SZÍNHÁZ

Hermann István: Az évad tanulságai a drámák tükrében Czímer József: Dramaturgia és korszerűség ● Sziládi János: Színházszerkezet – színházi látogatottság ● Pályi András: Mit keres a Thália? ● Szántó Erika: Pontok a térben ● Szántó Judit: Mit kezdjünk a romantikával?

1971.
JÚLIUS

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1971. JÚLIUS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára.
Előfizetési díj:
évre 144,- Ft, % évre 72,-Ft
Példányonkénti ár :12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25 797

71.1144 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:

HUSZTI PÉTER (FERDINÁND) ÉS PIROS ILDIKÓ (LUJZA) SCHILLER ÁRMÁNY ÉS SZERELEM CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN (MADÁCH SZÍNHÁZ)
(Iklády László felv.)

TARTALOM

HERMANN ISTVÁN
Az évad tanulságai a drámák tükrében (1)

fórum és disputa

SZILÁDI JÁNOS
Színházszerkezet - színházi látogatottság (9)

Hagyományos vagy új dramaturgia?
CZÍMER JÓZSEF
Dramaturgia és korszerűség (12)

KÖRTVÉLYES GÉZA
Tánc a színházban, itt és most (17)

magyar játékszín

OSZTOVITS LEVENTE
Több mint húsz bábu - kibelezve (19)

SZÁNTÓ JUDIT
itt kezdjünk a romantikával? (24)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Egy furcsa pár (28)

SZÁNTÓ ERIKA
Pontok a térben (30)

PÁLYI ANDRÁS
Mit keres a Thália? (33)

arcok és maszkok

MALONYAY DEZSŐ
Somló István emléke (1902-1971) (36) A

Kiss Manyi-dosszié (1911-1971) (38)

LÁZÁR MAGDA
Sulyok - két este (40)

GÁBOR ISTVÁN
„Figyeltem a tört ütemre is" (43)

világszínház

Magyar ősbemutató Moszkvában (44)

műhely

DÁN RÓBERT
A Szüzesség Acél-Tüköre forrásai és alkotásmódja (46)

HERMANN ISTVÁN

Az évad tanulságai a drámák tükrében

A nagy gála

Ha valaha visszatekintenek majd az 1970-71-es évadra, meg fogják állapítani: ez volt a nagy gála éve. Csaknem mindenki, aki a legújabb drámairodalomban szerepet játszik, darabbal jelentkezett, sőt, volt aki kettővel is. A bemutatók egymást érték, egymás sarkára hágtak. Kevés olyan évad volt, amikor ugyanabban az évben lehetett tapsolni Illyés- és Darvas-darabnak, Örkénynek és Gyárfásnak, Hubaynak és Csurkának. Ilyen szempontból tehát semmi ok panaszra, az írók írnak, a közönség bejön a színházakba.

Van azonban ennek a gálajellegnek valami sajátos hátulütője. Még akkor is, hogyha a darabok nem mindig gálánsak, legalábbis a drámai szerkesztés tekintetében. A felvonulás azonban megvan, és a felvonulás nagyon jellemzi a mostani színházi helyzetet általában, mely nagyon is épít *egyes* rétegek és egyes műfajok felvonulására. Ez azonban azzal az eredménnyel is jár, hogy a drámákat az „elvárásnak" megfelelően „kipofozzák", vagy hogy finomabb szót alkalmazzak: „kiöltöztetik". Mindez annyit jelent, hogy úgy adjusztálják, hogy az megfeleljen az „elvárásoknak". Vannak divatjamúlt módszerek és éppen divatban levők, és a darab nyers-anyag, valamiféle szövet, amit hozzá kell igazítani az éppen soros divathoz. Persze a színház nem bírja el a nagy divatváltozásokat. Nagyon nehéz a miniből egyszerre maxira rátérni. Szoknyában ez kevesebb nehézséget okoz, mint színpadon. De azért a színpadon is megpróbálnak elmenni legalábbis a midiig.

A midi színdarabok ennek az évadnak az igazi jelenségei. Ezek már alkalmasak a gálára. Ha tavaly e sorok írója azt kifogásolta, hogy a színpadon megjelent az ideálkamasz és a kamasz-ideál, aki tudniillik mentes a régebbi generációk bűnétől és mentes a régebbi generációk kételyeitől - nemegyszer a gondolkodástól is, csak ezt ügyesen becsomagolták akkoriban apostoli szólamokba -, ma gyökerében más a helyzet. Kamasz nincs a színpadon vagy alig van. A színpadot elfoglalták az öregek, és ha véletlenül bejön egy fiatal a múlt évadból, hirtelen olyanra szabják, hogy ne lehessen megismerni: ez egy ásatag fiatal, legalább egyéves. Ez történt például Raffai Sarolta *Utolsó tét* című drámájánál, ahol berobban a színpadra a család fiának menyasszonya, akiről mindenki az első pillanatban tudja: íme, a pozitív fiatal a sokévi átlagból. Ezt a szöveget is mondja. De nem sokáig. Ezután hozzászabták az idei gálához, és pillanatok alatt bizonytalanná válik. No-ha senki sem tudja határozottan, hogy megalkudott, de a jövendőbeli anyós azért meg van róla győződve és némi joggal. Mert hiszen a szülők - mi mások lehetnének - egykori vállalkozók, malomtulajdonosok, illetve a papa örökölte a malmot, a mama azonban mint a nagypapa szeretője, gondoskodott róla, hogy a malom a Horthy-korszak új mechanizmusa szerint működjön. A népi demokráciában most ismét lehetőség van a vállalkozásra, és mivel a malmok lassan őrölnek, de a kötödék gyorsan hoznak profitot, a mama a kötödébe akarja betársítani az egészségesen és népi demokratikusan színpadra lépő lányt. Úgy tűnik, hogy a kötödéhez sikerül hozzákötni a lányt, már csak azért is, mert a fiú hozza - csempészi - az anyagot. Nos, most már ezt az életanyagot kötötte meg Raffai Sarolta mini-darabbá, és szabta át a Nemzeti dramaturgiája és rendezése midivé. *Így* azután minden motívum érdekes lett volna, ha oda vezetett volna, ahova dramaturgiailag vezethet, még akkor is, ha a semmivel sem törődő álentellektüel papa figurája drámailag sehová se vezethetett.

Egyszer egy szellemtörténésznek az az ötlete támadt, hogy úgy kéne megírni az európai történelmet, ahogyan lefolyt volna, ha nem jön közbe a gőzgép feltalálása. E sorok írójának viszont az az ötlete, hogy jobb lett volna *úgy* megírni a darabot, ahogy eredetileg volt, és nem pedig úgy, ahogy a divat diktálta. Legalábbis így kellett volna színpadra hozni. Mert Raffai dialógusai kilencven százalékban jók. Csak éppen az a tíz száza-lék, ami szellemessé tenné a darabot, és valóban leleplező drámai erővel hatna - bántóan hiányzik.

Ezzel azonban az átszabás nem ért véget. Gyurkovics Tibor ismét drámával jelentkezett és ismét lírai drámával. Az elsővel megbukott, mert a líra nem „jött át" a technikai fogyatékosságokon. A második, *Az öreg a* Pesti Színház elő-adásában Págerrel a címszerepben (ő játssza az öreget) túl van a technikai fogyatékosságokon, legalábbis a legelemibbeken. Nos, ez is lírai játék lett volna. Arról, hogy egy szenilis öregember, aki lakásába fogadta fiát, menyét és csecsemő unokáját, hóbortosságával mennyi bajt és kellemetlenséget okoz, és a fiatalok a maguk normális érdekhajhászásával objektíve milyen kegyetlenek az öreggel. Ahogyan Gyurkovics megírta a témát, az csak líra lehet. Líra ironikus felhanggal. Kicsit szomorkásan, kicsit mindenkit megértve, de végül is elítélve azt a szituációt, ahol érdekek összeütköznek minden emberi jó szándék, benső tisztesség ellenére is. Egészen érdekes színházi este kerekedhetett volna ebből, ha a darab valóban egészen határozottan lírikus profilú. Ekkor magának a háznak az ásatagsága, rossz berendezése és az öreg ragaszkodása minden megszokotthoz és az unokához egyrészt atmoszférát teremthetett volna, s egyúttal konfliktusforrást is. Ez azonban nem történt meg. Gyurkovicsot Örkényre vették, s még az a szerencse, hogy más-kor Örkényt nem veszik Gyurkovicsra. Inkább groteszk játék lett belőle, Strindberg *Haláltáncának* szintén pesti színházi színeivel, félhomállyal és a groteszk mögötti sejtelemmel, de semmiképpen nem lírával. Ennek eredményeként feltűnnek a színpadon tisztán funkcionális alakok, akiknek főleg az a bajuk, hogy a funkciójukra nincs szükség. Berobban egy lány biciklivel, aki jó tündér és az-által kötődik a darabhoz, hogy az öreg fiának volt a szerelme. Továbbá egy házaspár is, felnőtt lánnyal, akik lakás-csere ügyében jönnek, és mellesleg eljátsszák A *kopasz énekesnő* paródiáját. Ezután távoznak, és utánuk nem marad űr, mivel előttük is az volt, de velük együtt is. Azután még más bonyodalmak is adódnak, mert hol az apa adja el a lakást a fiatalok háta mögött, hol a fiatalok az apa háta mögött, s még az a szerencse, hogy harmadik lehetőség nincs, ezért mindenki marad. Mindegyik részlet jó lenne, és tehetséges drámaírói megindulásokat tartalmaz, az egész azonban a közönségben kelt groteszk benyomást, és nem pedig a groteszk benyomását kelti.

Amit egyáltalán nem szabtak át, az Hubay Miklós Álomfejtés című darabja volt és a Madách Kamarában játszották. Hubay szokásává vált az utóbbi időben, hogy meglepjen néhány olyan szituációval, amely abszurd, s ugyanakkor teljesen szabályos drámát komponáljon. Így pl. a Szfinxet azonosította Iokasztével, Ferenc Józsefet összehozta Sigmund Freuddal, aki éppen olyan otthonosan mozog az agg császár környezetében az 1914-es évben, mint ahogyan az agg császár Schratt Katalin lakásában. S ezek után már egyáltalán nem abszurd a drá-

ma, még akkor sem, hogyha Klio, a múzsa gyengébbek kedvéért nemcsak értelmezi a darabot, amin aligha van mit értelmezni, hanem történetfilozófiát is teremt hozzá, aminek a darabban sok nyoma nincs. Viszont kapunk néhány nagyon szellemes tollvonást az öreg Ferenc József sajátos szenilitásáról, Schratt Katalin Hubay által megrajzolt alakjának szellemi bizonytalanságáról és - érdekes módon - egy szuperszenilis Freud Zsigmondról. Mert amíg Freud nincs a színen, addig történelmi farce-ot látunk. Amint azonban színre lép, intellektuális visszatartással ugyan, de teljesen értelmetlenül kezd magyarázni az agresszív ösztönökről, s csupán a többi szereplő hajlott korának tudható be, hogy nem dobják ki ezekkel az elméletekkel együtt. Ehelyett türelmesen hallgatják (a közönség is) és végül, miután szereplőink Ischlből visszaköltöztek Bécsbe és az agg császár több ízben nyílt színen elaludt, észrevesszük, hogy mégiscsak valamivel több van a darabban, mint hittük.

Van tudniillik egy háttér dráma. Az idős emberek mögött ott van a történelem s ezek ma már és különösen a magánéletben szánandó emberek, de valamikor . . . Nem így megyünk-e el sokszor múlt bűnök mellett? Nem a pillanatnyi kedélyesség vezet-e hangulatilag oda, hogy elfogadjuk az embereket és szívesen elfeledkezünk múltjukról? Pedig ha elfeledkezünk a múltról pl. a fiatal Ferenc József vérengzéseiről, akkor elfeledkezhetünk arról is, ami a színpadi jelen, mikor is Ferenc József mindent meggondolt és mindent megfontolt. Nem vagyunk-e kicsit szenilisek magunk is? Nem szenilis-e kissé a társadalom, amelyben élünk? Költői kérdések ezek, de valahogy egy ilyen biedermeieres farce után és egy ostoba Freud után csak így vetődhet fel a kérdés, és Hubay, va lamint a Ferenc Józsefet alakító, a formákhoz állandóan kötődő, de mozdulataiban is állandóan elalvó és felébredő Balázs Samu érdeme az, hogy az a fontos kérdés megfogalmazódhatott.

A barlangi drámaírás

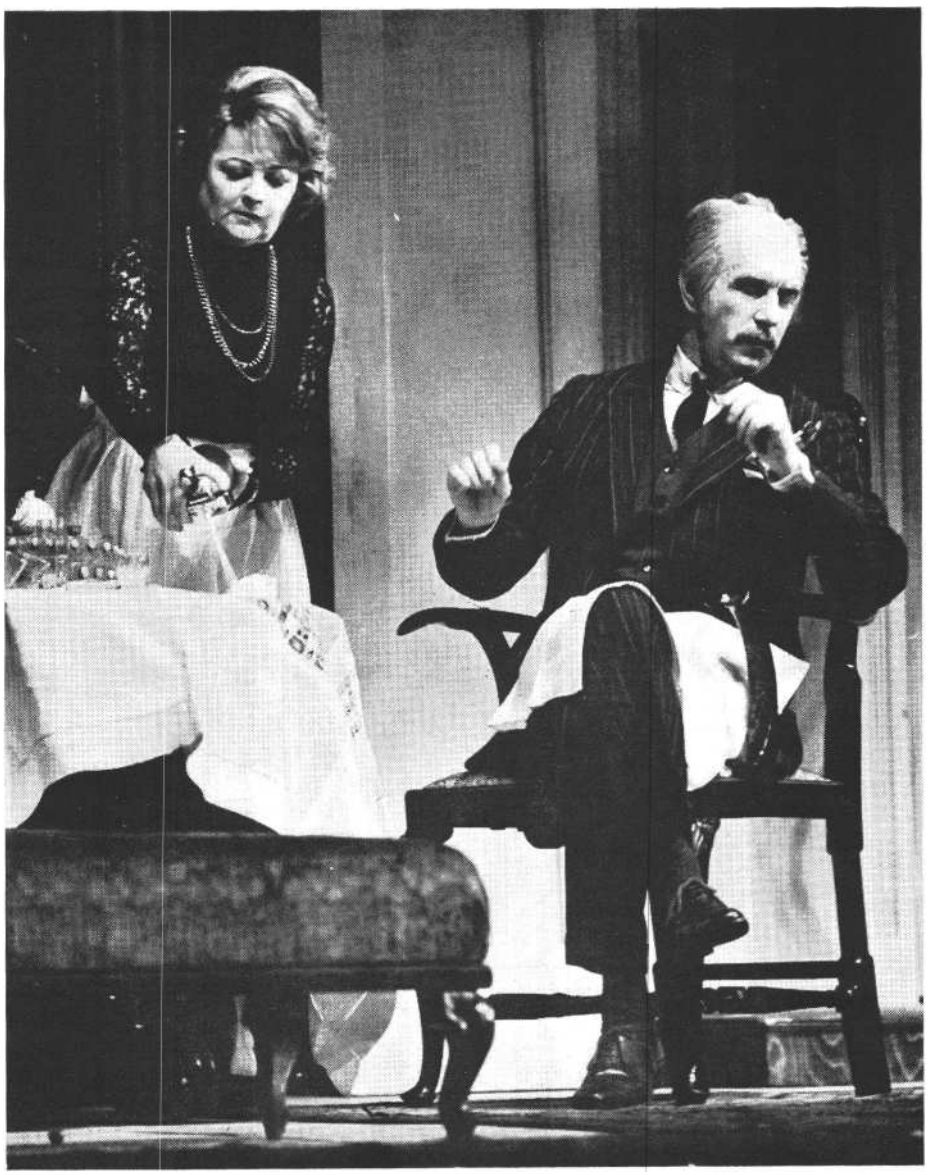
Már érintettük is, hogy most miről lesz szó. Mert a groteszk etimológiája visszavezet *a grottához,* vagyis a barlanghoz. Nos, az évad elején a groteszk csaknem korlátlanul uralkodott. Mint láttuk, még a líra is groteszkbe fordult át, a dráma is groteszk lett. A barlang szóhoz azonban asszociálódik Platón is. Mindenütt csak árnyalakok vannak a valóság helyén. Igaz, midiben. De mégiscsak árnyalakok. Bizonyára ezt érezte Örkény is, mikor a *Sötét galamb* címet adta a Nemzetiben játszott drámájának. Noha ez a darab évtizedes múltra te-kint vissza, szükségszerűen most került színpadra. A mi enyhe-groteszk vagyis

RAFFAI SAROLTA: UTOLSÓ TÉT (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ) FÜLÖP ZSIGMOND (IMRE), RONYECZ MÁRIA (JUTKA) ÉS MÉSZÁROS ÁGI (BÖZSE) (Iklády László felv.)

barlangi irodalmunk és barlangi színpadunk ez évben győzedelmeskedett. Már csak árnyjátékok vannak divatban. Szín-padon néha még más is felmerül, s ez a szerencse. Raffai Sarolta az egykori malomtulajdonost éppen olyan árnyfigurának írta meg, mint amilyen árnyfigurák szerepelnek Örkény darabjaiban is. Pedig a *Sötét galamb* csak ilyen szempontból érkezett el idejében. Egyébként jó örkényi ötlet, az egyperces novellák fű-szerével belehelyezve egy sematikus szemléletbe.

Az ötlet, mely szerint meg kell valakinek írni, hogy a rendek feloszlatása után mi lesz egy apácából, valóban ki-tűnő. A környezet azonban - néhány sematikus munkás és munkáslány *vagy* naturalisztikus munkásszállás és egy értelmiségi, aki mindenféle szamárságról filozofál - igen sivár. Lassan a probléma is azzá kezd válni, mert ebbe a környezetbe vagy túl könnyű beilleszkedni vagy egyáltalán nem lehet. De Örkény be akarja törni hősnőjét, aki kénytelen-kelletlen engedelmeskedik. Még az az egyetlen szerencse, hogy lát boldog családi életet, egy operaénekes törvénytelen feleségét és három törvénytelen gyerekét, amiből is meggyőződik arról: törvényesen nagyon unalmas az élet, majd-nem olyan unalmas, mint a zárdában, tehát törvénytelennek kell tekinteni, és legott sokkal szórakoztatóbb. Ehhez a beállítódáshoz hozzásegíti az is, hogy előbb már gyanús körülmények között udvaroltatott magának az előbb említett értelmiségivel (vagyis fák, éjszaka, állomás, csapszék stb.), másrészt szerelme a boldog egymásra találás előtt néhány hónapot ült. Ha mindezt nem Ronyecz Mária játszotta volna el, el se hittük volna. Így se hittük el, de Ronyecz Mária mégis igen sok részletet egyszerűen emberivé tudott tenni. A darab elején annyira apáca volt, *hogy* majdnem keletiesen, japán vagy kínai módra járt és viselkedett, s a végén annyira normális lány, akinek még humorérzéke is van, hogy az ember örömmel konstatálta: végre ember van a színpadon. Vagyis Ronyecz Mária árnyból embert csinált. S mivel nem vagyunk elkényeztetve, ezért a darab végén nagyon örültünk, mert a barlangból egy pillanatra kijutottunk a napfényre.

Leküzdöttük tehát a naturalizmust! A naturalizmus tudniillik azt feltételezte, hogy a színpadon szoba van, amelynek az egyik fala nyitott. Az évad magyar színpada azt feltételezi: a színpad nem



RAFFAI SAROLTA UTOLSÓ TÉT (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)
MÉSZÁROS ÁGI (BÖZSE) ÉS KÁLMÁN GYÖRGY (LÁNG DEZSŐ) (Iklády László felv.)

más, mint egy barlangocska. Itt azonban nem kell mesterkedni, mert a barlang szája mindig nyitva van. Igaz, hogy belül félhomály uralkodik, s ezt alá lehet támasztani világítási effektusokkal is. Azután néha vidám barlang ez, egy-egy pillanatra, hogyha *Macskajátékot* játszanak benne. *A Macskajáték* nemcsak témájában groteszk, hanem építkezésében is. Hihetetlen teljesitmény levelekből építeni egy dráma jó részét. A csoda: hogy mégis áll. Nem a cselekmény, ha-nem a dráma. Mert a cselekmény megy, mégpedig elég pergően. A pesti nénike, özvegy Orbánné nővérével, Gizával levelezik, aki nyugaton él nagy jólétben, és természetesen boldogtalan. Ő ott Garmisch-Partenkirchenben eleve az. Erzsi csak itt válik boldogtalanná, no-ha van neki leánya, veje is, de van egy barátnője, bizonyos Paula, aki elszereti Erzsi nagy szerelmét, az egykori operaénekest. Íme, a boldogtalanság, a szerelmi háromszög stb. De Magyarországon szerencsére a falak vékonyak, s át lehet szólni az Egérke nevezetű szomszédnőnek, akivel macskajátékot lehet játszani, vagyis lehet nyávogni, és még a közben Pestre érkező nővért, vagyis Gizát is megnevettetik. A többi kellék már egyszerű nosztalgia az ifjúság iránt, betegség, cselédmódra elkövetett öngyilkosság és kései öregség. Mert kései öregség ez, nem pedig korai.

A darab tehát játék a szenilitással. A szomorú az, hogy Egérke is benne van a szenilis játékban. Emberek élnek, mégpedig úgy, mintha egy életet élnének, holott túl vannak az életükön. Mi történik akkor, ha az emberek túlélik önmagukat? Ami valamikor szerelem volt, az most komikus görcsösség. Ami valami-kor ötlet volt, most már a kezdet kezdetén *farce, s* az egykori gondolatok, izgalmak csak szubjektíve jelentenek valamit, és senki más számára nem tartalmasak. Így folyik a *Macskajáték*. Nyávogások közepette szaladgálásokkal, jel-adásokkal, de mindez életpótlékként. S éppen itt van Örkény darabjának mé-

RAFFAI SAROLTA: UTOLSÓ TÉT
(KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)
FÜLÖP ZSIGMOND (IMRE)
ÉS MÉSZÁROS ÁGI (BÖZSE) (Iklády László felv.)

lyebb értelme. Létezik játék, amely kikapcsolódás az életből, és létezik olyan, amelyik életpótlék. S ha most öregek játsszák is, azért ez nem téveszthet meg senkit. Nem kortól függ, hogy mikor éli túl az ember önmagát, legfeljebb kortól is. Aki nem tudja elképzelni a saját reális helyzetét, feltétlenül játékba kény-szerül. S Örkény dramaturgiája itt azért groteszk, mert kényszeredett. A groteszk itt a kényszeredettség tükre. Továbbá: mindenki olyan szenilis lesz, amilyen az élete volt. A szenilitás az élet szélsőséges meghosszabbítása. Örkény hősnője a valamibe kapaszkodó, a valami támaszt, valami életpótlékot kereső asszony. A szerelem itt ugyanúgy meg-hosszabbítása az életnek, illetve helyettesítője, mint ahogy az öregkori szerelem, az öngyilkosság komédiája (vé-

gigjátszik ugyanis egy öngyilkossági jelenetet is) és a macskajáték. Játékba torzult élet. Csak éppen egy nem merül fel: hol és mikor torzult az élet játékba? És miért? Van-e egy ilyen torzulásnak valami mélyebb oka? Örkény visszaadja a jelenséget, nem kutat. Nem az ő fel-adata. Az egykori szép lányok közül az egyik nevet a macskajátékon, a másik játssza. S felemelőbb dolog a játékon nevetni, mint nevetni nem tudni. Ezért érzi magát Giza jobban itt, mint fiánál, ahol tejbe-vajba fürösztötték.

S így kezd kirajzolódni az évad drámáinak fő kérdése. Egy régi magyar film címe ez volt: *Helyet az öregeknek.* Nos, most az öregek az adott lehetőségek között fészkelődnek, hogy helyet teremtsenek maguknak. Erzsi, Örkény hősnője éppen olyan hóbortos lánya és veje szemében, mint a közönség szemében. A fiatalok ezt megszenvedik, de az idős szerelmes nő élni akarja a maga életét. Mintha a fiatalok váltak volna konzervatívvá és az öregek kissé anarchisták lennének. Mrożek *Tangója* volt az első dráma, amelyik ezt a problémát feszegette. Az avantgarde egykori nemzedéke kihal, illetve kihalófélben van. Az avantgarde a nagy feminista mozgalom, a harc az egyéni szabadságért lelkesedéssel töltött el egy nemzedéket, s most az új nemzedék vagy ennek a harcnak a pátoszát nem érzi, vagy pedig visszakanyarodik egy régebbi erkölcsi felfogáshoz. Ennek a problémának is lenyomata Örkény új darabja. Igaz, hogy ez csak érintőleges mozzanat itt, de ha összeadjuk az eddig tárgyalt darabokat,

akkor mégiscsak súlya lesz a magyar színpadon ennek a konfliktusnak.

Így tehát sajátos barlangba jutottunk. Ennek a barlangnak megvan a maga mélysége, s megvannak az útvesztői. Még akkor is, ha barlangocska, ha nem grotta, hanem groteszk. Az útvesztők felmutatása formailag nagyon sok érdekeset hoz, főként *a Macskajátékban.* De nem követhető művészileg a módszer. Egyszeri az egész dramaturgia, csupán erre a figurára van szabva, illetve ezek-re a figurákra van ráöntve a drámai forma. Lehetett volna másként is, de akkor magát a problémát kellett volna még mélyebben felvetni, egy kicsit az okok felé tapogatózni, túljutni a látleleten, s valahol az etiológia felé megindulni.

A barlangtól az alagútig

A barlangi dráma, vagyis a groteszk csupán az első lépés, ezután következik az alagút. Az abszurdnak Kafkától kölcsönzött kedvenc képe a végtelen alagút, amely nem tudni hova vezet. Görgey Gábor *Cápák a kertbenje* azonban másféle. Ugyan itt sem lehet tudni, hova vezet az alagút, viszont mégsem monoton, mert különböző széljárások uralkodnak benne. Az egyik ilyen széljárás a szocializmus szokványos kritikája, elegyítve némi fasizmus-kritikával, és az egész egyszerre tálalva, differenciálatlanul, és helyenként jó, másutt gyenge dialógusokkal. Az első részből tudniillik kiderül az, hogy léteznek olyan társadalmak, ahol vannak olyan átkozott filiszterek, akik nem veszik észre: létezik vészki-járat is. Ezek a filiszterek nem ismerik fel még Illés prófétát sem, mivel nem jár tüzes szekéren, elmennek a háborúba is vagy tüzet oltani, örülnek, hogy-ha kapnak egy kis kukoricalisztet, és megfőzik tejben a gyereküknek (modern utalás, hogy nem tejben, hanem tejporban). Egyébként a Madách Kamarában játszott és Kerényi Imre rendezte darab díszlete alumíniumlemezekből készített kupolaszerűség, és megfelelően kong. Néha a darab is.

A második felvonás már a konzumtársadalomba vezet el bennünket, amelyről szintén kiderül, hogy emberek fölösleges dolgokat vesznek meg, de akkor, ha valóban azt veszik meg, amit akarnak, pl. kerti úszómedencét, cápákat is kapnak vele, melyek elfogyasztják a vá-

GYURKOVICS TIBOR: AZ ÖREG (PESTI SZÍNHÁZ)
PAP ÉVA (KATA) ÉS PÁGER ANTÁL (ÖREG (Iklády László felv.)

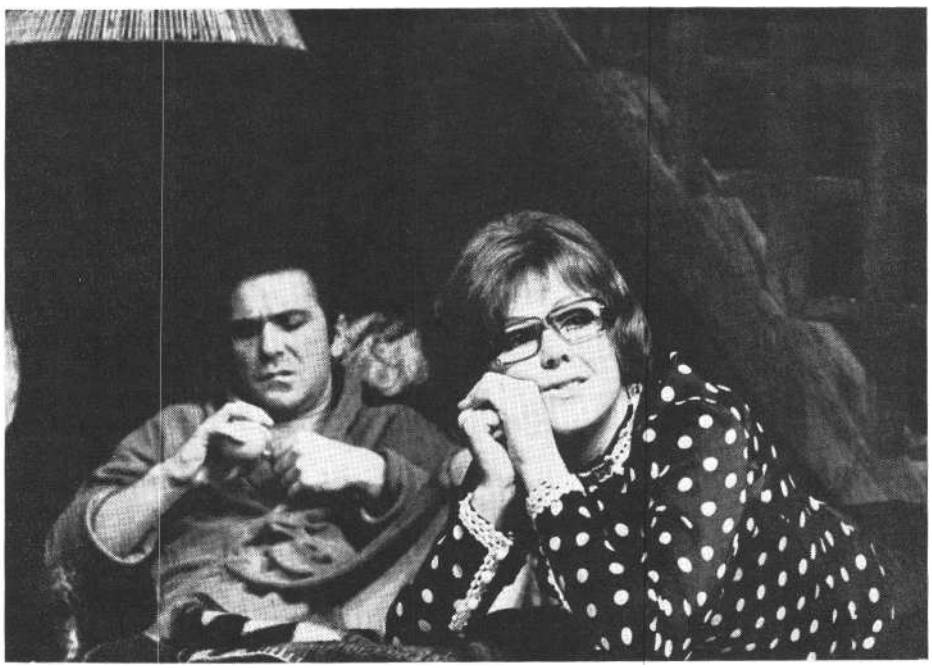
sárlókat. A konzumtársadalomban a vásárló fogyaszt, és a vásárlókat fogyasztják. A vásárló az általa ismeretlen fahasáb nevű árut fogyasztja mint szobadíszt, valamint emlékeket vásárol mint szellemdíszt, a cápák viszont egyszerű élelmet látnak az emberekben. S ez még nem volna különösebb baj, ha véget érne a darab azzal: a nagyhalak megeszik a kisembereket. De a harmadik felvonásban (vagy részben) eddigi hőseink ismét megjelennek, lakatlan szigeten, Ádám és Évának maszkírozva, de tipikus színpadi maszkban, eljátsszák a paradicsomot sokkal költőietlenebbül, mint a bibliában, majd az egész társaság ráköltözik a jachtra, mely már készenlétben áll, csupán egy gyerek nem költözhet, mert azt testvére megölte. A tanulság: a konzumtársadalom utópisztikus vissza a természethez kiútja - nem valódi kiút.

Görgey tehát megírt egy drámát, amelynek minden részlete arról szól, amit mindenki tud. A darab végén - ha stílusos maradt volna - ilyen fel-irattal lehetett volna búcsúzni: Bővebbet az újságokban. Az első felvonásról bővebbet a nyugati lapokban, a második kettőről *a New* leftben és a keletiekben. S ez korántsem azt jelenti, hogy Görgey közhelyszólamai igazak lennének, és különösen nem jogosult az első felvonásban mégoly elvontan is összekeverni tiranniát, fasizmust, szocializmust, proletárdiktatúrát és filiszterséget. Az ilyen keverékek szükségképpen tartalmatlanok gondolatilag is, drámailag is. A végeredmény itt, hogy az asszony föláldozza önmagát férjéért, gyermekéért, illetve egy fél kilogramm kukoricalisztért, de ezt az áldozatot senki sem érzi áldozatnak, mert teljesen érdektelen, hogy mi történik a szereplőkkel. Az igazi abszurd ugyan megkérdőjelezi, hogy érdekes-e a szereplők sorsa, de mégis legalább valamilyen intellektuális izgalmat kelt. Itt még ez is hiányzik. S az egész darabot végigkíséri az idealizált jóságos öregember, s ezáltal beleillik az évadba. De csak ezáltal.

Weöres Sándor Tháliában bemutatott *A holdbéli csónakosa* már nyíltabban vállalja a parabolikus mesejátékjelleget, mint az eddig említett darabok. Ez határozottan előnyére válik. Modern *Csongor és Tündét* ír, illetve írt már évtizedekkel ezelőtt, és most a Thália jóvoltából ez a mesejáték színpadra is került. Weöres olyan sokféle mesemotívummal próbálkozik meg, hogy darab-ja mintegy kollekciója a mesemotívumoknak. Ha az előbb sivár áruházban voltunk, hol a szó valóságos értelmében, hol pedig átvitt értelemben, itt a leggazdagabb játékboltban vagyunk. Itt minden játék és mese. Lány szimbolikus kérőkkel, akik most kérőkként származtak ide a *Csongor és Tünde* három vándorából. Egy álomfigurával, vagyis a holdbéli csónakossal, aki „Jön egy királyfi tán hófehér paripán" slágerszavak átköltőiesített hőse. Továbbá a Tannhäuser Vénusz motívuma fehér sólyommal, hindu máglyahalál-motívum, Paprika Jancsi, Bolond Istók, kínai császár és krétai király, időtlenség és idő sürgetése, egyszóval szabálytalan szabályosság. *A holdbéli csónakos* tudniillik egyetlen fontos tartalommal rendelkezik: kimondja azt, hogy a költészet számára nincsen korlát. A költészet meggondolt szárnyalással égen, földön és poklon át hatolhat, és nincs olyan csoda, amelyet teremteni vagy megérteni ne tudna. Es kifejezi azt a meggyőződést is, hogy minden fiatal lány lelke mélyén költő, sőt minden ember lelke mélyén költő mindaddig, amíg föl nem vesz egy szerepet, bele nem illeszkedik egy funkcióba. Mert ilyenkor nemcsak illeszkedik, ha-nem merevedik is.

Ezt a rendkívül buja költői játékot Kazimir Károly jó érzékkel hozta éppen most színpadra. Miután sok abszurd megbukott, és az abszurd drámaírás kezd unalmassá válni, még mindig megvannak a költészet jogai. Ez is öreg dolog ugyan, hogy a színpadon nem a drámai műfajtól függ a siker, hanem a költészettől, de ez az év éppen az ilyen öreg dolgokkal foglalkozik. A hiba csak az volt, hogy Kazimir nagyon megszerette Weöres költészetének egészét, s ha már *A holdbéli csónakost* úgyis rövidíteni kellett, akkor meg is lehetett változtatni, és föl is lehetett tölteni. Feltöltötte a Bóbita néhány darabjával és néhány egyéb játékos Weöres-verssel (számomra, ha már így van, hiányzott a Kutya-fülű Aladár). Most már tehát nem csupán mesemotívumok kollekciója kerül színre, hanem Weöres Sándor költeményeiből is kapunk egy keresztmetszetet, holott a kevesebb több lenne. Kazimir úgy látszik nem bízott eléggé magában *A holdbéli* csónakosban, *s* ezért kombinált drámai és irodalmi színpadot nyújt. Így is nagyon érdekes volt az este, szín-foltot jelentett, és különösen Esztergályos Cecília karakterfigurája lepett meg változatosságával és tartalmasságával. Miután a csodáknak a Thália is meg-adta a maga obulusát, folytatódtak a csodák, de most már Pécsett.

Illyés *Bölcsek a fán* című drámájáról nem akarok itt külön megemlékezni, hiszen ugyanennek a lapnak hasábjain már írtam róla. De ez a görögösen komponált s éppen ezért modernül ható víg-



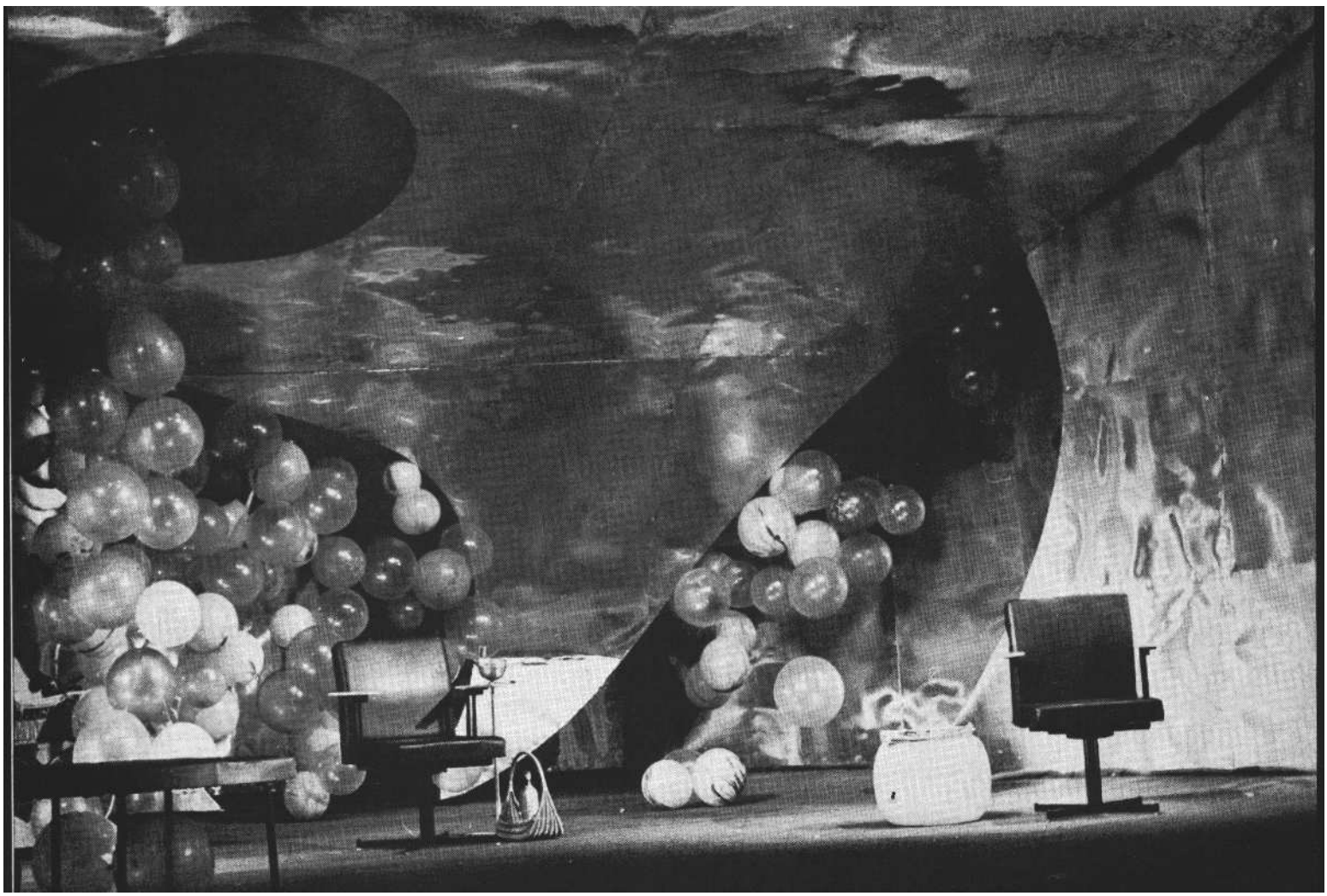
GYURKOVICS TIBOR: AZ ÖREG (PESTI SZÍNHÁZ) TORDY GÉZA (MÁRTON) ÉS HALÁSZ JUDIT (Iklády László felv.)

játék problematikájában mégis olyan új elemet tartalmazott, hogy ennek a beszámolónak is érintenie kell. Itt jelent meg először hatásosan a menedzserfigura és a menedzserideológia a magyar színpadon. Illyésnek nincs kétsége róla, hogy a menedzser jót akar. Csak éppen belegabalyodik saját elképzeléseibe, azok befonják, és nem hagyják látni a valóságot. Ezt azért említem meg, mert nyilvánvaló, hogy a következő években ismét fogunk találkozni ezzel az ideológiával és azokkal a konfliktusokkal, melyek a mechanizmus menedzserszerű fel-fogásából erednek. A menedzser ugyan-is mindig kiszakított képet lát. Az ellen-ideológusa szintén. A kiszakított képek önmagukban igazak és logikusak. De egyúttal károsak is. Az igazság mindig az összmozgás, és nem véletlenül képviselteti ezt az összmozgást Illyés a néppel. No meg egy fiatal lánnyal, aki férjhez szeretne menni. Olyan ideológiák, melyek ellentmondanak a legegyszerűbb emberi vágyak teljesülésének, szükségképpen nevetségesek.

S ugyanez a figura megjelenik *a Pity*-pangban is, Darvas József Miskolcon bemutatott vígjátékában. Itt Fellegi Ábel vándorapostol az, aki éppen az új mechanizmusban „utazik". S kiderül, hogy a modern nepmanok végeredményben a régi korrupt viszonyok, a régi összefonódások erősítői, konzerválói. Nem mind arany, ami fénylik, és különösen nem minden új, ami az újnak a jegyében lép fel. Darvas főhőse viszont az az értelmiségi fiatalember, aki egyszerűen tanultságának megfelelően akarja leleplezni és elrendezni a színen megjelenő téesz ügyeit. Ezúttal ismét a fiatalok a hősök. Nem a kamaszok, nem a kamaszábránd, hanem a fiatalos realitás. Persze a vígjáték követelményeinek megfelelően nem csupán a fiatalok, te-hát az agronómus és menyasszonya igyekeznek tiszta vizet önteni a borospohárba. Hozzájuk csatlakozik az ebben az évben elengedhetetlen hóbortos öregasszony, aki iszákos is és hibbant is kicsit, de ez nem akadályozza azt, *hogy* gyűlölje a téesz körüli maffiákat. Még egy öregember a színre lép, aki valamikor néprajztudós volt, jelenleg azonban már csak önmagának a menedzsere, azaz saját tételeit szeretné bizonyítani, még akkor is, ha azok nem bizonyíthatók. De ez a fáradt, beteges és nevetségesen szenilis öregember abban a pillanatban, ahogy a téeszt kisajátító bűnszövetkezettel és nem tudományos menedzserséggel találkozik, hirtelen feléled poraiból, mint az ismeretes phőnixmadár.

S noha a vígjáték nem teljesedik ki, mert túl sok van benne, mert a halmazati jelleg, a vígjátéki gálajelleg eluralkodik benne, mégis érdeme marad a menedzserréteg, illetve a menedzserkedés különböző típusainak szatirikus ábrázolása. És még valami. Tulajdonképpen két részre oszlanak Darvasnál az emberek. Az egyik rész menedzser akar len-

GÖRGEY GÁBOR: CÁPÁK A KERTBEN (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ) MAKAI PÉTER SZÍNPADKÉPE (Ilklády László felv.)



ni, valami új, nagy ötlettől várja a megváltást. Vagy a magáét, vagy másokét, illetve a magáét és másokét. Ezzel szemben van a másik réteg, ahova a tanító-nő és az agronómus is tartoznak, akik egyszerűen a dolgukat akarják csinálni. S ha ebben akadályozzák meg őket, akkor felháborodnak. Akinek hivatása van, az szükségszerűen szembekerül minden típusú maffiával. Aki ügyeskedik, és az ügyeskedéstől vár eredményt, az pedig ugyanilyen szükségszerűen szemhenáll azokkal, akiknek hivatásuk van. Öregek és fiatalok nem öregekre és fiatalokra oszlanak, hanem az imént említett csoportokra. Akárcsak Illyés, Darvas is félretolja a rossz kérdésfelvetést.

Az ***ittfelejlett fiatalok***

Valószínűleg a múlt évadból felejtették itt őket. De mégis itt vannak, mint ezt Boldizsár Miklós kecskeméti stúdióelőadásban bemutatott Hérosztratoszából is tudjuk. Boldizsár Miklós új darabja hasonló hangvételű, mint az első bemutatott drámája volt. Csak most kissé fáradtabb. Fáradtan írni fiatalokról pusztán szkepszissel lehet. Szkeptikus is. Nem a végkicsengésben, hanem már az indulásban, már akkor, amikor fölveti a problémát. Hosszú ideig láttunk hatalom-darabokat. Ezek azt mondták, hogy a hatalom elembertelenít, a hatalom nyomasztó, a hatalom mindig zsarnoki és erőszakos. Volt ennek olyan kifejezése, mely a romantika utánérzésén alapult, megjelent naturalista és abszurd formákban. A hatalom alárendelt problémája a szerelem volt. Itt viszont a hatalom mellérendelt problémája a szerelem, sőt, bizonyos értelemben fő problémája. Ha egy férfi hatalmában tart egy nőt, akkor minden bizonnyal több alkalma van szerelmet „gerjeszteni", mintha semmi-féle hatalma nincs. A társadalmi pozíció szekunder szexuális vonzerő.

Boldizsár Miklós tragédiájának, mely egy felvonásban zajlik, az a tanulsága: a hatalmat nem szabad primer szexuális vonzóerőnek tekinteni. Ha valaki annak tekinti, elveszíti a játszmát. Okos ember megmarad a valóságos arányok-nál. Érdekes, hogy Boldizsár Miklós - szemben rutinosabb pályatársaival - érzi: ez a probléma egy felvonásnyit ér. Egy fikarcnyival se többet. De annyit igen. Különösen, ha jó dialógusok van-nak abban a felvonásban. Itt valóban peregnek. Szituációk változnak állandóan, nem formailag, hanem tartalmilag, és Boldizsár mindenütt érzi hogy a tartalom változása a fontosabb. Ez az önfegyelemmel megírt darab tehát, bármennyi mitológiai utalás van is benne - és éppen ezek az utalások emelik a dialógusok értékét - nagyon is aktuális. A presztízsvilág, a presztízsszerelmek korában helyes dolog ironikusan elmondani: hol követ el hibát az, aki elrabol egy lányt, bezárva tartja és udvarol ne-ki. Az ittfelejtett probléma ittfelejtettsége ellenére is probléma. Megmaradt mint gondolati és reális érdekesség. De nem több, mint érdekesség, nem több, mint egyszerű gondolatjáték, filozofálás és életdarab.

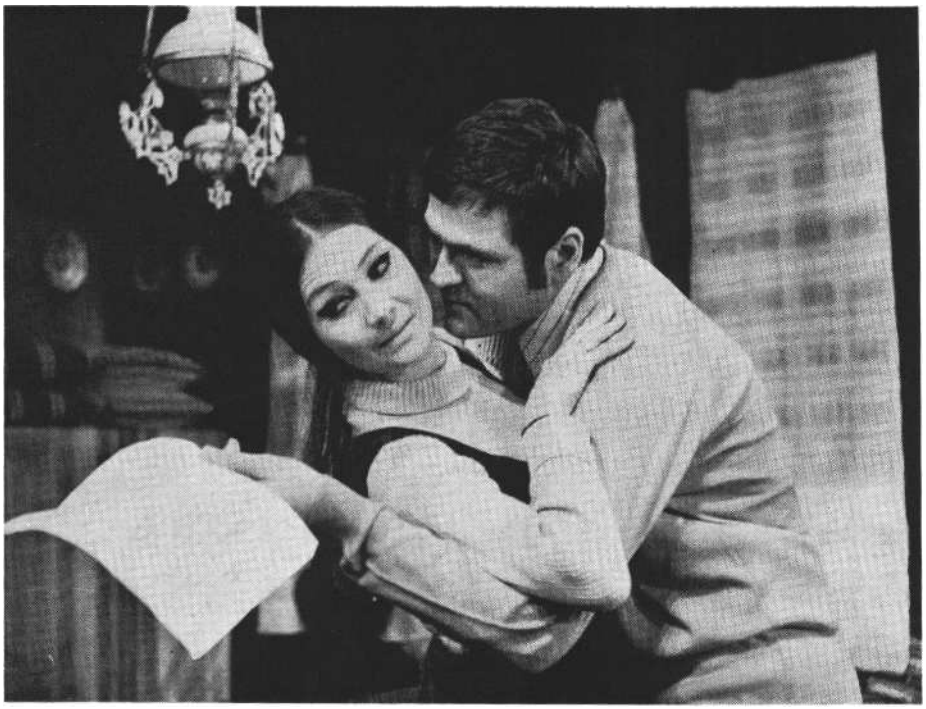
Néhány megmaradt fiatal feltűnik Gyárfás Miklós színpadán is, akinek új komédiáját a *Dinasztiát a* Miskolci Nemzeti Színház mutatta be. Az ötlet nagyon egyszerű. Akadnak asszonyok - néha férfiak is -, akik dinasztikus álmokat kergetnek a mai világban is. Ez adott esetben nem annyit jelent, hogy királynők akarnak lenni, hanem férjükből szeretnének minisztert csinálni, és gyermekeiket is ennek megfelelő módon akarják útnak indítani. Olyan az egész, mint a malomjáték. Kovács Mihályné az egykori lelencgyerek és munkásasszony mindent úgy tervez el, hogy bár-hol „malmot" csinálhasson. Minden összeköttetést, minden társadalmi, gazdasági és politikai szálat kézben tart, *hogy* családja felemelkedhessen. A víg-játéki szerkezetben ez a malomjátékszerű építkezés nagyon is helyén van. Ez klasszikus motívum. De emellé csak hasonlóan klasszikus motívumok illenek, nem pedig egy hirtelen jött görög vendég, aki milliomos és aki kitűnő karakterfigura, de nem illik a malomjátékba. Egyébként érthető módon minden tervet keresztülhúzhat a valóság. Az igazgató elvtárs tudniillik idegösszeroppanást kap, mert képtelen idegileg végigcsinálni mindazt, amit felesége dinasztikus törekvései megkövetelnének. És tizennyolc éves kislányuk is föllázad, mert szerelmes a papa sofőrjébe, aki szintén nem akar elindulni felfelé az idegi lej-tőn. És közben az asszony még a ma-lomjáték szabályairól is elfeledkezik, és idegen figurákkal akar lépni. Felcsillan előtte a lehetőség, hogy ő maga nem más, mint a görög milliomos törvénytelen gyereke, s így nem a szocialista dinasztiához tartozna.

A darabban tehát megvannak a komédia feltételei, csupán egy feltétel hiányzik. Mégpedig az, hogy a komikus hős ténylegesen ragaszkodjon terveihez. Egy

BOLDIZSÁR MIKLÓS: HÉROSZTRATOSZ
(KECSKEMÉTI STÚDIÓSZÍNHÁZ)
PIRÓTH GYULA ÉS ZSIGRAI ANNAMÁRIA
(Iklády László felv.)

Harpagont vagy egy Tartuffe-öt semmi sem riaszt vissza, és nem torpant meg az előbb említett csip-csup akadályoknál. Monomániásan végigjátssza a szerepét, függetlenül attól, hogy a valóság ellene esküszik. Gyárfás hősnője azonban nem ilyen kitartó. Kicsit mosolyogva visszavedlik „egyszerű vezérigazgatónévé", és eltűri, hogy a veje sofőr legyen. Inkább játék számára a dinasztia, mintsem életének egyetlen tartalma. Ezt is meg lehet próbálni, nem is lenne rossz, de ami nem megy, nem megy. Ez az attitűd, valamint az egész görög história a világ legvalószerűtlenebb görögjével és még valószerűtlenebb milliomosával nem nélkülözi ugyan a bájt, de nélkülözi a drámai erőt. Végül is a fiatalok győznek, és a papa mégiscsak miniszter lesz, tehát megmarad a dinasztia lehetősége is. Jóllakik a káposzta, s megmarad a kecske is...

De nem Gyárfás darabja az egyetlen, ahol fiatalok vagy legalábbis viszonylag fiatalok harcolnak és győznek. Csurka István Katona József Színházban bemutatott drámájában, melynek címe Dög*lött aknák*, a fiatalok össze is házasodnak, jól is élnek. De mindaddig, amíg ezt megtudjuk, igen furcsa dolgok ját-szódnak le. Egy kórházteremben, illetve



DARVAS JÓZSEF: PITYPANG (MISKOLCI NEMZETI SZINHÁZ)
VAJDA LÁSZLÓ ÉS KOPETTY LIA (MTI fotó)

az idegosztály egyik előkelő szobájában összekerül Moór Jenő és Paál Károly. Az idegosztály mint színhely, remek lehetőséget nyújt arra, hogy minden dialógus éppen akkor érjen véget, amikor kell. Mert amikor kell, a szerző elaltatja a betegeket, illetve a szereplőket, s ha változatosságot akar, akkor a szereplők elájulnak. Paálnak még felesége is van, aki nincs az idegosztályon, csupán látogat, de dramaturgiailag nagyon tisztességes feleség, mert éppen időben meg-hal. Megmarad tehát a két álmatag szereplő, akik huszonöt év elteltével éppen a kétágyas szobában találkoznak. Az egykori Moórból és Paálból a kórházban Egyeske és Ketteske lesz. Viszont az is kiderül róluk, hogy huszonöt évvel ezelőtt, tehát a háború alatt gyűlölték egymást.

Azért vagyunk azonban idegosztályon, hogy ami kiderül, az ne feltétlenül legyen igaz. Paál fikciója szerint ő egykoron partizán volt, és Moór beárulta a nyilasoknak, s csupán csodával határos módon menekült meg. Moór szerint ő is valamiféle antifasiszta tevékenységet folytatott. Eddig a fikciók, melyekből aligha lehet igaz valami. Ami viszont bizonyos, az az, hogy Paál Rákosi idején nagy hatalom volt, majd kisebb hivatalt kapott - iparengedélyek kiadása tartozott hozzá. Viszont Moór, akinek fia, Béla kőzben egyetemet végzett, egy-szerű kispolgár, aki lángossütő engedélyért folyamodott, melyet Paál megtagadott. Paál azt hiszi, az az osztályharc, ha minden iparengedélykérelmet megtagad, s ehhez hozzákölti a régi történetet, mint ideológiai alapot, Moór viszont azt, hogy most elérkezett a kispolgári lét újabb virágkora. S hogy a konfliktus még teljesebb legyen, Paál egykoron megerőszakolt egy fiatal színésznőt, a színésznő ezek után beleszeretett, s most Zsóka (ez a színésznő neve) feleségül megy Moór Bélához.

A gyűlölködés szinte végtelen. Paál még azt is kiügyeskedi, hogy Moórt né-hány hónapra bevigyék a zárt osztályra, de a néhány hónap lejár, és Moór vissza-tér. Végül mindenki, aki életben maradt, bekerül egy villába, ahol Béla és Zsóka boldogan élnek, Moór és Paál szintén összebékülnek, noha Paál csupán kertész egykori szeretője villájában és egykori ellenségénél. Alá is aknázza a kertet „döglött aknákkal".

Csurka darabja tehát valóban a döglött aknákról szól, olyan ellentétekről, amelyek élnek a magyar társadalomban, és amelyeknek semmiféle alapjuk és valóságos feszítőerejük nincs. Az új fülemüleperek ideológiai formát öltenek, de mögöttük még egy fülemüle éneke sincs. A gondolat nagyon jó és aktuális, mert a hasonló perlekedések, haragok, úgynevezett elvi ellentétek behálózzák a társadalmi élet egészét. A pozícióhoz hozzákonstruáljuk a történelmet, egyénit és társadalmit egyaránt, hozzákonstruáljuk az ideológiát, és azután már bizonyos pátosszal veszekszünk. Ebben az esetben a veszekedés megbékéléssel ér véget, de a megbékélés meglehetősen parodisztikusan hangzik Csurka színpadán. És Csurka érdeme az is, hogy tud elég kegyetlen lenni. Nemcsak abban, *hogy* Moór kifogásolja fia házasságát, hiszen színésznőt vesz Feleségül, aki méghozzá Paál szeretője is volt, fia viszont boldog és Łelmagasztosult, mert színésznő felesége lehet. Így tesz ő túl apján, aki valamikor gazdag volt, de most már nem lehet lángossütő és nem lehet színésznő felesége sem. De kegyetlen abban is, ahogyan Zsóka elmondja saját történetét, ahogyan kiválasztja Bélát, mintegy kijelölve őt a feladatra - előbb a szere-tőire azután a férjire. Végül kegyetlen ott is, ahol a papa el akarja szeretni fiának feleségét. Mindezek az elemek sajátosan szövődnek össze Csurka komédiájában, melyből kiderülnek az előbb kifejtettek, és kiderül az évad értelme is. Az idő túllépett az öregek problémáin, és az öregek legjobban teszik, ha finom iróniával lemondanak a beidegződött és korszerűtlen törekvésekről. Vagyis az öregek legyenek fiatalok. A fiatalok pedig merjenek fiatalok lenni. Látszólag nagyon triviális eredmény. A valóságban azonban egyáltalán nem az. A történelem görgette a problémákat, és görgette az ellentmondásokat. A múlt ellentmondásainak szemszögéből nem lehet megítélni a maiakat. A maiak azonban csak akkor lesznek tartalmasak, ha egyúttal bennük vannak a múlt tanulságai is. Egyszóval: új korszak küszöbén állunk.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Magyar drámák a Szovjetunióban
Boleszláv Rosztovszkij:
A haladó nemzeti és népi hagyományok
Bizó Gyula:
Madách Imre Tartuban
Sziládi János:
Kettő a hetvenötből

Évad végi leltár
Walkó György:
Haynautól Mengeléig
Bátki B. Mihály:
Irány Budapest
lux Alfréd:
Lírai montázs

Pályi András:
Játszik a tér

Saád Katalin:
Marat halála stúdiószínpadon

Szekrényesy Júlia:
Egy díszlettervező rögeszméi

Antal Gábor:
Színész a maszk mögött

Évad előtt - beszélgetések
színházi vezetőkkel

fórum és disputa

SZILÁDI JÁNOS

Színházszerkezet - színházi látogatottság

A magyar színházkultúra szerkezeti kérdései - a búvópatak módján fel-felbukkanó s nyomtalanul tovatűnő profil-vitákat leszámolva - évek óta nem vetődtek fel. Ennek persze oka lehetne az is, hogy ilyen kérdések, problémák nincsenek. De nem lehet, mert vannak. Az évad indulásánál Simó Jenő miniszter-helyettes arról tájékoztatta a színházak vezetőit és a sajtó képviselőit, hogy a minisztérium felméréseket, anyagokat készít a vidéki és a pesti színházakról, a két terület színházi konstrukciójáról.

Van tehát két tény. Az egyik egy hivatalos bejelentés arról, hogy a probléma államigazgatási szinten elemzésre érett, és egy másik: a magyar színház-elméleti irodalom évek óta hallgat erről a témáról. Az ellentmondás azonban csupán látszólagos : szakmai megbeszélések sora igazolja, hogy a kritikusok „érzik a szituációt", sőt nem egyszerűen érzik, de bizonyos elgondolásaik, javaslataik is vannak. E konkrét javaslatok közül néhány a sajtóban is napvilágot látott. (Például Molnár Gál Péter új színházi elképzelése. SZÍNHÁZ. 1969. 11-12. sz.) A nem túl nagyszámú, de kétségkívül meglevő részletjavaslat mellett azonban változatlanul hiányzik az átfogó elemzés, a mai adott helyzet sokoldalú, a rejtett kapcsolódásokat is felmutató vizsgálata. Miért? A mélyebb vizsgálódáshoz nem rendelkezünk a szükséges adatokkal, tényekkel.

Mire gondolunk? Színházstruktúránk mai jellemzői - részben - ismertek. Tudjuk, hány színház működik az országban, tudjuk, hogy területileg hogyan oszlanak meg, ismerjük a társulatokat stb. Mindez azonban bár fontos, önmagában nem elegendő. A struktúra elemzéséhez elengedhetetlen a struktúrát igazoló vagy éppen a változtatást igénylő-követelő tényezők totális ismerete. És itt következik a hallgatás oka, az, hogy e tényezők jelentős részét nem ismerjük. Feltételezéseink, elképzeléseink vannak, a vita hevében ki is mondható meggyőződésünk van. A konkrét vizsgálat azonban nem feltételezéseket, jobb-rosszabb véleményeket igényel, hanem tényeket, adatokat.

Az információ elégtelensége erre az írásra is vonatkozik. Ezért a részletes elemzést nem is vállalhatja. Célja csupán a főbb, a fontosabb kérdéskörök feltérképezése.

Ahonnan a struktúraelemzés indulhat

A magyar színházkultúra a szocialista kultúrpolitika által kitűzött eszmei, művészi célok alárendeltje: feladata s hivatása a célok minél magasabb szintű realizálása. S ez a „realizálás" össze-tettebb, bonyolultabb, mint ahogy régebben gondoltuk - s olykor ma is hisszük.

Az ötvenes években általános volt az a gyakorlat, amely a feladatteljesítés mérőjének a műsortervet tette meg, ha nem is kizárólag, de mindig nagy elsőbbséggel. *A* későbbiek során *a* műsorterv vizsgálata kiszélesült a műsorpolitika áttekintésével. A műsorpolitika be-vonása az elemzés körébe már hatásvizsgálat, hisz azt kutatja, hogy melyik produkciót hányszor, hány elő-adásban játszotta a színház. Innen már csak egy kikerülhetetlen lépés a közönség kérdése, az, hogy hány néző látta a produkciót, hányan vállalták az élményt. A szocialista színház ugyanis kapott és vállalt feladatát, a szocialista kultúra terjesztését, gazdagítását a közönség, a színháznézők közegében realizálja. Bármilyen nagyszerű, szocialistának értékelhető produkció születik is a színházban - az élményt vállaló közönség nélkül nem tett, nem, mert hatásában nem igazolható. S ez a struktúra kérdése. Az, hogy a ma fennálló struktúra segíti-e vagy gátolja a szocialista eszmeiségű színházkultúra hatáslehetőségeit.

Hogy a magyar színház struktúrájának vizsgálata, elemzése mára érett megoldható feladattá, az nem véletlen. A szín-ház munkájának fentebb vázolt értékelési, elemzési fejlődésgörbéje ugyanis mind a színikritika, mind a kultúrpolitika vonatkozásában azt tanúsítja, hogy az értékelés hosszú időn át mellőzte a tényleges hatástényezők vizsgálatát. E módszer szemléleti alapja a leegyszerűsítés volt, az á leegyszerűsítés, amely az igényeknek megfelelő eszmeiségű mű bemutatásában, vagyis a puszta tényben eleve feltételezte a tényleges hatást. A bemutató ténye és a bemutatott mű tényleges hatása azonban - bár nem zárja ki a közvetlen egyezést - rendszerint bonyolultabb, áttételesebb kapcsolatokban építkezik, semmint, hogy ez a regisztráló mód valós képet rajzolhatna.

A színházi struktúra elemzését sürgeti maga a színházművészet. Pontosabban a színháznak mint művészeti ágnak, művészi formának sajátos belső érdekei, törvényszerűségei. A ma színháza csak akkor teljesítheti maradéktalanul feladatát, ha ezt úgy tudja megvalósítani, hogy a mában képes előkészíteni a holnapot, eszközeiben, ábrázolási módszereiben „feltérképezi" a holnap színházának formáit. Vagyis, ha állandóan képes megújítani önmagát. A keret, a struktúra vizsgálata tehát - ebben a vonatkozásban - az erre való alkalmasság, a segítés vagy gátlás tényeinek elemző számbavételét' követeli meg.

És végül még egy sajátosan magyar tényt szükséges kiemelni. Azt, hogy a struktúraelemzés - követve a reális helyzetet - külön-külön kényszerül a vidék-kel és Pesttel foglalkozni. A főváros és a vidék különválasztása a vidéken dolgozó művészek ellenszenvét váltja ki leginkább, mert a különválasztásban már eleve a szembeállítást, önmaguk lekicsinylését érzékelik. Nem állítjuk azt, hogy az érzékenység alaptalan, de tenni sem lehet mást: a sajátos gondok, problémák - és még sorolhatnánk - annyira szétválók, hogy megkövetelik az elkülönítést. Hogy ennek ellenére írásunkban mégsem ezt az utat járjuk, annak oka csupán a kérdés általános tárgyalása.

Ki ül a nézőtéren?

Magyarországon - két-háromszázezres ingadozást mutatva - az utóbbi tíz év-

ben átlag négy és fél millió színházjegy talált gazdára egy-egy évben. (A statisztikák naptári évben, nem évadban számolnak. A színházak gazdasági, pénzügyi munkája is a naptári év keretei közt zajlik.) Négy és fél millió színházjegy: ezt a tényt nálunk úgy szokás értékelni, hogy négy és fél millió ember jár színházba. Ez azonban nem igaz. Ennyi jegy kel el egy-egy évben, de távolról sem ennyi ember jár színházba. A kezdetkezdetén toporgó magyar színházszociográfia adatai arról vallanak, hogy két-háromszázezer ember - ennyire tehető a törzsközönség száma - rendszeres és viszonylag gyakori színházlátogatása adja a végösszeg, az éves látogatottság nagyobb részét. Utánuk az alkalmankénti látogatók, majd az évente egy-szer színházba menők következnek. S így alakul ki a fentebb említett szám.

De akárhogy is van, négy és fél millió színháznéző tekintélyes szám. Még inkább tekintély lenne ez a szám, ha az utóbbi húsz év színházi látogatottság-grafikonja egyenes ívet rajzolna - némi emelkedő tendenciával. Sajnos, nem így van. 1955-ben 5 532 000 volt a színház-látogatók száma, 1969-ben 4 727 000. A különbség, durván számolva, 800 000. Hová lett 800 000 néző? Kik és miért fordítottak hátat a színházkultúrának? Kik és miért tartottak ki a színház mellett? Kérdések, amelyekre - ma még --jórészt nincs válaszunk. Pedig a színházi struktúra vizsgálata kikerülhetetlenül megköveteli a közönség vizsgálatát. Ismernünk kell, saját munkánk érdekében azt a közeget, amelyben a színházművészet megjelenik, hogy tudjuk, hogyan, milyen eszközökkel, módokkal érhető el a maximális hatás.

Ma a magyar színházi szociográfia még nem rendelkezik a mélyebbre ásó vizsgálatokhoz szükséges eszközökkel, módszerekkel. Az eddigi vizsgálódások a főbb mozgásirányokat voltak képesek jelezni. Ezek közül emelünk ki néhány, véleményünk szerint, fontos kérdést.

Törzsközönség

Utaltunk már rá, hogy becsült adatok alapján a törzsközönség száma két-háromszázezerre tehető. A törzsközönség meghatározásának alapja a színházművészet iránti megkülönböztetett érdeklődés és a rendszeres színházlátogatás. Mi-után az első kritérium a rendszeres és sokoldalú közönségfelmérések hiányában gyakorlatilag elméleti feltételezés, a második feltételt a bérlettulajdonosokkal szokás azonosítani. Kétségkívül, a bérlettulajdonos rendszeres színházlátogató, hisz a bérletváltással legalább egy színház rendszeres látogatására kötelezi magát. A viszonylag egyszerűnek tűnő képlet áttekinthetetlenebbé válik, ha beszámítjuk, hogy nálunk üzemek, gyárak, intézmények stb. ma is gyakran vásárolnak bérleteket dolgozóik számára. A nem kért, nem vállalt bérlet és az alkalmi tulajdonos kapcsolata ugyanis gyakran felemás: neki nem kell, átadja másnak, vagy nem adja át, és nem megy el az előadásra stb. Nem akarjuk bonyolítani a képet, csupán jelzésként írjuk ide azt a néhány évvel előbbi tényt, amikor a Szegedi Nemzeti Színház közel tízezer „bérlővel" rendelkezett, s közben - az elméletben telt nézőtéren - csak kevesen ültek, és előadásokat kellett elhagyni a teljes érdektelenség miatt.

De más oka is van, amiért a bérlettulajdonosok és a törzsközönség fogalma nem azonosítható. A bérlettulajdonos egy színház rendszeres látogatója. Sok olyan rendszeres színházlátogató van viszont, aki nem akar egy színházban minden produkciót megnézni, ha-nem csak azt, ami őt érdekli. Ezek a „válogatós" színháznézők, akik tudatosan csemegéznek a színházak kínálatából, jelentik a törzsközönség legdinamikusabb, legfejlettebb részét - s ők azok, akiket a mi gyenge hatósugarú közönség-vizsgálataink nem képesek „felderíteni".

A munkásság és parasztság színházlátogatása.

Adataink gyakorlatilag nincsenek. Ennek ellenére jogos feltételezés, hogy az említett jelentős számú nézőveszteség nagy része közülük, a munkások és a parasztok közül került ki. Hogy miért? A helytálló válasznak objektív és szubjektív okok egész sorának összhatását kellene összevetnie az elemzés olyan mélységével, amelyre ez az írás nem vállalkozhat. Ennek ellenére néhány tényező számbavétele lehetséges és szükséges is. Az egyik, s ezért említjük elsőként, mert erről esik a legkevesebb szó, az, hogy mai társadalmunkból - és ez a felszabadulás után negyedszázaddal, de akár 15-20 évvel is természetes - ki-hullt az első időszakra jellemző lázas lelkesedés, amely a hatalomból, kultúrából, művészetből addig kitiltottak örömteli áradásában indult birtokba venni mindent; a hatalom legfőbb pontjait csakúgy, mint a művészet „várait". Önként fakadó lendület, de egyben segítő, jó értelmű kényszerítő erő is volt ez, amely mozgalmat volt képes teremteni, és az akarók tudatosabb része magával sodorta a passzívak táborát is. Ma ilyen kényszerítő spontánság - kár lenne áltatni magunkat - nincs.

A színházon kívül fakadt „történelmi szervezés" hanyatlása után viszont - és ez a másik ok, amit említenünk kell --a színházak máig sem találták meg azokat a szervezési, szervezeti formákat (bizonyság rá a közönségszervezési rend-szer állandó labilitása, évek óta hullámzó átformálási, átszervezési válságtorlódása), amelyek sikerrel helyettesíthetnék a lanyhult társadalmi mozgást. Nem egyszerűen szervezési kérdés, de ahhoz tartozó a propaganda, a reklám, a jó ér-telemben vett csábítás gyengesége, elégtelensége is.

Fiatalok

Az utóbbi évek talán legfeltűnőbb, következményeiben súlyos problémákat hordozó változása a fiatalság egyre erőteljesebb leválása a hivatásos színházkultúráról. Évek óta tudott, csak éppen nem elemzett, nem vizsgált tény, hogy a fiatalság legképzettebb, legaktívabb része mozgalommá szélesülő lendülettel tör saját kulturális, művészi fórumainak megteremtésére. Jobban oda kellene figyelnünk az amatőrizmus e sodró hullámzására, mert ezek a fórumok nem csupán az önkifejezés letéteményesei, de egyben a hivatásos színház tagadásai is. Legalábbis abban az értelemben feltét-lenül azok, hogy a fiatalok azért terem-tik meg önálló fórumaikat - s kapják *hozzá* korosztálybeli közönségüket -, mert amit ők akarnak a művészet nyelvén elmondani, azt a hivatásos színház nem mondja el. Tulajdonképpen tehát kényszerhelyzetben vannak, de ez a kényszerhelyzet - és erre kellene felfigyelni - a holnap színházának legértőbb, legaktívabb közönségét veszélyezteti. Hacsak - ez sem lenne újdonság a szín-háztörténetben - nem az ő törekvéseik szülik meg a holnap közönségével együtt a holnap egyik életképes színházi mozgalmát is.

Amit a mai struktúra mutat

Színházi struktúránk jellemzője a „nagyüzemi" jelleg. Kicsit bizonytalanul, de szükségesnek érezve írjuk a szót: „nagyüzemi" jelleg, pedig csak a valódi helyzetet jelöljük valódi, bár más területről

vett fogalommal. Miben áll a „nagy-üzemi" jelleg? Áll először is abból, hogy nálunk a nagyszínházak valóban nagyok. Olykor hatalmasak. Nem ritka a 800 vagy 1000 személyes nézőtér sem. De ez még nem minden. A nagyszínházakhoz kamaraszínházak ís tartoznak, és egyre inkább stúdiószínházak is.

Ezek a többszörös tagozódású, de egy irányítású, bevételi-kiadási szempontból is egy egységet képviselő konglomerátumok, érthetően kevéssé mozgékonyak. Már csak pénzügyi megfontolások miatt is. A színházak pénzügyi kérdéseiről kevés szó esik, sokkal kevesebb, mint amennyi súlyánál fogva megilletné. A színház, igaz, nem vállalat, de nem tiszta intézmény sem: gazdálkodásában intézményi és vállalati elemek keverednek. Így, a bevételi tervkötelezettségből fakadóan, színházainkban nem ismeretlen a tervteljesítés vagy éppen a tervtúlteljesítési jutalom sem - illetve mindezek ellentéte. A bevételi terv nem feszített, de annyira azért szoros, hogy a kísérletek kockázatát nehezen viseli s egy-egy nagy színházi bukást nagyon nehéz - pénzügyileg - „ledolgozni". (Számos egyéb ok mellett ez is egyik forrása az olyan műsorterveknek, amelyek a jól-rosszul feltérképezett közönségigénynek hovatovább rendszeresen és önkéntesen tesznek színvonalengedményeket.)

A mozgékonyság alacsony foka mellé sorolhatjuk - ugyancsak összefüggésben a „nagyüzemi" jelleggel - a változatosság hiányát. Színházakat tekintve Buda-pest a közepesen ellátott városok közé sorolható. A színházi „műhelyeket" számolva viszont az arány egyenesen rossznak mondható. Elméletileg persze el-képzelhető, hogy a nagyszínház, a kamara és a stúdió önálló alkotóműhely legyen. A gyakorlat azonban nem igazolja a feltételezést. És ez tulajdonképpen természetes is. Az egy-irányítás - jogosan - behatárolja a három egységet: józan megfontolással senki nem követelheti igazgatótól, rendezőtől, színésztől, hogy pusztán azért, mert színházának egy másik kisebb-nagyobb termébe lép be, azonnal más stílust, szemléletet, játékkultúrát stb. öltsön magára. A szín-háztörténet tanúsága szerint azok tudtak jelentőset alkotni, akik életüket tették valamire. A mai struktúra főbérleti-albérleti rendszere nem kedvez az ilyen elkötelezettségnek. Bővíti ugyan a kört - s ez a megelőző helyzethez képest előrelépést jelent -, de a lehetőségek alkalmiak, nem következetesek.

Struktúra és profit

Írásunk elején jeleztük, hogy a struktúrával kapcsolatos összetett problémakörből eddig csupán a profil kérdése került többször, váltakozó hőfokon, de azonos eredménytelenséggel megbeszélésre. E viták egyik érdekes mozzanata volt a struktúra és a profil összefüggéseinek szinte teljes mellőzése. A vitázók a szín-házak összemosódó arculatának elemzése közben fontosabb és kevésbé fontos okok egész sorát számolták össze, de a struktúra valahogy kiesett látómezejükből. Pedig a „nagyüzemi" jelleg és a profilhiány, vagyis a profilok összemosódó azonossága közös gyökeret is mutat; az egyező struktúra egyező profil kapcsolatát. 'Természetesen nem arról van szó, hogy a profilazonosság alapja egyedül és kizárólag a struktúra. Ezt igaztalan lenne állítani. De ha ezt el-ismerjük, akkor azt is kimondhatjuk: a jól vagy éppen rosszul kialakított struktúra elősegítheti vagy gátolhatja az el-térő profilok kialakulását.

A profil problémáját a műsorpolitika és az egy színházat meghatározni képes művészegyéniségek kérdése felől szokás megközelíteni. Ez a látszólag ellenkezően kanyarodó út azonban szintén nem kerüli meg a struktúra ügyét. Több vonatkozásban sem. Utaltunk már a „nagy-üzemi" jellegből eredő nagyon alacsony szintű mozgáskészségre, mozgékonyságra. Nos, ez a mozgékonyság-hiány könnyen társul a „biztosra menni" szemléletével, amely szinte eleve lemond az elveszett színháznézők visszanyerésé-ről és az új generációk meghódításáról. Céljának, feladatának a ma meglévő nézők kiszolgálását tartja, akár engedmények árán is. Miután ez a szemlélet nem egy színházban jelentkezik csupán, és minden színház a két-háromszázezres törzsközönségre ügyel, az azonosnak érzett igényből könnyen születhet meg az azonos műsorterv -- az azonos, tehát jellegtelen profil.

A sajátos művészegyéniség problémája is kapcsolatot mutat a struktúrával. A struktúra segítheti vagy gátolhatja a mű-vészegyéniség kialakulását, megszületését. A „nagyüzemi" jelleg - beszéltünk már erről - kevés segítséget ad. Az a rendező, aki egy évadban egy produkciót rendez a kamarában és egyet, mondjuk, a stúdióban egy egész évadi sikerét kockáztatja, ha biztos eszközei helyett a benne mocorgó, talán még önmaga számára sem egészen átérzett újhoz nyúl. De ha meg is teszi, és sikert, megértést talál, akkor sem folytatja, mert a követ-kező rendezése esetleg a nagyszínházba szólítja - a következő évadban.

A struktúra működési, üzemelési modell, váz, amelyre a borító, a tartalom rakódik. De éppen mert tartalmat tartó váz, közvetlen és közvetett kapcsolódások egész sorában érintkezik az első pillantásra pusztán tartalminak tűnő kérdésekkel. Írásunkban meg sem kísérelhettük a szerteágazó problémák mindegyikének felvetését. Célunk mindössze az volt, hogy néhány kiragadott csomópont vázolásával igazoljuk és igényeljük a mélyebb elemzést. Azt az elemzést, melyet a struktúra és a tartalmi mozzanatok összefüggésének pontosabb értésén túl még *egy* másik tény is sürget. Köz-tudott, hogy a nagy színházi egységek létrehozása a felszabadulás után a kultúrpolitika kényszerintézkedései közé tartozott: nem állt rendelkezésre meg-felelő számú kommunista színházi szak-ember. Mára az akkor szorító igazság érvényét vesztette. A struktúra viszont maradt. Sőt, erősödött is. A stúdiószín-házakkal például. A struktúra eme ön-magát hatványozó folyamata ma zaj-lik - egy elmélyült elemzés eredményeinek birtokában befolyásolni lehetne alakulását, s ez kedvezőbb pozíció, mint a kialakult helyzet átformálása.

AZ NDK SZÍNHÁZI ALKOTÓINAK SZÖVETSÉGE

megtartotta II. kongresszusát Berlinben, amelyen a meghívott mintegy ötszáz hazai résztvevőn kívül a Szovjetunió, Bulgária, Csehszlovákia, Jugoszlávia, Lengyelország, Magyarország és Románia küldöttséggel képviseltette magát. Wolfgang Heinz, a szövetség elnöke meg-nyitó referátumában hangsúlyozta a szín-házművészet eleven jelentőségét korunkban, s rámutatott az NDK színházművészetének aktuális kérdéseire. Beszámolt az elmúlt években elért eredményekről, s pozitív vonásként értékelte azokat az erőfeszítéseket, amelyek során a rendezés a kollektív alkotás útját választotta, s így ért el sikereket.

A hozzászólások során felvetődött a „mai ember" színpadi ábrázolásának nehézsége, a táncdramaturgia tapasztalatai, az NDK-ban még megszervezetlen szín-házi rendezőképzés aktualitása, a szín-háztudomány kérdése stb. Megválasztot-ták a szövetség új vezetőségét, mely jó-részt változatlan maradt. Elnöke Wolf-gang Heinz, alelnökei Walter Felsenstein, Karl Kayser, a lipcsei színházak inten-dánsa és Hans Dieter-Mäde, a drezdai színházak intendánsa, az első titkár Walter Vogt, a titkárság tagjai Hans-Rainer John, Klaus Pfützner és Man-fred Nössig, a Theater der Zeit folyó-irat főszerkesztője.

Hagyományos vagy új dramaturgia?

CZÍMER JÓZSEF

Dramaturgia és korszerűség

Bölcsek a fán

A Bölcsek a fán pécsi bemutatóján a gratulálók gyűrűjében álló Illyés Gyulához azzal lépett oda egyik írótársa, *hogy* ezt a meglepő darabot nem lehetett volna kikövetkeztetni Illyés egész oeuvre-jéből, de még a magyar drámairodalomból sem. Meglepődtem a mondaton, mikor mások is emlegettek hasonlót, elgondolkoztam rajta, mert számomra, aki a munkában Illyés dramaturg-munkatársa voltam, ez a darab egyáltalán nem tűnt meglepőnek és váratlannak. Engem természetesen a problémában az a dramaturgia és azok a dramaturgiai elvek érdekelnek, amelyek a komédiát ebben a meglepőnek tűnő formában létrehozták. Ezért, ha itt most ezekről számot adok, a mű genezisének egyéb, személyi, „történeti" vonatkozásaival nem folgalkoznék, legfeljebb csak annyiban, amennyi a dramaturgiai kérdések feltevéséhez érdemesnek mutatkozik.

Aki ismerős vagy éppen jártas a színház világában, annak módja van gyakran elémelyedni attól az ömlengő, édes-kés, érzelmektől csorgó stílustól, amely a színháziak érintkezésében nálunk százötven éve meghonosodott. Dedikációkban, nyilatkozatokban csak úgy hemzsegnek az elragadtatások, a meghatódások, a csodálatok, a hódolatok, a könnyek, az elomlások. Ez a túlzó stílus átszivárgott színházi újságírásunkba, sőt kritikáinkba is (a gorombaság természetesen ennek csak visszája). Bár ízlésemnek inkább az angolszász „understatement" felel meg, amely mindig tompítja az érzelmi hangsúlyt, és inkább kevesebbet mond, ha többet sejtet is; ijedten figyelem magamat, hogy amikor Illyés Gyulával való munkámról kell beszélnem, önkéntelenül ilyen elragadtatott hangulat kerít hatalmába. Hadd fegyelmezzem hát magam, és erről csak annyit mondjak, hogy *a Tiszták* bemutatója után alig vártam, hogy új munkába kezdhessek vele, ezúttal - kérésemre - vígjátékba.

Kritika vagy önigazolás?

A Tiszták munkálatai alatt, de még a próbák idején is észrevettem, hogy nagyon foglalkoztatja a fanatizmus, mint-ha erről többet is el tudott volna mondani, de *a* Tisztákban nem volt rá elég alkalom. Azt javasoltam, hogy a vígjátéknak ezt a fanatizmust vegye tartalmául. Már itt megjegyzem, hogy Illyés fanatizmuson nem feltétlenül ártalmas magatartást ért. Szerinte - és igaza van - mindnyájan többé-kevésbé fanatikusok vagyunk, akik egy jónak gondolt ügyért következetesen és eltántoríthatatlanul verekszünk. A fanatizmus akkor válik károssá ... de ez már a darab.

Illyés Gyula már megírta, hogy a másik kérésem az volt: ne mások „téveseszméiből" vagy hibáiból induljon ki, hanem nézzen magába, és a saját hibájára vagy hibáira építsen. Azt is megírta, hogy én ezt tartom az igazán mély, keserű vígjáték alapfeltételének, és Moličre-re hivatkoztam. Hadd tegyem hozzá azt a tapasztalatomat, hogy nemegyszer találkoztam főleg közepes vagy gyenge írók drámai kísérletével, amelyben a szerzők társadalomkritika címén a saját sérelmeiket panaszolták, önmagukat helyezve az áldozat vagy a pozitív hős szerepébe. És elhígul tőle az egész mű. Illyés ezt az önmagába nézést készséggel vállalta. Ezek után ajánlotta a mű két antagonistájának a darabban szereplő tanárt és mérnököt.

Magáról a dramaturgiai munka részleteiről nem kívánok írni. Legfeljebb annyit, hogy a szerkesztést, amiben Illyés a legtöbb közreműködést igényli, igen sok hosszú beszélgetés előzi meg, amelynek során kialakulnak a darab motívumai, szereplői, mindenekelőtt pedig azok a gondolatok, azok a bölcseleti és társadalmi alapok, amelyekre Illyés a darabot építi. Ezt a módszert eleinte én erőltettem, Illyésnek szokatlan is volt, és *a* Tisztáknál még önmagát is, engem is sürgetve több ízben fel is tette a kérdést, hogy jó, jó, de hogyan lesz ebből darab? Úgy láttam, *a Bölcsek a fán* munkájánál már magától értetődőnek tartotta ezeket a szerkesztés előtti megbeszéléseket.

A többleth atás

Abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy nemcsak az író, a színház teljes bizalmát is élveztem és így minden munka Illyéssel kettesben folyhatott, abba senki a világon bele nem szólt, a rendező mindkét darab esetében befejezett, próbára kész darabot kapott, amelyen csak a színpad gyakorlati szükségleteinek megfelelő apróbb változások, vagy a szerző által javasolt kisebb stiláris javítások és természetesen a húzások történtek. Magától értetődően a darab készülése során a dramaturgiai munka Illyéssel egyre más és más területre, egyre inkább a részletkérdések felé tolódott. Ahogy aztán Illyés elkészült *egy-egy* felvonással vagy egy-egy részlettel - maga szabta meg, mikor mit mutat meg belőle - a megbeszélések a jelenetépítésre, végül a dialógusokra, a drámai nyelvre összpontosultak.

Természetesen a dramaturgiai koncepció kérdése már az előzetes megbeszélések során felmerült.

Egy alkalommal Illyés megemlítette, hogy valami olyan *mai* többlethatást **ke**res, mint amilyet Petőfi talált A *helység kalapácsa* formájában, mikor magán a történet komikumán túl a megírásban külön humorelemet jelentett a Vörösmarty nyomán divatozó romantikus eposzok perszíflálása. Ez is megerősített engem abban, hogy modern dramaturgiát kell találni a mondanivalóhoz. Ennek megvoltak persze a személyes alapjai is. Először is: Illyés gondolataiban, sőt gondolkozásában is ízig-vérig mai költő, aki költői világát formailag is a legfrissebben és a legmagasabb fokon tudja feltárni. Ezt, tudtam, drámában is meg tudja tenni. Immár beigazolódott meggyőződésem, hogy darabról darabra képes megújulni, és bámulatos alkotóereje, bátorsága előtt szinte nincs lehetetlen. Mikor előadtam dramaturgiai javaslatomat, elfogadta. Voltak ugyan kezdeti aggályai, de ez inkább a feladat bonyolultságának biztos érzése volt. Mikor a legnehezebbet kellett vállalni, mindig azt éreztem, szinte örül, hogy a feladat nehéz, ugyanakkor a felelősség, az önnön mércéjének megfelelni tudás felelőssége is szorongatta. Ilyenkor, hogy a beszédnek tréfás színt adjon - mint mások is tesszük néha - magázásra fordította a szót: „Mért nem keres erre a fel-adatra egy drámaírót?" - kérdezte már *a* Tisztáknál is. „Mert már találtam." - szoktam ilyenkor válaszolni. Valójában azonban mégsem elsősorban személyi okok miatt javasoltam ezt a dramaturgiai koncepciót, hanem azért, mert az volt a meggyőződésem, hogy a darabot másképpen nem lehet megírni.

De hát voltaképpen mi ennek a dramaturgiai koncepciónak a lényege?

Tízparancsolat nincs

Eredetileg ennek az írásnak azt a címet akartam adni, hogy Forma - tartalom -

korszerűség. Végül azért maradtam a jelenlegi címnél, mert túl hosszan kel-lett volna elemezni, hogy a drámában mi tartozik a mű formai elemei közé, és ez a kényszerű absztrakció olyan messze vitt volna a tárgytól, hogy nehéz lett volna visszakanyarodni. Gondoltam, az köztudottabb, hogy mi egy mű dramaturgiája. De vajon igaz-e, hogy köztudott? A közvélemény és sajnos a színi-bírálók nagy része is dramaturgián vagy semmit vagy azokat a szerkezeti szabályokat, törvényeket, kívánalmakat érti, amelyekhez való alkalmazkodás biztosítja a mondanivaló drámaiságát. Nem győzöm hangoztatni, hogy nemcsak örök-érvényű dramaturgiai szabályok nincsenek, de egyáltalán *a priori* dramaturgia nem létezik. Boileau-nak el kellett torzítania Arisztotelészt, hogy az antik dramaturgiát Racine-ra ráhúzhassa. De Victor Hugo *(vagy* Shakespeare vagy Lope de Vega) már semmit sem tudott kezdeni Racine dramaturgiájával. Minden kornak (bizonyos variációkkal minden írónak, de ma már az sem túlzás, hogy minden műnek) megvan a maga dramaturgiája. A baj éppen akkor kezdődik, mikor valaki vagy valakik egy-fajta - mai vagy tegnapi - dramaturgiát törvényerőre akarnak emelni. Akkor nem marad más hátra, mint hogy Boileau őrült spanyol versfaragónak kénytelen titulálni Lope de Vegát, Victor Hugo pedig lefokozza az egész klasszikus francia drámát. És máris mintha Illyés bölcseit hallanánk vitatkozni *a Bölcsek a fánból.* A dramaturgia nem a Sinai hegyről érkezett, hanem azoknak a legjobb tapasztalatoknak hasznosítása, feldolgozása, *vagy* ha kell, teremtése, amelyek a kor színpadán a legsikeresebbé teszik a drámai mondanivalót.

Ha pedagógus volnék, az iskola rémének tekinteném azt a diákot, aki mindent bemagol, a tanult anyagot hibátlanul felmondja, és azt hiszi, hogy ezzel mindent megtett. Az örök tanulás szomjazása, a tudást szüntelen gyarapítani, az adott új viszonyokhoz alkalmazni, ennek az egyénekbe oltása, azt hiszem, ez az iskola főfeladata. Különösen ma, amikor mind a tudásanyag, mind a viszonyok változása úgy meggyorsult, ahogy még soha. Nálunk is elemzett statisztikák szerint annyira nem lehet többé a készből élni, hogy a tudományos fel-fedezések műszaki átfutása egyes iparilag nagyon fejlett országokban már majdnem öt évre csökkent, ennyi kell mindössze, hogy egy pusztán tudományos felfedezésből műszakilag hasznosított, a gyakorlati életbe belépett eredmény legyen. Vagyis egy öt évvel ezelőtt az egyetemről kilépett mérnök még a tudományos felfedezésről sem hallott, ma pedig már az ipari feldolgozásával van dolga. Ez a hajlékonyság elengedhetetlen a dramaturgiában is, egyéb művészeti ágakról csak azért nem beszélek, mert mint mondottam, messze vinne a tárgytól.

De hát miféle tapasztalatok azok, amelyek csak a modern drámából szerezhetők, a régiekből nem? Csak nem a formabontás? De hiszen a nálunk „formabontásnak" nevezett „újításról" szólva magam elemeztem, hogy ez üres, dramaturgiailag tartalmatlan kifejezés, mert nincs olyan állandó színpadi, dramaturgiai forma, amelyet fel kellene vagy lehetne bontani, minden kor maga adott az előzőétől eltérő formát a drámáinak, tehát a naturalista forma fel-bontásának dramaturgiailag semmi más érdekessége nincs, mint az, hogy természetes. De ha nem a formára gondolok, akkor miféle modern dramaturgiai tapasztalatokra hivatkozom?

***Élvezetből* tilos**

Az Európában hírhedten híressé vált Kama Szutrában van egy passzus, amely arról értekezik, milyen esetben szabad szeretkezni a más feleségével. Ha jól emlékszem, tizenkét megengedett indokot sorol fel. Ezek közt olyanok vannak, *hogy* abban az esetben, ha a férj vagyonára epekedem és viszonyom lesz a feleséggel, megölhetem a férjét és rátehetem a pénzre a kezem. Vagy: ez a nő meg tud szerezni nekem egy lányt, aki nagyon gazdag. Vagy: a férj ellenségem barátja, ha viszonyom lesz a nővel, rábírja a férjét, hogy szakítson az ellenségemmel. És így tovább. A szerzők azonban erkölcsös emberek és végül is így foglalják össze a szabályt: „Ilyen és hasonló okokból lehet mások feleségéhez fordulni, de jól megértsük: ez csakis különleges okok esetén megengedett dolog, nem pedig élvezetből, a vágy puszta kielégítésére."

Töredelmesen megvallom: a Dharma, Artha és Káma három főerényének papjai szemében én megvetendő bűnös vagyok, mert én soha más nő férjét megölni, vagyonát megkaparintani nem akartam, soha más nő kegyein keresztül gazdag lányra szert tenni nem próbáltam, soha nőt bosszúállásra nem használtam. Ha vétkeztem, vágyból, bűnös élvezetből vétkeztem. Gondolom, az olvasó sej-ti, hogy nem nőkről és nem testi élvezetről beszélek. Nálunk bizonyos modernebb drámákat, az avantgarde újabb fajtáit, az abszurdnak vagy talán helye-sebben absztraktnak nevezett drámát például csak bizonyos más céllal illik olvasni, kiadni, játszani. Például hogy tájékozódjunk, vagy hogy az ellenséggel való vitát kikényszerítsük stb. Én bevallom bűnömet, én azért olvastam az *Ó, azok a szép napokat,* és azért nevettem Párizsban A *kopasz énekesnő* elő-adásán, mert élveztem. Az Egyén, a Vagyon és a Szerelem rítusának őrei szemében, tudom, bűnös vagyok, de nem akarom bűneim súlyát még hazugsággal is terhelni. Igen messze vezetne annak megvitatása, hogy lehet-e élvezni olyan művet, amelynek világnézetével nem értünk egyet. Mert ha jól meggondolom, kérdés, egyetértek-e világnézetileg Szophoklésszel, Shakespeare-rel vagy Madách Imrével? Igaz, ők a maguk korában haladók voltak, ha hinni lehet né-mely alapos elemzésnek, amelyek erre az eredményre jutottak. De az a gyanútlan néző, aki beül *a Lear király* vagy *A makrancos hölgy* nézőterére, és a fejét csóválja a pesszimizmus hallatán vagy a női egyenjogúság megcsúfolása láttán, ezt honnan állapítja meg? Vagy lehet, hogy ennek ismerete nem is döntő? Lehet, *hogy a* saját világnézetének szilárdsága adja a mércét? De akkor mért csak Arisztophanésznél, *A makrancos hölgynél* vagy Az *ember* tragédiájánál? Mért ne például Beckcttnél is? Mindezt persze csak bűnös fejem mentegetéséül mondom, de azzal a gyanúval, hogy ezt az okulás, vagy elrettentés nélküli élvezetet mások is megszerzik maguknak. Azt hiszem azonban, a probléma sokkal komolyabb, semhogy ilyen frivol hangon volna szabad szólni róla, és valószínűleg alaposabb elemzést is igényel. De ehhez bizonyos belső nyugalom szükséges, annak tudata például, hogy amikor nekem egy abszurd dráma tetszik, nem *azért* tetszik, mert abszurd, és nem *minden* abszurd dráma tetszik. Ahogyan ha a hagyományos drámát élvezem, nem *azért* élvezem, mert hagyományos és nem *mindet* élvezem. Rengeteg álabsztrakt és műabszurd dráma van, és sok a valódi, de nagyon rossz abszurd dráma. Mint ahogy a hagyományos drámában is van bulvár, de még annál ís rosszabb, silány, igénytelen mű, még szemét is, sőt van igényes, de nagyon rossz darab is. Én azonban, mikor úgy tapasztaltam, hogy

ezeknek a modern vagy urambocsá' modernista drámáknak a dramaturgiája gyakran alkalmasabb a kor gondolatainak drámai megfogalmazására, mint a hagyományosabbaké, nem várhattam különféle elvek tisztázására, engem a kérdés gyakorlatilag, a szakmai oldaláról, mint dramaturgot érdekelt.

A *konfliktus általánossága*

Mindig nagy sikert aratott, mikor dramaturgok közt Kahanénak, Reinhardt megbecsült dramaturgjának naplóját idéztem. „Művésznek születik az ember, tudósnak tanul, rendezővé fejlődik, főrendezővé felküzdi magát, igazgatóvá kinevezik, dramaturggá kárhozik." Ki az a dramaturg, aki ne érezte volna a mesterségét kárhozatnak, nemcsak Reinhardték idejében, de nemrégen még nálunk is. Hogy azonban ez nálunk még-sem olyan szükségszerű, azt mutatják a közelmúlt esztendők, amelyekben a dramaturg keserű görcse egyre jobban oldódik, és szocialista országban szocialista színház létrejöttéért küzdve egyre kevésbé kell éreznie, hogy „gúzsba kötve táncol". A kárhozatból lassan jószerint csak annyi marad, hogy néha a gyakorlatban olyan dramaturgiai elveket kellene alkalmazni, amelyeket elméletileg még ki sem dolgoztak. Gyakorlati munkás lévén magam is érzem ennek a kárhozatát. De szüksége van erre egy dramaturgnak? Gyakorlati ember, mondja meg az írónak, hogy a jelenet jó vagy rossz, vagy hogy ide az agronómus helyett tegyen egy fejőlányt. Dramaturgiai elméletekre semmi szüksége - mondhatná valaki. Fájdalom, van rá szüksége. Enélkül milyen alapon dönti el, hogy a jelenet jó vagy rossz, koncepció híján egész munkája rögtönzéssé válik. Mellesleg rögtönöznie is tudni kell, de ahhoz is jó elvi alapok kellenek.

Ezért nemrégiben a Jelenkorban cikksorozatban próbáltam kifejteni gondolataimat a modern dráma egyes dramaturgiai alapkérdéseiről. Már maga az is illetlenség, hogy erre hivatkozom, még kevésbé tehetem, hogy itt megismételjem. De a további mondanivalóm megértetéséhez kénytelen vagyok röviden összefoglalni. Úgy látom - ott igyekeztem részletezni és indokolni -, hogy korunk drámájának egyik fő jellegzetessége az általános magatartástípusok, az általános viszonylatok nem egyedi jelképekben (még kevésbé persze naturális egyediségben) való ábrázolása. Ebben a gyakorlatban a közönség szerepe megnő, a mondanivalók gyakorlati realizálása nagymértékben az ő szemléletében megy végbe. Ez számomra gyakorlati dramaturgiai konzekvenciákkal járt.

Mit általánosítunk?

Mikor Illyés elmondta, hogy ennek a bizonyos ideológiai fanatizmusnak két, az élet realitásától elszakadt, tehát kártékony végletét akarja szembesíteni, és ehhez azt a két alakot választja, akit a darabban megírt, számomra nyilvánvalónak tűnt, *hogy* ez hagyományos dramaturgiával nem megy. Hogy ne nyújtsam a dolgot: például, ha reális környezetbe teszi az író a konfliktust, mind-járt cl kellett volna dönteni, mikor játszódik a cselekmény, és milyen állapotokra utal. Vagyis hazaiakra-e és mondjuk 1956 előtt vagy után. És ekkor még valami mutatta, hogyan szól bele a kor a dramaturgiába. A színházban ugyanis, ha kicsit is igényes a mű, akarva-akaratlan minden általánosít. Általánosít a színész, a közönség, a kritikus, mindenki. Ha aztán a darab még bölcseleti is, ez az általánosítás elkerülhetetlenné válik. De mit általánosít a néző? Mindig azt, amit lát. Ha lélektani drámát lát, a lélektani jelenséget, ha társadalmi drámát, a társadalmit stb. Mindenesetre ha naturálisat lát, a naturálist. A jelenséget nagyon is jól ismerjük: ha lát egy bürokratát, akkor ilyenek a hivatalnokok; ha lát egy huligánt, ilyenek a fiatalok; ha lát egy derék fiatal-embert, ilyenek a mi fiataljaink; ha lát egy jó vezetőt, ilyenek a mi vezetőink. Mármint a darab szerint, feltéve, hogy az alak egy kicsit is életszerűen van megírva.

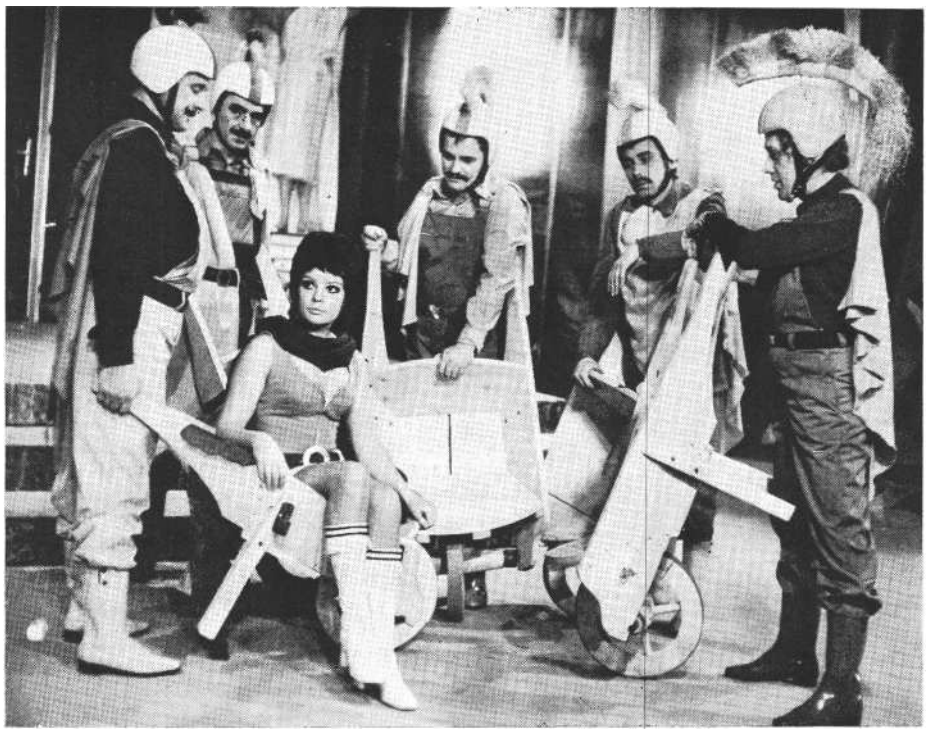
Ez az általánosítás természetesen a helyzetekre is vonatkozik. Az érthetőség kedvéért ismét primitív példával: bajban van egy szövetkezet? Ilyenek a szövetkezeteink. Szépen folyik az élet egy gyárban? Ilyenek a mi üzemeink. Már persze az író ábrázolásában, ezt tükrözi a néző tudata, függetlenül attól, hogy egyetért-e vele vagy sem. Vagyis „bizony, bizony", ha egyetért vele és „szó sincs róla", ha nem. És aztán az egyet nem értéskor természetesen jönnek a bírálatok: ha a szerzőnek nem az a véleménye, hogy mind ilyen, miért ilyennek ábrázolta, miért nem írt bele még egy hivatalnokot, vagy még egy fiatalt, aki nem ilyen, hogy az egyensúly biztosítva legyen? Ha aztán az író ennek enged, az ábrázolás előbb-utóbb teljesen általánossá, jellegtelenné válik. Egyébként ez volt a sematizmus dramaturgiai mechanizmusa. Márpedig az igazság valóban az, hogyha azt, amit a néző a színpadon lát, nem lehet általánosítani, mit ér az egész, az egyedi esetet nem érdemes el-mesélni, az nem több nyilvános pletykálkodásnál.

A formabontás nem segít

Mit tehet hát az író, ha egyenesen akar bizonyos problémákról beszélni, és nem kívánja, hogy alakjait ferdén, esetleg sandán általánosítsák? Vannak ugyan ehhez írói eszközei is, de drámáról lé-vén szó elsődleges és legfontosabb a dramaturgiai kérdés. Természetesen meg kell szabadulni a naturális hatások konzekvenciájától. Ehhez azonban mit sem segít a formabontás. Mert attól, hogy színre lép egy narrátor, vagy összedobálódik a cselekmény időrendje, vagy három felvonás helyett kettő van vagy egy sincs, ebben a kérdésben az égvilágon semmi sem változik. Nem segít a történelmi parabola sem, mert a történeti drámára pontosan ugyanazok az igazságok érvényesek, mint a maira, sőt a néző ilyenkor még mohóbban kutatja az általánosítható párhuzamokat. A megoldáshoz nekem a legtöbb segítséget a modern avantgarde, főleg az absztrakt színház dramaturgiája adta. A legújabb drámában ugyanis a helyzet megfordul. Ezek a darabok, a komorak és vidámak egyaránt, drámai problémáikat olyan szélesen, olyan általánosságban vetik fel, már-már szinte archetípusszerű alapmagatartás-formákban, hogy a további általánosítás úgyszólván lehetetlen. A néző feladata itt ellenkezőre fordul: a mondanivaló konkretizálására, az esetleges ráismerésre. Kétségtelen, itt a néző feladata nehezebb, mert egyrészt mintegy filozófiai általánosságában kell felfognia a helyzetet, másrészt önmagára vonatkoztatni annak konzekvenciáit. A mi közönségünk kevés ilyen művel találkozik, ezért ez egy kissé szokatlan lehet számára, de úgy éreztem, célhoz vezet. És mindenekelőtt az írót „nyílt" beszéd lehetőségéhez juttatja, azt mondhatja, amit gondol, és nem kell, sőt nem is enged a sorok közt hátsó gondolatokat keresni.

Tanulságos volt e tekintetben számomra az egyik összpróba, amelyet Illyés Gyulával együtt néztünk végig. A darab egyik szereplője - egyébként igen lelkiismeretes művész, kitűnően oldotta meg a szerepét, egyik színészi ötletét Illyés később beírta a végleges példány

instrukcióiba - a próbán a darab egyik mondatát sanda kritikai oldalvágásra használta. A próba utáni megbeszélésen, ahol a szokás és tisztem szerint végigelemeztem a próbán látottakat, egyen-ként a színészek játékát, felhívtam a figyelmét rá, hogy a szövege nem azt mondja, amit játszik. Illyés jelenlétében közöltem, hogy a darabban semmiféle hátsó, oldalsó vagy titkos tendencia nincs, nyíltan kell játszani, azt, amit Illyés megírt. Egyébként természetesen a színháznak ez is volt a szándéka, az említett momentum rossz beidegződés, pillanatnyi kisiklás lehetett. De számomra a tanulságos az volt, hogy ezt nem Illyés szövege alapján, hanem csakis Illyés szövege ellenében lehetett elkövetni.



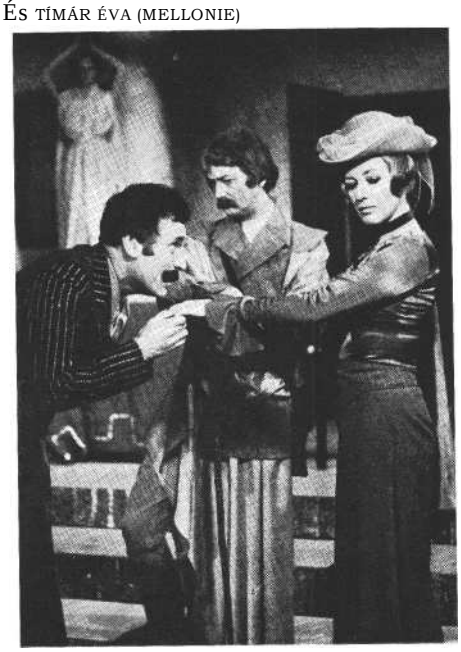
ILLYÉS GYULA: BÖLCSEK A FÁN (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ - BUS K ATI (MAI N) ES A KAR

A korok összecsúszása

De miért mondom, hogy ezt a cselekményt hagyományos dramaturgiával nem tudom elképzelni? A magyarázathoz hadd írjam le röviden a darab tartalmát.

A játék - Illyés szellemes műfaji meghatározása szerint tragédia tréfában elbeszélve - „itt és ma" játszódik, tehát a Krisztus előtti ötödik század Görögországában. Egy helységben kitör a viszály egy kilyukadt vályú miatt, amelyet a helység mérnöke nem a hagyományossal, hanem valami modernebbel pótolt.

ILLYÉS GYULA: BÖLCSEK A FÁN
(PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ)
BÁNFFY GYÖRGY (ELNÖK), GYŐRY EMIL (TANÁR)
ÉS TÍMÁR ÉVA (MELLONIE)



A helység tanára ez ellen mozgósítja a hagyományokhoz hű embereket, a vitából harc lesz, a kút használhatatlanná válik. A közösség archonja (elnöke) ugyanúgy elszakadt az élettől, mint a harc két vezetője, csak a mindenáron való békességet keresi, hogy ő maga nyugodtan ülhessen a pozícióján, a nép valódi szükségleteivel ő sem törődik. Pedig a nép házakat szeretne építeni, dolgozni akar, gyerekeket nevelne, de az elfajult ideológiai szenvedélyek ezt lehetetlenné teszik. Már-már kivándorolnának, mikor egy fiatalember, aki a semmittevés filozófiájának megrögzött híveként maga is egyik támasza a bajnak, szíve ellenére ugyan, de végül is le-hetetlenné teszi az elszabadult vitázókat és ráébreszti a népet, hogy magának kell kezébe vennie a sorsát.

Gondolom, nem kell hosszú magyarázgatás a dramaturgiai koncepció megértetéséhez. Itt nem a forma van felbontva, hanem a cselekmény, a helyzetek és az alakok vannak „gátlástalanul" az abszurditásig általánosítva. Nézzük először a tér és idő kérdését. A „görög" világba való helyezés itt három célt szolgál. Először azt a többletet, amit Illyés A *helység kalapácsa* nyomán keresett. Másodszor a komikumnak bizonyos állandóan jelenlevő, szüntelenül „fenyegető", a meglepetés-lehetőségnek mindig a színen lebegő atmoszféráját. Végül pedig, hogy a cselekményből kioperálja a közvetlen valóságnak, az egyenes azonosításnak minden lehetőségét. Az első kettőt bármi mással lehetett volna helyettesíteni, a harmadikat csak valami hason-lóval. Más szóval ez a konstrukció mindenre szolgált, csak arra nem, hogy a görög viszonyok parabolául szolgáljanak, ez ugyanazt eredményezte volna, mint bármilyen hagyományos dramaturgia, csak történeti dráma formájában. A darabban nincs semmi allegorikus, a szöveg egy pillanatig sem teszi kétségessé, hogy a máról beszél, hiszen már az első mondatokban Héliosz és Phoibosz istenek nevének elhangzása után zetorokat és dömpereket, emleget, tehát nem „utal" a mára, másrészt a „görög" világban való bennmaradás egy pillanatig sem enged meghatározott viszonyokat fenntartani. Ez a képtelenség, ahogyan korok és helyek Illyés szavával „összecsúsztak", a dramaturgiai koncepció alapja.

Képtelenség-elvontság

Talán nem is szükséges részletezni, hogy az alakok és helyzetek ugyanebből az elgondolásból ugyanezt a célt szolgálják. Egy hagyományosabb dramaturgia szempontjából itt minden képtelenség. Mert most már eltekintve a görög és magyar, a Krisztus előtti és Krisztus utáni századok „összecsúszásától", hogy kerülnek tája a játéknak dramaturgiailag is fontos fordulópontja. Milyen mássá válhatott volna a jelenet, ha valami hagyományos dramaturgia az elnök gondolkodása világhírű, párizsi nagydíjat nyert tudó-sok egy faluba mérnöknek és tanárnak? Mit keres egy egzisztencialistákkal vitatkozó beatnik-filozófus egy falusi brigádban? Nem is szólva Héra istennő megjelenéséről, akinek az elnökkel való vita szerint magától értetődő görögös ember-isten viszony helyett megpróbálta volna konkretizálni, hogy miféle elnökről, téeszelnökről vagy tanácselnökről van-e szó,

ILLYÉS GYULA: BŐLCSEK A FÁN (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ)
BÁNFFY GYÖRGY (ELNÖK) ÉS BUS KATI (MAIA)

és hogy a felettese megyei tanácselnök-e, miniszter-e vagy párttitkár. Így a feltételezés szerint a közönség a maga abszurditásában és általánosságában mulat a helyzet igazságán, és ha „ráismer" is benne környezete valamelyik alakjára, hivatali főnökére, alárendeltjére, akár egy-egy aktív vagy egykori tisztségviselőre, illetőleg a hozzá való viszonyra, nem általánosít „a" funkcionáriusra, „az" elöljáróra.

Aki ebből a szempontból a darabot végigelemzi, ezt nyomon követheti többkevesebb következetességgel minden részletig. Illyés szinte fürödni látszik ezekben a hétköznapi realitástól elrugaszkodó képtelenségekben. Az elnök és Maia jelenete. Elnök: „Te nyírod a haját?" Maia: „Mikor alszik. Nyesem a körmeit is, mert agyonkarmolászná magát." Elnök : „Te nyesed a körmeit. Mi visz rá?" Maia: „Szeretem." Elnök: „Buta tyúk." Maia: „Mostam volna a lábát is, de arra felébred." Erre a mondatra a nézőtéren mindig kitör a nevetés. És senkinek sem jut eszébe megkérdezni, hogy hát a haját levágni, a körmét lenyesni lehet-e valakinek úgy, hogy arra ne ébredjen fel. A nyelv is sokat hordoz ezekből az abszurd elemekből, elsősorban persze Illyés pompás leleménye, *hogy* - szöges ellen-tétben a shakespeare-i példával - mindenki prózában beszél, csak a nép szól időmértékes versben. Illyés nyelvhasználata mai drámáiban (mért próza, mért vers) nagyon tudatos, bizony legnagyobb nyelvművészünket érdemes volna erről nyilvánosan is megvallatni.

Ebben a - korántsem örökre üdvözítő - abszurd dramaturgiai koncepcióban azonban még igen sok lehetőség van, talán még ebben a darabban is lehetett volna élesebben, következetesebben alkalmazni. Mint a tartalomban utaltam rá, a konfliktus középpontjában a mérnök és a tanár vitája áll. Ez a vita a darab szerint is, Illyés személyes véleménye szerint is teljesen megoldhatatlan, eldönthetetlen, így önmagában is abszurd. Mondanom sem kell, hogy számomra ez a dramaturgiai koncepció tar-talmi alapja lett. A darabról a kritikák sok magasztalót elmondtak. Ha jól ismerem és jól olvastam a bírálatokat, a komédia egyedül Galsai Pongrácnak (Élet és irodalom) nem tetszett. Számára a játék lényege a mérnök és a tanár vitája, ezt pedig nem tartja a kor lényeges kérdésének. Ezzel kapcsolatban érdekes, amit Héra Zoltán írt a Népszabadságban. Ő úgy értette a két nekiszabadult ideológus vitáját, hogy azok bármilyen magasröptűen vitatkoznak is, még az is mindegy, hogy érti-e őket mindenki a nézőtéren vagy sem, mert az egész vita végeredményben blabla, és az benne a jó. Talán igaza van Héra Zoltánnak, de még inkább igaza lehetne, és talán Galsai Pongrác sem emelhette volna azt a kifogást, ha a két ember vitájának nyelve abszurdabb, végül talán a teljes értelmetlenségig, amikor már a vitájuk nyelvét rajtuk kívül senki sem érti. Nem mehetek bele itt az abszurd nyelv dramaturgiai problémáiba, de néhány jelentős mű e tekintetben is sok tanulsággal szolgálhat.

Az író, a téma és a kor harmóniája

Annak, aki a darabot már látta, vagy olvasta, feltűnhet, hogy én itt csak görög-magyar, antik-mai összecsúszásról beszélek, és a koncepció elemzésében egy szóval sem érintem, hogy a darab voltaképpen egy több száz éves magyar iskolajátékkal kezdődik és fejeződik be. A vígjáték keletkezésének történeti igazságához azonban hozzátartozik, hogy ennek az iskolajátéknak a gondolata sajnos már csak akkor jutott az eszembe, amikor Illyés a darabbal elkészült, és az utol-só javítgatásait néztük át. Illyésnek megtetszett a gondolat, de szervesebben beépíteni a darabba akkor már késő volt, többre nem lehetett használni, mint egy megtévesztően reális keretre, amelyet aztán Illyés az utójátékban egy telefonhívással ísmét abszurddá tett. Mindenesetre, ha ezúttal nem másodszor, hanem negyedik vagy ötödik alkalommal vagyok dramaturgiai tanácsadója, amire, ha ő is úgy akarja, még sor kerülhet, ak-

kor bizonnyal egy-egy helyütt még merészebb, még élesebb dramaturgiai, szerkezeti, nyelvi megoldásokra kerülhetett volna sor. De egy biztos. Akármilyen dramaturgiai megoldásokra kerül majd sor a jövő magyar drámaírásában, az sem Pallasz Athéné módjára fog megszületni, mert a dramaturgiát is a kor diktálja, és ha ezen továbbra is meg akarunk lepődni, félő, hogy továbbra is természetesnek akarjuk felfogni a magyar drámai szemlélet tartós elmaradottságát.

Befejezésül még egy kérdést csupán.

Másodszor volt részem abban a tar-tós örömben, hogy Illyés Gyulának dramaturgiai segítsége lehettem, és végigasszisztálhattam két darabjának munkálatait a fogantatástól a színpadi bemutatóig. A bemutatók előtti napok és órák feszültségében Illyés több ízben megkérdezte: „Te sohasem izgulsz?" Én mindig azt válaszoltam, hogy nekem már nincs miért. Én a dramaturgiai koncepcióval és voltaképpen a vázlat elkészültével vizsgázom. Az a meggyőződésem ugyanis, hogy a dramaturgiai munkának ez a lényege, a dramaturg egyéb munkája részletkérdés. Befejezésül erről a lényegről, a dramaturgiai koncepcióról ejtenék néhány szót. A dramaturgiai koncepció az író, a téma, a színház és a kor harmóniáját van hivatva biztosítani. Pontosabban annak lehetőségét. Mert zenghet valaki egy dráma koncepciójáról akár himnuszt, sőt lehet az a dramaturgiai koncepció valóban akármilyen nagyszerű, ez még nem biztosítja, hogy a dráma jó. Az teljesen az írón múlik, értékelésének dolga pedig a kritikáé, a közönségé vagy esetleg az utókoré. A dramaturgiai koncepciót mégis nagyon fontosnak tartom. Olyan az, mint a termőtalaj a növénynek. Terméketlen talajban semmiféle növény nem terem. De a jó talaj egymagában még nem biztosítja a gazdag szüretet. Ahhoz jó növény-fajta és értő növényápolás kell. És még abban is hasonlítanak, hogy minden növénynek más talaj jó. Aki úgy gondolkodik, hogy növény növény, talaj talaj, *egyre* megy, az ne lepődjék meg, ha nem a jó gazdák eredményét kapja. A kor beleszól a dramaturgiába.

SZÍNHÁZ ÉS POLITIKA

- ez lesz a témája az idei nyári szemináriumnak, melyet a bécsi Színháztudományi Intézet júliusban az eisenstadti Eszterházy-kastélyban rendez.

Mykenae, 1971. január 31.

KÖRTVÉLYES GÉZA

Tánc a színházban, itt és most

A táncművészet alakulása közelről érinti a színházművészet fejlődését is. Napjainkban a művészi tánc különböző ágazatai: a balett és a modern tánc, a nép-tánc és a dzsessz között fokozódik a kölcsönhatás - a tánc, a koreográfia pedig a színház egyre több műfajába hatol be. Nemcsak az opera és az operett, a musical és a revü szerves alkotórésze a tánc, a megkoreografált színpadi mozgás, ha-nem az egymástól is eléggé különböző, korszerű színházi törekvésekben játszik mind nagyobb szerepet, szerte a világon.

Érdemes volna megkeresni e jelenség *aktuális* kiváltó okait, hiszen hasonló tendenciák a színház- és tánctörténet különböző, korábbi periódusaiból ismeretesek. Meg kellene vizsgálni, hogy vajon összefügg-e a „táncosodás" korunk dinamikus, zaklatott jellegével, az idő- és térbeli mozgásnak az élet különböző szféráiban tapasztalható megnövekedésével és felgyorsulásával (számítógépek és űrhajózás, utazási láz és gépkocsikultusz stb.), vagy épp a televízió eredendően „mozgékony" karakterével?

Most azonban nem ezekről lesz szó, hanem a fentiekkel összefüggő közelebbi, gyakorlati kérdésekről szeretném gondolataimat elmondani, mégpedig a rendező és a tánc, illetve a színészek és a tánc kapcsolatáról a színházban.

A rendező - és nemcsak a zenés színházak rendezője - mind gyakrabban kerül szembe a tánc és a koreográfia problémáival. A zenés műfajokban rendszeres a rendező együttműködése a koreográfussal. A tánc itt *vagy* elválaszthatatlanul illeszkedik a produkcióba, „átvállalva" a drámai ábrázolás folyamatát, vagy betétjelleggel, többé-kevésbé zárt számként kapcsolódik a darabhoz. A koreográfus mindkét esetben alkotótárs-ként vesz részt a közös munkában, szorosan igazodva a rendezői koncepcióhoz.

Más vagy részben más a helyzet, ami-kor prózai mű előadásában a színészi játék megkoreografálásáról van szó. Ilyen-kor a rendező vagy - ismét - koreográfus közreműködését veszi igénybe, vagy maga vállalkozik az adott „koreográfia" elkészítésére. Az előbbi esetben, akárcsak a zenés játékoknál, a jól összehangolt együttműködés eredményeként a megkoreografált jelenet harmonikusan vesz részt a dráma és a játék folyamatában. A koreográfus szakmai-táncos tehetségét és felkészültségét adja hozzá a rendezéshez, a rendező viszont saját el-képzelése, eszmei és stiláris koncepciója szerint „rendeli meg", illetve hagyja jóvá a koreográfus teljesítményét. A rendezőnek ehhez nem kell tudnia sem táncolni, sem táncot koreografálni. A szükséges koreográfiai munkát művészi érzékenysége és kultúrája alapján e nélkül is jól el tudja végeztetni. Ugyanakkor az is igaz, hogy minél jobban ismeri, érti a tánc különböző ágazati lehetőségeit és eszközeit, annál nagyobb biztonsággal, annál igényesebben és „szabadabban" rendelheti meg a szükséges koreográfiai munkát.

Ha maga a rendező készíti el a színészi játék koreográfiáját, nemcsak ajánlatos, hanem tulajdonképp „kötelező" lenne, hogy minél szakszerűbben értsen a táncágazatokhoz is. Ez biztosít-hatja számára, hogy koreográfiai munkája ne épüljön lazább talajra, mint egyéb rendezői tevékenysége. S hogy egyes, iskolát teremtő rendezőegyéniségek ezt a felkészültséget mennyire komolyan vették, elég Barrault-ra vagy épp Mejerholdra hivatkozni, akiknél a színészi játék koreográfiája, illetve a tánc igen erős hangsúlyt is kapott.

Rendezés és koreográfia

A rendező valójában mindig koreografál is, aminthogy a koreográfust sem véletlenül mondják táncrendezőnek. És itt nemcsak olyan - színházi rendezőként is elismert - koreográfus nagyságokról van szó, mint Jerome Robbins vagy Maurice Béjart, hanem *minden* koreográfusról. Csak megemlítem, hogy a rendezői munka a balett bizonyos fejlődési szakaszaiban különösen nagy szerepet kapott. A nagy szovjet balettdrámák koreográfiai felépítését például *erősen* befolyásolta a Sztanyiszlavszkij-rendszer és szemlélet korabeli eluralkodása, oly-annyira, hogy egy időben szinte programmá vált a rendezés és a koreográfia egészségesebb, *táncosabb* arányainak *helyreállítása*.

De térjünk vissza a rendező munkájához. A rendezés munkájába bekapcsolt koreográfus a mozdulatfolyamatokat, táncokat vagy a színészeknek vagy a produkcióban szereplő táncosoknak készíti, és tanítja be. Ebben a pillanatban bukkan fel *a színészek tánctudásá-*

nak a kérdése, illetve nálunk, harmadik problémaként a *kellő számú felkészült táncos* „kínálata" - pontosabban: *hiánya*.

Optimális esetben a színészek egyben felkészült táncosok is, tehát a koreográfus, illetve a rendező mozdulatfantáziája bátran szárnyalhat, mert a színészek tánctudása, mozdulatkultúrája ezt lehetővé teszi, sőt serkenti. A magyar színpadokon azonban ma még kivétel-számba megy a biztos tánctudású színész. A koreográfiának ezért rendszerint az adott - egyébként kitűnő - színészek kelleténél alacsonyabb táncos színvonalához kell igazodnia. Ez az igazodás az-után hol megalkuvást jelent, hol pedig azzal jár, hogy többé-kevésbé előre ki-számítható színvonalkülönbség keletkezik a színészi beszéd- és játékkultúra, illetve produkció és a táncos produkció - tehát a játék- és a táncrészek között.

Majdnem az a helyzet áll elő, *hogy* „előnyös", ha a rendező sem nagyon ért a tánchoz, és személyes koreográfusi ambíciói sincsenek, hiszen úgysem volna kivel megvalósítani azokat. Másrészt pedig, ha a táncrészeket koreográfus készíti a színészek számára, a feladatokat természetesen az adott táncos-előadói szintre transzponálja, és valójában akkor végez jó munkát, ha táncos értelemben minél *egyszerűbb* feladatokat tűz ki és old meg. Az egyszerűbb táncok viszont akkor is egyszerűbbek maradnak, ha jól adják elő őket. Itt tehát konkrétan demonstrálódik az említett alaphelyzet: a jó vagy kiváló színészi felkészültség közepes vagy gyenge tánctudással párosul.

Mivel ez az alaphelyzet az általánosan jellemző, ebből vagy az előbb említett egyenetlenség következik vagy pedig a táncos jelenetek, mozzanatok hát-térbe szorítása. Felelős - tisztességes esetben ez a felismerés korlátozza az adott színház műsorpolitikájának alakulását is, mert olyan művek kiválasztására ösztökél, amelyek nem állítanak tán-cos követelményeket a színészek elé.

Mindez persze akkor okoz ilyen méretű gondokat, ha a darab főszereplőitől követeli meg a tánctudást, és ez leginkább a híres musicaleknél van így, amelyeket zenés színházaink mutatnak be. Ezek száma azonban korántsem kevés, hiszen a fővároson kívül úgyszólván az összes, nagyobb és kisebb vidéki szín-háznál prózai és zenés műveket is játszanak, tehát a táncolni tudó színész problémája tulajdonképpen országos probléma.

Kik táncolnak?

Egyéb műfajoknál a (többé-kevésbé) tán-coló tömeget, mozdulatkórust rendszerint segédszínészek vagy éppen e munkára szerződtetett „táncosok" oldják meg. S azonnal hozzáfűzhetjük: valódi, tehát képzett táncosok csak eléggé ritka esetben, mivel ebből túlontúl kevés van. Ez azután újabb gondokat okoz. Első-sorban azt, hogy a színvonalkülönbség most szóló- és karviszonylatban, tehát a színészek és a táncosok között reprodukálódik. Az általánosan kapható táncosok ugyanis - még azok is, akiket kisebb-nagyobb szólószerepekkel kellene megbízni - csekély kivételtől eltekintve saját műfajukban, a táncban gyengébbek, mint a szereplő színészek a színjátszásban. S mivel a koreográfus ezúttal is a meglevő emberekhez, a kapott táncosokhoz kénytelen igazítani a feladatokat, ezért a produkció a félkész táncosokkal majdnem ugyanoda jut, mintha a koreográfiai munkát a táncban képzet-len statisztákkal kellene megoldani.

A probléma leginkább a nagy, operát, operettet és musicaleket is játszó vidéki színházakat nyomja, hiszen ezeknél a táncot nem lehet mellőzni. Jó néhány olyan színházunk van, amelyben főiskolát végzett színészek, főiskolát vagy konzervatóriumot végzett énekesek és zenészek, s elemi szinten képzett vagy teljesen képzetlen „táncosok" dolgoznak együtt. Ezek a táncosok rendszerint gyermekkorban tanultak néhány évet valamelyik művelődési ház vagy munkaközösség balett-tanfolyamán, illetve ama-tőr néptánccsoportoktól szerződtek a színházhoz - s a színház kénytelen őket alkalmazni. Kénytelen, mivel közép-fokú táncosképzés nincs, a legmagasabb szintű, 9 éves balettoktatást folytató Állami Balett Intézettől pedig mind ez ideig csak az Operaházhoz és a Pécsi Baletthez, illetve alacsonyabb számban a szegedi színházhoz és a Fővárosi Operettszínházhoz jutottak végzett növendékek. S ez az állapot még hosszabb ideig nem fog megváltozni, mert az intézet kapacitása szűkös, és néhány éven belül felelősen nem is növelhető.

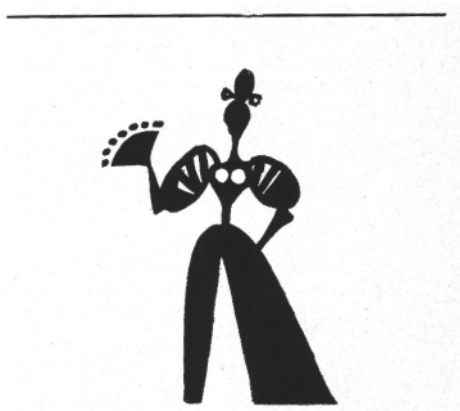
A tánc tehát ilyen körülmények között a szóban forgó színvonalas színházak munkájának a „biztos" gyenge pontja, ami szinte lehetetlenné teszi, hogy teljesen kiegyenlített zenés-táncos előadások szülessenek.

Az utánpótlás

Ha ezek után a röptiben áttekintett problémakörökben a közöset keressük - az oktatás kérdéseihez érkezünk el. Hogyan és milyen fokon készítjük fel a leendő színházi rendezőket és színészeket a rájuk váró táncos-koreográfikus fel-adatokra, amelyek főként a zenés szín-házakban, de mind gyakrabban azokon kívül is jelentkeznek? Mit mutat a szín-házak gyakorlata ebből a szempontból: elegendő-e a főiskolai „táncos útra-való", illetve folyik-e ezen a téren is továbbképzés a színházaknál, s ha igen: milyen fokon és eredménnyel? Ha nem folyik, miért nem: igény nincs rá, idő vagy okító mester?

Másfelől: közös és súlyos gonddá sű-rűsödött a kellő számú és felkészültségű táncosutánpótlás hiánya, a képzés meg-oldatlansága, a táncosok megfelelő erkölcsi és anyagi minősítése a színházak-nál, a kiképzett táncosok kondícióban tartása (ehhez balettmester, gyakorlóterem és rendszeres gyakorlatok kellenek) stb. A jobb minőségű működéshez, különösen *az önálló* kimondottan táncos feladatok, táncbemutatók megoldásához pedig állandó koreográfus és elegendő létszám (tehát státusz) biztosítása is szükséges, ami nélkül valójában az előbbi problémák megszüntetése sem képzelhető el. (Ezért is esett szét a szegedi balettegyüttes.)

Ezek a kérdések olyan közelről érintik számos színházunk művészi munkáját, hogy megoldásukhoz szerintem *széles körű*, színházi, táncos, művészetoktatási, igazgatási és gazdasági *összefogásra* lesz szükség. Soraimmal épp erre szeretném felhívni a figyelmet, a színház művészei körében, mivel a táncszakma előtt ezek a problémák szinte túlságosan is ismeretesek, már „meg is kongattuk a harangokat", de a megoldást csak *a közös erőfeszítés* hozhatja meg.



magyar játékszín

OSZTOVITS LEVENTE

Több mini húsz bábu - kibelezve

Ödön von Horváth: Mesél a Bécsi Erdő

1.

„Bécsben, a Bécsi Erdőben és kint Wachauban" 1930 körül Ödön von Horváth Strauss-dallamokra belezi ki több, mint húsz bábuját. „Tündérkirály és hentes" egy személyben: varázsol és bűvöl, intésére pajkos-vidám hangulat-tündérek szálldosnak a levegőben, *egy-két-hó ... egy-két-há ...;* egy újabb intés: a bábuk beszélni kezdenek („Hátha meghal a gyerek") ... *egy-két-há ... egy-két-há ...;* egy harmadik intés: a bábuk gyilkolni kezdenek ... *egy-két-há ... egy-két-hó* .. .

A lényeg az, hogy *a Mesél a Bécsi Erdő* című háromfelvonásos drámájában Ödön von Horváth intésére a több, mint húsz bábu eltesz láb alól egy alig pár hónapos csecsemőt. Nem közvetlenül és nem disznóölőkéssel - még a Nagymamát sem lehetne bíróság elé citálni, mert a babakocsit éjszakára odaállította a huzatba. A több, mint húsz bábu moshatja kezeit - de azért tündér-király Ödön von Horváth, hogy megteremtse az igazi csodát: elénk varázsolja a valóságot-igazságot, a látszat elé a lényeget, vagyis azt, hogy a bábuk keze kivétel nélkül véres.

De hogy Horváth, a tündérkirály ezt a mutatványt elvégezhesse, előbb Horváthnak, a hentesnek és klinikusnak túl kellett esnie az elevenen-kibelezés műveletén.

S miközben az egyik kezével „beint" a „mennyei zenekarnak", és megcsendülnek a „Mesél a Bécsi Erdő" első hangjai, *egy-két-há...* a felmutatott másik kéz, a bábmozgató, a babaklinikus keze - szintén csupa vér.

2.

Honnan ez a gyilkos kedv, honnan a mögötte működő csillapíthatatlan undor, hányinger?

Ödön von Horváth *idegen* volt. Idegensége jellegzetesen közép-európai, jellegzetesen a század első három évtizedéé. Sőt jellegzetesen az osztrák-magyar monarchia közérzet-leltárába sorolandó. Katzenjammera a Franz Kafkáéval azonos forrásból táplálkozik. (Mint ahogy művészetének posztumusz elismerése is kísértetiesen Kafkáéval rímel.)

Ne tévesszen meg bennünket az, hogy működése a monarchia bukása utáni időkre esik. Horváth óriási trouvaille-ja éppen a mélyebb folytonosság felfedezése; az a felismerés, hogy a monarchia csak mint földrajzi fogalom, a császárság csak mint államforma halt meg, de mint sajátos erkölcsi-gondolati rend-szer, társadalmi mozgatóerő, magatartást és életvitelt vezérlő elv korcsan, anakronizmusként, következtetésképpen *veszélyesebb formában* fennmaradt, és tovább züllesztett. A múlt század utol-só harminc s e század első tíz évének „diadalmas" történelmi produktuma: a kispolgár a letéteményese ennek a folytonosságnak. A K. u. K.-ideológia termékeny talajra hullott a kispolgári lélekben: stílus és hagyomány híján ez az eredendően konzervativizmusra hajló réteg nagy becsvággyal tette magáévá a Ferenc József-i világ „etikai normáit": a maradandóság, a változatlanság tudatosan kispolgár-arcúvá manipulált „tisztesség, egyszerűség, derű, kedélyesség, házibéke" megszentelt parancsait. *„Hit, remény, szeretet"* - mondja egy másik Horváth-darab címe, s ha ténylegesen nem is, de lélekben és tudatban valamennyi Horváth-figura kiakasztja magának e hármas jelszót, s szentül hiszí, hogy aszerint is él.

Nem él aszerint. Csak úgy tesz, mert már níncs miben hinnie, nincs mit remélnie, következésképpen legfeljebb csak önmagát szeretheti. Kicsúszott lába alól a talaj, s hogy el ne vágódjon, a kiürült jelszavak-eszmények paneljaiba fogódzik bele: biztonságot hazudik magának, kapálódzik, hogy el ne teküljön. Nevetséges.

Nevetséges, mert buta.

Buta, mert nem tud levonni egy konzekvenciát. Azt, hogy hazudik magának, azt, hogy minden megváltozott, s hogy neki is meg kellene változnia. Tudva és akarva, Rilke - egy másik nagy idegen - kategorikus imperativusát követve.

Buta, mert nem veszi észre, hogy miközben szikla-állandónak hiszi magát, mégis változik

A butaságnak ez a foka a legveszélyesebb. Öntudatlan metamorfózisa során a kispolgárban a „Glaube, Hoffnung, Liebe" álarca mögött kitermelődik az űr, a teljesen elfonnyadt biztonság, önbizalom mindig hatásos ellen-szere, az örök kompenzáció: az erőszak.

A Mesél a, Bécsi Erdő alakjai elértek a butaságnak ebbe a stádiumába.

Ödön von Horváth ezt írta darabja mottójául: „Semmi sem kelti bennünk annyira a végtelenség érzetét, mint a butaság."

A Mesél a Bécsi Erdő szereplői 1930-ban *kollektívan* csak egy csecsemőt gyilkolnak meg. Nem tudva és nem akarva. Nem sok év telik bele, és tudva és akarva több mint hatmillió embert irtanak ki.

Az idegen Horváth a végső ugrás előtti állapotdiagnosztája. Darabjai riasztó, „unheimlich" leletek. Kinek is kellettek volna a „tudat leleplezésének" ezek a kínos emlékművei az erőszak - elhinni nem akart és sürgősen letagadott - kicsírázásának idején?

A kérdés - tudjuk - szomorúan szónoki.

3.

Ödön von Horváthot az különbözteti meg pregnánsan valamennyi hasonló programmal induló kortársától, hogy kispolgár-látomását sajátosan a bécsi néphagyomány, népszokások és népélet autentikusan megidézett belső és külsö díszletei között, a bécsi dráma, a Nestroy-féle Volksstück konvenciórendszeré-be bújtatva közölte. Darabjai első szinten naturalisztikusan hitelesek, valódiak: Horváth *a couleur locale* ihletett mestere, a bécsi ízek-színek kiügyeskedésének bűvésze. S biztos kézzel emeli ki azokat a népszínmű- és operettkliséket, melyekre ezektől teljesen ídegen vízióját építheti.

ŐDŐN VON HORVÁTH: MESÉL A BÉCSI ERDŐ (VÍGSZÍNHÁZ)
TÁBORI NÓRA (VALÉRIA) ÉS **KERN ANDRÁS (ERICH) (Iklády László felv.)**

A Mesél a Bécsi Erdő tulajdonképpeni cselekménye banálisan egyszerű, primitív dramaturgiai közhely. Egy fiatal lány, akit apja egy jómódú fiatalemberhez akar adni, közvetlenül az esküvő előtt beleszeret egy snájdig szélhámosba, szakít vőlegényével, szakít a családjával, amely természetesen ki is tagadja, gyermeket szül, a nélkülözések közepette a gyerek meghal, a szélhámos a lányt elhagyja, s végül a lány visszatalál az erény útjára: hajdani vőlegénye, aki még mindig szereti, visszafogadja, s ezek után élnek csendesen a rend és a tisztesség játékszabályai szerint idejük végezetéig.

Akármelyik múlt századi melodrámaszerző megirigyelhetné ezt az erény elbukásáról szóló könnyes-buta tanmesét. Ödön von Horváth mint valami ízletes-ingerlő csalétket veti oda közönségének, hogy azt horogra kapja, aztán módszeresen kifárassza és kiemelje a vízből, annak a hazugságnak a vizéből, amelyben ezt a bugyuta történetet igaznak és „emberinek" látta.

Nyilvánvaló, hogy ez a főszál, ez az elkoptatott klisé a beugratás és beavatás eszköze. Horváth eljárásának jogosságát és gyakorlati hasznát az egész drámatörténet indokolja, Szophoklésztől Shakespeare-en át Brechtig.

De az alaptörténet nemcsak író és néző találkozási pontja, hanem ütközési pont is. S ez a fontosabb. Az édesbús mese lépten-nyomon kisiklik: egy váratlan gesztus (a derék, jámbor vőlegény egy dzsiu-dzsicu fogással földhöz vágja menyasszonyát, nem haragból, csak mesterségbeli tudását bizonyítandó) ; egy váratlan megnyilatkozás (a henteslegénynek ilyen gondolatai támadnak egy gyereklánnyal. kapcsolatban: „Szavamra, legszívesebben megszúrnám, hogy a torkában a késsel futkározzon, mint tegnap a malac - az volna a mulatság") ; - s a néző beidegzettségének ismerős világ kifordul sarkaiból, s a beleit mutogatja: palástolt, elmaszkírozott lényegét.

A Horváth-darab drámaisága ezeknek a sorozatos „aljas" kis detonációknak, a mese melodramatikus „komolysága" ellen elkövetett pillanatnyi és mindig jól időzített merényleteknek az összessége. A lineáris, epikus dráma-szerkesztésnek megfelelően ezek felhalmozódása teremt feszültséget a színpadon, a Horváth-féle dramaturgiának ezek a felszín logikájának ellentmondó, de ugyanakkor egy mélyebb drámaírói logikából származó, elidegenítő merényletek az alapelemei. Monoton módszer, tagadhatatlanul, de tudatosan az: a dráma végső sokkhatásának éppen ez a gépies-módszeres írói eljárás a titka. Mert az alakok elszólásaiban és öntudatlanul őszinte gesztusában jelentkező robbanások *a Mesél a Bécsi Erdő* csúcspontján, a kisgyerek halálának bejelentésekor egyszerre, szinte össztűzként szólalnak meg újra, hogy fülsiketítővé erősítsék fel az író undorban és felháborodásban fogant üzenetét arról a szennyről, mocsokról, melyben Tündérkirály és Tsai élnek.

Használtam már ezt a szót: kollektív. Horváth darabja nem kiemelt hősök drámája, akik mellett a többiek asszisztálnak. Kollektív dráma, réteg-dráma: itt mindenki egyenrangú fő- és mellékszereplő. Ami egymás közötti viszonyukban mint konfliktust termő elem jelentkezik, voltaképpen nem igazi ellentét: valóban drámai érdekek ellentéte közöttük nem jöhet létre. Horváth világosan jelzi is ezt, mikor a darab végén - keserű iróniával persze - mindenkit kibékít, és *egy ellen-happy endingben* oldja fel a látszatellentéteket. Aki ezzel a több, mint húsz bábuval szemben áll, az a pár hónapos csecsemő, Marianne törvénytelen gyermeke, akinek még a hangját sem halljuk, mert nem tud beszélni, mert nem tud cselekedni, mert nem tud védekezni, és nem tud támadni. A rendhagyó körülmények között rendkívülinek születő Élet az, amellyel a Tündérkirályok és Oscarok „rendje" szemben áll. A dráma *lényegi* konfliktusa ez.

Ezt az ellentétet, érdekellentétet építgeti fel lassan-alaposan Horváth három felvonáson keresztül. Vagyis leleplezi, bemutatja, táborrá szervezi az egyik pólust. S az ellentét tulajdonképpen abban a pillanatban világosodik meg, amikor erőszakkal meg is oldódik. Ekkor rikítóan éles fény tölti be a színpadot: meg-oldása pillanatában a néző felismerte a konfliktust.

E koncepciónak, célnak tökéletesen megfelel Ödön von Horváth dramaturgiája. Önmagukban jelentéktelen összeütközéseket exponál az író rendíthetetlen türelemmel. A dráma struktúrája ennek megfelelően epizodikus jellegű, epikus. Alapeleme a többnyire antiklimaxszal végződő jelenet. A jelenet keret, mely a már említett detonációkat hely és idő szempontjából egybefogja. A jelenetek önmagukban soha sem kipoentírozottak; Horváth az érzelmek, az indulatok felcsigázásáról tudatosan lemond. A lényeg az, ami a jeleneteknek, helyzeteknek a keretében a szereplőkről - tudatukon kívül - kiderül. A jellemek statikusak; prototípusok. Horváth célja nem az, hogy a helyzetek, a szituációk, az események hatására valamiféle fejlődést sajtoljon ki belőlük; éppen ellenkezőleg: minél többet tudunk meg egyről-egyről, annál inkább lássuk, mennyire változatlanok, lényegükben mennyire egyformák, mennyire ugyan-azok. Tömeggé egyesíti s táborrá szervezi őket - az erőszakban.

Statisztikailag kimutatható, hogy a dráma szóban, gesztusban jelentkező képvilága két forrásból táplálkozik: a halál és erőszak, a szexualitás és perverzitás „színpadi metafóráiból". Ha ezeket a képeket az instrukcióban megjelölt zenedarabok elandalító hangzataival konfrontáljuk, menten kitetszik a *Mesél a Bécsi* Erdőnek sarkalatosan disszonáns, a konfrontálás révén szinte elviselhetetlenül kellemetlen világa. Erőszak és Strauss-melódia együtt - méreg + méz = undor, hányinger. Melyet én, a néző pusztán akkor küzdhetek le, ha az előadás segítségével magamévá tudom tenni Horváth nézőpontját, és felülről, kívülről tudom nézni mindazt, ami a *Mesél a Bécsi Erdő* színpadán folyik.

4.

Vajon minek köszönhető írónk reneszánsza? Van-e aktualitása?

A kérdés helyénvaló, sőt nagyon fontos.

Kétségkívül változott a világ, de a kispolgár maradt. Nálunk is maradt, sőt születik. Erőszakmentes likvidálásához, sőt: a megelőzéshez nem árt tudni, újra meg újra tisztázni, mifajta féreg is.

Riasztásnak mindenesetre hatásos mű *a Mesél a Bécsi Erdő.*

De a darabnak ezt a vonatkozását nem tartom kizárólagos fontosságúnak a Horváth-divat magyarázatában, még akkor sem, ha elismerem, hogy e kispolgárlátomásban vannak az adott rétegen túli általánosítanivalók is.

Horváth reneszánsza azonban - vé-

ÖDÖN VON HORVÁTH: MESÉL **A** BÉCSI ERDŐ (VÍGSZÍNHÁZ)
CSÁKÁNYI LÁSZLÓ (KAPITÁNY), BENKŐ GYULA (TÜNDÉRKIRÁLY), TÁBORI NÓRA (VÁLÉRIA) (Iklády László felv.)

leményem szerint - nem tartalmi-ideológiai jellegű.

Jellegzetesen színházművészeti. Részben annak tulajdonítható, hogy a modern színházi repertoár - szülessenek bár százával évente az új darabok - egyre szűkül, egyre szegényedik. Fel kell tölteni.

Másodszor: Horváth vérbeli *színpadi író*. Könyvbe kötve is érdekes és tanulságos jelenség, de igazi közege: a színpad. *Teátrális szerző* - a szó legjobb értelmében. Vagyis briliáns ismeretekkel rendelkezik a színház sajátos lehetőségeiről. S ezeket a lehetőségeket tudatosan belekalkulálja a drámáiba. Darabjai ragyogó vezérkönyvek, partitúrák: a rendező és színész, általában a színház teljes mozgósítására szükség van ahhoz, hogy ez a textúra *valóban* megelevenedjék. Horváth legjobb műveit is - akár-csak Brechtéit - remekművé csak a szín-pad teheti.

A Mesél a Bécsi Erdő is magában hordja ezt a társszerzői kihívást, elsősorban a rendezőhöz.

A rendezői színház kultusza idején tehát Ödön von Horváth feltámadása világosan érthető.

Minden elismerés a Vígszínháznak, hogy Horváthot végre „felfedezte", s az 1930-as Bécsnek helyet biztosított a színpadán.

Gratulálunk *Kapás* Dezsőnek, a rendezőnek, aki Horváth kihívását elfogadta. Annál is inkább gratulálunk, mert az ilyen szokatlan jellegű és ilyen szín-vonalú kesztyűdobások általában hidegen hagyják rendezőinket.

S leszögezem azt is: ha a budapesti színházak műsorát végignézzük, akkor ez a rendezés kétségkívül megállja a helyét, a produkció a mezőny első felében helyezkedik el.

De bizonyára gyanúsnak tűnik ez az udvariaskodás. Hogy ne áruljak zsákbamacskát, rögtön azt is megmondom: amennyire becsülöm a vállalkozást, annyira félszívvel tudok csak tapsolni a teljesítménynek.

Kapás munkájában a legnagyobb ellentmondás az, hogy a darabválasztás merészségét nem követte a megvalósítás ugyanolyan hőfokú stiláris merészsége. Talán menet közben riadt vissza a darab kimondottan kellemetlen, kegyetlen-véres mélyrétegeinek kibontásától? Valami közönség iránti tapintat vitte rá, hogy úgy mondjam: „szobatisztává" és „emészthetővé" tegye *a Mesél a Bécsi Erdőt?* Nem tudom. Mindenesetre tény, hogy ebben az előadásban Horváth sokkal kevésbé tűnik „unheimlich" írónak, mint amilyen valójában.

Kapás görcsösen visszafogja a dara-bot, a már említett sokkoló erejű detonációk, elidegenítő leleplezések hangerejét pianóra csendesíti. Nyilván tudatosan nem poentíroz, hangsúlyoz olyan mozzanatokat, amelyek pedig éppen erre várnak. Pedig az előadás jól kezdődik: az Anya és Alfréd kés-játéka olyan áramütés, hogy beleborzongunk. Csak-*hogy az* ilyen jelentőségű, strukturálisan elengedhetetlen kiemelés a továbbiak során jórészt megszűnik. S a *gemütlich* látszat és a perverz valóság kényes egyensúlya többnyire az előbbi javára billen, s nem az történik, hogy a mérleg nyelvének állandó, durva kilengése okoz pánikszerű bizonytalanságot a nézőtéren.

Hiányzik ebből a jólfésült előadásból a közönségesség, mert ami közönséges és durva momentum akad, a komikum és a vicc hígító hatására az is többnyire feloldódik, s nem ugrik ki pregnánsan a színpadi játék eléggé egyneművé maszatolt textúrájából.

Hibának vélem azt is, hogy a rendező „megértőbb" a szereplőkkel szemben, mint Horváth. Persze ez a rendezői alapállás nem idegen a magyar színpadi gyakorlattól: egyfajta érzelmi és sekélyesszűk „humanizmus" nevében óckodnak a keménységtől, a hideg, kíméletlen és például ebben az esetben föl-tétlenül „emberibb", mert megérdemelten kegyetlen ítélethozataltól.

Kapás hagyja, hogy hagyományosan realista játékstílust képviselő színészei jórészt „emberként" éljenek át szörnyetegeket. Számos epizodista inkább kedélyes-furcsa-vicces figurát alkot, de nem mer vagy nem is akar undort kelteni önmaga iránt.

Pedig nem arról van szó, hogy Horváth stílusát nem érzi Kapás. Csak a végső elszánás hiányzik belőle, hogy amit félénken jelez vagy sejtet, azt brutálisabban, Horváthra sokkal jellemzőbben és modern-éles kíméletlenséggel f ejeztesse ki, nem félek a szótól: illusztráltassa. így az előadás a maga félénk jelzettségében körülbelül olyan bátortalan, annyira nem akar belegázolni a vígszínházi átlagnéző lelkivilágába, mintha nem 1971-ben Budapesten, hanem 1932-ben Bécsben játszanák a darabot, és mindenáron el szeretnék kerülni a botrányt.

Furcsa kompromisszum ez a produkció: nem sérti Horváthot és nem sérti a közönséget, udvarol Horváthnak is, udvarol a közönségnek is. Én egy vasár-nap délután láttam: érdektelenségbe fulladt, a közönséget hidegen hagyta. Se igazi tetszés, se igazi elutasítás nem érződött a levegőben. Csak közöny. A végén langymeleg taps, ami Budapesten minden előadásnak kijár; s hozzá kell tennem, hogy a körülöttem ülő, nyilván Molnár Ferenc-rajongó idősebb hölgyek körében a darab befejezése aratott sikert; azt mondták: „a vége egész jó volt". Vagyis a melodráma tetszett. Mert az előadás sajnos ebbe torkollt - biztos vagyok benne, Horváth elképzeléseivel ellentétben. Mert a darab logikájának megfelelően a nézőtéren éppen ekkor kellene tetőződnie az undornak. Sajnos a rendező ezen a ponton a szereplők „emberinek" látszó megnyilatkozásait komolyan vette. Az Alfrédot ját-szó Ernyey Béla hangjában, arcán őszin-te megrendülés tükröződött, mikor viszszanyert szeretője, a koros trafikosnő oldalán, nem messze szerencsétlenné tett hajdani élettársától ezeket a szavakat mondta: „Nagyon, nagyon fáj ... Éppen most, mikor arra gondoltam... Gyerek nélkül az embernek vége ... Nyoma vész, magtalanul." Színész és rendező egyaránt bedőlt a látszatnak: e pár mondat tartalmát darabtól, helyzettől, jellemtől *függetlenül* értelmezte és vette „igazságnak". Holott Alfréd szájából ezek a szavak, a tudott előzmények után, *most* - felháborítóan képmutatóak, undorítóan hamisak.

Nem ilyen élesen, de hasonló melléfogás máskor is előfordul. Utaltam már rá, milyen képek, metaforák népesítik be ennek a drámának a világát. Ezeket az előadás szemérmesen kezeli. És a produkció színképe ezért válik szürkévé, jellegtelenné.

Pedig Kapás ügyes rendező és szervező. Minden zökkenőmentesen, simán működik a színpadon, az előadás szordínós keretei között nincs kisiklás. Következetesen érvényesít, néha hatásosan is egy bátortalan elképzelést.

6.

E rendezői félénkség, visszafogottság természetesen rányomja bélyegét az alakításokra is. Csupa kisebb-nagyobb jelentőségű epizódszereplő lép fel. Voltaképpen azon dől el egy-egy alakítás si-

kere, mennyire van *jelen a* szereplő színész a színpadon, mennyire Horváth szellemében szolgálja az előadást.

Szinte elsődleges követelmény az intenzív jelenlét, a súly, a formátum. Persze ha a rendező színészvezetése nem eléggé határozott, könnyen magánjátékká alakulhat az egyéni produkció. Két alapvető baj van *a Mesél a Bécsi Erdő* színpadán: egyes színészekből hiányzik az egyéniség ereje és szuggesztivitása, a rendezői elképzelés pedig tompítja és semlegessé kerekíti az alakításokat.

E kettős hiba legnyilvánvalóbban a Marianne-t alakító Venczel Veránál és az Alfrédot játszó Ernyey Bélánál tűnik ki. Az övék a legnehezebb és legbonyolultabb szerepfeladat. Venczel Vcra egy-értelműen a melodrámák típusnaiváinak sorába utalja Marianne-t. - Holott erre a figurára is vonatkozik az összes karakterre érvényes „buta" jelző. Sőt, kezdetben a szerep már-már a „naiva-izmus" paródiájának tetszik. A szerző együttérzéséből csak akkor jut ki Marianne-nak, mikor részben saját hibájából, részben a körülmények összejátszása folytán valóban vesztessé és áldozattá válik. De ez az írói rokonszenv így is igencsak esetleges és mérsékelt. Venczel Verának valóban nehéz feladatot kellett volna megoldania: egyszerre kellett volna átélnie és kívülről néznie Marianne-t. Meg kel-lett volna keresnie a darabban azokat a

ÖDÖN VON HORVÁTH: MESÉL A BÉCSI ERDŐ (VÍGSZÍNHÁZ)
ERNYEY BÉLA (ALFRÉD) ÉS VENCZEL VERA (MARIANNE) (Iklády LÁSZLÓ felv.)

pontokat, amikor Horváth disszonáns naiva-felfogása a legjobban és leghatásosabban érvényesülhet. Ebben a formában alakítása sápadt, alkati bája nem pótolja a tudatosan mérlegelt és pontosan megvalósított produkció hiányát.

Ernyey Béla alakításából hiányzik az aljasság és a valentinós bájgúnárság, a snájdig hősszerelmes és a közönséges csirkefogó merész összeolvasztásának virtuozitása. Alakításról az ő esetében nem is igen beszélhetünk: kedvtelen, erő híján való.

Benkő Gyula a konvencionálisabb komikum felé vezérli cl a Tündérkirály alakját. A színészi rutin és tapasztaltság végigsegíti az előadáson, de a figura kegyetlenebb leleplezésére ő sem vállalkozik.

Kern Andrásból hiányzik a náci-palánta agresszivitása. Nem igazán veszélyes. Nevetéssel el lehet intézni.

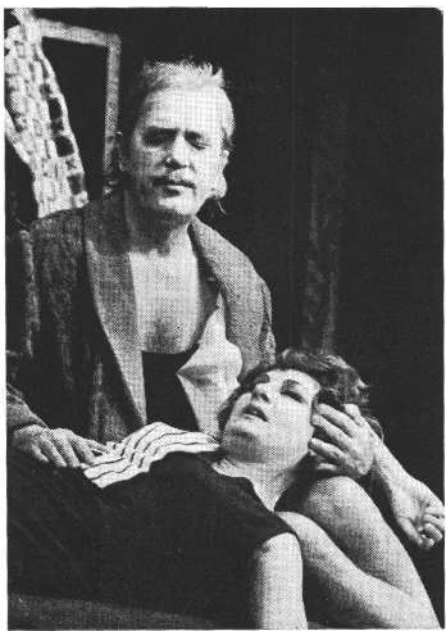
Tábori Nóra alakítása tetszett, bár sokkal jópofább és vonzóbb a Horváth elképzelte trafikosnénál. Persze a színészválasztás is megkérdőjelezendő: ötvenéves asszonyról beszél horváth, s ez a kor meg az a tény, hogy ez a perszóna kamasztól hatvanévesig bárkinek lefekszik, sokkal bonyolultabb figurát feltételez, mint Tábori vonzóan nőies, negyvenéves Valériája. Tábori alakításából hiányzik a perverzitás, amit ez a bajuszos, öregedő nő vegytisztán hordoz az élnivágyás, gyönyörhabzsolás vitális ál-arca mögött. De a színésznő ezúttal - a darabtól függetlenül - nagyon jó formában van, és a maga lehetőségein és a rendezői koncepción belül hatásosan ját-szik.

Tulajdonképpen ugyanez mondható el az Oszkárt alakító Balázs Péterről is, aki ezzel a szereppel debütált a Vígszínház színpadán. Mint jelenség, tökéletesen fedi a puhányság mögött erőszakos és vérszomjas hentesmestert. Magabiztosan alakítja szerepét; arról, hogy nem markánsabb, nyilván nem ő tehet.

Egyvalaki akad az egész előadásban, aki tökéletesen érti és tudja, mit kell csinálnia, átélést és illusztrativitást milyen arányban kelt ötvöznie, s ez *Sulyok Mária*. Grandiózus és példamutató alakítás. Démoni erővel van jelen a színpadon. *Létezik*, és teljesen Horváth szellemében. Nagymama-alakítása a példa rá, hogy a modern színjátszás stílusának elsajátítása nem életkor kérdése. Ha el-képzelem, mi lett volna, ha ugyanilyen fajsúlyú és intelligenciájú színészek fel-adatukat ugyanígy értve kerülnek össze *a Mesél a Bécsi Erdő* színpadán, a hátam borsódzik a gyönyörűségtől.

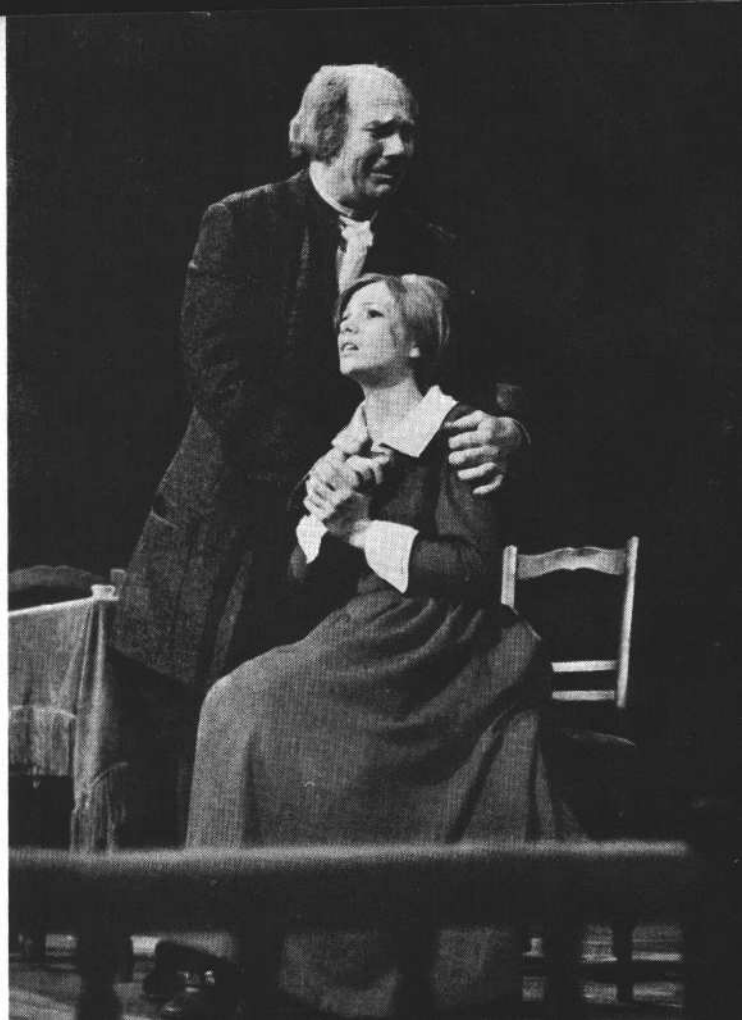
A kisebb szereplők többnyire megállják a helyüket, kivétel ez alól *Békés Rita* vértelen Anyája, *Farkas Antal, Verebes Károly, Schubert Éva, Sándor Iza, Szatmári István* és a többiek igyekezete és teljesítménye ellen nem lehet kifogás.

ÖDÖN VON HORVÁTH: MESÉL A BÉCSI ERDŐ (VÍGSZÍNHÁZ)
BENKŐ GYULA (TÜNDÉRKIRÁLY) ÉS TÁBORI NÓRA (VALÉRIA) (Iklády László felv.)



Ödön von Horváth:
Mesél a Bécsi Erdő (Vígszínház)

Fordította: Mészöly Dezső, rendezte: Kapás Dezső, díszlet: Fehér Miklós, jelmez: Kemenes Fanni, koreográfus: Szirmai Béla. Szereplők: Ernyey Béla, Békés Rita, Sulyok Mária, Szatmári István, Tábori Nóra, Balázs Péter, Juhász Judit, Farkas Antal, Csákányi László, Szatmári Liza, Venczel Vera, Benkő Gyula, Bod Teréz, Kárpáti Magda, Kern András, Gyimesi Pálma, Schubert Éva, Sándor Iza, Pethes Sándor, Miklósy György, Verebes Károly, Szécsi Vilma.



JELENETEK SCHILLER: ÁRMÁNY ÉS SZERELEM CÍMŰ DRÁMÁJÁBÓL (MADÁCH SZÍNHÁZ) ALMÁSI ÉVA (L. MILFORD), CSŰRÖS KAROLA (SOPHIE)

PÉCSI SÁNDOR (MILLER) ÉS PIROS ILDIKÓ (LUJZA)

SZÁNTÓ JUDIT

Mit kezdjünk a romantikával?

*A **felújított Ármány** és **szerelem** **alkalmából***

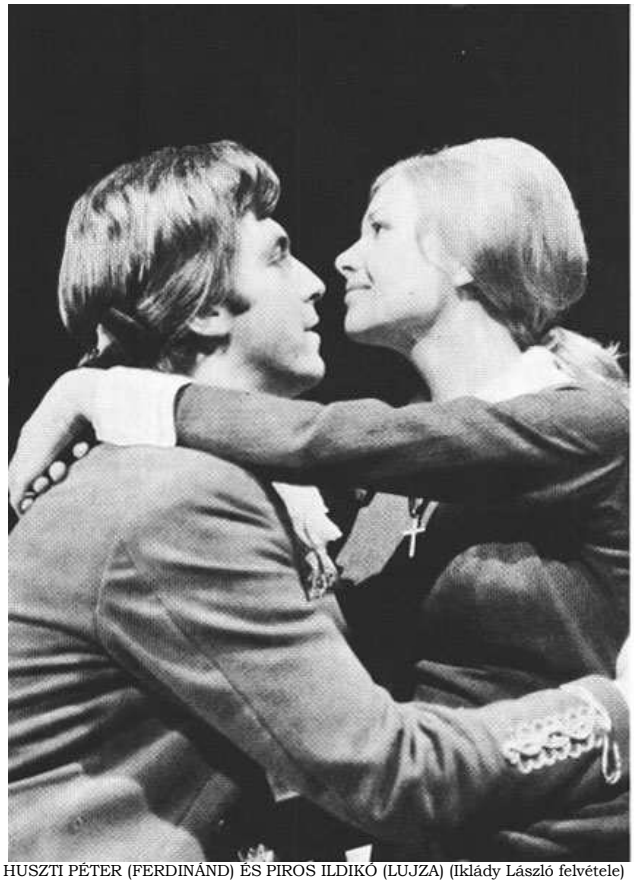
Az antik tragikusok, Shakespeare és az Erzsébet-kor, Csehov nagy divatban vannak - a romantika, csakúgy, mint a naturalizmus, tartós kegyvesztettségben sínylődik. Egyes kritikusok szerint ez a mellőzöttség valójában irigylésre méltó állapot; a minap egy párizsi Giraudoux-felújítás kapcsán dicsérte szerencsésnek a rendezőt egy szakíró, mondván, hogy állítólagos elavultsága miatt megúszta a minden áron újítani akaró rendezők barbár merényleteit. Azt vélem azonban, hogy bár egy-egy klasszikus időn-ként valóban foroghat sírjában, modern értelmezésein felzúdulva, még inkább elkeserítené, ha szellemi hagyatéka is mellette porladna. Hisz általában a legelrugaszkodottabb színpadi koncepció is az ad0tt mű szervezetének egy molekuláját nagyítja túl - a mellőzés viszont annyit jelent, hogy az utókor egyetlen molekulát sem talál, amely a szerzőnek a mához szóló üzenetét örökítené át.

De vajon homogén fogalom-e az utókor? A termelés és a fogyasztói igény kapcsolata épp a mai színházban nehezen követhető nyomon. A szubvencionált színházaknál a támogatás kendőz-heti el a közönségigénytől való eltávolodást, a kisméretű avantgarde-színházak pedig - korunk e sajátos jelenségei - néha programszerűen szakadnak el a szélesebb közönségtől, ugyanakkor viszont egyes produkciók híre-visszhangja elfödheti azt a tényt, hogy a sikert egy szűk elit szentesítette. Egyetlen példa visszavezethet témánkhoz. Nem is olyan régen, húsz évvel ezelőtt éppen, a francia színház legnagyobb szenzációja Corneille romantikusan értelmezett *Cidje* és Musset *Lorenzacciója* volt, Gérard Philipe főszereplésével, a TNP előadásában. Ma a TNP-hez hasonló színvonalú és becsvágyú francia színház, ha netán műsorra tűzné is e két drámát, óvakodnék a Vilar-Philipe-féle romantikus tolmácsolástól. Maga a TNP ezoterikus kísérletek színhelye lett, egyre fogyó közönséggel, de változatlan státuszszal és szubvencióval. De vajon a Vilar-Philipe-féle *Cid* nem vonzana-e ma ugyanakkora s ugyanolyan lelkes közönséget, mint 1951-ben, illetve több s alapvetőbb változtatást igényelne-e, mint amennyit húsz év elmúlása indokol?

Más szóval: *igaz-e, hogy az elmúlt húsz év nem egyszerűen két évtizedet jelent, hanem egy évszázaddal is felérő korzakváltást?*

Köhögésmentes színház

Franciaországra érvényes választ persze nem adhatok. Ám a hazai helyzet épp *az Ármány és szerelem* példáján jól lemérhető. Az 1950-es - a híres Ciddel tehát nagyjából egyidős - Gellért End-re-féle produkció egy nemzedék - az én nemzedékem - egyik meghatározó erejű színházi élménye volt; ha a nagy szín-ház ünnepi varázsára akarunk példát mondani, ez az előadás feltétlenül az első három helyezett között van. Vámos Lászlót az érdekelte: megmaradt-e a dráma vonzereje. A nézőteret figyelve a kérdésre egyértelmű igennel felelhetünk. Az előadás legnagyobb és legtanulságosabb élménye *a közönség reagálása. Az* idei évadban három úgyszólván teljesen köhögésmentes színházi esten vettem részt: *a Macskajáték* mellett *az Ármány* két előadásán. Az áhítat és a lüktető odaadás valósággal tapintható atmoszférává sűrűsödött, a végső néma csendből kirobbanó tapsvihar pedig arisztotelészi példatárba kívánkozik: a tenyerekben valóban a félelem és szánalom feszültsége sült ki. Sajnálatos, hogy az eddig



HUSZTI PÉTER (FERDINÁND) ÉS PIROS ILDIKÓ (LUJZA) (Iklády László felvétele)

HUSZTI PÉTER (FERDINÁND) ÉS PIROS ILDIKÓ (LUJZA)

megjelent kritikák erről a tényezőről említést sem tesznek; pedig ha az elő-adást egyértelműen nem is, a vállalkozást mindenképp igazolja.

Igaz: *az Ármány és szerelem* közönsége nem feltétlenül élvezné Peter Weisst vagy Jancsó Miklóst; szinte bizonyos azonban, hogy lelkesednék Millerért, Tennessee Williamsért, és gyomra tiltakoznék a leghígabb bulvár és az olcsó giccs ellen. Azt lehetne mondani erre: a húsz év alatt valóban történt korszakváltás, csakhogy a közönség nagy része még nem ébredt ennek tudatára. Az állítás próbája lehetne, ha kinyomoznánk: Weiss vagy Jancsó valóban értő hívei képesek-e még élvezni *az Ármány és szerelmet,* olyan fokon, mint ahogy például Aiszkhüloszt vagy Shakespeare-t magukénak vallják. Egyértelmű kép az ilyen szondázás nyomán aligha kerekednék. De Vámos László például, nyilván elsősorban a maga akaratából, egymás után rendezte Beckettet és Schillert - őbenne megfér a kettő. És Fritz Kortner, 1945 után az egyik legnagyobb német rendező, az expresszionistákat váltogatta Schillerrel - s ő is megengedhette volna magának, hogy a kettő közül bármelyiket ignorálja. E két példa talán többet mond, mintha mai vagy ma is elismert szaktekintélyek vélemé

nyét idézném Schiller nagyságáról és aktualitásáról. Röviden szólva: még ha az *Ármány* lelkes közönségének „alsó" rétege érintkezik is a hajdani és mai Dumas-k híveivel, 1971-ben igenis érdemes színházat játszani azoknak, akik egyelőre vagy akár végleg a klasszikus romantikától kapják legnagyobb élményeiket és még inkább azoknak, akik egyformán értik s élvezik az *Ármány és szerelmet, az Ügynök halálát* és *a Macskajátékot.*

Ebből közvetlenül fakad a következő kérdés: mármost épp ezek számára hogyan játsszuk *az Ármány és szerelmet?* Vajon *a Macskajáték* kedvelője maradéktalanul tudná-e élvezni ma az 1950-es nagy előadást? Valószínűleg nem. Magam röstelkedve vallom be: a Gellért-féle produkció egyetlen olyan szereplője, aki némiképp irritált, aki számomra kirítt modorosságaival a tökéletes együttesből - Bajor Gizi volt, aki az eggyel korábbi generáció számára jelentette, teljes joggal, a színjátszás felső határát. Engem Somlay Artúr, Gábor Miklós és Ferrari Violetta játéka bűvölt el, mert ők képviselték a legteljesebben azt a - részben a legjava hazai hagyományokból, részben Sztanyiszlavszkij pszichológiai realizmusából Gellért zsenijének kohójában összeolvasztott - játékfelfogást, amely az akkori jelen legmagasabb

és legkorszerűbb művészi szintjének felelt meg. Azóta húsz év telt el. A dráma és hazai közönsége számára ez a húsz év, nézetem szerint, nem jelent kor-szakváltást - de húsz évet vagy, mondjuk, harmincat föltétlenül.

Nem múlt el nyomtalanul, kétségtelen, ez az idő a dráma fölött sem. Alap-vető kórok nem lepleződtek le; Schiller maradt az a géniusz, minden utókorok kincse, aki volt. Nem is ott vetett ráncokat az *Ármány és szerelem* bőre, ahol egyik kritikusunk pedzi; ki ne értené, miért kér limonádét Ferdinánd „a legmélyebb kétségbeesés pillanataiban" (épp azért, mert a legmélyebben kétség-be van esve, és e gyanút nem keltő italba óhajt mérget keverni); vagy ki ne értené, „miért tartja magát Lujza a tőle erőszakkal kicsikart hallgatási ígérethez" (azért, mert nem ígéretről, hanem esküről van szó, amely egy XVIII. századi, sugárzóan tiszta, erkölcsileg környezete fölé magasodó polgárlány számára szent volt - sőt, bizony még XX. századi hős is elképzelhető, aki tartja magát a még oly fondorlatosan kicsikart eskühöz is!). Bizonyosan avult azonban a stílus pátosza, a tirádák fellengzőssége, és avult, a mai ízlés szempontjából, a konvenció-rendszer: a szövevényes intrika és a hozzá képest túl egysíkú, túl egy-az-egy-

hez veendő jellemábrázolás. A mai színház az egyszerűbb vonalvezetésű cselekményt kedveli és azon belül a bonyolultabb, többrétű figurákat; hisz épp ez az ízlésváltás indokolja az ókori tragédia soha nem látott kultuszát. A mai kor szívesen tesz hozzá jó néhány kötetet a Hamletről szóló könyvtárhoz; Ferdinándról és Lujzáról senkinek sem jutna eszébe monográfiát írni (s nem csábítottak erre a múltban sem). Még Romeónál is érdemes elmeditálni azon, mit jelent egy-egy mondata, esetleg nem épp az ellenkezőjét-e betű szerinti értelmének; Ferdinándot és Lujzát bízvást szavukon foghatjuk.

Szerelmesek idézőjelben?

Mellesleg: épp e problémát érzékelve kísérelték meg újabban a két szerelmest idézőjelbe tenni. A nyugat-berlini Schillertheater legújabb, Hans Hollmann-féle Ármány-előadása merőben eredeti felfogással lepett meg. Lujza itt nem tesz mást, mint merev, lámpalázas erőlködéssel szajkózza a Ferdinánd által belesulykolt, de vérévé nem vált, tőle idegen frázisokat, s abba bukik bele, hogy Ferdinánd lényegéhez igazából semmi köze - vagyis egy önmagától elidegenedett lény modern tragédiáját játssza el. Ferdinánd viszont valóságos negatív figura lett: sápadt, egzaltált ifjú, aki patologikus életidegenséggel, narcisztikus kéjjel kapaszkodik steril abszolútumaiba, s Lujzában csak saját teremtményét szereti. Lujza még a szülői házban otthonos sváb dialektust sem meri használni, s ha néha visszazuhan bele, riadt bűntudattal pislog Ferdinándra; inkvizítora viszont többnyire szerelmének hátat fordítva perorál, heves gesztusok kíséretében. Ezt írják legalábbis a német kritikusok; de talán nem véletlen, hogy vendégjátékuk alkalmával az angol kritikusok észre sem vették a koncepció „modernségét", és siváran konvencionális, retorikus-teátrális előadásról írtak, amely megerősítette „az angolszász elképzeléseket a nehézkes teuton középszerűségről".

Hazai földön persze mindenkor születhetnek a saját klasszikusokkal kapcsolatban olyan kísérletek, melyek exportképtelenek ugyan, de honi szemléletiművészi jogosultságuk kétségtelen. (Az NDK-ban is volt pl. olyan Ármány-előadás, ahol a kancellár Göring, Wurm pedig Göbbels maszkjában jelent meg.) Ám ha a nyugatnémet kritikusoknak hihetünk, e Hollmann-féle koncepció ném-et viszonylatban is hamis. Aki Ferdinándot így értelmezi, az Schillert veti el, hisz Ferdinánd - Schiller által is feltárt

hebehurgyasága, szertelensége, az ármánnyal szembeni fegyvertelen elvakultsága ellenére Schiller szócsöve; s aki Schillert elveti, miért viszi színre egyik legreprezentatívabb drámáját?

Nem, Schillert és hőseit szavukon kell fogni. Ez a konvenciórendszer oly egységes, egyértelmű és erős, hogy ha a végső élmény, úgy érezzük, megéri, akkor el kell fogadni. De épp a mű lényegének változatlan érvénye, a szemlélet lenyűgöző tisztasága, halhatatlan szépsége és embersége, valamint a vérbeli dráma-íróra jellemző impozáns művészi erények kiemelése érdekében meg kell könnyíteni a néző dolgát, hogy bele tudjon helyezkedni ebbe a rendszerbe. Ehhez hozzásegít a stilárisan legelavultabb, épp a néző átélését gátló részek kihúzása, de ez a könnyebb feladat; a nehezebb és a legfőbb a koncepció bizonyos módosítása.

Vámos László koncepciója tökéletesen indokolt és helyes volt. Eleve tisztázta, hogy Schiller nem Shakespeare, aki számtalanféleképp értelmezhető, anélkül is, hogy leglényegén csorba esnék. Peter Brook vagy Major Tamás Shakespeare-rendezései valóban nem húsz évet, ha-nem egy korszakot ugrottak; *Schillernél* - s ez nem erény vagy hiányosság kérdése, hanem egyszerűen az írónak és irányának immanens lényegéből ered - *húsz évről kell tudomást venni.* Pontosan úgy, ahogy Vámos egyik nyilatkozatában vallotta: „Szeretném megtalálni azt a hangot, amely anélkül, hogy megtagadná a schilleri romantika szárnyalását, emberibb, részletezőbb és kevésbé dekoratív, mint régebbi Schiller-rende-zéseinké volt. Két veszélyt kell elkerülnünk. Az egyik a köznapias szürkítés vagy az elidegenítés, a második a bombasztikus szenvedélyeskedés." Vagyis, vulgarizálva: nem szabad Schillert a „korszakváltás" égisze alá vonni, és ugyanakkor elkerülendő az ötvenes évek stílusának maradéktalan átmentése. Valóban: a papírforma szerint ez ígérkezett 1971 magyar Schillerének.

Vámos és társai

Hogy ez nem igazán sikerült, az nem a rendezői koncepción múlt, hanem annak színészi megvalósításán. Igaz, a két elem vegytisztán nem választható szét, hisz a rendező a színészekért is felel, már a szereposztás eldöntését vagy elfogadását is beleértve. A kérdés pontos eldöntéséhez kulisszatitkokat kellene ismerni, a próbamunka megannyi fázisát. Ennek híján csak az állapítható meg, hogy Vámos színpadelképzelése szellemes, egy-szerre korszerű és stílusos, az előadás ritmusa kitűnő - a tragédia lüktető iramát a tirádák csak ott lassították, ahol nem retorikai, hanem dramaturgiai funkciójuk volt, a tablók csak ott állították le, ahol látványos szépségük a bennük felgyűlt drámai dinamikából táplálkozott. A szereplők mozgásán, beszédmodorán, reagálásain, váltásaik sebességén, érzelmeik kifejezésén általában lemérhető volt Vámos törekvése egy se nem dekoratív-teátrális, se nem szürkítő-törpítő stílusra, amely a romantikát a maga legemberibb s ezért változatlan érvé-nyű lényegére redukálja.

Ez a koncepció, ha nagy színészi alakításokban csúcsosodik ki, s azok önálló erejétől tovább hevítődik, éppoly feledhetetlen emlékű produkciót szülhetett volna, mint az 195o-es. Hiszen az 1956 utáni évek „gellérti" előadásainak egy részét - hadd hangsúlyozzuk újra - épp Vámos László rendezte. Csakhogy ezek az előadások - Vámos rendezői alkatának sajátossága szerint - egy-egy színészi csúcsteljesítményhez is kötődnek. A *Hamlet* Vámosé és Gábor Miklósé, a *Vágy villamosa* Vámosé és Tolnay Klárié, *a Yerma* Vámosé és Psota Iréné. S ugyanakkor, bár az adott együtteseknek voltak gyenge pontjaik is, a fő csillagok körül olyan mellékbolygók keringtek, mint Kiss Manyi öregasszonya *a Yermá*ban, Avar István Horatiója, Stanley-je és Juanja, Vass Éva Stellája. *Az Ármány és szerelemben* egyedül *Piros* Ildikó játéka sugározta ki, sajátos egyé-ni színtöréssel, Vámos elgondolását maradéktalanul a nézőtérre. Ő volt az az örök Miller Lujza, aki alapvető átértelmezéseknek ellenállva, megmarad egy-személyben időtlen szerelmes lánynak és XVIII. századi német polgárlánynak, s ugyanakkor mégis pontosan kifejezte az elmúlt húsz év motiválta hangsúlyeltolódásokat: Ferrari Violetta törékeny, megrendítő kiszolgáltatottsága helyett Lujza kivételes belső erőforrásait emelte ki, érdesebb, fanyarabb és okosabb volt, szépsége földibb, érzékibb, kevésbé légies. Ám Piros Ildikó sem rendelkezik - nem is rendelkezhet még - az előbb felsorolt művészek szuggesztív személyes erejével. Amellett *az Ármány és szere*lemnél *az* együttes fogyatékosságaiért nem is kárpótolhat olyan mértékben egy

főszereplő kiválósága, mint Szophoklésznál vagy Shakespeare-nél, ahol egy nagy Antigoné vagy Oidipusz, egy Hamlet, Othello vagy Romeo-Júlia pár meg-mentheti az estét (még ha persze nem is ez az eszményi megoldás). Ehhez Schiller jellemábrázolása, szó volt már róla, önmagában nem elég komplex és izgalmas, de meg túlságosan erős önálló drámai funkció is hárul a többi szereplőre.

Amennyire Vámos koncepciója az előadás stílusát tekintve helyes volt, anynyira vitatható programszerű fiatalítási törekvése, illetve: ezt az újító törekvést csak az eredmények igazolhatták volna. Egy döntő ponton súlyos balszerencse is érte: Gábor Miklós megbetegedése a produkciót alighanem legfőbb vonzerejétől, az egykori elragadó Ferdinánd érett és a megelőző Gábor-alakításokból sejthetően döbbenetes varázsú kancellár-jától fosztotta meg. *Koltai* János nem kelhetett versenyre még ezzel az ígéret-tel sem. Először is, ő aztán az ellenkező végletbe esve vagy másfél évtizeddel fiatalabb szerepénél; nem Ferdinánd apjának, inkább bátyjának látszik. Már-pedig a legnagyobb színész is nehezen pótolhatná csak belső eszközökkel azt a fölényt, amelyet a kancellárnak, minden egyébtől függetlenül is, harminc év többlet és az ennek megfelelő külső megjelenés biztosít. Egyebekben érződött, hogy Koltai becsülettel törekszik Vámos puritánabb, a melodrámák nagy gazembercinek külsőséges fogásaitól óvakodó elgondolásának megvalósítására; de eb-ben a szerepben a teatralitás olcsó hatásainak kerülése csak nagyon egyéni, nagyon érdekes figurateremtés esetében hozhat sikert. Koltai megmaradt az intelligens szürkeségnél s ez az átvezető, társalgási részeknél megoldást jelenthet, de a forró izzású nagyjelenetekhez kevés. A lehetőségek alatt maradt Wurmhoz és von Kalbhoz való viszonyában is. Az ármány ötlete, igaz, Wurmtól származik, de ha a kancellár kancellári dimenziójú alak, akkor a megvetett titkár elgondolásához alkalmazkodva is megőrzi oroszlán-fölényét a gilisztával szemben; kreatúrájának ötletét saját, szükségszerű győzelme őhozzá egyébként is méltatlan előkészítésének tekinti, s nem válik Wurm szeppent alumnusává, mint ebben a jelenetben Koltai. Ugyan-csak hiányzott, illetve hiteltelen jelzések-re szorítkozott e hatalmas objektív és szubjektív fölény érzékeltetése a Kalbbal való jelenetekben is.

További három alakítás már nem véletlen szülte, hanem tudatos fiatalítási koncepción alapult; egyik sem sikerült meggyőzőre. Vámos várakozásával el-lentétben *Dégi* István Wurmja így sem vált Ferdinánd potenciális vetélytársává, már csak azért sem, mert a megjelenésé-ben is jellegzetesen karakterszínész Déginek tényleges kora ellenére sem jellemző és közvetlenül ható színészi attributuma a fiatalság. E szereplőnek Ferdinánddal való versenyképessége csakis a self made man fanatikus akaraterejének és céltudatos intelligenciájának érzékeltetésével bizonyítható be. Dégi alakításából ez hiányzott, kisszerű, akarnok strébernek tűnt. Ennél többet egy érdekes rendezői pillanatban jelzett csak: mikor a levéldiktálási jelenetben Lujza hideg undorától elborzadva kétségbe-esett szenvedéllyel borul a lány kezére. (Az említett nyugat-berlini előadáson Wurm a vad érzékiség valóságos meg-szállottja, kiéletlen vágyainak önfertőző áldozata volt; ez csábító színészi lehetőség, de Schillertől igen távol állt. Az ő Wurmjából kedvező körülmények között mintaszerű kispolgári családapa válnék; Lujzához mint még Ferdinánd megjelenése előtt kiszemelt megfelelő és kívánatos partihoz ragaszkodik, és démoni intrikájára nem a kisemmizett érzéki vágy tüzeli, hanem az eltökéltség, hogy jól elgondolt jövőbeli életformáját mindenáron megmentse.)

Lőte Attila életkora ugyan nagyjából megfelelhet von Kalbénak (bár néhány évvel feltétlenül fiatalabb nála), de a feladat roppant érett szakmai eszközöket kíván. A főudvarmester legjellemzőbb és legkomikusabb lényege ugyanis nem elsősorban öltözködésében és viselkedésében rejlik, hanem abban a teljes erkölcsi meggyőződésben és jó lelkiismeretben, amellyel a gerinctelen hajbókolást életformaként vállalja. És Lőte aki az utóbbi években modern darabokban pompás karakteralakításokat nyújtott, itt képtelen volt a szerep legfölszínibb rétege mögé hatolni.

Végül nem hozott igazi sikert a legdöntőbbnek szánt fiatalítási művelet sem: *Almási* Éva Lady Milfordja. Az alakítás ugyan sokkal artisztikusabb légkörteremtőbb, mint az előbb említettek, de épp ebben a szerepben ez kevés Gellért Endre nem azért osztotta először Bajorra, majd őutána, fiatalabb jelölteket mellőzve, Tőkés Annára és Lukács Margitra, mert e vezető művésznőket foglalkoztatni kellett. Lady Milford, a „tiszta lelkű kurtizánnak" ez az őstípusa a műnek dramaturgiailag is egyetlen kifogásolható pillére, mint figura pedig valószerűtlen, hitetlenül szélsőséges és túlszínezett, a mai ízléstől különösen távolálló. Mindennek tompítására, az alak elfogadtatására nem elég a tehetség; ehhez rendkívüli szakmai kultúra, rutin és - nem utolsósorban - bizonyos emberi és asszonyi tapasztalat-mennyiség szükséges. Amellett a hitel feltételei a néző részéről sem adottak. Meglehet, hogy Schiller korában *23* éves nők már rendelkezhettek részben ilyen viharos, váltdzatos múlttal, részben a sok csalódástól és visszafojtottságtól megsűrűsödött indulatokkal, gyűlöletre kész keserűséggel s ugyanakkor a lemondani tudás érett bölcsességével; ma ezt ilyen korú nőről, akit még fiatal lánynak szoktak minősíteni, aligha lehet elhinni. Persze sosem zárható ki, hogy az elgondolást egy átütő bravúr egy csapásra szentesíthette volna. Ennek híján mégis úgy érzem, hogy Lady Milfordot Magyarországon Bajor vagy Tőkés szintjén tegnap Tolnay Klári jeleníthette volna csak meg, ma pedig Ruttkai Éva len-ne képes rá; ő tudná a figura minden színét kibontani, minden törését elfogadtatni úgy, hogy ugyanakkor senki nem vonná kétségbe, hogy Ferdinándot megingathatja tizenéves szerelme iránti hűségében. Almási Éva játékának finom, tartózkodó pátosza ellenére sem tudta emberi-asszonyi hitellel megtölteni sem elbeszélt múltját, sem szemünk előtt zajló jelenét. Nem fogadtatta el sem a sokat próbált asszonyt, sem a minden-ható, valamennyi tényleges és lehetséges vetélytársát puszta létezésével elsöprő metreszt; csak a szerelmes fiatal nőt tudta elhitetni, megrázón, őszintén, azokban a percekben, mikor Ferdinándra borulva megvallja szerelmét; ez azonban inkább Lujza szerepe, mint Lady Milfordé.

Papírforma szerint a szereposztás legeszményibb pontjának *Huszti* Péter Ferdinándja ígérkezett; ő valóban 1971-es utóda 1950 Gábor Miklósának. Az alakítás csak részben felelt meg a várakozásnak. A hajdani „hősszerelmes"-kategória rég kiment a divatból, de Huszti, úgy tűnik, nagyszerű megjelenése ellenére, még annyira sem az, amennyire akár ma is megengedhető lenne. Legszebb alakításai pl. *az Egy hónap fa*lunban vagy *a Rakétában*, arra valla-

nak, hogy a szerelmet nem tekinti egy figura primer, mindent betöltő és meghatározó életmegnyilvánulásának, hanem ezt az érzést is csak egy ízig-vérig mai, fanyar, ironikus alapmagatartáson átszűrve tudja és akarja megjeleníteni. A klasszikus és modern repertoár számos főszerepe kiált az ilyen típusú és ráadásul Huszti egyéb adottságaival rendelkező színész után; Ferdinánd nem tartozik éppen közéjük. De még így is inkább birtokba vehette volna az alakot, ha - a jelekből ítélhetően - nem közeledik felé eleve elfogult idegenkedéssel; Husztit eddigi pályája során először láttam merevnek, egyhúrúnak, fakónak. Pedig érdemes lett volna megbirkózni azokkal a részekkel is, melyekben az alak lelki tartása egysíkú, problémátlan; akkor egy egységes alakítás sodrában még jobban felizzanának azok a jelenetek, amikor Huszti megadja magát Ferdinándnak, vagyis a bonyolultabb, összszetettebb, kettős játékot igénylő részekben, elsősorban az utolsó képben, mikor Ferdinánd viszonya Lujzához és Millerhez csupa ellentmondás, megnyilvánulásai telve vannak szerepjátszással és kettős értelmekkel. Itt Huszti, a modern színész elemében van - és paradox, de tulajdonképpen nagyon érthető módon igazi Ferdinándot játszik.

Változatlanul meggyőződésem, hogy *az Ármány és szerelmet* Vámos László, éppen ő és éppen ezzel a koncepcióval, az évad ünnepi estjévé tehette volna. Bár a közönségnek így is nagy élményt nyújt, s a dráma érvényéről így is meggyőz, mégis kár, hogy a várt és joggal remélt nagy találkozás elmaradt. Nehéz lesz olyan művet találni, mely az *Ármány és szerelem* szintjén nyújtana alkalmat Vámos Lászlónak, illetve a közönségnek a nagy romantika megidézésére, korszerű tolmácsolására és átélésére. Az előadás azonban ebben a formában is azt sugallja: érdemes megteremteni ezeket az alkalmakat.

Friedrich Schiller:
Ármány és szerelem (Madách Színház)

Fordította: *Vas István, rendezte: Vámos László, díszlet: Siki Emil, jelmez: Hruby Mária.* ***Szereplők:*** *Koltai János, Huszti Péter,* ***Papp*** *János, Lőte Attila, Almási Éva, Dégi István, Pécsi* ***Sándor,*** *Békés Itala, Piros Ildikó, Csűrös Karola, Szénási* ***Ernő, Frankovits Péter, Regős Péter.***

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Egy furcsa pár

Széljegyzetek Stoppardról és Rosencrantzékról

Tom Stoppard volt az első cseh, akinek darabját műsorára tűzte a londoni Nemzeti Színház és az első angol, aki harmincadik születésnapja előtt láthatta művét a Nemzeti színpadán.

Tehát cseh, vagy angol?

Darabja stílusában szólva: mindkettő és egyik sem.

[1]937-[be]n született Zlinben (ma Gottwaldov). Apja a Bata cipőgyár orvosaként a háború kitörése előtt családjával együtt Szingapurba ment kiküldetésbe, a cég ottani leányvállalatához. Amikor a japánok elfoglalták Szingapurt, fogságba esett és senki többet nem hallott róla. Tom édesanyja két kisfiával Indiába menekült a japánok elől. Ott megismerkedett egy Stoppard nevű angol őrnagygyal. A háború után férjét holttá nyilvánították és ő hozzáment Stoppardhoz. Az őrnagy a gyerekeket adoptálta, majd az egész család Angliában telepedett le.

Tom teljesen elangolosodott. Noha kizárólag cseh vér folyik ereiben, csak angolul olvas és ír.

Bár ... ez nem olyan egyszerű. Első nagy sikerű darabja *a Rosencrantz és Guildenstern halott* olyan összetett hatásokat mutat, annyira nem csak angol, hogy nem is lenne olyan nehéz kafkai vonásokat fölfedezni benne. Rosencrantzék félelmeikkel, szorongásaikkal és huszadik századi bizonytalanságaikkal oly akadálytalanul jutnak be Helsingőrbe, mintha Marcel Aymé regényében, A *fal* járóban közlekednének.

Mégis, kik ezek?

Már megjelentek mind a kritikák és a címszereplők értelmezésében kevés az egyezés. Egyszer kispolgárokról olvasunk, akik csak maguknak mernek kérdéseket föltenni. Máskor két mai kisembert lát a kritikus, akik nem értik, mi történik velük. Epizodisták tragikomédiája játszódik le hát előttünk, vagy az Ember kiszolgáltatottságának tragédiája?

Mi okozza a zavart, az eltérő értelmezéseket? Talán elsősorban az, hogy a mű nem egynemű anyagból készült. Az író a szereplőket *a* Hamletből, a filozófiát a *Godot-ból,* a technikát pedig nagyrészt Pirandellótól kölcsönözte.

'Furcsa módon a dráma mégsem epigon fércmű vagy élősködő parazita, jó néhány ország közönsége előtt vitték sikerre jelentős rendezők és színészek, és bizonyították be, hogy a darabban aktuális gondolatok, sokakat foglalkoztató kérdések élnek.

Az, hogy *a Godotra* emlékeztető dráma mindenütt nagyobb közönségsiker volt, mint maga *a Godot,* többféle magyarázatra csábította a külföldi kritikát:

a) Remek bevezetés az egzisztencializmusba.

b) Divatfilozófiai szintre szállít le egy eredeti gondolatrendszert. Az író a halálról szóló bölcselkedéseket oly könnyedén nyomja ki, mint a fogpasztát a tubusból.

c) Oda a költőiség, ez a darab csak ravasz spekuláció. Beckett, de könnyek nélkül.

Az „előregyártott elemek"

Az írók és a Shakespeare-kutatók között régóta vannak olyanok, akiket foglalkoztat a hősök darabon kívüli élete. Igy írt Hauptmann *Hamlet Wittenbergben* címmel a királyfi németországi éveiről, és így születtek tanulmányok arról, hogy milyen lehetett Lear király felesége, volt-e gyereke Lady Macbethnek stb.

Stoppard elismerést érdemlő teljesítménye, hogy mindjárt darabja elején messze túllép a romantikus szemléletmódon. Nem egyszerűen csak az foglalkoz tatja, hogy mit csinál Rosencrantz és Guildenstern, amikor nincsenek a színen. A modern ember jellemében, magatartásában olyan vonásokat fedez fel, amelyek a két fiatalemberben is megvannak.

Gondosan különbséget tesz saját antihősei és Shakespeare mamelukjai között. *A Hamletben* szereplő hét jelenet közül tudatosan kihagyja az ötödiket, azt, amelyben a két hosszú nevű fickó tudatos kémnek, gátlástalan besúgónak mutatkozik. (Ebben a jelenetben anyjához hívják Hamletet, de előtte lépre akarják csalni, bizonyságot akarnak szerezni terveiről.) Stoppard nem a bárkit eláruló emberekről ír, akiket csak az előrejutás érdekel.

A Hamlet-dráma eseményei, szövegei

nem mankóul szolgálnak, hanem arra, hogy a nézőtér egészen másképpen lássa e valóban godot-i várakozás és tanácstalanság helyzetében a két antihőst. óriási a különbség: a közönség nem él olyan bizonytalanságban, mint a *Godot* nézőterén, mert mindenki betéve tudja, hogy *a* Hamletben mi történik. Stoppard ravasz módon látszatelőnyhöz juttatja a nézőt. A jámbor azt hiszi, hogy fölény-ben van, ő itt kívülálló. Úgy nevet Rosencrantzékon, hogy sok esetben észre sem veszi: önmagát nevette ki és inkább sírnia kéne.

Adáshiba Helsingőrben

Rosencrantzot és Guildensternt nem-hogy az isten, de még egy olyan dráma, mint a *Hamlet* sem tudja megváltani, rábírni, hogy szembenézzenek magukkal, hogy ráébredjenek: hasznosan föl nem használt életük csupa tengés-lengés, az értelmetlenség példázata.

Stoppard nem azzal tartja meg figyelmünket, majdnem rokonszenvünket, hogy kimondja: „mindannyian rokonaik vagyunk tájékozatlanságunkban és meddő kutatásainkban", hanem ironikusan, annyi bumfordisággal, már-már chaplini esendőséggel és humorérzékkel ruházza fel szereplőit, hogy előbb említett álfölényünk szemszögéből legalább annyira áldozatoknak is lássuk őket, mint amennyire bűnösöknek.

Érdemes megemlíteni, hogy a darab a legnagyobb hatást Nyugat-Németországban váltotta ki. Ott az értelmezés a szereplőket inkább áldozatnak látta. „A mechanikus közöny, a katasztrófa kerekei között szétzúzódik az, akit odavet a sorsa." (Mykenae, 1967. aug. 31.) A német színpadokon a darab a nagy eseményekbe gabalyodott kisember tragédiája. Csupán parancsot teljesít, s ha érzelmileg lázadozik is (Rosencrantz a hajón sírva gondol Hamlet várható halálára: „De hiszen a barátai vagyunk."), végül nincs ereje nemet mondani a hatalomnak, engedelmeskednie kell.

Úgy véljük, ezzel a felmentéssel Stoppard nem szolgál. Mintha a sokszor visszatérő egzisztencialista magyarázkodás mögött az önmaguknak csupán *egy*-szer bevallott gondolat bujkálna folyton: a legelején kellett volna kikerülni a csapdát. A tragédiajátszók végig megmutatják a másik lehetőséget. Az ő el-kötelezettségük teljesen külsőséges, pillanatnyi. Álarcok, maszkok, jelmezek védelmében angolnaként siklanak ki a belekeveredés veszélyéből. Ők valamennyien végig területenkívüliséget élveznek.

STOPPARD: ROSENCRANTZ ÉS GUILDENSTERN HALOTT (NEMZETI SZÍNHÁZ)
AVAR ISTVÁN (GUILDENSTERN), SINKOVITS IMRE (ROSENCRANTZ) É" A TRAGÉDIAJÁTSZÓK, középen: KÁLMÁN GYÖRGY (SZÍNÉSZ) (MTI fotó - Keleti Éva felv.)

A két főszereplő nincs ilyen előnyös helyzetben, de egy választási lehetőségük nekik is adódott: „házon kívül" lehettek volna, amikor értük küldtek.

Mennyire, értik a sorsukat?

Felvethető a kérdés: valóban ennyire nem értik, hogy mi történik velük? Van ugyanis az első felvonás vége felé egy pillanat, amikor úgy látszik, most ráhibáztak, értik a helyzetet, látják, hogy jogellenes Claudius trónralépése, szeméremsértő a királyné gyors házassága, és csupán az igazságtól való megijedtükben felejtik el gyorsan az egészet.

Valóban, ez a ráhibázás benne szerepel a szövegben. Csakhogy nagyon jellemző, miként lépnek ki ebből a súlyos felismerésből. „No de miért kell neked ilyen különösen viselkedni?" Nem áll-nak meg, nem gondolnak bele Hamlet helyzetébe, s lassan megértjük, hogy mindaz a rémes telitalálat, amit az előbb elmondtak, közszájon forgó, innen-onnan halott szóbeszéd, melyet ők csak el-szajkóznak, de nem gondolnak végig.

Nagyon tipikus ez az eset. Darabbeli életük során csak úgy dől belőlük az „okos" zanza, a filozófiát meg nem emésztett kisember álbölcselkedése. És mindez nem más, mint félelmeik, tanácstalanságuk takarója.

Mi a véleménye róluk Stoppardnak? Láthattuk, a darab többféleképpen ol-vasható, a hangsúlyok elég szabadon to-logathatók. Úgy vélem, Stoppard nem könnyű játékot akart írni. Bármilyen humorosan, kamaszos játékossággal bo-nyolítja az „ikrek" sorsát, szándéka mégis komoly. Egyszer csak kirántja a közönséget a látszatfölény helyzetéből, és csupán azok lehetnek továbbra is biztonságban, akik ismerik magukat annyira, hogy tudják, mi történne velük, ha egy olyan drámába keverednének, amelynek kimenetelét éppúgy nem ismernék, mint Rosencrantzék *a Hamletét.*

Bár Stoppard állásfoglalása végül is a címben fejeződik ki a leghatározottabban, a meddő játékok, szellemes tréfálkozások közepette, önmaguk és helyzetük értelmezése során azért lassan fény derül Rosencrantzék vétkére. Nincs meg bennük az értelem keresésének, a tisztességnek a szenvedélye. Kérdezősködnek és találgatnak - ez igaz -, de csak úgy, mellékesen. Messze a saját lehetőségeik alatt maradnak. Ha fölvetődne a kérdés, hogy mióta halottak, a válasz csak az lehet: amióta élnek.

SZÁNTÓ ERIKA

Pontok a térben

Stoppard a Nemzeti Színházban

A tágas színpadi világban, önmaguk szabta barlangszűk folyosón bolyong két ember. Nevük a nagyszabású Shakespeare-hősök szomszédságától ismerősnek, jelentősnek tűnik: Rosencrantznak és Guildensternnek szólongatják őket, ha eljött a hívás ideje, s indulni kell. Igaz,

két név valamiképpen furcsán össze-tapadt, külön jelentése mindegyiknek elveszett, együtt s csak egymás szom-szédságában létezik és ér valamit, hiszen közös a homályos rendeltetés, amely a szédítően tágas létben egy szorongatóan szűk cselekvési lehetőséget számukra kijelölt.

Tom Stoppard Shakespeare-től kiköl-csönzött figurái nem véletlenül kerültek monumentalitást, erőt sugárzó díszletfa-lak közé a Nemzeti Színház színpadán. S nem véletlen az sem, *hogy* ebben a szép és jelentős térben olyan kirekesz-tettek és gyámoltalanok. Hogy az egésszel tulajdonképpen nincs mit kezdeniük ... Hiszen a színpad előterében, egyetlen keskeny sávban őgyelegnek csupán, és semmihez sem fognak a nagy-szerű érzékkel kialakított, izgalmas térben, amelyet arra teremtett a fantázia, hogy jelentős és tanulságos, megrendítő és katarzist hozó színpadi történés szín-helye legyen.

Ez a kihasználatlanul maradt, de szuverén művészi erővel ható színpadi látvány sokat kifejez Stoppard mondanivalójából, vagy még inkább abból a gondolathalmazból, amelyet a mű - a részletek kimunkáltságánál mélyebbre mutató - ötlete indukál. Stoppard ugyanis egyszerre teremt gondolatilag többre és kevesebbre keretet nálánál tekintélyesebb, a világhírben mindenesetre előrébb tartó abszurd rokonainál. Műve lehetne elégtelen végbizonyítvány, amelyet az emberiség nevére kiállít, s ebben az esetben nincs egyéb jelentése, mint a tehetetlenül széttárt karoké, amelyek a morális ítélkezés fölösleges és reménytelen voltát jelzik. Nem kell azonban erő-szakos „átértelmező" buzgólkodás ahhoz, hogy a reménytelen s így már a moralizálásról is lemondó Stoppardról kiderüljön, hogy nagyon is elszánt, javító és világmegváltó szándék munkálkodik benne, s a belenyugvó reménytelenség helyett dühödt és dühre serkentő ítélkező, aki a karikaturista pontosságával rajzolja el figuráin azokat a vonásokat, amelyeket gyűlöl és megvet: ami ellen lázít, és tiltakozást akar kicsikarni.

Az emberiség „jellemét" kilátástalan-nak, reménytelennek látó íróról Marton Endre színpadán kiderül, hogy „gyógyíthatatlan" reménykedő, s elszánt moralista.

Cilinderes különcök

Rosencrantz és Guildenstern - akik ha az olvasmányélményből ítélünk róluk, a statisztikai átlagot, a „kisembert" szim-bolizálják, némi jelképhez illendő túlzással - a Nemzeti Színház előadásában extrém esetként, meghökkentő és elijesztő különösként jelennek meg, s már nem ők, hanem csak a sorsuk őrzi meg a jel-képességet.

Marton rendezői utasítására a „két Erzsébet-kori úriember" bohócsapkára emlékeztető lila, ortopéd cilindert nyomott a fejébe, s ellenkezve a szerzői utasítással - mely szerint megjelenésük legyen elegáns - külsejükben is hangsúlyozzák az esett együgyűséget, s már elő-re „beexponálják" halálos végű felsülé-süket.

A megsemmisülésből - amellyel Stoppard kétségenkívül megfenyegeti a létbe lökött embert, aki nem érti sem azt, hogy mit kell tennie, sem azt hogy távoli, neve nincs hatalmak mit várnak tőle - felsülés lesz. Felsül a két oktondi, akik nem értik, mi történik körülöttük és velük, de nem azért, mert sem-miféle történésnek nincs értelme, s a dolgok körüljárhatatlanok és meghatározhatatlanok, hanem mert ők tunyák és kis-eszűek, ostobák és gyengék - kirívóan és szembeszökően azok ...

A harsogó és karikatúrává túlzott os-tobaság és gyengeség példabeszéddé, moralizáló tandrámává teszi a művet, kisöprűzi belőle a metafizikussá tágított általánosítást, az ember (csupa nagybe-tűvel) már csak okulásul ül az iskola-padban, a „szégyenpadban", rossz pél-daként két bohócsapkás különc, az átlagtól eltérő unikum feszeng. A történés is megszűnik azt sugallni, hogy *így és csak így* eshetett meg mindez, a figurákban rejlő túlzás meghagyja a reményt, hogy a dolgoknak még sokféle útja-módja van a végkifejletig.

Ha Rosencrantz és Guildenstern sorsa csak rájuk szabott, ha végzetüket önma-

STOPPARD: ROSENCRANTZ ÉS GULDENSTERN HALOTT (NEMZETI SZÍNHÁZ) AVAR ISTVÁN (GUILDENSTERN), RONYECZ MÁRIA (GERTRÚD), ŐZE LAJOS (CLAUDIUS), VELENCZEI ISTVÁN (POLONIUS), SINKOVITS IMRE (ROSENCRANTZ) (MTI fotó --Keleti Éva felv.)

gukban hordják, s nem kikerülhetetlenül a külső, objektív világ méri rájuk, ha egyáltalán léteznek másfajta utak, s vannak valódi alternatívák, akkor az indulatnak, a morális ítélkezésnek létjogosultsága van, s a művész nem válik bohóccá a talárban...

Marton Endre Rosencrantz és Guildenstern-JE a felszínen játékosabb, komolytalanabb, több nevetést pukkaszt, és kevesebb világmegváltó szándékot árul el, mint amit az eredeti mű sugall. Valójában ez a bohóctréfa jelleg - bár-mennyire paradoxonként hangzik - azt erősíti meg a műben, ami a legkomolyabban vehető: azt, hogy ami előttünk zajlik, képtelenség, röhejre és dühöngés-re okot adó, és semmi esetre sem természetes.

Beszélgetés a borjúval

Az ismételhetetlenül saját hangon megszólaló publicista Bálint György borjúval folytatott beszélgetése jutott eszem-be az előadás közben. „A parancsnak mindig engedelmeskedni kell - utasított rendre a borjú. Minden borjú engedelmeskedik a parancsnak. Mi csak egyszerű borjak vagyunk, és nem tudhatjuk, mi jó nekünk, mire van szükségünk. Az emberek jók és okosak, ők adnak nekünk enni, és ők vezetnek bennünket. Hová jutnánk, ha minden kisborjú a maga fejével akarna gondolkodni?

– Így hova jutnak? - kérdeztem óvatosan és lopva a kirakat felé pillantottam, a borjúhúsokra.

– Ilyet nem szabad kérdezni! - mondta rosszallóan a borjú. - Semmi közünk ahhoz, hogy hová vezetnek bennünket. Nekünk csak egy dolgunk van: szót fogadni és menni, ahova visznek. Ők a javunkat akarják.

– Uram - mondtam, és egészen közel hajoltam hozzá - ön még nem hallott semmit a borjúsültről?"

„Most már a helyünkre tettek minket." - mondja megnyugvással Guildenstern, és a legkisebb emóció nélkül tér napirendre a „borjúsült" látványa felett, amelyet a színészek játéka jelenthetne számára, ha nem lenne oly teljességgel képtelen a dolgok jelentésének megfejtésére.

Marton színpadelképzelésében minden következetesen egy szembeállítást szolgál: az értelmes lét és az értelmes létben is megtermő értelmetlenség ellentétét. Stoppard műve ennek az elképzelésnek nem áll ellent, ha nem is túl sok és elég egyértelmű fogódzókat nyújt hozzá. A legnagyobb leleményhez - amely *a Hamlet* nagyon is értelmes történését, gondolati feszültségét s az egészből sem-mit fel nem fogó, csak öntudatlanul részt vevő Rosencrantz és Guildenstern kettősségét pontosan kifejezi - egy „filmes" ötlet megvalósítása vezette a rendezőt. A két udvaronc életében és jelenetében a shakespeare-i Hamlet-jelene-tek szinte patódiaként hatnak: Gertrud skandál, Claudius fűrészporként darál-ja fogai közt a hangsúlyok nélkül értelmét vesztett szöveget, és néző legyen a talpán, aki innen megérti ezeknek a hal-hatatlan soroknak a tartalmát ...

Hamlet már nem annyira nevetésre ingerlő, mint rejtélyes, szánalomra méltó és egyúttal riasztó idegen, Opheliából csak egy romantikusan lobogó hajtömeg-re emlékezhetünk, amely iránytalan és riadt futása közben sejtelmesen úszik utána .. .

STOPPARD: ROSENCRANTZ ÉS GUILDENSTERN HALOTT (NEMZETI SZÍNHÁZ)
SINKOVITS IMRE (ROSENCRANTZ) ÉS AVAR ISTVÁN (GUILDENSTERN) (MTI fotó - Keleti Éva felv).

„Szubjektív kamera" a színpadon

Valóban paródiáról van-e szó? A nézőtéren kétségtelenül ezekben a „hamleti" pillanatokban szinte mondatról mondatra végighullámzik a nevetés, hiszen a kiüresedett pózok, egy tragédia tragikumát vesztett csontváza nagyon is nevetésre ingerlő. Csakhogy az utolsó jelenetben, amikor a „két prominens senki" már halott, egyszerre megváltozik minden. A tragédia, mint valami szellemi vérátömlesztés után, sejtetni engedi újra mélységét, fájdalmát, valódi önma-gát ... A tragédia, a világ - a hamleti világ valóságos arca - tehát nem blöff csupán, nem tűnt el a dolgokból az értelem, csupán időlegesen láthatatlanná vált, valami elfedte a szemünk elől.

A filmművészetből átvándorolt a színpadra a „szubjektív kamera", amely valamely hős vagy hősök szemszögéből közvetíti - az egyén látásmódját, személyiségét, indulatait, érzelmeit közbeiktatva - a dolgokat. *A Hamletben* össze-csapó erőkből Rosencrantz és Guildenstern alig érzékel többet, mint néhány pregnáns gesztust, melyre valakik valakikkel szembeni vitában ragadtatják magukat, a szavak az ő fülük számára abrakadabrává lesznek, nincs jelentésük, csak valamiféle zörej-zenéjük .. .

Marton Endre szöveghúzásai, korrekciói, de mindenekelőtt a zárójelenet beállítása azt szolgálja, hogy világosan elkülönüljön a valóságos világ és a valóságos világról alkotott hamis tudatától vezérelt két antihős. Ezért tűnik el látszólag „következetlenül" a mű végéről az idézőjel, de itt lehet meglelni talán a kulcsát a Színész figurájának értelmezéséhez is.

A két derűs együgyűvel szemben a Színész keserű ember. A világ menetébe éppúgy nem tud cselekvően beépülni, mint Rosencrantz és Guildenstern. Csak-hogy amíg azok természetesnek érzik a dolgok felfoghatatlanságát, és jól meg-férnek bármilyen észbontó ténnyel, nem akadnak fenn semmin, a mindig fejre hulló pénzdarab képtelenségét éppúgy el tudják fogadni, mint a hívást, amelyet nem kísér semmilyen magyarázat, a Színész minden szava lázadás és ostorozó elégedetlenség, a kérdések sorolása és az ellentmondások kegyetlen felmutatása.

A „normális" világ

A két senkiházi csupa világgal kibékült harmónia, a Színész a két lábon járó kibékíthetetlenség. Amit azok végül mégis megsejtenek - hogy valamiféle pillanatnak megiscsak lennie kell, amikor a dolgok felett még dönteni lehet - azt a Színész mindig is tudta, sőt ebbe a tudásba már bele is fáradt, bele is keseredett. Ennek a fáradtságnak a pontos színészi megfogalmazása és felmutatása ennek az előadásnak az alappillére. A két udvaronc és a Színész magatartásában szélsőségeket kell megmutatni ahhoz, hogy a köztük szélesre tágított térben elférjen a „normális világ". Ha ez a távolság bármilyen apró, értelmezésbeli következetlenség miatt leszűkülne - az előadás koncepciója nem valósulhatna meg.

Stoppard darabja egyébként is nagy önfegyelemre szorítja a színészeket. Kálmán György a Színész szerepében végre megrendítő erővel tudta színpadi létté formálni azt a viharos és minőségileg újat hozó művészi forrongást, amelyben az utóbbi években él és dolgozik. „Kálmános" manírjainak egyszerű eldobása helyett nehezebb úton jár: gazdagabb, megszenvedettebb tartalommal tölti fel, új oldaláról mutatja meg eszközeit, s az általánosságok műmélysége helyett azok ir0nikus leleplezését nyújtja. Alakítása, amely mérnöki pontossággal illeszkedik

az előadásba, arra a bűvészre emlékeztet, aki nyugodt bölcsességgel leplezi le trükkjeit, hiszen az igazi varázslatra is van még ereje.

A Színész keserű, túlhabzó s mégis oly lemondó indulataiban nem oldódik fel teljesen, a hatásban megmutatja a hatásvadász trükkjét, s épp ebben az önismeretből táplálkozó lelki harakiriben válik igazán megrendítővé.

Rosencrantz és Guildenstern kettőse Sinkovits Imre és Avar István összjátékára épül. Mindketten olyan függésben vannak, egymás „mozdulataiba" kapaszkodva, mint a kötélre hurkolt hegymászók. Biztatóan jól viselik el, hogy *egy*-más nélkül nem kapaszkodhatnak fel a hegytetőre.

A rendezői elképzelésen szinte pillanatonként torzíthatnának, s a szövegnek gyakran vonzása is lenne, hogy valamelyikük kizökkenjen az együgyűség monotonságából. Hogy nem teszik, használ az előadás gondolati tisztaságának, de a kívánatosnál (amely a mű lényegéből fakad) szürkébbre fakítja őket... Igaz, szöveg szerint is többször felhívják a figyelmünket arra, hogy a két úrról a világ nemigen tartja számon, hogy melyik melyik, sőt saját maguk is gyakran zavarba kerülnek, ha ennek a kényes kérdésnek a tisztázása már elodázhatatlan, de úgy hiszem, a bennük közös legfontosabb vonás - az a magatartás, amellyel akarat és értelem nélkül sodródnak, s élik látszatéletüket - akkor hatna igazán döbbenetes erővel, ha lenne rajtuk, bennük valami szembeszökően és meghökkentően különböző is... Így a képlet áttetszőbb, de feltétlenül szimplább, mint lehetne.

Az abszurdokkal rokon Stoppard figurái a Nemzeti Színház színpadán Kézdy Lóránt nagyszerű s így azok kisszerűségét remekül érzékeltető díszletei között, Schäffer Judit ruháiban mutatkoznak a magyar néző előtt. Jó hogy itt, ebben a tágas térben fuldokoltak, így is jelezvén, hogy nem a mennyezet van alacsonyan, ha nem tudnak kiegyenesedni .. .

Tom Stoppard:
Rosencrantz és Guildenstern halott
(Nemzeti Színház)
Fordította: Vas István, rendezte: Marton Endre, díszlet: Kézdi Lóránt, jelmez: Schäfffer Judit, koreográfia: Bánhidi Attila, zene: Durkó Zsolt. Szereplők: Sinkovits Imre, Avar István, Kálmán György, Szacsvay László fh., Sinkó László, Farkas Zsuzsa fh., Őze Lajos, Ronyecz Mária, Velencei István, Szersén Gyula, Blaskó Péter, Versényi László, Bánhídi Attila, Galkó Bencze, Klamár György, Muskát László, Kovács Dezső, Tichy József.

PÁLYI ANDRÁS

Mit keres a Thália?

Örvendetes jelenség színházművészetünkben, hogy egyre gyakrabban jönnek létre alkotói kollektívák, vagy legalábbis törekvések, kezdeményezések születnek ezzel a céllal. Ugyanakkor színházi életünk struktúrája még mindig elég merev ahhoz, hogy azok a rendezők, színészek, tervezők stb., akik művészi ideáljukban, elképzeléseikben találkoznak, sokszor csak komoly nehézségek leküzdésével tudjanak együttdolgozni. S ez utóbbi tény, mely kevésbé örvendetes, kétség-kívül kárára van az előbbinek. Vagyis mondjuk ki nyíltan: objektív akadályai *is* vannak, hogy igazi színházi alkotó-műhelyek jöjjenek létre. De a dolgok ilyetén állapota fölötti kesergés helyett érdemlegesebbnek látszik, ha fokozott figyelmet szentelünk azoknak a jelenségeknek, melyek színházi *műhelyek* ki-alakulását ígérik. Annál is inkább, mert a jelek, mint mondottuk, szaporodnak.

Ilyen jeleket fedezhettünk fel a Thália Színház néhány előadásában is az el-múlt évadban. Sőt, nem is csak ebben a szezonban. Ha úgy tetszik, több évet is visszaugorhatunk, akár 1963-ig, ami-kor a színház jelenlegi nevét felvette. A kérdés mégsem ilyen egyszerű. Hisz minden színháznak, így a Tháliának is van egy *műsorpolitikai* arculata, s egy *művészi* profilja. A kettő természetesen összefügg, előfordul, hogy szét sem választható; vagyis minél nagyobb művészi eredményeket ér el a színház, annál kevésbé lehet e kettősségről beszélni. A műsorpolitikai arculatot ugyanis a darabválasztás, azt is mondhatnánk, az *írók* névsora határozza meg, a művészi profilt inkább a színházi alkotóművészek munkája, elsősorban *a rendezői-színészi* törekvések.

Vizsgálódásunkban így elindulhatunk egy egészen naivnak tűnő példától is: nevezetesen, hogy a Thália Színház erős vonzódást mutat a neves regényírókhoz (igen sűrűn kerülnek műsorra regénydramatizálások vagy ismert regényírók drámai művei). De ez a statisztika mindjárt más hangsúlyt kap, ha arra gondolunk, amiről Kazimir Károly, a színház művészeti vezetője többször is beszélt nyilatkozataiban: hogy ez a színház elsődleges céljának a népművelés, divatosabb szóval a közművelődés szolgálatát te-kinti. S ez ismét más megvilágításba kerül, ha megállapítjuk, hogy azok az elő-adások, melyek hol kevésbé, hol jobban körvonalazódva, új színházi törekvést jeleztek a Thália repertoárjában, előbb-utóbb lényegesen befolyásolták a darabválasztást. Vagyis a színház ezekben az esetekben olyan drámai (vagy dramatizálható) művek mellett döntött, melyek lehetőséget kínáltak egy sor bohózati, mármár happeninges elemet tartalmazó mutatványos játékra. Ez a játék előbb csak ígért, majd körül is rajzolt egy sajátos rendezői útkeresést, mely elsősorban Kazimir Károly és Gosztonyi János nevéhez fűződik, s amely a „tudatalatti", inkább ösztönösnek tűnő művészi orientációból fokozatosan a színház művészi arculatának domináns elemévé fejlődött.

A mutatvány értéke

A mesejáték ezen a színpadon villámtréfákból kötött csokor lesz: *A holdbéli csónakos* előadásán a mesterséges, azaz tűzkőből csiholt szikrákkal villogó játékpisztolytól a búgócsigáig, a bohócsipkától a színpad közepére állított létráig és az aláengedett világosítóhídig minden a színész rendelkezésére áll, hogy mulattasson. Cigánykereket hányhat és tótágast állhat, hasra eshet és kettéfűrészelhetik, hisz valójában egyetlen törvény igazgatja e villámtréfák sorát: hogy a néző nevessen. Kazimir láthatóan a színpadi *komédiázás* pejoratív értelme ellen tiltakozik előadásával: legelsősorban játékot, mutatványt, parádét akar a színpadon, s az irodalmi szöveget kötetlenül kezeli, 4 szavak, mondatok többrétegű költői tartalmát pedig (különösen érvényes ez az előadásba beleolvasztott nagyszámú Weöres-versre) a villámtréfák hangulatához és modorához igazítja.

És a közönség nevet. Hol harsányan, hol szelíden, hol zavartan, hol idétlenül. A Weöres-versek ugyanis nemegyszer a gyermeki idétlenség álarca mögé rejtik játékos filozófiájukat; a Thália színpadán azonban nem egy ilyen versbetét esetében épp az „álarcot" játssza el a színész, sőt néha kifejezetten hangsúlyt, nyomatékot kap - bizonyos rájátszással - a szöveg „idétlensége", ezáltal pedig gyakran elvész a „filozófia". Kazimir, aki többször elmondotta már, hogy számára nem létezik külön a vígjáték, elő-szeretettel használt korábbi rendezései-

ben is *bohózati elemeket*. Olyan színpadi eszközöket tehát, amelyek elsősorban a helyzetekből, a színpadi pillanat komikumából táplálkoztak. Maguk a Kazimir rendezte előadások azonban közel sem kívánnak bohózattá lenni. Jól mutatta ezt már a *Godot-ra várva* bohózati hangszerelése, amely egyébként csak előképe Kazimir mai törekvéseinek. Hisz ekkor még sokkal „hagyományosabb" volt a dráma és a rendező viszonya, szigorúbb a szövegkezelés stb. A bohózati elemek nem kerültek ellentmondásba a drámai tartalommal, s nem is fedték el Beckett keserűen optimista vagy jókedvűen pesszimista filozófiáját, csupán idézőjelbe tették, szemérmesen, minden hivalkodás nélkül. S ezért ez a produkció egy igen jól egyensúlyozott előadás lett, ha valamivel könnyebb hangvételű is, mint maga a becketti mű.

A jó szemű megfigyelő már akkor sejthette, hogy ez a könnyed hangszerelés nem egyszerűen Godot-nak vagy Beckett-nek szól. Kazimirt a színpadi mutatvány vonzza, de nem az attraktív cirkuszi produkció, hanem a vásári artisták, bábjátékosok, körhintások, a céllövöldék. egyszóval *a mutatványosok* világa. Sőt: a hivalkodó hasábhirdetések, a fényreklámok, a nagyvárosi zaj, a gépi zene, a mindent túlharsogó beat, a Coca-Colás ládák közt őrjöngő hippik vagy álhippik, a mennyekben, azaz a Holdban daloló beaténekes és az íróasztalánál aktákat alákörmölő atyaúristen. S ami-kor ez a rendhagyó farsangi karnevál beszabadul a színpadra, legyen az Milton dramatizált eposzának, *Az elveszett* paradicsomnak vagy Weöres költői bábjátékának az előadása, minden asszociáció lehetségessé válik, ami csak a mai néző „tudatalattijában" leledzik, a Konsumtouristtól a Vidám Parkig, az imperialista agresszoroktól a betlehemi három királyokig. Közben pedig a létra te-tejéről vagy a világosító hídról ugyan-úgy megejtő líra, mai költészetünk egy-egy „gyöngysora" hangzik, mint a női ruhába bújtatott, ízléstelenül ficánkoló Szabó Gyula, azaz Vitéz László szájából.

Igazi, mondhatnánk, *klasszikus* hatásvadászat ez, melyben a színészi mutatványok mind „ülnek", funkciójuk van: elmossák a rivaldát, felszabadítják a nézőteret. Csak a drámai *szuggesztivitás*

JOSEPH HELLER: IRÁNY NEW HAVEN
(THÁLIA SZÍNHÁZ) HARSÁNYI GÁBOR (HENDERSON)
(Iklády László felv.)

hiányzik belőlük. Olyanok, mint a vásári mutatványok általában: feldobnak, kacagtatnak, „kikapcsolódást" nyújtanak... A baj csak az, hogy A *holdbéli csónakos* előadásán maga a weöresi játék és gondolat - elhalványul. Pontosabban: hol előtűnik, hol eltűnik. Akár egy fényreklám, mely hol Weöres, hol a Thália Színház törekvését propagálja.

A kettőt nemigen sikerült teljesen összehangolni. S a konfliktus, mely a színház és az írott dráma közt feszül, esté-ről estére megkérdőjelezi a mutatvány értékét.

Irodalom és *játék.*

Könnyen lehet egyébként, hogy ez a konfliktus a modern színház Achilles-sarka. Mindenesetre világszínházi méretű probléma, melyet aligha tisztázhatunk itt mellékesen. Maradjunk tehát a Thália Színház művészi útkeresése által felvett aspektusnál. Ha azt mondtuk a *Godot,* előadásáról, hogy *szemérmesen* élt a bohózati elemekkel, akkor A *hold-béli csónakos* Thália-beli változatáról épp az ellenkezőjét állíthatjuk. Ez a színpadi „szemérmetlenség" azonban korántsem marasztalható el egyértelműen. Abban a színészi magamutogatásban, amivel itt találkozunk, van valami meg-ható. A színész mintegy *odadobja magát* a legolcsóbb nevetés prédájának is, s a legképtelenebb dolgokra vállalkozik, ha átjut vele a rivaldán.

Át is jut. *A holdbéli* csónakosban ugyanúgy, mint Gosztonyi János két stúdióbeli egyfelvonásosában, *A nagy lehetetlenben* és *A néma énekesnőben. A* kérdés csak az. amit fentebb egyébként már jeleztünk: hogy tudniillik mennyi a művészi értéke ennek az átjutásnak? A *holdbéli* csónakosban Esztergályos Cecília és Monori Lili játéka az, ami valóban autentikus része az előadásnak; ennek a két színésznek viszont úgyszólván egyetlen „szemérmetlen" gesztusa sincs, bár ők is szívesen élnek bohózati eszközökkel. Nem is kerülhetnék ezt meg. Egyébként szerencséjük is van: a Weöres-bábjátékon belül is olyan szerep jutott rájuk, melyben ugyancsak szélsőséges lehet a színész, anélkül, hogy konfliktusba kerülne a szöveggel. Mégsem egyszerűen szereposztási kérdés ez, sokkal inkább a színészi felkészültségé. (Szabó Gyula például egy hasonló értékű szerepben sokkal gyengébben vizsgázik.) Azaz a színház, fémjelezzék bár elsősorban rendezői útkeresések művészi arculatát, különösen, ha a könnyebb faj-súlyú vásári mutatványban a csillogó játékosság érdekli, *ki van szolgáltatva a színésznek..* Abban a színházban, ahol ilyen élesen felvetődik az irodalom és a színpadon folyó játék konfliktusa, elsőd-leges kérdéssé válik a színészek felkészültsége, képzettségük milyensége, belső egyensúlyuk, az önmagukból adott érzelmi-tudati tartalom; s a Thália Színháznak láthatóan megvannak a maga színészgondjai.

Bevezetőül a színházi műhelyek kérdését vetettük fel, s többek közt erre kívántunk utalni. A Körszínház, a Thália nyári színháza e tekintetben kedvezőbb helyzetben van, hisz könnyebben szerződtetheti más színházak színészeit is a produkcióhoz. Ezeknek a körszínházi művészi találkozásoknak aztán meglehetősen felemás következménye lett a Thália Színház gyakorlatában. Van az előadásoknak első és második szereposztása; az elsőben - a premieren és az ezt követő első előadásokon - több vendégművész szerepel, elsősorban Venczel Vera és Bitskey Tibor, s csak ezután kerül műsorra a „rendes", a „hétköznapi" szereposztás. Ezt a kényszerű megoldásnak tűnő gyakorlatot főként azért kell megkérdőjeleznünk, mert egy színház sajátos művészi arculatának *körvonalazódása* idején, különösen, ha ezek a kirajzolódó körvonalak egy új típusú színész iránti igényt sejtetnek, igen kétséges eredményekkel járhat (és jár is) ez a mobilitás.

Ezt igazolja egyébként az *Irány New Haven* előadása is, mely az utóbbi időben a Thália legrangosabb produkciója, s amely elsősorban *a színészi megvalósításnak* köszönheti rangját. Hisz ugyan-annak a rendezői útkeresésnek a jegyében született, mint a fentebb említett előadások vagy a még nem említett Ós-*erdei szümpozion.* De amíg az előző esetekben - talán *a Szümpozion* kivételével, mindenekelőtt tehát *Az elveszett paradicsom* és *A holdbéli csónakos* előadásán - az irodalmi anyag ellenállt a szín-padi mutatványnak, addig *a New Haven* esetében a drámai szöveg sokkal alkalmasabb, hajlékonyabb, s úgy tűnik, eredetileg is hasonló játékstílus lebegett a szerző szeme előtt. A harmónia mégis elsősorban Harsányi Gábor rendkívüli megjelenítő erején múlik: játék és valóság, a háborúval való eljátszadozás és a fenyegető háborús veszély rideg realitása az ő gesztusművészetében kapcsolódik olyan szervesen és élően egybe, ami már-már a kívánatos *tudathasadásig* viszi a nézőt. Azaz a háború képtelenségé-nek megértéséhez, helyesebben, *felfogásához.* De mindjárt azt is hozzá kell tennünk, hogy Harsányi mögött egy egész *együttes* dolgozik, teremt atmoszférát, játékos légkört a drámához.

S teszi ezt többnyire igen *szemérme-*

WEÖRES SÁNDOR: A HOLDBÉLI CSÓNAKOS (THÁLIA SZÍNHÁZ) VENCZEL VERÁ (PÁVASZEM) MAJOMORSZÁGBAN (MTI fotó - Tormai Andor felv.)

FEKETE SÁNDOR: ŐSERDEI SZÜMPOZION THÁLIA STÚDIÓ) VALLAI PÉTER (AMIL) GÓR NAGY MÁRIA (U LIA) (MTI fotó Benkő Imre felv.)

WEÖRES SÁNDOR: A HOLDBÉLI CSÓNAKOS (THÁLIA SZÍNHÁZ)
VENCZEL VERA (PÁVASZEM) ÉS KOZÁK ANDRÁS (HOLDBÉLI CSÓNAKOS) (MTI fotó - Tormai Andor felv.)

sen. Nemcsak Esztergályos Cecília, akinek alakítását erényeivel nyugodtan a Weöres-darab Paprika Jancsija mellé helyezhetjük, hanem Kautzky József, Végvári Tamás és a fiatalok egész gárdája is. A titok nyitja pedig épp a játék szemérmessége. Az előadásnak Harsányi Gábor, a Harsányi-gesztusok drámaivá válása, mondhatnánk, drámai ívelése a tengelye. S eltekintve most a kisebb csorbáktól, az együttes a játék során erről nem feledkezik meg. Ez a produkció is tobzódik a szokatlan, a váratlanul ható színpadi effektusokban. A vakmerő fény- és játékelemek, a groteszk hatású kellékek azonban nem növik túl magát az előadást. Színház születik, jókedvű és közéleti-politikai mondandójú szín-ház.

Végül is mit keres a Thália? A jókedvű színházat. S ha sok esetben több hangsúly került is a színházi alkotómunkában a jókedvre, mint a színházteremtésre, azaz több vonzalmat fedezhetünk fel a vásári mutatvány trükkjei és mulatságai iránt, mint amennyi energiát a színház ezek alkotó feldolgozására, átértelmezésére fordított, néhány fentebb említett jel kifejezetten egy izgalmas színházi műhely születését sejteti. Jó előjelzés volt erre a stúdióban bemutatott *Őserdei szümpozion is,* mely úgy kínált lehetőséget e mutatványos játékhoz, hogy gondolati asszociációkat is csempészett a lehetőségekbe. Igaz, Fekete Sándor stúdiódarabját valójában csak egy irodalmi szalon közönsége élvezheti maradéktalanul. A színház fejlődése szempontjából azonban ennek a bemutatónak elvi jelentősége is lehet. Ha a regénydramatizálások mellett megnyitja az élő magyar irodalom képviselőivel való újfajta együttműködés sorát. Hisz az ideális eset mégiscsak az lenne, ha Kazimir és Gosztonyi egy vagy több íróval együtt tenné meg a következő lépést a kialakítandó, sajátos művészi profilú színházi műhely felé.

arcok és maszkok

MALONYAY DEZSŐ

Somló István emléke (1902-1971)

A művész, a színész, az ember és a szerető barát búcsúzott el tőlünk Somló Istvánnal.

A színészi mesterségnek és a művészi hitvallásnak példaadó találkozása adta meg pályájának azt a széles és nagy ívét, amelyet tiszteletreméltó alázattal járt be élete végéig.

Pályáját, munkáját, szerepeit élete minden állomásán a helyzetek és körülmények mértéktartó gondosságával élte át. Ritkán nyilatkozott, és akkor is csak az illendőség vitte rá.

Igen szerény, tartózkodó, türelmes és megértő volt a munkában és minden emberi kapcsolatában, de rendkívül türelmetlen és igényes, ha ízlésről, színvonalról volt szó. A művész ne szenvelegjen lelkéről, ne szóljon első csalódásairól, a művész ne árulkodjék műhelyének titkairól, ne magyarázza és ne védje hátrafelé se tetteit, a művész mindent mondjon el szerepeiben, mert csak itt adhatja maradéktalanul önmagát - ez volt színészi ars poeticája.

Azt mondják róla, hogy intellektuális színész volt. Ha pályájának nagyobb szerepalkotásait áttekintjük a Vígszín-

háztól a Nemzeti Színházon át ismét a Vígszínházig, akkor valóban úgy tűnik, hogy ez az alkatilag elsősorban szellemi erőforrásokból táplálkozó színészegyéniség szembetűnően intellektuális karakterű. *Az orvos c.* darab emlékezetes kezdeti sikerétől, *az Éjjeli menedékhely* Szatyinján át a *Pygmalion* Higgins professzoráig valóban csábít a kép arra, hogy így ítélkezzünk róla. De több volt, mint intellektuális színész, a szó szakmai terminológiáján túl. Okos, értelmes színész volt, akinek kultúrája és szellemi töltése, ha meghatározta is alkotásának jellemzőit, mégis, ezzel együtt értelmesen érző és szellemesen indulatos színészi arcvonása is fel-felrémlik bennünk ezekben a szerepekben.

Egy színházi korszak jellegzetes színészi figurájaként hordta magával és „viselkedte el" rendkívül kritikus éles-látással a fonákját is annak, amit képviselt. Ennek a korszaknak nemcsak színészi megjelenítője volt, hanem kritikusa is. Humanista művész a szó első és minden értelmében. Humanizmusának középpontjában nemcsak a művészi, ha-nem az emberi magatartásnak és kapcsolatoknak lényege állt.

Művészi alázatára megjelent írásai, könyvei a legjellemzőbbek. Könyveiben a nagy európai színjátszótársak vallomásain keresztül üzen a mai világnak. Írásainak válogatása tükörként mutatja kultúráját, ízlését, kritikai készségét, el-kötelezettségét és korszakos jelentőségű pályatársainak töretlen tiszteletét.

A művészet haladásába vetett hite avatta megbízható kalauzzá a jelenkori színészet birodalmában. A színészeknél, ha könyvet írnak, általában ritka dolog, hogy ne önmagukat helyezzék előtérbe, hanem a színművészet egyetemes ügyét szolgálják önzetlenül.

Amikor gazdag pályájának mérhetetlen mennyiségű tapasztalatát összegyűjtötte, még betegen sem vonakodott részt venni a közéletben, azért, hogy továbbadhassa és fiatal barátaiban kamatoztat-hassa ismereteit. A Vígszínháznak nem-csak igazgatója volt, hanem szellemi kö-zéppontja. Hangulatteremtő és sajátos atmoszférát sugárzó személyisége szinte parancsolóan kötelezett mindenkit arra, hogy hogyan és mit kell helyesen tenni.

Aki egy kicsit is rezonált ezekre a hangokra, valóban a Vígszínház együttest teremtő művésze és tagja lett. Nemcsak igazgatott, hanem távollétében is mindig jelen volt. A szellemi vezetésnek és irányításnak mestereként tisztelték munkatársai.

Somló Istvánban sokan az idősebb barátot is búcsúztatták a szellemi társon kívül. A barátság nehéz mesterség. Ahogy gyűlölte a formalizmust az élet minden rezdülésében, ugyanúgy tudta megfosztani a barátságot is a formalitásoktól, és töltötte fel ezeket a kapcsolatokat rendkívül igényes, magas hőfokú szellemi találkozásokká. A barátság nála nem a kölcsönös hibák cinkosságát jelentette, hanem a nagy találkozásokat az élet legfőbb dolgaiban.

A Vígszínház nagy szerelmese volt.

Fáradhatatlan gondolati munkása és társa még visszavonulása után is. Utolsó éveinek mottója volt egy levelének részlete, amelyben egy névtelen Ferences-barát röpimáját idézi:

„Istenem, adj türelmet, hogy elfogadjam azt, amin nem lehet változtatni.
Adj bátorságot megváltoztatni azt, amit lehet s kell megváltoztatni.
S végül adj annyi észt, hogy a kettő között mindig lássam a különbséget."

De pályájának és egész életének is ez volt a mottója, nemcsak utolsó éveinek.

Egy korszak résztvevőjét és átalakító-ját, nagy színészegyéniségét, a magyar színházi közélet szellemi munkatársát, és megfogalmazóját, szeretett barátunkat vesztettük el benne.

Mély fájdalommal búcsúzunk Tőle.

SOMLÓ ISTVÁN MINT HIGGINS PROFESSZOR A PYGMALIONBAN MÉSZÁROS ÁGIVAL (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ) (MTI fotó)

KISS MANYI CSEHOV HÁROM NŐVÉRÉBEN DAYKA MARGITTAL ÉS TOLNAY KLÁRIVAL (MADÁCH SZÍNHÁZ) (MTI fotó)

A Kiss Manyi-dosszié (1911-1971)

Róla is, mint minden magyar színésznőről dokumentációs anyagot gyűjtött a Színháztörténeti Múzeum azzal a céllal, hogy pályája, művészete az életrajzi adatok, a kritikák és a szerepkatalógus anyagából rekonstruálható legyen. Ha a színész élő varázslata már megszűnt, ez a fájdalmasan kevés, ez a dosszié őrzi őt.

Színpadra lépett Kolozsvárott 1926-ban, de csak színlapokból rekonstruál-hatjuk jelenlétét. A kritikák alig említik. 1928-tól Szegeden játszik, szubrett, naiva, komika, statiszta, ha kell - táncosnő is. Évente harminc új szerepben. Pesti színésznő 1939-ben lesz. Sikere van, de címlap nem lesz belőle, talán nem olyan szép, mint kor- és kartársnői.

A „szaklap" első önálló beszámolót 1939 nyarán hoz róla: „Kiss Manyi az Andrássy Színház tehetséges művésznője tudvalevőleg pár évvel ezelőtt férjhez ment Ufferini, a híres bűvész fiához. Természetes, hogy Kiss Manyi vőlegényétől, majd később férjétől sok mindent megtanult a bűvészetből. Sőt eb-ben is igen tehetségesnek bizonyult ... már olyan kiváló bűvész, hogy ebből is meg tudna élni bármikor ..."

Délibáb, 1939. június 3.

Operettszínházi sikerek után ismét önálló beszámoló foglalkozik vele: „Kiss Manyit a magyar közönség már úgy könyvelte el, hogy ennivaló, cuki pofa, de emellett soha egy percig sem volt vitás, hogy ragyogó színésznő. Új nagy feladat vár rá. A rengeteg operett-szerep után drámai feladatot kapott a Vígszínház legközelebbi darabjában: Remenyik Zsigmond *Atyai ház* című szín-művének játssza kettős főszerepét. Manyika éppen hurkát tölt. Vidéken hizlaltatott disznót, közellátási engedéllyel, és most éppen nekigyürkőzve dolgozik. Közben beszélgetünk: Ez az első drámai szerepe? - Nem, már a Belvárosi Szín-házban is játszottam drámát Marcel Pagnol *Marius* című darabjában. És vidéken rengeteget. - Nem lesz nehéz? - Színésznőnek mindegy, hogy komolyat játszik-e vagy vidámat. A színészi fel-adat egyforma."

Délibáb, 1943. február

„Tükör előtt Kiss Manyi: Nagyon szeretem az állatokat és Árnyas úti kis házikómban, a Hűvösvölgyben mindig volt egy kis állatseregletem. Volt egy kecském, egy macskám, egy kutyám, egy madaram és egy halam. Ezenkívül volt egy mókusom; most elmesélem, mi történt velük az ostrom alatt: A madár megette a halat. Szabadon röpködött az ostrom alatt a szobában, de vesztére a macska elkapta és megette. Ekkor következett a harmadik tragédia: kis kutyám összeveszett a macskával és ő került ki győztesen a harcból - sziámi macskámat megfojtotta. A kutya most már azt hitte, hogy ő az úr a házban, de rajtavesztett. A szomszéd kutyák olyan éhesek voltak, hogy darabokra tépték az én kutyámat és megették. A kecskét én ettem meg. És a szegény mókus - megfagyott. ...Tudom, hogy mindenkinek van lemeze arról, hogyan vészelte át az ostromot. Bizony sok történetet hallottam már magam is .. . ilyenkor azt mondom: nem baj, fő az, hogy megmaradt és épkézláb."

Színház, 1945. október 3.

Kiss Manyi a Pódium új műsorában - címlap. Színház, 1945. november 7.

Kiss Manyi és Latabár Kálmán a Medgyasszay Színház új műsorában - címlap. Színház, 1946. február 13. A lap ára 50 000 pengő.

„Kiss Manyi: h0gy mire költöm az első forintot? Jóvátételre. Jóváteszem a Beszkártnál a sok bliccelést, és veszek végre egy átszállójegyet." Színház, 1946. augusztus 7.

„Kiss Manyi pincérlánya hiteles, mintha csakugyan Lyons egyik olcsó ét-terméből csöppent volna az utópia közepébe..."

Színház, 1946. október 9.

1946: Vígszínház, Pesti Színház; 1947: Pódium Kabaré, Kamara Varieté, Medgyasszay Színház, Belvárosi Szín-ház, Művész Színház, Magyar Színház - szerepek végtelen sora éveken át.

Mit játszik? Mindent. Vadász Fricit és Buti asszonyt, Ophelia-paródiát és valódi bárénekesnőt, Gál Zsigáné parasztasszonyt és lecsúszott arisztokrata hölgyet. Az egyszavas kritikák állandó jelzőket rögzítenek a nevéhez: kitűnő, remek, a tőle megszokott ötletteli, egyéni, utolérhetetlen humorú.

1954-ben Jászai-díjat kap, elemző bírálatokat nem. S a színházi képeslapok interjúiban továbbra is rejtőzködik.

Nem tud, nem akar magáról beszélni.

„Jászai Mari-díjat kapott filmbeli, megható öregasszonyaiért, nevetés f a-csarta könnyeket kapott a kislányért, akit a Kis Színpadon mutat be, mostanában minden este. Hitzig Jucika 6 éves, Gál Zsigáné 60. - Hogyan lehet valaki anyóka is meg óvodás kislány is? - Hogy a közönség elhiggye nekem a figurát, magamnak is hinnem kell benne - mondja. És én hiszem, hogy akkor, abban a pillanatban 6 éves vagyok, vagy 60. - Nők között kevesebb a humorista. Hogyan érzi magát ebben a műfajban? - Erős drámai szerepeket is játszottam már, de az alaptermészetem humoros. Úgy látszik, a lényemben van valami tréfálkozó... észreveszem a fonákságokat. Kicsit eltúlzom őket ... hát így válok humoristává."

Színház és Mozi 1954.

A Madách Színházban kapja nagy drámai szerepeit: 1955: Olga *a Három* nővérben, 1957. Frank Edit az *Anna Frank naplójában.* 1957-ben Kossuth-dí-

KISS MANYI A KURÁZSI MAMA CÍMSZEREPÉBEN UJLAKY LÁSZLÓVAL (MÁDÁCH SZÍNHÁZ) (MTI fotó) fent

KISS MANYI FÜST MILÁN BOLDOGTALANOK CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN PSOTA IRÉNNEL ÉS SZÉNÁSI ERNŐVEL (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ) (MTI fotó - Keleti Éva felv.)

KISS MANYI **ÖZV.** MÁK LAJOSNÉ SZEREPÉBEN GARAS DEZSŐVEL FEJES ENDRE VONÓ IGNÁCÁBAN (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ) **(Iklády** László felv.)

jat kap, 1958-ban eljátssza *a Kurázsi mamát.*

„Az Árnyas úton laktunk néhány éve. Volt egy nagy kertünk, a kertben négy nagy fenyő, és én elhatároztam, hogy kerti karácsonyt csinálok, s ezeket a fákat díszítem fel. Már hetekkel előbb ragasztottam, enyveztem, készítettem a girlandokat, s végül fel is díszítettem. Aztán december 24-én jött egy vihar, és az egész kerti karácsonyt elfújta a szél ... Gyakran eszembe jut ez az emlék ... Egész színész életemben valami ehhez hasonlót keresek."

Film, Színház, Muzsika, 1959. december

És újra szerepek végtelen sora: *Különleges világnap, Esküvő, Giccsparádé, Revizor, Változnak az idők, Boldogtalanok, Jubileum, Simon Machard látomásai, Kispolgárok, Yerma.*

Közben 1962-ben Érdemes művész lett, 1964-ben Kiváló művész. A lapok ilyen alkalomból ismét felkeresik, kedves csevegést folytatnak vele - s ő kedves anekdotákat terjeszt magáról: „ .. hiába is kérdez. Rólam mindenki tudja, hogy rossz interjúalany vagyok. Semmire sem tudok válaszolni. Azt sem tudom elmondani, hogyan készülök egy szerepre. Sehogyan sem készülök. Elolvasom a szerepet, és már látom magam előtt, mit csinálok majd ..."

Film, Színház, Muzsika, 1962. június

„Hogyan bújik elő a komikából enynyiféle hiteles karakter és ennyiféle lelemény, hogy akár egyetlen fővetéssel is képes már egy teljes figura lényegét jellemezni? - Nincs arról mit beszélni. Szeretni kell a szerepet, és akkor minden hangsúly oda kerül, ahova kell."

Film, Színház, Muzsika, 1963. március

„Tragika és komika. És mindkettőnek törékeny és kis termetével is - kiemelkedő ... Kiváló művész - ki ne tudta volna ezt eddig? De ha a hangsúlyt a birtokosra helyezzük, a büszke cím mindjárt jobban megvilágosodik. Kiss Manyi a népköztársaság művésze, egy-szóval a nép művésze is."

Film, Színház, Muzsika, 1964. április

„Színészportrét kellene írni Kiss Manyiról. Igen ám, csak melyikről? Arról, aki évtizedek óta énekli fáradhatatlanul, hogy jaj de jó a habos sütemény; vagy arról a Kiss Manyiról, aki Csehov *Három nővérében* Olga szerepét sóhajtozta; vagy arról inkább, aki fekete fejkendős öreg parasztasszonyokat szokott játszani filmen és színházban, komikusokat és tragikusokat egyaránt; vagy arról a Kiss Manyiról talán, aki Hitzig Jucikaként gyerekhangon csipog és kérdezősködik, s aki megteremtette a csicseri Jucika rádiószerepében azt a rettenetes pesties hangsúlyú mondatot, melyből sajátos kissmanyis dallammal együtt szállóige lett, hogy „Na én megyek!" Vagy arról a Kiss Manyiról kellene portrét írni, aki Brecht *Kurázsi mamáját* faragta ki fájdalomból és esendőségből?"

Tükör, 1966. február

„Mit tart legnagyobb erényének? - A jókedvet. Én a kicsiségeknek is örülni tudok. A bajokat meg leszórom magamról. Szeretem az embereket, az életet, a természetet. De legjobban a saját természetemet. Még senki sikerét nem irigyeltem meg. Isten bizony! Ha dicsérnek, hálás vagyok, ha kinevetnek, meg sem hallom. Annyi szépség van az életben, csak észre kell venni. És annyi mocskosság, csak nem szabad odafigyelni."

Nők Lapja, 1969. március

Századik filmszerepe: *Sziget a szárazföldön.* Jelzők s titkát megfejteni akaró kérdések a megfoghatatlan utolsó nagy színpadi siker kapcsán: Mák Lajosné Fejes Endre drámájában. S aztán döbbent hír: néhány napja még játszott. Bodnárnét, premier előtt, hogy meg-mentse a színház műsorát.

Vaskos dosszié, válogatni sem lehet belőle - annyi. És mégis kevés.

LÁZÁR MAGDA

Sulyok - két este

Hétfőn este a Vígszínházban, Ödön von Horváth *Mesél a Bécsi* Erdőjében, a következő napon a Pesti Színházban, Örkény István Macskajátékában láthattam - véletlenül egymás után - *Sulyok Máriát.*

Hétfőn egy negyven esztendős dráma epizódszerepét játszotta, kedden egy mai vígjáték abszolút főszerepét. Mindkettőt döbbenetesen, lenyűgözően. Két öregaszszony: nem is hasonlítanak, nem is emlékeztetnek egymásra. Két nagyszerűen megrajzolt portré - az ábrázolás, a műalkotás módja is merőben különböző.

Közhely, lapossá koptatott frázis, hogy vannak színészek, akik minden szerepet magukhoz idomítanak, és mások, nagy emberábrázolók, akik maguk bújnak bele az író szabta bőrbe. Az előbbiek - ha izgalmas, nagy egyéniségek - néha a papirosfigurába is képesek életet lehelni, mert a maguk összetettségéből kölcsönöznek valamit a szerepnek. Nagyobb a tét igazi jellemek színpadi megelevenítésénél. Mikor az író nem takarékoskodott a figura egyénítésével, jó színpadi helyzeteinek leleményeivel, akkor válik el, ki hogyan él, hogy képes élni a jó szerep lehetőségeivel. Alázatosan vállalja-e a megírt ember életét, külsejét, belső világát, vagy cinkosan kikacsingat belőle.

Sulyok Mária átváltozó, átlényegülő, a jó szerepben feltétlenül alázatos színészegyéniség. Gazdag művészpályája minden tapasztalatát, jó értelemben vett szakmai fortélyát nagyszerűen - mert szinte kitapinthatatlanul, észrevehetetlenül - rendeli alá a megoldandó feladatnak. Most éppen naponta váltakozó izgalmassággal a két oly igen különböző öregasszonynak.

A bécsi, wachaui toronygondnok néni a maga matriarchális korával és tiszteletet gerjesztő, fehér szegélyes főkötős, tisztes egyszerűségével - már ami a megjelenését illeti - szöges ellentéte a budai zöldövezet hatvanegy (vagy hatvannégy?) éves Orbán Bélánéjának, a ruházatában lompos-gondatlan, életvitelében zűrzavaros, rendetlen, kapkodó patikusözvegynek.

A wachaui Nagymama maga a kenetes, álszent gonoszság. Orbánné, azaz Erzsi pedig az ember- sőt macskabarát: póztalan jószívűség.

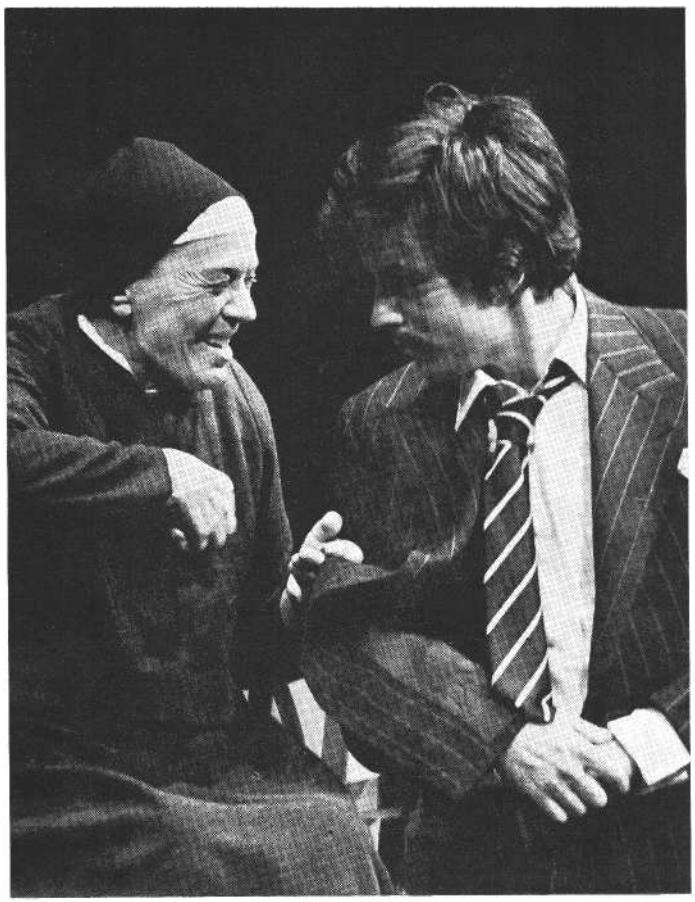
Valaha régen, gyerekkoromban - ha jól emlékszem - *Az est 25* éves jubileumára kiadott képesalbumot forgattam gyakorta. Sulyok Mária most e két szerepben hirtelen élesen felvillantotta a régi album két ügyes kontraszttal szem-beállított szenzációfotóját: „Jó öregasszonyok, akik életet adtak: kitüntetett sokgyermekes anyák" - így szólt az egyik tabló aláírása. „Rossz öregasszonyok, akik életet vettek: a tiszazugi arzénes asszonyok!" - így a másiké. A régi aláírás egyes számban pontosan aláillene a két Sulyok-fotó alá.

Az arzénes asszonyok eltökéltségét sugallta Sulyok Mária hétfőn este a Vígszínház színpadán, az első megjelenésétől kezdve. Pedig először csak a jámbor, zsörtölődő vénséget, a maga jussát joggal követelő kisemmizettet, a maga pénzén földbe vágyó nyolcvan-éves önérzetest mutatja be belőle Horváth takarékos, kimérten építkező drámai módszere. És mégis: a tiszta, hajlott hátú, bibliai korú vénséget valami sötét tisztátalanság, a dögevők gyilkos bűze lengi körül. Arca szinte felismerhetetlen az első pillanatban: maszkját, mimikáját, hangját jelmez-főkötőjét és valamennyi gesztusát, egész testtartását lehetetlenség külön-külön színészi „trükként" tettenérni. Egészet alkotnak: a wachaui nagymamát, a félelmetes toronyőrnőt. A megjelenés egésze rég holt, nagy németalföldi realista piktorok portréit idézi.

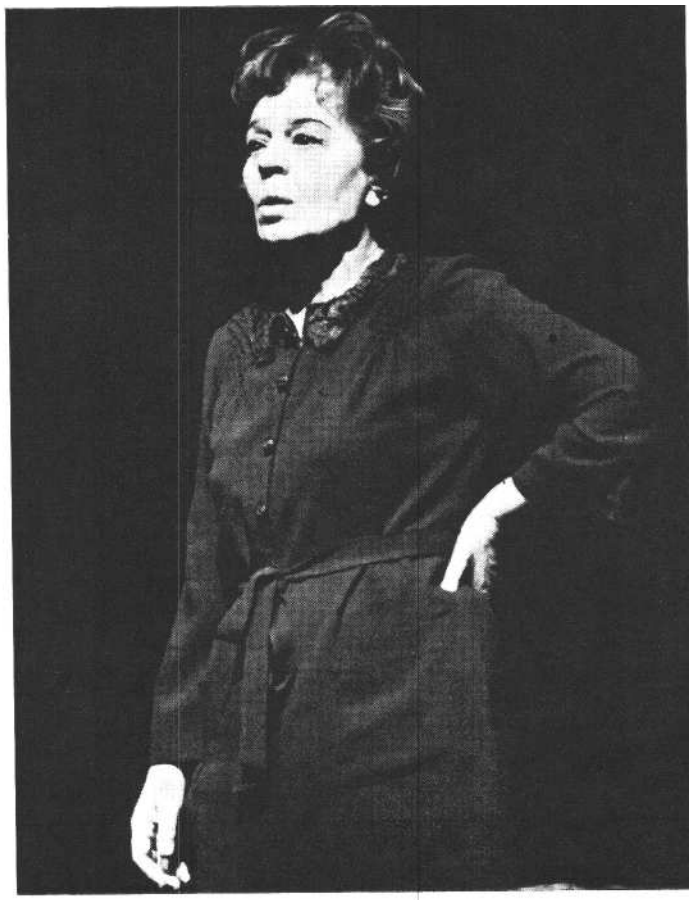
Azután megláttam huszonnégy óra múlva, barna kötött sapkáját arcába húzva, a kezdőjelenetben még kívül a játékon, okos-értelmező, elidegenítő hangon, a szép Szolnok megyei Szkalla-lányok régi fényképét részletezve. Meg-jelenésében már előre sejteti Orbánné, Szkalla Erzsébet magára nem sokat adó, egyelőre a hiúságra fittyet hányó, bánatos, ártatlan öregségét, fél deci macska-tejért féligöltözötten is nyilvános küzdelemre kész játékos vállalkozókedvét.

„Odakint a Wachauban", a Horváth-dráma mozaikjaiban újból és újból egy-egy mágikus másodperc alatt teremti meg a nézőtérrel a lélegzet-visszafojtottság kontaktusát. *A Macskajáték* jelzett szimultánszínpadán szinte végig jelen van, otthon van. Tele van vele a barátságos kis kamaraszínpad. A Horváth-színműben egy tömbből faragja a gonosz vénség portréját, az egy arcú, egy hangú, csak nagy indulataiban fel-felrikácsoló, felhuhogó, hátborzongatóan nevető és még félelmetesebben éneklő banyáét. Ahogyan unokájának tanácsot s mellé útiköltséget ad Franciaországba, ez az önmagában szinte ártalmatlan szövege ellenére a megtestesült bűnpártolás, sőt, bűnre csábítás. Ahogyan nem reagál lányának a beteg csecsemő sorsa feletti aggodalmára, ez az először néma és passzív ellenállás a kis fattyú létével szemben, mikor csak egy-egy lapos pillantás a pillátlan, beesett szem sarkából fejezi ki a gyilkos indulatot, egyenesen és nagy-ívűen vezet a citerajáték apokaliptikus, gyilkos infantilisságáig. Az öregasszony

SULYOK MÁRIA (NAGYMAMA) ERNYEY BÉLÁVAL ÖDÖN VON HORVÁTH MESÉL A BÉCSI ERDŐ CÍMŰ SZÍNMŰVÉBEN (VÍGSZÍNHÁZ) (Iklády László felv.)



SULYOK MÁRIA (ORBÁNNÉ) SZEREPÉBEN ÖRKÉNY MACSKAJÁTÉKÁBAN. (PESTI SZÍNHÁZ) (Iklády László felv.)



ujjai cincogó hangokat csalnak ki a primitív hangszerből. Hangja, a maga kísérte, maga improvizálta dallamú ének-hang meg-megcsuklik. A szenilitás gyerekes örömével érzéki gyönyörűséget lel a muzsikálásban, és még sokkal félelmetesebb lelki kielégülést az általa improvizált együgyűen egyszerű szövegben - a kis fattyú halálos ítéletének megfogalmazásában: „Anyuka börtönben, apuka csavargó." A bogarak lábait tépázó szadista kamaszkölyök élvezetével csendül fel a rettenetes kis verdikt fogatlan száján, ahonnét a következő színrelépéskor olyan szárazon, olyan meglepően formásan hangzanak fel a lányának tollbamondott kegyetlen közhelyek, a halálba kergetett kisgyerek anyjának szóló frázisvigaszok. Az infantilis vénség groteszk játékosságát, a csúfolódást, nyelvöltögetést, huzakodást és a botjátékot fokozza a hideg és elszánt pofonig, a kispolgári formákra oly érzékeny öreg lelkének e végső, nyilvános leleplezéséig. Erő van a mozdulatban és kiszámíthatatlanság: a gonoszság félelmetes konzerválóereje.

Ha van csúf arcot megszépítő, belülről fakadó mosoly - a wachaui anyókáé ennek az ellenkezője. Arcának minden rejtélyes kis redője gonosz táncban torlódik fel, a nevetés hangja valami nem emberi nyikkanás. A káröröm az egyet-len kiváltó forrása ennek a lidérces mosolynak.

SULYOK MÁRIA (ORBÁNNÉ) ÉS GREGUSS ZOLTÁN (CSERMLÉNYI VIKTOR) ÖRKÉNY MACSKA JÁTÉKÁBAN (PESTI SZÍNHÁZ) (Iklády László felv.)

A Macskajáték özvegyénél nemcsak a figura kora, külseje, belseje más, hanem a színészi munka, a színészi varázs mikéntje is. Ha amazt egy tömbből faragottnak láttuk, itt a részletek játékos változatossága gyönyörködtet. Nemcsak a 80 éves gonosz nenő meg a hatvan év körüli kedves Erzsi néni arcéle különbözik egymásétól. Orbán Béláné alakját Sulyok Mária azzal teszi egységessé, hogy tűzijátékszerűen váltogatja színeit. Ez az alak sem mentes az infantilitástól - de itt ennek semmi köze a szenilitáshoz. Ez az asszony ártatlan gyermekségéből őrizte meg csorbítatlanul ezt a gyermekességet. Ahogyan az idegen ruhákat gyermeki nemtörődömséggel sorbapróbálja, majd a borfoltos estélyit egy kézmozdulattal próbálja kitisztítani, hogy az eredménytelenséget alig érzékelhető vállrándítással lereagálva hajítsa sutba, majd az egész históriát a befőttet csenő vagy ablakot betörő gyerek konok és átlátszó tagadásával próbálja lánya elől eltussolni - ez egy eleven, pajkos, rakoncátlan, de semmiképp sem romlott lelkű gyermeket idéz fel. A sok baj és csalódás, a komolykodó, de sikertelen önmérgezés után a meseszerűen nagy testvéri egymásra találás pillanatát feloldandó macskajátékba kezd. Sulyok játszik: macskát játszó, önfeledt, gyerekes öregasszonyt. Boldogító ez a macskajáték, ironikus és feloldódó, infantilis és halálosan komoly, mint a jó gyerek-játékok mind. Úgy is fárad el tőle, felborulva, a szőnyegen. Mint a játékba belefeledkező gyerekek. Kipirulva, lihegve, megfiatalodva. Sőt: megszépülve kócosságában, félrebillentségében is.

Ha Horváth kapzsinak írta meg az ő öregasszonyát, Örkény adakozónak, szinte könnyelműnek festi a maga Orhánnéját. Hogyan ad testet e gondolatnak egyik estéről a másikra Sulyok? Amikor a nagymama a pénzét követeli, szeméből sárga lángok lövellnek ki, hangja átforrósodik, fenyegető lesz. Orbánnénak hasonló akciója nincs, nem is lehet. Ő csak egyszerűen nem akar senkitől függni, senkitől semmit sem elfogadni, még az imádott testvértől sem. Amikor a pesterzsébeti „díszhangverseny" lázában mégis rászánja magát a ruhakérésre, a természetére oly jellemző dühödt, őszinte felgyorsulással, a hirtelenharagúak kirobbanásával kottyantja ki ellenérzését és azonnali elzárkózását a kapott finom, de jellegtelen, öreges ruhadarabok iránt.

Amíg a nagymama a gyanakvásával a

rosszhiszeműség töpörödött szobra, addig Szkalla Erzsébet maga a megöregedett kislányos naivitás. Ahogyan titkait nyíltszívűen kitárja a kíváncsi Paulának, mosolyogva, de szeretnivaló mosollyal, mintha nem is ugyanannak az arcnak a redőiből képződne ez, mint a wachaui öregasszony vigyora. Ahogyan gyermekesen, naivan, egy bakfis zavarával és tisztaságával álldogál a szép este után öreg gavallérjával, hajdani szeretőjével a sötét előszobában, ahogyan egy bűntudatos, de határozott bakfislány meg-szeppentségével, a maga kopottságával, fél lábán fűzős cipővel, a másikon posztómamusszal Viktor hollétét szeretné Cs. Bruckner Adelaida örökös operai tagtól megtudni, azzal eleve lefegyverzi minden prűd ellenérzésünket, esetleges szigorú orrfintorgatásunkat az idejétmúlt őrült szerelemmel szemben. E szerelem tagadásának és vállalásának, a dühnek, a féltékenységnek és a rezignációnak ezer színét mozgásának, járásának ritmusával csakúgy jelzi, mint hirtelen másodvirágzó nőiességének kibontásával. Kapcsolata a lábbelikkel ugyanúgy tanulmányt igényelne, mint a szemébe húzott kötött sapkától a kacéran vállalt, „színére-festett" haj kiszabadításán át a dühödt önkócolásig tartó játéksor.

A Macskajáték abszolút főszerepében nemcsak a reménykedés és elcsüggedés, a lenyugvás és a ki-kirobbanás lassúbb átmeneteit csodáltuk egy estén át, ha-nem a hirtelen váltások másféle példáit is. A bizarr szerelmi anekdotát Sulyok a megértésen túl a veleszurkolásig tudja emelni. Nemcsak humorának varázsával, játékosságának és gyermeki volta színeinek elbűvölő erejével, hanem azzal a nehezen megfogható móddal is, ahogyan képes a komédiázás legcsapongóbb pillanatában szikár-komolyra váltani. Hogy az író szava nem prédikáció a hasznos öregségről, de szívet melengető emberi tanulság, azt éppen ezzel a fajta váltással húzza alá Sulyok. Ahogyan testvérét félti a műtéttől, ahogyan egy-re elmélyültebben gondolkodva a régi időkön, sallangtalanul és keményen, az apa halálának igazi körülményeit re-konstruálja, ezzel adja meg a bolondozó, négykézláb nyávogó öreggyermek egyéniségének igazi embervoltát.

Sulyok Mária Orbánnét személyes ismerősünkké avatja. A Horváth-dráma nagymamájaként pedig a misztikus ősgonoszban felidézte a darab keletkezése idején még csak távolról felsejlő fasizmus minden rettenetét.

GÁBOR ISTVÁN

„Figyeltem a tört ütemre is"

II. Richárd-alakításáról beszél Szoboszlay Sándor

A Békés megyei Jókai Színház az idén januárban sikerrel vitte színre Sándor János rendezésében Shakespeare *II. Richárdját.* A címszerepet a színház Jászai-díjas művésze, Szoboszlay Sándor alakította, aki szakítva a rossz beidegződésekkel és megkövesedett tradíciókkal, a tépelődő, töprengő, a felelőssége súlyára ráébredő embert is eljátszotta Richárdként. Nem egyszerűen lelkibeteg, már-már tudathasadásos király ez a békéscsabai Shakespeare-hős, hanem olyan uralkodó, aki képtelen a hatalmával tisztességesen és jót élni, és bukása ezért is törvényszerű. De nem a kiszámíthatatlan sors motiválja ezt a jól fölépített alakítást, hanem az emberi gyarlóságok sokasága, amelyeket hű tükörként tart elénk a színész. Nem önmagától elidegenítve mutatja föl persze az ártó indulatokat, hanem belső énjéből kivetítve, jelleme egyenetlenségeiből kitörve. Megfosztása a tróntól, bűneinek elsorolása, majd orgyilkos kézből vett halála a művészi teljesítménynek ritka szép magaslata.

Most, hogy vége van a sikeres előadássorozatnak, Szoboszlay Sándort a jól végzett munkáról faggatom.

– *Mire gondolt, amikor megismerkedett ezzel a szereppel?*

– Shakespeare-ről lévén szó, profánul hangzik, de így igaz: rendkívül jó darabnak ítéltem meg. Elsősorban a darab emberi része hatott rám, amit az általam megismert tanulmányok nem is eléggé hangsúlyoznak. Mai embereket láttam magam előtt, olyanokat, akik elrontják az életüket, mert gyöngék, mert csupán az érzelmeikre hallgatnak. Rapszodikusak és szangvinikusak, és ezért alkalmatlanok a vezetésre. Ezt a maiságot, ezt a párhuzamot éreztem meg nagyon élesen a drámában, és inspirált, hogy mindezt végig lehet vezetni az egész darabon.

- *Összességében elégedett a szerep megoldásával?*

Rövid kitérőt tart. Egykori mesteréről, Apáthi Imréről beszél, aki annak idején a Petőfi Színház stúdiójában tanára volt. Szoboszlay Sándor, miután sikeresen elvégezte ezt a stúdiót, 1956

SZOBOSZLAY SÁNDOR
A II. RICHÁRD CÍMSZEREPÉBEN
(BÉKÉSCSABAI JÓKAI SZÍNHÁZ) (Illovszky Béla felv.)

augusztusáig játszott ebben a színházban, majd Békéscsabára szerződött. (Közben Egerben, Veszprémben volt, és utána ment vissza néhány év múltán ismét Csabára.) Az első békéscsabaí évek alatt néha elégedetlen volt önmagával, nem talált rá mindig az alakítás titkos kulcsára, és ezt levélben vallotta meg szeretett mesterének. Levélben válaszolt Apáthi is: „Bizony, alig van még pálya, amelyen olyan nagy szükség lenne az igazi és mély önkritikára, mint a miénk . . . Igazságosan számot vetni ön-magunkkal, tisztán látni saját képességeinket, ez a mi pályánkon a legnehezebb és egyben a legfontosabb feladat."

És a kitérő után ismét fölteszem a kérdést:

– *Teljesen elégedett-e ezzel a Richárd-alakítással?*

– A dráma első felében vannak olyan részletek, amelyeket nem tudtam teljesen megoldani. Ha még egyszer szembekerülnék ezzel a feladattal, biztosan másképpen csinálnám. Nem először vagyok így szereppel: négy-öt évvel ez-előtti alakításaimra visszagondolva gyakran érzem, hogy most, érettebb fej-jel máshogyan formálnám meg. A második részben viszont vannak olyan mozzanatok, amelyek még az előadások alatt is csiszolódtak.

– *Változott tehát az előadások során a figura?*

– Vannak pillanatok, amelyeknek teljes kidolgozására - a rendező, Sándor János minden erőfeszítése ellenére is - nem juthatott elegendő idő. De hiszen ez következik a vidéki színház aránylag rövid próbaidejéből. Közben azonban

sok minden egymáshoz csiszolódott, és ez a természetes.

– *Ezek szerint a „tört ütemre", amelynek elvétéséről később önbírálóan beszél a király, most jól odafigyelt .. .*

– Igen, és örülök, hogy észrevette a közönség is. Mert azt biztosan éreztem, hogy fölfigyelt az előadás tempójára.

Más szerepeiről beszélgetünk. Raffai Sarolta darabjában, *az Egyszál magam*ban az igazgatót alakította. Egy ifjúsági ankéton megkérdezték tőle a gyerekek: szereti-e ezt a kellemetlen figurát játszani, nem fáj-e a szíve másfajta szerepek után?

– Azt válaszoltam: szívesen alakítom a romlott erkölcsű tanítót, mert néhány ilyen alak engem is meggyötört már, ezért örülök, ha ezt a típust felmutat-hatom. Ez a hamleti hitvallás : a színész tanító is egyben, aki tükröt tart a közönség elé, hogy ismerjen rá önmagára vagy a környezetére. Lehet, hogy ez banálisan hangzik, és csak az menti vallomásomat, hogy nagyapám falusi tanító volt. Talán neki is köszönhetem, hogy belémszorult a vágy: tanítani, megváltoztatni az embereket.

– *Ezeknek a céloknak a fényében elégedett-e önmagával?*

– Keseregtem festőművész-barátomnak, hogy eljátszom tizenhétszer egy klasszikus mű főszerepét, aztán kész, nincs tovább, semmi sem marad meg belőle. Bezzeg ő: megfest valamit, és ha jó, akkor fölkerül egy falra, és ott marad, emlékeztetőnek. Barátom megvigasztalt: „Nincs igazad. Elmondod a Hamlet-monológot, és ha jól mondod el, sokáig tovább él az emberekben, talán sohasem felejtik el. Es ha csak ennyi emléket hagytál bennük, már nem hiába dolgoztál !" Talán neki van igaza .. .

Van még valami, amiről valóban úgy érzi, hogy emléket hagy másokban: a békéscsabai irodalmi színpad, amelyet immár hat esztendeje vezet. Szerepelt a csoport a televízióban, az irodalmi szín-padok országos vetélkedőjén, és az ötödik helyezést érte el. Vagy száz-százhúsz irodalomszerető, irodalompártoló fiatal-ember került ki a keze alól. Van, aki bejutott a békéscsabai színházba, van, aki népművelő lett, vagy fölvették a színházművészeti főiskolára. De egy sincs olyan - mondja Szoboszlay Sándor -, aki az irodalmi színpadot el-hagyva ne szeretné változatlanul a kultúrát.

Befejezésül viszatérünk II. Richárd-hoz:

– *Hogyan dolgozott együtt a* II. Richárdban *Sándor Jánossal, a rendezővel?*

– Sándor János gyakran mondott olyan dolgokat a művel kapcsolatban, amelyek az első pillanatban talán mellbevágtak, azután megértettem, és sikerült őket beilleszteni az egészbe. Én azt a rendezőtípust szeretem, aki az író mondanivalójából indul ki, azt adja vissza, amit az író akar. Ha ilyen rendezővel hoz össze a sors - mint ezúttal is - akkor biztos, hogy közös sínre kerülünk.

SZOBOSZLAY SÁNDOR A II. RICHÁRD CÍMSZEREPÉBEN (BÉKÉSCSABAI JÓKAI SZÍNHÁZ)
(Illovszky Béla felvétele)

világszínház

Magyar ősbemutató Moszkvában,

Beszélgetés P. O. Homszkijjal

Szovjet művészdelegációval hazánkban járt P. O. Homszkij, a moszkvai *Fiatal Nézők Színházának* főrendezője. A Magyar Drámák Hete alkalmából az ő rendezésében mutatják be Somogyi Tóth Sándor *Gyerektükör* című kisregényének a színház együttese által készített színdarabváltozatát, *Hogy állunk fiatal-ember?* címmel. Az alábbi beszélgetést szerkesztőségünkben folytattuk Homszkij főrendezővel.

– *Hogyan jutottak arra a gondolatra, hogy színdarabot készítsenek a Gyerektükörből?*

– A színház fiatal művészei azzal a kéréssel fordultak hozzám, hogy mivel kevés a fiatalokról szóló jó darab, együtt válasszunk ki egy művet, amelyik mindannyiunknak tetszik. Azt mondták, az sem baj, ha nem dramatikus formában írt műről van szó. Beleegyeztem a dologba. Akkor még nem is tudtuk, hogy Magyar Drámák Hete lesz a Szovjet-unióban. Ebben az időben jelent meg nálunk Somogyi Tóth Sándor elbeszélése. Javasoltam, hogy olvassák el. Nem azzal a céllal, hogy esetleg előadjuk, csak kíváncsi voltam a véleményükre. Egy idő után megkérdeztem, hogy elolvasták-e, tetszett-e nekik, úgy látják-e, hogy érdemes vele foglalkozni. Elmondták, hogy ők már a szerepeket is kiosz-

tották, és elkezdtek dolgozni. Meglepett ez a gyakorlatiasság, és kértem, mutassák meg, hogy mit végeztek. Az volt a véleményem, hogy végső fokon jól fogtak neki a dolognak. Ekkor mondtam csak el nekik, hogy tavasszal lesz a Magyar Drámák Hete, és hogy ebből az alkalomból bemutathatjuk a darabot. Meghívunk díszlettervezőket, lesz pénz-ügyi fedezetünk stb. Ez egyike azoknak a kivételesen jó eseteknek, amikor a fiatal színészek és a színház érdekei egybeesnek.

- Eközben egy másik színház - mi már próbáltunk - darabot íratott ugyan-ebből az elbeszélésből. Tekintettel arra, hogy a mi színházunk a fiatalok szín-háza, úgy is hívják, hogy a *Fiatal Nézők Színháza*, felettes szerveink úgy döntöttek, hogy mi játsszuk el a darabot. Az a furcsa helyzet adódott, hogy az egyik színház (a miénk) még készül egy darabra, a másik színházban pedig már kész darabot próbálnak. Bizonyára jól ismerik az elbeszélést, mely tulajdonképpen monológ. Ezt kellett átdolgoznunk dialógusokká. Hívtunk a színházba egy kitűnő fordítót, aki az *Adáshibát* is lefordította oroszra, ő segítette a munkánkat. Nyikoláj Sahbazevnek hívják. Azt mondta, hogy ha az elbeszélést ő írja át darabbá, nem készülnénk el a fesztiválig. Ezért azt a különös utat választottuk, hogy egyszerre dolgozunk: mi. az elbeszélés különböző epizódjai alapján próbálunk, a szöveg-könyvet pedig ott írják a helyszínen, mi-közben az író nézi a próbát és olvassa az elbeszélést. A díszlettervező ugyan-csak ott készíti el a díszletek makettjét, és a zenét is „helyben írják". őszintén meg kell mondanom, hogy ennek az állandó és közös munkának az eredménye egyelőre nagyon jó. Mindenki mindenkivel állandó kontaktusban van, azonnal el tudjuk érni egymást. Azt hiszem, jó darabot és jó előadást fogunk csinálni.

– *Amikor együtt vannak valamennyien, tehát díszlettervező, író, rendező, színészek - ki irányítja a munkát?*

– Minden a rendező kezében összpontosul. Ez meghatározza az összes munkatárs feladatkörét. A munkát megkönnyíti, hogy a főszereplők az én tanítványaim voltak, tehát jól ismerem őket, és így igen jó a kontaktus közöttünk. Módszerünk egészében véve hasonlít a filmkészítéshez. Sok tekintetben az előadás is közelebb áll majd a filmhez, mint a hagyományos színházi produkcióhoz. Úgy gondoltam, hogy a munka időszakában nem szabad megnéznünk az elbeszélésből készült magyar filmet, mert zavarná a szereplőket. Most viszont, amikor már kialakult, hogy ki milyen felfogásban játszik, érdemes lesz megnéznünk. Tekintettel arra, hogy játszottunk már prózai darabot, amelynek szintén nem volt szövegkönyve (sőt, még forgatókönyvet is adtunk elő a színpadon), különösebb nehézséget nem okozott ez a módszer. Rozov *Úton c. da*rabját rendeztem például így.

- *Hogyan alakulnak ki a dialógusok?*

Kiveszünk egy epizódot a szövegből, és mivel egyes szám első személy-ben van megírva, a színészek improvizálnak. Színházunkban nagyon gyakori az etűdszerű improvizálás, a hallgatók saját dialógusokat fogalmaznak a főiskolán is, így az improvizálás nem idegen nekik. Ehhez hozzátartozik, hogy súgó nálunk egyáltalán nincs. Nemcsak az előadásokon, de a próbák alatt sem. Akkor sem, ha például klasszikus drámát játszunk. E tekintetben nem teszünk különbséget modern és klasszikus darabok között. A munkamódszerünk ugyan-az mindkét esetben. Általában kiválasztunk egy epizódot, és a cselekvés folyamatát elemezzük, nem a konkrét szöveget. Amikor a cselekvés folyamatát elemzéssel megoldottuk, akkor a színészek felmennek a színpadra, és eljátsszák a jelenetet a saját szavaikkal. A szöveg először gyakran különbözik attól, ami le van írva. Azután megbeszéljük, hogy mit csináltak jól, mit csináltak rosszul, miért nem jó, amit csináltak stb. Amikorra elkövetkezik a folyamatos próbák ideje, addigra lassan a szöveg is szépen beidegződik.

– *Milyen módszerrel folynak a próbák?*

– A súgó nélküli próba elvi kérdés nálunk. Úgy gondoljuk, hogy a színész figyelme akaratlanul is megoszlik a partner és a súgó között. Vagyis nem tudja megtalálni az igazi kontaktust a partnerével, mert mindig arra kell figyelnie, hogy mikor jön a végszó. Így az egész próba formálissá válik. Van egy teljes egészében kísérleti darabunk is - ebben egyáltalán nincs pontos szöveg. Ezt a darabot azért tűztük műsorra, hogy fiatal színészeink összeszokjanak. Tudni kell, hogy Moszkvában négy színművészeti főiskola van, és bizonyos értelemben eltérően folyik bennük a képzés. A mi színészeink is más-más főiskoláról jöttek, s szeretnénk, ha megtalálnák a közös nyelvet. Volt egy darabunk, amelyben a szituációk érdekesek voltak, de az egész darab gyengén volt megírva. Azt ajánlottam a színészeknek, hogy tartsuk meg a hősöket és a szituációkat, a szöveget pedig improvizáljuk. Az elő-adás kb. négy éve megy nagy sikerrel. Természetesen a színészek ragaszkodnak egy többé-kevésbé állandó szöveghez, de lehetőségük van arra, hogy ha úgy érzik, időnként egy kicsit változtassanak rajta.

– *A hagyományos színházi gyakorlatban nagyon fontos az, hogy a színészek tudják, mikor következnek vagyis fontos, hogy ismerjék a végszót. Improvizáció esetén ez nem okoz bizonytalanságot?*

– A színészek és a végszó kapcsolata bizonyos mértékig formális kapcsolat. Ha a színpadon a valóságot akarjuk tükrözni, akkor nem a végszóra jön be a szereplő, hanem akkor, amikor valamit mondani vagy cselekedni akar. Improvizálás esetén a színészeknek nagyon kell figyelniük minden mozdulatra, mert nem a *végszóra* kell koncentrálniuk, ha-nem magára a cselekvésre, a szituációra. Ez nem jelenti azt, hogy nálunk nincs végszó. Az említett kísérleti darab csak egyetlen a műsorunkon, a többiekben kötött szöveg van, végszóval. De ezeknél is arra törekszünk, hogy a színész ne a végszóra figyeljen, hanem a cselekvés-re. Ez még nem minden esetben sikerül. Mivel az említett kísérleti darabunk már bizonyos mértékig elöregedett - lehet, *hogy* még egy évig tudjuk játszani -, gondolkoztunk rajta, hogy milyen művet lehetne hasonló módon elő-adni. Már próbáljuk is Csehov *Három nővérét* - ugyanilyen módszerrel. A próbák kb. egy évig fognak tartani. Mivel más darabokat is próbálunk, ezen csak a szabad időnkben dolgozhatunk. Ezért lesz ilyen hosszú ez a munka. (Közben *a Hogy állunk fiatalember?-t is* próbáljuk.)

– *Általában mennyi idő alatt készülnek fel egy darabra?*

– Általában három, három és fél hónapig próbálunk, *a Hogy állunk fiatalember?* esetében is ennyit.

– *Említette, hogy négy főiskola van Moszkvában, és a képzés nem teljesen azonos.*

– A négy közül három legnagyobb színházaink mellett működik. Teljesen független viszont az Állami Színművészeti Főiskola. Természetesen vannak módszertani alapok, amelyek mind a

négy főiskolán azonosak: pl. a Sztanyiszlavszkij-iskola. A legkövetkezetesebben képviseli ezt a módszert a Mű-vész Színház mellett működő főiskola. Én a legszívesebben olyan művészekkel dolgozom együtt, akik innen kerültek ki. Véleményem szerint módszertanilag ez a legjobban felkészült iskola.

– *Milyen a színház közönsége? Csak fiataloknak játszanak vagy felnőtteknek is?*

– Ha valaki a műsorunkat nézi, azt mondhatná, hogy tulajdonképpen három színház vagyunk. A „fiatalok" nagyon széles kategória. A legfiatalabbaknak, az alsóosztályosoknak gyermekmesét szoktunk a színpadra vinni. A 13-14 éves kamaszok csoportjának nagyon pontosan és nagyon jól kell játszani, hiszen tele vannak energiával, állandóan mozognak, és a színésznek minden igyekezetét össze kell szednie, hogy kézben tudja tartani őket. A harmadik kategória a fiatalok csoportja. Ez nem jelenti azt, hogy csak ők nézik meg a darabot. Természetesen előfordul, hogy idősebb, sőt nagyon idős emberek is eljönnek. Nagyon nehéz jegyet kapni, mert ez az egyetlen olyan színház, amelyik a fiataloknak játszik. A fiatalok nagyon szeretnek a színházunkba járni, szeretnek magukról szóló darabokat megnézni, így az idősebbeknek nagyon nehéz bejutni az előadásra. Általában a műsorra helyezzük a fő hangsúlyt, mert az a véleményünk, hogy az a néző jön a színházunkba, akinek tetszik, amit bemutatunk. Éppen ezért a darabválasztásnál azt a művet, amelyikről úgy gondoljuk, hogy nem tetszhet az ifjúságnak, nem mutatjuk be. Ami a fiataloknak tetszik, az másoknak is tetszik.

A magyar színházi életben mostanában került napirendre egy ifjúsági szín-ház létesítésének terve. A moszkvai *Fiatal Nézők Színházának* tapasztalatai bizonyára segíthetik a megszervezésével kapcsolatos munkát.

DARVAS LILI

egy misszionárius orvos vak özvegyét alakítja L. Hansberry és R. Nemiroff *A fehérek* című darabjában, melyet a broadway-i Longacre Theatre mutatott be. A Variety kritikusa szerint Darvas Lili nagy alakítása lenyűgöző pillanatokkal ajándékozta meg a nézőt.

---

műhely

DÁN RÓBERT

A Szüzesség Acél-Tüköre forrásai és alkotásmódja

„Régen a szerencsét két kővel jegyzették" - olvassuk a szerencse változandóságáról szóló, a bibliai József históriáját megverselő, múlt század elején nyomtatott *Szüzesség Aczél-Tüköre* című ponyvafüzet első sorában. A rövid József-monológ után a ponyva szövege a XVIII. századi pálos iskoladrámák másolójának: Táncz Menyhért fiatal paulinus szerzetesnek 1765-ben írt egyetlen eredeti drámai művével, *a Josef* című töredékkel folytatódik, s kisebb-nagyobb stiláris változtatásokkal, jelentősebb cselekménybetoldásokkal, kiegészítésekkel mindvégig ennek szövegét követi. Tisztázatlan kérdés, *hogy* Táncz Menyhért kéziratban fennmaradt, soha elő nem adott József-dramolettje milyen úton került a XIX. századi, ismeretlen ponyvafeldolgozóhoz. Legvalószínűbb feltevés, hogy az ifjú pálos barát meglepően szabadszájú és a kegyes szólamokat heves érzékiséggel elegyítő versszövege másolatokban terjedt, s a fülledt barátcellából így jutott el a jámbor és egyben csiklandó históriában sikert szimatoló ponyvakiadó asztalára. Tény, hogy az ószövetségi József-történet minden kor kedvelt olvasmánya volt: a magyar XVI. században, a biblia reneszánszának idején, Nagybánkai Mátyás már 15 56-ban krónikás rigmusokba foglalta a Teremtés Könyve nevezetes szakaszait, amelyek *Jákób pátriárka fiáról, József-ről* szólanak.

A József-história népszerűségét a cselekmény kalandos szélsőségei mellett főként emberi tartalma magyarázza. Az ősrégi, a közelmúltbeli, de a mai olvasó-néző is érdeklődéssel, együttérzéssel figyeli a szerencse forgandóságával küszködő József sorsát. A téma változatos újjáéledésének újabbkori példáiból talán elég, ha megemlítjük Pietro Metastasio magyar tolmácsolásában *A megismértt egyptusi József* címen 1802-ben kiadott színművét, Richard Strauss: *József-legenda* című balettjét, Leo Fall: *Madame Pompadour* című operettjének Potifárné betétjét, a XVI. századbeli Mikolaj Rej: *József élete* című moralitásának Kazimierz Dejmek-féle modern lengyel népi komédiává formálását, s végül a legjelentősebbet, Thomas Mann regény-tetralógiáját: *a József és testvéreit.* A közönség s nemegyszer az alkotó érdeklődése is általában a téma cselekményes, külső rétegének vagy valamilyen sajátos vonatkozásának szólott. Ritkább hatás és ritkább élmény az ókori kelet meghaló és feltámadó isteneinek legendája, amely jórészt a biblián keresztül szűrődött az európai kultúrába, és amely a kútveremből, tömlöcfenékről „feltámadó" József alakján is átsugárzik. A középkor misztériumjátékai József szerepében Jézust idézik, s szemérmesen letompítják a csábító Potifárné körmeit. A XVI. század bibliacentrikus gondolkodásában más, korszerű elemekkel ötvöződik az ősi József-legenda: Nagybányai Mátyás, el-esett, beteg ember, a „feltámadó" Józsefben a maga reménységét látja. - *„Vigasztalom véle szüvem szomorúságát ..."* - ez krónikájának mottója. Táncz Menyhért, a 20-22 éves pálos szerzetes úgy vélekedett, hogy *„ ... a világon a jó erkölcs semmire becsültetik, sőt inkább üldöztetik"* - ám József fel-magasztalása mégis az igazság győzelmét példázza. A ponyvaszerző a címszövegben a szűzi Józseffel tükröt kíván mutatni *az ifjúi és leányzói szüzeknek - ez* a forgalmazás ravasz biztosítéka, az indító sorokban a szerencse forgandóságának közkeletű szólamát hangoztatja -, ez az olvasó kíváncsiságának felkeltése, az ájtatos és borsos versezetekkel pedig érdekfeszítővé profanizálja a testamentumi történetet.

A Szentendrei Teatrum idei bemutató-

darabjainak egyike a *Szüzesség Acél-Tüköre, zenés, táncos bibliai játék.* címet viseli. A szerző: Békés István hangsúlyozottan feltünteti, hogy művét a Teremtés Könyve textusainak s a fenti hazai forrásoknak felhasználásával írta meg. S valóban: a teljes ponyvacím prológussá iktatása után folytatásként a Nagybányai-krónika kezdőstrófáinak át-költése hangzik cl, majd a pergő vagy hömpölygő versekbe bele-beleáramlanak a pálos szerzetes és a ponyvafüzetke sorainak adaptációi.

Az adaptálás, vagyis a régi szövegek feleleveníttésének az a módja, amikor az elavult dramaturgiát korszerűvel cserélik fel, a jelen esetben átbillenti a művet azon a határon, ahol a korszerűsítés végződik. Békés, amellett, hogy tolla itt-ott beleszánt a Teremtés Könyvének textusaiba, átvesz és átkölt neoklasszikus és barokk motívumokat, felújít és továbbfejleszt ókori, postbiblikus, héber meseelemeket, s mind e különnemű matériát bő invencióval, finoman archaizáló verseléssel önálló alkotássá dúsítja. A Szentendrén bemutatásra kerülő *Szüzesség Acél-Tüköre* - sok más klasszikus és modern színpadi műhöz hasonlóan - hosszú őslistával rendelkezik. A zenés, táncos bibliai játék bevezetésében idézett ponyva-címszöveg a későbbiekben eluralkodó ironikus hangvétel nyitánya, a hozzácsatlakoztatott krónikás strófák dramaturgiailag lényegében ugyanazt a szerepet töltik be, mint amit Nagybánkai Mátyás az előhangnak szánt. A XVI. század protestáns prédikátora a történet előzményét azért sűrítette né-hány helyzetet jelző strófába, mert az-időben még kevesen ismerték a bibliai József-história alapkonfliktusát, s bizony ma sem büszkélkedhetünk e tárgyra vonatkozó részletesebb műveltséggel. Ám az új játék cselekményének indítása el-tér a barokk pálos-drámától, s magát az ószövetségi elbeszélést is kiszélesíti, mesehagyománnyal gazdagítja.

Az első színben már a szerző tollán jellemekké színesedett figurák jelennek meg, akiknek tulajdonságai a középkori bibliakommentátorok elemzéseiben, magyarázataiban fogantak. A darab kezdetén talán legkevésbé Józsefnek volt szüksége a szerzői paletta színeire, az ő alakja itt még teljesen fedi a bibliai alapábrát. De a József ellen forduló testvérek figurája Jákób felmagasztaló atyai áldása után rövid jelzésekkel is éles kontúrokat kap. Simon és Lévi szájaskodó dühe, Rubén csitítása, majd ké sőbb a pusztai jelenetben Juda komolysága, Dán csavaros gondolkodása, s megelőzőleg: az elhivatottságról elmélkedő Jákób is - a héber mesekincs élénk színskáláját csillantja fel. A pusztai pásztorképben, József kútba vettetésének eseményeinél gondosan kimunkált árnyalatok modulálják a nyitány során felvázolt kompozíciót. A szerző, a testámentomi fonalat követve, bátran karakterizál, határozottan egyénít, s egybeötvözött stílus kialakítására törekedve hagyja el vagy használja fel forrásainak különböző részleteit. Táncz Menyhért például József vélt halálának hírére Jákóbot klasszicista fordulatokkal díszített szokvány-énekben szólaltatja meg, amelyben ilyen kitétel is szerepel: *„Párkák, szaggassátok életemnek fonalát ..."* Békés e helyre minden forrásától eltérő, szinte folklorisztikus siratóéneket írt, aminthogy a cselekmény további folyamán sem hagyta meg a felháborodott Potifár száján a paulinus barát görögős szóhasználatával ráköltött „Ó, *Daphe! Ó, Pitho!*" felkiáltásokat. Ám, amikor koncepciójába beleillik, bőven él Táncz Menyhért munkájának értékesebb töredékeivel. A testvérek viszálykodásában, a kalmárok embervásárában csak egyes sorokat vagy kifejezéseket illeszt saját verseibe, de már a Potifárné-József dialógusok, majd Potifárné hamis vádaskodásai dúsabban feltöltődtek a pálos-játék legegyénibb, legizgalmasabb strófáival.

Táncz Menyhért, szerencsés ihlettel, az ókori Egyiptomban, a Nílus partján, magyar virágénekek versformáiban szólaltatja meg Potifárné epedő szerelmét, és a mai „szexin iskolázott" néző számára is meghökkentő vallomást tétet a vágy ekszt ázisában lobogó asszonnyal: *„Azt nem kérem, hogy te szeress, / Csakhogy mégis szenvedhess! Ez kegyelem, ha elnyerem / Nékem elegendő lesz"* - énekli Potifárné, s ezt a szupererotikát Táncz Menyhért még meg is tetézi : *„Engedd magad szerettetni, / Kedvem szerént kedveltetni, / Csak ezt kérem, ha megnyérem / Fogok üdvözültetni."* Már ennyi is elég lenne, hogy a huszonéves pálos barátot valamiféle modern szerelmi életérzés előfutárának tekintsük, de bibliai kitételeken felbátorodott, találékony erotikája a Potifárné-József kettőst még perzselőbbre fűti. Ezek a bibliai szöveg tömörségét megbontó és szikárságán túlburjánzó darabrészletek alighanem sértették a múlt század végi irodalomtörténész füleket és a kispolgári, íjtatos álszemérmet. Nyilván ez is hozrájárult, hogy nem vették észre Táncz Menyhért „oroszlánkörmeit" és *mulatság képpen csináltatott* munkáját a leggyengébb pálos-drámának, őt magát pedig ügyetlen, tehetség nélküli verzifikátornak bélyegezték. Békés áttört ezen a mai napig nem érvénytelenített irodalmi kiátkozáson, felfigyelt a ponyvai változatban népirattá vált páloskéziratnak kánonokat átlépő életszerűségére, bibliai játékát alapvetően Táncz Menyhért szólamaira hangolta, botladozó sorokat ki-egyengetett, néhány kiemelkedő tömböt - így a Potifárné-József párost - kicsi-szolt, s ekképpen építette be azokat dramaturgiailag és íróilag továbbkomponált jelenetsoraiba.

*

A Potifárné csábítása-bosszúja után már vékonyabban csurrannak a XVIII-XIX. századi források. József második verembebukásáról, a sorsfordító börtön-epizódról Táncz Menyhért nem ejt szót, a ponyvaszerző is csak a bibliai szöveg szűkszavúságával pótolja a hiányt. Csakhogy a Szentendrei Teatrum József „comico-tragoediájában" már eddig sem a *végzet* vagy a véletlen rendelése a pálya, amelyen József, hullámhegyeken és hullámvölgyekben hányódva, az egyik pozitív pólustól a másikig, Jákób atya természetes szeretetétől és felmagasztalásától az érdemek jutalmául nyert fáraói dicsőségig és felmagasztalásig eljut. Az események menetének ószövetségi rendje Békés darabjában sem változik. De változik: létrejön - mint már rámutattunk - az emberi cselekvések indokolása. A szerző nemcsak típusokat és jellemeket formál, fordulatokat és szituációkat teremt, de a jellemek plasztikáját, a szituációk hitelességét kontraszt-hatásokkal emeli ki. Simon és Lévi, a két szilaj testvér, akik vélt vagy valós igazságukat vérontással akarják érvényesíteni, a legmeggyőzőbb érvekkel dicsérik a becsmérelt Józsefet akkor, ami-kor kútba vettetése után őt a vándorkalmároknak akarják eladni. A nézők, akik a nyájt őrző testvérek látogatására - vagy ellenőrzésére - pusztába érkező jámbor József életének várható veszedelméről a testvérek szavából előre értesültek, azt is hallhatták, hogy a kivitel módjában a Jákóbfiak nem értenek egyet. Mégis, amikor József már a ki-száradt kútban kuporog, a testvérpusztítás előbb még vitázó végrehajtói immár teljes egyetértésben bukolikus-csúfondá-

ros pásztordalt énekelnek József kútsírja felett. Ebből a nagyon emberi látásmódból fakad az az ősrégi, de korunktól sem idegen kontrasztképlet, hogy nem-csak a Józsefet korábban pocskondiázó testvérek váltanak át a kalmárokkal való alkudozásban ömlengő dicséretre, de a kalmárok is, akik a megvételre ajánlott fiút, a vételár leszorítása érdekében ócsárolni igyekeznek, utóbb az eladási ár felverésére, a Jákóbfiak dicsérő frázisaival kínálgatják Potifárnak.

Ezzel a felfogással, ezzel a módszerrel eleveníti meg a szerző a játék főszereplőjének, Józsefnek személyiségét is. Nem elégszik meg a szerencse forgandóságának, a jámbor-tisztaság győzelmének a Teremtés Könyvétől a ponyvairatig érvényesített tézisével. A zenés-táncos játék könnyebb közegében is igyekszik megkeresni és felmutatni József bukásainak-emelkedéseinek emberi-társadalmi mozgatóit. József elhivatottságérzésén felül, ami minden forrásban közös, állandóan hangsúlyozza simulékonyságát, regeneráló képességét, növekvő jártasságát a helyzetek felismerésében, emberismeretét, s azt a ritka becsülendő tulajdonságát, hogy amikor a sanyargattatások, megaláztatások, lemondások, önmegtartóztatások próbáit megállotta, és isteni sugallatnak vallott szerencséje, szimata, elemző értelme segítségével magas polcra emelkedik - hatalmát nem elnyomásra, károkozásra, hanem a nép javára használja fel. A források nem mondanak ellent annak az újabb kontraszt-effektusnak, hogy József, helyzetének könnyítésére, testvérei előtt magát kisebbíteni igyekszik, viszont Potifár előtt, helyzetének javítására, önnön értékét emelendő, küllemének, értelmének, tisztességének dicséretén felül, új ura iránti ragaszkodását, szolga-hűségét is hangoz-tatja. A pálos-darab átugorja József börtönbe vettetését, és sem a Teremtés Könyve, sem a Nagybánkai-krónika, sem a ponyvairat nem érinti azt a kérdést, hogy József tömlöcbéli rab-gazdái : a Fáraó főtőmestere és főpohárnoka miért kerültek fogságba. Álmaikat és József álomfejtéseit ismerjük ugyan, de hogy egyik is, másik is miért álmodta azt, amit éppen álmodott, miből következtethetett József álmaik értelmére, és miként válik reálissá az álomfejtés jóslatának beteljesülése - minderre szerzőnk művéből kapunk feleletet.

A Szüzesség *Acél-Tüköre* színpadán a Főtőmester és a Főpohárnok előtörténetet és egyéniséget kapnak. A gyors, öntelt, ingerlékeny Főtőmester olyan lepényt tálalt fel a Fáraónak, amelybe beletört a földi Napisten foga. A sima modorú, óvatos Főpohárnok egy szerencsétlen pillanatban borral nyakon lötytyintette a Fáraót. A tömlöcbeli két álom jellegéből és a bebörtönzött két udvari ember jelleméből következtet József jövendő sorsukra, ezért jósol az egyiknek kötelet, a másiknak - s ezzel *in spe* magának is! - kegyelmet. S a Fáraó udvarában megvalósul József elő-érzete. Az elbizakodott Főtőmester újra hibázik, s bitófára jut. A körültekintő Főpohárnok résen van, ügyesen szolgál, és feljebb kerül a ranglétrán.

Szinte észrevétlenül apadnak el a *Szüzesség Acél-Tüköre* forrásai, Békés azonban nem hamisítja meg az eredeti hangütést, s a Fáraó udvarában akár az ünnepi kardal, akár a Naphimnusz szólal meg, akár a különböző jósok próbálják bizarr rigmusokban megfejteni a Fáraó álmát, a história, méltóságos és ironikus szólamokat összecsendítve biztonságosan gyorsul a szerencsés végkifejlet - így is mondhatnók: a bibliai happy end felé. A karakterek rajza nem halványul, a társadalmi ábrázolás kínálkozó körvonalai sűrűn felsejlenek, a szerzőnek szinte az utolsó sorig marad ereje néhány újabb jellemző tollvonásra. A József felemelkedését kiteljesítő fáraói álomfejtésben a bibliai szöveg muzsikáló magyar tizenkettesek köntösét ölti fel, s az eszes, türelmes, kiváró, tiszta ifjú ünnepélyesen révbe ér. És hogy a zenés-táncos játék finálájában Békés egy pillanatra felvillantja a legenda szerint Egyiptomban csak jóval később megjelenő testvéreket, hogy az alkirállyá avatott Józsefet és a látszatházasságban senyvedő Potifárnét egymásnak adja - ezért *a poetica licentiáért* sem érheti ótestámentomi átok.

*

A Szüzesség Acél-Tükéről - irodalmi forrásainak, játékelemeinek, kötődéseinek és kötetlenségeinek elemzése után - világosan megállapítható, hogy szentendrei, de talán országos vonatkozásban is újszerűen viszonyul irodalmi hagyományainkhoz. A legdöntőbb mozzanat, *hogy a* Békés bibliai játékában felhasznált irodalmi hagyaték, mint azt maga Táncz Menyhért írja darabja előbeszédében: *„sehol nem jádzatott"*, vagyis, a ponyvai átdolgozást is beleértve, soha nem került színpadra. Ebből következik, hogy itt nem hajdani előadások újjáteremtéséről van szó, és nem csupán egy színmű-hagyományainkból gerjesztett új darab bemutatásáról. A szerző idegen és saját elemeket egybeötvöző munkamódszere nyomán a *Szüzesség Acél-Tüköre* előadásába beleépülve, maguknak az elfeledett, lebecsült, illetve, ami a ponyva-változatot illeti: századunkban eddig nem ismert, de feltámasztásra nagyon érdemes régi színműtöredékeknek ősbe-mutatóját is kapjuk.

A múltbéli színműörökség manipulálásának világszerte dívó módszerei közül a Szüzesség *Acél-Tüköre* szerzője a már említett adaptáláson kívül a historizálás és a reaktiválás külső-belső technikáját is alkalmazza. Historizál - mert a hagyományos alapgondolatokat aktualizálás nélkül ülteti mai színpadra; nem mesél rólunk, de érezteti, hogy rólunk is szól a mese. Reaktivizál - mert az elődök által ránk hagyományozott színpadi alakok köznapi vagy szimbolikus igazságait a ma számára is érvényesíti.

A Szüzesség Acél-Tüköre egyik legizgalmasabb problémája, hogy ez a Táncz Menyhért szavaival: *„mulatság képpen csináltatott"*, közkeletű kifejezéssel: könnyebb műfajú zenés-táncos játék, minden könnyedsége, játékossága mellett is - másodlagos ponyvát kihagyva - négy idősíkban bonyolódik le. Az első: az ősi, mitikus, bibliai idő, amit csak a képzelet tud színpadon realizálni. A második: Nagybánkai XVI. százada, amely kezdetben a cselekményt összefogja, s ezzel a prológus megszemélyesítőjét szinte eleve meghatározza. A kiemelkedő, talán döntő harmadik: Táncz Menyhért barokk kora, amelybe legjobban beleillik a negyediknek, a színpadi jelennek összetettsége. Ez a rétegeződés megfelelőképpen aránylik egymáshoz a szövegben, s nyilván kifejeződik majd a díszletek jelzésében, a jelmezekben, a színészi előadásmódban és a rendezői irányításban is. A darab idősíkjainak, kor-rétegeinek, stílusötvözeteinek zenei megoldása a komponistára: Vujicsics Tihamérra várt. *A Pikkó herceg és Jutka-Perzsi* elveszett zenéjének nagy sikerű újjáköltője ennél a bibliai zenés-táncos játéknál még szélesebb sávú feladatot kapott. Az ókor hangzatai mellett a magyar barokk és népi muzsikából s a legősibbet a legmaibbal összekötő dallam-és ritmusvilágból kellett ihletet merítenie, hogy partitúrájában *a Szüzesség Acél-Tüköre* drámaisága, iróniája, humora és lírája harmonikusan visszhangozhassék.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

István Hermann:
L'enseignement tiré d'une saison dans le miroir des drames

L'auteur analysant les nouvelles pièces hongroises de la saison passée remarque l'intensité accrue du ton grotesque. Presque chacun des auteurs hongrois connus et appréciés se présenta avec une oeuvre nouvelle. Parmi ces oeuvres il y a des absurdes, des paraboles, des contes paraboliques, des pièces satiriques, seuls les drames naturalistes manquent. Il est intéressant de remarquer que tandisque pendant l'année précédente la plupart des héros dissertaient sur les problèmes de la jeunesse, la saison qui vient de s'écouler manquait presque totalement de jeunes, les rôles principaux furent en grande majorité des âgés. Cela indique peut-être qu'on a passé le sommet de la rétrovision et du règlement des comptes avec le passé et le théâtre hongrois est arrivé au seuil d'une époque nouvelle.

János Sziládi: Structure des théâtres — fréquentation des théâtres

Le temps est arrivé pour analyser la structure des théâtres hongrois au point de vue de leur fréquentation. Pendant les derniers dix ans le public des théâtres diminua de 800 000 spectateurs. Peut-être un changement dans la structure des théâtres pourrait arrêter cette tendance.

József Czímer:
Dramaturgie et modernité

Notre Revue Théâtrale, dans son numéro du mois de mai, a ouvert une discussion sur les questions de la dramaturgie traditionnelle et nouvelle. L'auteur, qui est le dramaturge du Théâtre National à Pécs, relate dans une étude d'atelier de son travail commun avec Gyula Illyés, auteur de la comédie intitulée Philosophes sur l'arbre, effectué avant la présentation de cette pièce. En même temps il expose ses principes, son opinion au sujet de la dramaturgie nouvelle.

Géza Körtvélyes:
La danse dans le théâtre – ici et actuellement

Un des caractéristiques du théâtre moderne c'est que l'importance du mouvement, des gestes et de la danse a sensiblement augmenté. Sur bien des affiches, de nos jours, à côté du nom du metteur en scène y figure aussi celui du chorégraphe. Cet article traite des rapports entre ces deux artistes créateurs, des danseurs actuels et de leur niveau dans les théâtres de prose et finalement de la question de la reconstitution des cadres.

Levente Osztovits:
Plus de vingt poupées – étripées

Avec quarante ans de retard, enfin à Budapest également, au Théâtre de la Comédie on a présenté le drame d'Ödön von Horváth intitulé Histoires du Wiener Wald. L'oeuvre a une position d'esprit fraiche et actuelle aussi de nos jours. La présentation n'a pas osé prendre toute la charge de la cruauté des paroles, elle a un peu adouci, raffiné la comédie tragique originale.

Sándor Köröspataki Kiss:
Un drôle de couple

La pièce de Tom Stoppard intitulée Rosencrantz et Guildenstern sont morts, a été présentée par le Théâtre National. L'article présente l'auteur qui paraît pour la première fois en Hongrie et analyse l'ensemle des problèmes soulevés par les deux protagonistes.

Erika Szántó:
Points dans l'espace

Cet article aussi est en rapport avec le drame de Stoppard, mais il cherche la place de ces personnages dans Hamlet et dans le monde de l'époque contemporaine en partant non pas de l'oeuvre, mais de la réalisation sur la scène.

András Pályi:
Que cherche le Théâtre Thalia?

Il y a dix ans que le Théâtre Thalia à Budapest, sous la direction artistique de Károly Kazimir, a commencé son activité. En partant il semblait qu'il sera le foyer des aspirations modernes, de l'avantgarde socialiste. Depuis, de nombreuses nouvelles tendances se sont aussi manifestées et l'auteur dans cet article cherche à concrétiser les buts de ce théâtre en analysant ses présentations dans cette saison.

Dezső Malonyay:
A la mémoire d'István Somló

L'acteur éminent du Théâtre de la Comédie est décédé au mois d'avril. De son vivant il remporta de grands succés dans les comédies de Bernard Shaw et dans beaucoup de rôles intellectuels.

Le dossier de Manyi Kiss

La mort de Manyi Kiss, actrice du Théâtre Madách, au mois de mars, fut une grande perte pour l'ensemble du théâtre hongrois. Elle fut un talent sans éducation qui créa des rôles mémorables dans tout les genres et dans tout le répertoire. Dans cet article nous pouvons lire des fragments extraits des critiques qu'on a écrit sur elle dans les 45 ans de sa carrière.

Magda Lázár:
Sulyok – dans deux créations

Maria Sulyok, leading-actrice du Théâtre de la Comédie fait actuellement preuve de ses talents vraiment exceptionnels dans deux rôles très inverses. Dans les Histoires du Wiener Wald de Horváth c'est elle qui incarne la grand-mère cruelle et elle seule peut retransmettre d'une manière adéquate ce que l'écrivain a voulu dire. L'autre, c'est un rôle principal d'une femme amoureuse dans la soixantaine, dans le Jeu de Chat d'Örkény.

István Gábor: «J'ai aussi prêté l'oreille au rythme brisé»

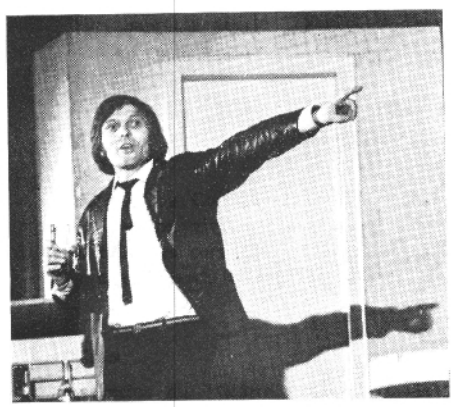
Richard II. de Shakespeare a été présenté à Békéscsaba, dans l'Est de la Hongrie. Le protagoniste Sándor Szoboszlay relate de son travail, de sa carrière jusqu'à présent.

Première hongroise à Moscou

Dans le Théâtre des Jeunes Spectateurs à Moscou, pendant le Festival du Drame Hongrois, sous la direction du metteur en scène en chef Homsky on présenta la version dramatisée du livre de Sándor Somogyi Tóth intitulé Miroir d'Enfant. Ce qui est intéressant dans cette présentation c'est que la version dramatisée n'est pas l'oeuvre d'un écrivain, elle est née, elle s'est formée pendant les répétitions.

Robert Dán:
Le miroir d'acier de la virginité

Le Théâtre Antique de Szentendre présentera en juillet cette année le drame scolaire hongrois pauliste connu sous ce titre qui fut écrit il y a 300 ans et traite de l'histoire biblique de Joseph. L'article relate des sources et de la façon de la création de cette oeuvre.



BOLDIZSÁR MIKLÓS: HÉROSZTRATOSZ (KECSKEMÉTI STÚDIÓSZÍNHÁZ) PIRÓTH GYULA (Iklády László felv.)

Ára: 12,— Ft

FEHÉR MIKLÓS DÍSZLETTERVE ÖDÖN VON HORVÁTH MESÉL A BÉCSI ERDŐ CÍMŰ SZÍNMŰVÉHEZ (VÍGSZÍNHÁZ)