékot.

Az előadásnak rítusjellege van. Közösségi játék folyik, egy csoport (szekta?) tagjainak együttes szertartása. Kez déskor az egész társulat hátul, a híd mögött ül. Gongütésre (a gong is a színpadon van) lassan, halk morajjal előrejönnek, majd leheveredenek a föld-re. Ezután a főszereplők kiválnak, hosszú, fehér viaszosvászon köpenyt terítenek magukra, és elkezdődik a játék.

Kemény, kegyetlen dinamizmus jellemzi a stílust. Céltudatos, energikus mozdulatok, semmi lágyság, puhaság. Cordelia fennhangon vágja Lear arcába: „Cordelia mit tegyen? Hallgat s szeret." Goneril és Regan nyers, érzéki kacagással, egymást átölelve, a földön hemperegve veszik tudomásul frissen szerzett hatalmukat. Miközben Goneril kioktatja Oswaldot, hogy bánjon Lear-rel, a király zajos favágóversenyt rendez embereivel hátul a híd alatt.

Oswald egyébként az előadás egyik legjobb szereplője. Magas, mezítlábas, kígyószerűen alattomos kötekedő, arcán állandó torz vigyor ül. Miután végig-hallgatta Goneril parancsát, felhúzódz-kodik a hídon álló nőhöz, és érzékien megcsókolja a lábát. Később hosszan verekszenek Kenttel, nem kímélik egy-más nemesebb részeit.

Lear és kísérete tányércsörömpöléssel fejezi ki elégedetlenségét a bánásmóddal szemben. Goneril rájuk üvölt, erre sor-baállnak. Goneril lassan, fenyegetően elsétál előttük. És akkor egyikük óriási csörömpöléssel „véletlenül" leejti a tányérját a háta mögött. Az egyik fiú súg valamit Lear fülébe, mire Goneril hatalmas pofont ken le neki.

A kíséret tagjai egyébként végig kórusszerűen működnek. Gloster hangtalanul magában olvassa Edmund hamis levelét, magát a szöveget az egyik kórustag felolvasásában halljuk, aki hátul fekszik félkönyéken. A viharjelenetben a kar a természet erőit jeleníti meg: a szín közepén a széltől ledöntött Edgart és Kentet pantomimikus-fenyegető mozdulataik nem engedik felállni. A Bolondot elcsituló széllökések terelgetik, azaz szerteszéjjel álló kórustagok kinyújtott karja taszigálja. Ugyancsak ők terítenek sátorlapot a vihar elől menedéket találó Lear feje fölé. A vihart a szín-padon állítják elő: a leereszkedő szél-gépeket a szemünk láttára működtetik, a moraj úgy keletkezik, hogy a hatalmas gongon végighúzzák az ütőt.

Glostert a földön fekve vakítják meg, Cornwall és Regan az ujjukkal szórják ki a szemét. Gloster összekucorodik a fájdalomtól, teste mozdulatlanná me revedik, csak hátrakötözött keze remeg alig észrevehetően.

Ezen a próbán is ugyanazt tapasztaltam, amit minden bukaresti előadáson: nincs főszereplő és epizodista. A szín-pad legapróbb részlete is él, törést, kívülről játszást, illusztrálást elvétve sem találni. A rendezők koncepciózusak, értelmezik a drámát. Az előadás nem úgy, ahogy áll össze, hanem a rendezői szándék eredményeként.

A rendezők pedig tudják, hogy mit akarnak.

Pesti ellenpróba

Megcsináltam a bukaresti látogatás ellenpróbáját: tíz napra való tizenkét előadást írtam ki a Pesti Műsorból. Az eredmény meglepő: a legjobb előadásokban is (kevesebb volt, mint Bukarestben) megzavarja valami a teljességélményt: egy-egy kirívóan oda nem illő vagy egy-szerűen rossz alakítás, a statisztéria élettelensége, díszlet- vagy jelmezproblémák. Mindez pedig - színészmesterségbeli elégtelenségeken kívül - arra mutat, hogy a rendezők nem urai eléggé az előadásoknak, ritkán van fontos mondanivalójuk.

A címbeli kérdés szónoki kérdés volt: Nem azért tettük fel, hogy feleljünk rá, hanem hogy gondolkodásra késztessen.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

Molnár Gál Péter:
Major Tamás cirkusza

Pályi András:
A Szokratész-szenvedély színháza

Kritikák után
(Beszélgetés Kerényi Imrével)

Földes Anna:
Koreográfusból rendező
(Beszélgetés Szigeti Károllyal)

Lux Alfréd:
A Déryné Színház Tragédia-előadásáról

Jász István:
Svájci pillanatkép Dürrenmatt-tal

HERZUM PÉTER - TRAN-TUAN-DUNG

A vietnami szín játszás és színművészet hagyományai

Vietnam kultúrája - beleértve színházi kultúráját is - történelme folyamán szintetizáló kultúrává alakult át, mely önnön testébe oltotta az Ázsia valamennyi területéről érkező hatásokat: a déltengeri szigetekét, a dél- és észak-kínaiét, a mongolét és a belső-ázsiai nomádokét, sőt, mint azt a legújabb vietnami történelemkutatás kiderítette, a tatárjárás kényszerű közvetítő közege folytán még az Ázsiához közel eső kelet-európaiakét is. Ennyi eltérő hatás alatt egy ország nemzeti jellege vagy elvész, és „történelmien kultúrkozmopolitává" válik (Ázsiában ilyen a Fülöp-szigetek esete), vagy hallatlanul erős lesz, legfőbb jellemzőjéül a szintetizáló jelleget választja, és a szintetizálásban talál igazán magára. Ilyen lett Vietnam nemzeti kultúrája is.

Ebben a cikkben a távoli kultúrhatásokat ötvöző vietnami nemzeti színházkultúra két legtipikusabb irányzatát, a Cheo- és Tuong-színjátszást ismertetjük.

A Cheo a legvietnamibb népi, nemzeti színjátékstílus, mely a tatárjárás idején Vietnamba sodort európai - sőt, feltehetően magyar - fogoly komédiások letelepítése után keletkezett. A vietnami színjátszás megindulását 1285-től, a tatárok ellen vívott Thay-Ket-i csatától számítják, ugyanis ekkor esett vietnami fogságba az az ismeretlen nyugati komédiás, akit halála után száz évvel, az akkori trónörökös utólag megajándékozott a vietnamiul szépen hangzó Ly-Nguyen-Cat művésznévvel, jelezve, hogy az udvari írástudók immár teljes értékű „vietnami" alkotóként őrzik emlékét. (Így ment feledésbe igazi neve.)

Nem véletlenül említettük, hogy a vietnami kultúra szintetizáló kultúra, mert miként a nyugati komédiásművészet „elvietnamiasodásának" példája is bizonyítja, ezt a folyamatot ott kezdte el, ahol a Ly-Nguyen-Cat-i komédiázás legközelebb állott a vietnami kultúrához: a vietnami népmesék színpadra vitelével. A világ kultúrtörténetében példa nélkül áll az a jelenség, hogy a vietnami népmesevilág nemcsak felvonult a színpadokra, hanem a színpadon is megmaradt népmesének. (Ezt a különös jelenséget persze némiképp érthetővé teszi az a tény, hogy a vietnami vándorszínészek maguk is a nép között éltek, írni-olvasni nem nagyon tudtak, szájhagyományként vették át a népmeséket, és ugyancsak szájhagyományként adták tovább színész-tanítványaiknak.)

E kérdésekkel kapcsolatban mindenekelőtt Nguyen-Thi-Nung Cheo-kutató cikkeire támaszkodunk, aki leírja: Vietnam Cheo-színpadain miként jelennek meg olyan sajátos dramaturgiai törvényszerűségek, melyek voltaképpen nem is a drámában, hanem a népi elbeszélő epikában gyökereznek. A néprajztudomány régóta osztályozza a különböző népmesei fordulatokat. Nguyen-Thi-Nung ilyen módszerrel osztályozza a népmeséből a vietnami népi színjátszásba átplántálódott visszatérő fordulatokat is.

Nguyen-Thi-Nung szerint az alábbi vietnami népmesei fordulatokat vette át a Cheo-művek irodalma:

– a „noi rieng" (szó szerinti fordítás: "belső monológ") a színpadra lépő népmesei figura beszámolóját jelenti, amit érzéseiről, gondolatairól és mindarról, amit nem szándékozik társai orrára köt-ni, a nézőknek elmond;

– „tu su" („elbeszélés") a népmesei figura elbeszélését jelöli, melyben közli, hogy mi történt a színfalak mögött, vagy a nézőnek elmeséli, hogy mi történt vele a múltban, mielőtt a darab cselekménye elkezdődött volna;

– a „xung dang" („bemutatkozás") a hősök bemutatkozását jelenti, pontosabban azt a szöveget, melyben a színész bemutatja az általa színpadra hozott figurát, ez a vietnami színjátszás egyik legérdekesebb színfoltja;

- a „tieng de" („kérdezősködés") vagy rákérdezés, a magyar népmesékben sem ismeretlen fogalom; hisz a népmesei szöveg igen gyakran tartalmaz olyan kérdéseket, melyeket a mesemondó a hallgatóság nevében önmagának tesz fel, hogy az erre adandó felelettel egyes fordulatokat tisztázhasson.

Ugyancsak Nguyen-Thi-Nung cikkeiből, a fentiekre néhány példát mutatunk be. A Cheo tulajdonságait leginkább megőrző *Quan-am Thi-Kinh* eímű színdarab (bővebb magyarázatát lásd később) női főhősének apja, Trinh-Ong például így kezd hozzá a bemutatkozáshoz, a kórus „tiend de"-kérdéseinek nógatására:

TRINH-ONG (elmondja a „xung dang"-ot, a színész bemutatja a figuráját)
Alakítok Önöknek egy részeget,
bár apa ő, de józanul csak ténfereg...
KÓRUS (felteszi a „tieng de"-kérdést)
Öreg, hát való ez?
TRINH-ONG Miért ne? ... Már csuklom is: hukk!
KÓRUS Ejnye, testvér! TRINH-ONG Meg kell mondanom a nevem?
KÓRUS Másképp, honnan tudnánk, ki vagy?

(A Cheo-előadások kórusa vagy a színpad hátteréül szolgáló gyékényfüggöny mögött, vagy a közönség soraiban foglal helyet.)

Ugyanebből a darabból szélsőséges példát emelünk ki a „tu su"-ról. Egy Thi-Mau nevű prostituált nemcsak azt mondja el önmagáról, hogy nem kívánt gyermekét elviszi a templomba, hanem azt is, hogy milyen arckifejezéssel teszi ezt, mindezzel pótolva a hiányzó sminkelést:

THI-MAU Szeretném, ha ilyennek látnának:
arcbőröm sima, szemöldököm egyenes,
papokra bízom korán jött gyermekem!

További, de már kizárólag szerkeze-ti sajátosság az úgynevezett „bo roi nhan vat", ami a népmesék szokása szerint, a feladatukat betöltött szereplők kiiktatását jelenti a további játék-menetből. A népmese ugyanis - jel-legéből adódóan - valakiről valami népi tanulság kimondásáért elbeszél valamit, ezért a főhős sorsa olyan, mint a „hosszú út", mely úton az elhagyandó mérföldkövek a főhősre ilyen vagy olyan hatást gyakorló és őt a végső tanulsághoz hozzásegítő mellékszereplők. A színdarab folyamán végigjárandó „hosszú útnak" mint szerkesztési formát jelölő hasonlatnak megnevezését a vietnami dramaturgiai kifejezéstár át is vette, a „duong-truong"-szerkezet nevében.

A tatárjárás korában átplántálódott nyugati komédiázás gyökeréből fakad a Cheo-színjátszás színpadkép-kultúrája. Talán a kocsmaudvarokon felállított alkalmi színpadok immár szertartásossá vált emléke az, hogy a Cheo egyetlen, igazi díszleteleme a színpad közepén felállított hordó!

„Hordó körül ülnek a szereplők -

írja Nguyen-Thi-Nung -, a hordó körül járva mondják el, hogy ezer és ezer mérföldeket járnak végig. Miután a szereplő elmondotta szövegét, visszaül helyére a hordó szélén ..."

Amit idáig a Cheo „dramaturgiai" sajátosságairól elmondottunk, azok végeredményben nem is igazi dramaturgiai sajátosságok. Sokkal inkább a népmese-elemzéshez állanak közelebb, mint az Európában megszokott színházi dramaturgiához. Nem a szereplők drámán belüli kapcsolatait osztályozzák, hanem a szereplők és a nézők közötti érintkezés különböző módozatait jelölik.

A drámai cselekményen belül *egy*-mást váltó szituációelemeket, szituáeión belüli nagyobb reagálásokat, a Cheo-dramaturgia, „duc san"-nak, azaz „öntő-formának" nevezi. Egyfajta „duc san" az, amikor valaki párbajra hívja társát, leányt kér, vádbeszédet mond és elbúcsúzik. Mindezek olyan elemek, mely a világ minden drámai fajtájában jelenetről jelenetre fordulnak elő. Hogy akkor miért kapott ilyen külön-leges elnevezést? Ennek megértéséhez tudni kell egyet s mást a vietnami szín-játszás közönségének előadás alatti viselkedéséről, közönség és előadás kapcsolatáról.

A közönség ugyanis a „duc san"-ok alapján tartja számon a darabokat, azonos „duc san"-okon belül nyújtott színészi teljesítményeken keresztül hasonlítja össze a társulatokat, és nem egy esetben, egy-egy „duc san"-t többször játszat el, némelyeket meg töröltet az aznap esti előadásból.

Minden társulat a maga ízlése szerint, így vagy úgy színpadra viszi, „formába önti" a kész színpadi produkciót. A Cheo-szövegkönyvek csupán "forgatókönyvei" az előadásoknak, melyek a színpadi produkció során válnak végleges alkotássá.

A „duc san"-okra mint formai elemekre épülő előadásszerkezet, a nép-mesei formákat őrző tartalom, valamint a XVII. században megjelenő vietnami népi buddhizmus példabeszéd-drámái együttesen kialakították a Cheo-színjátszás típusfiguráit is. Mindez érthető, hisz ismétlődő „öntőforma" elemek elképzelhetetlenek lennének az ilyen formákat felépítő, ismétlődő figurák nélkül.

A Cheo-irodalom a következő figura-típusokat ismeri:

- a „phan dien" („ellenség")-figura a negatív figura, mindent tagadó és ta gadásával gonosszá váló ember alakja;

– „chinh dien" („igazi hős")-figura az úgynevezett pozitív hős, a népmese vagy buddhista példabeszéd-legenda fő-hőse, azonban nem tökéletes ember, rendszerint igen sok, megbocsátható gyengéje van;

– a „dan truyen" (epizodista")-figura a bevezető jelenetek epizódszereplője, színes egyéniség, aki hozzájárul a darab hangulatának megteremtéséhez;

– a „bienh luan" („tévedő")-figura a jóindulatú kétkedő ember figurája, mindent kritizál, de kétkedései és kritikái előre viszik a cselekményt;

– a „hé" („clown")-figura a „Ly-Nguyen-Cat"-i színjátszás óta meghonosodott clown-szereplő, bár csak mellékszereplőként illeszkedik a darabba, mégis a legnépszerűbbek egyike, mindent kifiguráz: a legmagasztosabb jelenettől kezdve, a jelenetek hatásán meghatódó nézőkig; a színpad és nézőtér között szabadon közlekedik, azonban humora sohasem kegyetlen, és az elesettek fájdalmát minden esetben megkíméli.

Mich-Quang, a vietnami színháztörténész szerint a népi buddhizmus példabeszédtárának megjelenésével alakul ki a Cheo mai, végleges formája, melyet vietnami írástudók „igazi Cheo"-nak, vagy „chat Cheo"-nak neveztek el. Ennek időpontját a XVII-XVIII. századok fordulójára helyezi. A „chat Cheo" legtökéletesebb drámája az általunk már idézett *Quan-am Thi-kinh* című mű. (Ezt a címet igen nehéz érthetően magyarra fordítani. Szó szerinti jelentése annyi: „Thi-kinhből Quan-am lesz". A buddhizmust ismerő vietnami közönség számára ez a cím azonban valami olyasfélét jelent, hogy „Egy Thi-Kinh nevű lány Quan-am istennővé válik.")

Íme néhány mondatban a darab tartalma:

Thi-kinh apja a részeges Trinh-Ong, akitől végre megkérik a kezét, és férjhez mehet. Férjének szülei sem különbek, és amikor Thi-Kinh alvó férje fölé hajol, hogy borotvával megigazítsa bajuszát, a benyitó szülők katonákért rohannak, mondván: a feleség a borotvával el akarta vágni férje nyakát. Thi-Kinh ekkor egy templomba menekül, férfiruhát ölt magára, és szerzetesnek áll. Újabb képtelen vád éri. Egy Thi-Mau nevű prostituált törvénytelen gyermekét beviszi a templomba - erre a részletre is utaltunk -, és azt hazudja, hogy a gyerek az egyik szerzetestől van.

(Thi-Mau azonban mégsem negatív figura, hanem „bienh luan", kényszerből lett prostituált, és ezért lázad a világ el-len, minduntalan kritizálja, és bűntetteit is amolyan megbotránkoztató tiltakozásból teszi.) Thi-Mau hirtelenjében nem tud mást megnevezni, mint a szerzetesi ruhában járó Thi-Kinht, aki nem tiltakozik a méltatlan vádak ellen, át-veszi a gyereket, felneveli, hogy nagy hős legyen belőle. Tökéletes emberi magatartásával így azonosul a szeretet istenével.

A Quan-am Thi-Kinh című Cheo ma is szerepel Vietnam városi és vidéki színpadjain. Színművészeti iskolákban e darabon keresztül tanítják a Cheo-színjátékok stílusát.

Sok kísérlet történt arra, hogy a Cheo-stíluson belül megteremtsék a felszabadulás utáni, mai vietnami problematikával foglalkozó színműirodalmat, de ez a vietnami kritikusok egybehangzó véleménye szerint még igen messze jár a végleges megvalósulástól.

Jóval egyszerűbb története van a vietnami népi, nemzeti színjátszás másik nagy csoportjának, a „Tuong"-színművészetnek, noha mai szemmel történő megítélése vietnami színháztörténészek között több vitát váltott ki, mint a Cheo-művészet megítéléséé. A felszabadulást követő években sokáig az a téves nézet uralkodott, hogy amíg a Cheo az igazi vietnami népi, nemzeti színművészet, addig a Tuong a régi nemzeti arisztokrácia művészete. A még ma is ható helytelen nézetek ellen írta Mich-Quang 1969-ben a következőket: .. a két színjátszás közötti különbség nem abban van, mintha a Cheo a népi valóságot tükrözné, a Tuong meg az udvari kultúráét, hanem abban, hogy e kétféle művészeti ág más irodalmi, zenei és táncművészeti alapokból indul ki ... Szerintem - folytatja Mich-Quang - a Tuong legfőbb jellemzője, hogy a hősi és lovagi kultúrából indul ki!"

Ez a megállapítás azért fontos, mert Vietnam történetében az udvari és lovagi kultúra igen sok tekintetben elkülönült egymástól. Úgy véljük, nyugodtan megkísérelhetjük e különbséget európai párhuzamok példájával magyarázni. Szerb Antal világosan megmagyarázza, hogy a párizsi francia udvari kultúra és a burgundi, valamint provanszál lovagok kultúrája mennyire különbözött egymástól, úgyszintén a német-római császárok „római impériumot idéző" udvari kultúrája sem azonos gyö-

kérből táplálkozott, mint a németországi lovagok „dalnok"-költészete. A dél-keletázsiai országok közül kettő: Japán és Vietnam ugyanis az európai lovagokéhoz hasonló társadalmi réteget, és e rétegen keresztül az európaiéhoz hasonló lovagi irodalmat produkált. Bár a vietnami feudalizmus abban hasonlított a kínaira, hogy a földbirtokok többségét a központosított állami bürokrácia képviselői tartották kezükben, de abban különbözött, hogy igen nagy számban léteztek szeparatista hatalomra törő, örökletes földbirtokkal rendelkező földesurak is, valamint helyi, fejedelmi ranggal bíró, nemzeti kisebbségi törzsfőnökök. Ez utóbbiak állandó helyi háborúkat folytattak egymás ellen, és e háborúkhoz szükségük volt a hadba vihető lovagi réteg jelenlétére. Ugyanakkor a hódító kínai és sziámi hadurak, mongol kánok, valamint a partvidéket zaklató maláj kalózok elleni honvédelem érdeke is megkövetelte, hogy készenlétben tartsák a lakosság fegyver-forgató rétegeit. így a földje mellől katonának hurcolt vagy csábított parasztokból, hivatali rangjukból kikopott mandarinokból és elkergetett szerzetesekből hovatovább „lézengő" és háborúskodásból élő lovagi kaszt alakult ki. Származásuk részben paraszti volt, részben deklasszálódott írástudó, vagyonuk nem volt, de megbecsülést jelentett számukra az, hogy kiváló verekedők és kardforgatók voltak, és a vietnami nemzetnek szüksége volt valamennyiükre. (Talán annyiban különböztek az európai lovagoktól, hogy nem szerveződtek zárt szabályok által körülhatárolt lovagrendekbe, ez a tény azonban nem hagyott nyomot lovagi költészetükben.)

Ez a lovagi réteg teremtette meg a Tuong-színjátékokat. A Tuong-stílus végső kialakulását - akár a Cheo-ét, - a XVII-XVIII. századok fordulójára tehetjük. Sokak szerint kínai hatás érződik rajtuk, ami igaz is, meg nem is. Igaz annyiban, hogy a vietnami lovag-réteg igen szívesen tekintette példaképének az erős szomszédot; nem igaz annyiban, hogy a Tuong-ban kizárólag a vietnami lovagság szemlélete szólal meg, és nyomát sem látjuk a kínai drámákban látható bürokratikus elemeknek: igazságot tevő hivatalnokoknak, gonosz döntéseket felülbíráló helytartóknak. A Tuong-ban olyan igazság születik, melyet hősei a kardjukkal maguk vívnak ki maguknak.

A már idézett Tuong-kutató, Mich-Quang erről a következőket írja: „ ... nagyon sok lírai és drámai jellemvonással bír ez a műfaj, de ezek jóval később rakódtak rá. A Tuong legfontosabb meghatározója maga az, hogy hősi dráma; és az, hogy témáját tekintve lovagdráma: »Tuong vo«. Ezt nem győzöm eléggé hangoztatni! Természetesen sokan gyanúsítgatnak, hogy ezt a »Tuong vo« elnevezést kizárólag az állítólagos udvari jelleg elkendőzéséért hangsúlyozom ... Ha elfogadnánk, hogy a Tuong udvari dráma, egyszerűen nem tudnánk hová tenni a Tuong történetében végig fellelhető lovagi tematikát."

Vietnami színháztörténészek között még éles vita folyik a Tuong megítélésének tekintetében, mi magunk azonban az idézett Mich-Quang kutató nézeteivel azonosítjuk magunkat. Vitathatatlan, hogy ő érvel leglogikusabban valamennyi vitázó között.

Miközben Mich-Quang a lovagi tematika mellett érvel, igen pontos elemzéssel mutatja ki a lovagi eredetből származó három, ma is világosan felismerhető tényezőt:

1. A lovagok közé keveredett, egy-kori deklasszálódott írástudók szemlé-letét őrzi a drámákban ábrázolt hon-védelmi feladatok historizálóan haza-fias méltatása, a „lovagias", „szép halál" ábrázolása. Ugyancsak a katonaruhába öltöztetett írástudók értelmiségi demoralizálódásáról tanúskodnak a Tuong-ban minduntalan megszólaló „a dao"-dalok. Ezek a „kapun kívüli" daloknak nevezett bordélyénekek a népi elkeseredettségtől oly idegen írástudói elkeseredettséget, torzult romantikát mutatnak, hamisítatlan „villoni" hangvételben szóló bordélyszentimentalizmusukkal, prostituáltakhoz szóló katonalírájukkal. (Mindez azonban az udvari drámákban elképzelhetetlen len-ne.) Nagyon érdekesek a Tuong-ban megszólaló papi táncok, a táncokat kísérő dalok és dalszövegek: bennük mindenfajta népi vallásosságtól idegen hangvételben jelenik meg az ördög és a Pokol, de úgy, *hogy* szimbolikájuk mögött világosan felismerhető marad a katonáskodó és öldöklésre kényszerített írástudó humanisták iszonyata a pusztulástól, öldöklést ő l. Egyértelműen az egykori „úriemberhez méltó" szórakozások utáni nosztalgia szólal meg a vadászdalokban.

2. Népköltészeti hatás is érződik a Tuong-ban. A népköltészetből fakadó betéteken azonban érződik, hogy a népi közvetítő közeg, mely e dalokat magával hozta, elszakadt földjétől, elszakadt falujától és a vietnami falvak minden-napi békés életmódjától. Állandó témájuk a földje után sóvárgó parasztok otthonsiratása, valamint az őket hadakozásba kényszerítő világ keserű, paraszti kritikájának kifejezése. Formájukban viszonylag épen megőrizték a vietnami falvakban élő rigmusmondás és rímes népköltészet eredeti formáit.

3. A katonáskodó lovagok hadakozó életmódjának emlékét talán a pantomimjelenetek őrizték meg legtisztábban. Az egykor maguk is katonáskodó, lovagi életmódot élő Tuong-színészek színpadra lépve egyszerűen elismételhették egy-egy katonatársuk híressé vált bajvívó fogásait és ezzel a fokozatosan pantomimbetétté váló utánzással kötötték össze a katonaélet különböző epizódjait megörökítő dalokat, *vagy* verseket. Csak a lovagi életmód ismeretében érthetjük meg, hogy ezek a pantomimjelenetek, ezek a harcimitációk válhattak olyan kötőanyaggá, melyek egységes színpadi produkcióvá ötvözték a katonaköltészet különböző fajtáit. Később e pantomimjátékba katonák kardtánca is keveredett, valamint a már említett kultikus táncok bizonyos csoportjai. Igaz, a pantomimnak köszönhető, hogy a Tuong európai értelemben is „dramatikusabb" lett, mint a többi ázsiai színházi műfaj, mert immár nemcsak „színpadi elbeszélést" nyújtott az ábrázolt témáról, hanem hogy ez vagy az a dolog miképpen „történt". Ebből következik, hogy az öldöklő, véres csaták bajvívásait hallatlan naturalizmussal ábrázolják a mai Tuong-színpadokon is!

A fenti három tényező ismeretében tehát ne csodálkozzunk azon, hogy az európai stílusmeghatározásoktól eltérő módon a vietnami kutatók a Tuong műfaját kizárólag témájával és a témákkal összefüggő művészi szemlélettel határozzák meg. Vietnam történelme hosszú évszázadok óta borzalmas háborúk, hódítási kísérletek, legyőzetettség, gyarmati elnyomás történelme. A szabadságért vívott háború ténye a minden-napok tényezője lett, s ez óhatatlanul nyomot hagyott Vietnam művészetében is.

könyvszemle

SAÁD KATALIN

A tánc mint drámai elem

Körtvélyes Géza:
A modern táncművészet útján
(Tanulmányok). Zeneműkiadó 1970.
Vályi Rózsi:
A táncművészet története. Zeneműkiadó 1969.

Mai fogalmaink szerint tánc és színház két különböző művészet. Annak azonban, hogy Körtvélyes Gézának a modern színpadi táncról írt tanulmányaival, Vályi Rózsi tánctörténetével mégis ebben a folyóiratban foglalkozunk, nem elsősorban a társművészet megbecsülése az oka, hanem az, hogy sajátosan színházi szempontból is figyelemre méltó ez a két tudományos munka.

A színház jelenlegi, világszerte végbemenő erjedési folyamataiból, a szakemberek vitáiból lényegében - nagy vonalakban - azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a színház régi, vagy éppen ősi tartalmi-formai elemekkel próbál megújulni, s ez elsősorban a színjáték ősi, kultikus egysége utáni nosztalgiából fakad. Tulajdonképpen ehhez a kérdés-körhöz szól hozzá mindkét könyv, Körtvélyesé szándékoltan közvetlenebbül Vályi Rózsié már csak tematikájánál fogva is, kevésbé közvetlenül. Körtvélyes a színházat a maga komplexitásában látja, ezzel magyarázza meg *Drámaiság, zene és tánc a balettszínpadon* című, könyve élére helyezett tanulmányában azt is, miért veti össze a modern színpadi tánc és a „prózai színház" problematikáját, fejlődési tendenciáit. Szerinte a táncművészet is - a legszélesebb értelmében használva a szót - színjáték, „az eleven ember megjelenítő művészete". Világos dolog - írja -, hogy színjáték és színjáték között lényeges különbség van aszerint is, hogy mi a megjelenítés eszköze (beszéd, ének, hang, mozdulat vagy mindezek valamilyen együttese), s aszerint is, hogy mi a megjelenítés módja. Úgy véli, hogy minden színjáték a különböző művészetek sajátos kifejező eszközeinek valamilyen fajta együttesére épül, s hogy mi-közben a mai művészeti életben egyik oldalon az egyes művészeti ágak „tisztaságra" való törekvését találhatjuk meg, a másik oldalon viszont a „belső összetettség", az integrálódás tendenciáját. Ez utóbbi - mondja - elsősorban a színházak világában kapott erősebb hangsúlyt. Az integráció szándéka a színházban valójában az ősi integráció reneszánsza, illetve új integrációs türekvcsek születnek, s ennek eredetét Körtvélyes a technikai fejlődésben és korunk nagy társadalmi mozgásában látja.

Majd a könyv jelentős részében a különféle művészetek kölcsönhatását veszi vizsgálat alá melyik művészeti ág elemei jutnak túlsúlyba a XX. század nyugati, illetve szovjet színházművészetében. A „megjelenítő ember művészetéről" azonban sajnos nemigen esik több szó, hacsak áttételesen nem, a könyv két utolsó, a *Csodálatos mandarin* bel- és külföldi pályafutásáról szóló tanulmányában. Itt, miközben az egyes értelmezéseket taglalja, akarva-akaratlanul is beszélnie kell a táncos-mimus *színé*szi megoldásairól, s épp ez teszi izgalmassá az említett két írást.

Vályi Rózsi viszont alig mozdul el terjedelmileg is nagy, remekmívű tánctörténetének megírása közben ettől a megjelenítő eleven embertől. Pedig láthatóan nem kíván beleszólni a színház „forrongó" kérdéseibe, s még a táncostól-színésztől való el nem mozdulásában sem érzünk kifejezetten tudatos tendenciát, sokkal inkább a színház lényegét tökéletesen érzékelő ösztönt.

Természetesen a könyv első része az, mely egyúttal színháztörténet is. Annak a korszaknak a krónikája tehát, amelyben az ősi színjáték létrejött, egységes volt, s mikor lassan egyes összetevőire bomlott. A bomlás folyamatát Vályi nem fogadja örömmel, fájlalja, hogy az ókori Rómában teljesen háttérbe szorultak a klasszikus tragédiák kartáncai, sőt később a szövegei is, s a pantomim vált a rómaiak kedvenc műfajává. „A legfenségesebb tragédiákat is átdolgozták pantomimmé" - állapítja meg sajnálkozva. Neheztel a rómaiakra, amiért a szépséges görög táncokat elvetették, s nem látja, hogy a modern, újkori szín-művészet megszületésének alapvető fel-tétele a szólómimes előtérbe kerülése volt. Hogy a színház- és tánctörténetnek ezt a mozzanatát így értékeli, megmagyarázza az a tény, hogy *a táncmű*vészet történetét írja. A könyv más lapjain azonban ő maga felesel - közvetve - ezzel a megállapításával. Az ősi mozdulatokról, mozdulatábrázolásokról szólva, a barlangok falain látott, nyitott ujjú kézlenyomatok kapcsán megállapítja, hogy könnyebb észrevenni az ősi kézmágia funkciója és a mai kéz-fetisizmus funkciótlansága közötti különbséget, mint visszahozni az ősi mozdulatok evokatív erejét. Pedig itt is elsősorban a modern táncjátékok elő-adóinak „hasonló kezeiről", nem a színészekéről beszél, de pontosan érzékeli az összefüggéseket s a szükségszerű különbségeket is az ősi, mágikus szertartás és a mai színház, a rituális mozdulatok és a modern újkori színész, tán-cos gesztusai között. Másutt pedig a kínai táncművészetet tárgyalva, a színpad csodájának keleti eszközeit elemzi, melyek adott esetben - mint a *Három út találkozása* című klasszikus hősi opera egy részletében - nemcsak állandósítják a világos színpadon a sötétség érzését, hanem még a végletekig fel is fokozzák.

Vályi Rózsi könyve számos, az elmondottakból is láthatóan általános érvényű színházi szakkérdést vet fel és válaszol meg, de mindezt oly elegáns, könnyed stílusban teszi, hogy könyve elejétől végig élvezetes olvasmány marad anélkül, hogy veszítene tudományos értékéből. Ízig-vérig színházi - és természetesen táncművészeti - esszé.

Színházi kerekasztal

(Írók, rendezők, színészek vallomásai korunk színházáról.)
Az antológiát szerkesztette,
a tanulmányokat válogatta,
a bevezetőt és a szemelvények
bevezetőit írta: Lengyel György.
Gondolat, 1970.

Remek szimpozionra invitált meg bennünket Lengyel György. A meghívókat Európa és Amerika legjelesebb színházi művészeinek címezte (épp csak a belföldieket felejtette el postára adni. Igaz, hogy a bevezető tanulmány írója, Székely György kitűnő expozéjával méltón képviseli a hazai szakembereket).

Öt témakörben hetvennyolc hozzászólás hangzott cl, igaz, hogy néhányan - mint pl. Brecht - többször is szót kértek. Már a kérdéscsoportok felvázolása is a szerkesztői koncepció biztonságát dicséri, hiszen egyszerre tesz eleget a kronológia, a műfajok és az aktualitás követelményeinek. Íme a tematika: i. a dráma a század első felében (10 tanulmány, Gorkijtól Wilderig) ; 2. A színház a század első felében (11 tanulmány, Sztanyiszlavszkijtól Brechtig) ; 3. A klasszikus drámák a ma színházában (13 tanulmány a legkiválóbb rendezőktől) ; 4. A drámairodalom 1945-től napjainkig (Camus-től A. Millerig, 21 tanulmány) ; és végül 5. A Színház i945-tői napjainkig; a leggazdagabb fejezet (23 tanulmány, a sort Brecht nyitja meg és J. Vilar zárja le).

Dicséri a szerkesztést a „konferencia" pergő ritmusa is, hiszen a leghosszabb tanulmány sem több nyolc oldalnál. S mint minden jó vitában, itt is megtaláljuk az állásfoglalások skálájának valamennyi árnyalatát. Sehol semmi szájba-rágás, álljon meg az olvasó a maga lábán, helyeseljen és mondjon ellent, de ami a legfontosabb: kapjon kedvet a gyakoribb színházba járásra. Mert a kötet végül is nem a szakmabeliek számára készült, azoknak kisujjában van valamennyi elmélet - és gyakorlat! -, ha-nem azok számára, akiket a színház érdekel, a szónak már-már hobby-értelmében, tehát szenvedélyesen, nyomozó és hódító indulattal. Hiszen minden útkeresés végső bírája a közönség, ő adja le voksát a kísérleti és hagyományos produkciókra, de nem mindegy, hogy menynyire lát tisztán és átfogóan ugyanez a nézősereg. Sok egyéb mellett ez a kötet legfőbb érdeme!

Hogy mennyire kerüli a kötet a nagyképű ködösítést, a tolvajnyelvi szakbarbárkodást, azt talán két „hozzászóló" kiragadott idézetével tudnám legpregnánsabban bizonyítani. Dürrenmatt mintegy magában dünnyögve jegyzi meg: „Természetesen fogalmam sincs róla, hogy kellene úgy hozzáfogni, hogy ne szabó módjára beszéljünk a művészetről; ezért csak azokhoz tudok beszélni, akik Heidegger olvasása közben elalszanak." - A legfrissebb lord, Laurence Olivier egy színészkollégája szavait idézi: "...az elmélet a siker által felkavart hullám, és ez igaz. Ha az embernek sikere van valamiben, megkérdezik: hogyan is csinálta, és kell valamilyen magyarázatot találni."

Miről is van szó tehát ebben a gyűjteményben Mindenről, ami a színházzal kapcsolatos: politikáról, világnézetről, a művészet céljáról és hatásáról, eszközeiről, az eszközök arányáról és kölcsönösségéről, szöveghűségről és rendezői önállóságról, színészi alázatról és színészközpontúságról, történelemről és stílusról - egyszóval az életről s annak szín-házi vetületéről.

Vannak persze megdönthetetlennek látszó érvelések, amik nyilvánvalóságuk folytán tűnnek közhelynek, noha nem árt ismételni őket. Ilyen például Gorkij tézise: „A színmű - dráma és vígjáték - a legnehezebb irodalmi műfaj. Azért a legnehezebb, mert a színműben a szereplőknek önálló életet kell élniük, te-hát saját szavaikból és tetteikből kell felépítenünk jellemüket - a szerző magyarázó utalásai nélkül." S mintegy ezt a gondolatot viszi aztán tovább Pirandello: „Egy koholt alak, egy művészi figura csak akkor létezik, ha megvan a maga drámája, vagyis van egy olyan dráma, amelynek a szereplője s amelynek a révén szerep. A szerep értelme a dráma, ez az élet funkciója, ez a feltétele létezésének."

A vita központja persze nem itt van. Sokkal élesebben szikráznak a pengék, amikor a színház politikai elkötelezettségéről van szó, vagy amikor a dráma szövege és a rendezői autonómia kerül ellentétbe. A disputa résztvevői lényegében két pontban értenek egyet: szeretik a színházat és fontosnak tartják. A teóriák és módszerek aztán alkotóik világ-nézetének megfelelően igyekeznek szolgálni ezt a célt, néha bizony felvillantva a zsákutca „perspektíváját". Talán szabad annyira „elfogultnak" lennünk, hogy a fenti kérdésekben azokat idézzük, akik-kel egyetértünk.

Így mindjárt Brechtet, aki saját munkásságával szinkronban vallja, hogy

.a mai világot a színpadon is lehet ábrázolni, de csak akkor, ha megváltoztathatónak fogjuk fel". A színházról alkotott vélemények közül, annak pedagógiai szerepéről szólva, érdemes kiragadni García Lorca talán kicsit romantikusan optimista, de szenvedélyességében szuggesztív vallomását: „A finom érzékenységű és minden ágában - a tragédiától a bohózatig - jól irányított színház néhány év alatt képes megváltoztatni egy nép fogékonyságát. Ám a lezüllesztett színház, ahol a Pegazus szárnyait patái helyettesítik, egy egész nemzetet tud közönségessé tenni és elaltatni." De a legmaradandóbb kitétel a színház politikai elkötelezettségével kapcsolatban talán éppen Orson Wellesé: „Nem a »politika« a művészet ellensége, hanem a közömbösség, mert megfoszt bennünket a tragikum iránti érzéktől. Egyéb-ként a közömbösség is politikai állás-foglalás, amelynek gyakorlati konzekvenciáin Ionesco sok kollégája elmélkedett korunk egyetlen valóban légmentesen záró elefántcsonttornyában, a koncentrációs táborban."

Világnézetről beszéltünk, sőt világnézetekről. Már maga a színház szeretete is egyfajta világnézet. Valamikor - s kissé talán még ma is - „az egyház a színművészetben a lelkek eretnek szaporítását utasította el, az élményekben való tombolást, a botrányos igényt, hogy valamely élőlény visszautasíthatja az egyetlen sorsot, s beleverheti magát mindenféle mértéktelenségbe. A színészekben az egyház a jelen szeretetét átkozza ki". (Camus). Sean O'Casey pedig tovább megy, és ostorát nemcsak a klérus felett suhogtatja: „... a színműíróknak és költőknek is része volt és van abban, hogy az ember gondolatai jajszavak és sirámok kalodájába szorultak. Szerintük senki, de senki nem cselekszik helyesen; ráadásul úgy viselkednek, mintha meg akarnák vonni tőlük a nevetés jogát."

Ez a megállapítás persze már kicsit stiláris kérdés is, bizonyítva, hogy nem lehet az egyik fogalmat a másiktól elválasztani. De hát merjünk-e stílusról beszélni Albee után, aki így fakad ki: „Ábrázolásmód és téma meghatározzák egymást, és semmi közük nincsen a drá-

stílusához. Más szóval: amit legtöbben a stílusról gondolnak, annak egyáltalán semmi köze sincs a stílushoz." Annál is inkább, mert Dürrenmatt szerint: „Nincs többé stílus, már csak stílusok léteznek, ez a tétel jellemzi általában a mai művészet helyzetét ..."

Új stílus, hagyományos stílus, kísérletezések ... Talán Peter Brook szavai mögött rejtőzik a filozófiai igazság, amikor azt mondja: „Én mindig harcoltam a »hagyományok« ellen a színházban; mert a hagyomány kísérlet arra, hogy relatív igazságokat abszolút igazságokká változtasson; mindig meg voltam győződve arról, hogy egy előadás csak sikerének pillanatában »igaz«, közönsége alakítja, és csak a történelem egy pillanatában létezik." Megszívlelendő kitétel ez, hiszen az olyan színházi zsenik, mint Sztanyiszlavszkij is fékező erővé válhatnak, amint azt a kötet szovjet résztvevői javarészt állítják. Abban viszont már kevésbé van igaza Brooknak, amikor a pillanatot állítja egyedüli értékmérőnek, és piedesztálra emeli az állandó újítást: „Semmi-féle közönségnek, előadóteremnek vagy írói stílusnak nincs különös hatóereje. A hatás az őt megelőzővel való ellentétben van, a frisseségében, amelyet bizonyos ideig ezek az új elemek hozhatnak nekünk." Mert ezáltal válhat az újítás ön-célúvá, szüntetheti meg a színház saját magát, s az eklektika címkéje alatt meg-születik a káosz. Jan Grossman lénye-gében erre is gondol, amikor a happening-divat ellen rándítja meg a vállát. „Minek csináljunk happeninget, hiszen elég kilépni az uteára, máris ott van körülöttünk.

A leghevesebb polémia azonban - s ez végigvonul az egész köteten - a drámai szöveghez való hűség és a rendezői szabad kéz körül gyűrűzik. A nyilatkozók többsége - és nemesak az írók - tisztelik a szöveget, sőt érdekes, hogy a rendezők közül elsősorban azok, akik egyúttal színészek is. Anélkül, hogy a rendezés funkcióját alábecsülné, Akimov például így foglal állást: „A korszerű színház kifejező eszközeit alapvetőekre és kiegészítőkre oszthatjuk fel. Az első csoportba, amely nélkül előadás nem jö-het létre, csak kettőt sorolhatunk: a drámairodalmat és a színészeket." Szellemes szkepszissel nyúl a kérdéshez Tovsztonogov, amikor azt mondja, hogy

.. senki sem diesekedhet azzal, hogy ő mindenkinél jobban megértette az írót, mert gyakran maga az író sem tudja teljesen világosan, mit is alkotott." Az irodalmi szöveg fontosságát talán két idézet húzza alá legjobban; úgy érzem, mindkettőt érdemes kiragadni: „Az alkotó író lelkiállapotát kell felidézni; nyomai az írásban megtalálhatók, tehát elsősorban az írásból kell kiindulni." (Jouvet). Csak zárójelben jegyzem meg, hogy Jouvet tézise mennyire rokonítja
ponton a színházat a műfordítással. - A másik rendező, aki hasonló szellem-ben nyilatkozik. Zeffirelli: ‚Amikor egy másik ember elképzelésének színpadra állítására vállalkozunk, tiszteletben kell tartanunk az ő eredeti elgondolásait. A mi munkánk feledésbe merül majd, de az ő művük maradandó. Nem lehet az V. szimfóniát sem kényünk-kedvünk szerint alakítgatni, például dzsessz-ritmusban játszani."

Mindez csak sovány ízelítő a kötet gazdagságából, de hát a célunk sokkal inkább az étvágykeltés, semmint a teljességre való törekvés. Lengyel György remekül rendezett, nem győzzük hangsúlyozni. Tekintsünk el most az antológiáknál szokásos hiánylistától, hiszen aki nem kapott szót, annak a művéről is beszéltek mások. (Beckettről például annyi érdemi megjegyzés és bírálat, sőt elemzés szól, hogy egyenrangú szereplő lehet a tartalomjegyzékben.) A magyarok mellőzését leginkább azért fájlaljuk, mert erősíteni látszik azt a válaszfalat, ami a köztudatban úgy is túlságosan megvan világirodalom és magyar iroda-lom között. S ha mégis belekezdtem a sopánkodásba, akkor annyit még hadd mondjak: gyakran került szóba a kabuki, valamint a No-játékok inspiráló hatása az európai és amerikai színjátszásra, ezért szerencsés dolog lett volna, ha sikerül egy távol-keleti - elsősorban ja-pán - rendező megszólaltatása is.

Az utolsó szó azonban csak a köszöneté lehet, amely Lengyel Györgyön kívül illesse a tanulmányok világos, formabiztos fordítóit is.

L. A.

Egy irodalmár a színházban

Jan Kott: Kortársunk Shakespeare
Fordította: Kerényi Grácia. Gondolat Könyvkiadó, 1970.

Csak *a* Hamletről szóló irodalom bibliográfiája, ahogy Jan Kott megjegyzi, kétszer olyan vastag, mint a varsói telefonkönyv. Vajon hány telefonkönyvet tenne ki az egész Shakespeare-irodalom címjegyzéke? Kott tehát mindjárt megindokolja, miért ír *ő is* Shakespeare-ről. A huszadik századi ember a saját tapasztalatain keresztül nézi Shakespeare színházát, s ezért nem ijeszti meg - vagy pontosabban, szólva, nem lepi meg - a shakespeare-i világ kegyetlensége - állapítja meg könyve elején, ezzel meg is határozva a különböző időben keletkezett tanulmányokból és cikkekből össze-állított könyv alapmotívumát. Amikor a *Titus Andronicust* úgy elevenítik meg a színpadon - folytatja Kott -, ahogy azt Peter Brook tette, a mai nézők éppoly lelkesen tapsolják meg az általános mészárlást az ötödik felvonásban, ahogy Shakespeare korában tapsolták meg a szabók, mészárosok, kazánkovácsok és katonák ... A mai néző, aki saját korát találja meg a shakespeare-i tragédiákban, sokszor meglepően közel kerül Shakespeare korához, mindenesetre mélyen megérti a kort - vallja a *Kortársunk Shakespeare* írója. De nem azért, mert a sok kegyetlen halált a katarzis előfeltételének érzi, vagy esztétikailag tartja szükségesnek, még csak nem is Shakespeare „félelmetes géniuszának" tulajdonítja a hősök brutális egymás-irtását, sokkal inkább történelmi szükség szerűséget lát benne.

A Titus Andronicust Brook rendezésében mutatta be 1957-ben a Varsóban vendégszereplő The Shakespeare Memorial Theatre Company. Amint a könyv végén található szerzői és fordítói jegyzetekből kiderül, Kott 1965-ben megjelent Shakespeare-könyve azzal a színházi reeenzióval kezdődött, melyet az előadás nyomán írt. *Az Egy kegyet-len és igazi Shakespeare* című cikk volt tehát a nyitány, annál is inkább így ne-

vezhetjük ezt az írást, mert Kott az egész könyvre kiható élményt, gondolati alapanyagot nyert Brook e rendezéséből. Kott szereti a metaforákat, mondjuk tehát, hogy ettől kezdve azon a szemüvegen keresztül nézte a shakespeare-i színházat, melyet Brook tartott elé első ízben. Brook megihlette Kottot. De az ihlet nem maradt egy-oldalú. Mint tudjuk, Brook Kott egyik későbbi tanulmányának - a kötet színházelméleti s talán színháztörténeti szempontból is legjelentősebb fejezetének - A *„Lear király" vagy „A játszma vége"* című esszéjének a hatására rendezte meg világhírű *Lear király-előadás*át. Kottot Brook - Brookot Kott lendítette a magasba. Ez is egy a Kott-paradoxonok közül? Annyi mindeneset-re bizonyos, hogy *a Kortársunk Shakespeare* írója nagyon kedveli a paradoxonokat. Es Shakespeare esetében nem is minden siker nélkül. Ha eddigi esszéit ismerve szemére vethettük, hogy olykor a lényeglátás és láttatás rovására folytatja gondolati játékait, a legparadoxabb költőről és színházról szólva az egyetlen lehetséges kifejezési módnak tűnik a paradoxonokban való gondolkodás: „Jágó hallgat - elemzi *az Othellót*. - A ráció mindenben őt igazolja. De csak az intellektuális ráció. Az erkölcsi rend Shakespeare összes nagy drámáiban . . . össze-ütközésben áll az intellektuális renddel. A világ olyan, amilyennek Jágó látja, de Jágó gazember." Gloster *Lear király*-beli öngyilkosságáról, azaz az azt jelezni kívánó pantomimjelenetről pedig ezt ír-ja: „A pantomim teret és távlatot teremt a színpadon: hegyet, völgyet, szakadékot. Shakespeare az antiilluzionista színház minden eszközét felhasználja a lehető legrealisztikusabb és legkonkrétabb táj megteremtéséhez. Olyan táj megteremtéséhez, mely csupán egy vak ember képzelődése."

A paradoxon Kottnál nem formalista játéklehetőség többé. Dialektika. Ezzel is a shakespeare-i színház lényegébe érez bele. Talált azonban egy még eredményesebb, még kevésbé külsőleges mód-szert: a lebontást, a „hámozást". Pontosabban megtalálta, elsajátította a maga számára is. Beckett színházában felismerte Shakespeare-ét, de még inkább a shakespeare-i színházban Beckettét, s a középkori „Theatrum Mundi"-t az új-hoz, Becketthez közelíti. „Beckett volt az első - mondja Jan Kott -, aki a „játszma végét" látta meg a *Lear király*ban, lehámozta róla az egész bonyolult cselekményt, mindent, ami külsőleges, s a pőre lényegét ismételte meg."

A Lear királyban végül mindenki ember mivoltára csupaszodik le. A vak - ember, az őrült - ember, az elhülyült aggastyán - ember. Csak ember. Kott Andrzej Falkiewiczet idézi, aki *Az ötvenes évek színházi kísérlete* című könyvében az ember megcsonkításának és megnyomorításának e jellegzetes folyamatát nem Shakespeare műveiben, ha-nem korunk irodalmában és színházában mutatja ki. Falkiewicz ezt a folyamatot hagymahámozáshoz hasonlítja. Először a héját húzza le az ember, az-tán a gerezdeket sorra. Hol ér véget a hagyma, és mi van legbelül? A „sem-mi", az, ami szenved. „Ezt nevezzük bukásnak ... ez az a kegyetlen és gúnyos, egyszerre shakespeare-i és mai »hagymahámozás«" - írja Kott. Úgy véli, hogy *A játszma* végének mindkét változatában, Shakespeare-ében is, Beckettében is a korabeli világ dőlt romba, a reneszánsz világ, meg a miénk. A két le-számolás nagyon hasonló. Hiába a Shakespeare-drámák reneszánsz pompája; üres színpadon és üres ég alatt ját-szódnak! A játék - a játszma - végére a hősök is, a világ is csupasz.

Nemcsak *a Lear* királyról és a többi tragédiáról bontja le Kott az évszázadok alatt rárakódott romantikus és naturalista körítést, s mutatja meg a belőlük készített melodrámák és operák képtelenségét - kivetkőzteti tündéri bájukból a vígjátékokat is. Ahogyan Kott elemzi őket, nem is olyan vígak ezek a játékok. Csak el kell dobni Prospero válláról a csillagokkal telehintett nagy fekete köpenyt a rossz színházi hagyománnyal együtt. A Mikulás- vagy bű-vészjelmez megmerevíti a színészt: „arra készteti, hogy celebrálja a szerepét .. . ünnepélyessé válik ahelyett, hogy tragikus volna, ahelyett, hogy emberi volna" - mondja Kott.

Talán ezek a részek a legértékesebbek a Kott-könyvben. Ahol megálmodja a színházat. A díszletet és a jelmezt. Ne legyen Caliban szörny, mert Caliban ember. „Az egyik legnagyobb, legeredetibb, legnyugtalanítóbb Shakespeare-kreáció. Szeretném - vallja be Kott -, ha minél emberibb lenne. A szörnyszerűség fogalmát teljesen érzékeltetheti a konkrét gesztus, a színész álarca és sminkje."

Van elképzelése a legszűkebb értelemben vett rendezői - és színészi - munkáról is. Brookék *Titus Andronicus* előadását a megálmodott Shakespeare kinyilatkoztatásának érezte. Ilyennek vágyta látni. Ebben az Andronicus-előadásban Kott számára az a legbámulatosabb, hogy a film tapasztalatain át tér vissza a színház az igazi Shakespeare-hez. A film fedezte fel a reneszánsz Shakespeare-t - írja. Olivier alakítása nyújtotta korunk első igazi Shakespeare-élményét; Olivier filmjei mutatták meg, milyen egységes, gyorsan pergő a shakespeare-i történés. Brook a film tapasztalataiból merített, s a „feszültségek montázsa" lett Brook konstrukciós elve.

Ismét tehát egy Kott-féle paradoxon, de ez már elmélet, általános jelentősége van, bár lehet, hogy nem is tudatos, hiszen az ellentétpár a Lear-tanulmányban található : „A doveri szakadék létezik és nem létezik. Szakadék, mely mindig készenlétben áll ... Csupán a pantomim jelenlétét, sőt mi több, szükségességét tartom lényegesnek . . . Gloster shakespeare-i öngyilkosságát nem lehet megfilmesíteni, csupán úgy, ha a film színházi előadást mutat be. A naturalista, sőt a stilizált színház is, a festett vagy akár a háttérre vetített szakadékkal, megöli a shakespeare-i példabeszédet."

De Kott bármennyire belopja is ma-gát a színház kulisszái mögé, nem rendező és nem is színész. Irodalmár marad, dramaturg, aki minden ízében ismeri a Shakespeare-filológiát, és minden ízében érzi a színházat. Találkozása Brookkal, úgy tűnik, a XX. századi szín-házművészet nagy találkozásai közé tartozik. Ez a találkozás, az irodalom és a színház világszerte tapasztalható civódása idején, ha nem is került sor Brook és Kott között a szó szoros értelmében vett közös munkára, és ha vitatkozhatunk is sok mindenben Brookkal, Kottal, jó példaként szolgál számunkra is az irodalmár és a rendező érdemi együttműködésére.

Többek közt ez is tanulsága e ma már nélkülözhetetlen Shakespeare-könyvnek, melyet most Kerényi Grácia gondos, szép, a nyelvi nehézségeket könnyed biztonsággal megoldó fordításában jelentetett meg a Gondolat kiadó a magyar nyelvű Shakespeare-irodalom gazdagodására.

- d -n

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGOISE
DE L'ART THÉÂTRAL

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

Résumé

Judit Szántó: Possibilités échappées

Après le succès international de « La Famille Tót », l'attente générale se tourna vers un drame d'István Örkény écrit avant ce dernier, « Le Pigeon Noir » qui fut présenté au Théâtre National au mois d'octobre l'année passée. Le drame relate d'une religieuse désemparée devant retourner dans la vie civile vers la fin des années quarante, lors de la dissolution des ordres religieux. Il est à regretter que la vraie puissance dramatique offerte par cette figure se perde par le fait que l'auteur n'exploite que le comique superficiel des situations inattendues.

János Szilágyi: Quatre auteurs – sur cinquantes années

L'année passée, à la fin d'octobre et au début de novembre, furent organisés en Hongrie les jours de la culture soviétique. A cette occasion de nombreuses oeuvres soviétiques furent présentées dans les théâtres hongrois. Le critique analyse la présentation de « Où est ton frère, Abel? » de Julius Edlis, « Braves Hommes » de Leonid Zorin, « Sur le dos du marsouin » de Zuhovicky et « L'attentat » de Mihaïl Satrov.

József Majoros: Les nouvelles acceptions dans le monde de Tchékov, sur la scène de Horvai

István Horvai est un des metteurs en scène de renom du Théâtre de la Comédie à Budapest. Sa mise en scène récente de « L'oncle Vania » de Tchékov est considérée à raison comme le chef d'oeuvre de sa carrière jusqu'ici. L'article présente aussi les étapes précédentes de l'oeuvre du metteur en scène.

István Hermann: Un théâtre naissant

Les deux premières productions du nouveau théâtre de Budapest, le « 25ème Théâtre » furent le roman dramatisé du grand écrivain hongrois László Németh intitulé Le Deuil, ainsi que l'oeuvre de Platon intitulée La Plaidoirie de Socrate. L'article traite aussi du caractère élite, littéraire de ce théâtre.

Alfréd Lux: Le genre épique sur la scène

Le nombre des adaptations dramatiques d'oeuvres épiques qui d'origine n'étaient pas destinées pour la scène a bien augmenté ces derniers deux ou trois ans. La plupart de ces présentations est liée à l'activité du Théâtre Thalia de Budapest. L'article, partant de l'adaptation la plus récente de la Famille Thibault de Roger Martin du Gard forme une opinion générale sur cette question.

Mária Angyal: Margit Dayka en travail

Il arrive de plus en plus souvent dans cette saison théâtrale que des acteurs de la capitale prennent part dans une production de la province. Ainsi, Margit Dayka a joué dernièrement le rôle principal dans le Chaillot de Giraudoux à Szeged. L'article analyse non seulement la création, mais relate aussi de la méthode de travail de l'artiste, de son attitude humaine, de son caractère attrayant et charmant.

Gábor Antal: De l'art du comédien autour de la table ronde

La radio hongroise a organisé une causerie autour de la table ronde sur l'antagonisme et l'harmonie de l'introspection et de l'emploi chez l'acteur. Ont participé à la discussion un écrivain, un critique d'art dramatique, un psychologue, un journaliste, ainsi que le provocateur de la discussion Miklós Gábor, l'artiste éminent du Théâtre Madách, dont nous avons publié les études sur l'art du comédien consécutivement dans nos numéros d'avril, de mai, de juillet et d'octobre de l'an dernier.

Eszter Kulka – László Szentirmai: Les spectateurs du Théâtre National de Szeged

Nous apprenons à connaître la méthodologie de l'enquête théatro-sociologique entreprise à Szeged, au Sud de la Hongrie. Les dirigeants du théâtre cherchent à élargir la portée du théâtre partiellement en profitant des résultats de cette enquête dans les rangs du public.

Erzsébet Berkes: Pour la scéne totale

János Mácza est un personnage intéressant de l'histoire du théâtre hongroise qui, au début de ce siècle, fut un des précurseurs du mouvement avantgardiste, puis émigra à l'Union Soviétique après la chute de la République des Conseils de 1919. L'article nous relate de son activité peu connue.

Tamás Koltai: Le théâtre est-il meilleur à Bucarest?

L'auteur a passé dix jours en octobre dernier dans la capitale de la Roumanie pour prendre contact avec les théâtres les plus importants de cette capitale. Dans cet article, relatant de quelques présentations éminentes, l'auteur nous fait connaitre aussi les méthodes de l'enseignement supérieur de l'art théâtral roumain.

Péter Herzum – Tran Tuan Dung: Les traditions du jeu et de l'art théâtral au Vietnam

L'article donne connaissance des deux types de drame les plus importants dans le théâtre vietnamien, le Cheo et le Tuong. Le Cheo s'y est implanté avec l'établissement des prisonniers de guerre européens captivés au cours des invasions mongoles du XIIIe siècle. Le Tuong, contrairement au Cheo, n'est pas de caractère populaire, il provient de la culture héroique et chevaleresque.

Katalin Saád: La danse comme élément dramatique

Critique sur les oeuvres d'une part de Géza Körtvélyes intitulée Sur le Chemin de l'Art Chorégraphique Moderne et de l'autre de Rózsi Vályi intitulée L'histoire de l'Art Chorégraphique.

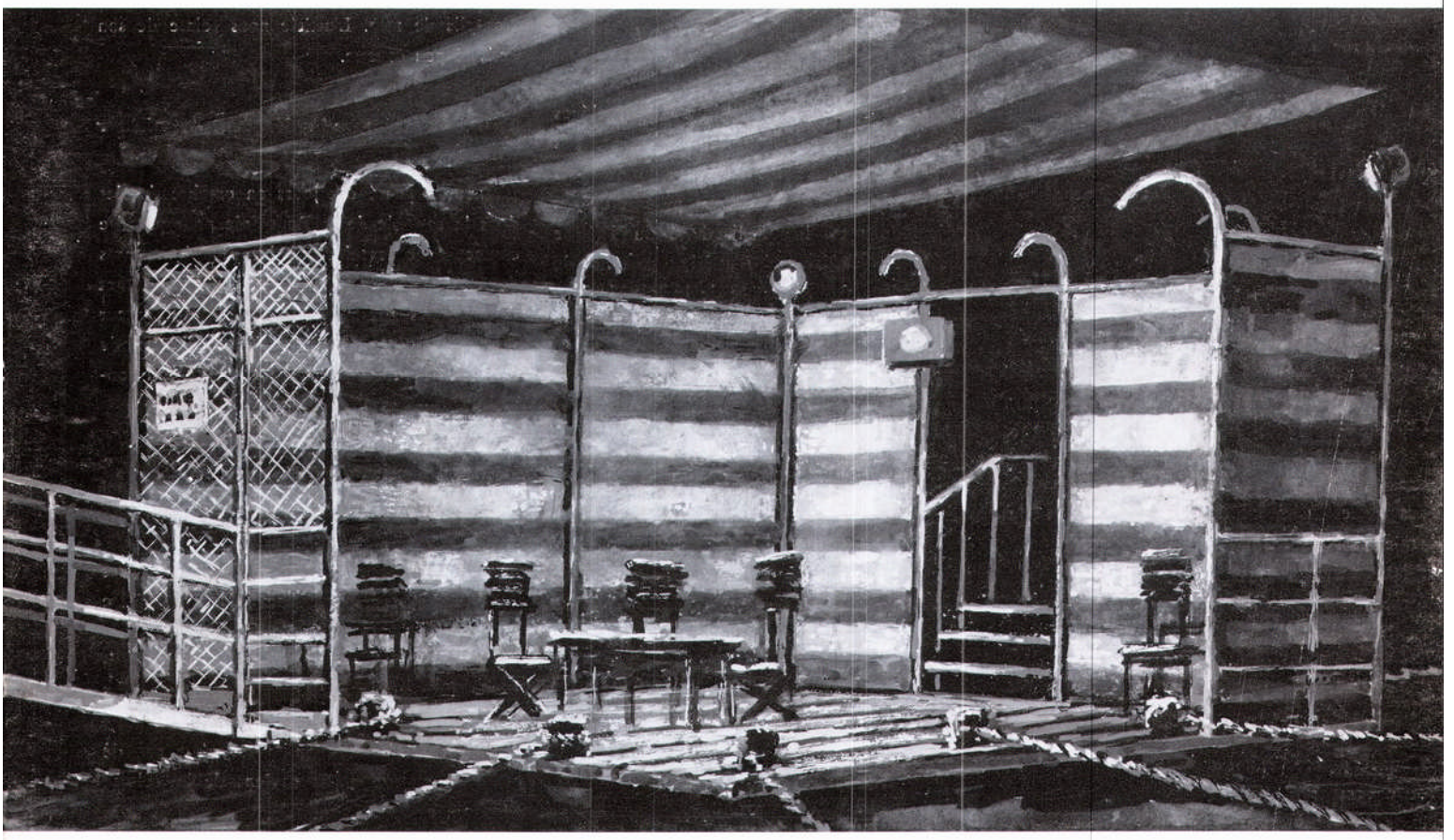
L. A. Table ronde théâtrale

Revue du volume d'études théâtrales choisies par György Lengyel.

– d – n

Un homme de lettres au théâtre. Critique sur les études de Jan Kott.

Ára: 12,— Ft



FEHÉR MIKLÓS DÍSZLETE EDLIS: HOL VAN A TESTVÉRED, ÁBEL? CÍMŰ DRÁMÁJÁHOZ (PESTI SZÍNHÁZ)