SZÍNHÁZ

Both Béla: Szerepcsere • Molnár Gál Péter: A színen marad-e a színész? • Szántó Judit: Kazimir Károly „hiány-színháza" • Földes Anna: A vakhit és a ráció drámája • Sziládi János: Don Quijote, Sancho Pansa és a virág • Köröspataki Kiss Sándor: „Hatalmában gyengébb, lelkében erősebb" • Koltai Tamás: A tétnélküliség drámája

1973
Május

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VI. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1973 MÁJUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség: 1054
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 Hírlapirodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
(Budapest 62, Postafiók 149)

Indexszám: 25.797

73.0905 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon: Domján Edit A mizantrópban
Gábor Miklóssal

A hátsó borítón: Haumann Péter (Chico) és Bodrogi Gyula (Grilo) Suassuna: A kutya testamentuma című komédiájában (József Attila Színház) (Iklády László felvételei)

TARTALOM

BOTH BÉLA
Szerepcsere (1)

játékszín

MOLNÁR GÁL PÉTER
A színen marad-e a színész? (5)
SZÁNTÓ JUDIT
Kazimir Károly „hiányszínháza" (7)
FÖLDES ANNA
A vakhit és a ráció drámája (12)
SZILÁDI JÁNOS
Don Quijote, Sancho Pansa és a virág (18)
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
„Hatalmában gyengébb, lelkében erősebb" (21)
KOLTAI TAMÁS
A tétnélküliség drámája (24)
MIHÁLYI GÁBOR
A kutya testamentuma két változatban (27)
CSERJE ZSUZSA
Történelemóra - történelmi példázat (30)
KERÉNYI IMRE
Domján Edit emlékére (35)
SZÉKELY GABRIELLA
Rendezők Domján Editről (35)

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN
Kulcsszerepben? (37)
SPIRÓ GYÖRGY
A két, sőt három bumfordi a József Attila Színházban (39)
ÉZSIÁS ANIKÓ
Párbeszédes pillanatkép Körmendi Jánosról (42)

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS **Drámaírók iskolája (44)**

szemle

ANTAL GÁBOR
„A személyiség nyomában" (46) (Hermann István könyvéről)

műhely

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
Arány és szimmetria (48)

BOTH BÉLA

Szerepcsere

Mikor időnként a tévében megnézek egy-egy riportot, elfog a bosszúság. Gondolom, nemcsak én vagyok így vele, sokan mások is. Az bosszant, hogy a feltett kérdésekre: „mért nem készült el idejében ez vagy az?" - „mért nem intézkedtek ebben az ügyben így vagy úgy?" - a válasz olyan nyakatekert, hogy az embernek kinyílik a bicska a zsebében. Nyakatekert és papirosízű, nyakatekert és „precíz", nyakatekert és követhetetlen. Rendszerint az jön ki belőle: „nem rajtunk múlt." Tessék - most lehet keresni másutt a hiba elkövetőjét, s ha megtalálják, az ugyanilyen nyakatekert, reménypusztító választ fog adni. S ez így megy a végtelenségig.

Általánosságban mondtam el ezt, mert általánosságban találkoztam már e jelenséggel hol az építőipar, hol a közlekedés, hol a kereskedelem (nem kívánt törlendő, egyéb terület beírható) szektorában egyaránt. S mikor bosszankodni kezdtem, s velem együtt sok más honfitársam is: jutott-e eszünkbe, hogy hasonlóan - mit hasonlóan? ugyanígy! - megy ez a mi szűkebb területünkön, a kultúra területén, vagy legyünk még pontosabbak: a színház világában is ? 1 Mert így megy. Kérdések hangzanak el, panaszok, bírálatok, s a válasz többnyire (ha nem kizárólagosan) kitérés, precízen fogalmazott magyarázat, a felelősség lefegyverző indokolással történő - áthárítása valaki másra.

Nézzük csak közelebbről.

A rendező oldaláról

A színház művészi produktuma az előadás. Az előadás létrehozásáért elsősorban a rendező felelős. Mindenekelőtt rajta múlik: milyen értékű, milyen színvonalú lesz az előadás. A rendező egyéni érdeke általában egybeesik a színházéval. A maga számára épp olyan fontos, hogy az általa rendezett darab sikert, jó sikert érjen cl, mint a színház számára. Az érdekazonosság tehát adva van. De vajon éppúgy adva van-e a feltételek azonossága is ? Korántsem.

A rendező nem maga választja ki a darabot. Megbízzák vele. Bár - persze - vannak kivételek is. Előfordulhat, elő is fordul, hogy a megbízás összetalálkozik a rendező vágyával, ízlésével; de előfordulhat, s nemegyszer előfordul az ellenkezője is. A darabot rendeznie kell, akár érez vonzalmat iránta, akár nem. No persze protestálhat is, de akkor már megjelennek a problémák. (A darabot elfogadták, meghirdették, másra nem bízhatják, vagy nem szívesen bízzák; neki a szóban forgó rendezőnek nem tudnak egyéb feladatot biztosítani stb.)

Ha a rendező szereti a darabot, ha hisz benne: a rendezés kiindulópontja megvan, a munka jó reményekkel kezdődhet meg. De ha neni hisz, ha nem szereti: már az indulás pillanata meg van mérgezve.

Járjunk most a simább úton. A darab és a rendező szerencsésen találkoztak: következik a szereposztás. Ha az író személyét kizárom is - feltételesen - ebből a munkafázisból (ez az általános gyakorlat, bár ez sem mindig lehetséges, sőt az sem biztos, hogy mindig helyes-e), a kérdés akkor sem egyszerű.

A társulat tagjai közül a rendező természetesen azokkal szeretné játszatni „darabja" szerepeit, akikben leginkább megbízik, akiket a legalkalmasabbaknak tart az egyes feladatokra. Hogy választásában érvényesülnek szubjektív szempontok is: érthető. Ő úgy látja jónak, ő ezzel vagy azzal tud harmonikusan együttdolgozni stb. stb. De a szereposztásban nem a rendező dönt. Javaslatát az igazgató vagy a főrendező elé kell terjesztenie. És az igazgatónak ezt a javaslatot - ha mégannyira tetszik is neki - felül kell bírálnia. Neki számolnia kell azzal, hogy X vagy Y túl van terhelve. Számolnia kell azzal, hogy Q vagy Z feladat nélkül sínylődik. Neki gondolnia kell a szóban forgó produkció mellett az előzőkre és a következőkre is. És akármennyire együttérez is az éppen soron levő darab és az éppen munkáját kezdő rendező konkrét érdekével és igényével, egy tágabb perspektíva alapján - úgy hiszem - megkerülhetetlen kötelessége a társulat szempontjainak figyelembevételével befolyásolni a rendező szereposztási elképzelését. Már ha sikerül. Mert nyilvánvalóan nem élhet *ezzel a* jogával sem úgy, hogy közben szárnyát törje annak, aki éppen most kezd hozzá egy darab színpadra viteléhez, amelyik persze nemcsak a rendező darabja, hanem az övé és az egész színházé is. A vita és a meggyőzés - így vagy úgy - kompromisszumokat követel, és ezek a kompromisszumok nemritkán további konfliktusok okozóivá válnak.

De végül is létrejön a szereposztás (s nemcsak a színészek, a tervezők tekintetében is lefolyik ez - bár legtöbbször már előbb), s megkezdődik a tulajdonképpeni rendezői munka.

Ami persze igazában már hamarabb elkezdődött, akkor, amikor a rendező először olvasta el a darabot. Ennek a munkának vannak látványos, de kevésbé látványos időszakai is. Látványos a próba maga; az instrukcióadás; a színészek, a tervezők és az összes többi közreműködő irányítása, meggyőzése. Kevésbé látványos, de egyáltalán nem kevésbé intenzív az a töprengés, amelyet a rendező önmagában végez el, napok, hetek, talán hónapok alatt, amikor azon vitatkozik és gyötrődik : hogyan tudja majd egyénien és hatásosan, szuverén módon és a darab szellemében, korszerűen és az adottságok figyelembevételével színpadra állítani a darabot. Ez a kevésbé látványos tevékenység egyáltalán nem fogyaszt kevesebb energiát, mint a látványos; nem is tart kevesebb ideig, minta másik; a rendezőnek ez a meditációja és spekulációja veti meg igazában alapját egész további, a próbák alatt kifejte"dő tevékenységének.

Milyen szempontok irányítják ennek a felkészülésnek a munkáját? Nem vitás, hogy elsősorban az: mit tud mondani majdan ez az egyelőre csak a töprengés stádiumában kavargó produkció a közönségnek? *Mit* tud mondani olyat, ami a *darabban* van, amit az író is akart, s amit vállal a színház, de egyénileg maga a rendező is? És irányítja, egyenlő mértékben irányítja az: *hogyan* tudja ezt a mondanivalót kifejezni? Mivel? Milyen arányok megteremtésével? Milyen stílus megvalósításával ? Milyen környezet, milyen ritmusváltások, milyen konstrukció létrehozásával? *A részletek és az egész* viaskodása; az összetevők és az eredő gondolatban való összemérése; a darab szerkezetének, tagoltságának, rejtett felépítési törvényeinek kiderítése, részekre bontása és összerakása; a dekorációnak így vagy úgy, esetleg egészen másképpen való elképzelése, a különböző megoldásokban a darab döntő jeleneteinek képzeletbeli elhelyezése; a szerepek, a jellemek, a figurák önmagukban való feslődési vonalának és a szerepek egymáshoz való

viszonyának tisztázása; a logikai és érzelmi motívumok kikutatása, ellenőrzése, kritikája... és aztán elölről az egész újra és újra - ez a munka folyik le a rendező agyában. És ehhez a tudatosan végzett és módszeresen lefolytatott munkához kapcsolódik időről időre a fantázia és az intuíció által szállított ötletek, tervek, elképzelések garmadája, és ebből a bőven vagy kevésbé bőven ömlő anyagból válogat szigorú finnyássággal vagy boldog ráérzéssel a kontrolláló ész - figyelembe véve a *hatás* várható mértékét, *az igazság és ízlés* kötelező parancsait, az egész darab s az egyes részletek *sikerének* lehetőségeit, s keresve-kutatva bányássza tovább a lehető legjobbnak vélt megoldásokat.

Hogy ennek a töprengő, kutató és tervező munkának az eredményeit miként sikerül valóra váltani, elképzelésből gyakorlattá alakítani: az már nemcsak rajta múlik. Partnerei: a tervezők és főként a színészek adottsága, tehetsége és nem utolsósorban odaadó együttműködése nélkül - legjobb elképzelései is csak töredékesen valósulhatnak meg.

De megtörténhetik egyáltalán, hogy nincs jelen ez az odaadó együttműködés? Bizony, megtörténhetik, sőt - valljuk meg - nem is olyan ritkán. De miért? - kérdezhetjük vagy kérdezhetik a be nem avatottak. Hát a színészeknek nem ugyanaz az érdeke, mint a rendezőé? Általában persze, igen, de mégsem *mindig.* Nem azonos a színész és a rendező érdeke például akkor, amikor a rendező lelkesedik a darabért (mert jónak, szépnek, igaznak tartja, mert megfejtette titkait, mert sikert remél tőle), s ugyanakkor a színész nem tartja jónak a saját szerepét, vagy nem tartja összeegyeztethetőnek a saját adottságaival, nem lát benne sikerlehetőséget, nem tartja igaznak stb. stb. Es ha egy produkción belül van *egy* (vagy van néhány, esetleg jó néhány) olyan színész, aki az olvasópróba után idegenül és érdeklődés nélkül, esetleg kimondottan ellenszenvvel távozik: a munka következő és talán legdöntőbb szakaszában, a próbákon az energiák jelentős része nem egy közös cél érdekében használódik fel, hanem az egymás elleni harcra. Es ami bonyolítja a helyzetet: ez a harc csak ritkán folyik nyíltan (ez ellen ott vannak a színházi rendszabályok), gyakrabban úgy folyik, hogy mindkét fél igyekszik bizonyítani saját jóhiszeműségét, és kívülállását látszatlojalitással leplezi.

Egyelőre nézzük ezt csak a rendező oldaláról. Mit tapasztal ő? Azt tapasztalja, hogy először is egyesek az olvasópróbán *nem figyelnek oda.* Nem mutatnak (vagy csak *mutatnak)* érdeklődést a darab iránt. Aztán azt tapasztalja, hogy elégedetlenek a szerepekkel. Ezt olykor kifejezésre is juttatják, olykor csak „kiszellőztetik" ebbeli véleményüket. A próbákon pontatlanul jelennek meg. Örülnek, ha mielőbb távozhatnak. Nem kíváncsiak semmire. Nem kezdenek hozzá a szerepek megtanulásához. Nem dolgoznak otthon. Nem törik magukat, hogy elősegítsenek egy-egy részmegoldást.

Azt tapasztalja, hogy a próbák kezdetén *még* fáradtak a színészek, aztán, később meg *már* fáradtak. Gyakran kerülnek ellentétbe a súgóval, ha az nem segíti őket eléggé, olykor akkor is, vagy éppen azért, mert túlságosan segíti őket. Hosszú, fáradságos, türelmes munkára van szüksége (a rendezőnek), hogy eljusson a tényleges próbamunka elkezdésének a lehetőségéhez, ahhoz az állapothoz, amelyben a színésznek a szövegre való koncentrálás mellett egyáltalán marad még figyelme, felfogóképessége arra, hogy egyébre is tudjon gondolni.

„Nyet tyext", mondta Tovsztonogov, s írták meg lapjaink; de hányszor hangzott el már ez különböző formában magyarul is (s fog még elhangzani) színházainkban, csaknem minden produkciónál, inkább kevesebb, mint több eredménnyel! Azt az eléggé elterjedt felfogást, hogy a bemutatót kell megnézni, mert a későbbi előadásokat már kisebb-nagyobb mértékben kikezdi a lazulás, keresztezni látszik az a másik, amely arra hivatkozik (sok tapasztalat alapján), hogy a bemutatóra bizony még nem érett be a játék, hiszen még a szövegtudás sem elég teljes.

Egyáltalán: mikorra kell a rendezőnek elkészítenie az előadást? „Amikorra valóban elkészül" - mondja látszólag nagyon tetszetős igénnyel egyik kritikusunk. A valóság nem ez. Nem ez a fővárosban sem, vidéki színházainkban még kevésbé. Tessék végiggondolni. A mi közönségszervezésünk, plakátjaink, propagandánk „átfutási ideje" sem rövidebb, mint folyóiratainké; a színházba járó közönségre sem lehet olyan mértékben számítani, hogy az az előre tervezett bemutató eltolását megengedné. Jelenleg ez a helyzet. És ennek a megváltoztatása elsősorban nem a hosszabb próbaidőszak útján érhető el. Egyébként is - sajnos - nem ritka eset, hogy ma is sokallják a próbát a résztvevők. „Túl van próbálva" - mondják.

Hevesi Sándorról hallottam azt az anekdotát (?), hogy amikor a régi (a réginél is régibb) Nemzeti Színházban első ízben próbálni kezdett, a szereplők, botokkal a kezükben, nagykabátban állták körül a súgólyukat, úgy mondták fel szerepeiket, közben minden megakadásnál botjaikkal bökdösve a padlót. Az ő első nagy eredménye az volt, hogy - nem kis ellenállást leküzdve - megszüntette ezt a „jól bevált" és görcsösen őrzött gyakorlatot.

Mit tegyen ma a rendező? Mit tegyen azért, hogy a passzivitásnak, a fél lélekkel való próbálásnak, a rutinra, gőgre, slendriánságra és sértettségre épülő próbagyakorlatnak véget vessen? Az a keserű iróniával megírt „próba", amelyet olyan fensőséges mosollyal szoktunk nézni, olvasni és *játszani* újra meg újra a *Szentiváneji álomban:* olyan megmérhetetlen távolságban volna tőlünk? Nem szól az a mese ott, a mesteremberek jelenetében egy kicsit rólunk is?

Mit tegyen ma a rendező? Nagyjából azt teszi, azt teheti, amit Vackor:

„De urak! itt a szerep; kérlek, követlek, kényszerítlek, holnap estig jól bemagoljátok" stb.

Mutatis mutandis.

*

Az idő halad. Tudják a szerepeket vagy nem tudják, a rendező kénytelen olyan igényeket támasztani a játék tekintetében, amelyekhez pedig az volna szükséges, hogy a színészek is *teljesen* birtokában legyenek a szövegnek, ismeretében a darabnak. A fáziseltolódás állandósul. S megindul a küzdelem. A rendező, hogy kimunkálhassa a részleteket, *lassítja* a próba tempóját; a színész viszont, aki még nem tart ott, szeretne mielőbb túllenni a próbán, mert az újra meg újra kettős játékra kényszeríti. A tényleges művészi kutatótevékenység mellett színlelnie kell, hogy ugyanaz érdekli, mint a rendezőt. A rendező látja, érzékeli ezt a kettősséget, de úgy tesz, mintha nem látná. A békesség kedvéért. A mindkét oldalon felgyülemlő idegesség, a lefojtott indulat rendszerint úgy vezetődik le, hogy ki-ki bűnbakot keres magának. A színész többnyire a súgót; a rendező nemritkán szintén a súgót (hátha így helyreáll a jó viszony közte és a színész között), olykor egy-egy mellékszereplőt, akin könnyebb és kevésbé kockázatos kitölteni a haragját,

Igazában a színházi diktatúra vagy demokrácia kérdése

viaskodik nap mint nap próbáinkon, s többnyire az előbbi kerül ki győztesen a küzdelemből. Győztesen? Kétes értékű győzelem. Az állóharc ismérvei megsokasodnak. Egyre több az „így csináld!" egyre több *a me mutatás,* egyre kevesebb a meggyőzés. A meggyőzéshez érvek és ellenérvek kellenek, ezekhez viszont alapos tárgyismeret mindkét részről. És idő. Minthogy sem ebben, sem abban nem dúskálunk, marad a rövidebb út: a parancs.

A rendező - tisztelet a kivételnek - gyakran hálátlannak érzi a maga munkáját. Nemcsak a közönség nem honorálja eléggé (közönségünk legnagyobb része rendszerint azt sem tudja: ki rendezte a darabot), nemcsak a kritika magyarázza gyakorta félre munkáját (értékesnek ítélve, amit ő maga nem tart annak, s elmarasztalva, amire - úgy véli - leginkább büszke lehet), de maguk a színészek sem mindig „hálásak", Ha sikerük van, saját maguknak tulajdonítják kizárólag; ha megbuknak - a rendezőt okolják (esetleg az írót). A bemutatók felerősített tapsai nem nyújtanak hiteles képet a sikerről, a későbbi előadások meg - a gyakori kopás, elkényelmesedés, szabadosság jelenségeivel terhelten - nemritkán több keserűséget okoznak „létrehozójuknak", mint amennyi örömet a próbák munkája jelentett.

De ő, a rendező, a próbák bizonyos stádiumában s főként a bemutató estéjén már nem sokat kifogásolhat, dicsérni és bátorítani kénytelen - jobb meggyőződése ellenére is - hiszen javítani már úgysem tud, ünneprontó sem akar lenni; az „áru" (bármennyire nem áru is) *készen* van, most már az *eladóé* a szó.

A színész oldaláról

A színész azt, hogy játszik-e a darabban, többnyire csak közvetlenül a próbák megkezdése előtt tudja meg. Azt, hogy mit játszik - pláne - csak magán az olvasópróbán. Ekkor derül ki számára, hogy művészi tevékenységének következő szakasza mit ígér, mit tartogat neki: mennyi lehetőséget, mennyi sikert, mennyi munkát - mennyi keserűséget. Feladatot-e, érdekes, vonzó, erejét próbára tevő feladatot vagy csak terhes kötelességet. Tisztában van vele, hogy egy szűkebb közösség tagja, hogy minden művészi munkát vállalnia kell, hogy teljes tudását a színház rendelkezésére kell bocsátania. Tanulta azt is, hogy „kis szerep nincs, csak rossz színész" - és mégis... Tele van szorongással. Elégedetlen. Rossz a közérzete.

Nem mindig rossz. Vannak kivételes esetek. Van úgy, hogy álmában sem kíván jobb szerepet, mint amit most kapott. Határozatlanul, ködösen ugyan, de sejti, hogy *ez* most az a feladat, amellyel ha meg tud birkózni -, előrejut, feljebb kerül; amiben úgy tudja majd magát megmutatni, ahogy eddig még soha. Ha. . . Ha sikerül. Ha a darab is jó, ha a rendezés sem rontja el, ha a partnerek is jók lesznek, ha minden körülmény kedvezően alakul.

Öröme mögött mégis ott lappang a fenntartás, az óvatosság. Figyeli kollégáit. Együtt kell dolgoznia velük. Szüksége van rájuk. Vajon nem válnak-e ellenségeivé pusztán amiatt, hogy ő előnyösebb, hálásabb szerephez jutott?

Megkezdődnek a próbák, s ezzel egyidőben megkezdődik az *együttes* mikroélete is. Ez az élet a társalgóban folyik elsősorban. És folyik az öltözőkben, a folyosókon; mindenütt, ahol alkalom kínálkozik az őszinte egymás közti beszélgetésekre. Magán a próbán erre alig-alig van mód. Ott kevésbé nyilatkoznak meg a színészek. A rendező jelenléte határt szab az őszinte vélemények elmondásának. *Az ő* gondjai nem azonosak *vagy* nem mindig azonosak a színészekéivel. „Nem ő viszi vásárra a bőrét!" A színészek sincsenek valamennyien egy véleményen, de mint egy szűkebb csapat tagjai, keresik a közös platformot. Es rendszerint meg is találják. Annál könnyebb megtalálniok, mivel az egymásra utaltság, a „kollegialitás" kialakítja köztük a játékszabályt: „elnézőnek lenni egymás hibái iránt!" elvégre is „mindenkit érhet baleset".

Kapóra jön ehhez az egymásra találáshoz minden hiba, amit a rendező elkövet. Az, hogy nincs kellően felkészülve; hogy nem tudja maga sem, mit akar; hegy pontatlan, hogy bizonytalankodik, hogy szűkszavú (nem ad kielégítő magyarázatot, ahol kellene); vagy - pláre - hogy bőbeszédű (olyasmit magyaráz sok szóval, amit már mindenki tud); hogy ő maga akar mindent eljátszani; hogy érlelmetlenül sokat pepecsel jelentéktelen részletekkel; hogy nem ad alkalmat jelentős részletek alapos kidolgozására.

A színész a próbákon próbálni szeretne (még a szöveget is ott szeretné megtanulni), s gyakran azt kell tapasztalnia, hogy órákat vár, s végre is nem kerül rá a sor. A várakozás a legfárasztóbb s a leginkább lélekölő időtöltés, különösen annak, akinek életeleme a nyilvános cselekvés, az „ágálás". A rosszul meg-szervezett, rosszul kiszámított, rosszul beosztott próbák romboló hatása felmérhetetlen. Olyanok, akik tele ambícióval kezdtek hozzá - fásult, reményvesztett emberekké lesznek, még mielőtt tulajdonképpeni munkájukra rákerülne a sor. A színész azt szeretné, ha a rendező belelátna az ő problémáiba, azokat segítene megoldani, s ezzel szemben gyakorta azt tapasztalja, hogy ő a rendező számára csak egy tégla, egy részlet, amit képzeletében (s a valóságban is) ide meg oda helyez.

A színész tudja, hogy majd az előadáson, amikor felmegy a függöny, ő fog ott állni a nagy fekete lyuk: a nézőtér előtt, s rajta fog múlni, *elsősorban rajta,* hogy a nézőteret megtöltő közönség figyelmét megragadja-e, vagy kiejti a kezéből; hogy legyőzi-e, vagy meg kell futamodnia - s ezért szeretné úgy felvértezni és felfegyverezni magát a próbák során, hogy győzni tudjon, hogy győzelemre tudja vinni a darabot. *Hatás! Hatni tudás!* Ehhez van szüksége darabra, szerepre, szereptanulásra, jó helyzetekre, partnerekre, akusztikára, fényre, háttérre és ruhára, mindenre, ami biztossá és nyugtalanságában is nyugodttá, mozgásképessé, harcképessé teszi.

S növekvő keserűséggel tölti el minden, amiből úgy látja, hogy csupasz, magára hagyott marad. A szerep is cserben tudja hagyni (mert a kis és a nagy szerep is lehet rossz, ha nem lehet benn „otthon lenni"), a rendező által adott instrukciók is megbéníthatják, ha ellenkeznek a természetes, saját érzése által diktált instrukciókkal; s végül saját ösztöne és érzése is megbéklyózhatja, ha nem veti alá az igazi, a helyes elemzésen alapuló követelmények kontrolljának.

Kiben bízzék? A kollegialitás kétarcú istene tőrbe csalhatja: a legnagyobb kollegialitás látszata mögött nemritkán húzódik meg a káróröммel teli ellendrukker.

Sötét ez a kép - lehetne mondani. Hiszen nem mindenütt és nem mindig van így. Valóban, vannak ellenpéldák is, van zavartalan együttműködés, kölcsönös segítés, alkotó hangulat, közös és sok örömet adó erőfeszítés. Vannak Budapesten és vidéki színházainkban egyaránt szép, jó, kitűnő előadások. Hogy mégsem ezeket a vonzó példákat veszem elő, azért van, mert a betegség felderítése és esetleges gyógyítása a célom; ha lehet -- megelőzése; ehhez pedig a zavaró és egészségtelen jelenségek szemrevétele szükséges.

A rendező funkciója - eredetét tekintve - abból a meggondolásból alakult ki, hogy szükség mutatkozott az egyes játszó

személyek elképzeléseinek összeegyeztetésére. Szükség támadt egy személyre, aki rendet teremtsen az egymást esetleg keresztező színészi járások és különböző megoldások között. A rendező tevékenysége egyre sokrétűbbé vált. Aki kezdetben maga is *egy* volt a színészek között (vagy maga az író volt), az önálló művész lett; a darab legfőbb értője, a modern színpad egyre több követelményét felismerő, egyre nagyobb hatáskörrel rendelkező alkotó, az előadást létrehozó sok tényező fölött szuverén módon uralkodó tervező-pedagógus-karmester. És annál is több.

De a színész - miközben meg van győződve a rendező szükségességéről, miközben igényli segítségét - nemritkán keserűen tapasztalja, hogy a rendező magára hagyja őt. A színész gyakorta elvész a rendező szeme elől, vagy háttérbe szorul a koncepciók, ötletek, a világítás, a koreográfia, az önálló hanghatások stb. kavalkádjában. A rendezőcentrikus színház életképességének legfőbb veszélyeztetője nem a színész, hanem maga a rendező. Aki sem a darab (az író), sem a játék (a színész) munkáját és egyéniségét nem becsüli jobban, mint saját, mindenek fölé helyezett elképzelését. Azzal teszi magát ellenszenvessé, hogy nem szolgálni akar, segíteni, felszínre hozni és diadalra juttatni, hanem dirigálni, uralkodni, a saját képére alakítani.

Az előadások meglazulásának oka legtöbbször az, hogy létrejöttük időszakában sem voltak elég szilárdak már. Nem a meggyőződés, a minden részében vállalt alapos és precíz munka tartotta össze őket. Az eleve beleépült írói, rendezői vagy színészi hibák előbb-utóbb „megrepesztik a falakat".

Az érzelmek száműzése színpadjainkról jól ismert jelenség. Színészeink - legnagyobbrészt - értetlenül állnak ez előtt a követelmény előtt. A jelszó persze az: nem az érzelmeket, csak *a hazug* érzelmeket akarjuk száműzni, de a gyakorlat, amely már epidémiává nőtt, ellentmond ennek. S amikor a színész - Sztanyiszlavszkijt egyre inkább megértve és ösztönösen is követve - az „életből vett figura" vagy „az életre álmodott alak" öntörvényei alapján igyekszik játszani, rendszeresen beleütközik a divatnak hódoló rendezői instrukcióba: *Ne éld át !*

Az átélésen sohasem értettük a „teljes, maradéktalan" átélést (a peleskei nótárius-félét). Különbséget tudnak tenni színészeink a megjelenítés és az epikai felidézés között is. De ma egyre inkább szégyellnivaló már az is, amit a színészi alakítás próbakövének tartok, elengedhetetlen feltételének (s annak tartja a közönség is), hogy ti. az adott körülmények között, az adott figura tényleges és tipikus megnyilvánulási módjait idézze föl a színész. Enélkül a színház azt a bázisát veszti el, ami évszázadokon át életben tartotta s tömegek szükségletévé tette: a tudomány útjának, módszereinek *kiegészítő ellentéteként - a* jelenségekre való *közvetlen* ráérzés útján jutni el a gondolatokig. Ehhez pedig az élet, az emberi élet megnyilvánulásait, tudatos szerkesztésben, költői stilizáltsággal kiemelt megnyilvánulásait (köztük az *érzelmi* megnyilvánulásokat is) kell a néző elé tárnia.

Ezt pedig változatlanul - vagy újra - csak irodalmi értékű színdarabokat játszó színészektől lehet remélni. A rendező némileg szerényebb, de önmagával és a színészekkel szemben is több, magasabb igényeket támasztó irányításával.

Zárszó

1. Színházaink - minden szép eredményük mellett - újra és újra találkoznak az elégedetlenség, a jogos (időnként kevésbé jogos) bírálat hangjaival. Lehet is, kell is belőlük tanulniok. Kihallani a kritikából az „érte" s nem mindig az „ellene" szándékát!

2. Nem hiszem, hogy szervezeti átalakítás, a struktúra megváltoztatása lényeges eredményeket hozna; legalábbis nem olyan lényegeseket, amelyek megérnék a jelenlegi felépítés teljes felborítását.

3. A továbbhaladás legfőbb feltételei adottak, magukon a színházakon belül. Egymás munkájának nagyobb megbecsülése, egy tényleges belső színházi demokrácia megteremtése nagy tartalékokat szabadítana fel.

4. Mindenekelőtt a színházi légkör megjavítása, a színházi produkciók előkészítése igényelne az eddigieknél is gondosabb, tervszerűbb, alaposabb, intenzívebb munkát.

5. Ezt nagyban elősegítené, ha a színházak minden rendű és rangú tényezője, elsősorban a színészek és a rendezők megpróbálnák időről időre *a másik* szemével nézni, a másik fejével végiggondolni; megbírálni és megjavítani *saját* munkájukat. Képzeletben nem ártana időnként *szerepet cserélni.*

MOLNÁR GÁL PÉTER

A színen marad-e a színész?

Az utolsó évtizedben nemcsak a nézők látják egymást előadás közben - akár, mert felültetik őket a játéktérre, akár, mert égnek a nézőtér lámpái, akár, mert körülülik a porondot, és a színészek feje felett a túloldali nézők reagálásai is hatnak -, hanem a színészek is. Jelenetük befejezte után nem hagyják el a játék terét, hanem továbbra is a színpadon tartózkodnak. Egy-egy pillantásukkal elárulhatják, hogy hallják az elöl - a cselekményben - elhangzó mondatokat, nem vesztik szemük elől a cselekmény további folytatását. Folytonosan bekapcsoltak a játék menetébe. Akkor is, ha szerepük szerint a színfalak mögött kellene tartózkodniuk.

Magyar színpadon ilyent először - ha jól emlékszem - Kazimirtól láttam. *A Kalevalában* például mindig több szereplő maradt a színpadon, mint ahánynak a cselekmény kibontásánál dolga volt. „Némák" keretezték a játszókat. Figyelték a mesét. Nem szerepet játszottak, hanem színpadi hangokat: lódobogást, szélvihar hangjelzéseit alakították, azokat a hangulati zörejeket, amelyeket rendszerint az álfalak mögött az ügyelők szoktak előmesterkedni szerszámaikkal. Most a nézők szeme láttára - külön mutatványként - végezték ezt el; megszakítva az évszázados illúzióhagyományt, és megteremtve, illetve visszaállítva az évezredes játékhagyományt: a népi színháznak, a mindennapok színházának gazdag folytonosságát.

Peter Stein Goethe-rendezésében, a *Torquato* Tassóban valamennyi szereplő a színen van, és hallgatja - kihallgatja - a jelenetben játszók szavait, meglesi reagálásait, mintha egy olyan közösség tagjai volnának, akik jó előre tudják a lezajlandó cselekményt - hiszen a történelem nem először ismétli a helyzetek azonossá-gát -, és a már ismert forgatókönyv szerint játsszák le játékaikat, engedelmes-kedve a társadalmi szükségszerűségeknek.

Otomar Krejča rendezései-amint érett korszakának eredményeire leírásokból következtethetek - ugyancsak ezzel a fogással, megoldással élnek. A színészek látják egymást. Nem vonulnak öltözőikbe. Jelenésükre várakozván nem tré-cselnek az ügyelői pult környékén, és nem is hajtanak fel egy-egy feketekávénak álcázott szeszespoharat ihletük erősítésére öltözőikben vagy a közös társalgóban.

Láttam olyan román *Lear királyt,* ahol a színészek írott szerepük végeztével a játéktér két oldalán elhelyezett padokra telepedtek (a kecskeméti *III.* Richárdban is), ott várakoztak újabb színrelépésükig: ezzel a fogással nagyítva a színpadon levő emberi sugárzást, fokozva a figyelem, az összpontosítás és az emberi közlés erőterét; megteremtve valamiféle közösségi hatást, egyszersmind szétzúzva a naturalista színház ízlés- és konvencióbéklyóit.

Major Tamás *Szeget szeggeljében, a* színpadi emelvényrendszer hátterében feltünedezik az utca népe, Bécs városának léhűtői és minden rendű-rangú képviselője, hogy a dráma mintegy a nyilvánosság szeme előtt peregjen le, azok rémült, csodálkozó, tétlen vagy lelkes statisztálása előtt menjenek végbe a bécsi politikai események.

Amikor Örkény István Nemeskürty István dokumentumkönyvéből drámát írt, ugyanezt a folytonos jelenlétet írta elő a színészek számára. (Ezt a rendező meglehetősen pontosan be is tartotta.) Örkény egyike azoknak a magyar színházi embereknek, akik józan éberséggel figyelik a jelenkori színházművészet mozgási irányait. Nem saját eredményeiket kívánják rátukmálni az elfogadni vonakodó világra, hanem megmerítkeznek nemzetközi áramlatokban, és aggályosan leválasztják a talált tárgyakról a hívságosan múlékony divatosat, de örömmel fedezik föl mindazt, ami egybevág kutatásaik irányával, az ésszerű fejlődéssel, a természetes kibontakozással, a színházművészet eszközeinek gazdagításával és az ősi, népi forrásokhoz visszatéréssel.

Örkény nem fogásokért, színpadi tippekért szomszédol. Nem ötleteket tolvajol, hanem igyekszik kiismerni a napjainkban újabb forrongáson keresztülmenő színházművészet fő áramlási irányait. Részint, hogy színpadi munkái piacképesek legyenek, részint, mert izgatják a színpad kifejezési lehetőségei, s enélkül az alkotói kiváncsiság és szenvedélyes bizonytalanság nélkül maga a mű sem válhat izgatóvá, megreked epigonörökségek utánozó lejátszásánál. Örkény eligazodni igyekszik a jövő színházában. Nem a múlt színházának ír darabokat, hanem a jelennek, amit csak akkor lehet megteremteni, ha tekintetünket a jövőbe vetjük.

A jövőt - természetes módon - Örkény István a történelmi közelmúltban találta meg tematikailag *A holtak hallgatása* című drámájában. De a jövő útjainak megtisztítását célozza meg múltba fordulása. Formailag sem az illuzionista színház vonzotta - ha a rendezés egyes alakokat naturalista szerepépítéssel vissza is lódított az újszerű színpadi anyagból a régi megoldásokhoz, nem lévén képes megszabadulni beidegződöttségeitől és begyakorlottságától -, hanem egy gondolati tér drámája: az emberi képzelet, az emberi emlékezés üres tere, amelyet benépesíthet élttel és valósággal akkor is, ha nem cepeltet be a színre kasírozott tankokat, vászonra festett hómezőket, a jéghalom alól kimeredő végtagú, csonttá fagyott hullákkal, és nem kényszeríti a színházat arra, hogy a Hadtörténeti Intézetet vagy a Bécsi utcai jelmezkölcsönzőt kifossza II. világháborús katonaruhákért.

A szerző élképzelése szerint köznapi ruhás férfiak' foglalnak helyet a színpadon, és mint egy oratóriumban, szakadatlanul a színen tartózkodnak. Ennek a megoldásnak nem csupán formai érdekessége van. Ez a formai újdonság amúgy is kimerült feltűnésének divatja idején Kipphardt: *Az Oppenheimer-ügy* vagy Peter Weiss: A *vizsgálat* esetében. Nem, ez a forma -I tartalom is egyben. Jelenti a tanúk jelenlétét. A közös lelkiismeret-vizsgálatot. A múltkutatás kollektív kényszerét. A társadalom nyilvánossá-gát. A közös irányú érdeklődést. Ezek az erkölcsi tartalmak adják drámai terének értelmét. A tanúk-áldozatok-gyilkosok együttes jelenlétét és egyenletes megoszlását, az elkülönített szerepfunkciók szándékos összekeverését. A „vétkesek közt cinkos, aki néma"dramaturgiát. Csak a gyógyító nyilvánosság szelíd elemzése - nem a feszítsd meg kiáltású szenzációkampánya, csak a józan, de mégsem hűvös agyú vizsgálat és végiggondolás - hozhatja meg egy tisztultabb jövő eredményét.

Állnak csapán vagy csak ülnek a játéktér szélein a szereplők. Nem lévén szöveges szerepük' és miután nem kell bekapcsolódniuk a cselekmény folyamatosságába (*A holtak* hallgatásában jószerével cselekmény sincs, legalábbis : hagyományos értelemben véve), feladatuk annyi, hogy véleményük, indulatuk, *közük* legyen a játékhoz. Ne szűnjön meg a kapcsolat a bemutatott tétel vagy jelenet

Jelenet Kazimir Károly Kalevala-rendezéséből **(Körszínház) (Ikládv** László felvétele)

és a szereplők között. Valami állandó, szoros kapcsolat és érdekeltség feszüljön ki a színpadon. Nem köszörülhetik meg a torkukat. Nem pihenhetik ki szereplésük feszültségeit - azt odahaza kell tenni, az ágyban. Folytonos, felfokozott jelen-léttel valóban jelen kell lenniük a színészeknek a nyilvánosság előtt. És valóban a nyilvánosságot kell képviselniük.

Kilépni a közönség elé: ez felelősséget jelent.

Ott teljes emberi-állampolgári lényükkel, valamennyi idegszálukkal, emlékükkel, nézeteikkel részt kell hogy vegyenek a játékban: csak ekkor mondhatják magukat a társadalom lelkiismeretes, hasznos tagjának - vagyis művésznek.

A színészek nem kapnak „játékot" erre a részvételre. Sem fizikai cselekvéseket, amelyek segítenék, hogy minden estén végiggondolják a magyar hadvezetés hibáit, erkölcstelenségét, bűnösségét: a végigcsinálni egy vesztett ügyet vagy kilépni belőle etikai dilemmáját.

Ez természetesen nagyon nehéz feladat.

És a hagyományos színházi felkészüléssel nem is lehet végére jutni a munkának. A szerepépítés szokványos módszerei itt nem vezetnek célhoz. És az sem segít, ha csupán szerepnek tekinti a szí nész a kézhez kapott szövegmennyiséget, amit ugyanúgy meg kell oldani és sikerre vinni, mint egy Csehov-szerepet vagy egy Neil Simon-vígjátékot.

Itt társadalmi feladat kínálkozik a színész számára. Újból végig kell gondolni a színház célját és feladatait, azt: mi a helye a társadalom életében, és hogy a színész csupán szórakoztató, kedves játszótárs, aki színesíti és mulatságosabbá teszi az életet - vagy valami több is?

Itt akkor lesz sikere a színésznek, ha nem önmaga személyes sikerét kívánja fokozni, és nem is csupán megelevenít egy életet, egy emberi jellemet, egy ismert és jól megfigyelt társadalmi típust, hanem akkor, ha feladja „művészi énjét (a színházi robotba, a premierek ismétlődéseibe némiképp belekopott iparosságát), és a társadalmi embert állítja színpadra.

Olyan színházi korszakban élünk, amikor ismét és ismét újra kell kérdezni az alapfogalmakat. Könyörtelenül végig kell gondolni a színház feladatait és módszereit. Végig kell elemezni a rendelkezésre álló eszközöket és hatáselemeket. És vissza kell jutni az alapokhoz, hogy a színház nemcsak csinos kis mulatságok összehozására alkalmas hely, hanem társadalmi szolgálat, egy nép közös ügyének és felemelkedésének a szolgálata legyen.

Ezt a szolgálatot természetesen nem lehet a szereposztó altiszttel kiosztatni.

Vagy olyan művészeket kell a rendezőnek összeválogatnia, akik erre a szolgálatra hajlandók és alkalmasak, vagy a rendezőnek kell uszítania, felgyújtania művésztársait, rávennie ennek a szolgálatnak eredményes végbevitelére. Ki kell zökkenteni a színészeket a szerepépítés begyakorolt kényelméből, és arra kell bujtogatni őket, hogy cselekvő és ítélő, felelős részvevői legyenek korunk történelmének.

Hogy ez képtelenség ?

Hogy ezt nem lehet egyetlen darabra szánt próbaidő alatt bevégezni?

Hogy egy darabra szánt próbaidő alatt nem oldható meg kielégítően a kérdés - az igaz. Ehhez önművelés, egymás képzése, állandó érdeklődés és a valóság tüzetes vizsgálata szükséges. Ehhez tudós, sokoldalúan művelt és politikus színészek, tudós, sokoldalúan művelt és politikus rendezők szükségesek.

Azt azonban nem lehet elhinni, hogy képtelenség volna ezt a követelményt a mai, magát szocialistának mondó *magyar* színházművészet elé állítani.

Annál kevésbé, mert eredmények már mutatkoznak.

A Huszonötödik Színház és az amatőr-együttesek legjobbjai már nemcsak produkálni akarják magukat, nemcsak művészi szépet kívánnak nyújtani nézőiknek, hanem a társadalmi harc eszközének tekintik a színházat. Előadásaik egy-egy hozzászólást, beavatkozási igényt jelentenek a társadalom menetébe.

Persze, rájuk könnyű azt mondani, hogy csak amatőrök, és ezzel a lekicsinylő gesztussal - a szakmai arisztokratizmussal egyben a közönséget is lelegyintik ilyenkor - elintézettnek tartani a kérdést. Ok vállalják a művészet társa-dalmi részét, és a feladatnak csupán szépészeti, szórakoztató szeletét a hagyományos színházak vállalnák?

A Huszonötödik Színház eddigi munkájának csoportszereplős része újdonságot is hozott az egyetemes színházművészetnek. Mégpedig azzal, *hogy az* úgynevezett statiszták az ázsiai színházi hagyományok feleleveníttésével kellékeket, használati tárgyakat és díszleteket is jelentenek, nem csupán emberi tömeget. De jelentik néha a természeti környezetet is. Azt a helyet, ahol lefolyik a drámai cselekmény. Hogy kelléket, természeti és ipari környezetet, díszletet és hátteret, tárgyakat és gépeket, közlekedési eszközöket és napmeg évszakokat emberek, élő, érző és véleménnyel rendelkező emberek testesítenek meg: azt is kifejezi játékos és ironikus módon, hogy a színház-szemlélet emberközpontú. A világ minden dolgát az emberrel összefüggésben tárgyalja, emberi munka eredményének fogja föl. Vagy társadalmi értelmet tulajdonít még a természeti csapásoknak is.

Ezekben az előadásokban, ahol a jelenet végeztével a színész nem vonul le elégedetten a színpadról, és nem várja ki, amíg újra jelenéséhez szólítják: másfajta szemlélet fejeződik ki. Nemcsak az a romantikus eszme, hogy a világ színpadán valamennyien szereplői és nézői vagyunk egyszerre a történéseknek. Nem-csak azt a demokratikus gondolatot, hogy mindahhoz, ami a társadalomban történik: közünk van és jogunk tudni róla, mert együtt csináljuk a dolgokat, ha jól, ha rosszul. Hanem annak az új színpadi gondolatnak a megjelenése ez, hogy nincsenek főszereplők, akik elszigetelt drámájukat előadják, majd takarásba vonulnak vissza: csak a társadalom egésze van - a tömeg, amelyik formálja és változtatja a cselekvések menetét, amelyik akarva-akaratlan, még tétlenségében is alakítja a történéseket.

SZÁNTÓ JUDIT

Kazimir Károly „hiányszínháza"

A csendes amerikai bemutatója után

A csendes amerikai sztorijának mélyén egy „társadalomkritikai bulvár" vagy egy realista pszichológiai dráma lehetősége is megvan. Ezt a szín-darabot a Thália nem játszaná el, Kazimir Károly nem rendezné meg. Nála az epikus gazdagságot a teátrális hatáseszközök transzponálják a maguk nyelvére. A piscatori hagyományokat követő, lélektant és zárt dramaturgiát mellőző „hiányszínháznak" előnyei mellett hátrányai is vannak. Kitörni belőle fiatal színházi emberek Thália-műhelyével lehetne.

…Az is lehet, hogy egész rendezői módszerem csak a megfelelő drámai termés hiányából született meg; annyi bizonyos, hogy soha nem lépett volna előtérbe ilyen feltűnően, ha megfelelő darabok állnak rendelkezésemre. (Az egész hatásköri vita író és rendező között véleményem szerint egyetlen egyszerű kérdésre vezethető vissza: melyikük rendelkezik tisztább látásmóddal, mélyebb meggyőződéssel, erőteljesebb hatóképességgel?)

... számomra a technika soha nem volt öncél. Az eszközök, amelyeket alkalmaztam, és amelyeket a továbbiakban alkalmazni kívántam, nem arra voltak hivatva, hogy a színpadi apparátus technikai gazdagítását szolgálják; arra irányultak, hogy *a színpadi folyamatokat a történelem szintjére emeljük.*

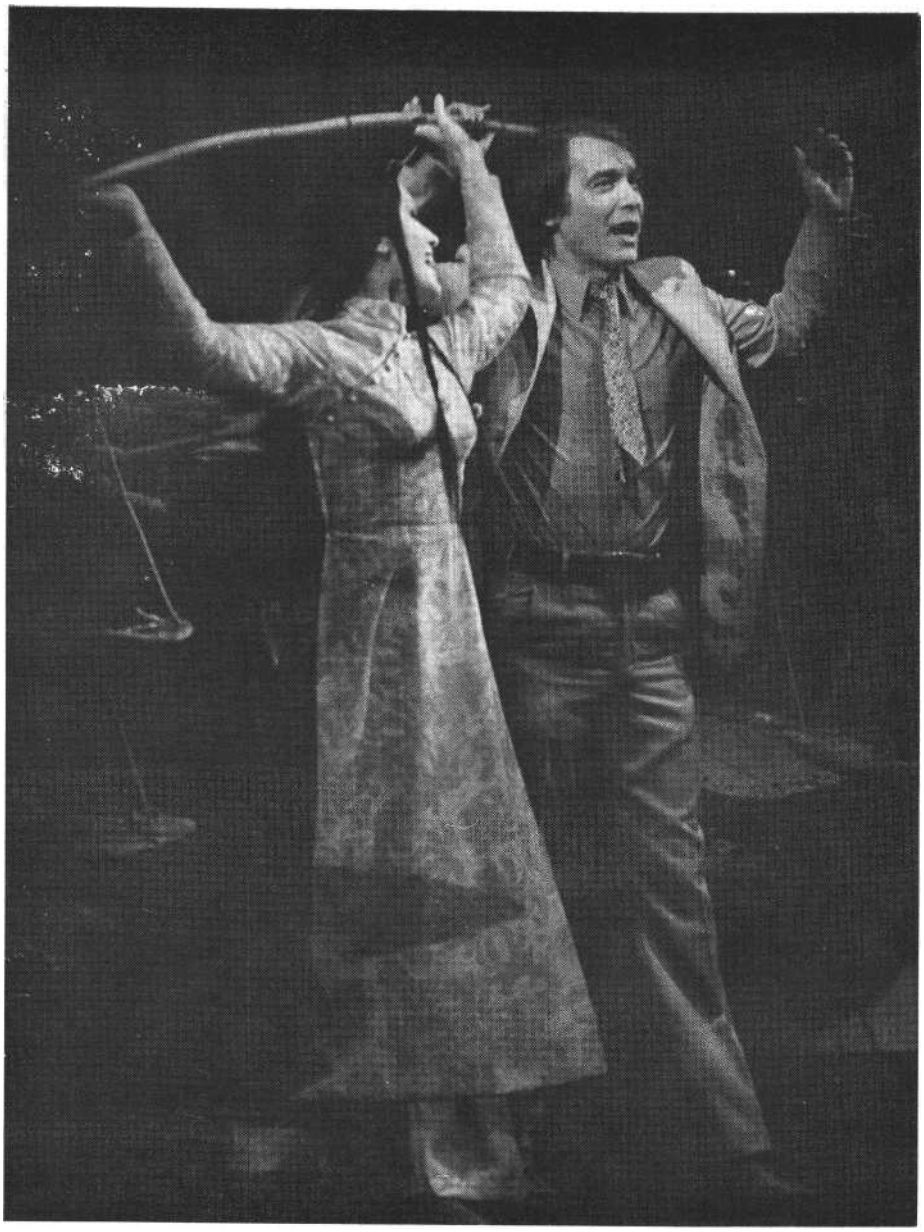
Ezt a célt, amely a marxi dialektika színházi alkalmazásától elválaszthatatlan, a drámaírás nem érte el. Technikai eszközeim azért fejlődtek ki, hogy a drámaírásban mutatkozó hiányokat kiegyenlítsék."

Ezeket a sorokat Kazimir Károly egyik példaképe, Erwin Piscator írta, évtizedekkel ezelőtt; de azt hiszem, jelentéktelen módosításokkal, Kazimir is vállalná őket. Magam mindenesetre a fentieket munkássága mottójának érzem.

Ha ma egy fordító egy külföldi drámában fantáziát lát, és az első színház, ahová fordításával bekopog, elutasítja, még bizvást végigházalhatja a többi budapesti és vidéki színházat: nagyjából ugyanannyi esélye van az eredményességre. De ha húsz magyar színház egyforma valószínűséggel játszhatja el az adott művet, egy bizonyos: a Thália nem játssza el. És ugyanígy: ha a jó ösztönű fordító egy művet a Tháliába valónak ítél, és ott valamiért nem kapnak rajta: másutt akár ne is próbálkozzék. Ami más szóval azt jelenti: a Thália az egyetlen magyar „mainstream" prózai színház, amelynek határozott profilja van. Ami neki jó, az aligha jó másoknak. Ami neki nem jó, az iránt szinte bárhol másutt még lehet kereslet.

Magam egyszer fordítottam a Tháliának: 1963-ban (még Jókai Színház korában). A szóban forgó mű a Piscator adaptálta *Amerikai tragédia* volt. Más szín-háznak fel sem ajánlottam volna; tulajdonképp Kazimiréknak sem; ők bukkantak a nyomára. Nem is dolgoztam rajta valami nagy örömmel; nem nagy kedvtelés olyan színművet fordítani, amely a tőkéseket az asztalukon megforduló fogások rafináltságával akarja leleplezni. Persze: Piscator a harmincas évek végén ,alkotta, az USA-ban, ahol akkoriban lendült fel a politikai színház divatja, és ahol még merész és hasznos tett volt a színpadról rámutatni: a társa-dalom osztályokra tagolódik, és ezen osztályok között harc dúl.

A csendes amerikai bemutatóját az *Amerikai tragédiáétól* tíz év választja el. A fejlődés nyilvánvaló. Ungvári Tamás és Kazimir Károly (mint adaptáló) egészen más koncepcióval, más társadalmi helyzetet és más közönséget szem előtt tartva nyúlt anyagához, mint annak idején Piscator; és Kazimir mint rendező gyümölcsöztetni tudta az elmúlt évtized minden tapasztalatát, amelyet saját út-törő kísérleteiben és jelentős világszín-házi tendenciákra is figyelve meghódított. *A csendes amerikai* sokkal inkább 1973-nak szóló produkció, mint amennyire az *Amerikai tragédia* 1963 magaslatán állt. De változatlanul nyilvánvaló az



Drahota Andrea (Phuong) és Kozák András (Pyle) Graham Greene A csendes amerikai című drámájában (Thália Színház)

ihletés állandósága, a fogantatás közös gyökérzete, s ezért talán nem erőszakolt, ha épp *az Amerikai* tragédiánál indítom az ívet (amely egyébként valóban Kazimir első jelentős önálló rendezői vállalkozása volt egy nagy, modern regény színpadi változatának megvalósítására).

A rendező rostája

A Thália az elmúlt évtized során egyszerre több célkitűzésen is munkálkodott. Repertoárját akár ki is cédulázhatnánk, az egyes produkciók kiválogatását sugalló fő szempontok szerint. De a legheterogénebb kísérletekben is közös Kazimir legfőbb emberi-művészi gondja: az individuum társadalmi meghatározottsága. A repertoár messzire utasít magától mindennemű privatizálást, minden öncélú lélekbúvárkodást. Kazimir rostáján nemcsak a bulvár hull ki; nem híve a mai kritikai realizmusnak sem. Ha úgy látja, hogy egy író, akár a legjelentősebb is, narcisztikusan temetkezik a maga felállította intellektuális játékokba, avagy a hősök lelki élete jobban izgatja a pszichológia társadalmi koordinátáinál, már leereszti a sorompót.

És most képzeljünk el egy drámát. Vietnamban játszódik, 195z-ben. Hőse, egy középkorú angol újságíró, szerelmes egy vietnami lányba. A lányt elszereti tőle egy fiatal amerikai. Megvan a „bánki sértődés". Ezután az angol rájön, hogy az amerikai nemcsak neki, hanem a vietnami népnek s általában az emberiességnek is ellensége. Ezért kiszolgáltatja a haladó erők bosszújának, és ő maga visszakapja a lányt - happy end.

Eljátszaná ezt a drámát Kazimir? Aligha. Mert ez a dráma rossz esetben úgynevezett „társadalomkritikai bulvár" lenne; jó esetben realista pszichológiai dráma. Ha jól lenne megcsinálva, húsz magyar színház kapna rajta. De nem a Thália.

Adva van viszont Graham Greene regénye *A csendes amerikai.* És itt távol áll tőlem minden inszinuáció: Kazimir számára a pl asz nem az, hogy ismert, szentesített anyagról, modern félklasszikusról van szó. Ez legföljebb mint népművelő szempont jön számításba, amit Kazimir mindig tudatosan vállal: jó, ha a regény írójával s témájával mind többen megismerkednek, s kedvet kapnak az eredeti elolvasására is. De tucatjával sorolhatnám a hasonlóan ismert és ugyancsak színvonalas regényeket, melyeket Kazimir soha nem adaptálna. A népművelő tendencia itt másodrendű, s a fő szempontot hivatott szolgálni: íme egy alapmű, amely a fenti sztorit egy nagy és komplex társadalmi mozgásfolyamat egészébe ágyazza, hiteles részletek különleges gazdagságával veszi körül, és csupán egy átfogó értékű szimfónia domináns motívumaként juttatja szerephez. Ilyen jellegű autonóm drámák a modern színműirodalomban bizony ritkán teremnek. A jól megcsinált darab formuláját variáló realista drámák egy-egy sorsdöntő krízis köré csoportosítják az eseményeket; akit Hábetler Jani sorsa izgat, róla ír drámát, és nem kezdi az ántivilágnál; a született drámaíró jacques Thibault-ban gondolkodik, és nem a Thibault-családban. Egyéb drámaírói irányzatok - de az elemzés itt már túl messzire kanyarodna - elvi-szemléleti okokból idegenek Kazimirtól.

Ezért aztán, ha a reprezentatív Kazimir-rendezéseket nézzük, furcsa kettősség áll elő. Igazán jelentős színpadi hősökkel elsősorban az adaptációkban találkozunk *(Rozsdatemető, Tóték, A per,* de ide sorolnám *a Bartókiánát,* sőt, *a Ramajanát s a Csúsingurát is);* ha viszont az eredetileg is színpadra szánt alkotásokat nézzük, ott a főszereplő sokkal inkább a probléma, a szituáció *(Andorra, A hely-tartó, Parancsra tettem,* s az *Irány New Haven;* a két utóbbit ugyan nem Kazimir rendezte, de a Tháliában a minden plakáton szereplő „művészeti vezető" hang-súlya nem személyi hiúságból ered, hanem Kazimir személyiségének és koncepciójának magyar viszonylatban szokatlan színházmeghatározó jellegéből). Mit jelent ez? Kazimir nyilvánvalóan olyan drámákat szeretne játszani, melyek a történelmi-társadalmi fejlődés nagy mozgásvonalait jelentős egyéniségek személyes sorsán átszűrve tükrözik. Ilyenek híján elvi kompromisszumokat nem akar kötni; inkább hajlik művészi kompromisszumokra, bízva saját rendezői művészeté-

ben, amely a művészi ellentmondásokat egy homogén színpadi élmény új totalitásában fel tudja oldani. Vagyis: a Piscator említette hatásköri vität ő is a rendező, adott esetben önmaga javára dönti el. Ezért aztán vagy olyan eredeti drámákat keres, ahol legalább a probléma felzaklatóan izgalmas és eleven - vagy adaptál. Az utóbbi esetben azzal a meggyőződéssel, hogy a maga színpadi eszközeivel adekvátan tudja majd kifejezni a nagyszabású problematikának és nagyszabású jellemrajznak azt az egységét, amely eredetileg egy más műfajon belül, az epikában kovácsolódott ki. Ennyi hasonló kísérlet után bizonyosra vehető, hogy szívéhez nőtt maga a munkafolyamat, a transzponálás tevékenysége is; művészhez méltó, nagy kihívásnak érzi, bele tud-e helyezkedni nagy alkotók világába úgy, hogy egyben bizonyos értelemben korrigálja is őket, egy más közeg általa birtokolt autonóm eszközeivel kezelve gondolataikat. De épp ily valószínű, hogy maga is tudja: ez, végső soron, szükségmegoldás, „hiányszínház", az idézett piscatori értelemben.

A csendes amerikai példája minden eddigi hasonló kísérletnél kontúrosabban mutatja fel e szükségmegoldás pozitív és negatív oldalait. Mert például A *Tbihault-család* gyenge dramatizálása és középszerű színpadi megvalósítása kapcsán méltánytalanság lett volna az egész koncepció fölött ítélkezni. Másfelől nem lett volna alkalmas példa az a piscatori *Háború és béke* sem, melynek, pályája elején, Kazimir egyik társrendezője volt; itt ugyanis már nem dramatizálásról volt szó, még csak adaptálásról sem. Piscator nem Tolsztoj géniuszával akart konkurrálni, nem a tolsztoji világ színpadi adekvációját kereste, hanem saját háború-ellenes mondandójának kifejtésére használta fel a tolsztoji helyzeteket és alakokat, nyílt ürügyül, leplezetlen agitatív céllal. Ez egyszeri, csodaszerűen sikerült kísérlet volt, s azért sikerülhetett, mert Piscator mint színházművész és mint *elkötelezett* színházművész ugyancsak átlagon felüli alkotó volt, s kitalált valami egészen újat, ami szemérmetlenség nélkül hivatkozhatott Tolsztojra mint nyersanyagra.

Egy séma érvénye és árnyoldalai

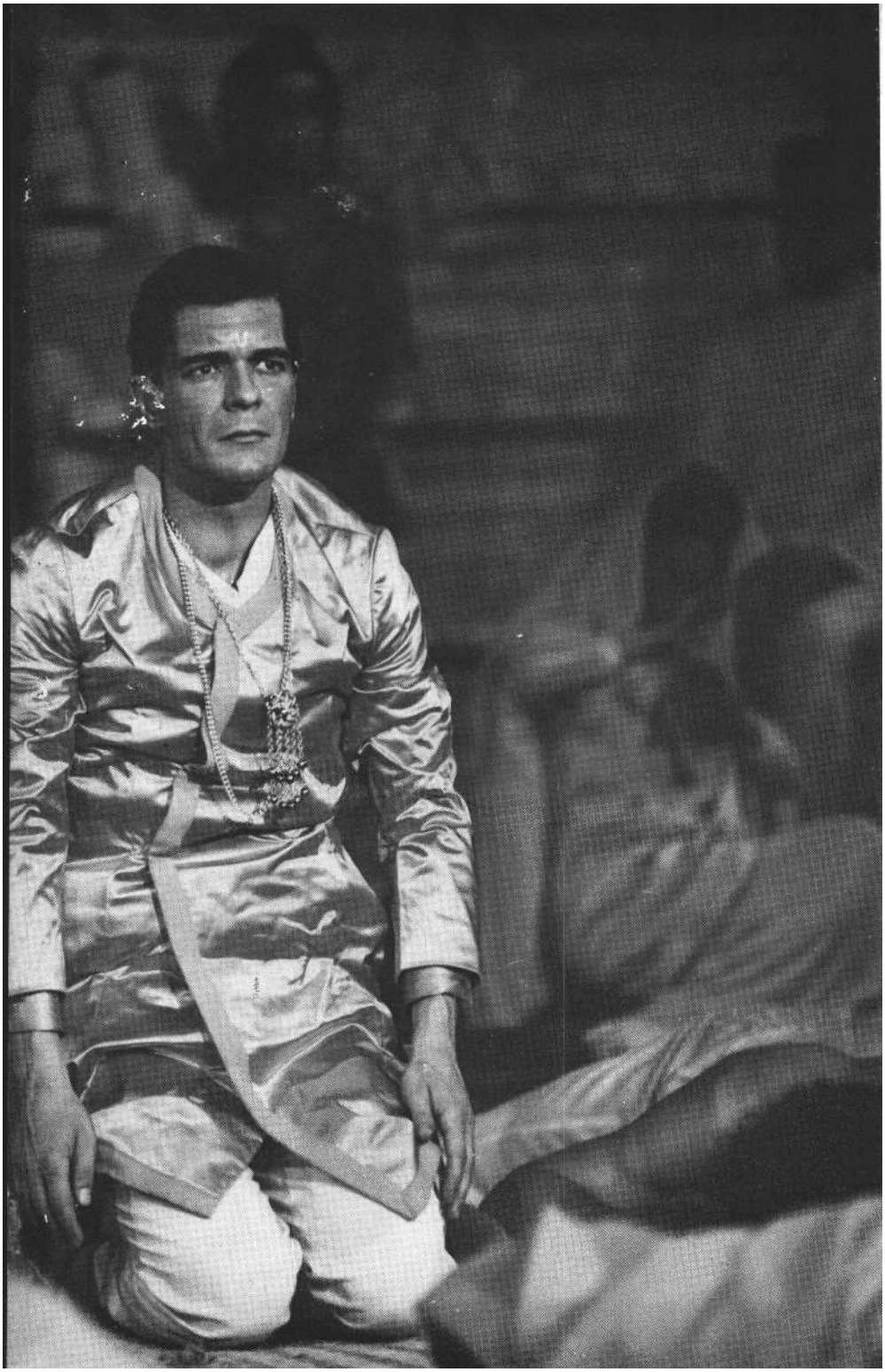
E két véglet között *A csendes amerikai* színpadi változata - az elképzelhető legtisztességesebb és legsikerültebb munka. Nem új műalkotás; ez nem „Piscator-Tolsztoj", hanem Graham Greene, Ungvári Tamás és Kazimir Károly adaptálásában; kulturált, okos, modern kompozíció, amely a i 8o oldalas regényből kitűnő arányérzékkel sűríti két és fél órába mindazt, ami a sztorinak és társadalmi összefüggéseinek megértéséhez szükséges.

A regény és a színpad természetéből egyaránt következik, hogy ha az adaptálók nem akarnak piscatori értelemben új művet létrehozni -- márpedig a dialógusoknak becslésem szerint nyolcvan százalékát Graham Greene írta -, akkor a színpadi szövegnek elsősorban a három főszereplő, Fowler, Pyle és Phuong történetével kell foglalkoznia, tehát azzal, amivel foglalkoznék az a képzeletbeli dráma, amelyet Kazimir nem mutatna be. Hol jut hát szóhoz az „egyéb", a Graham Greene-i epikai összefüggésrendszer, melynek kedvéért a sztori mégis polgárjogot kapott a Tháliában? A válasz nyilvánvaló: a specifikusan teátrális eszközökben, Kazimir tíz év alatt kialakított sajátos rendezői művészetének megnyilatkozásaiban, amelyekre Ungvári és az adaptáló Kazimir nem egyszerűen mechanikus értelemben vett időt engedtek (ellentétben az elképzelt sztori-dráma autentikus drámaírójával), hanem funkciójukat egész elképzelésükbe belekomponálták. A részletezés fölösleges. A vetítésektől a zenei és hanghatásokig, a pantomimikus megoldásoktól a csoport-és tömegjeleneteken át az önálló életre kelő színpadi tárgyakig, Kazimir rengeteg alkalmat talál rá, hogy a színpad érzéki nyelvére fordítsa le az epikus ábrázolás gazdagságát, értékesítse a regény ama lehetőségeit, melyekkel maga a dialógus, ha Greene-hez hű akar maradni, egyszerűen nem tud mit kezdeni.

Íme tehát *a színpadi alkotás sémája: a három fős[2]ereplő sztoriját elmondják a dialógusok, míg az epikus gazdagságot a teátrális hatáseszközök transzponálják a maguk, nyelvére.* Szellemes és érdekes séma; sok esetben kitűnő, új és adekvát megoldásokra vezet. Sőt, hadd mondjam ki mindjárt: a bemutatót egészében jó és hasznos színházi estének tartom. Mindvégig ébren tartja a figyelmet, agitatív értéke annál jelentősebb, mert egyértelmű mondandóját - a befejezést leszámítva - művészi eszközökkel, közvetetten fejti ki. A produkció jelentős közönségsikere is azt bizonyítja, hogy a nézők, akik egy ilyen témát vezércikk-szinten aligha fogadnának el, szívvel-lélekkel adják át magukat a történésnek s a történésen át az ügynek. De ami a koncepció általánosabb érvényét, további perspektíváit illeti, a benyomás már nem ilyen egyértelmű.

Kazimir, akárcsak Piscator, a politikai színházat művészi vonatkozásban a totális színház eszközeivel kívánja megvalósítani (termszetesen a fogalom azóta, időbeli, helyi és személyi feltételektől függően, sokat módosult). A totális szín- ház semmiképpen nem jelent egyet a technikai eljárások öncélú önállósulásával; s épp így nem feltétlenül illusztratív értékű. Sőt: az autentikus totális színházi kísérletek voltaképp soha nem illusztratívak, mindaddig, amíg a színjáték drámai magvához kapcsolódnak, annak asszociációit mélyítik; épp ezért, esetenként változó arányokban, tökéletesen létjogosultak lehetnek színpadra fogalmazott, eredeti drámák megvalósításában is. (Szép példa rá a Vígszínház idei *Három* nővér-produkciója.) Csakhogy a totális színház hatáseszközei akkor igazán frappánsak és szervesek, ha nem magyaráznak, ismételnek, kommentálnak, hanem újat mondanak, új megvilágításba helyeznek. Ebből a szempontból *A csendes amerikai* produkciójának mérlege már nem egyértelmű.

A problémák két síkon jelentkeznek. Az elsővel á napi- és hetilapok kritikái bőségesen foglalkoztak; amellett ez a kevésbé jelentős is. Egy, Kazimirnál gyakran tapasztalható jelenségről van itt *szó:* a bőség zűrzavaráról, amely a művészi ökonómia lényegét sűrítő maxima: a „kevesebb több lenne" elve ellen vét. Így például: helyénvaló, ha kissé elnyújtott is, a music hall-jelenet; borzongató atmoszférát teremt a kísértetiesen elszabaduló biciklikerék; és mindenekelőtt pompás, emlékezetes, szimbolikus értékű színpadi kép a robbanás áldozatainak ábrázolása (vagy a kínai család hasonló elven alapul panorámája). Ezeken a pontokon Kazimir impozánsan, alkotó módon fejlesztette tovább a távol-keleti színjátszás művészi konvencióit. Annál zavaróbb viszont a Fowler lakásából kilépő szereplőket körülvevő, ellepő feketeruhás statisták kara. Magam csak a regény újbóli elolvasása után jöttem rá, hogy az ihletet a bérház folyosóján kuporgó, a Fowler számára érthetetlen nyelven naphosszat fecsegő öregasszonyok adták. Ezeknek Greene-hez is van jelképes jelentőségük, de azt csak az után fejthetik ki, hogy első síkon konkrét, reális funkciót is betöltenek. A színpadon, már csak a színpadkép jelzett volta miatt is, ez az első, tényszerű funkció kiesik, és így a baljós gárda a maga „an sich" szimbolikájával csak zavarja a nézőt. Ugyanígy: az a lomposan cifra idős francia prosti-



Mécs Károly a Ramajanában

tuált, aki a regényben csak épp felvillan, itt azonban visszatérő, szimbolikus alak, nagyszerű trouvaille. Kiváltképp telitalálat a robbanási kép elején való megjelenése, mikor a kiáltó különbség közte és a dezodorált amerikai cukorbabák között úgyszólván szociológiai pontossággal jellemzi a két imperialista hatalom jellegzetes felszíni eltéréseit és végső soron azonos tartalmát. De miért kell végül e remek figurából nőimitátort csinálni, különösen, mikor ezt a poént a music hall-képben egyszer már elsütötték ? Ez is ízlésbeli probléma, adalék a bőség zűrzavarához. A megkettőzött narrátor kérdésével nem foglalkoznék bővebben; ezt már eleget és joggal kifogásolták. Mindenesetre: bizonyos értelemben itt is a totális színház lehetőségeinek hibás értelmezéséről van szó. Itt van például a repülési jelenet (mely egyébként már *az Irány New Havenben* is szerepelt); a narrátor rendeltetése itt nyilvánvalóan az, hogy tehermentesítse Fowlert a szövegnél fontosabbnak vélt akció javára. Nagy Attilának csak az a feladata, hogy együtt „hullámozzék" a katonákkal; gondolatai már Végvári Tamásra bízatnak. Ez a fölösleges túldíszítés a művészi harmóniát sérti; „piszkítja" ezt a gondolatilag különben oly tisztán kimunkált produkciót.

Mindamellett: e problémák nem elvi-műfaji jellegűek, hanem inkább személyi vonatkozásúak. Kazimir, ha jobban odafigyel, fegyelmezettebben szűri meg ötleteinek áradását, esetleg egy-egy megoldást munkatársaival is felülbíráltat, könnyűszerrel kiküszöbölhetné őket.

A kapcsolatok gazdagsága

Bonyolultabb az a kérdés, hogy mit tud visszaadni az adaptálás, azaz a produkció sémája az emberek közötti viszonylatok gazdagságából - mennyivel nyújt többet ezen a téren, mint az a dráma, amelyet egy drámaíró Pyle, Fowler és Phuong történetéről írna. Es itt már felvetődnek a „hiánysziníház" mélyebb, elvi problémái. Az adaptáció szövege ugyanis meglehetősen hű képet ad a három érdekes egyéniségű és jellegzetes hősről, és bizarr háromszögtörténetük végeredményben minden mozzanatában ott hordozza a szélesebb implikációkat; Pyle és Fowler találkozásai, e találkozások körülményei, kapcsolatuk alakulása és kimenetele sűríti az adott történelmi és politikai konstelláció erővonalait; Fowler végső döntése pedig emberileg teljesen logikus és hihető, miközben ugyanakkor egy világméretű konfliktusban is kifejezi az igazságérzet, a humanizmus választását. (Legfeljebb azt vetném itt fel, hogy egy hivatott drámaíró alighanem határozottabban foglalt volna állást Phuong alakjával kapcsolatban. Drahota Andrea igen finom eszközökkel megpróbálja előállítani a fából vaskarikát, vagyis némiképp a vietnami nép jelképévé növeszteni ezt az eléggé értéktelen kis női parazitát, aki készséggel hagyta magát korrumpálni a kolonializmustól, és egyetlen jelentősége szexuális vonzerejében rejlik; de a színésznő szerencsére oly diszkrét eleganciával dolgozik, hogy a fenntartások legföljebb másnap jelentkeznek.)

Am a többi szereplő, akiket az adaptálók lelkiismeretesen átmentenek a színpadra: merő klisé, arc nélküli színpadi funkció. Őket nem lehetett büntetlenül kivágni epikai kontextusukból. A főszereplők esetében a mérleg kiegyenlítődik : amit intenzív totalitásban, árnyalatosságban veszítenek, azt megnyerik a vizuális megjelenítés markáns volta, a jelentős színészegyéniségekkel való találkozás gazdagító hatása révén. Amellett az ő regénybeli sorsuk hatásos és látványos csomópontok köré szerveződik; s ezek felnagyítása, megelevenítése kárpótol az átvezető-összekötő folyamatok szükségszerű elhagyásáért vagy elnagyolásáért.

A mellékszereplők léte sokkal inkább bele van ágyazva ezeknek az összekötő folyamatoknak epikai áradásába, látványos önálló akciómozzanataik nincsenek. A francia repülőtiszt például a regényben eleven epizódfigura, mert az író megteremti mögé és köré mindennapjainak, múltjának „hinterlandját"; színpadon Vallai Péter alig tehet mást, mint hogy illusztrál egy klisét. A két szerencsétlen vietnami kiskatona a regény lapjain sem beszél többet, de tizenöt oldalon át végig érezzük rettegésüket, gondolataik lüktetését a várakozás idegtépő óráiban. A színpadon néhány percen át a félhomályban két alig kivehető arcot látunk, és csak a narrátor próbálja megmagyarázni őket; de hogyan játszhatná el a két színész, szerep, szöveg és világítás híján, a narrátor szavait? Ilyen esetekben az epikával csak a film a versenyképes, nagyon kifejező színészválasztással, premier plánok és totálok sokat mondó váltogatásával, az időmúlás filmeszközeinek alkalmazásával stb.; a színész csak küszködik a lehetetlennel („a gróf háttal az ablaknál áll, és az anyjára gondol" - és ha ezt egy narrátor közli is, ez a gróf alakítóján mit sem segít).

Vagy itt van Granger újságíró. Családi tragédiája nem tud megrendíteni, legfeljebb kínos feszengésre késztet akkor, ha a „grangerségre" csak egy-két sablonos utalás jut. (Az adaptációnak egyébként úgyszólván egyetlen komoly hibája, hogy ezt a magántragédiát nem is tudta szervesen a cselekménybe illeszteni.) De ugyan-így funkcióvá szegényül Vigot vagy Miss Hai is, mert kiragadva regénybeli létük folyamatosságából, azokból a saigoni mindennapokból, melyek életüket és végső soron lényüket jelentik, csak egy-egy mondat előadására kénytelenek időnként fellépni. És mindezt nemcsak maguk a mellékszereplők sínylik meg: elsatnyulásuk visszahat a főszereplőkre is. Ha pl. Miss Hai csak egy hűvös mosolyú szemüveges arc, akkor Phuong opportunizmusa még kevésbé motivált, még kevésbé érthető; ha Vigot nem tud egy rendszert képviselni, akkor Pyle módszereinek újszerűsége sem oly frappáns; ha a kiskatonákat a néző észre sem igen veszi, nemhogy együtt érezne velük, akkor föl sem figyel Pyle-nak már itt is visszataszítóan jelentkező embertelenségére stb. stb. Persze: vége lenne a színháznak, ha minden mellékszereplő teljes, autonóm létre támasztana igényt. De meg-van rá a technika, hogy Osrick is teljes ember legyen, anélkül, hogy a hierarchiában Hamlet elé nyomulna. Funkció és jellemábrázolás ökonomikus egységét azonban az a műfaj tudja megoldani, melynek ez műfaji specifikuma: a dráma.

Drahota Andrea a Csúsingurában (Thália Színház) (Ikládv László felvételei)

A monotónia árnyéka

Azért foglalkoztam ennyit ezzel a kérdéssel, mert a színház alapvető célja mégiscsak „az embernek ember általi ábrázolása"; továbbá mert nem mellékes attributuma az sem, hogy milyen lehetőségeket tud nyújtani a benne működő színészek számára. Kazimir Károly színházában játszani programot jelent, nemcsak Kazimir, hanem a társulat valamennyi tagja számára is. A profil mindig egy erős rendezői egyéniség függvénye és hogy Budapesten van egy Thália Színház, az öröme és büszkesége színházi kultúránknak. Épp az a tény azonban, hogy a sokat vitatott és áhított profil egy helyütt már adott valóság, veti föl, ezúttal egy meghatározott összefüggésben, a társulatok nagyobb mozgékonyságának ugyancsak sokat emlegetett problémáját. Kazimir színészei képlékenyebbek, artisztikusabban, kifejezőbben mozognak, s nem utolsósorban alázatosabbak, fegyelmezettebbek más társulatok átlagánál; kérdés azonban, hogy jellemábrázoló kultúrájuk is éppúgy mélyülhet, gazdagodhat-e, mint más szín-

házak hagyományosabb produkcióinak egymásutánjában. Amennyire hasznos lenne más színházak művészeinek egyszer vagy többször belekóstolni Kazimir iskolájába, éppoly üdvös lenne, ha Kazimir színészei gyakorlatot szereznének a klasszikusokban vagy - uram bocsá' - egynémely szórakoztató, könnyed bulvárdrámában. A Thália kisebb és nagyobb epizódszínészei, sőt, egyes vezető művészei is -- és ezt nemcsak *A csendes amerikai* élménye mondatja velem - gyakran tűnnek fakónak, kedvetlennek, eszközeik alig fejlődnek, és feladataik is meglehetős monotonok; úgynevezett „kabinetalakításra" nemigen van lehetőségük. *A csendes amerikai* epizódszerepeiben bizony szinte lehetetlenség kiugrani; Végvári Tamás esténkénti közérzetét kiváltképp aligha lehet irigyelni. De még többet is mernék állítani. Egyik legkiválóbb fiatal színészünk, Kozák András, épp a mű egyik s igazán jól, hálásan feldolgozott főszerepében, nem tud lehetőségeinek felső szintjére emelkedni; lényegében elhalványodik Nagy Attila hagyományosabban építkező, gazdag, vérbő, körüljárható, dinamikus emberábrázolása mellett. Kozáknak, a Jancsó-filmek, Bartók, Enja Hangan után - bármily szentségtörésnek hangozzék is ez - talán javára válnék egyszer egy olyan, lehetőleg vígjátéki szerep, ahol kivételesen „ripiznie" lehetne, ahol gyakorol-hatná a poentírozást, ahol nemcsak belülről, a mélyből, de kívülről és a fel-színről ábrázolhatna; másképp csinálná akkor is, mint a műfaj rutiniéi, és mégis, új színekkel és erővel töltődhetne fel az alkatához-egyéniségéhez illő további feladatok előtt.

Ami pedig magát a Tháliát és Kazimir Károly választott életpályáját illeti: egy-egy évad váratlan döntésekből, alkalmilag felbukkanó problémákból és lehetőségekből, csábító ötletekből és régi álmok boldog megvalósulásaiból tevődik össze. De az évadok fölött mégiscsak ott lebeg egy átfogó cél: egy művészi pálya programja. Ezt épp Kazimir esetében fölösleges is hangsúlyozni. De vajon nem lehetne-e időnként kitörni a piscatori „hiányszínházból", melynek előnyeit Kazimir immár gazdagon kiaknázta, immanens hátrányait leküzdeni azonban ő sem tudhatja? Nem kellene-e kísérletet szervezni egy saját Thália-műhely létrehozására, amely alapjaiban különböznék a Thália Stúdió önmagában jogos, de az igazi kazimiri törekvésektől alapvetően idegen profiljától? Olyan műhelyre gondolok ugyanis, ahol Kazimir irányításával fiatal írók, rendezők, újságírók, filmesek, egyetemisták stb., mondjuk: fiatal színházi emberek specifikusan színházi, sőt: Thália színházi rendeltetésű színjátékanyagokat hoznának létre, anélkül, hogy a műsorban kizárólagosságra támasztanának igényt. Ilyen jellegű műhelyek a Kazimir típusú rendezők körül világviszonylatban kialakultak már vagy szerveződnek. S ha a munka nehezen indulna, látatlanban hiszem, hogy Kazimir Károlynak akár ma is több kész, szívéhez közel álló témával tudná lendületbe hozni az alkotók fantáziáját.

Kazimir és Tháliája tíz év után eljutott odáig, hogy e műhelymunkának termékeny környezetet, elvi bázist és gyakorlati megvalósítási lehetőséget tud biztosítani. De úgy látszik, a műhelyt magát se hozza létre helyettük senki. Arról van szó, amire Erwin Piscatornak már nem volt ideje és lehetősége: a dráma és szín-ház egységén alapuló, autonóm és specifikus modern politikai színjátékról, sőt, ami számunkra még több: annak speciálisan *magyar váltoatáról.* Mert a nemzeti jelleg Kazimir „hiányszínházának" egy további és nem legkevésbé fájó hiánya.

Csakhogy - és ez a legkevésbé sem ellent-mondás -, mint ahogy Piscator is (utolsó rendezései tanúsítják) elsőrangú, hivatott tolmácsolója tudott volna lenni a kor nagy politikai drámáinak, ugyanúgy épp Kazimir Károly van a legjobban felvértezve arra, hogy a „hiányszínház" hiányait maga haladja meg. Önmagának tartozik, annyi izgalmas kísérlet után, egy mindennél fontosabb kísérlettel: feltétlenül szükséges-e a hetvenes években Magyarországon, hogy az író és rendező közötti „hatásköri vitában" a „tisztább látásmód, mélyebb meggyőződés, erőteljesebb hatóképesség" megoszlása permanensen egy olyan rendezői színházat igazoljon, amely végső soron mégiscsak „hiányszínház" marad?

Graham Greene: A csendes amerikai (Thália Színház)

Fordította: Ungvári Tamás, *rendezte:* Kazimir Károly, *díszlet:* Rajkai György, *jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Kozák András, Nagy Attila, Inke László, Drahota Andrea, Mécs Károly, Kautzky József, Polónyi Gyöngyi, Gór-Nagy Mária, Végvári Tamás, Peti Sándor, S. Tóth József, Ruttkai Ottó, Kollár Béla, Vallai Péter, Tándor Lajos, Csíkos Gábor, Sáfár Anikó, Jani Ildikó, Markovits Bori, Gálvölgyi János, Ambrus András, Reviczky Gábor, Lendvai Antal, Gyimesi Tivadar, Karsai János, Jósfay György.

FÖLDES ANNA

A vakhit és a ráció drámája

Hernádi Gyula Antikrisztusa Pécsett

Egy filmrendező árnyékában drámaíróvá nőni még akkor is veszélyes, ha olyan szuverén alkotóról van szó, mint Jancsó Miklós. Hernádi Gyula előbb kezdett ugyan publikálni, mint Jancsó játékfilmet rendezni, első novellás kötete majdnem egyidőben jelent meg, az ötvenes évek legvégén, alkotótársának első játékfilmjével, de munkásságának mennyiségileg is túlnyomó része - tíz film - mégis Jancsó naprendszerében jelölte ki Hernádi helyét. (Egy nyilatkozatában az író maga „utalja át az alkotói érdemek oroszlán-részét a rendezőnek, mindössze öt-tíz százalékot tartva meg magának, s csak ezt a kis részt is elvitató kritikusaival száll szembe.) Hernádi megjelent írásait, például a *Sirokkót* is mindenkor a film tükrében vizsgálta, ahhoz mérte a kritika. Első színpadi jelentkezésére, a *Fényes szelek* adaptációjának huszonötödik színházbeli bemutatásakor ugyancsak Jancsó fényében-árnyékában került sor. Az ilyenfajta alkotói dualizmus valóságos természetét, a második helyre szoruló írónak a munkamegosztásban ráháruló feladatokon *túl* sugárzó aktivitását, ihlető katalizátor *vagy az* ötletek szelekcióját elősegítő kontrollszerepét kívülről, a kritikus posztjáról szinte lehetetlen megítélni. Csak a filmtől független publikációk természete, mértéke kínál a műtermi pletykáknál mérvadóbb, értékesebb alapot, nem az alkotói együttműködés analízisére, hanem az „untermann" szerepéből kitörő szuverén íróegyéniség vizsgálatára.

A Száraz barokk novellás kötetében még a megvalósult és a hamvába holt filmötletek közelsége zavart: a könyvoldalakra is odaképzeltük Jancsó, illetve Kende kameráját, a szikár dialógusok mögé a távlatot adó totál plánokat.

A Falanszter bemutatójával viszont mintha az író levetette volna filmes köntösét - nem jelmezét! -, és ott állt előttünk egy, a filmesnél is színesebb szín-padi koturnusban, a maga mindenki másétól eltérő igényű és természetű drámaírói mivoltában. Akkor vált bizonyítottá - amit korábban is tudtunk -, hogy a Jancsó-filmek modellisztikus építke-

zése, a dramaturgiai struktúrának a jellemábrázolás elé kívánkozó szerepe, a mozgás hangsúlyozott dramaturgiája - Hernádi írói szemléletmódjának és eszköztárának lényegét alkotják. (És hogy évtizedes, remekműveket is termő együttműködésüknek a problémalátásnak ebben a szemléleti és módszertani egységében van a kulcsa.) Csakhogy míg a filmek többsége egy végletes, de valóságos - magyar vagy egyetemes - történelmi szituációból bontja ki azt a határhelyzetet, amelyben a kiválasztott szereplők köre zárt struktúrát alkot, és a hősök magatartása, a drámai kérdésekre adott kényszerű vagy választott felelete emberi magatartásképletként értékelhető - addig a *Falanszter egy* sajátos, kivételes körülmények között ugyan realizálódott, de lényegében mégis fikcióként érvényes társadalmi utópia. Az itt kialakított modell mintha a filmen több változatban is megszerkesztett hatalmi struktúrák ellenpólusa lenne: Hernádi ezúttal a lehető legszabadabb, kényszer nélkül létrejött emberi társulás immanens mozgását vizsgálja, az abszolút demokratizmus lehetőségét és érvényét elemzi egy közösségi társadalomban. (Más kérdés, és szóltunk is róla annak idején, hogy a jövőt látszólag a méhében hordó szabad kollektíva végül is nem a struktúrán belüli mozgás elégtelensége és szervezetlensége, nem a kezdettől nyilvánvaló személyi, érzelmi és érdekellentétek folytán veszti el tagjai szemében is létjogosultságát, hanem a külső, ellenséges hatalommal való konfrontáció által.)

A most bemutatott *Antikrisztus* viszont mintha ismét a forgatókönyvek drámai alaphelyzetét, a hatalom elnyomó apparátusának a végsőkig felfokozott fordulatszámmal való működését ismételné meg, elsősorban azért, hogy a *Falanszter*-ben felvetett kérdésekre, a nép társadalomalkotó erőinek elégtelenségére érdemi választ adjon. Az első színpadi dráma részletesen és mesterien kibontott cselekményszála - a néger kérdés, a hamis vád és ítélet felzaklató története - végeredményben elvezetett a modellen belül izzó drámai magtól, s az író végül is a történet külső körében találta meg a színpadi feszültséget tápláló energiaforrást. Az *An*tikrisztusban Hernádi már nem vét ilyenfajta dramaturgiai hibát: itt a demokratikus forradalom győzelmének és a közösségi lét kialakításának közös akadályát (a közvetve vagy közvetlenül) az elnyomó gépezet szolgálatában álló irracionalizmusban és fanatizmusban látja; azt védolja az általa teremtett modell szerkezete, a cselekmény, az atmoszféra és a színpadi mozgás. Ezért éreztük egységesebbnek, töretlenebbnek az *Antikrisztust* a Falanszternél, s ezért tartjuk jogosnak a dráma fogantatásánál, születésénél is szenvedélyesen bábáskodó dramaturg, Czímer József megfogalmazását, hogy tudniillik „az *Antikrisztus* eszmeileg is, drámailag is további jelentős előrelépés Hernádi nem kis kezdősebességgel indult drámaírói pályáján". *(Az utóbbi megállapításokkal júniusi számunkban Bécsy Tamás cikke vitatkozik. - A szerk.)*

Milyen megváltás?

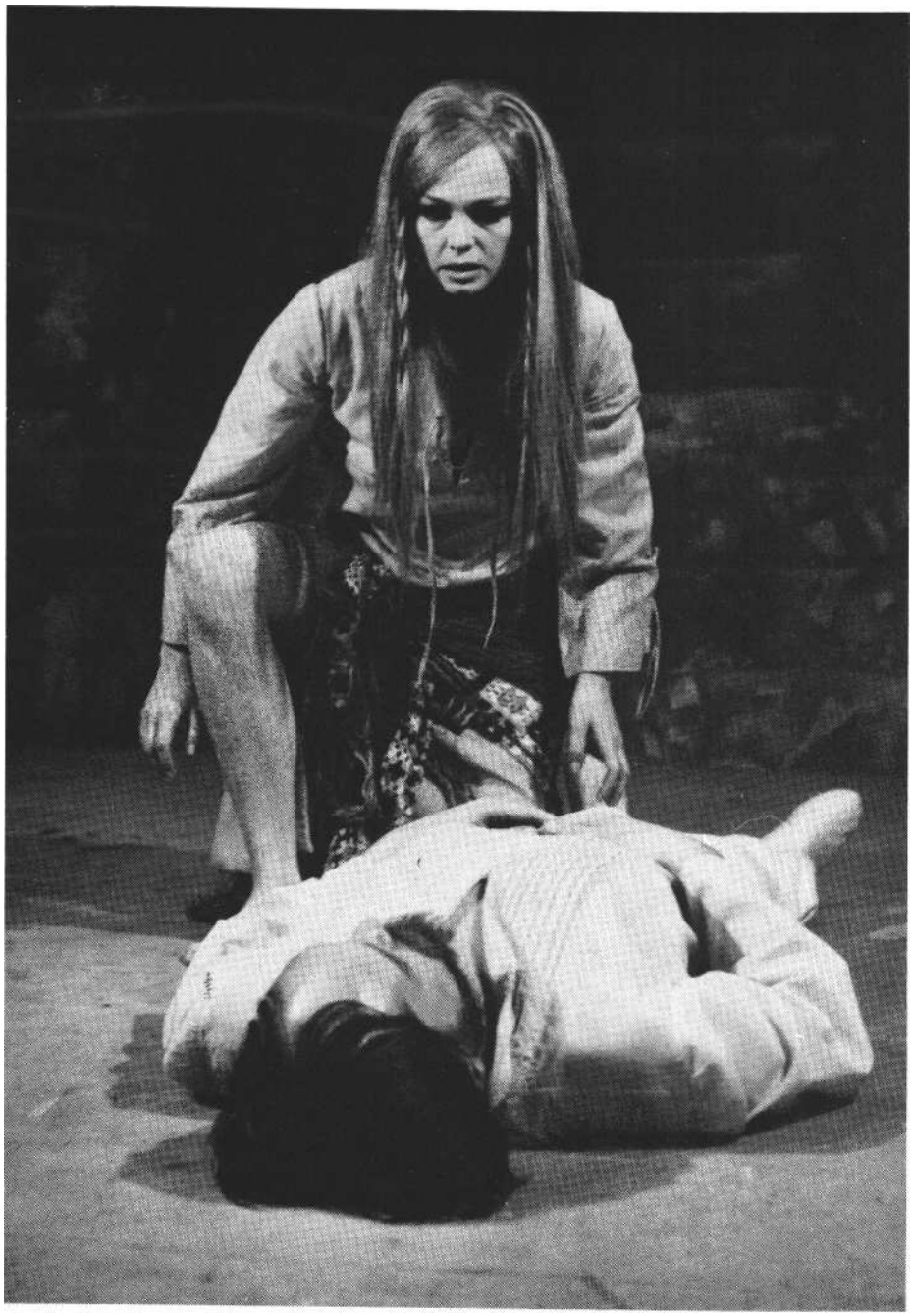
Az Antikrisztus drámáját Hernádi térben, időben konkrét koordinátatengelyek közé helyezi. Pontosan megtudjuk, hogy a tizenötmillió lakosú Peru egy *kis* bányásztelepülésén vagyunk, ahol a termelés amerikai érdeket szolgál. A cselekmény konkrét időpontja nem szerepel ugyan a szövegben, de az utalások a téma jelenidejűségét szuggerálják, s még azzal is, ahogy a bennszülöttek életének anakronisztikus szegénységét érzékeltetik. Mert ebben az országban száz gyerek közül kilencvenhárom éhezik, kétmillió ember mezítláb jár, egymillió pedig a kábítószerek legkönnyebben megszerezhető fajtájával, kokain rágásával próbálja életét elviselhetővé tenni. A nyomor nem témája, hanem szociográfikusan jelzett háttere a cselekménynek, amelyet Hernádi kezdettől a lehető legélesebben exponál. Ismeretlen tettesek megölték az amerikai társaság egy emberét (csak később tudjuk meg, hogy az áldozat valószínűleg öngyilkos lett), s megtorlásul a politikai hatalom fegyveres birtokosa, Falcon őrnagy tömeges kivégzést rendel el. A bányászok társaik tömegsírját ássák, fegyveres őrizet mellett, amikor váratlanul berobban a színpadra az *Antikrisztus* címszereplője és tulajdonképpeni hőse - az Idegen, aki Solar névre hallgat, és aki az emberi megváltás elvének hordozója.

Solar a semmiből, az író képzeletéből lép a színpadra, anélkül, hogy bemutatására vagy a funkcióját alátámasztó, jellemét érzékeltető életrajzi előzményekre sor kerülne. Bemutatkozása - a megjelenése által (színpadon és nézőtéren) logikusan kiváltott asszociációk cáfolata. Az első, amit elmond magáról, hogy ha látszólag földöntúli erővel rendelkezik is - hiszen mindent tud az őrnagyról, még a gondolatait is ismeri, s hiába fordítja az rá a pisztolyát, az Idegent nem fogja a golyó -, nem istennek, hanem embernek jött a földre. Titkainak, csodáinak csupa racionális, képletekre fordítható magyarázata van, s hivatásának érzi, hogy mindezt megértesse az elnyomottakkal. Hogy megmagyarázza: az emberi fajnak nincs szüksége arra, hogy árnyékvilága fölé egy képzeletbeli másikat teremtsen, mert önmaga alkotja a világot. Solar, akit a bennszülöttek megérkezése pillanatától istenként imádnak, érvekkel tagadja isten létét, és bár fellépésével, csodáival maga is irracionális reményeket ébresztett a legnyomorultabbakban - a racionalizmus nevében szól hozzájuk. Ezt az ellentmondást a színre idézett figurák mindegyike másként oldja fel. Falcon azzal, hogy félelemből, érdekből azonnal Solar, az új hatalom szolgálatába szegődik. Teresa Alter, a falu ringyója, Solar állandó tiltakozása és saját legyőzhetetlen testi vágyai ellenére is istenként imádja a jövevényt. Maria Vilar, a forradalom legkövetkezetesebb s ösztöneiben is racionális képviselője viszont a nyomorúság elleni földi, politikai szövetségesnek kívánja őt megnyerni.

Solar fellépése a forradalom valóságos erőinek vizsgájává válik. És kiderül az, amit az idegen kezdettől sejt, hogy ezek az elnyomorított testű és szellemű bányászok, akik Maria Vilar egyszerű igazságait is inkább a szívükkel, sőt gyomrukkal érezték át, mintsem hogy értelmükkel követni tudták volna, képtelenek az ő elvont tételeinek felfogására. A tömegek értetlen, fásult közönye, és az Idegen szárnyaló elmélete közti távolságot nyergeli meg Falcon, amikor a szolgálat látszólag legcélszerűbb formáját, a közvetítést, az elvont igazságok mindenki számára felfogható tolmácsolását vállalja. Hernádi az ezt megelevenítő jelenetsorban bravúrosan ábrázolja nemcsak Falcon magatartását, de a transz-misszió teremtette manipulációs lehetőség tág te^{r}é^{t} is. Az őrnagy fogalmazta szöveg mintha csak sallangjaitól fosztaná meg, á lényegre redukálná Solar érveit. Még a nézőben is felötlik a gondolat: mennyivel logikusabb, meggyőzőbb így Solar igazsága! (Igaz, ehhez az Idegen érvelésének a színpadi cselekményt feleslegesen lassító, zavaró tudományos túlterhelése is hozzájárult.) Csak-hogy a Falcon-féle fordításban végül éppen a sallang marad sértetlen, s a formálisan reprodukált lényeg az, ami fokozatosan visszájára fordul. A racionalizmus teóriái végül is a racionalizmus vallásának

köntösében hatolnak csak be a tömegek tudatába. És nemcsak az érvekre, a hatalom csodáira is éretlenek Solar hívei. Hiába vállalná ő józan megfontolásból a Maria Vilar forradalmi igazságával való szövetséget, hiába juttatná kenyérhez, borhoz, fegyverhez az erre történelmileg jogosult- és legjobb képviselői által jogot is formáló - tömegeket, az osztozkodás végül tömegverekedéssé fajul, és Solarnak a még véresebb események elhárítása végett vissza kell vennie a néptől a hatalom eszközét. Ez a felismerés és ez a gesztus a drámai cselekmény, és a drámában kifejezett társadalombírálat mélypontja. A tömegeknek a hatalom realitásától, a demokratikus önkormányzat életképességétől való távolsága sehol nem olyan riasztó, mint itt. Falcon és a Falconok számára (például az amerikai társaságot képviselő Prescott szemében is), a hatalomátvétel szervezetlensége és kudarca - a nép társadalomalkotó képességének cáfolata. Solarnak viszont politikai mementó, hogy az önmagára utalt, külső segítséget nem remélő emberi fajnak előbb még ki kell járnia a demokratizmus iskoláját, fel kell nőnie a hatalomhoz. Solar és a szolgálatába szegődött Falcon politikai törekvése ettől a dramaturgiai ponttól kezdve még jobban divergál. A néző és a közösség számára is evidenssé válik, hogy Falcon, aki a tanítvány alázatával, a főpap áhítatával és a próféta megszállottságával hirdeti Solar igéit, nem a tömegek felébresztésére, hanem elaltatására használja a racionalizmust. „Aki racionális hitünket növelje . . . aki racionális reményeinket erősítse, aki szeretetünket tökéletesítse . . ." - hangzik a szavak tartalmával dallamban és stílusban oly élesen szemben álló könyörgő litánia. S a közösségnek mégiscsak egyet-len tagja van, Maria Vilar, aki világosan látja és ki is meri mondani, hogy Falcon a maga közvetítő manipulációival, Solar jelszavait kisajátítva, újra barommá alázta a népet. Mariát azonban Falcon, potenciális szövetségeseivel együtt, megfosztja a cselekvés lehetőségétől. Aldanával, a népvezér asszony iránt szerelemre gyulladó s a harcot vele együtt vállaló haladó pappal együtt mindenki szeme láttára ketrecbe vetik őt az őrnagy martalócai. Az ész hívei és harcosai lefegyverezve, s közben megújuló hangerővel zúg Solarhoz a Falcon sugallta könyörgés : „A tagadásban erősíts meg minket, uram!"

Hernádi Gyula: Antikrisztus (Pécsi Nemzeti Színház). Tordai Teri (Teresa) és Holl István (Idegen)



Az esendőség kísértése

Ebben a kiélezett szituációban Solarnak végre döntenie kell, vállalja-e az akarata ellenére ráruházott glóriát, vagy szembefordulva saját személye kultuszával és a tömegek fanatizmusával, demonstrálja esendő emberi voltát. S miután az utóbbi mellett dönt, maga adja saját gyilkosa kezébe a fegyvert, hogy halálával tanúságot tehessen. Az isteni póz azonban addigra már annyira hozzánőtt, hogy első szövetségese előtt is elvesz-tette - emberi hitelét. Maria Vilar éppen azért utasítja el a pisztolyt, mert attól tart, hogy Solar parancsát követve akaratlanul egy feltámadási ceremónia statisztájává válik. Teresa hivő lelkét azonban vonzza a feladat, ő kész istene és szerelmese mellének szegezni a fegyvert, hogy ily módon részese és tanúja lehessen a feltámadásnak. Solar tanúságtétele azonban ezúttal az emberi élet törvényeinek konzekvens vállalása - a fel nem

támadás. Hiába a Falcon szervezte, kényszerből végigjátszott hitetlen passiójáték, hiába Teresa mind zaklatottabb könyörgése és öngyilkossága, Solar, aki embernek jött az emberek közé, emberként is hal meg körükben. Vihart kavaró csodái után önként vállalt mártíriuma, természetes halála végre meggyőzi és meg-váltja a tömegeket. Akik az istenben csalódtak, az emberi nagyság példájára fel-ébrednek: felsorakoznak, fegyvert fognak és elindulnak .. .

A Falanszter dezilluzionált befejezésével szemben *az Antikrisztus* happy endjét az emberi igazságszolgáltatásba és a forradalomba vetett hit mozgatja. Falcon - az amerikai vállalat ügyének árulója-ként - elnyeri büntetését, a nép pedig vöröspántlikás fegyverekkel csatarendbe sorakozik, hogy kivívja és megvédje a maga hatalmát. Ez a hatásos és hangulatos feloldás a nézőt is magával ragadja. Mert valóban felemelő és stílusos. Csak a dráma befejeztével kezd rajta kritikus szemmel gondolkodni, hogy vajon logikailag eléggé alátámasztott-e az elnyomorított tömegek magatartásának ez a hirtelen fordulata. Vajon a Solar mártíriuma által kiváltott katarzis mozgósító ereje - ahol az érzelmi azonosulás erőteljesebb a józan belátásnál - elfogadható-e éppen a racionalizmus győzelmének magyarázatául? Vajon eléggé ésszerű, racionális-e ez a felemelő fordulat? Meglehet, hogy nem ébredne fel még a kritikusban sem ez a tartalmi szempontból ugyan nem lényegtelen kétely, ha nem bontaná meg még egy, a mű szerkezetétől idegen elem a befejezés tartalmi és hangulati egységét. A két tisztázatlan fajú és funkciójú, feltételezhetően Solarral egy közösségből való űrhajós megjelenésére gondolok. Tartalmi szempontból e rövid jelenet funkciója világos: ez ad racionális és ugyanakkor a tudományos utópiák nyelvén megfogalmazott választ a peruiak (és a nézők) kérdésére, hogy ki az idegen, és merre van hazája. A feltételezhetően magasabb fejlődési fokon levő bolygó Solarral külsőleg és gondolkodásban is rokon küldötteinek megjelenése az Idegen halála után a második bizonyíték az Antikrisztus ember voltára. Kérdés csak az, hogy vajon szükséges volt-e ez a második bizonyíték, ha igen, nem lehetett volna ugyanezt a gondolatot, sőt akár ugyanezt a találkozást is dramaturgiailag szervesebben bekapcsolni a mű egészének drámai vérkeringésébe?

Az értelem fegyvereivel

Igyekeztem az *Antikrisztus* meglehetősen bizarr színpadi világát oly módon felidézni, hogy világossá váljék Hernádi gondolati drámájának alaptétele: csak az értelem, a ráció alkalmas arra, hogy felfegyverezze az embert az elnyomás. a nyomorúság elleni harcában, míg a vakhit, a fanatizmus minden formájában eszköz ezek fenntartására. Ez alá a tétel alá rendeli az író azokat a további, társadalmi, politikai tartalmú felismeréseket, amelyek a forradalom győzelmének feltételeire vonatkoznak. Saját megfogalmazásában: „A forradalmi elmélet csak akkor maradhat meg tisztának, eredményesnek, ha nem enged a vallásos irracionalizmus csábításának, megtévesztő, ravasz metafizikájának." - „A legforradalmibb, legmagasabb rendű elméleti tudás is hiábavaló, ha a tévesen értelmezett humanizmus kikapcsolja az eléje szerelt, hatalmas vonóerejű motort, a forradalmi cselekvést." - „Ha a forradalmi cselekvés

Jelenet az előadásból. Középen Holl István (Idegen)

elkésik, és az ellenségnek elég ideje van arra, hogy vallási terrorjával megbénítsa az embereket, akkor már csak óriási többlet-erőfeszítés, többletáldozat árán teremthető meg a forradalmi elmélet és gyakorlat egysége."

A tézisdráma nem parabola. *Az Antikrisztust* konkrét földrajzi vonatkozásai és hiteles szociográfikus motivációja ellenére sem tekinthetjük realista, antiimperialista drámának, de ugyanakkor nem fordíthatjuk le semmilyen más analóg szituációra sem. Érvénye tágabb annál, mint hogy kizárólag a kereszténység tradicionális konzervativizmusát bírálná. Az a fanatizmus, amely itt az emberi ér-telem ellenében, a cselekvés gátjaként megjelenik, az önálló ítéletalkotásról, erkölcsi és társadalmi felelősségről való lemondás minden eszmei okát bírálja, az okkult nézetektől - a dogmatizmusig.

Nem hiszem, hogy célravezető lenne azon vitatkozni, miért ebben a keretben, az absztrakciónak az utópikus formáját választva vetette fel Hernádi a problémát, és miért nem a realista dráma hagyományait követve. Nemcsak azért, mert a mű gondolati és színpadi erényeivel kiérdemelte, hogy önmagához, az író szándékához és a dráma betöltötte funkcióhoz mérjük, nem pedig egy képzelt drámai modellhez. Hanem azért is, mert a kor-társ drámairodalom tapasztalatai azt bizonyították, hogy a leglényegesebb korproblémák felvetésének feltétele a színpadi realizmus tradicionális kötöttségeinek kitágítása. Az író, aki nem magánemberek magán érdekű problémáit ütközteti, hanem általános érvényű és végletesen kiélezett korkonfliktusok analízisére vállalkozik, úgy tűnik - hogy ha nem sikerül hőseit bizonyos kivételes történelmi helyzetben, például háborúban, meglesnie - gyakorta kerül a parabolák, abszurd képletek és tragikomédiák válaszútjára. A Hernádi teremtette modell gondolati újszerűsége éppen abban áll, amiben eltér ezektől: a konkrét talajról felrepített társadalmi absztrakció sűrített intellektuális és dramaturgiai töltésében. Néhány évvel ezelőtt a hazai abszurdok specifikumának éreztük a jellemrajzok motiváltságát. Hernádi modelldramaturgiájának egyéni vonása, úgy érzem, másutt keresendő.

Jancsó Miklós egy a *Fényes szelek* színpadi adaptációja alkalmából folytatott beszélgetésben kifejtette nekem, hogy az ember mint néző, képtelen az elvont érzelmi kötésre, ezért a rendező kénytelen a kifejtendő gondolatokat olyan hordozókra - hősökre - bízni, akik lehetőséget adnak a néző számára az azonosulásra. A tiszta struktúra színpadi ábrázolásának eszmei célját fenntartva, lényegében az agitációs hatás érdekében szükséges kompromisszumként vállalta éppen ezért a jellemek hordozta cselekményt. Hernádinál ezzel szemben a cselekmény a gondolatok ütköztetésének egyedül lehetséges mozgásformája. *Az Antikrisztus*ban már nemis feszültségteremtő eszköz, mint a *Falanszterben,* hanem a feszültség forrása, a drámai mozgás hordozója.

Ugyanez a szervesség nem lelhető fel viszont a gondolathordozó hősök írói megjelenítésénél. Az eszmék szélsőséges pólusainak képviselői, Falcon és Solar azok, akik korlátlan lehetőséget kaptak az írótól a maguk nézetrendszerének kifejtésére, és így intellektuális és morális arculatuk vonásaival sikerült kitölteniük szerepük keretét. A többiekről - Maria Vilarról, Teresáról, Aldana tiszteletesről, Zea Fariasról - ez nem mondható el. Ok valamennyien egy adott funkció betöltésére kaptak megbízást a racionalizmus és irracionalizmus küzdelmében, s egyéni, emberi arcuk teljességgel elvész a pajzsul hordozott eszmei, illetve dramaturgiai képlet mögött. Vitathatatlan és művekkel igazolt tény, hogy a valóság egy arányos metszetének modellel való helyettesítése lehetővé teszi az író számára a szaggatott, az élet-rajz folyamatosságából kiszakított, egysíkúbb (mert funkcionális) jellemábrázolást. A drámai gyakorlat azonban azt mutatja, hogy ennek az elvi lehetőségnek a vállalása, színpadi alkalmazása csak abban az esetben nem korlátozza a figurák ütköztetésének felzaklató, katarzisébresztő hatását, a drámai értelmezés hatékonyságát, ha a hős teljes intellektuális fegyverzetben, a maga nézeteinek rendszerével és nem egyetlen képletre redukáltan jelenik meg. Ezért sikerült Hernádinak Falcon és Solar alakjából nem plasztikus jellemet, de intellektuálisan izgalmas szerepet teremtenie, s ezért éreztük azt, hogy szerzőként fukarabb kézzel mért a többiek esetében.

A műhely dicsérete

Azt, ami a Pécsi Nemzeti Színház műhelyében történik, szellemi életünkben csak a székesfehérvári múzeum országos hírű eredményeivel tudom összehasonlítani. Esztendőkkel ezelőtt felfedezésszámba ment, azóta magától értetődővé lett, hogy Fehérvárra nemcsak érdemes, hanem le is kell menni, ha valaki az ország művészeti életével lépést kíván tartani. Mert kétségtelen, hogy a Nemzeti Galériának tágabbak a termei és lehetőségei, s akadnak rangot adó, országos jelentőségű tárlatai is, de Vilt Tiborral, Schaár Erzsébettel, Országh Lilivel, Korniss Dezsővel Fehérvárott sikerült először (vagy hosszú idő után) találkozni, és a Néprajzi Múzeum láthatatlan kincsei is ott kerültek újra a nézők köztulajdonába. Pécs dramaturgiai műhelyét két Illyés-ősbemutató után most már a második Hernádi-bemutató is fémjelzi. S a vállalkozás bátorságát nem a teljesítmény mentségeként érdemes idézni.

Az Antikrisztust jórészt a *Falanszter* országos elismerést aratott színházi csapata vitte színpadra. Sík Ferencnek alighanem oroszlánrésze volt abban, hogy Hernádi előző, ugyancsak eléggé bonyolult gondolati drámája harmincszor mehetett Pécsett, hogy megtalálta az útját nemcsak a fővárosi kritikusokhoz és a kaposvári zsürihez, de a pécsi közönséghez is. *Az Antikrisztus* ebből a szempontból még nehezebb feladatnak ígérkezik, és Sík Ferenc most is a korábban bevált társakra és eszközökre támaszkodik. Újra nagy szerepet juttat a gondolatok vizuális keretének, és ebben Pintye Gusztáv díszlettervezővel azonos vagy talán még nagyobb érdemei vannak az indián ponchók színeiben tobzódó kosztümtervezőnek, Vágó Nellynek és a szín-padi mozgásnak. Tóth Sándor koreográfus fantáziáját az író nagyon is határozott irányba lendítette: a szakrális mozgások gesztusait oly módon kellett behoznia a színpadra, hogy érzékeltesse velünk a résztvevők naiv áhítatát, de ugyanakkor a kiürült formák tartalmatlanságát is. A karikírozás árnyékát is elkerülve kel-lett pőrére vetkőztetnie magát az üres gesztusrendszert. Tekintettel arra, hogy a cselekmény jó néhány mozzanata, és éppen az irracionalizmus térhódítása, elsődlegesen mozgásban fejeződik ki, a koreográfia a drámában nem illusztrál, hanem érvel és polemizál. Kiemelkedően érdekesnek éreztük a Solar tiszteletére rendezett passiójáték megjelenítését, ahol a mozgás kompozíciójának hagyományos vágányon kell futnia, és csak a szertartásban részt venni kényszerülő figurák görcsösségével kell hogy kifejezze a rendező és a koreográfus a szakrális játék tervezett és valóságos rendeltetésének disszonanciáját. Nyilvánvaló, hogy Tóth Sándor munkáját megkönnyítette a pécsi balett jelenléte, részvétele az elő-

adásban és a táncos múltú rendező speciális érzékenysége; ezúttal azonban az ő koreográfusihletének kellett a társulat egészét - a szó legszorosabb értelmében - mozgásba hoznia.

A szereplők közül első helyen, és nemcsak dramaturgiai okokból, Solarról kell szólni. Holl István bravúrosan oldotta meg a figura isteni látszatot keltő és mégis földi karakterének ambivalenciáját, a krisztushagyományok érzékenységet nem sértő, mégis félreérthetetlen megidézését. Kár, hogy szerepe dramaturgiai crescendójával nem tudott mind-végig együtt haladni: a vallássá lett racionalizmusért való eszmei felelősség nem rendíti meg olyan mélyen, mint ahogy szerepe logikája szerint várnánk. Izgalmas, a figura sémájától eltérő, azt gazdagító manipulátor volt Mádi Szabó Gábor. Falcon képlete mindannyiunk tudatában a rabtartóé, az antiintellektuális dúvadé. Ugyanakkor Hernádi ennél jóval bonyolultabban látja és láttat-ja Solar ellenfelét, akinek tolmácsszerepéhez realitásérzékre, logikára és komoly kvalitásokra volt szükség. Mádi Szabó oly módon alkotta meg Falcon bonyolult szellemi profilját, hogy nem törte meg vele az őrnagy történelmileg sokszorosan igazolt, tragikusan és ismerősen hiteles jellemét. Bujtor István (Aldana lelkész), mintha a főszereplőknél is jobban bízott volna a drámában: ő nem próbálta játékával pszichológiailag hitelesíteni, sem kiteljesíteni a figurát, akit játszott, hanem aszkétikusan ragaszkodott a maga modellen belüli funkciójához. Zárójelbe tette a férfi teljes előéletét, alkatát, egyéni adottságait, még a szövegben közölt érzelmeit is, és kizárólag forradalmi katolikus hitét elevenítette meg, a legmagasabb intellektuális hőfokon.

A női szereplőkről ezúttal sajnos kevesebb jót mondhatunk. Tímár Éva, aki a *Falanszterben* olyan izgalmasan élte át saját és a közösség drámáját is, a a fanatikus apáca, Zea Farias szerepében hideg izzással ég. Hibátlan tolmácsa a figura eszméinek, de mintha mégis szürkébb és súlytalanabb lenne szerepénél. A Maria Vilart alakító Pásztor Erzsi a forradalmár asszony népi gyökereit, józan realizmusát állítja előtérbe, helyesen. Ám ennek hangsúlyozásával végül elfedi Maria Vilar két leglényegesebb, a drámai konfliktusban is döntő tulajdonságát. Egyrészt éles, természetes eszét, logikáját, tisztánlátását, amely képessé teszi őt az irracionalizmus ellen vívott harc vezetésére, másrészt sugárzó szuggesztivitását, amellyel végül mégis maga mögé tudja állítani a tömegeket. Tordai Terit, feltételezem, szépsége és nem színészi alkata alapján választotta a rendező Teresa Alter szerepére. Csakhogy ez a szépség, ez a fizikai varázs tündöklő ugyan, de túlságosan hideg, spleenes, közelebb áll Mándy Iván Ciklonjához, mint Hernádi szenvedélytől fűtött, egzaltáltságában is érzéki Teresájához. Meglepetés viszont, hogy Tordai Teri éppen szerepének legnehezebb és legkényesebb szakaszában remekelt. A Solarnak rendezett passiójáték narrátoraként, kezében a kereplővel, arcán a kikiáltók mohó kíváncsiságával, végre elfeledkezik saját szépségéről, és az események tanújaként, azonosságot vállal a figurával. A szerep ívét lezáró őrülési jelenetre azonban már sajnos ismét kihűl ez a varázs.

A kisebb szerepek alakítói közül ifjabb Kőmíves Sándor (Gyónó férfi) és Pataky Erzsi (Idős bányászasszony) nevét jegyeztük fel: drámai erejű epizódalakításaik filmművészetünk kifogyhatatlan tartalékára is figyelmeztetnek!

Hernádi Gyula első pécsi premierjét még egy sokat ígérő színpadi kirándulásnak is tekinthettük, a második - egy drámaírói egyéniség kibontakozására vall. S ha a Vígszínház műsortervének hinni lehet, harmadik drámájára sem kell sokáig várnunk. Az út, amelyen Hernádi elindult, bizonyára nem az egyedül üdvözítő, de kétségkívül szellemi izgalmat ígérő, színpadi értelemben is járható. Mire e sorok megjelennek, valószínűleg megtörtént . két Pécsett játszott dráma második próbatétele is, és kiderült, hogy hogyan élnek tovább Hernádi színpadi modelljei válóban a struktúrára redukálva, a Huszonötödik Színház puritán és ugyanakkor felfokozottan dinamikus stílusában. Nem kívánok jóslásokba bocsátkozni - különösen nem az adott feltételek között, amikor az olvasók már ismerik a végeredményt -, de biztos vagyok benne, hogy még a drámák szellemiségéhez talán szorosabban kötődő, a most látottnál intellektuálisabb játék-stílus sem csökkentheti a pécsiek érdemét, akik megnyerték Hernádit a szín-háznak; s ezzel új színt kevertek kortársi drámairodalmunk értékekben gazdag, de színekben, árnyalatokban szegény palettájára.

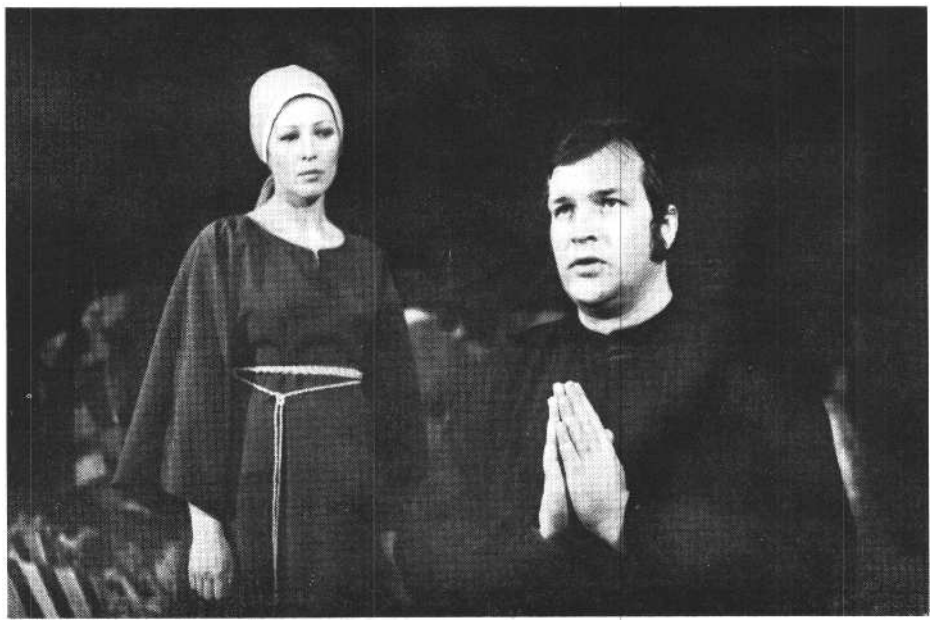
Hernádi Gyula: Antikrisztus (Pécsi Nemzeti Színház)

Rendezte: Sík Ferenc, *díszlet:* Pintye Gusztáv, *jelmez: Vágó* Nelly.

Szereplők: Holl István, Pásztor Erzsi, Tímár Éva, Tordai Teri, Mádi Szabó Gábor, Bujtor István, Szegváry Menyhért, Bősze György, Kovács Dénes, Somody Kálmán, ifj. Kőmíves Sándor, Faludy László, Monori Ferenc, Sólyom Kati, Pataky Erzsi, Galambos György, Kálny Zsuzsa, Visnyei Tibor. Bors Ferenc.

Tímár **Éva (Zea Farias) és Bujtor István (Aldana)** Hernádi **Gyula Antikrisztus című tragédiájában**

(Pécsi Nemzeti Színház) (Fotó: Fény-Szöv.)



SZILÁDI JÁNOS

Don Quijote, Sancho Pansa és a virág

Lunacsarszkij-bemutató Szegeden

Lunacsarszkij nem Cervantes regényét adaptálta színpadra, hanem saját korának egyik legnagyobb kérdését fogalmazta drámává. Sokan Lenin és Gorkij vitájának drámai összefoglalásaként értékelték. A *felszabadított Don Quijote* nem kulcsdráma, hanem példázat a misztifikált jóságról, amely a forradalmak kerékkötője lehet. Giricz Mátyás rendezése nem aktualizált, de nem is titkolja, hogy a Don Quijote által képviselt nézeteket napjaink hippimozgalma fókuszként gyűjti magába.

A húszas évek szinte kiapadhatatlannak tűnő, mindig újabb és újabb, eleddig rejtett értéket felfedő szovjet művészetének egyik legérdekesebb egyénisége Anatolij Vasziljevics Lunacsarszkij. Még felsorolni is sok, mi mindennel foglalkozott - és mi mindenben alkotott maradandót. Irodalomkritikus, filozófus, politikus volt, tagja a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának, tizenkét éven át népművelésügyi népbiztos: ő irányította a szovjet iskola elméleti, módszertani és szervezeti alapjainak kidolgozását. Nevéhez fűződik a szovjet művészet ma is bámulatot keltő gazdag kibontakozása. Cikkei, esszéi, tanulmányai - köztük a Petőfit világirodalmi rangján tisztelő, elemző - a marxista irodalomkritika jelentős alkotásai. De a felsorolás még mindig nem teljes; Lunacsarszkij drámaíróként is beírta nevét a szocialista művészet történetébe. Nem azért, mert politikai, irodalomszervezői munkássága mellett drámákat is írt, hanem mert drámákat írt. Jókat, ma is színpadot érdemlőket.

Amilyen *A felszabadított Don Quijote* is. A dráma, mint címe is mutatja, Cervantes regényének legendás alakját idézi színpadra : az alakot, de nem a történetet. Lunacsarszkij nem a híres regényt adaptálta színpadra, hanem a híres hősben kora, korszaka egyik legnagyobb kérdését fogalmazta művészi módon drámává. Don Quijote lázad a Herceg embertelen rémuralma ellen, és kiszabadítja a foglyokat. Bátor tette azonban nem a jót és rosszat, a szükségest és a lehetségest pontosan elválasztó forradalmi felismerésből táplálkozik, hanem az általános jóság történelmileg irreális eszméjéből. Don Quijotét elfogják, a Herceg elé vezetik, ahol kigúnyolják, megalázzák, majd börtönbe vetik. Börtönéből a forradalom szabadítja ki. Az a forradalom, melynek vezéreit ő mentette ki a Herceg rabságából. Don Quijote az új helyzetben is a régi: szembefordul a forradalommal, mert elítéli az erőszakot, mert a gyökértelen jóságot, a semmi jót nem szülő minden-megbocsátást hirdeti. Ennek jegyében szabadítja ki börtönéből Murcio grófot, aki csakhamar halálos veszedelembe sodorja a forradalmat. A forradalom vezérei száműzik Don Quijotét. Nem véglegesen, nem örökre, de száműzik, mert akaratlanul is bajt, veszedelmet okoz.

Lunacsarszkij Don Quijotéja - bármennyire látványosnak ígérkezne is az érvelés - nem egy valóságos történelmi személy színpadi, drámai megfelelője. Mint ahogy Don Quijote legkövetkezetesebb forradalmi ellenfele, Balthazar sem az. Lunacsarszkij művének elemzői közül néhányan megkísérelték, hogy Lenin és Gorkij vitájának drámai összefogásaként értelmezzék a drámát. E konkretizálás azonban - bár Lenin és Gorkij vitájának lényegét is magába sűríti a mű! - félrevezető leszűkítés. *A felszabadított Don Quijote* ugyanis nem kulcsdráma. Don Quijote alakjában nem Gorkij (és Gorkij nézetei), hanem az orosz értelmiség egy nem is jelentéktelen részének történelmileg zsákutcába vezető (és részben meg is valósító) *ideológiája* nyer művészi ábrázolást. Az az ideológia, melyet Tolsztoj „Ne állj ellen a gonosz-nak" formulázása tömörít a legtisztábban, és amely az orosz értelmiség köré-ben meglehetősen széles táborra talált. Ez az értelmiség - Lunacsarszkij Don Quijote alakjában félreérthetetlenül jelzi a történeti tényt - szemben állt a cári Oroszország embertelen diktatúrájával, s ennyiben akaratlanul is segítője volt a valódi forradalmi mozgalomnak. De mert szembenállásának alapja a misztifikált jóság volt, a forradalom győzelme után szükségszerűen az ellenfél táborába sodródott, és vagy passzivitásával nehezítette a forradalmi erők helyzetét, *vagy* - mint Don Quijote is - az ellenforradalom aktív segítője lett.

Lunacsarszkij azonban nemcsak arra vállalkozott, hogy ennek az ideológiának a kikerülhetetlen torzulásait ábrázolja, hanem a kérdésfelvetésre is: mit lehet és mit kell tenni Don Quijotéval? Nem könnyű kérdés. S ha a húszas évek szovjet valóságára gondolunk, akkor a „nehéz" jelző is kevésnek tűnik. Kifosztott, lerontott, éhező ország a győztes forradalom hazája. Ipara, a kevés, ami volt, jórészt megsemmisült. Mezőgazdasága az emberveszteség, a háború dúlásai miatt képtelen ellátni az országot. A forradalmi mozgalom kitermelte magából azokat, akik az ország, a nép érdekeit a politika síkján mint történelmileg reális programot képesek megfogalmazni és képviselni. E program gazdasági, technikai és nem utolsósorban művészi részéhez azonban szakemberekre volt szükség. Olyan felkészült és számban is jelentős szakembergárdára, melyet a forradalmi mozgalom nem hozott, nem is hozhatott létre. És Don Quijote kérdése itt válik igazán fontossá. Megtartani vagy elveszíteni? Lunacsarszkij válasza, amit Balthazar mond ki a drámában, kettős: „Don Quijote nem alkalmas arra, hogy egy küzdő köztársaság polgára legyen. Ha majd eldobhatjuk végre súlyos fegyverzetünket, akkor visszavárjuk. De addig mi fizetjük meg a súlyos válságot, amely nélkül Don Quijoték soha nem léphetnének a tiszta fény és harmónia birodalmába."

Mai szóhasználatunkkal példázatnak nevezhetjük Lunacsarszkij művét. Nem száraz, nem kioktatóan recsegős, hanem derűs, költői hangvételű példázat. Tragikai elemei szinte vígjátéki végletekkel keverednek, s nem azért, mert Lunacsarszkij akár túl-, akár lebecsülné a történelmi helyzet belső lehetőségeit. A könnyedség onnan származik, hogy Lunacsarszkij a probléma születésének pillanatában is képes egy nagyszabású történelmi távlat keretében megítélni a kérdést; látja a probléma múltját, jelenét és jövőjét. Nem önmagában mérve, hanem a forradalom érdekeiből ítélve, s így találja meg a feloldás módját is.

Példázat hát *A felszabadított Don Quijote.* Ma annak érezzük. 1964-ben, csaknem tíz esztendeje, amikor a Miskolci Nemzeti Színház Jutka László rendezé-

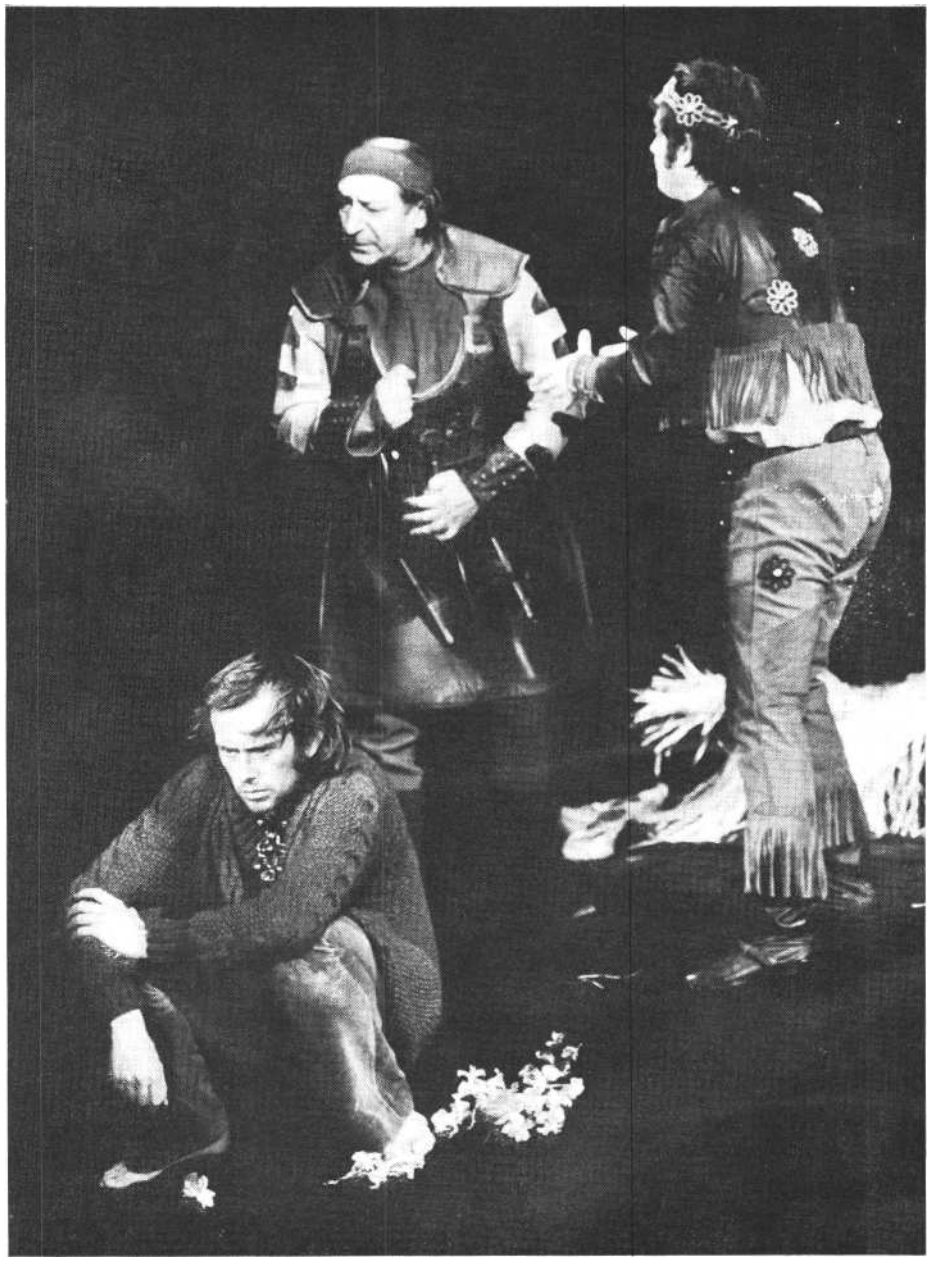
sében bemutatta a drámát, nem érezték annak. A korabeli kritikákat áttekintve szembeötlő a pontosabb behatárolás különbözősége. Van, aki „filozófiai burleszknek" minősítette, van aki „szatirikus, jelképes elemekkel átszőtt alkotásnak". *Azt,* hogy példázat, senki nem írja le.

De ez már csak adalék. Adalék - ha nem is lényegtelen - ahhoz, hogy az idő nemcsak a szövegértelmezést formálja önnön arcára, de műfaji átváltozásokat is érlel.

Ma is vannak Don Quijoték?

Nem lenne haszon nélküli vállalkozás egyszer tanulmányt írni az utóbbi tizenöt év vidéki műsorfüzeteiről. A Pesti Műsor száraz információja nem tartalmaz meglepetéseket, a vidéki színházak minden produkcióhoz külön készülő műsorfüzetei azonban annál több tanulságot kínálnak a vizsgálódónak. Mi mindenről nem beszélnek ezek a műsorfüzetek! Korszakokról tájékoztatnak, színházakat jellemeznek. Hozzáértést, szeretetet, bátorságot vagy félelmet vallanak be. Az egyik csak reklámnak készült hangzatos frázisokkal, üres buborékpoénokkal, a másik akár egy színházi lexikon címszava, úgy halmozza a történeti anyagot. A harmadik nem kevesebbet vállal, mint a meggyőzést, hogy amit látunk, az nem is arról szól, amiről szól, hanem egészen másról. Van műsorfüzet, amelyik a közönségnek készült, van, amelyiket a közönségnek adják el, de a hivatali szerveknek íródott. Van műsorfüzet, amelyik azért készült, hogy tájékoztasson, és van félrevezető műsorfüzet is, olyan, amelyik nem feltár, hanem elleplez, ködösít és hazudik.

A Szegedi Nemzeti Színház műsorfüzete játékos és didaktikus; a didaktikusságot a játékossággal oldó és a játékosságot a didaktikusággal komolyító. A kettő együttes eredménye pedig a produkció alkotóinak kendőzetlen vallomása arról, hogy mit és hogyan akartak ábrázolni, megjeleníteni *A felszabadított Don Quijote* előadásában. Annyira nyílt, szokatlanul szókimondó műsorfüzet ez, hogy akár mankóra is gyanakodhatnánk; mint-ha nem bíztak volna eléggé a közönségben, mintha a produkció értelmezési élményét az eljátszottakon, az ábrázoltakon túl még a leírtak erejével is segítendőnek vélnék. Ez azonban tévedés. Giricz Mátyás mindig „szókimondó" rendező volt. Nem titkolta rendezői elképzelését, és nem félt, hogy a leírt gondolatsort kritikusai - a nézők - a megalkotottal, a produkcióval szembesítsék.



Lunacsarszkij: A felszabadított Don **Quijote** (Szegedi Nemzeti Színház).
Ifj. Ujlaky László (Don Quijote), Marosi Károly (Porkoláb) és Király Levente (Sancho **Pansa)**

Ez persze alkati kérdés is, de nem csupán az. Az ilyen kettős önkiszolgáltatás vállalási alapja csak tudatosan szervezett alkotói munka lehet. Pontosan vallani az tud munkájáról, akinek részleteiben is kialakult terve, elképzelése van, olyan, amilyet egy rendkívül bonyolult, összetett és egész sor társalkotótól befolyásolt alkotási folyamatban is képes érvényre juttatni.

Giricz Mátyás ilyen rendező. És erről vall a műsorfüzet is. A hippimozgalom jelszavait idéző kézirathasonmás-mondatok - „Elutasítunk mindenféle hatalmat!", „Gyereket csinálj, ne háborút!" „Éljen a kozmikus szeretet!", és közéjük jól illeszkedve Lunacsarszkij Don Quijotéjának egy mondata - éppúgy, mint Giricz kendőzetlen rendezői nyilatkozata: „A darab elolvasásakor megdöbbentett, hogy Lunacsarszkij *Don Quijotéja* mennyi közöset hordoz magában a mai nyugati, de részben a mi ifjúságunk körében, és hozzáteszem, nemcsak az ifjúság körében fennálló nézetekkel. Első pillantásra meghökkentő, hogy a korunkban különösen divatossá vált hippimozgalom... különösen annak derékhada, fókuszként gyűjti magába az említett nézeteket." Majd később így folytatja: „Nem kívántuk a darabra a primér aktualizálás szellemét ráhúzni, de nem is tartottuk kötelezőnek Cervantes vagy Lunacsarszkij korának muzeális betartását. És a darab fantázia és költészet, mint ahogy az volt már a Cervantes által megírt regény is."

Vagyis *A felszabadított Don Quijote* Giricz Mátyás olvasásában nem történelmi dráma, nem egy meghatározott történelmi szituáció művészi ábrázolása, hanem korunk egyik fontos kérdésének

Lunacsarszkij: A felszabadított Don Quijote (Szegedi Nemzeti Színház). Szakács Eszter (Maria Stella), Déri Mária (Hercegnő), Tolnai Miklós (Herceg) és Martin Márta (Mirabella) (Hernádi Oszkár felvételei)

is adekvát megjelenítője. Lunacsarszkij alkotása szervesíti ezt a rendezői megközelítést. Annál is inkább, mert Giricz a gondolatiság aktualizálását a megjelenítés általánosításával valósítja meg a produkcióban. Díszlete a játéktéri követelményeket maximálisan teljesítő anyag-esztétikum, amely tárgyi konkrétumaiban egyetlen kort sem idéz meghatározóként elénk. Inkább, mint a jelmez is, egyfajta történelmi lebegtetést választ megoldásul: a mellvért és porszívó vég-letét állítva időkeretül a történés mellé. Ez a sajátos időlebegtetés Giricz Mátyás rendezői művészetének egyik megkülönböztető jellegzetessége: kiérlelt, kitisztult művészi eszköz, melyet a szükségtelen túlzás és a mindig kísértő torzulás veszélyének kikapcsolásával tud alkalmazni.

Giricz választott rendezői megoldása, a megjelenítés általánosságába oltott gondolati aktualizálás némileg „átírja" a mű belső erőviszonyait: az emberi, történelmi konkrétumaikat az „elnyomó hatalom" és a „forradalom" általános jelzéseire cserélő központi figurák mellett jelentősen megnövekedik a mellékfigurák szerepe, súlya. Sancho Pansa például külön kis egyszemélyes vígjátékelőadást kap a produkcióban. A megbomlott egyensúly azonban - a lehetőség magában a drámában is fellelhető - Giricz mértéket rendelő színészvezetésében aránytartásra kényszerül. A vígjátéki elemek megnövekednek, de egyben funkciót is nyernek, és sohasem tartalmatlan, kizárólag a nevettetést célzó betétek.

A felszabadított Don Quijote lényegében kamaradarab. Kamaraszínház hiányában Giricz a hatalmas színpadon kényszerült megrendezni a művet. S ezt a külön, a körülmények teremtette akadályt is sikerrel győzte le. Giricz nagyszerű kompozíciós készségéről tanúskodik a játék-tér ötletes rendezői szervezése. Hogy betöltse az irdatlan színpadi teret, nem széthúzza a játékot, hanem csomópontokat szervez, tereket a térben, amelyek összekapcsolásával egyszerre képes átfogni a távolságokat. Beállításai plasztikusak, olykor szinte koreográfiai értékűek és szépségűek. És dinamikusak is, élettel, drámai erővel telítettek.

Alakítások térben és időben

Don Quijotét ifj. Újlaky László játssza. Okos mértékkel, tiszta belső fegyelemmel, minden túlzást számőző önkontrollal. Minderre szükség is van. Don Quijote jót, rosszat egyaránt szülő elvakult jóságkeresése nem a belső változások sodrában fordul színéről fonákjára; a körülmények váltanak ellentétükbe és minő-sítik másképp ugyanazt a cselekvést. Nem bonyolult figura hát Don Quijote, és mégis színészpróbáló szerep ez. Rétegeiben az. Hisz Don Quijote ő, Cervantes hőse is, a lehetetlent próbáló búsképű lovag, a könnyen becsapható, a könnyen rászedhető. De Lunacsarszkij hőse is, a húszas évek szovjet valóságának, a forradalomtól hamis eszméi miatt elsodródó értelmiségiek drámai megtestesítője. Cervantes hőse bűntelen, Lunacsarszkijé bűnös. Cervantes lovagja a hős elbukó, akit megkötő körülmények vernek le, Lunacsarszkij hőse önmagát buktatná el, hisz Murcio kiszabadításával a legvadabb ellenforradalmat teremti meg. És ott a harmadik réteg is, a kettőt továbbfejlesztő, színező hippiideológia.

Újlaky László játéka szerves egésszé formálja a három réteget. Megtartja az első naiv tisztaságát, báját, és hozzátársítja a tévhit legyűrhetetlen makacsságát, önpusztító dacosságát. A harmadik réteget jelzésként kezeli, ezzel is kerülve a durvább általánosítást. Az így kialakított figurát azután belülről játssza, és játékában nem ellenpontozza hőse igazságát. Es ez jó is, mert minél látványosabban hisz Don Quijote önnön igazságában, annál árulkodóbb egész szemléletének, ideológiájának tarthatatlansága.

Sancho Pansa: Király Levente. Sancho szerepe külön kis darab a darabban, vígjáték a drámában. „A hercegi udvar rideg gonoszsága és Don Quijote fennköltt jósága között ő a hús-vér ember" - mondja szerepéről Király Levente. Sancho Pansája valóban hús-vér realitású, a jót is szolgálni tudó, önmaga kis egyszemélyes hasznát is kereső - olykor meg is lelő - ember. Nem érti Don Quijotét, nem a forradalmárok oldaláról nem érti: a kis haszonlesők táborából értetlenkedik. Nem a veszedelmet, a magunk boldogulását kell keresnünk, mondhatná - vagy talán mondja is ? -, de mégsem teszi, hanem követi Don Quijotét bajból bajba, veszedelemből veszedelembe.

Király Levente Sancho Pansája „nyűgösen" viseli a történelmet, ha szűkös idők járnak, és oktondi gőgösséggel, ha rámosolyog a véletlen szerencse. Nevetség forrása persze mindkettő, a meg-bocsátó nevetésé, és Király Levente él is a lehetőséggel; jó kedélyű komédiázással aratva sikert.

A hercegi udvar panoptikumba illő figuráit Tolnai Miklós (Herceg), Déri Mária (Hercegnő), Melis Gábor (Murcio), Katona András (Pappa del Babbo) és Szakács Eszter (Maria Stella) alakítja. Elveszejtő világ ez, önmagát túlélt, de acsarkodó, mindig friss vérre, újabb áldozatokra éhes. Unatkoznak, és unalmukban embertelen játékokat eszelnek ki, hogy szórakozzanak. Vezérük az ostoba, a hatalommal csak visszaélni tudó Herceg, akit Tolnai Miklós egyre érettebb, egyre teljesebb színészi játéka formál tenyeretviszketőn ellenszenvessé. Déri Mária Hercegnője pipiskedő üresség, akinek egyetlen emberi szava, gesz-tusa sincs. Nem viselkedése, nem élete, ő maga a megtestesült természetellenesség. Melis Gábor Murciója a gyűlölet okossága. A Herceg már belehülyült a hatalomba, Murcio még száz alakban, ezer csellel támad a koncért. A Herceget le lehet győzni, Murciót csak eltiporni lehet. Katona András Pappa de Babbója az embertelen tudás képviselője. Szolga

és áruló egyszerre. Az embertelenség szolgája és a gyógyító tudás árulója. Felhasználni, ha a szükség kívánja, még lehet, megmenteni az emberibb életre már nem. A sötétség érthetetlen, szinte magyarázhatatlan gyermeke Szakács Eszter Maria Stellája. Marja Stella Don Quijote méltó társa; ő is a foghatatlan jó híve. Sorsa a másik út: a megmentett Murcio elpusztítja.

Öt, együttesi játékában is jól szervezett alakítás állítja elénk a hercegi udvart, a múlt világát - és lépdel majd szellemes rendezői ötletként elénk a főúri kriptából az előadás végén megköszönni a kimunkált alakításokkal érdemelt tapsot.

A forradalom két vezérét, a hevesebb, türelmetlenebb Rodrigót Jachinek Rudolf, az eseményeket távlatukban is ítélni tudó Balthazart Fenyő Ervin játssza. Rodrigo katona, a harc embere. Eszközei kemények, drasztikusak. Az a típus, aki életét áldozza a forradalomért, aki a harcban százakkal ér fel, s akivel a béke napjaiban kemény küzdelmet kell majd vívni - az építés forradalmáért. A történelem embere Balthazar. Rodrigo börtönbe vetné Don Quijotét, Balthazar átmenti a holnapnak. Rodrigo a máért kockáztat mindent, Balthazar az ügy egészének tükrében teszi mérlegre az egy napot. Az íróilag is halványabban vázolt figurák nehéz feladat elé állítják a színészeket. Jachinek Rudolf elsőrendűen a keménységet, a mondatok kurta, ellentmondást nem tűrő csattanását szervezte játékában a hős jellemzőjévé. Fenyő Ervin játéka összetettebb építkezést mutat, és az ösztönös diáklázadótól a tudatos forradal márrá érésig rajzolja Balthazar pályáját.

Az előadás többi szereplője közül Szabó István nevét említjük még. Kedélyeskedő és kedélyességében minden hatalmat gátlástalanul kiszolgáló Porkolábja pompás alakítás.

Az előadás díszletét és jelmezeit - szóltunk már róla - Gyarmathy Ágnes tervezte. A mű klasszicista hangvételét az előbeszéd rugalmasságával, fordulatosságával jól ötvöző fordítás Száraz György munkája.

Lunacsarszkij: A felszabadított Don Quijote (Szegedi Nemzeti Színház)

Fordította: Száraz György, *rendezte:* Giricz Mátyás, *díszlet és jelmez:* Gyarmathy Ágnes.

Szereplők: ifj. Újlaky László, Király Levente, Tolnai Miklós, Déri Mária, Melis Gábor, Katona András, Fenyő Ervin, Jachinek Rudolf, Bagó László, Szakács Eszter, Martin Márta, Marosi Károly, Szabó István, Eltes Kond, Gimesi Imre.

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

„Hatalmában gyengébb, lelkében erősebb"

Az Énekes madár a Madách Színházban

Miről szól *az Énekes madár?* Aki megpróbálja elmesélni, egykettőre úgy belegabalyodik, mintha megbabonázták volna a nyelvét. Ha realista parasztvígjáték-ként próbáljuk elmondani, hamar kiderül, hogy hiányozni fog mesefényű lebegése. Ha a népmesei fordulatokban túlhangsúlyozzuk a csodás elemet, akkor elfelejtkezünk az író pszichológiai éleslátásáról, mellyel - ha csak egy rémes káprázatnyi, tünékeny pillanatra is - az emberi alantasság és rosszindulat legsötétebb sarkait is felvillantja. De ha nagyon „belemegyünk" a modern lélektani vonalba, akkor odalesz a groteszk játékosság. A fiatal szerelmesek viszontagságairól beszélni társadalmi motiváció nélkül meg *azért* volna félrevezető, mert ettől népszínművesen hazuggá, falusi idillé szelídülne *az Énekes madár.*

Bármilyen könnyű léptű és játékos ez a darab, nem hagyja magát egykönnyen megközelíteni. Ahogyan Bartók a népdalból bonyolultan modern magyar muzsikát fakasztott, *úgy* vált Tamási Áronnál a székely népmese egy többszörösen összetett, korszerű dramaturgia forrásává.

Ahhoz, hogy a rendező, Kerényi Imre második nekirugaszkodását (először 1971-ben rendezte meg a darabot a fő-iskolán) értékelhessük, előbb pontosan tisztázni szeretnénk, miért is tekintjük nehéz leckének *az Énekes madarat.*

„A mókában a keserűség szúr"

Németh László mondta ezt egy Tamási-elemzésében. Csakugyan, mára legfelhőtlenebb első felvonásban is ott bujkál a szöveg alatt egy kérdés. Miért járnak ide már tíz éve udvarlói minőségben ezek a vénülő legények ? Hiszen nem kényszeríti őket semmilyen törvényes kötés. Mehetnének isten hírével, miért ugratják, kínozzák egymást egyre kegyetlenebb tréfákkal?

Nem esik szó a szegénységről. Ebben a büszke világban nem illik a haj fölött sopánkodni. Eszter, a legidősebb lány csak egyszer panaszkodik, s a vőlegény, Lukács máris női Jeremiásnak csúfolja. De hogy erről van szó, arra több közvetett bizonyíték is utal. Ezen a tájon nem azt mondják, hogy „segíts magadon, az Isten is megsegít", hanem azt, hogy „gondolj Istenre s törekedjél". Mikor az esküvőt tervezik, s az öreglegények takarékosságból kettős lakodalmat javasolnak, Eszterből elemi erővel tör ki a tiltakozás. „Nem esküszöm kalákában!" - kiáltja, s indulatában benne van a szükség kényszerítette hosszú várakozás minden apró s nagyobb megaláztatása, a tehetetlen harag, hogy még most, ezen az estén is, amikor már végre az esküvő kitűzéséről beszélnek, a vőlegény olyan fölé-nyes gorombán tréfálhatja meg a meny-asszonyát, mintha már rég megunt házastársa volna.

Nehéz, szinte lehetetlen feladat ezt a keserűséget szervesen beleépíteni a természetesen áradó humorba. A vígjátéki csattanók kétharmad része erre a felvonásra esik, és Tamási egyetlen naturalista ecsetvonással sem könnyíti meg a rendező dolgát. Talán nem is érezte szükségét ennek a motivációnak, hiszen a darab szülőföldjén a helyzet annyira önmagáért beszélt. (Ezt a feltevést látszik bizonyítani egy Tamásinál harminc évvel fiatalabb székely író, Sánta Ferenc *Sokan voltunk* című novellája is, mely csöndes természetességgel mondja el egy öreg paraszt történetét, aki fölmegy a havasokba meghalni, hogy ne vonja el a falatot fiai és unokái elől.)

Tamási Áron persze nem társadalmi drámát írt, félre is vinne, ha egy előadás túlságosan hangsúlyozná az anyagi viszonyokat. Azt azonban érzékeltetni kell, hogy bár a szereplők elszántan jókedvűek, a körülmények mostohák. Zordon a sorsuk, és végső soron a szegénység az, ami a rosszat kiváltja belőlük.

A modern lélektan eszközeivel érdekes oknyomozást folytathatnánk az első felvonás szövegében. Az író itt példátlan csavart alkalmaz. Az emberi komiszságnak kis példatárát adja, és az egészet ellenállhatatlan humorba csomagolja. Humora más, mint a pesti aszfalté. Bár szintén magyarul van, és óramű pontosságú, mégis más ütemre jár, máshogy üt. Ha erre a „másságra" nem ügyelünk, könnyen üres helyzetkomikummá tehetjük csattanóit.

Csodaelemzés matematikai úton?

Matematikai úton, valószínűségszámítással is meg lehet határozni azt a legészszerűbb cselekvést, amelyre az irodalmi mű szereplőjének bizonyos helyzetekben el kell határoznia magát. A néző minden-

Tamási Áron: **Énekes** madár **(főiskolai vizsgaelőadás).** Tímár **Béla (Móka), Muszte Anna (Magdó) és** Sír **Kati (Regina)**

esetre akkor tekinti logikusnak a szereplők magatartását, ha összhangban érzi saját egyéni és társadalmi élményeivel.

Mind a valószínűségszámítással, mind a logika követelményeivel szembesítve egész sor problémát vet fel az *Énekes madár*.

Érdekes, hogy a matematikai logika bicskája nem a csodákba törne bele. A szerkezet elemzése szépen kimutatná, hogy ebben a világtól távoli, zárt falusi rendben a váratlan fordulatokra kevés a kilátás, hogy a népmesei motívumokkal átszőtt történetben (a legkisebb fiú próbatétele, az idősebb leányok irigysége stb.) a csodának több a valóságértéke, mint a kalandos fordulatoknak.

Nehezebben válaszolható meg matematikai úton az a kérdés, hogy mi történik az első és a második felvonás között, Gondosék házában. Az ugyanis megint szöveg alatti összefüggés, hogy az egymást vérig sértő idős mátkákból milyen érzést vált ki a hamvas első szerelem látványa. Tamási ezt az átalakulást egy mesefordulattal rövidre fogja. A kecske képében megjelenő boszorkány befüstöli a házat, és a vér felgerjesztését mint varázsigét olvassa rá a bentlakókra. Ebben az esetben a csodás elem éppen abba az irányba hat, amelybe a lélektani realista ábrázolás is tartana, ha lenne.

A második felvonás konfliktusváltás is egyben. Új darab kezdődik itt. Az idős vőlegények menyasszonymarcangolása véget ér, és váratlanul arról értesülünk, hogy az öreglegények meg akarják ölni Mókát. A gyilkossági szándék motivációja látszólag szegényes. De csupán látszólag az. Elég, ha emlékezetünkbe idézzük, hogy falusi kocsmákban gyakran még Mókáénál kisebb sértésekre is pengék villannak.

A gyilkossági szándékkal ellentétes, hogy a férfiak Magdó szerelmére pályáznak, a nők pedig Móka csókjaira vágynak. Ez a főtörekvés ellenében ható cselekménszál még egyszer és utoljára teret ad az író humorának.

A matematikai logika most azt diktálná, hogy ebben a helyzetben a passzi-vitásra kényszerülő fiatalok a lehető leggyorsabban meneküljenek el valahová. Mivel itt, ebben a faluban egyetlen hely kínálkozik, fel a hegyre, Móka édesanyjához.

Tamási azonban nem volt matematikus, az ő cselekményvezetése többszörösen ellentmond annak, amit darabjának nézője mai szemmel ésszerűnek tekint hat. Nincs logikus magyarázat arra, hogy Móka miért nem vallja ki a betegágyához érkező falusiaknak és a papnak, hogy Lukácsék dobták a kútba, érthetetlen, hogy miért ő kér bocsánatot Mátétól, és legfőképpen az, hogy miért kergeti el a vőlegényét a két idősebbik leány, Eszter és Regina.

Az első két kérdést illetően mégis akad némi támpontunk. Móka még most, a gyilkossági kísérlet után is nagyon kiszolgáltatott Lukácséknak. Lukács igazi falusi hatalmasság, egyetlen rádörrenéssel kikergeti a betegszobából az asszonyokat. Móka újabb időnyerési szándékból kér bocsánatot Mátétól (az áldozat az egyik gyilkosától!), testálja Magdát halála esetére Lukácsra. (Mindössze azt a csekély elégtételt veheti, hogy egy tojást csúsztat Lukács feneke alá, s ezzel nevetségessé teszi.)

Ebben a távoli faluban nem a polgári törvények, hanem a kegyetlen, ősi szokásjog és a babonák uralkodnak. Az idősebbel és az erősebbel szemben védtelen a gyengébb. Lukácsék a menekülni készülő szerelmesekre azzal az indokkal gyújtanák rá a falu színe előtt a házat, hogy boszorkányság történt, Magdó a halálán levő legényt „feltámasztotta. .

Ekkor bekövetkezik az utolsó csoda. Á szerelmeseket elnyeli az ágy, énekes madár képében repülnek fel belőle. Íme, Tamási búcsúgondolata: csoda kell ahhoz, hogy a jók meg ne bűnhődjenek jóságukért.

Á csodaelemzés ahhoz a tanulsághoz vezet, hogy Tamásinál a csoda pontosan akkor következik be, amikor a valóságban halálos veszély fenyeget. Á korábbi „kis" csodák után az utolsó „nagy" csoda nélkül a darab tragédiába torkollna. És bár a tragédia a második felvonás elejétől ott kísért a fiatalok feje fölött, nem lesz belőlük falusi Rómeó és Júlia, mert Tamási őszintén hisz a csoda lehetőségében, hogy győzhet az, aki „hatalmában gyengébb, lelkében erősebb".

A színpadon

Kerényi Imre két év alatt kétszer rendezte meg a darabot. Főiskolai munkája általában meseszerűbb volt, humorban, mögöttes tartalomban szegényebb, egészében mégis drámaibb. Á kétféle szereposztás érdekesen módosította a két előadás pályáját.

Kerényi különben a darab három szövegváltozata közül a legkorábbit választotta, melyben benne szerepel minden vaskos szellemesség, és amely a gonoszok halálával végződik. Nem elégedett meg azonban ennyivel, hanem zenét rendelt Illés Lajostól. Ez a muzsika önmagában nagyon szép, néhány alkalommal (főleg az egyébként is kitűnő első felvonásban) j ól illeszkedik a játékhoz. Később viszont már lassítja az amúgy is veszélyesen billegő és tempótlan előadást, s egy alkalommal kifejezetten dramaturgiai abszurdumnak hat. Árról a dalbetétről van szó, amelyet a házból kidobott Magdó és a halállal fenyegetett Móka akkor éne-kel, amikor bármelyik pillanatban vár-ható a vérszomjas és kapatos legények visszatérése.

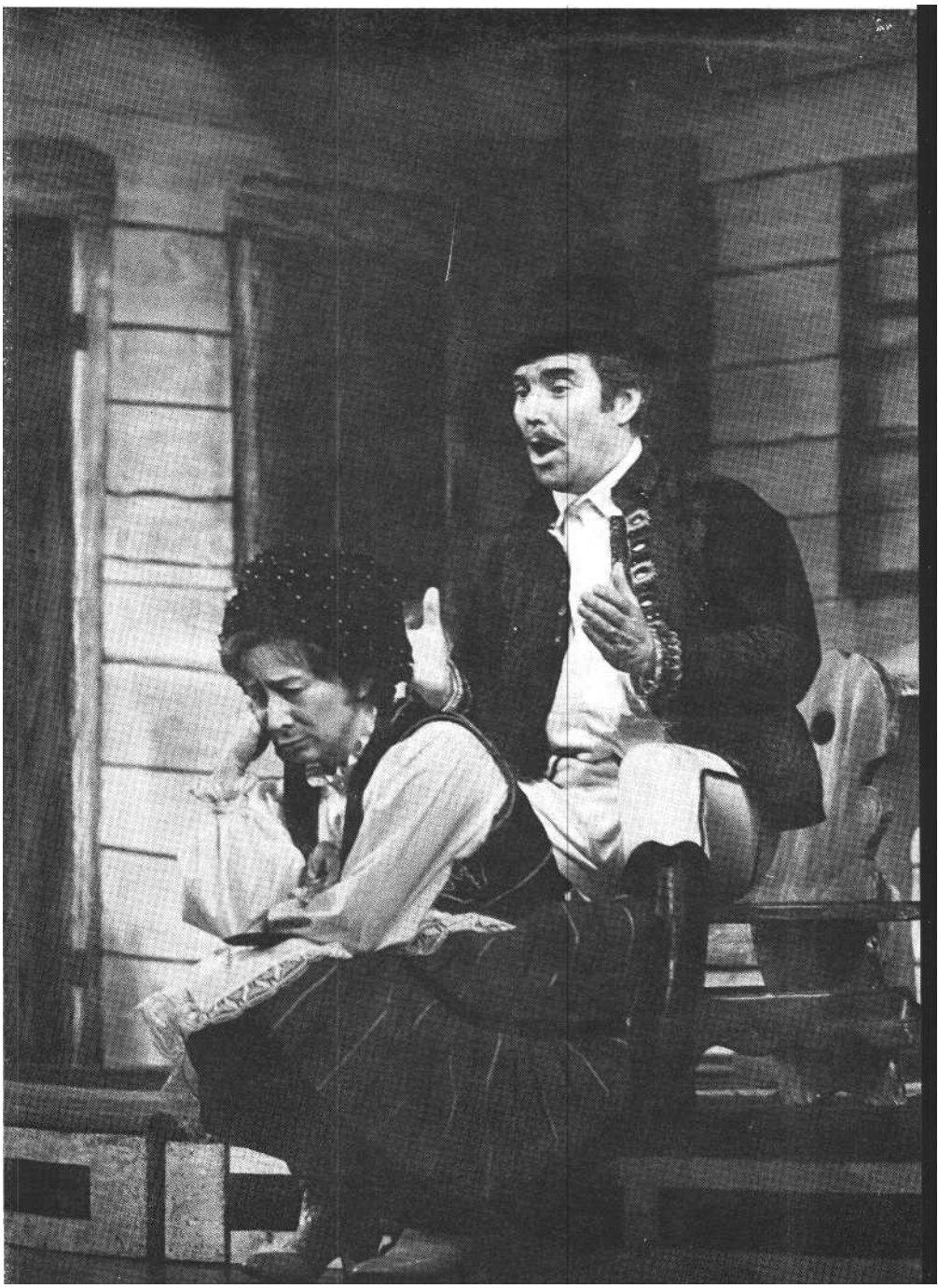
A második és a harmadik felvonással kapcsolatos elégedetlenségünk fő oka az, hogy a darabban ekkor is van dráma, a színpadon viszont nincs. Móka és Magdó olyan nyugodt magabiztossággal andalognak egyik veszélyhelyzetből a másikba, mint akik előre tudják, hogy úgyis jön a csoda. Nagy kár, mert ezáltal egyre erősebben kísért a konfliktusmentes idill rémképe. Még szerencse, hogy a ma élő színházi nézőknek nincs már emlékük a népszínművekről, melyekben vérszegény szerelmi történetek és mondvacsinált becsületkonfliktusok szolgáltak keretül a népdalolgatásnak.

Kerényit biztos ízlése megóvja attól, hogy az előadást idáig engedje, végig vigyáz *arra,* hogy Tamási Áron költőisége maradéktalanul érvényesüljön. Ez azonban kevés, mert nagyon hiányzik az a világos színeket sötéttel váltogató komplex drámaiság, melyben már benne vannak az író modern lélektani, társadalmi és történelmi utalásai is.

A második és a harmadik felvonás drámaisága tekintetében Kerényi főiskolai rendezése jobban sikerült. Az első felvonás a nagyjából azonos korú társulat okán kissé a Hamupipőkére emlékeztetett. Ott a két idősebb nővér csupán meseszerűen volt gonosz.

Határozottan jót tett viszont az elő-adás második részének a zenés betétek hiánya, s az, hogy Muszte *Anna* személyében olyan színésznő játszotta Magdót, aki alkatilag is könnyen azonosult a riadt, elnyomott és üldözött kis székely parasztlánykával. Ugyanaz a Tímár Béla Móka szerepében sokkal több izgalmat

Tamási Áron: Énekes madár (Madách Színház). **Békés Itala** (Eszter) és Zenthe Ferenc **(Bakk** Lukács) (Ikládv László felvételei)



és együttdrukkolást tudott így kiváltani, mint a Madách Színházban.

Á Madách Színház előadásának legerősebb oldala az első felvonás mély kidolgozása. Á legalaposabb szerepelemző munkát Békés Itala (Eszter) végezte, aki egyszerre mulatságosan és szenvedve esett áldozatul Lukács kegyetlen tréfái-nak, és ezzel a bemondások mögé nyugtalanító gondolatokat nyitott.

Zenthe Ferenc (Lukács) most másodszor találkozik az *Énekes madár* egyik főszerepével. (Először 1966-ban, a tévéváltozatban játszott.) Kitűnő ritmusérzék-kel, lendületes tempóban szinte végigvezényli az első felvonást. Színpadi beszédét nemcsak a tiszta, pontos artikuláció, de bizonyos székelyes hanglejtés is jellemzi. Alakításának az az egyetlen buktatója, hogy túláradóan jókedvű, a kópéságok közben már nincs módja a figura mélyebb rétegeinek, sötétebb vonásainak exponálására, s ez hiányzik a második és harmadik felvonás megváltozott helyzetében.

Cs. Németh Lajos új színben állítja be Préda Mátét. Bár korban és megjelenésben inkább Mókához áll közel, a színész a többiekénél lomhább észjárással (a szellemes bemondásoknak csak elenyésző része származik tőle) indokolja, hogy Máté kissé a „beosztottja" Lukácsnak. Ezt a felfogást következetesen viszi végig, csak abban a jelenetben nincs elég hitele, amikor Magdót kerülgeti, s nem győzvén szavakkal, góbéséggal, nyersen és erőszakkal „udvarol". Itt elkelne egy adag behemótság és brutális otrombaság.

Nagy Anna Reginája a lassúságban méltó párja Máténak. Játéka ugyanakkor intenzív. Sínpadi jelenléte akkor is érdekes, amikor nem kap szót (Regina elég szótlan leány), mert ahogy tesz-vesz, figyel a többiekre, igyekszik bekapcsolódni, majd mindig lemarad egy kicsit, azzal állandóan jellemezni, árnyalni tudja ezt a flegmatikus vérmérsékletű, nehezen gyulladó vénlányt. Játékának leleményességét az tudja igazán értékelni, aki látta más előadások Regináit.

Tímár Bélát (Móka) eleinte bénította az előadásnak az a nagy kezdősebessége, amelyet Zenthe és Békés diktált. Ez egy darabig akadályozta, hogy megfelelő ellenfeleik legyen. Á második és harmadik felvonásban szépen felnőtt a feladathoz, s torokszorítóak azok a pillanatai, amikor egyedül áll szemben a túlerővel, szinte biztos, hogy legyőzik, s van ereje a hetyke góbéságra, és a szellem fölényét szegezi a nyers erővel szembe.

Piros Ildikó Magdójára közvetve már utaltunk. A színésznő szelíd és kedves alakot mintáz, alkatilag azonban tehetetlen a szereppel. Túlságosan önérzetes, büszke, túlságosan nyugodt és magabiztos, hiányzik belőle minden üldözöttség és riadtság, s ez sajnos sokat elvesz a cselekmény drámaiságából.

Köpeczi Bócz István díszletei nagyon szépek és emlékezetesek. Székely világa szerencsére nem népművészeti bolt, és nem is mézeskalács meseország. Ugyanez vonatkozik Mialkovszky Erzsébet ruháira is. Bár egy kicsit még több egyszerűség, egy kicsit nagyobb szegénység érzésem szerint mégsem ártott volna, azért, hogy jobban felfigyelhessünk a székely falu jóformán a szöveg mögött rejtőző társadalmi viszonyaira.

Sok a búvópatak Tamási drámáiban. Nehéz meghallani a csobogásukat. Bizonyította ezt a Madách Színház előadása éppúgy, mint a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház márciusi vendégjátéka.

Manapság világszerte divatban van minden, ami a népi kultúrából származik. Népies minták díszítik a női blúzokat, népviseletbe öltöznek a táncdalegyüttesek. Budapesten is egyetlen hónap alatt mutattak be egy brazil népi játékot, egy zsidó népi musicalt, a dramatizált *A helység kalapácsát* és Tamási darabját.

Bízzunk benne, ha netán eljönne Tamási reneszánsza, s nyolc színdarabjából újabbak is színpadra kerülnek, akkor ezeknek az előadásoknak nem a népművészeti hullám lesz az ihletője, hanem a búvópatakok keresése. *Tamási Áron : Énekes madár (Madách Színház)*

Rendezte: Kerényi Imre, *díszlet:* Köpeczi Bócz István, *jelmez:* Mialkovszky Erzsébet, *zene:* Illés Lajos.

Szereplők: Piros Ildikó, Tímár Béla, Békés Itala, Zenthe Ferenc, Nagy Anna, Cs. Németh Lajos, Kelemen Éva, Garics János, Rákosi Mária, Pádua Ildikó, Medgyesi Juci, Kádár Flóra, Kalocsay Miklós.

KOLTAI TAMÁS

A tétnélküliség drámája

A Kispolgárok Veszprémben

1.

Az első, ami vitathatatlan a veszprémi Kispolgárok-előadásban: Latinovits Zoltán rendezői professzionalizmusa.

Németh László *Győzelem* című drámájának színpadra állításakor még úgy tűnhetett föl némelyek szemében, mint a hályogkovács, aki nincs tudatában annak, hogy életveszélyesen operál. Látszat volt az is; Latinovits nem a dráma ellen rendezett, hanem megkövesedett előadási hagyományok ellen. Nem a zárt drámai konstrukciót verte szét, s főként nem az írói gondolatot, hanem csak azokat a szcenikai közhelyeket, amelyek a színpadi gyakorlatban hozzáragadtak a Németh László-drámákhoz.

A Kispolgárok előadása tökéletes remekmű. És ez nem egyszerűen Latinovits megszállottságának köszönhető. Erős elhatározásból, hitből és lelkesedésből lehet színházat csinálni - *nélkülük* bizonyosan nem -, de ennyi még nem garantálja a minőséget. Latinovits a színház megszállottja. Fanatizálja a veszprémi együttest. Egy előadásból mindig látni, hogyan viszonyulnak a szereplők az ügyhöz. Á veszprémi Kispolgárokból *az* egyet akarás, a kollektív szellem, a célért való mindenről lemondás szent lobogása érződik.

De ez még mindig kevés volna a sikerhez: Az is, hogy Latinovits jól olvasta el a darabot, és hatalmas gondolati-filozófiai apparátussal tolmácsolja. Ezen túl még meg is kellett rendeznie. S második rendezése a mesterség birtokba vételéről tanúskodik.

Mielőtt az előadás elemzésére térnénk, erről kell beszélni: a produkció formai-kompozíciós bravúrjáról. Molnár Péter bonyolult térszerkezetű színpadát Latinovits úgy működteti, hogy a látvánnyal megtámogatja a gondolatot. Megszoktuk, hogy a *Kispolgárok* enteriőrdráma, amelyben csak naturális mozgások lehetségesek. A veszprémi díszlet szakít a naturalista szobamegoldással, három horizontális síkra tagolja a színpadot, s ezzel a rendezőnek módot nyújt arra, hogy koreografikusan megkomponálja a játékot. Latinovits nagyvonalúan szervezi meg a látványt, anélkül, hogy öncélú

lenne: premier és totál plánokkal dolgozik., kiemel és a háttérbe olvaszt jeleneteket, a hang- és fényeffektusokat, a ritmusváltást nagy biztonsággal alkalmazza.

Rendezésétől beszélve először is ezt a furcsának tűnő - mert a nemzetközi gyakorlatban alapkövetelménynek számító - szakmai minősítést kell megfogalmaznunk: abszolút *profimunka.*

2.

Tovsztonogovnál a valószínűtlenül hatalmas pohárszék uralta a színpadot. Latinovitsnál az ebédlőasztal és a szószék. A kettő között, a középső szinten zajlik a kispolgárok napi élete.

A hosszú ebédlőasztal süllyesztve, csaknem a nézőtérrel azonos szinten áll, a „szószék" pedig nem igazi szószék, hanem az albérlőkhöz vezető ballusztrád boltíves lezárása középen, amelynek szószékhatását fokozza az alatta elhelyezett díszes szőttes ikonnal és mécsessel. Az ebédlőasztal valódi, a szószék jelképes. Az ebédlőasztalnál a biológiai lét zajlik (a hófehér terítő szertartásos kiteregetése, kicsinyes torzsalkodások közben), a szószékhez „igazat mondani" járnak föl a szereplők. Az ebédlőasztal a fő-fő kispolgár Besszemenov-házaspáré, a szószék és a felső szint azoké, akik legalább lelkük nemességével különbek náluk. Valószínűleg nem volt gyakori az ilyen kőballusztrádos szobabelső a századforduló kisvárosban élő, módos orosz polgárainak körében, mint színpadi díszlet azonban mélyebb igazságot fejez ki, mint bármilyen aprólékos realizmussal berendezett enteriőr. Ugyanígy nincsenek ellentétben a színpadkép stilizáltságával az ebédlőasztal körül használt, gondosan és a korhoz illően kiválasztott kellékek sem. A finomművű poharak, értékes tálak, a cukortartó és a szamovár hozzátartoznak Besszemenovék vegetatív életformájához. Itt, ezen a szinten mindennek választékosnak, élethűnek kell lennie. A másik két szinten a kellékek fölöslegessé válnak - ott már a csupasz eszmék kerülnek szembe egymással.

3.

A Kispolgárokban egy meddő (mert értelmes cselekvés és emberi célok nélküli) életforma kritikáját írta meg Gorkij. Nem a nemzedékek harca a legfontosabb itt, hiszen az öregek locska dohogásánál semmivel sem különb a kiművelt Tatjana vagy Pjotr életidegensége, illetve tartalmatlan filozofálgatása. A szereplők hierarchiáját a tevékenység, a munka határozza meg Gorkijnál. Nyil és Polja dolgozik. Percsihin szintén. Még Tyetyerev szakmájával is együtt jár valamiféle munka, sőt segít a ház körül. Jelena akkor volt életében a legboldogabb, amikor börtönőr férje mellett dolgozott, és *úgy* érezte, hogy a raboknak szükségük van rá.

Gorkij: **Kispolgárok** (Veszprémi Petőfi Színház).
Tánczos Tibor (Tyetyerev) és Meszléry Judit (Jelena)

A kispolgárok azonban nem dolgoznak. Életük kimerül abban, hogy a szeretet jegyében agyongyötrik egymást. Látszólag jót akarnak, a valóságban viszont elviselhetetlenné teszik a másik életét. A maguk korlátolt szemszögéből mindannyiuknak igazuk van, csak éppen nem tudják elképzelni, hogy másképp is lehet élni, mint ahogy ők élnek: belepenészedve az értelmetlen vitákba. (A darab elején többször is említik, hogy mindent belep a penész - ennek a hangulatnak szimbolikus fölnagyítása az áttört háttérfüggöny zöldes megvilágítása.)

A Kispolgárok tulajdonképpeni műfaja tragikomédia. Á Madách Színház emlékezetes 1964-es előadása inkább a lírai komédiát emelte ki, főként a Besszemenov-házaspár ábrázolásában. Ádám Ottó bizonyos megértést tanúsított a szereplők iránt, előbányászva belőlük mindazt, ami miatt számalomra érdemesek.

Latinovits Sokkal kegyetlenebb. Nála a tragikus elemek erőteljesebbek. Sokkal kevesebb illúziót táplál a kispolgárok iránt. A szereplők néha a szó szoros értelmében egymás torkának ugranak. Besszemenov vad indulatában fojtogatni kezdi Pjotrt, le még Tatjanára is ráveti magát, úgy kell lefejteni róla. Egyszer Nyil is nekirohan Tatjanának. Cserhalmi György Nyiljében egyébként is sok a kíméletlenség. Nyil *a Kispolgárok* legnehezebb szerepe. A drámatörténészek úgy tartják számon, mint a pozitív hős első megjelenését á színpadon. Később, amikor a sematikus drámák egysíkú szuperemberré silányították a pozitív hőst, ennek hatása Nyilt sem kímélte. Őt is elkezdték dörgő hangú, zárt öklű plakátfigurának ábrázolni. Elsőnek Tovsztonogov szakított ezzel a fölfogással. Cserhalmi Nyilje is összetettebb figura. Tudatában van annak, hogy jogosult gazdá-

Gorkij: Kispolgárok (Veszprémi Petőfi Színház). Majczen Mária (Tatjana) és Iványi József (Besszemenov) (MTI Fotó - Kovács Sándor felvételei)

nak éreznie magát, mert dolgozik. Nyílt, egyenes és szókimondó, hitelesnek érezzük, hogy Latinovits a zárójelenetben a Nyilek jövőjére utal akkor, amikor mozdonyfüttyel és a háttéren áttörő vörös fénnyel fejezi be az előadást. Cserhalmi Nyiljében mégis van valami kegyetlen vonás. Egyszerűen nem tekinti embernek az embereket. Még talán Polját sem, akit szeret. Félni kell tőle. Nem az erejétől, hanem attól, hogy tudatában van az erejének. A szenvtelenségétől. Attól, ahogyan az öngyilkossága után alig lábadozó Tatjanával végighallgattatja Percsihint, aki hosszasan korholja Polját, amiért elvette Nyilt Tatjanától. Ez már nem nyíltság Nyil részéről, ez szívtelenség.

Latinovits igazi hőse: Sztyepanyida, a szakácsnő. Darás Léna alakításában a nyers és kiapadhatatlan népi erő jelenik meg a színpadon. Gargantuai figura: hatalmas, érzéki és egészséges. Szemérmetlenül egyértelmű mozdulatai reneszánsz életörömet sugároznak. Latinovits arra is módot talál, hogy alakjával kifejezze ítéletét a darab többi szereplője fölött. Tatjana öngyilkossági kísérlete után mindenki összevissza futkos, de nemsokára érezni lehet, hogy a mérgezés nem volt veszélyes. Már megnyugodni látszanak a kedélyek, amikor Sztyepanyida befut Tatjana függönnyel elválasztott szobájába, majd pár pillanat múlva rémült sikoltással fordul ki: „Jesszusom ...!" És hozzáteszi: „... kifut a tej!"

4.

Tulajdonképpen erről szól az előadás. A dráma szereplői szerencsétlenek, elrontották az életüket, a jövőjük kilátástalan, itt vannak összezártan, nem tudnak mit kezdeni magukkal, időnként hajbakapnak, egymás tarkának esnek, szalmiákszeszt isznak - de az izgalom, amit mindezzel keltenek, nem nagyobb annál, mint hogy kifut a tej. *Nincs tétje a drámájuknak.* Nincsenek eszményeik, és így nincs miért küzdeniük. Látszatküzdelmekben őrlődnek föl, és Nyilen kívül csak látszatmegoldásokra van reményük, mint Pjotrnak, aki egyelőre addig jut el, hogy felköltözik Jelenához, a csinos özvegyhez.

Lehet-e drámai előadás egy olyan színdarabból, amelyben a szereplőknek nincs tétjük? Persze hogy lehet! *A Kispolgárok*ban mindenkinek megvan a maga belső drámája, amelyet ő maga valóságosnak hisz, tehát mélyen átél. Latinovits *gazdagon* bontja ki ezeket a belső drámákat, színpada ezáltal izzó összecsapások színtere.

Hogyan éri el a rendező ezt a drámaiságot? Mindenekelőtt azzal, hogy egyetlen szereplőt sem fokoz le, mindegyiknek megkeresi a maga igazságát. Besszemenovék nem agyalágyult vénségek, akik szklerotikus beszámíthatatlansággal zsörtölődnek. Iványi József Besszemenovja ereje teljében levő, kemény és energikus, javakorabeli férfi; kérlelhetetlen és zsarnoki, aki tehetetlenségi rohamaiban vértolulásos kifakadásokra ragadtatja magát. Iványi összetetten ábrázolja a patriarchális hagyományokhoz kétségbeesetten ragaszkodó családfőt, aki nem veszi észre, hogy a család már régen széthullott. Szeretetet zsarol és engedelmességet követel; szeretni akar és szégyelli gyengeségét. A kipusztulásra ítélt őslények korszerűtlen monumentalitása jelenik meg Iványi kimunkált alakításában.

Göndör Klára Akulina Ivanovnája sem egyértelműen a megfélemlített kotlósanya ijedt töprengésével jár-kel a szobában, nem annyira ostoba és békítgető, mint inkább sunyi és alattomos. Lapos oldalpillantásokkal méreget mindenkit, terítés közben is ellenségesen vizslat, s ha szótlanul ül, arcán éppúgy megjelenik az ajkbiggyesztő megvetés a családon belüli lázadókkal szemben. Ő is - miként minden szereplő - jól kihasználja a színpad tagoltságát; a rendező találata az, amikor az asztalnál szemben vagy profilban ülők a nézőhöz közel mintegy mozdulatlan premier plánt képeznek,

míg a hátuk mögött zajlik a tulajdonképpeni cselekvés. A közönség együttesen, szemből látja őket - a közel ülőket és a háttérben ágálókat -, s így a bonyolult lélektani összefüggések játékban, szinte *síkban kiterítve* jelennek meg a számára. Van ebben a megoldásban valami a filmek montázstechnikájából, az operatőrök fókusztávolságot csökkentő-növelő játékából, a mélységélesség változtatásának fogásából. Latinovits mesterre valló módon alkalmazza ezt a hatást azáltal is, ahogyan ritmusváltásokkal, a szereplők csoportmozgatásával időnként áthelyezi a játék súlypontját az egyik szintről a másikra.

Harkányi János és Majczen Mária játsszák Pjotr illetve Tatjana szerepét. Mindketten nyugtalanok. Vannak még fiatalos energiáik, de nem tudnak mit kezdeni vele. Idegesen járkálnak a szobában, mint ketrecben a fiatal vadak. De már csak idegeik vannak, vadságukat megszelídítette a tehetetlenség. Harkányi azt is érzékelteti, hogy Pjotr magában hordozza a „második nemzedék" enerváltságát; hiányzik belőle apja szilajsága és konok akarata; szétlazuló, ernyedt jellem, és bár valóban úgy fog élni - Tyetyerev jóslata szerint -, mint az apja, az ő életformájában már nem lesz meg az önmagukat túlélt őslények paradox tiszteletreméltósága. (Besszemenovnak eb-*ben az* előadásban tulajdonképpen Nyil, a fogadott fiú az igazi utódja; ő örökli - vagy tanulta el a vele való harcban - erejét, keménységét, s talán értelmes célok szolgálatába tudja majd állítani.)

Majczen Mária roncsolt lelkű, depressziós Tatjanája kiemelkedő alakítás. Vörösen kigyúló, lázas tekintete első pillanattól sejteti és előrejelzi a kitörni készülő rohamot. Kemény és érdes ez a Tatjana, nincs benne semmi nőies; a férfi nélküli élet, a sóvárgás kiszikkasztotta, gyűlölködővé tette. Majczen nem sajnáltatja meg Tatjanát, nem számít a nézők részvétére, szentimentális érzelmeire, amikor vénlányosan darabosra formálja; elfojtott nőiségét egyetlenegyszer tárja föl : a függöny mögötti groteszk keringőzéssel egy ócska gramofonlemez hangjaira. Öngyilkossági kísérletének következményeként a szalmiákszesz szétmarta Tatjana nyelőcsövét. Majczen nemcsak a hangképzés emberfeletti nehézségét játssza el bravúrral, hanem azt a végleges lelki deformálódást is, amit most már élete végéig el kell viselnie Tatjanának.

Dobák Lajos szerencsére nem Papageno-féle madárembert játszik Percsihinként (Hruby Mária viselhető jelmezének is hála ezért), s nem is kelekótya fecsegőt, hanem természetes életre született, a gyermeki naivitás ártatlanságával gondolkodó, tanulatlan bölcselőt. Ha valamit levenne a selypítő modorból, játéka még jobb lenne. Poljaként Cserhalmi Erzsébet bájos jelenség.

Tánczos Tibor Tyetyereve az Asztrov doktorok leszármazottja (nem annyira Darvas Iván elegáns-filozofikus Asztrovjáé, inkább Koncsalovszkij *Ványa bácsi*-filmjének Bondarcsuk játszotta, kevésbé intellektuális, széthulló figurájáé). Tánczos voltaképpen Latinovits rezonőrje az előadásban: kántori hangöblögetéssel oszt ítéletet a „szószékről" a kispolgáréletforma és önmaga, „a bűntény tárgyi bizonyítéka" felett.

Meszléry Judit Jelenája mentes a kikapós özvegyek színpadi sémájától. Nyugodt, derűs és kiegyensúlyozott lényével fölötte áll a „lentiek" torzsalkodásainak, de kívül is marad az egészen; ő maga is érzi - és Meszléry finoman érzékelteti -, hogy neki sem lesz elég ereje Pjotrt kiszabadítani a „penészből".

Dévai Péter, Mikes Emma, Hegyi Péter és Bálint Mária okos, kimunkált játékkal illeszkednek az együttesbe.

5.

Gorkij drámájának egyik jelenetében Tyetyerev a zongorán leütött akkordokkal kíséri gúnyosan Pjotr kispolgár-filozofálgatását. Latinovits színpadán nincs zongora, Tyetyerev egy kereplőt forgat Pjotr önsajnáló-fellengzős monológja közben.

A különbség szembeötlő.

Latinovits még a diszharmonikus, de legalább *zenei* aláfestést is megtagadja Besszemenovék világától. Nem akar semmiféle nosztalgiát kelteni.

A céltalanul egymást tépő, egymás húsába és életébe maró, látványos iszapbirkózásban és értelmetlen kézitusákban elvérző emberek akváriumi létét egy kereplő hangjaival temeti.

Gorkij: Kispolgárok (Veszprémi Petőfi Színház)

Fordította: Makai Imre, *rendezte:* Latinovits Zoltán, *díszlet:* Molnár Péter, *jelmez:* Hruby Mária.

Szereplők: Iványi József, Göndör Klára, Harkányi János, Majczen Mária, Cserhalmi György, Dobák Lajos, Cserhalmi Erzsébet, Meszléry Judit, Tánczos Tibor, Dévai Péter, Mikes Emma, Darás Léna, Hegyi Péter, Bálint Mária.

MIHÁLYI GÁBOR

A kutya testamentuma két változatban

A kaposvári és a budapesti előadásról

Elképzelem, Északkelet-Brazíliában, Pernambucóban egy ottani társulatnak átnyújtja valaki Kodály *Náry* Jánosának szövegkönyvé>, azzal, hogy színészeik mutassák be a világhírű magyar szerzőnek ezt a népi mesejátékát. A zenei partitúra ugyan Európában maradt, de nem baj - mondják -, mert Brazíliában is akad zeneszerző, aki ír *hozzá jó* magyaros cigányos zenét, meg Brazíliában is tudják, hogyan ropják a csárdást. És a Hárytörténet alakjai számukra sem teljesen idegenek hiszen az ő balladáikban, románcaikban is szerepel például a nagyokat tódító mesélő. Ott ugyan Chicónak hívják, mint Ariano Suassuna brazil folklórelemekből írt darabjában: *A kutya* testamentumában.

Attól tartok mi is így lehetünk valahogy Ariano Vilar Suassuna, a neves brazil író darabjával, a *A kutya testamen*tumával, amelyet két színházunk is műsorára tűzött-Kaposvárott a Csiky Gergely Színház, Zsámbéki Gábor és Budapesten a József Attila Színház Seregi László rendezésében. Azonban szerencsétlenségünkre A *kutya testamentuma a* világ drámairodalmának és színházművészetének olyan hagyományaiból merít, amelyek, ha valaha is léteztek nálunk, ugyanúgy elpusztultak a történelem viharában, mint a középkori és reneszánsz korabeli műemlékeink. (Kevés szívszorongatóbb látvány akad a budapesti Vármúzeumnál, ahol a feltalált töredékek, egy lánykafej, boltívek, faragványok maradékai - jelzik, hogy micsoda kincsek vesztek el!) Szinte kiheverhetetlen tragédiája a magyar színjátszásnak, hogy emlékezete legjobb esetben is csak az 1830-as évek elejéig terjed, de igazán élő hagyományaink legfeljebb a múlt századvég kétes értékű népszínműirodalmáig s az operettkultuszig nyúlnak vissza. A középkori misztériumjátékok, moralitások, a vásári népi bohózatok, a commedia dell'arte bohózati alakjai és tréfái, a barokk színház nemes fensége - mindez kihullt a magyar színművészet emlékezetéből. Már csak keveset forgatott tudós könyvek bizonyítják hajdani létezésüket.

Suassuna: A kutya testamentuma (Kaposvári Csiky Gergely Színház). Pogány Judit és Koltai Róbert (Balogh József felvétele)

Műfajok összjátéka

A kutya testamentuma egy kis keretjátékba ágyazódik. Megérkezik a vándorszínésztársulat, afféle ágrólszakadt csepűrágó társaság, és vezetőjük, a Szerzőt is megszemélyesítő Bohóc bejelenti, hogy az egybegyűltek okulására és épülésére kegyes játékot fognak előadni az Irgalom Anyjáról. Ez a bevezető teremti meg az előadáshoz szükséges „elidegenítést". Ha igazi amatőrök játsszák, valódi brazil parasztok és munkások (Suassuna minden bizonnyal gondolt erre a lehetőség-re), akkor a szereplők bátran adhatják önmagukat, játékuk naiv, esetlen bája éppen megfelel a darab alapvető követelményének, közvetlenül fejezi ki a komédia népmesei-népszínműi jellegét, s a szükséges elidegenítést is létrehozza, hiszen a színészek ügyetlen játéka mindvégig emlékeztetni fog arra, hogy „csak" színielőadást látunk. Hivatásos színészek számára persze egy fokkal bonyolultabb az elidegenítés megvalósítása - mert nekik már a csepűrágó amatőrök szerepében kell eljátszaniok a darabot. De hát éppen ebben rejlik, mint Brecht mondaná, a „Kunst", a bonyolult varázslás - magas művészi szinten játszani a primitívet.

A komédia első fele szabályos népszínmű (a népszínmű realista értelmében). Egy brazil furfangos fickó, Till Eulenspiegel vagy Kakuk Marci, itt Joao Grilo névre hallgat, álmodozó, hazudós Sancho Pansa-i társával, Chicóval megpróbál túljárni a hatalmasok eszén. Az élet azonban ravaszabb, kegyetlenebb nála - hiába sikerül Joao Grilo minden csele, hiába kerül ki győztesen minden kalamajkából, az igazságtalanul berendezett földi társadalomban az események mindig úgy alakulnak, hogy hősünk még nagyobb bajba kerül, olyannyira, hogy végül meg is ölik őt. A második rész a középkori moralitások, misztériumjátékok mintáját követi - Joao Grilónak az isteni igazságszolgáltatással szemben kell helytállnia. Minden ravaszkodásával itt is csak annyit ér el, hogy visszatérhet a földre, s folytathatja nyomorúságos szegénylegényéletét.

Suassuna, a recifei egyetem jogászprofesszorának 1955-ben keletkezett népi komédiája európai közvetítéssel érkezett el hozzánk, Párizs, Berlin, Varsó, Zürich és Bécs után. A mi rendezőink az európai előadások közül Friedo Solter rendezését látták a keletberlini Kammerspielében, és feltehetően részletes leírást olvashattak Konrad Swinarski varsói és zürichi rendezéséről. Azonban a magyar rendezők - tulajdonképpen igen helyesen - nem követték sem a német, sem a lengyel előadás példáját, hanem önálló utakra tértek. Ugyanakkor nézetünk szerint, mégis nagyon jellemző a magyar színház-művészet helyzetére, hogy rendezőink az általuk ismert külföldi példákat követ-hetetlennek ítélték. Solter az ismertetések szerint a német Volkstück (ami nem azonos a mi hazug népszínmű-tradíciónkkal, mert valódi népszínművekről van szó), Ödön von Horváth és Brecht szellemében ültette át német színpadra a brazil játékot. Swinarski számára pedig adva volt a lengyel misztériumjátékok, betlehemes játékok, a „sopkák" ma is élő tradíciója.

Mielőtt rátérnék a kaposvári és a budapesti bemutatók értékelésére, két dolgot kell előrebocsátanom. Az egyik a fordításokra vonatkozik. Mint ismeretes, a kaposváriak Litvai Nelli portugál eredetiből készült fordításában játszották el a darabot, míg a József Attila Színház a berlini előadás szövegét fordíttatta le. Nekem módomban állt egy harmadik, ugyancsak portugál eredetiből készült fordításban olvasnom Suassuna darab-ját. De a három fordításban lényegbevágó eltérést nem találtam. Tagadhatatlan, hogy az angyalföldi előadásba beírtak néhány pesti bemondást, de az is igaz, az eredeti szöveg szinte kínálja az aktualizálás lehetőségét. Valóban ott áll a portugál eredetiben, *hogy* „aki nincs ellenünk, az velünk van", úgyhogy Havas Ervin kritikustársammal ellentétben, nem éreztem olyan véteknek, amikor az egyik színész hozzátette: „mint azt egy nagy politikusunk mondotta". Arról nem is beszélve, hogy a mű brazilsága amúgy is a tengeren túl maradt. Úgy hiszem, igaza van Olga Obrynak, *a Le Théâtre dans le Monde* kritikusának, aki a portugál előadás láttán arra a következtetésre jutott, hogy *A kutya testamentuma* a lefordíthatatlan művek sorába tartozik. Ismeretlen számunkra a mű alapját képező brazil szegényemberek mítoszvilága, szükségszerűen elvész a népi játék, az „autók" szellemiségét adó, brazil folklórelemekből komponált zene és tánc, menthetetlenül színtelenné, sterillé válik a fordítás nyelve, amely mit sem adhat vissza a tájnyelv ízeiből, sajátos szókincséből, szólásaiból, fordulataiból. Ez *az* a fajta mű, amelyet valójában nem fordítani, hanem adaptálni kellene.

A másik megjegyzésem a színházművészet és a kritikusi lét szükségszerű szubjektivitásából következik. Hiszen tudjuk, az egyik színházi előadás nem olyan, mint a másik, lehet a színész indiszponáltabb, vagy az aznap esti közönség nem hangolódik rá a darabra, s ez bénítóan hat vissza a színészek játékára. A kritikus sem függetlenítheti magát az adott előadás hangulatától, a közönség magatartásától, attól, hogy felmelegszik-e a kapcsolat nézőtér és színpad között. Kritikuskollégáim, amint látom, egyöntetűen, fenntartás nélküli elismeréssel írnak a kaposvári előadásról. Minden bizonnyal nem ugyanazt az előadást láttuk. Rám rendkívül leverően hatott, hogy a kaposvári színház azon az estén (a harmadik vagy negyedik előadást láthattam) harmadáig sem telt meg, az elszórtan ülő közönség és a színpad között nem jött létre a szükséges eleven, forró kapcsolat. Sajnos az egyre fejlődő kaposvári társulat nincs elég jó viszonyban a

közönségével. A színházépület amúgy is hideg és barátságtalan volt - hiába voltak forrók a fűtőtestek -, a folyosókon didergett az ember. Budapesten is csak a nyolcadik vagy tizedik előadásra jutottam el, itt azonban a színház gyakorlatilag megtelt, s a közönség szemmel láthatóan jól szórakozott, nevetett, tapsolt (a fűtéssel sem volt semmi baj), s ennek megfelelően én is kellemesen éreztem magam. Kaposvárott az előadás második részében már enyhén unatkoztam, míg Buda-pesten éppen itt hatódtam meg a játék naiv báján.

A két előadás

Seregi Lászlónak, a József Attila Színház rendezőjének persze eleve könnyebb dolga volt, hiszen érettebb, rutinosabb színészekkel dolgozhatott. De nemcsak ezzel magyarázható a két rendezés közti különbség. Mert azért nincs olyan szembetűnően nagy eltérés a két társulat színészi színvonalában. Igaz, Joao Grilo szerepében Koltai Róbert halványabb volt, mint Bodrogi Gyula, aki már eleve színészi személyiségének teljes súlyával, múlt szerepeinek dicsfényétől övezve lép a színpadra. Érzésem szerint, a Chicót alakító Vajda László állta a versenyt a komikus szerepkörben is kitűnőt nyújtó Haumann Péterrel. Mind a ketten remekül érzékeltették Chico figurájának naiv, bumfordi báját, kedves ostobaságát. Azonban Haumann talán jobban Ici tudta fejezni a Chico látszólagos vidámsága mögött meghúzódó mély szomorúságot, a szegénység, a nyomorúság reménytelenségét.

A Pater Tostaót alakító Garay József és Csákányi László közt szerepértelmezésben nem volt különbség. De Csákányi jobb, rutinosabb színész, s ennek meg-felelően mulatságosabbra formálta a felsőbbségtől való félelem és a pénzéhség közt ingadozó pap groteszk portréját. Kaló Flórián ezer ötlettel fűszerezte a Püspök szerepét, a kaposvári Papp István jellegtelen volt. Viszont Kaló alakításából is kimaradt a tekintélyesség, a félelmetesség, a szövegben erőteljesen hangsúlyozott „nagy adminisztrátor" jelleg. Mikor hiszik el végre színészeink, hogy színpadon nemcsak idióták lehet-nek mulatságosak?

Egészen másfajta, de egyaránt kitűnő Sekrestyést láthattunk Kaposvárott és Angyalföldön. Személyiségének, hosszú, sovány termetének megfelelően Kaposvárott Wágner Richárd kígyószerűen mozgó, álnok hivatalnokot állított elénk, míg Budapesten a nagy darab Soós Lajos korlátolt, erőszakos parasztnak ábrázolta a Sekrestyés figuráját.

A kis szerzetes szerepét mindkét rendező félreértette, vagy félre akarta érteni. A színészek (Paudits Béla a József Attila Színházban és Komlós István Kaposvárott) mindkét változatban elhiszik a püspöknek, hogy a fráter együgyű, mulya alak, holott a szöveg szerint a kis szerzetes az egyetlen igazi szent a társaságban, aki később önkéntes mártírhalált hal az indiánok között. Az író értelmezésében a kis fráter nem bután vihog, hanem a szent ember okos fölényével nevet a többiek gyarló vétkein, ostobaságain. (Suassuna-félreértés ne essék-katolikus író, aki nem a vallást és az Egyházat, hanem csak az Egyház gyarló szolgáit bírálja.)

A Pék és Pékné házaspárt alakító Horváth Gyula és Tóth Judit egy teljes súlycsoporttal volt jobb a kaposvári párnál, Dánffy Sándornál és Molnár Piroskánál. Severino rablóvezérről viszont sem Kránitz Lajosnak, sem Tóth Bélának nem sikerült elhitetnie, hogy afféle brazil Rózsa Sándor, akit Mánuel-Jézus minden tárgyalás nélkül, joggal küld a mennyországba. Igaz viszont, hogy a brazil nézőnek nem]:ellett magyarázni, hogy a cangaceiróknak nevezett rablók rokonszemesek, az isteni igazságszolgáltatás eszközei. Mi, európai nézők Severinóban csak a gonosz rablót látjuk, aki kirabolja és lepuffantja áldozatait.

A darab prológusában a Mánuelt (azaz Jézus Krisztust) és a Miasszonyunkat megelevenítő színészek bejelentik, hogy nem érzik magukat méltónak szerepük-re. Így mutatják ki az istenségek iránti tiszteletieket. De valóban nem is könnyű szerepek.

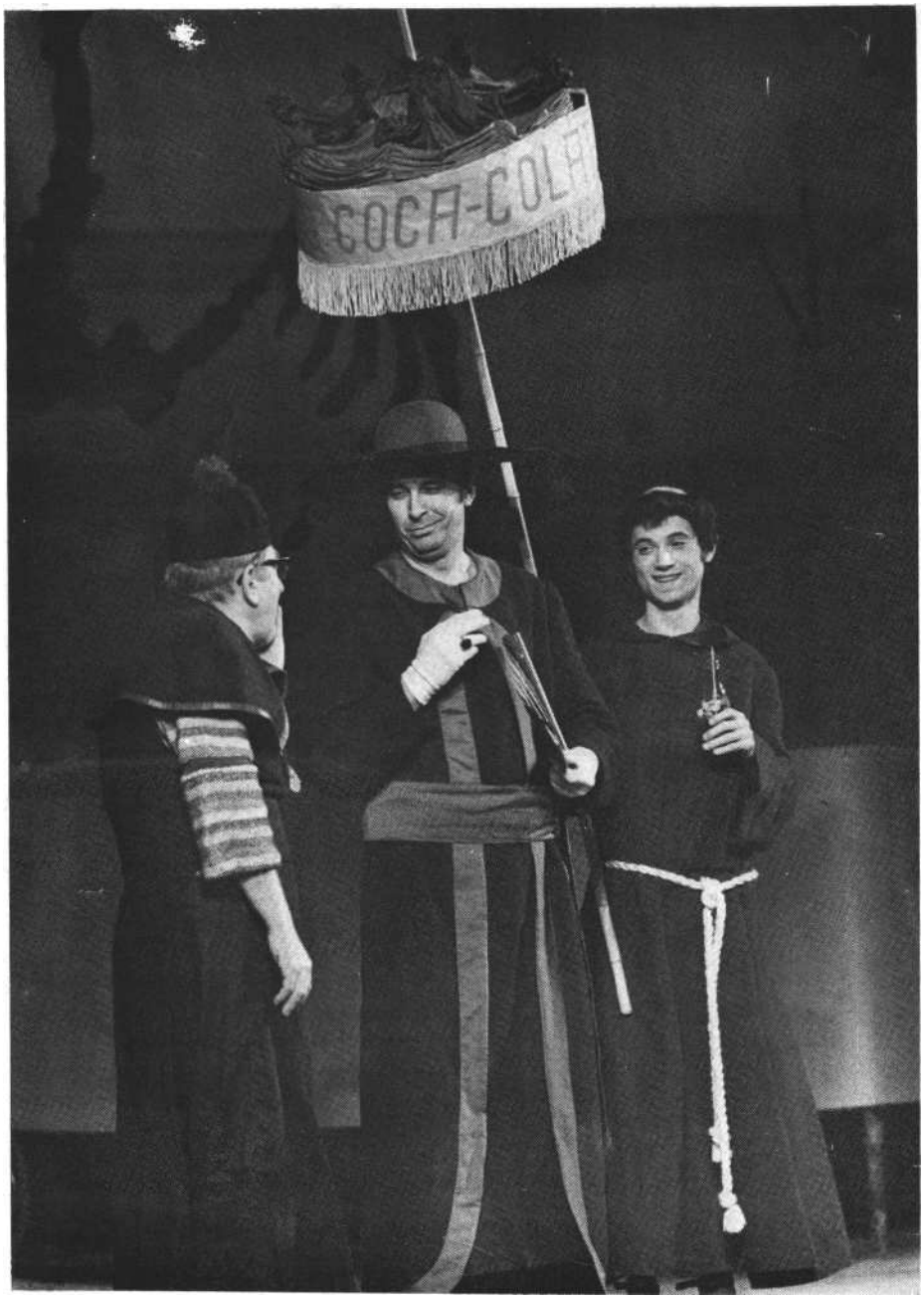
A gyermeki néphit naiv isteneit kell színpadra varázsolniok, olyan isteni lényeket, akikben az isteni bölcsesség, fenség, méltóság keveredik az egyszerű emberek jóságával, megértésével, humorával. A méltóságnak és naivitásnak ezt az egymásba játszását a fiatal kaposvári színészek nem tudták megoldani, a József Attila Színházban is csak Szemes Mari Miasszonyunk-alakításával lehettünk elégedettek. Holott az isteni ítélkezést megjelenítő második rész színpadi hatása nem kis részben éppen a két szereplő játékán múlik.

Nem említettük a kaposvári színészek közül Kátay Endrét (Antonio Morais ezredes és az Őrdög kettős szerepében), Heiser Kálmánt (Severino rablótársát), valamint a József Attila Színház társulatából Szendrő Ivánt, Téry Árpádot és Bánffy Györgyöt (a Rabló, Morais ezredes és az Ördög alakítóit) - de nincs is mást mit mondani róluk, minthogy becsülettel megoldották nem különösebben nehéz feladatukat.

A színészekről szólva a végére hagytuk a Bohócot, illetve a Szerzőt alakító Pogány Judi$_t$ (Kaposvár) és Márton András (József Attila Színház), dicséretét. Pogány Judit bűbájos kis clown volt, aki egy gumilabda rugalmasságával pattant be és repült ki a színpadról. Azt persze nem hihettük róla, hogy ő maga a szerző, legfeljebb azt, hogy a Szerzrí őrá bízta a maga mondanivalójának tolmácsolását. Márton András okos, szomorú bohócot hozott be a színpadra. Ő a bohócruhát öltött szerzőt alakította, aki mindentudó, fölényes humorral .irányítja a színészek játékát, tartja kezében az egész előadás menetét.

A cirkuszi jelleg

A kaposvári és a pesti előadás is cirkuszi bohózatként indul, ezt sugallja a prológust elmondó Bohóc személve, a szín-padra bebukfencező, betáncoló színészek játéka. Azonban csak Zsámbéki Gábor tartott ki rendezői koncepciójában a cirkuszi jelleg mellett, s bár ezzel hű maradt az eredeti mű szelleméhez, mégis bizonyos mértélcig rajtavesztett a helyes szándékon. Nincs baj addig, amíg Zsámbéki fantáziája bírja cirkuszi ötletekkel, de sajnos, nem bírja végig, s e törekvésében nem számíthat színészei segítségére. A mi színészeink ugyanis nem tudnak a testükkel játszani; arc-játék, szavak néhány gesztus - ez a teljes kelléktár, s ahol ennél többre lenne szükség, ott a legjobb esetben is csak a közhely gesztusaival, mozgásaival tudnak élni. Az effajta cirkuszi játékhoz szükséges akrobatikus mozgáskultúrával, pedig - legalábbis úgy tűnt - egyedül Pogány Judit rendelkezik a kaposvári társulatban. Seregi László a színészei számára járhatóbb utat választott, elő-adását musicalre hangolta - ebben nagy segítségére volt Siegfried Matthus jó hangos, ritmusos, „brazilos" zenéje. A musicalváltozatban viszont végül mégiscsak ékvényre jutott az eredeti mű naiv népmesei bája. A József Attila Színházban meg tudott hatni a két brazil szegénylegény története, örülni tudtam, hogy a kópé Grilo mégiscsak túljár mindenki eszén, és visszafurfangoskodja magát az életbe. Mert azért mégis leg-



Suassuna: A kutya testamentuma (József Attila Színház). Csákányi László (Pater Tostao), Kaló Flórián **(Püspök)** és **Paudits Béla (Szerzetes)** (Ikládv László felvétele)

szebb dolog élni -- még az örök üdvözülésnél is szebb. S ezt boldogan elhittem a József Attila Színház előadásának.

Kaposvárott a zenekar szerényen meghúzódott a háttérben, amolyan diszkrét szünetet kitöltő közzenével szolgált (Székely Iván szerzeményével), amelynek nem volt szabad zavarni a színészek játékát. Furcsa módon a fiatal kaposvári társulat játéka elmélyültebb, komolyabb, „felnőttebb" és ennyiben nehézkesebb is volt, mint a József Attila Színház javarészt beérkezett színészek rutinprodukciójára építő előadása, s mégis az utóbbiból árad a fiatalság, a felszabadult vidámság. A kaposvári fiataloknál a komolyság nehézkes komolykodássá vált - holott nekik valójában a maguk fiatalságát kellett volna igazán komolyan venni.

Ariano Suassuna: A kutya testamentuma (József Attila Színház)

Fordította: Lázár Magda, *rendezte:* Seregi László, *díszlet:* Csinády István, *jelmez:* Ék Erzsébet.

Szereplők: Bodrogi Gyula, Haumann Péter, Csákányi László, Soós Lajos, Horváth Gyula, Tóth Judit, Kaló Flórián, Paudits Béla, Kránitz Lajos, Szendrő Iván, Téry Árpád, Ujréti László, Szemes Mari, Lóránd Hanna, Bánffy György, Láng József, Márton András.

(Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Litvai Nelli, *rendezte:* Zsámbéki Gábor, *díszlet és jelmez:* Pauer Gyula.

Szereplők: Pogány Judit, Szabó Ildikó, Koltai Róbert, Vajda László, Garay József, Kátay Endre, Molnár Piroska, Dánffy Sándor, Wágner Richárd, Papp István, Komlós István, Tóth Béla, Heiser Kálmán, Lukács Andor.

CSERJE ZSUZSA

Történelemóra - történelmi példázat

A győri Tragédia

1973-ban Petőfi és Madách 150 éves születésnapját ünnepli az ország. Petőfit költői megemlékezések, lírai összeállítások, önálló előadóestek idézik; színházi életünk teljes keresztmetszete, hivatásosak és amatőrök egyaránt méltón ünneplik a nagy költőt. A Thália felújította a *Tigris és hiénát,* az Irodalmi Színpad bemutatta *Az apostolt,* és egy ragyogó, kor-szerű rendezésű előadásban láthattuk a Pinceszínházban *A helység kalapácsát.* Petőfi, aki pedig főként költő volt, szín-házi életünk centrumába került.

Madách Imréről ugyanezt nem mondhatjuk el. Bár a Tragédia írója sem panaszkodhat, hiszen művei az elmúlt években igazán szép, korszerű előadásokkal tisztelegtek a drámaköltő előtt; *a Mózes* sikerszéria a Nemzetiben, Veszprém a *Csak tréfa* ősbemutatójával lepett meg, s a *Tragédia* utolsó felújítása a Nemzeti-ben is modern, gondolatokban gazdag előadás volt. Most azonban, az évfordulón, úgy látszik, nem futott erőnkből mindkét költőóriás egyforma színvonalú ünneplésére.

Nem szükségszerű évfordulóhoz kötni az ünneplést. Madáchot mindig lehet játszani. És különösen *Az ember tragédiáját,* mely körül már annyi parázs vita zajlott, annyian rajongtak érte, s annyi ellenzője akadt. S ha egy színház úgy érzi, hogy az évforduló alkalmából tisztelegni akar Madách előtt, hát tessék: mutasson be valamit! Bár dicsérendőbb lett volna az elszánás, mely új, eddig is-meretlen ösvényekre vezetett volna, ha elővesznek egy még nem játszott művet, élővé varázsolják a méltatlanul soha nem játszott *Civilizátort,* színpadra álmodják a könyvtárakban porosodó *Férfi és nőt.* Ha nem lett volna tökéletes, ha csak részleteiben sikerül is, egy ilyen bemutatót nagyobb örömmel üdvözöltünk volna. Természetesen megértjük, hogy egy színháznak elsőként, mint legkézenfekvőbb megoldás, a *Tragédia* jut eszébe. De körülményeik és lehetőségeik ismeretében mi (vagy ki) inspirálhatta a győri Kisfaludy Színházat e nehéz vállalkozásra? Mert magát a szándékot, mint mindig, most is dicsérhetjük; a megvalósítást

mégsem könyvelhetjük el egyértelmű pozitívumként. A bemutatás ténye nem lehet mentsvára egy gondolatilag megalapozatlan és művészileg sem elég gondos előadásnak.

„Pesszimizmus és optimizmus . . . Valóban, itt van az egész Tragédián végigvonuló drámai küzdelemnek a lényege, ebben a kettősségben. Ádám, a költő: optimista. Lucifer, a kritikus: pesszimista. S legizgalmasabb kérdése a drámának épp az, melyik győzedelmeskedik majd a másikon." (Kárpáti Aurél)

Kérdez-e az előadás?

A színháznak, mely bemutatja a Tragédiát, mindig e legizgalmasabb kérdést kell felvetnie. S ha ezt megteszi, mindegy, hogyan játssza a Tragédiát; történelmi revünek (akkor sem biztos, hogy a látványos monumentalitás elnyomja a madáchi gondolatot), vagy filozofikus kamaradrámaként (a teatralitás hiánya sem szükségszerűen szegényíti el azt). Erre a végtelen sokféleségre példa az elmúlt sok évtized számos előadása is; a lényeg az, hogy a kérdést fel kell vetni. Sőtér István azt írja: „A Tragédia nem tanít, nem kijelent, hanem kérdez."

Miért nem kérdez igazán a győri előadás?

„Abban a színházban, melynek lehetőségét Madách teremtette meg Magyarországon, elsősorban a gondolkozás élvezetét kaphatja meg a néző. Az értelem színházát. Napjainkban különösen meggondolandó, mennyit engedhet még át a színház társadalomalkotó lehetőségeiből a semmitmondásnak." (Gyárfás Mik-lós) Alapvető probléma az előadás koncepciótlansága. Igényünk ebben az esetben nem valamiféle eredeti vagy eredetieskedő felfogása, hanem az, hogy a rendező a mű fő vonalát követve, megfontolt elemzés után, következetes gondolati és esztétikai elképzelésekkel állítsa színpadra. Ez az előadás a drámai ellentéteket, vagyis a lényeget hordozó mondanivalót nem tudja eléggé követni. Elsősorban azért, mert egy olyan Ádámot látunk Forgách Tibor alakításában, akiből hiányzik az az őszinte hit, lelkesedés, mely űzi, hajtja újabb és újabb megismerés felé. E nélkül a hit nélkül nem is csalódhat igazán, és így neni juthat cl a tragikus felismerésekkel terhes optimizmusig. (Például az athéni képben alig lepődik meg, mikor győztes hadvezérként hazatérve megtudja, hogy áruló-nak mondja a tömeg.)

Rezignált Ádám jelenik meg előttünk, bár azt nem állíthatnánk, hogy ez a színész részéről előre eltervelt pesszimista alapállás lenne. Mindenesetre hiányzik belőle az élesztőként továbbvivő energia, mely a mű fő drámai konfliktusát megteremtené. Ilyen Ádám mellett nincs igazi ellenfél, ennek az Ádámnak nincs mit bebizonyítania, hiszen alig kételkedik, a luciferi pesszimizmust szinte eleve elfogadja. A drámai konfliktus egyensúlyának felbillenése okozza, hogy Dávid Kiss Ferenc Luciferje csak tengődik. Ellenfél híján egy magában morfondírozó, filozofálgató figurát kénytelen játszani.

Bókay Mária igyekezett az előadás problémáitól, partnerektől függetlenül is jól eljátszani Évát, és szinte semmi sem tudta megzavarni, hogy ezt a csodálatos nőalakot a lehetőségekhez képest sok színnel, érzéssel és az alak örök nőiességét hangsúlyozva, a feladathoz méltóan ábrázolja.

A rendező Szilágyi Albert a főszereplők konfliktusának, gondolati vitájának fénybe (középpontba) állítása helyett az egyes epizódokat hozta előtérbe. Fontos párbeszédek zajlanak le a színpad valamely jelentéktelen pontján, ugyanakkor a mikrovilágot, a kis drámai világot oly plasztikusan előtérbe helyezi, mintha ezek az epizódok nem csupán szemelvények lennének Lucifer magánszínházában (Lucifer és Ádám vitájában), sűrítve mutatva be egy kort és annak jellemző jelenségeit, hanem a lényeget hordoznák.

Ennek köszönhető viszont, hogy *rész*leteiben néhány jó képet látunk. A színészek egyébként is mindent megtesznek az előadás sikeréért; Zsigray Annamária párducmozgású Hippiája élővé teszi Rómát, Vennes Emmy néhány szavas szerepeiből minden színben új és élő alakot formál, Szűcs István mikroalakításai is mind remek portrék különösen nemes tartású márkija és ellenszenves selyemfiú-udvaronca, Bajka Pál eszelős Lovelja és Gerentsér Júlia nyomorúságtól fakó virágáruslánya is plasztikusan érzékeltetett egy-egy villanásszerűen fel-vetett embersorsot.

Mindezek a részletszépségek azonban elúsztak az egyébként kellően át nem gondolt előadásban. Milyen egyéb problémák vannak? Látunk egy díszletelképzelést, amely alapjaiban jelzett; a színpad két oldalán két homorú fémlap áll, hogy kitágítsa a teret. Alkalmas lenne arra is, hogy az egyes díszletelemek visszatükröződjenek benn s ezzel dekoratív hatást is elérnének, ezt a funkcióját azonban az egyetlen egyiptomi képen kívül a továbbiakban n m tölti be. Ellenben az előadás folyamán a legkülönbözőbb típusú díszletelemek jelennek meg, melyek sokszor nem éppen karakterisztikusan jelzik az adott kort. (Róma hangulatát nemigen idézi fel az a vörös szalagos függőlegesen lefele omló valami, és Prága horoszkopikus ábrákkal zsúfolt mennyezetfelületének sincs funkciója. Az, hogy e képben beszélnek horoszkópkészítésről, még nem ok arra, hogy az a díszletben képileg is megjelenjék.) Jó viszont a párizsi kép megoldása, vagy a Falanszteré: Párizs monumentális trikolórja és a Falanszter teret kitágító rideg strukturális díszlete pregnánsan fejezte ki a kor hangulatát.

A következetlenség a jelmezeknél is megmutatkozott; néha szinte az illúzióig hű ruhákban jelent meg egy-egy szereplő, máskor a korra csak utaló öltözéket viseltek. A sok gyorsöltözés amúgy is megnehezíti és meglassítja a színváltozásokat, ez is ok lehetett volna, hogy a jelmezek megválasztásában szinte kizárólag a jelzéses megoldást válasszák.

A főleg technikai okokból adódó hosszú változásokat összekötő zenével töltötték ki, nem mindig tartalmasan. Pedig Dékány Endre ihletett és modern kísérő-

Shakespeare: III. **Richárd (Kecskeméti Katona József Színház) Szabó Éva (Lady Anna) és Piróth Gyula (Richárd)**

zenét szerzett a Tragédiához, mely azonban sokszor a jeleneten belül sem mindig a megfelelő helyen szólalt meg. Egy jó ritmusú előadásba szervesen beépítve bizonyára gazdagabban érvényesülhetett volna.

A rendezésnek egyébként is voltak ritmustalan pontjai, melyek lassították az előadást; például a londoni szín végén, mikor a szimbolikus sírba merülésnél a szereplők néhány szavas búcsúmondatából valóságos monodrámák jöttek létre azáltal, hogy minden szereplő különkülön jött be a színpadra s ment középre, így ez a jelenet vontatottá vált, és már a harmadik szereplő bejövetelénél monotóniába fulladt.

Tudjuk, hogy Győrött a színház technikai felszerelése elavult, a színpadi világítás nem kielégítő, az öltözési viszonyok nehezek, hogy a műszak hősiesen áll helyt egy ilyen emberfelettien nehéz produkció létrejötténél. Mégis azt kell mondanunk, hogy mindez nem menti az előadás gondolati, művészi hiányosságait, különösen azért, mert a felvetett problémák nem is a technikai gondokkal függnek össze. Szerintünk nem érvényes az a mondás, mely az előadás alkotóival folytatott beszélgetésünk során érvként elhangzott, hogy Madáchot és a Tragédiát mindegy hogyan, de mindig játszani kell.

A megismertetés funkcióját (tehát népművelő szerepét) ma már a tévé is betölti, hiszen immár másodszor mutatta be a Tragédia tévé-változatát, eljuttatva ezáltal a legszélesebb közönségrétegekhez, vagyis mindenkihez, emiatt tehát nem szükséges egy darabot műsorra tűzni.

Szeretnénk, ha a jövőben a kezdeményezés dicsérendő eltökéltsége párosulna egy meggondoltabb hozzáállással, amikor a győri színház ismerve körülményeit, szereposztási lehetőségeit és rendezőinek elképzeléseit, darabválasztását jobban megfontolná, s ezáltal sikeres, művészi erényekben gazdagabb produkcióval lepne meg.

Kortársunk, Shakespeare Kecskeméten

„Shakespeare olyan, mint a világ vagy az élet. Minden kor megtalálja benne azt, amit keres, és amit látni akar benne." (Jan Kott)

A Kecskeméti Katona József Színházban este 7 órakor a nem túl kivilágított nézőtéren az érkező közönséget félhomályos, nyitott színpad fogadja; rajta néhány lépcsőfoknyi magasságban kör alakú porond-tér, mely mögött mint egyetlen díszletelem, komoran magasodik egy gótikus stílusjegyekkel ellátott építmény váza, két oldalán lépcsősorral, fent sima térrel. Ebben a színpadi közegben jönnek-mennek már a játék megkezdése előtt a különböző alakok; műszakiak végzik utolsó simításaikat, leendő szereplők járkálnak a leendő játéktérben, majd hátramennek, ahol oldalt két sor ülésen helyet foglalnak, néhányan jelmezeket vesznek fel, melyek ott lógnak a mögöttük levő falszerű díszletelemen. Mindezt a háttér félhomályában; egy színész felmegy a lépcsőn, leül a fenti téren, és lábát lógatva a közönséget figyeli. Ő fogja játszani Richárdot. Az egész mozgást, készülődést nyugodt, harmonikus dallam kíséri. Lassanként a nézőtér elsötétül, a színpad világosabb lesz. A Richárdot játszó színész lejön a lépcsőn, egészen a színpad elejére, megszólal, s az előadás észrevétlenül megkezdődik.

Mit sugall ez az előadáskezdés ? Folyamatosságot sugall, mely azt hivatott érzékeltetni, hogy amit látni fogunk, nem az illúziók világa, nem valami izgalmas históriáé, mely után nyugodtan továbbállhatunk, mintha mit se láttunk volna. Nem a kulisszahasogató nagy érzelmeké, hogy könnyel a szemünkben távozhassunk, a ruhatárban hagyva az elérzékenyülést, hanem hozzánk szóló, most és itt velünk beszélgető, problémáinkra választ kereső élmény.

Ezt a folyamatosságot és ezt az önmagunkkal való szembesítést végig megtartja az előadás azáltal, hogy a kör alakú színpadtéren zajló játékot állandóan figyelemmel kíséri a körülötte tevő-vevő néhány fiatalember, akik az átdíszítéseknél segítenek, beleolvadva a szereplők sokaságába, valamint azok a színészek, akik nem lévén éppen játékuk, a háttérben foglalnak helyet. Sőt, a főszerepet játszó színész is, kilépve jelenetéből, gyakran megáll a hátsó díszletszerkezetnek támaszkodva, és onnan figyeli tovább a történést.

Út a hatalomhoz

Először nézzük madártávlatból ezt a színpadot. Ez a porond a történelem színpada. Nem csupán és főként nem a konkrét történelemé. Hiszen a néző nem biztos, hogy ismeri a korabeli történelmi viszonyokat, a fehér rózsa-piros rózsa harcát, vagy éppen csak tud vala-mit a York- és Lancaster-ház gyilkos marakodásáról Anglia trónjáért; a bonyolult családi vonatkozások labirintusában mindenképpen eltéved, így a szereplők rokonsági összefüggései mit sem mondanak számára. Neki mindegy, ki kit gyilkolt meg a múltban, az egymás ellen acsarkodó főurak lelkét milyen bűnök terhelik, a jajgató királynőknek ki milyen rokonát ölte meg. Így eleve biztosítva van, hogy a néző ne az esetlegest, hanem az általánost vegye észre. És csak azt érzékelje konkrétan, ami előtte, az ő szeme láttára itt és most végbemegy.

Mit lát ezen a színpadon? A hatalomhoz vezető út mechanizmusát. „A nagy történelmi tragédiák mindegyike a trónért vagy a trón megszilárdításáért folyó harccal kezdődik, s mindegyik az uralkodó halálával és az új uralkodó megkoronázásával végződik. A törvényes uralkodó minden egyes krónikában hosszú láncként vonszolja maga után gaztetteinek láncolatát: eltaszította magától a feudális urakat, akik trónra segítették, előbb az ellenségeit gyilkolta le, azután hajdani szövetségeseit, kiirtotta az utódokat és trónkövetelőket. De nem sikerült mindet kiirtania. Visszatér a száműzetésből egy fiatal herceg, a meggyilkoltak fia, unokája vagy öccse, védelmébe veszi a megtiport jogot, köréje tömörülnek az eltaszított urak, az új rend és az igazságosság reményének megszemélyesítőjévé válik." Ruszt József rendező bizonyára olvasta Jan Kottot; de hiába olvasta volna e lengyel esszéista korszerű gondolatait Shakespeare-ről és *a III. Richárd*ról, ha nem tudta volna azt a színpad nyelvére lefordítani. Am Ruszt a színház-művészet gazdag eszköztárából merítve, önálló mondandóval nyúlt *a III. Richárdhoz,* olyan rendezői művészettel, melyben az elmélet (Jan Kotté is) csupán szellemi segítség lehet.

Amikor Richárd - ez a nem egyértelműen gazember nyomorék gyilkos - megöleti testvérét, Clarence hercegét, egy fiatalember bejön a színpadra fehér lepedővel a karján, és átveti a hátsó díszletkonstrukció korlátján. Ahogy a gyilkosságok egymást követik, és mindig új és új fehér lepedőt dobnak fel, már tudjuk, hogy *ez az* áldozatok jelképe. Különösen kifejező ez a szimbólum olyankor, amikor a szövegből nem egyértelműen derül ki valakinek a halála, vagy csak utalás történik arra, hogy az illetőket el kell tenni láb alól. A lepedők egyre sokasodnak. Richárd utolsó estéjén ezek a lepedők lekerülnek a korlátról, a meg-

Shakespeare: III. Richárd (Kecskeméti **Katona** József Színház). Major Pál (Bérgyilkos) és Piróth Gyula (Richárd)
(Fény-Szöv. - Szijjártó Pál felvételei)

gyilkoltak szelleme e leplekkel együtt jelenik meg, amikor Richárd elesik a harcban és amikor a kísértő áldozatok eltűntek, a lepedők ott maradnak, ott hevernek a halott körül. Richmond, a felszabadító herceg és emberei fehér ruhába öltöztetve jelennek meg, ez a szín, mely az ártatlanságé, jelképezi azt, hogy ők a törvényesség és igazságosság képviselői, jogos bosszúállók, az elorzott hatalom visszaszerzői, akik a békét hozták el, s egy tisztultabb erkölcsi világot és társadalmi rendet hivatottak képviselni. Nemcsak a fehér öltözék utal erre, hanem Richmond rendkívül szimpatikusnak, megfontoltnak és emberinek ábrázolt alakja. Ez utóbbi ellentmond Jan Kott felfogásának, mely szerint történelmi szükségszerűség az örök kör-forgás, s ebből nincs és nem is lehet kiút. Ruszt úgy ábrázolja Richmondot, hogy szavainak hitelt kell adnunk, és bíznunk kell: valóban élni kezd a béke. A fekete lepel, mely fehér ruháját borítja, jelképezheti ugyan, hogy most még szükség-szerűen vér tapad a koronához, de a rendezés azt sugallja, hogy a hatalomátvételkor ez a vérontás remélhetőleg befejeződik. Richárd és Catesby halálakor a már üres korlátra felkerül még két lepelő, de ez már mementó, emlékeztetőül a richárdi önkényuralom áldozataira.

Magatartásformák

„A III. Richárd olyan, mint egy mészárszék, amelyre sorban vonulnak a különböző magatartású áldozatok." (Gábor Miklós)

Milyen magatartásokkal találkozunk a darabban? Pozitívval szinte sohasem. Az emberi jellemtelenségeknek micsoda kavalkádja! A butaság, a félelemből eredő gyávaság, árulás, karrierizmus, mely minden szennyet vállal, sunyi alattomosság, talpnyaló alázat, parancsra ölők seregének buzgósága, minigyilkosok lihegése gyűrűzik itt! Az elembertelenedés magasiskoláját, a történelmi személyek arcnélküliségét azzal érzékeltette a rendező, hogy több szerepet is bízott ugyanarra a néhány színészre. Baranyi László, Kölgyesi György, Major Pál, Juhász Tibor és Mezei Lajos a darab folyamán mindig más és más mezben jelenik meg, mindannyian a magatartásra és cselekedeteik mozgatórugójára helyezve a hangsúlyt, bizonyítva ezzel, hogy csak a történelmi nevek és a szituációk változnak. S ebben a szerepváltogatásban nem véletlen az sem, hogy ugyanaz a két színész játssza a bérgyilkosokat és a beijedt polgárokat, ezzel is érzékeltetve, hogy é korban hogyan válhat bárki tisztes polgárból pillanatok alatt gyilkossá.

Az öltözékék (vagy jelmezek) színei sem esetlegesek. Greguss Ildikó jelmezei hűen követik a rendezői elképzelést. Richárd és a hozzá legközelebb álló parancsteljesítők, gyilkosságsorozatának leghűbb megvalósítói zöld felsőruhát viselnek, utalva ezzel a konkrét, de a minden korban veszélyt jelentő fasizmusra. Ezt a érzetet keltik akkor is, amikor e zöldruhás alakok a játéktér körül úgy járkálnak fel és alá, mint egy koncentrációs tábor őrei.

Három gyásztól terhes nőalak is bolyong e kör körül, fekete ruhájuk a gyász egyformaságára utal, tehát arra, ami közös bennük. Áldozatok ők mindhárman, ugyanannak a mechanizmusnak az áldozatai. Am e drámai nőalakoknak egyéni arca is van, jellemük is más és más. Érdekes megfigyelni e nők gyűlöletét, mely őszintén és vadul árad belőlük Richárd ellen, aki átkaikat mindvégig hajlandó elviselni. Tudja, hogy hatalma szempontjából ezek ártalmatlanok. Dévay Kamilla fenséges, visszafojtott indulatok-

tól terhes, sistergő Erzsébete, Koós Olga iszonyú fájdalmában és gyűlöletében már eszelőssé vált Margitja és Mojzes Mária anyai mivoltában elviselhetetlen kínokat kiálló öreg hercegnője közel visz a drámának ahhoz a köréhez, ahol már Shakespeare jellemábrázoló nagyságát élvezhetjük.

A szerepformálásnak szép példáját adja Szabó Éva Lady Anna szerepében, megteremtve egy minden sablontól mentes nőalakot, és pszichológiailag elhiteti velünk még azt is, hogyan lehet elcsábítani egy nőt apósa holtteste mellől. Az ő Lady Annája csak belehergeli magát a siratásba, halottaihoz tulajdonképpen már régen nem fűzi semmi (valószínűleg nem is fűzte), és így gyűlölete Richárd iránt könnyen átcsap az ellenkezőjébe egy olyan férfi hatására, akit annak egyet-len érintésére megkíván. Szabó Éva jól érzékeltette annak a tragikus szituáció-nak a belső ellentmondását, mely érzései, érzékisége és az erkölcsileg kötelező gyűlölet között feszül.

A félelem szorításában

„III. Richárd nem csupán egy név a nagy lépcsőn felvonuló királyok sorában, III. Richárd a Nagy Mechanizmus intelligenciája, akarata és tudata. Benne mutatta meg Shakespeare először a *Nagy* Mechanizmus emberi arcát. Ijesztő ez az arc a maga rútságában, szájának kegyetlen fintorával. De lenyűgöző is." (Jan Kott)

Piróth Gyula Richárdja nagystílű és tehetséges tömeggyilkos. A Bűnre született. Ebben zseniális. Testi fogyatékossága miatt sok bántást és gúnyt viselhetett el gyerekkorában, ennek következtében kisebbrendűségi komplexusát ha-talmi mániában rekompenzálja. Sántasága és élettelenül alácsüngő jobb keze olyan érzékenységet alakított ki benne, mely az emberek minden rezdülésében ellenséget szimatol, és egy félreérthető mozdulatért megaláz, sőt halálba küld embereket. (Emlékezzünk arra a képre, amikor Buckingham gratulációképpen megszorítja Richárd béna kezét, akinek viszontszorítása oly szoros kapocsként tapad annak kezére, hogy a meglepetéstől és a megfélemlítettségtől torkán akad a szó. Ez a Richárd mindenkin átlát, mert nagyon okos, és mindenkin átgázol, mert rettenetes akaratereje van. A gondolat gyilkosa is, mert ellenségeiben és barátaiban egyaránt a még csak készülő gondolatot is megfagyasztja. Tulajdonképpen élvezi a harcot, a tét nagyságát, a hatalomhoz vezető út szennyes, ám intellektuális örömét. Annyi átkot hallott már, hogy megedződött belé, áldozatainak átkai és sirámai érzéketlenül peregnek le róla. A lelkiismeret-furdalásnak még az árnyéka is elkerüli, ezért gázol oly kéjjel a vérben. Fanyar humorral élvezi győzelmeit, úszik a boldogságtól egy-egy újabb akadály elgördítése sikerültén.

Piróth alakításában Richárd nemcsak nagy komédiás, aki képes minden szélsőséges helyzet hiteles eljátszására, hanem olyan felfokozott indulatú zsarnok, aki azt is élvezi, hogy valóban beleéli magát az adott szituációba. Megveti a butaságot, lenézi a középszerűeket már csak azért is, mert nem látnak át rajta. Harckészsége, vitalitása addig élteti, míg a koronát fejére teszik, ekkor életérzése egy csapásra megváltozik. Innen kezdve rátör a félelem, a kétségbeesés. Minél mélyebben gázol a vérben, annál többször érzi már a vesztét, egyre idegesebb, kapkod, újabb gyilkosságai ingerült rutinmunkává süllyednek, meggondolatlanul nyírja ki barátait, híveit is, mindenkiben ellenséget gyanítva. Bizalma annyira megrendül, hogy legjobb hívét, Buckinghamet annak pillanatnyi habozása miatt elteszi láb alól. Mint bekerített rusnya bogár rohangál föl s alá egyre reménytelenebb kelepcéjében. Néha még fölizzik játékszenvedélye (amikor Erzsébet lányát kéri meg), de ez már kétségbeesett erőlködés ahhoz képest, ahogy a darab elején vérlázító vakmerőséggel elnyerte Annát. Piróth-Richárd is érzi a különbséget - kimeríti a szellemi harc - a lánykérés után megtörli verejtékező homlokát. Hol a régi könnyedség? Jó tulajdonságai csak az utolsó pillanatokban sejlenek fel ismét, ahol egy harctól meg nem riadó bátor katonát látunk, aki már érzi, hogy a lehetetlent kísérti. Ekkor néhány pillanatra ismét megszállja a nyugalom, még kedves szavak is elhagyják ajkát. E szörnyű és veszélyes gyilkos arca emberi vonásai révén így kerül érdeklődésünk középpontjába, s bár átlátunk rajta, mélységesen elítéljük, feszült érdeklődéssel figyeljük mégis.

Uri István Buckingham hercege méltó partnere Richárdnak. Helyzetét rögtön felismerve Richárd mellé áll, biztosítva őt barátságáról, ellátva oly tanácsokkal, melyek Richárdot segítik a trónhoz vezető úton. Ott veti el a sulykot, hogy túlságosan is jó tanítvány. Viselkedésében utánozza, nála alacsonyabb rangúakkal ugyanazt a tónust használja, mint vele Richárd. Ezzel felkelti Richárdban a féltékenységet, mely később leghűségesebb tetteit is ellene fordítja. Viselkedési szarvashibát vét akkor, mikor közvetlenül Richárd hatalomra jutása előtt megveregeti a leendő király vállát, és nyeglén kérdezi: „Jól van-e, ha holnap megkoronázunk ?" Richárd egy drasztikus mozdulattal térdre kényszeríti s ez a mozdulat egyben hatalomátvételének is kifejező pillanata. Ez a Buckingham túlságosan strapálja magát. Amikor a legjobb tanácsokat adja, akkor ítéli halálra önmagát. Tehetséges másodhegedűs ő a zseniális gyilkos mellett.

Catesby alakjában Hetényi Pál aprólékos jellemrajzát adja a teljes emberi lealacsonyodásnak, mely megfélemlítettségében parancsra mindent buzgón elkövet, s ezáltal válik e fasiszta jellegű gépezet arcnélküli fogaskerekévé.

„Csakis úgy alkothatunk értékítéletet minden Shakespeare-előadásról, ha azt kérdezzük, mennyi van benne Shakespeare-ből és mennyi belőlünk." (Jan Kott)

Jelen esetben az a válaszunk, hogy ez a szintézis a kecskeméti Katona József Színház színpadán megvalósult. A shakespeare-i gondolat átível a mába, elvezet ahhoz a felismeréshez, hogy a mi magatartásunkon is múlik a történelem alakulása.

Shakespeare: III. Richárd (Kecskeméti Katona József Színház)

Rendezte: Ruszt József, *fordította:* Vas István, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmez:* Greguss Ildikó.

Szereplők: Piróth Gyula, Uri István, Jánoky Sándor, Fekete Tibor, Gyulai Antal, Székhelyi József, Dévay Kamilla, Mojzes Mária, Koós Olga, Szabó Éva, Hetényi Pál, Baranyi László, Kölgyesi György, Major Pál, Juhász Tibor, Mezei Lajos.

Madách Imre: Az ember tragédiája (Győri Kisfaludy Színház)

Rendezte: Szilágyi Albert, *díszlet:* Baráth András, *jelmez:* Csonka István.

Szereplők: Forgács Tibor, Bókay Mária, Dávid Kiss Ferenc, Solti Bertalan, Szende Bessy, Simon Kázmér, Szűcs István, Perédy László, Mester János, Forgács Kálmán, Korándy Dénes, Vennes Emmy, Zsigray Annamária, Somlai István, Delbó László, Ballai István, Bajka Pál, Parragi Mária, Sós László, Barsy Géza, Gerentsér Júlia, D. Kovács József, Kiss Bazsa, Almássy Gizi, Vajda Viola, Pigey Katalin.

DOMJÁN EDIT EMLÉKÉRE

Domján Edit a nem ismert tartományba távozott. 1972. december 26-án a délután fél háromra hirdetett Candida-előadás elmaradt. Domján Edit nincs többé. Ismét egy ravatal. A Madách Színházat Pécsi Sándor után újabb pótolhatatlan veszteség érte. Domján Edit sincs többé.

Magával vitte hangját, mosolyát, rebbenő kis gesztusait, egész lényének édes melegét. Rideg hétköznapjainkban jóleső megértést, fényt, szeretetet árasztott, folyton duruzsoló kis kályha volt állandó vörösizzásban, konok elszántsággal ontotta melegét a leghidegebb telekben is.

Komoly ember volt, véleményében és tetteiben konzekvens, tisztességes. Színházának szerelmese és mintaszerű tagja. A legnehezebb szituációkban is felnőtt módon, példamutatóan viselkedett. Nem volt külön művészi és külön magánélete. Az egyszeri és soha meg nem ismétlődő Domján Edit volt, életének minden megnyilvánulásában önmaga. Mindig mindenben a teljességre törekedett, megszállottan az igazat akarta, nemcsak a valódit, a talmit megvetette, nem szerette a rizsport, a sminket, a parókát, nem szeretett más bőrébe bújva könnyen boldogulni. Tudta, hogy az élet és a művészet feladata önmagunk megtalálása és kifejezése, nem pedig az önmagunk elől való elrejtezés. Szembe tudott nézni sikereivel is, csődjeivel is, most tudjuk csak igazán, hogy mennyire.

Az a varázslatos-édes kacagása, melyet annyira szerettünk, lényének egész ragyogása, mely parttalan áradt szerteszét, nagyon mélyről fakadt; szenvedésének és kínjainak ellenszere volt, ezért értette és szerette őt minden jóérzésű ember. Humorában felhő, bánatában napfény bujkált. Olyasvalamit tudott, amit magyar színpadon csak kevesen: a teljes önátadásnak és a teljes zárkózottságnak titokzatos nő harmóniáját mutatta fel. Vad volt és szelíd, vidám és szomorú. Átlátszó és kiismerhetetlen. Könnyen megközelíthető és szemérmesen elrejtőző. Titka volt. És titkát magával vitte.

Josefa, Bertha, Titánia, Isabel, Ibolya, Clodia, Mopsy, Gilberte, Natasa, Márta, Ágnes, Hermelin és Candida - vibráló nőalakok sorozata. Edit alakjai. Hangjai, mozdulatai, tekintetei, hitelessége. Mintegy huszonöt főszerep nyolcéves Madách színházi tagsága idejéből, mind itt kísértenek. A kelléktelefon hideg huzalján is mindig szólt valakihez, üzent a távolba, Kért, könyörgött, esedezett, a valódi telefonokon ugyanígy kérte-követelte a világtól a meleget, a Szeretetet viszonzásul az övéért.

Valamennyien tartozunk Domján Editnek egy beszélgetéssel, melyre nem került sor, egy gesztussal, melyet nem viszonoztunk, egy szóval, melyet nem mondtunk ki, egy mondatával, mely nem jutott cl hozzánk.

Domján Edit halála üzenet is - az élőknek. Hogy vigyázzanak egymásra.

Megrendülten és sokan állunk ravatalod körül, Edit. Rokonok, barátok, Madách színháziak és mások. Valamennyien azért vagyunk itt, mert szerettünk. És szeretünk most is.

Isten veled, Edit.

Kerényi Imre *

Elhangzott Domján Edit temetésén.

Rendezők Domján Editről

Egri István

Domján Edit legnagyobb színpadi sikere, *A bolond lány* volt. Az előadást Egri István rendezte.

- *Milyen Josefát képzelt el Achard darabjának elolvasásakor?*

– A szerep sok színt igényel. Elsősorban humort, nőiességet, lírát. Ez utóbbi azért fontos, mert Josefa megszállottja, „bolondja" az őszinteségnek. Ettől a szinte fanatikus, „bolondos" igazságkereséstől válik költőivé. Domján Editben mindezt megtaláltam.

– *Milyen szerepeire emlékezett, amikor őt választotta Josefának?*

– Már vizsgaelőadásain megszerettem, aztán Molnár *Üvegcipőjének* Irmájában és *a Liliom* Julikájában maradt számomra emlékezetes. Különösen értékeltem nevetését, ami a színész legnagyobb adományai közé tartozik. Kibuggyanó, gejzírszerűen feltörő, tiszta csengésű kacagását.

– *A színész-rendezőnek mit jelentett a vele folytatott rendezői munka?*

- Nem szeretem a rendezőnek feltétel, gondolkodás nélkül engedelmeskedő színészt. Az ő ötleteit - mert voltak - be is építettük alakításába. De csak azokat, amelyek a darab egészére érvényesek voltak.

- Eleinte nemigen lelkesedett a feladatért. Úgy látta, nem több, mint egy hatásos kis bravúrszerep. Aztán rájött, hogy színészi pályafutásának egyik lényeges állomásához érkezett.

– *Sőt, ez az alakítás a későbbi évek színészi munkáját is meghatározta...*

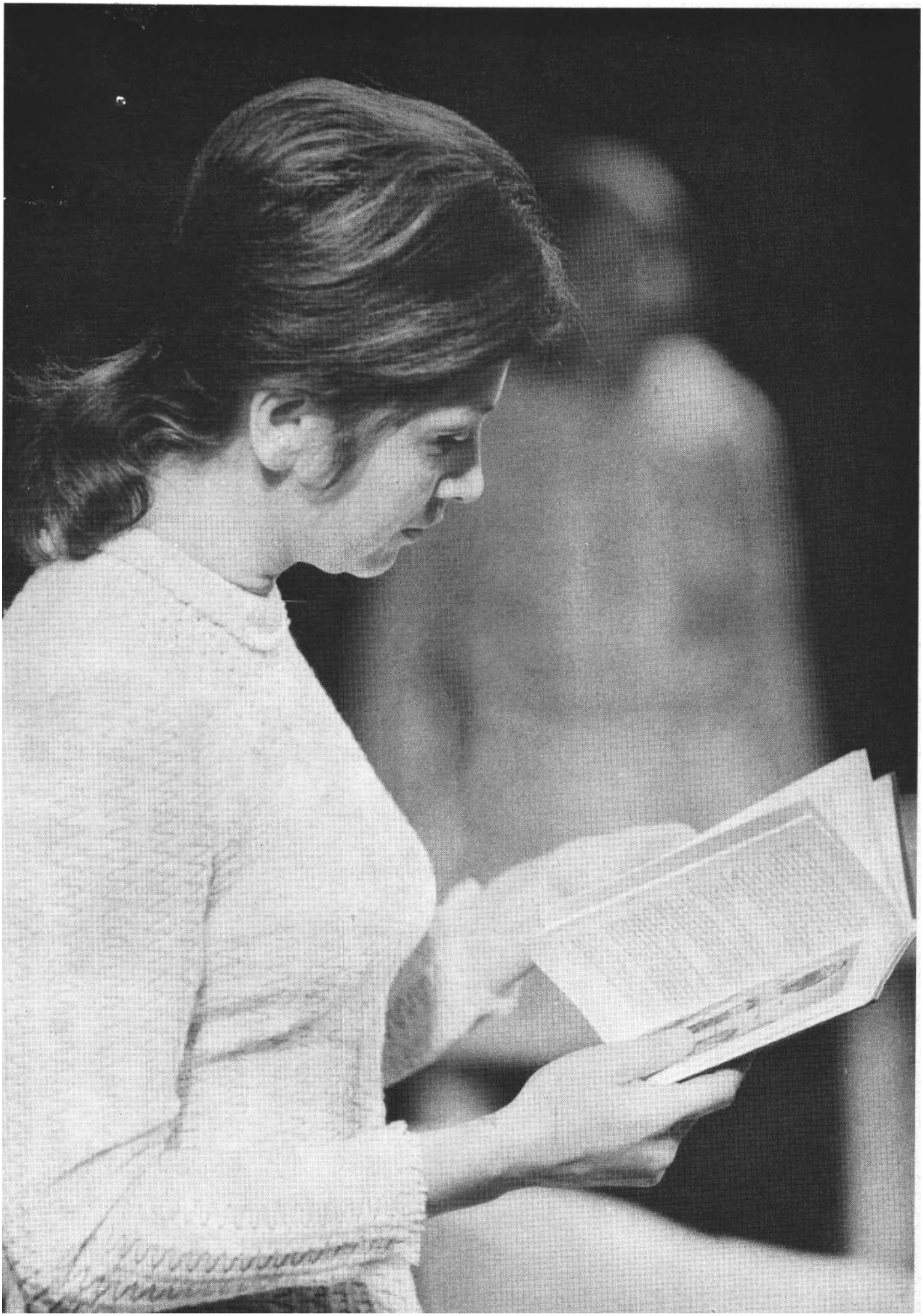
- Olyan jellegzetes volt ebben a szerepben, amely nagy sikert meg népszerűséget is jelentett, hogy *A bolond lány* emléke sokszor még „ártott" is neki. Ha bármilyen hasonló feladatot kapott, gyakran vádolták azzal, hogy Josefát játssza. Véleményem szerint mégsem volt „egyszerepes" színésznő.

- Halálát követően a rádió megismételte *A bolond lány* hangfelvételét. Az egyik jelenetben, amikor kiderül, hogy Josefa valóban ártatlan a gyilkosságban, a vizsgálóbíró 'azt mondja: „Remélem, nem követ el valami butaságot!" Emlékszem a próbákon határozottan vágta rá : „Nem, ne féljen!" Meg is állítottam: „Ne legyen ilyen biztos a dolgában! Ez a Josefa olyan »bolond« hogy ilyen »butaság« is beleférhet". Megrázó volt most újra hallanom, milyen tökéletesen teljesítette ezt az instrukciót!

Lengyel György

Domján Edit *Családi drámát,* Tabi darabját próbált Lengyel Györggyel karácsony előtt. Szeretett próbálni - meséli Lengyel György. - Sokszor mondta, hogy szeretne 'olyan színháznak a tagja lenni, amelyik kevés bemutatót tart, és egész évadban csak próbál.

- *Az Enyhítő* körülményben és a *Festett* egekben dolgozunk együtt a színházban. De rendeztem a tévében és a rádióban is. Vele kapcsolatban nem lehet befejezett pályáról beszélni, még ha ez a pálya



arcok és maszkok

a valóságban be is fejeződött. Inkább csak a megvalósult és a bennmaradt lehetőségekről, képességekről lehet szólni.

– *Ön szerint melyek ezek?*

- Alig volt magyar színpadon hozzá hasonlóan nőies színésznő. Ez a fajta kivételes vonzerő átsütött minden szerepén. Talán túlságosan is sokat játszott ilyen típusú nőket. Könnyen a hatása alá kerülünk e tulajdonságnak. Nem kutattunk tovább, milyen tartalék erőforrásai lehetnek.

- A közönség szemében egyike volt a legnépszerűbb magyar színésznőknek. A kritikának nem ez volt a véleménye. Legalábbis életében nem. Soha nem jelent meg róla olyan kritika, amely összefüggéseiben, elemezve értékelte volna művészetét, erényeit, hibáit. Ezt most írták meg, nekrológokban.

– Pedig voltak addig ismeretlen arcai. Kiderült most legutóbb is, amikor a Rádióban Peter Nichols egyik rádiójátékát vettük fel együtt. A darab egy fiatal angol házaspár életét, elkeseredett marakodásait, „dühöngő ifjúságát" mutatja. Soha ilyen határozottan keménynek, nyersnek nem hallottam a hangját. (Jó lenne, ha a rádió megismételné az adást, hiszen bizonyára kevesen hallották az URH-n, vasárnap délelőtt.) Ez az új hang is jelezte, hogy van még benne felfedezni való. Most már nincs.

Mihályfi Imre

Az utolsó filmet, amely Domján Edit főszereplésével készült, Mihályfi Imre rendezte, Jókai Anna Labda című könyvéből, a Televízióban.

- Egy negyvenéves asszony drámájáról van szó, aki mindenféle - munkában, magánéletben elszenvedett - vereségek elől új környezetbe, új emberek közé, vidékre „disszidál". Eddig gazdasági vezető volt, most egy kultúrház gondnoka lesz. Kiderül azonban, hogy rosszul döntött, nem tud megszabadulni önmagától. Magával hozza ide is sebezhetőségét, hibáit és értékeit. A kisszerűbb környezetben, talán még otrombábban, megismétlődik tragédiája. Nevetséges, megalázó szerelmi viszonyba keveredik, egyre inkább kicsúszik lába alól a talaj. Lassan kénytelen elveszíteni minden illúzióját, amelyet „meneküléséhez" fűzött. Rá kell ébrednie, hogy hamis pózba, rossz életformába kényszerítette magát, nem számolt saját egyéniségével.

Domján Edit Illés Endre Festett egek című színművében (Iklády László felvétele)

- *Domján Editnek mi volt a véleménye a figuráról?*

– Mind a ketten úgy döntöttünk, hogy kíméletlenek leszünk Jajcza Melindához. Nem mentegetjük, nem sajnál-tatjuk. Nem szépítjük meg, még az arcát sem. Edit elvállalta, hogy minden ki-készítés nélkül, „saját", civil arcával játssza cl Melindát, minél lényegre törőbben, minél ironikusabban.

- *Miért Domján Editet választotta erre a szerepre?*

– Most másfajta, nem a bugyborékolva kacagó Domján Editre volt szükségem. Olyan színésznőt kerestem, aki ugyan nőies nő, de kemény és nyers. Aki cl tudja hitetni, hogy Melinda állandó kettős énnel: egy valódi egyéniséggel és egy felöltött maszkkal él. És éppen azáltal, hogy talán egy számára szokatlanabb, egyéniségétől távolibb szerepet kapott, Melinda szerepjátszó figuráját is hitelesebben, izgalmasabban játszotta el.

- Most, hogy még egyszer megnéztem a filmet, rájöttem, hogy a tragédia után már nem ugyanarról szól, mint előtte. Az ember nem tud nem tudomást venni a történtekről, más hangsúlyt kapnak a mondatok, gesztusok. Utólag úgy tűnik, hogy helyenként összecsengenek a filmbeli szituációk a valósággal. Pedig tudom, emlékszem, hogy a forgatás alatt Domján Edit úgy bújt bele, meg úgy vetette le a szerepet, mint egy jelmezt. Akkor látszólag semmi köze sem volt hozzá.

Székely Gabriella

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Boldizsár Iván:
A fellendülés és a lehetőségek

Saád Katalin:
A revizor próbáin

Koltai Tamás: Tovsztonogov
és A revizor

Szántó Erika:
Képzelt riport -- a Vígszínházban

Szeredás András:
Isten veled, monarchia

Ungvári Tamás:
Brecht és a színpadi valóság

Spiró György :
Amikor, Kurázsi mama felmagasztosul

RÓNA KATALIN

Kulcsszerepben?

Jegyzetek Gábor Miklós Donáti-alakításáról

Karinthy Ferenc a *szellemidézés* premierje alkalmából arra kéri a közönséget, hogy hőseiben ne keressen kulcsfigurákat, egykor élt vagy élő személyekhez ne hasonlítsa őket. A kérés teljesíthetetlen. Az irodalomban Még kevéssé járatos néző is könnyen felismerheti a modellt. Elkerülhetetlen, hogy a színpadon életre kelő alakok láttán ne idéződjenek fel bennünk novellabeli elődeik, az *Irodalmi történetek* szereplői.

S milyen feladatot-lehetőséget ró szerző a színészre ebben a különös dramaturgiában, ahol Donáti Sándor emberi és írói formátuma mögött mindvégig ott lebeg Karinthy Frigyes ihlető személyiségének árnyéka. Ez a kettősség vonul végig a drámán: Donáti alakját életre kelteni, s közben Karinthy lenni, Karinthy piros szipkáját és piros töltőtollát viselni, és közben Donáti lenni. A. tét nagy, a legnagyobbaknak való: „megszüntetve és megőrizve" meg tudja-e teremteni a színész Donáti szituációjában a nagy író legendás alakját.

*(Miért nem hagynak engem élni?) Zsi*bong a polgári lakás; Csilla tombol, Öcsi rohangál, Dezső súlyos betegségeit sorolja, a házvezetőnő panaszkodik, a szobalány szerelmes. Ebbe a fejetlenségbe lép be arcán ironikus mosollyal, vállára vetett törülközővel, szájában a piros szipkával a család feje, Donáti Sándor. S máris vérbő, csattanó dialógus kezdődik: a családi háborúskodás, férj-feleség párviadala. A színésznek mindössze egy-két mondatnyi támasza van; a jászberényi elcsapott újságírócska azt mondta róla, nagy író, akit meg kell menteni. Gábor Miklós groteszk arca, változó mimikája egyedülvaló. Lényege, hogy a sokféle hatást, amely egyszerre van jelen, egymásnak ütközteti. A sorsával viaskodó férfi sokszor durva cinizmusba menekülő hangulati-érzelmi-kifejezésbeli hullámait egy-egy gyors mozdulattal, arcrándulással, elfúló, megbicsakló és feltörő hangokkal ábrázolja. Veszélyes mutatvány, de ez a nagyszerű, szinte hisztériába csapó jelenet Gábor pályáján egyenes folytatása a *Nem félünk a farkastól* George-ának, a valóságot csak látszó-

Gábor Miklós mint Donáti Sándor a Szellemidézésben (Madách Kamaraszínház) (Iklády László felvétele)

lag megszépíteni igyekvő, de valójában elködösítő, veszedelmes illúziókban élő figurának.

Csattognak a szófegyverek, élesen vág és talál minden szó, minden mondat. Sok árnyalatú humor, irónia, kényszeredett öngúny, huncut bölcsesség árad Donáti sodró, szédületes ütemű viadalából. S amikor a vihar kissé elül, már nem a cinikus-vad Donáti szólal meg: „Miért nem hagynak élni? Miért? Miért?" Fáradt a hangja, tekintete szomorú. Gábor úgy tudja ezt a néhány szót kimondani, hogy egyszerre megszűnik a zsibvásári hangulat, s hiába vágja rá Róza néni dühödt-komikusan: „Hát most mit főzzek vacsorára", továbbra is fülünkben cseng, él ez a keserű, valójában a drámai szituációt is megalapozó mondat.

(Hát akkor ki vagyok? és egyáltalán: vagyok?) A *Szellemidézés* Donáti Sándorát lehúzza életének kisszerű nyomorúsága; a mindennapos harc a megélhetésért, a család élősködése, komiszkodása. Ám a kis sziget körül egyre élesebben kirajzolódik, egyre szorosabb gyűrűt fon a fasizálódó külvilág. S bár a külvilág csak fények, zajok, indulók formájában jelenik meg, mégis ez a kettősség: a belső kisvilág és a külső világ szorítása teremti meg a tragikomédia konfliktusrendszerét.

A feleség léha, élénk, gondolkodásában életszemléletében jelentéktelen társaságába robban be sápadtan-izgatottan Donáti: „Horthy Berlinbe utazik." Úgy beszél-lázadozik-magyaráz-vitatkozik szinte önmagával, olyan hangsúllyal, mint aki tudja, kérdéseire, gondolataira a jelenlevőktől úgysem kaphat választ. Ember értékű, ember méretű ember áll itt szemben - Gábor megformálásában - az unatkozó kispolgárral, s ahogy kisiet, hogy megfogalmazza kiáltványát, mozdulataiban, sietségében azt a Karinthyra jellemző magatartást érezzük, amelyről Illés Endre így beszélt a Krétarajzokban: „Azzal a türelmetlenséggel és meghökkenéssel írt, mint aki rögtön rendet akar teremteni." Aztán olvasni kezdi csendesen, megformált szavakkal: „Kiáltvány mindenkihez, aki írni-olvasni tud Magyarországon! A gyilkosságért az áldozat is felelős, ha gyáva volt ..." De hiába próbálja felrázni környezetét, hiába szól hozzájuk megrendítő szavakkal, a kimondott gondolatok nem találnak befogadó agyra.

Dezső tűnődve meséli iszonyú logikával felépített látomásait, s az ő monoton monológja közepette szólal meg Donáti halkan, maga elé meredve, akaratlanul is egy pillanatra megéreztetve a közelgő pusztulást-tragédiát: „A nyugatnak barbár vagyok, a magyarnak túl európai. A proletárnak úr, a kormánynak lázadó, a gazdagnak pojáca ... Hát akkor ki vagyok? és egyálaltán: vagyok ?" Nagy, feszültségteljes pillanata ez Gábor Miklósnak, puszta felidézése is szorongást kelt. A színész szomorú, természetesen egyszerű hangjából, mozdulatlan arckifejezéséből egyszerre sugárzik ábrázolásának az a teljessége, amelyben benne van a jelentős egyéniség kétségbeesése, lemondása, csalódása, mást akarása. Ezt a néhány mondatot úgy tudja elmondani, hogy egyszerre megteremti a nagy író alakját, azt az erős intellektust, amellyel Donáti alakját a nem túl erőteljesen megírt szerep fölé emeli. Valójában azt a Donátit tudja hitelt érdemlően megrajzolni, akivel Karinthy Ferenc adósunk maradt a drámában.

(Segíts élni és írni) Donáti sorsa szabadulást kínál mindent megvilágosító villámfénnyel, Rika szerelmével. Első jelenetük az álmok és a valóság összeütközése. Ahogy Donáti kicsit megzavartan, jól-esőn hallgatja Rikát, arcán visszajátszódik az ifjúság - vele álmodik, vele szárnyal, vele emlékezik. A művész nagyszerű lírai kitárulkozása. Aztán maga is megdöbben, ahogy kérdezi: „Mit akarsz tőlem, kislány? Én mára csillagok közt lakom." Rövid időre őt is magával ragadja a szenvedélyes, heves érzelmesség. Felvillanyozódik, mert maga is elhiszi a „zöldruhás lány" varázslatát. De a következő percben lefagy arcáról a mosoly, Gábor-Donáti már azt játssza, amint a valóság lehúzza az álmokat, a szárnyalást a földre.

Kosztolányi Dezső írta Hegedűs Gyuláról: „Az igazi színész, amikor győz, önmagán győz." Gábor Miklósnak Donáti és Rika második nagyjelenetében úgy kell legyőznie a szerepet és önmagát,

nehogy szemünk láttára váljék megtört szívű melodrámahőssé. Gábor kivételes művészi erővel távolítja el magától az írott anyag kínálta egyszerűbb megoldásokat.

Siető léptekkel érkezik, de megtorpan, tétova, töpreng. Szeretne elmondani valamit. Beszélni kezd. Szinte önmagával: „És ha velem ? Igenis velem . . . Miért ne próbálnánk meg együtt? Szabad vagy, bár én volnék ilyen szabad, oda mész, ahová akarsz. Nem az a legokosabb, ha összetartunk, segítjük egymást?" Ahogy folytatja, néha a poézis hangján szólal meg, de már ismét ott cseng szavai és nevetése mögött az önirónia, a keserű humor, a fájdalmas groteszk arc, mint aki tudja, kegyetlen tréfát űz magával, de mégsem tud ellenállni *a* talán utolsó fellobbanásnak, az esetleges szabadulás lehetőségének. A reménykedés-elcsüggedés, a lenyugvás-kirobbanás költői hangjait tudja itt érzékletesen közvetíteni a színész.

(Megfullad az agyam) Képes beszéd, de valóságos értelmű. Fulladozik Donáti a családban, a kiadók között, a társaságban, a társadalomban. És hiába minden segítség : az utazás, a lány - késő. S hogy nem tud kitörni, már nemcsak az ő bűne, hanem koráé, amely pusztulni hagyja. Am ez a pusztulás Karinthy Ferenc színpadán nem szellemi pusztulás, nem az agy befulladása, hanem a főhős valóságos, váratlan halála.

Legnehezebb, amit modern drámában a színésztől kívánni lehet, hogy a színpadon haljon meg. A klasszikus tragédiák öntörvénye követeli a halált. Médeia természetesen öli meg gyermekeit, az is természetes, hogy Antigoné sziklabörtönében öngyilkos lesz, Mercutio halála, s közben sistergő szóbravúrja Shakespeare oeuvre-jének egyik legnagyobb teljesítménye, Rómeó utolsó mondata - „Csókkal alszom el..." - végső nagy lírai vallomás; ám ezek s mind a többi: az akciók, a jellemek, a konfliktusok eredményei. Karinthy Ferenc valószínűleg úgy szeretné megölni Donátit, mintha az csendesen elszunyókálna, s ezzel a halállal utolsó tréfaként kisurranna a színpadról. Valószínűleg, írom, mert mindez csak feltételezés, hiszen az író szinte „vértanút" csinál hőséből. Valójában Gábor Miklóssal az agyvérzés teljes kórképét eljátszatják a színen, de ennek szükségszerűségét, indokát még ezen a naturalista-realista színpadon, még a legnagyobb, a legkifejezőbb színészi teljesítmény sem teszi elfogadhatóvá.

(Keressetek egy istent vagy egy bálványt) „Csak akkor hihetjük jónak magunkat egy szerepben, ha megvan bennünk az önmagunkkal - méghozzá önmagunk ragyogó felével - való találkozás pihentető, simogató érzése. Az igazi alakítás mindig a szabadság laza érzésével jár" - írta Gábor Miklós *Tollal* című könyvében, és most, miközben Donátija önkéntelenül is búcsúzik Öcsitől, utolsó jótanácsait adja, a színész mintha ezt a gondolatsort folytatná. Ahogy a Vezúv szőlőművelőiről beszél, ahogy azt mondja: „... de mit csináljanak: nekik ez jutott", újra az emberiség sorsáért aggódó tehetetlenséget, a pusztulás feletti fájdalom mélységét-erejét érezteti meg Gábor. Azt játssza el ezekben a mondatokban, mi történik, amikor minden okos felismerés kevés egy emberélet megváltására; milyen, amikor a jövőre rávillanó igazság ott él velünk, csakhogy éppen azon, akinek leginkább szüksége van rá, nem tud segíteni.

Aztán a játszadozás, az „útravaló" közepette egyszerre csodálatos lírai akkordokat szólaltat meg. A kimondott szó értékéről és szentségéről vall: „Ebben a házban, fiam, hittünk a kimondott szó erejében. Olykor ordítoztunk, olykor talán rosszul érveltünk, vagy bőbeszédűen, de rendíthetetlenül bíztunk benne, hogy így vagy amúgy sikerül *szóval* hatnunk a másikra . . . És ez nem kicsiség, Öcsi: aki ebben hisz, az életben hisz... Megrendítően nagy jelenet. Gábor úgy tudja elmondani-eljátszani vallomását, hogy egyszerre érezteti meg a csendes szó szépségét, mindenre rávilágító erejét, és egy nagyszerű lélek végső kitárulkozását. Ritka, szép színészi pillanat! Példázat arra, mint Gábor Miklós nagy alakításai mindig, hogy a színész számára a legfontosabb színpadi találkozás, ami-kor saját életének kérdéseivel nézhet szembe, amikor időszerű igazságokat közvetíthet szerepeiben, amikor önmaga életét gondolhatja tovább a reflektorok fényében, amikor önmagát adhatja-formálhatja.

Gábor Miklós azt a Donátit mutatja meg, aki okosságával, egyéniségével, egész emberi teljességével fejjel magaslik az őt körülvevők fölé. Úgy játssza el, úgy telíti belső feszültséggel Donáti Sándor figuráját, hogy mindvégig benne érezzük azt a ragyogó szellemet, aki „megszüntetve és megőrizve" hordozni tudja a század szavakban, az emberi értelem erejében hinni tudó alakját.

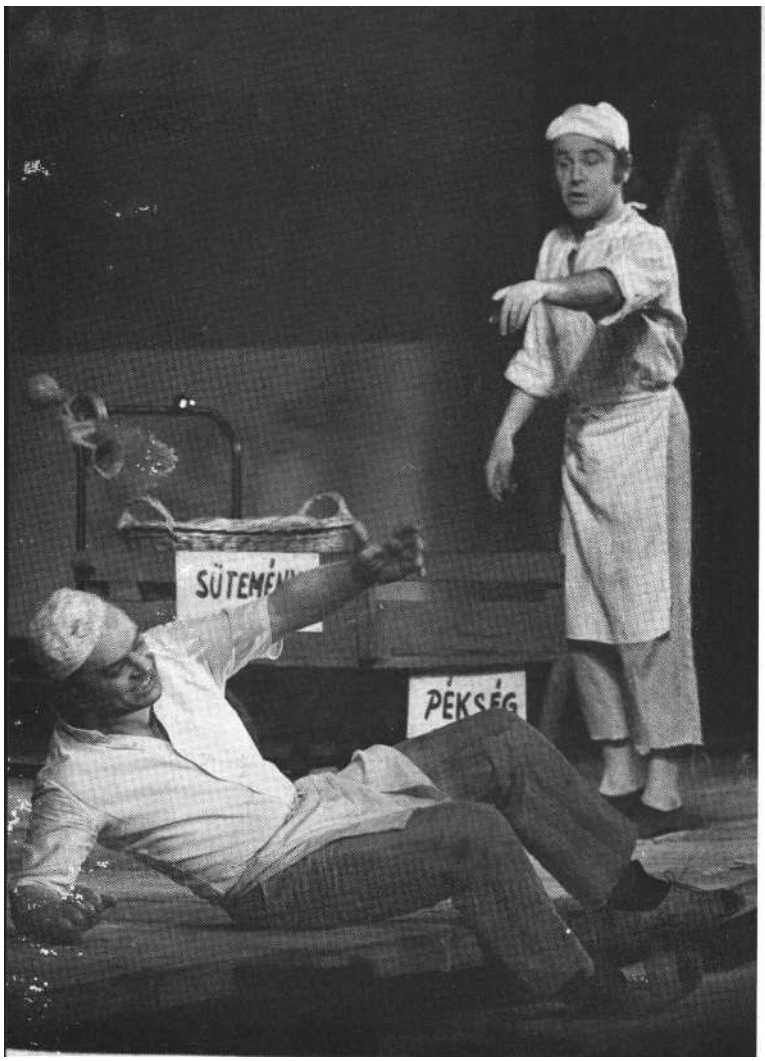
SPIRÓ GYÖRGY

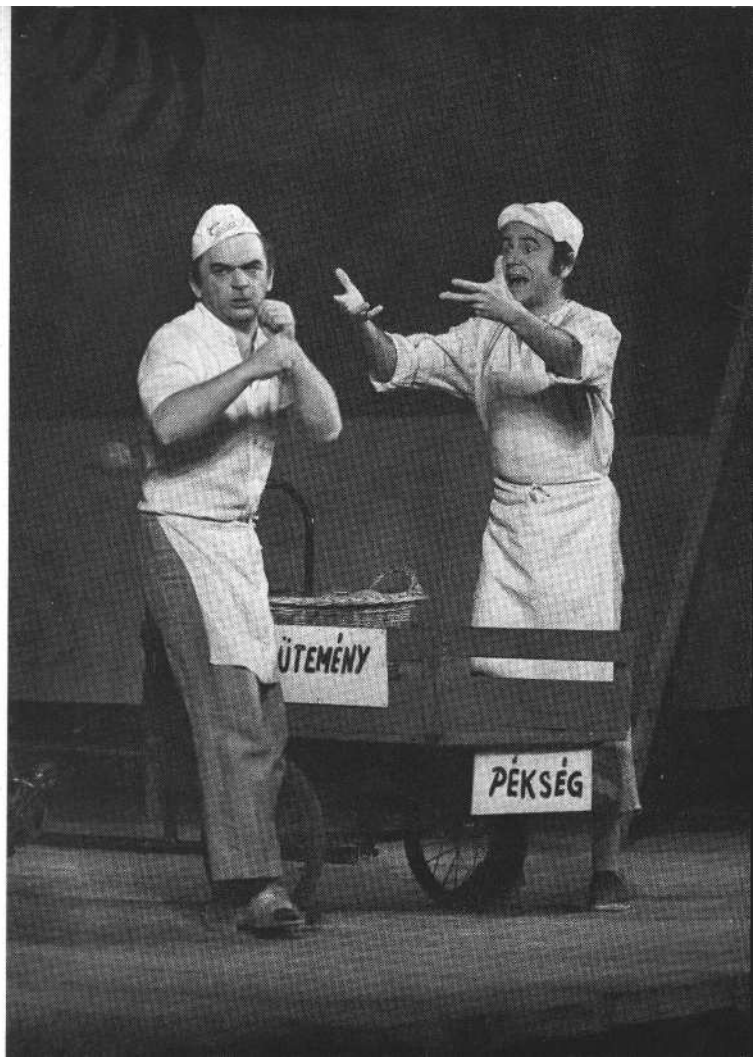
A két, sőt három bumfordi a József Attila Színházban

A két bumford[1], lókötő, pimasz és bájos kópé a József Attila Színházban látható egy többé-kevésbé népi ihletésű, történetesen brazil Szerző által írt darabban. A lurkók esetünkben péklegények, akik hülyét csinálnak a pékből, a péknéből, az egyház minden rangú képviselőjéből, sőt, bizonyos kéretek között magából az atyaúristenből is, pontosabban szólva: azok hülyék, míg péklegényeinknek megvan a magukhoz való esze. Miután ketten vannak, a dramaturgja íratlan szabályai szerint egyikük persze okosabb, mint a másik, egyikük cselesebb, másikuk bugyutább, ily módon szépen kiegészítik egymást.

A két péklegény tehát borsot tör mindenki orra alá, népi hősökhöz méltóan. Kritikánk nagy örömmel fedezte föl ebben a brazil játékban a népi ízt, és lelkesen tárgyalta a darab erényeit, amelyekből azonban, az igazat megvallva, nincs is olyan nagyon sok, a darab ugyanis elég gyöngén van megírva, a *jó* poénokat elnyomják a gyöngébbek, a darab második fele pedig egyszerűen unalmas és színháztalan. Érdeles módon éppen a szöveg meglehetős gyöngesége ad lehetőséget a két péklegények, hogy -- kényszerűségből - kitaláljanak valami jobbat. A szöveg szellemességére kevéssé építhet-vén tánccal, gesztusokkal, hangsúlyokkal kell megteremteniük az alakot, meg is teremtik.

A két péklegény Bodrogi Gyula és Haumann Péter. Nagy szerencse, hogy az intellektuálisnak elkönyvelt Haumann kapta a bugyutább szerepet, és ennél is nagyobb szerencse, hogy a rendező Bodrogit az agyafúrtabb kópé szerepében bölcs mérsékletre intette. Ettől aztán Haumann úgy bohóckodhat, ahogyan még nem láttuk tőle, Bodrogi pedig szerepének túlságosan tág lehetőségeiről lemondva, megmarad Haumann stílusában. Egésze ritka dolog, hogy két összetartozó szereplő ennyire kiegészítse egymást. Erre akkor jövünk rá, amikor a második rézben Bodroginak Haumann jelenléte nélkül kell megbolygatnia a túlvilági bírsági tárgyalást, és egyedül kell a statikus és didaktikus jelenetet ko-





Suassuna: A kutya testamentuma (József Attila Színház). Bodrogi Gyula (Grilo) és Haumann Péter (Chico) (Iklády László felvételei)

médiába lökdösnie. Bodrogi persze egyedül is képes erre, meg is teszi becsülettel, de szemmel láthatólag ő is örül a közönséggel együtt, amikor az utolsó jelenetben rövid időre ismét Haumann-nal együtt rophatja az előadást mindvégig belengő és frissítő dél-amerikai ritmusú táncot.

Mert végig táncolnak, végig mozognak és egymást kopírozva izgetik-mozgatják a tagjaikat, amelyek szinte önálló életet élnek, itt a zene ritmusa az élet, és ők, akár akarják, akár nem, kénytelenek a zene ütemére mozgó végtagjaik utasításait követni. A mesterkélt komédiázáshoz és kifundált színpadszerűséghez képest Bodrogi és Haumann mozgása maga az élet és maga az őszinteség. Bejön az előadás elején két csaknem egyformán öltözött péklegény a triciklin, és pillanatokon belül elkezdenek táncolni, miközben a szöveg szerint egymást ugratják. Mindkettejük nadrágja vékony, silány anyagból készült, a vége rojtos, csak éppen Haumann nadrágja egy hajszállal rövidebb, mint Bodrogié. Bodrogin jól áll a nadrág, Haumannon a hajszálnyi rövidség miatt kínosan lóg. Ráadásul Haumann egy fehér köténnyel is rendelkezik, amely aztán végképp eldönti, hogy itt Haumann fog csetleni-botlani. Tehát az első pillanatokban eldől, mit látunk és ki kicsoda, a jelmez és a zene megadta az alaphangot, most már végig ezt fogjuk látni. Ezt is látjuk. Üde fuvallat éri a nézőteret, tudjuk, hányadán állunk. Azért is tisztában vagyunk vele, mert Bodrogi és Haumann arcjátékban is következetesek, az első pillanattól fogva. Bodrogi már úgy jön be, hogy szemöldökét álcsodálkozva, ravaszságát leplezni akarván nagy ártatlanul, nagy csodálkozva felvonja. Ártatlan és szendén vigyori arckifejezés ez, de nem lehet neki hinni. Ezért jó. Haumann ezt a szende arckifejezést kopírozza, kihasználva saját arcának lehetőségeit, és az első pillanattól elhisszük neki. Haumann ugyanis Bodrogi szendeségét komolyan értelmezve veszi át, túlozza, alapgrimasza sírósabbá válik, hiányzik belőle a ravaszság, azonnal mosolygunk rajta, mert Haumann péklegénye valóban olyan szende, ahogyan mutatja, csak éppen ezt ő tudja a legkevésbé.

Táncolnak. Bodrogi úgy, mint akinek eleme a tánc, bumfordiságában is elegánsan és nagyvonalúan. Haumann csámpázik. Ő úgy bumfordi, hogy másolja az elegáns táncot, vagyis kifordítja, mert neki nem ez az eleme, de őt is magával ragadja. Két őszinte legény ropja a táncot, nyoma sincs ripacskodásnak vagy erőltetett vigalomnak, Bodrogi köpcösebb teste természetes módon kígyózik, Haumann felsőteste a legszélsőségesebb lábkaszálások közepette is merev marad. Ez a viszonyuk az élethez, és ezt nem próbálják palástolni. Hogy mit beszélnek egymással és a többiekkel, az teljesen lényegtelen. Még az is érdektelen, hogy egyáltalán részt vesznek a cselekményben. Ott vannak a színpadon, és valamit tényleg élnek. Őszintén élnek.

És itt álljunk meg egy pillanatra. Amit eddig mondtunk, az még nem művészet. Az őszinteség csak a művészet feltétele, de nem több ennél. Művészetté akkor válik, amikor az őszinte ember, adott esetben az őszinte művész már nemcsak önmaga, vagyis az alak felmutatásában őszinte, de a közönséget is fel tudja mutatni önmagában, általános érvénnyel, túl az ábrázolandó alak szűk körű tipikusságán. Amit a közönség az első pillanattól megérez, az csak a hangulat viszonylagos frissesége. Haumann csámpázik, de máshol és máskor is csámpáznak a színpadon. Bodrogi kedves, furfangos kópé, de ilyet máskor és máshol is játszanak. Ők érezhetően őszintén csinálják, amit máshol művi módon hoznak létre, ezt érzi meg a közönség, és tulajdonképpen azért marad meg mindvégig frissen a székén, mert öntudatlanul vár valamit, ami több, mint az egyszerű bájosság, valamit, aminek az őszinteség csak feltétele.

És a két bumfordi is vár valamit. Időn-

ként annyira várják, hogy még az őszinteségből is kiesnek. Bodrogi például olykor vakaródzik. Tudatos vakaródzás ez, jellemezni akar általa, csak éppen nagyon triviálisan. Haumann időnként elveszti alapgrimaszát, és fölöslegesen vág buta képeket. Olykor leheverednek vagy legurulnak a földre, teljesen funkciótlanul. Bodrogi életörömösen hempereg, Haumann gátlásosan, hempergésük azonban funkciótlan, mert célja az volna, hogy még jobban fölszabaduljanak, miután azonban már eleve fel voltak szabadulva, hempergésük kéretlen ráadássá válik. Haumann-nál időnként feltűnik, hogy hangja mélyebb fekvéseivel nem tud úgy játszani, mint a magasabbakkal. Ráadásul az is érezhető, hogy nem figyel mindig egyenlő intenzitással partnerére, vannak percei, amikor nem fordítja le a maga nyelvére Bodrogi gesztusait. Egyszóval a várakozásban üresjáratok is vannak.

Amiért alakításuk leírásra méltó, az éppen az, hogy érdemes várni a többet, mert az előadás három mozzanatában megvalósul.

Egyszerre sokan vannak a színen, Haumann megijed, hogy kiderül cselesebb társának cselekményt mozgató turpissága, bebújik egy házat jelképező létra alá, összekuporodik, és jobb kezét a füléhez emelve hallgatódzik, mi történik odakint. Ez önmagában is kedves, hiszen nemhogy ház nincs, de fal sincs, amelyen át hallgatódzni lehetne. Haumann úgy tesz, mintha lenne fal, és ezzel nyilvánvaló struccpolitikát folytat: elhiteti magával, hogy ő kívül van a dolgokon, hogy ő az adott esetben sérthetetlen. Váratlanul azonban valaki behatol Haumann felségterületére, a létra alá, mire Haumann felháborodva és mély meggyőződéssel eddig fültölcsérnek befogott kezével gyors függőleges mozgásokat végez, szóval jelzi a háborgatónak, hogy ott fal van, és a jelzéssel egyúttal magát a falat is megteremti. A mozdulat emlékeztet az egy padban ülő kisiskolások mozdulatára, amikor sértődötten és durcásan kijelölik a kettejük között húzódó képzeletbeli határt, amelyen a másiknak a gyerekes harag időtartamára nincs joga átnyúlnia. A falépítő kézmozdulattal egyidőben Haumann arcán mély és őszinte felháborodás jelenik meg, egészen el van képedve, hogy valaki figyelmen kívül merte hagyni az ő képzeletbeli sérthetetlenségét. Ez a felháborodás egy pillanatra olyan erős, hogy a háborgató visszaretten, szinte elpattan a kézmozdulatokból felépített faltól, visszaverődik róla. A jelenet talán két másodperc alatt zajlik le, szinte észrevehetetlen, de hatalmas jelenet. Már-már azt írnám, hogy ebben a két másodpercben van egy hatalmas lázadás, de inkább visszafogom magam, kár egy remek mozzanatba bármit is belemagyarázni, mert az csak a művészi élmény szűkítéséhez vezetne.

Haumann másik nagy pillanata hasonlóképpen cirkuszi jellegű. Haumann köténye alá egy vérrel töltött kutyahólyag van elrejtve, aminek rendeltetését Haumann nem sejti, Bodrogi tanácsolta neki, hogy a kutyahólyagot rakja oda, mert lehet, hogy valamire még jó lesz. (Ez a darab egyik s talán egyetlen mély ötlete: a cselesebb péklegény tegező viszonyban van a tárgyakkal, mert szegény, és nem engedheti meg magának, hogy el legyen idegenedve a tárgyaktól. Minden kis mütyürt eltesz, mert hátha jó lesz valamire. Minden kis vacak jó lehet valamire, csak elég szegénynek kell lenni ahhoz, hogy ezt valaki tudja.) Haumann köténye alatt tehát ott van a hólyag, amikor jön a rabló, és mindenkit kiirt, már csak a péklegények vannak hátra. Bodroginak eszébe jut a hólyag, és felajánlja a rablónak, hogy a barátját ő maga fogja kinyírni. A rabló élvezi a helyzetet, Haumann kétségbe van esve (és nem azért, mert éppen a barátja ajánlkozik gyilkosául, arcán nem vád, nem kiábrándulás, nem a barátság gyöngeségének felismerése tükröződik, mert ő is szegény, és a lelke mélyén nagyon jól tudja, mit ér a barátság, ha önfenntartásról van szó). Haumann azért van kétségbeesve, hogy még a szükségesnél is kevesebb perce van hátra. Könyörög a néhány másodpercnyi életért. Bodrogi kénytelen barátját huzamosabb ideig hólyagnak nevezni, hogy Haumann értsen a szóból. Amikor végre kapcsol, egy-szerre fölragyog, addigi meghatóan nevetséges halálfélelmét eltúlozva, immár megjátszva szinte repdes a színpadon, és még akkor is röpdös, amikor a kés már régen belevágódott a vérrel töltött hólyagba, és neki már rég el kellett volna nyúlnia. Nagy nehezen megint észbe kap, az örömtáncot haláltántorgássá változtatja át, persze megint túlozva, úgyhogy a kettő között szinte semmi különbség sincs. Ebben megint sok minden benne van, amit nem kell magyarázni. Hosszú időt vesz igénybe, amíg a vidám tántorgás a földön ér véget. A jelenet hatása óriási. A halállal ki van babrálva, legyőzte a kis emberi turpisság.

Ez a jelenet azért is jó, mert nem sokkal utána megismétlik, de komolyan. Bodrogit ugyanis tényleg lelövik, és akkor megismétlődik Haumann haláltánca, de már minden játék nélkül. A haláltánc Haumann-nál játék volt, széles, szögletes gesztusokból, bájosan idétlen mozgásból, komikus rángatódzásból összerakva, ahogyan az ember elképzeli a halált, amikor fogalma sincs róla. Bodrogi szinte nem is tántorog, csak nagyon lassan mozog, csak egy kicsikét görnyed össze, csaknem egészséges, az arcára azonban kiül valami nagy-nagy csodálkozás. Nincs az arcán kétségbeesés, felháborodás vagy fájdalom, egyszerűen csak csodálkozás van rajta, amely ott ült Bodrogi arcán mindvégig, csak éppen kópéságból. Most válik igazán őszintévé. Ezért az őszinteségért volt érdemes várni. Éppen most, éppen itt, éppen így? - kérdezi Bodrogi arca, és ez a reakció amennyire kézenfekvő, annyira mély és igaz is. Haumann most kétségbeesetten csámpázik barátja körül, de ez a csámpázás most a tragikum forrása lesz. Ok ketten azonos világ szülöttei és résztvevői voltak különbözőségük ellenére is, most azonban hirtelen fal emelkedett közéjük, Haumann rángatódzó kétségbeesése az életé, Bodrogi nyugodt és egyszerű csodálkozása a halálé. A nézők most is mosolyogni vagy nevetni akarnak, mert az eddigiek során világossá tették előttük, hogy ez az egész csak játék, hangsúlyozottan játék, a nézők most is játékot akarnak, mégis halálos csönd van a színházban, és ahhoz képest, hogy vígjátékot látnak, a nézők szinte illetlenül megrendülnek. Ez a jelenet sem tart sokáig, ez is csak néhány másodperc, de néhány pillanat valódi élet, egy röpke tragikus és igaz fuvallat.

Az előadást már akkor is dicsérni kellene, ha csak ez a három mozzanata volna igazán nagy élmény. De van még egy ilyen mozzanat, és ez a harmadik bumfordinak köszönhető, Paudits Bélának, aki egy félkegyelmű kis szerzetest játszik. Paudits szerzetese mindig akkor kezd röhögni, amikor nem kéne, tehát amikor ura és parancsolója, a püspök éppen nagyot hazudik vagy éppen nagyon korrupt. Paudits mélyről gurgulázva, fantasztikusan tud röhögni, és amikor másodszor fakad kacajra, a közönség már az első taktustól vele gurgulázik, és ezt még jó néhányszor meg kell tennie. Különleges adottsága ez Pauditsnak, önmagában nem több, mint cirkuszi mutatvány. Paudits tiszta, szabálytalanságában is őzikeszerűen szép arca persze magasabbra emeli a mutatványt, de még ez

sem művészet. Van azonban a félkegyelmű kis szerzetesnek egy nagyon nagy pillanata is. A két bumfordi éppen táncot rop, a püspök zavartan és a zenére illegetve magát bámul rájuk, mellette áll a kis szerzetes, kezében a Coca-Colás üveggel, abban szalmaszál, az imént éppen a püspök szürcsölte vele a nedűt az üvegből. Paudits a látványba feledkezve önfeledten beleszürcsöl a saját szerzetesi szájával a szalmaszálba! Ez idáig rendezői ötlet, méghozzá egészen kiváló. De Paudits egyszerre élni kezdi a bumfordiak táncát. Nem mozdul meg, mert nem teheti, a csuha lefojtja a mozdulatait, mégis megtelik a zene ritmusával, és ritmusra kezd járni - a szeme. Néhány erősebb zenei pontnál ismételten és egyre szenvedélyesebben kap bele fogával a szalmaszálba, tágra nyílt szeme pedig együtt táncol azokkal, akikhez a szíve szerint tartozik, csak nem teheti közhírré a püspök miatt. A szemtánc mögött egy nagyon egészséges ember van jelen, egy újabb bumfordi, aki minden kiszolgáltatottsága ellenére meg tud maradni bumfordinak, akit elragad a zene, az élet.

A három bumfordi egyszerűen nincs elidegenedve. A közönség úgy szórakozik, ahogyan igen ritkán. Ez pedig arra mutat, hogy a közönség sincs elidegenedve. Úgy látszik, mindössze annyit kell tudni, hogy a színház a játék háza, alapvetően egészséges és életvidám intézmény, és legyen szó komédiáról vagy tragédiáról, csupán az a feladata, hogy valamennyiünk közös lényegét adja vissza. Lényegünk végső soron az, ami a három bumfordié: az élet feltétlen imádata. Ezt fedezze föl bennünk, nézőkben, a színház, ezt a sajátosságunkat mutassa meg nekünk. Valahogy úgy, mint *A kutya testamentuma* előadásának legjobb pillanataiban a József Attila Színház tette.

ÉZSIÁS ANIKÓ

Párbeszédes pillanatkép Körmendi Jánosról

Új látogató toppan be a „sötét" szobába, és meglepő biztonsággal botorkál a bútorok között: új szereplő lép Peter Shaffer vígjátékának - Black Comedy - színpadára, és megpróbál világosságot teremteni. Milliomos műgyűjtőnek nézik - ki is derül róla, hogy ért annyit a művészethez, mint a gazdag sznobok -, jóllehet csak villanyszerelő, s a bejelentett rövidzárlatra jött. Körmendi János a néhány perces epizódban pompás megfigyelésekkel és ellenállhatatlan derűvel teremt egész embert, s nyújt a nézőknek hosszú időre emlékezetes alakítást. Művészetének lényeges-talán legfontosabb-eleme, hogy mindig alkalmazkodik ugyan a megírt szerephez, de játékában újra és újra felcsillan az oly ritka, tündöklő derű. Ez a jellemző „színpadon kívüli" egyéniségére is, akár a tévé büféjében, akár a színfalak mögött látjuk, míg jelenésére vár.

Ha a több mint húszéves, a Madách Színháznál eltöltött színészi pálya dokumentumait keressük, feltűnően kevés elemző cikket, kritikát találunk róla. Pedig gondosan és pontosan felépített karakterfigurái jóval több figyelmet érdemelnének. Ez a néhány sor és a színész önmagáról mondott szavai nem az eddig elmaradt cikkeket hivatottak pótolni, hanem az ezután következőket szeretné bevezetni. Egyben pillanat-képet is adni egy gazdag tapasztalatokkal teli, szerény és tudatos művészi pálya jelenlegi szakaszáról.

*

A jellemszínész feladata nehéz és aprólékos munkát igényel. Elsősorban azért, mert viszonylag rövid idő - sok esetben négy-öt perc alatt - kell hitelesen megformálni egy szerepet. Az alakításnak tartalmaznia kell minden fontos ismertetőjegyet az adott figuráról. Ehhez pedig leginkább jó emberismeretre van szükség. Arra, hogy az emberekben mindig meglássam a jellemző vonásokat, s ezeket adott esetben egy színpadi figurára alkalmazni tudjam. Ebben a munkában a rendező nagyon sokat segíthet. Egyrészt ő biztosítja a körülményeket, amelyek között kialakulnak az alakítás főbb elemei, másrészt ő dönti el, hogy helytálló-e a szerepfelfogás.

Nekem nincsenek úgynevezett nagy szerepálmaim, amelyeket, ha nem játszhatnék el, örökre boldogtalannak érezném magam. Vannak viszont olyan észlelt, tapasztalt, fel-háborító vagy megnyugtató emberi magatartás-formák, amelyeket szeretnék a közönségnek megmutatni. A célom tehát az életben előforduló apró kis helyzetek, események, különböző karakterek és nüanszok felidézése, ábrázolása, esetleg szatirikus formában való felnagyítása.

*

Herman Wouk kétrészes bírósági tárgyalása, *a Zendülés a Caine hajón* izgalmas dokumentuma a második világháborúba bekapcsolódó amerikai hadsereg belső ellentmondásainak. A szemünk előtt pergő, jól bonyolított cselekmény azonban olykor eltereli figyelmünket a valóságos konfliktusokról: a túlzott mozgalmasság zavarja az érdekes gondolatok hatását. Emberi kapcsolatok kusza szövevényével állunk szemben, s ezek között dr. Forrest Lundeen orvos-kapitány szerepe a szó valódi értelmében perdöntő.

Hogyan oldja meg Körmendi János az orvos-kapitány bonyolult figuráját?

Rendkívül egyszerűen. Elleste és összegyúrta mindazokat a meglevő tulajdonságokat, amelyeket egy különös alkalom, nevezetesen a bírósági tárgyalás hív életre az emberben. Ráadásul ezen a tárgyaláson emberünknek szakértőként kell viselkednie. Hogy ez hatásos és hiteles legyen, mindenekelőtt *méltóságáról* kell meggyőznie a jelenlevőket. Mérhetetlen biztonságát megjelenése, testtartása, kimért mozdulatai fejezik ki. Bölcsessége némi fölénnyel párosul, s mindezt egy kevés önelégült mosollyal fűszerezi, ahol a helyzet megkívánja. Öröme teljes, amikor a védő láthatóan meghódol szakmai tudása előtt.

Am mindez kevés, hiszen elmeorvosról van szó! Miből tudjuk meg a kihallgatott foglalkozását? Parányi gesztusokból, mozzanatokból: egy-egy jól elhelyezett naiv mosoly, egy-egy szelíden ráhagyó „tessék", itt-ott fontoskodó-koncentráló szemöldökösszevonás, és előttünk áll dr. Forrest teljes valójában. Mindezek jelzik a figura belső ellentétét is, amely arra a meggyőződésre épül, hogy egészséges ember nincs. Következésképpen az orvos-kapitány állandóan két pólus között hányódik: egy-szerre kell szigorúnak és megbocsátónak

lennie környezetével szemben. Megértő nyájassága tehát nem más, mint a betegeivel tanúsított elnézés. Egyszeri színpadra lépése is elég Körmendinek ahhoz, hogy a figura félelmetessé és mulatságossá váljék.

*

Van, aki kis és nagy szerepeket tart számon. Szerintem a színésznek egyetlen dolgot kell figyelembe vennie és következetesen megvalósítania: nem oldalszámmal mérni egy szerepet, de megpróbálni azt mélységében és magasságában teljessé tenni. Ez a jellemszínésznél hatványozottabban érvényes. Sokszor a szerepet úgy kell értelmeznie, hogy nem azon van a lényeg, ami elhangzik, hanem amit elhallgat. Éppen ezért, amikor egy új szerepre készülök, mindig a figura belső logikáját igyekszem felkutatni. Ez gyakran színfalak mögötti játékot igényel, hogy majd a színfalak előtti mondatok hitelessé váljanak. Állandóan arra törekszem, hogy egy alakításhoz a legfontosabbat emeljem ki, a legkevesebb eszközzel. Így áttekinthetővé válik a legbonyolultabb jellem is; az eszközbeli egyszerűsödés pedig biztonságérzetet ad. Minden szerepet szívesen vállalok, de ha a szerző nem következetes, akkor bizony nehéz és rossz játszani.

*

Körmendi János Tabi László Családi dráma című vígjátékában Káldy Nórával (Madách Kamaraszínház) (Iklády László felvétele)

A Családi dráma, Tabi László vígjátéka felhőtlen és súlytalan, még akkor is, ha főszereplője, a sikeres színpadi szerző mindent elkövet, hogy békés budai lakása véres családi dráma színtere legyen. S mit tehet e mesterségesen fel-korbácsolt idegzetű író (és féltékeny férj!) gyógyulásáért a doktor, ha a segítségét kérik?

Jóformán semmit. De azt hogyan ?

Körmendi János azt a megoldást választotta, hogy félúton maradt a barát meg a háziorvos, a szomszéd meg az idegen között. Egyszerre udvarias, mintha bármilyen más, „igazi" betegnél lenne, és kíméletlen, mintha a legjobb barátjával beszélne. Kitűnően eltalálta a „gyógyszerárulás" pillanatait: hasonlatos a jó kereskedőhöz, aki vevője határozatlanságát kihasználva, de ismerve szükségleteit, igyekszik a „vételre" rászedni. Másodszori megjelenése már bizonyos árnyalatok kidolgozására is lehetőséget ad. A helyzet jóvoltából előbb a férjnek, majd a feleségnek kis híján ugyanazt mondja, a mondatok hangsúlya lesz csak más: az elsőnél ridegebb, kimértebb, a másiknál rábeszélőbb, szórakozottabb. Közben arra is jut ideje, hogy egy könyv félrelökésével a filozófus (egy harmadik személy!) iránti ellenszenvét kifejezze. Mindezzel együtt egy rokonszenves, ám eléggé hétköznapi figurát állít elénk.

*

Karinthy Ferenc *Szellemidézés* című családi albumának irodalom körül settenkedő, fura figurája Zudor. Kicsit lump, kicsit érzelgős, de mindenképpen tiszta ember, akinek az a tragédiája, hogy alig figyelnek rá. Ezért aztán nem is az a fontos, amit elmond, hanem amit alhallgat. És ez a legfőbb sajátossága, egyben értéke Körmendi János alakításának: a szinte véletlen kibuggyant félmondatok, tétova léptek, fáradt mosolyok, abbahagyott mozdulatok mögött sejteti meg Zudor egész lényét, vágyódását a szereplésre és a sikerre. Hiszen Zudor saját bevallása szerint egyetlen verset sem írt, mégis a legnagyobb költők közé sorolja magát. Lehet, hogy *igaza* van. A vázlatosan megírt szerepből Körmendi finom érzékkel teremt hús-vér alakot: ironikus felhangjai és sokatmondó hallgatásai azt is érzékeltetik hogy Zudor nemcsak önmagát, de a környezetét, a szűkebb és tágabb világot is jól ismeri. Azt a tékozló, széthulló világot, amelynek ő is jellemző típusa.

*

Nem tartozom az elégedetlenkedő színészek közé. Pedig az évek során sok olyan szerepet kaptam (filmben rádióban, tévében), amelyek nem igényelnek többet rutinnál. Ez egy kicsit a skatulyámnak „köszönhető", amelybe beillesztettek, s amit nálunk nagyon kevés színész tud elkerülni. A színházban, úgy

érzem, becsülnek, és gyakran bíznak rám olyan szerepet, amelyből csak az én felfogásomban lesz alakítás. Az idők múltával arra a roppant egyszerű következtetésre jutottam, hogy csak magamban csalódhatok. Ezt pedig igyekszem elkerülni, s úgy játszani, hogy a csalódás be ne következzék.

*

Nagy ívben építi fel Burgesst, a minden hájjal megkent, ravasz üzletembert, G. B. Shaw *Candidájában*. A figura valamennyi lehetséges hangulatváltozását a legjobbkor alkalmazza, üzleti érdekeinek megfelelően. Mindenkihez külön viszonylatrendszere van. Vejével szemben, ha kell, szégyenlős, de nyomban utána harsányan háborgó; ha kell, sértett, hogy aztán, tüstént ájtatos pózba vágja magát. Egyszer hatalmától öntelt, máskor megalázkodik a kedvező kapcsolatok ígérete előtt. Körmendi e szélsőségeket visszafogottan, nagy önfegyelemmel, a szatirikus elemek (hangsúly és mimika) fokozásával oldja meg. Természetes humora itt Shaw paradoxonjaiból táplálkozik, s ugyanakkor összetéveszthetetlenül egyéni színeket villant fel. Közös jelenetében a lenézett titkárnővel az erősebb eszközöktől sem riad vissza: pöffeszkedő, fölényes, dühös és erőszakos. Mégsem tudunk rá haragudni; igaz, irigyelni sem tudjuk.

*

A közelmúlt nagy sikerű alakításaitól elérkeztünk a mai szerepekhez. S még nem szóltunk arról, hogy Körmendi János új feladatokra készül . . . Estéről estére elmélyült felkészültséggel és játékos kedvvel lép színpadra, hogy nevetést fakasszon, gondolatot közvetítsen, embert formáljon. Hogy is mondta Hevesi Sándor? Bejön egy szereplő, bejön egy világ. Bizonyos, hogy Körmendi János ezt a világot mindig magával hozza.

MÉSZÁROS TAMÁS

Drámaírók iskolája

Beszélgetés
Gyárfás Miklós tanítványaival

- Iskolaszerűen, egy metodika keretei között drámaírást tanulni : Magyarországon meglehetősen szokatlan. E téren semmiféle hagyománnyal nem rendelkezünk. Mi vezette önöket arra, hogy jelentkezzenek a Színház-és Filmművészeti Főiskola első ilyen jellegű tanszakára?

Juhász F. István: Nem is merem megmondani, hogy hány éves korom óta írok, mégpedig kizárólag színdarabot. Soha nem gondoltam arra, nem is reméltem, hogy ezt valaha iskolában, mint tantárgyat tanulhatom. Igényem tehát azért nem volt erre, mert ilyen lehetőség nem létezett, előzményét, gyakorlatát nem ismertem. Viszont amióta hétéves koromtól mindenfélét megnéztem a színházakban, és hogy nagy szavakat használjak, megcsapott a színpad varázsa, azóta tudom, hogy engem íróként is csak a dráma érdekel. És arra is hamar rájöttem, hogy a drámaírásnak sajátságos technikája, mesterségbeli tudnivalói vannak. Amikor megtudtam, hogy mindennek elsajátításáról szó lehet itt a Főiskolán, akkor tudatossá vált bennem az igény is iránta.

B. Turán Róbert: A mi dramaturg-drámaíró osztályunkkal kapcsolatban már az induláskor értetlenségek, fenn-tartások hangzottak el. Úgy érzem, magyarázatra szorul, hogy mi ez tulajdonképpen. Természetesen nem hisszük, hogy az írás *vagy* akár a drámaírás meg-tanulható. De az írást misztifikálni sem szabad teljesen. A drámaíráshoz szükséges bizonyos színpadismeret. Ez a négy év nem tehetségpótló, hanem rendszeres segítség, módszeres vizsgálódás a drámatörténetben és a dramaturgiában. Lehetőség arra, hogy kikísérletezzük önmagunkat. Hogy nálunk fenntartások lehetnek egy ilyen drámaírókurzussal szemben, az - szerintem - egy elmaradt tudatállapotból következik. Magyarországon prózaíróként kell valakinek befutni, hogy némi hitele legyen a színházakban, hogy egyáltalán szóba álljanak vele és elolvassák a darabját. Prózaírókból is lehet drámaíró, de ezen az úton nem teremnek okvetlenül jó színművek. Lukács György mondta például Déry Tibor *Tükör* című darabjával kapcsolatban, hogy az epika és a dráma összekeverése ugyanolyan meddő törekvés, mint amikor két homoszexuális elhatározza, hogy gyerekük lesz. Hadd idézzem újabb példaként Sükösd Mihály *A kívülálló* című drámájának sorsát. Az eredeti kisregény remek volt, s miután az írót érdekelte a színház, a színházat pedig a kitűnő írás, Sükösd dramatizálta saját művét. Egy jó kisregényből rossz dráma született. Erre több más példát is hozhatnánk. A Szovjetunióban, Amerikában vagy Németországban müködő drámaíróiskolák, tagozatok célja régóta az, ami a mienk is: az adottságokat, a feltételezett tehetséget párosítani a színpadi tapasztalattal. Reméljük, hogy mi, akiknek ez megadatott, nagyobb helyzeti energiával, több önbizalommal indulunk a pályán. Ettől ugyanis sok függ. Az ember az első bukástól egy életre elkedvetlenedhet, kikerülhet a színház vonzásából.

- Úgy gondolják, hogy egy bizonyos technikai minimum elsajátítása, ha nem biztosítja is az írói egyéniség felfedezését, de legalább megvéd a bukástól?

B. Turán Róbert: Gyárfás tanár úr éppen arrafelé terel minket, hogy önmagunkat, a saját elképzeléseinket valósítsuk meg. Éppen ezt érezzük módszere nagy előnyének. Nem hátba vereget, hanem irányít és „nyeseget". Természetesen közben meg kell ismerkednünk a különböző írói stílusokkal, eszközök-kel is.

Schwajda György: De a cél sokkal több, mint hogy különböző stílusokat próbáljunk utánozni. Itt élünk egy társadalomban, amelynek tulajdonképpen nincs megteremtve a drámairodalma. Beszélhetünk-e már a magyar szocialista drámáról? Szerény képességeinkkel ennek a megteremtésén akarunk dolgozni. A tartalom tehát a cél. A formák, stílusok, azt hiszem, már ki vannak találva. A görögöktől Beckettig mindenféle formával próbálkozott a drámairodalom, most azt kellene kipróbálni, hogy melyik illik a mi tartalmainkhoz.

- Nem hisz abban, hogy az új tartalomhoz új dramaturgiát lehet találni? Mindent kipróbáltak mára színházak, és most valami eklektika felé tartunk ?

Schwajda György: Osztályfőnökünk, Gyárfás Miklós harmadik éve azt tanítja nekünk, hogy dramaturgia mint olyan nincs. Mostanában kezdem ezt igazán megérteni. Mert minden új dráma, amely valóban új gondolatokat és olyan erkölcsi

négyszemközt

társadalmi törvényszerűségeket tár fel, amelyek azelőtt nem voltak nyilvánvalóak, bármilyen eszközökkel teszi is ezt, akár a görög tragédia, akár az abszurd kifejezésmódjával, az egyben egy új dramaturgiát teremt. És többé nem fér bele a már meglevő keretekbe.

– *Milyen lehetőségei vannak annak, hogy amit leírnak, ne csak verbális kísérlet maradjon, hanem színpadra is kerüljön ? A főiskolai vizsgaelőadások között az Önök darabjait is hirdetik a plakátok.*

Schwajda György: Az a lehetőség, hogy a főiskolán belül színpadra kerüljünk, három év alatt csak egyszer adatott meg. Ötünk közül nekem és B. Turán Róbertnek. Nehéz ezt egyeztetni a főiskola többi tanszakával, ahol a színészeknek és a rendezőknek meg kell felelniük a vizsgakötelezettségeknek. És természetes, hogyha egy színész elindul az életbe, és a jövőjéről van szó, akkor nem egy bizonytalan sorsú drámában akarja bebizonyítani, hogy milyenek a képességei. Ugyanez vonatkozik a rendezőhallgatókra is, és én ezt teljesen érthetőnek tartom.

– *De hát nemcsak vizsgaelőadásokból áll a színész- vagy rendezőtanszak munkája.*

Juhász F. István: Az idén kilátásunk nyílt arra, hogy a másodéves rendezők a mi egyfelvonásosainkkal is dolgoznak majd. Úgy tudjuk, hogy Major tanár úr akarja ezt. Mi nagyon szeretnénk, a műhelymunka így lenne igazán teljes.

–*Jelent-e majd adminisztratív könnyebbséget a pályán, ha elővesszik a diplomájukat, és igazolják, hogy elvégezték ezt az iskolát?*

Schwajda György: Ezt egyelőre nem tudjuk. A főiskola nem vállalta a fölvételünkkel az elhelyezési kötelezettséget is, de arra ígéretet kaptunk, támogatnak majd abban, hogy a színházaknál dramaturgokként dolgozhassunk.

B. Turán Róbert: Azt hiszem, egészséges dolog lenne, ha a színházakban olyan dramaturgok lennének, akik maguk is írnak színpadi műveket. Erre most nemigen tudnék példát mondani.

– *Nem biztos, hogy egy újságnál az a legjobb irodalmi szerkesztő, aki maga is író. De tegyük fel, hogy ez megoldás az Önök számára, egzisztenciális értelemben. Lehetővé teszi, hogy abból éljenek, ami közel áll Önökhöz, vagyis a színházból. De ha jól tudom, elsősorban drámaírók akarnak lenni. Hogyan látják az írói érvényesülés útját ?*

Juhász F. István: Hogy mint író, mikor, hol és hogyan léphetek közönség elé, azt itt, ebben a percben teljesen bizonytalannak érzem, és egyre bizonytalanabbnak. Közel három év után, amit a főiskola falai között töltöttem, úgy tapasztalom, hogy éppen a korunkbeli színészek és rendezők között nagyon kevés az érdeklődés a mi munkáink iránt. Nem sikerült igazán az a törekvésünk, hogy valamelyes kapcsolatot teremtsünk velük. Akik mint rendezők vagy mint színészek végeznek, azok biztosan játszani és rendezni fognak. Ugyanez nem vonatkozik a mi íróságunkra. Ezért az a célom, hogy a dramaturg szakmát, ezt a bizonyos mértékig megtanulható, elsajátítható mesterséget tisztességesen magamévá tegyem, ily módon segítve majd a „nemzet csinosodását."

- *Mégiscsak Önök lesznek az ország első „képzett" drámaírói. Valószínű, de legalább feltételezhető, hogy Önökkel sok szempontból könnyebben tudnak kapcsolatot tartania színházak is, minta teljesen kívülről érkező szerzőjelöltekkel. Tapasztalnak érdeklődést munkájuk, készülő műveik iránta színházvezetők részéről?*

Schwajda György: Valamennyi igazgatót, főrendezőt és a dramaturgiák munkatársait is meghívtuk ide a főiskolára, hogy beszélhessünk terveinkről, elképzeléseinkről. Budapestről egyedül Ádám Ottó jött el és Malonyai Dezső, a Minisztérium Színházi Főosztályának vezetője. Vidékről három színház fogadta el meghívásunkat. Itt volt Pétervári István Veszprémből, Székely Gábor Szolnokról, Nógrádi Róbert és Czímer József Pécsről. A többiek időhiányra hivatkoztak. *(Évek óta nem volt olyan nagy érdeklődés főiskolai vizsgaelőadás iránt, mint amikor Schwajda György és B. Turán Róbert drámáját játszották. Ott volt a szakma színejava. - A Szerk.)*

- *Született ebből a találkozásból együttműködés?*

Schwajda György: Nem. Én teljesen igazat adok Juhász Ferinek, egyetlen lehetőség van, jó dramaturgnak lenni. Amit itt megtanult és elképzelt az ember, de saját magának mint írónak nem sikerült megvalósítania, ahhoz, ha már a színháznál van, megkeresheti a tehetséges partnereket, és velük talán megcsinálhatja. Nekem ez a szándékom.

B. Turán Róbert: Távlatokban gondolkodva is alapvető problémának tartom a publikációs lehetőségek hiányát. Ez szorosan összefügg a színházakkal való kapcsolatteremtés kérdésével. Honnan ismerjék meg írásainkat, és általában a fiatal drámaírók munkáit azok, akiket érdekelne? Színdarabot, netán egyfelvonásost sokkal nehezebb bemutató előtt, kezdő írónak kiadatni, mint egy induló novellistának az első kötetét. Nálunk az a fogalom, hogy fiatal drámaíró nem létezik. Írók vannak, akiknek végig kell játszaniuk valamennyi hangszeren, míg végül kirándulhatnak a dráma területére.

– *A 60-as években sok szó esett arról, hogy nincs fiatal prózairodalmunk. Azóta lett. A Magvető és a Szépirodalmi Könyvkiadó szinte havonta kiadja a maga fiatal próza-íróját. Drámát csak a már befutottaktól fogadnak el. E abból a szemléletből is ered, hogy a drámaírónak hosszabb az „érési ideje" . Igaz ez ?*

Juhász F. István: Nem hiszem, hogy jobb drámaíró leszek, ha előbb megírok öt közepes regényt. A kiadókat csak a színpadon már kipróbált darabok érdeklik. Nekünk tehát mégis a rendezők körében kellene szövetségest találnunk, de ez roppant nehéz, mert a pályakezdő rendezők ismert szerzőkkel vagy klasszikusokkal akarnak foglalkozni, az idősebbek pedig úgy érzik, hogy nekik joguk van fémjelzett szerzőkkel dolgozni, minket rendezzenek a fiatalok. A két bába között aztán elvész a gyerek.

- *Ez egy „ i volt előbb : a tyúk vagy a tojás ?"-probléma. A kiadók a színpadi, a színházak pedig az irodalmi siker biztosítékát várják.* Mivel *magyarázzák, hogy mégis világszerte létezik egy huszonéves drámaírói nemzedék, amely meg tudja találni az utat a közönséghez, a saját korosztályához?*

B. Turán Róbert: Gondolom, ez a színházszervezeti különbözőségek miatt is van. Számtalan vállalkozás, tudatosan kísérletező együttes működik, amelyekkel a szerzők, ha szedett-vedett módon is, de megvalósíthatják az elképzeléseiket.

Schwajda György: Természetes, hogy mi együttműködést várunk a színházaktól, de az is természetes, hogy minden színháznak megvan a maga kockázata, és saját lehetőségeinek a határa. Egyszerű gyakorlati szempont, hogy ha egy novellista megbukik, önmagának bukik meg, viszont egy darab színrevitelével egy egész társulat bukhat, az anyagi veszteségről nem is beszélve.

– *Magyarországon igen kiterjedt amatőr mozgalom van Ez nem jelent valamilyen lehetőséget?*

B. Turán Róbert: Ők sajnos, egyszerűen azzal küszködnek, hogy nem engedték be őket a tojásba, és átesve a ló túlsó oldalára, eljutottak a profi színház teljes tagadásáig. Azt tartják, hogy a konvencionális színház itt és ma használhatatlan.

– *Vannak kapcsolataik az amatőrökkel?*

B. Turán Róbert: Nincsenek. Néha

látjuk őket. Az ITI decemberi kongresszusán beszéltem némelyekkel, akik megkérdőjeleznek mindenfajta irodalmi alap-anyagot. De nekünk nincs szándékunkban szétverni a színházat.

– Nem hiszem, hogy az amatőrök kizárnák az írót az alkotásból. Legfeljebb olyan úton próbálnak járni, amely a látványelemek és az irodalom szorosabb kapcsolatához vezet. Minden színjátékot meg kell írni.

B. Turán Róbert: Én úgy látom, hogy az amatőröknek nincs még ránk szükségük. De kétségtelen, hogy vannak olyan kísérleteik, amelyekkel ha nem is azonosulunk, azért eredményeiket be lehet és kell építenünk a drámaírásba, hogy egyfajta szintézis jöjjön létre.

– Az a tény, hogy mint leendő drámaíróknak, nehezebb utat kell végigjárniuk a prózaíróknál, befolyásolja-e az írói termékenységet? Tudnak-e a fióknak dolgozni?

Juhász F. István: Úgy érzem, hogy a mondani akarás, de a felelősség is erősebb lett valamennyiünkben. Én valamikor könnyen és gyorsan írtam, most egyre lassabban és nehezebben. Végeredményben kiérleltebb, teljesebb írásokat akarunk létrehozni.

- Ha most egy színház darabot kérne Önöktől, hányat tudna készen letenni az asztalra?

Juhász F. István: Három egyfelvonásost és egy kétrészes darabot. Azt hiszem, ez igazán nem riasztó szám az igazgatók számára. Egyikünk sem gyártja zsákszámra a drámát, nem árasztjuk el műveinkkel a színházak irodáit.

– Milyen formában kell majd megvédeniük a diplomájukat?

B. Turán Róbert: Ahogy a rendezőknek van diplomarendezése, úgy nekünk lesz diplomadarabunk. Ebben az évben kell megírnunk, hogy a következő évadra valamelyik színház számításba vehesse. Mert minket természetesen nem oszthatnak be a főiskoláról egy-egy színházhoz a darabunkkal együtt, magunknak kell megtalálnunk a bemutató lehetőségét.

Schwajda György: Tehát ez is attól függ, hogy találunk-e olyan rendezőt, akivel együtt tudunk dolgozni, olyan színházat, amely vállalja a velünk járó kockázatot. És miután ebben az esetben a diplománkról lesz szó, valóban ideális együttműködésre lenne szükség.

– Mi történik, ha a diplomamunkának szánt darabot nem fogadja el egyik színház sem?

Schwajda György: Akkor addig kell írnunk, amíg nem sikerül vállalkozót találni.

ANTAL GÁBOR

„A személyiség nyomában"

Hermann István könyvéről

Lessingnek ugyanazokból az erényekből, amelyek tragédiák sorozatához vezettek, vígjátékot sikerült teremtenie. Kérdés, hogy nem ugyanazok a gondolatok vezetnek-e sokszor tragédiákhoz, amelyek - ha megszabadítják az őket lebéklyózó elemektől - adott esetben a bölcsesség, a jólét és a vígjáték forrásaivá válhatnak.

Azt a két mondatot idéztük, amellyel Hermann befejezi új - *az Elvek és utak* című sorozat keretében megjelent, s a *Drámai kalauz* alcímet viselő - könyvének *A bölcs* Náthánról szóló részét. Jóval többet kellett volna citálni azonban, hogy éreztethessük azt *az iróniát is,* amely a könyv hangvételét végig jellemzi. Csak akkor tűnne fel az olvasónak, hogy vajon a szerző kérdése - nem ugyanazok a gondolatok vezetnek-e tragédiákhoz, mint amelyek komédiákhoz - ironikus-e, legalábbis egy csöppet? De még jobb lenne leközölni az egész esszét, sőt az egész könyvet; akkor válna csak igazán világossá előttünk, hogy a kitűnő filozófus és kritikus *már eleve* abból indul ki, hogy nem annyira az író választja ki témája műfaját, hanem a mű-faj az írót. „Egy műfaj kulcsa egy kor-szak zárját nyitja - állapította meg Hauser Arnold, és az új Hermann-könyv még azt is bizonyítja, hogy lehetnek s vannak is korok, amikor a kulcsok zárakká, a zárak pedig kulcsokká változnak. Ez a könyv azonban nem monográfia, hanem esszégyűjtemény; a szerző nem egyes korszakokat - és műfajokat - vizsgál, hanem egyes műveket, az *Oidipusz* királytól Brecht *Koldusoperájáig.* Alkotók (és drámahősök) személyiségébe igyekszik behatolni Hermann, hogy ezúttal ezzel a módszerrel közelítsen a személyiség történetéhez a dramaturgiában, vagy ha úgy tetszik, a személyiség drámájához a történelemben. Innen az irónia, amely egyfajta távolságot tud teremteni a drámák belső világa és e (nemegyszer meglehetősen rendetlen zsúfoltsággal berendezett) világ kutatója között.

A fenti citátum kétségkívül alkalmatlan arra, hogy kellően tükrözze a szerző ironikus távoltartását - és egyben lírai közelségét - Lessing hőseihez. Mégis, nemcsak *a Náthán-esszé,* hanem az egész könyv egyik *ars poeticáját* adja ki az idézet, és azon belül is különösen e néhány szó: „ha megszabadítják az őket lebéklyózó elemektől ..." Ha ugyanis A sze*mélyiség nyomábant* megpróbáljuk elhelyezni Hermann István eddigi, dramaturgiai jellegű művei közé - és egyáltalán, az elmúlt időkben különösen meg-élénkült magyar dramaturgiai (és kritikai) irodalomban -, akkor a legfontosabb újdonság, amit a szerző a drámai személyiség sorsával és lehetőségeivel kapcsolatban felvet, éppen a béklyóval függ össze. Azzal tudniillik, hogy ha az emberek már tudatára ébrednek annak, hogy egy béklyó béklyó, akkor már valahol meg is kezdődött azoknak az eszközöknek a feltalálása, amelyekkel azt le is lehet verni a kezükről. A drámaírónak - e fogalmat azonban ki kell terjeszteni: a színháznak - egyszerre kell figyelnie a béklyókra és az emberekre. Ettől függ, hogy megtalálják-e azt a műfajt, amelyik a legjobban fejezi ki a kort, és azt is, amelyik a korból a holnap felé mutat.

Ami Lessinget illeti, ő felszabadító pátoszú parabolát alkotott, tényleg „ugyanazokból az erényekből", amelyek másoknál - például Racine-nál - tragédiákhoz vezettek. *A Felvilágosodás* írója - a maga szűk körű, de lelkes közönsége közegében - előítéleteknek láthatott egy sor olyan familiáris és rendi köteléket, amelyeket Racine rosszaknak, kínzóknak, ám elszakíthatatlanoknak vélt. Lessing kellő minőségű bölcsességet - és megfelelő mennyiségű pénzt - nyújtott át rokonszenves Náthánjának, aki által bebizonyította: az ellenségek valójában rokonok. Újabb tapasztalataink birtokában már nem annyira lelkesedünk, mint inkább mosolygunk *A bölcs Náthánon.* Mégsem vetjük el, éppen hogy nem Lessing „üzenetét", ami Hermann tolmácsolásában az, hogy próbáljunk eljutni „a bölcsesség, a jólét és a víg-játék" forrásaihoz. Eljuthatunk-e azonban bármilyen tiszta forráshoz, ha sorra vesszük figyelembe a történelem - és a dramaturgia - minden, Lessing óta „postára adott", hiteles híradását is? Többek között azt is, amit Sartre mutat ki meggyőzően. Vagyis, hogy lehetnek korok és körök, amikor a rokonok ellenségek. Ennek ellenkezőjét a parabolisztikus mesejáték már nem tudja kellő erővel bizonyítani. Újabb műfajok kellenek, vagy újabb műfaji variációk.

Szemle

Persze azért, a „vígjáték"-nak - mint a jóléttel és a bölcsességgel egyenértékű vívmánynak - emlegetése nemcsak gyöngéd irónia Hermann-nál. A *Szentiványéji álmot* (belülről) vizsgáló esszében fejti ki Hermann könnyedebb stílusban és (furcsa módon) mégis árnyaltabban, mint régebbi elemző tanulmányában Shakespeare e művéről, hogy Theseus „sikeres" menyegzőjének az a titka, hogy sikerül áttennie minden konfliktust Puck világába. Az igazi vígjáték - Theseus igazi lakodalma - az lesz te-hát, amikor nem degradálódnak álommá sem a lehetőségek, sem a problémák. És megvan rá a remény, hogy a különböző országokban és helyzetekben élő (küzdő, vívódó, álmodó és kereső) „Theseusok" - nem utolsósorban éppen azért, mert olyan súlyosakká váltak az emberiség konfliktusai és ellentmondásai - végül is megüljék *a tudatosság menyegzőjét.* Ehhez az első lépés : mindenféle béklyó tudomásul vétele. Sőt, annak a felismerése is, hogy az idők során még az is béklyóvá válhat, ami sokáig ellenbéklyónak számított.

Hogy Theseus és Puck sajátos „munkamegosztása" milyen variációkat szülhet, arra jó példa e szabálytalan „drámai kalauz"-ban Werle Gregers személyisége és története is. Ibsen e hőse - mint tudjuk - feldúlja Hjalmar Ekdal nyugalmát, elrabolja álmait, amelyek nélkül Hjalmar már nem tud élni. A korabeli kritika szerint Werle - Ibsen fejében - hős volt, olyan ember, aki joggal vélte, hogy vannak hazug álmok is, amelyek lebéklyózzák az embert, és a béklyókat le kell verni. Werle azonban nem tudja - és mint arra több kritikus már jóval Ibsen halála után rámutatott, voltaképpen nem is akarja - megoldani Hjalmar életét; neki saját profétizmusa a fontos. Az Ibsen-darab ezek szerint idejétmúlt moralizálás. Hermann igen szellemesen mutat rá, hogy az sem lenne baj, ha Ibsen moralizált volna, ha egyszer olyan darabot rögzített papírra, amely elbírja más korszakok hangsúlyváltásait, igényeit, felismeréseit. A helyzet azonban az, hogy Ibsen egyáltalában nem került Werle Gregers „uszályába". *A vadkacsa* mindig is szatíra volt, a könyvmoly-moralizálás (az „ideális követelések") szatírája, és nem Ibsen tehet arról, ha ezt nem vették észre. *A vadkacsa* mindenképpen aktuális, s egy jó rendezés igen szuggesztíven kihozhatja (mert benne van a darabban), hogy akár még a béklyók viselése is jobb - ha közben türelemmel gyakoroljuk magunkat abban, hogy előbb-utóbb levethessük őket -, mint azt hazudni magunknak, hogy össze tudjuk törni a bilincseket, amikor erre még nem vagyunk képesek. A legrosszabb persze az, amikor már csak másoknak hazudjuk azt, amit magunk már tudunk vagy legalábbis sejtünk. „A polgári világ morális követelményei alacsonyabb rendűnek bizonyulnak még a legsivárabb életnél is" - állapítja meg (Ibsen és Gregers személyiségének padlásán és pincéjében végzett kutatásait mintegy összegezve) Hermann. És ha elgondolkodunk ezen, akkor világosan látjuk, hogy ez a felismerés végül is Becketthez vezet, a „Godot-várás" megfejtésének témájához.

A szerző azonban nem utal erre sem külön Beckett-esszében, sem mások műveiről szóló írásokban. El kell töprengeni azon, hogy miért nem néz szembe Hermann - egy könyvben, amely címe szerint a személyiség nyomait kutatja - azzal a Beckett-tel, akinél a személyiségnek állítólag már nyomai sincsenek. Tényleg így van ? Ha igen, ha nem, ennek a könyvnek - *éppen ennek* a könyvnek! - fel kellett volna vetnie ezt a problémát is. (Igaz, a szerző már szólt erről régebbi írásaiban, de hát szólt *a Szentiványéji álom*ról is, *a Bánk* bánról *is, a Hedda Gablerr*ől is. Ebben az új munkájában azonban új érveket -- és új kérdéseket - hozott Hermann az említett művekről, és egy sor, itt most nem említett műről is. Az esszéket új felismerések, új kérdésfelvetések koherenciája tartja össze, ez érlelte könyvvé. Egy ilyen könyv záróakkordja nem lehet egy bármilyen érdekes *Koldusopera-esszé!)*

Igazi problémánk azzal van, ami hiányzik a könyvből. Van azonban több olyan túlzás is, amit a szerző nyilván annak a különben helyes törekvésének a hevében írt le, hogy minél érdekesebben fogalmazzon, hogy a színházi embereket közelebb hozza az éppen a szín-ház által manifesztálható gondolatokhoz. Ilyen túlzás - például - az, amikor *a* Tartuffe-esszében azt állítja, hogy Cléante a darab legmegvetendőbb figurája. „Életszakács"-nak is nevezi Hermann Cléante-ot, aki „vesz az életben egy csipetnyi szentséget, egy csipetnyi jámborságot, egy csipetnyi önzést, és az egészet olyan bölcsességgé keveri, hogy az embernek fölfordul tőle a gyomra". Ezzel szemben Tartuffe „valóban szent ember, valóban szent módon él, csak éppen gyakorlatilag gazember".

Szellemes gondolat - nagyon is közel áll Moliére szándékához, és a Moličre-darab mai „üzeneté"-hez is -, hogy Tartuffe zseniális valaki, akinek „amennyiben ő a megtestesült erény, mindenhez joga van', és akinek árnyékában Cléante középszerű figura. De miért lenne egy középszerű fickó feltétlenül megvetendő, s különösen a „legmegvetendőbb"? Megvetni nem azt kell, akinek nincs igaza - és azt sem, aki nem elég bátor, nem elég bölcs -, hanem azt, aki azt hazudja, hogy igaza van, amikor pedig tudja, nincs igaza. Aki zseniálisnak állítja be magát, amikor nem az. Cléante akár puszta szövegét nézzük, akár funkcióját a darab egészében - nem hazudja magát sem önzetlenebbnek, sem bölcsebbnek, mint amilyen. A zseniális Tartuffe-höz képest, persze, csak a receptek embere Cléante, és Dorine-hoz, a szobalányhoz képest is csak kis kurta ő az élet boszorkány-konyháján. *A* Tartuffe-ben azonban talán mégis inkább a „szent módon" élő, „csak éppen gyakorlatilag gazember" Tartuffe a megvetendő .. .

Ezt az egyetlen példát azért hoztam fel, több más véleményem szerint stiláris -- túlzás közül, mert jellemző, és mert nem is egészen csak stiláris. Hermann mintha egy kicsit túl szigorúan bánnék azokkal a szereplőkkel, akik ugyan nem zseniálisak, nem is az igazság bajnokai, sőt mások személyiségéből szedegetik össze a maguk személyiségét. Tartunk tőle ugyanis, hogy a színpadon - de az élet színpadán is - túl sokan vannak - vagyunk - ilyenek. Mindenesetre többen annál, semhogy mellőzhetők lennének (lennénk), amikor Theseus igazi menyegzőjének reális előkészítéséről van szó.

Magunkat Védelmezzük, amikor A *személyiség nyomában* néhány túlzónak ítélt megállapításával vitatkozunk. Tegyük hozzá azonban, hogy sokkal több az olyan felismerés és felismertetés Hermann István szellemes és szuggesztív, új könyvében, amelyek lefegyverzik azokat a szentimentális „érvek"-et, amelyekkel a magunk úgynevezett békességét (magyarul „nyugi"-ját) védelmezni szoktuk. Drámai kalauznak hiányos ez az esszégyűjtemény, arra azonban alkalmas (még túlzásaival együtt is), hogy egy kicsit mélyebben, önkritikusabban pillantsunk magunkba. Akár a szín-padon van a helyünk, akár a nézőtéren . .

(Magvető)

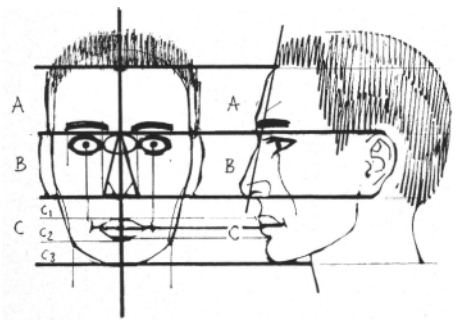
műhely

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Arány és szimmetria

Művészek és tudósok régi törekvése, hogy az emberi test formáinak és arányviszonylatainak tanulmányozásából valami törvényszerűséget vonjanak le, s egyszersmind a szép és arányos test és arc kánonját is meghatározzák. A művészettörténet tanúsága szerint se vége, se hossza azok névsorának - a kis és nagy mestereknek -, akik vázlataikban különböző osztásokkal és vonalhálókkal spekulatív úton-módon próbálták (sokszor túlkomplikált, máskor kedvesen naiv módszerekkel) meghatározni a szép és arányos testet és arcot. Csak a legnagyobb mesterek közül: Villard de Honnecourt, a francia gótika nagy építésze korának szellemében misztikus mértani idomokkal kereste a titkot. A teljességre, egyetemes tudásra törekvő óriás, Leonardo da Vinci számtalan kockázott, vonalhálós vázlatában próbálta az arcnak - szépnek és torznak egyaránt - jellemzőit és törvényszerűségeit meghatározni. De a legtöbbet és legszívósabban Albrecht Dürer foglalkozott híres drezdai vázlatkönyvében aprólékos felbontású szerkesztésekkel. Mindez ma már csak kortörténeti érdekesség, hiszen a szépségideál s ebből következően az ideális arány és forma esztétikuma is állandóan változik.

Mégis, mi az, ami a változó szépségideál ellenére ma is hasznosítható és érvényes azokból az osztásokból, amelyeket a nagy mesterek meghatároztak? Mi az, amit érdemes ebből megjegyeznie és megtanulnia az arcának alakításával és formálásával foglalkozónak is?



Elöljáróban a test egészének és a fejnek az arányviszonya. A ma is használt és elfogadott index szerint egy csecsemő egész testének egynegyede a feje, ami a felnőtté válás során egynyolcadra csökken. Vagyis egy kifejlett felnőtt nyolc fejhosszúságú. Az első „hossz" maga a fej, a második a mellbimbóig, a harmadik a köldökig, a negyedik a fancsontig az ötödik a combközépig, a hatodik a térdig, a hetedik az alszárközépig, a nyolcadik a talpig bezárólag tart. De ez csak az index aránya, és a valóságban rend-kívül ritka. A kellemes arányt a hat és fél, hét és fél között érezzük. A „hat fej-hosszú" embert nagyfejűnek (pl. Mickey Rooney), a nyolc fejhosszút túl kicsi fejűnek érezzük (pl. Anthony Perkins).

A fej formájának változatait az antropológia tudománya osztályozta, leegyszerűsítve három nagy csoportra: 1. hosszúfejűség (pl. skandinávok), 2. rövidfejűség (pl. mongoloid), 3. a kettő közötti csoport. Ezeken a csoportokon belül ismét három csoportot különböztet meg: a homlok, a pofacsont vagy az állkapocs túlhangsúlyozottsága alapján.

Visszatérve a művészek vázlatkönyveihez, az arc arányos beosztását a következő kánon adja. Az arc egészét véve alapul, a hajtőtől az állkapocs alsó pontjáig ismét három egyenlő részre oszthatjuk. Az első a hajtőtől a szemgödör felső széléig, a második osztás a szemgödör felső szélétől az orr alsó vonaláig, a harmadik az orr alsó vonalától az állkapocs alsó pontjáig tart. A további részletező osztás az alsó harmadot ismét három részre osztja; a középső osztás felezője a szájnyílás. A száj szélességét a két szemközép adja. A két szem között pedig az egy szem szélesség az osztás. A fül nagysága azonos az orral, illetve a középső harmaddal. Mindez az arc arányainak kánonja. Az ettől való eltérés adja az arc karakterét.

Az arc karakterének meghatározója a kánontól eltérő arányokon túl, egy másik rendkívül fontos motívum: az arc szimmetriájának kérdése.

A természetben a szimmetria rendkívül bonyolult törvényszerűségre mutat, meglepő módon sok „selejt" aszimmetriával. Az arc szimmetriája azonban egyáltalán nem feltétele a szépnek. A szimmetria rendkívül ritka, és ugyanúgy, ahogy az arc kánonja, az arc szimmetriája is unalmas szabványszépséget eredményezhet. Ennek igazolására jó példa Sophia Loren valódi, aszimmetrikus és fotótrükkel készült szimmetrikus arca.

Sophia Loren aszimmetrikus és szimmetrikus arca

Aki a fizikai antropológiáról bővebb ismereteket kíván, annak Kai Birket Smith, a kiváló dán etnográfus német nyelven is hozzáférhető könyvét, a *Wir Menschen einst und jetzt* címűt ajánlom.

A fej és az arc torzulásai, az öregedés és a beteges elváltozások külön lapra tartoznak, és miután gyakori feladat a maszkot készítő részére, ez külön fejezetet érdemel.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Béla Both:
Échange de rôles

Au théâtre – comme partout dans la vie – c'est toujours l'autre qui porte la responsabilité de n'importe quel malheur. Le metteur en scène et l'acteur ne réussissent que rarement leur travail commun, car l'estime mutuelle du travail de l'autre est aussi défectueuse que la démocratie intérieure du théâtre. Si l'atmosphère était plus favorable, on pourrait bien mieux préparer les spectacles.

Péter Molnár Gál:
L'acteur reste-t-il sur la scène?

On peut, au théâtre, observer un phénomène tout récent: les acteurs, même si pour le moment leur rôle est terminé, ne quittent pas la scène. Cet usage reflète une idée nouvelle: l'importance de l'ambiance sociale qui surpasse celle des protagonistes. Même passif, l'élément social change et modifie le cours des événements.

Judit Szántó:
Le « théâtre de manque » de Károly Kazimir

La version théâtrale du *Quiet American* de Graham Greene continue une tradition établie du Théâtre Thália qui a le goût des adaptations. La représentation fort spectaculaire souffre d'un certain embarras de richesse et bien que le bilan du théâtre soit plutôt positif, il faut pourtant poser la question si le directeur artistique Károly Kazimir ne devait pas, dans une certaine mesure, élargir sa conception hautement personnelle de la fonction de son théâtre.

Anna Földes:
Le drame de la foi aveugle et de la raison

Le Théâtre National de Pécs a créé la seconde pièce de Gyula Hernádi, connû surtout comme scénariste des films de Miklós Jancsó. *L'Antéchrist* se joue dans le Pérou de nos jours mais sa trame est fictive. L'auteur y opte pour la raison comme seule arme valable contre l'oppression, car le fanatisme, la foi aveugle ne peuvent jamais servir une cause noble.

János Sziládi:
Don Qichotte, Sancho Pansa et la fleur

C'est Lounatcharski, auteur et grand pionnier de la politique culturelle soviétique qui a signé la pièce *La Libération de Don Quichotte*, créée au Théâtre National de Szeged. L'oeuvre dénonce les dangers d'un humanisme trop général, sans idéologie, et c'est pourquoi la mise en scène a choisi la philosophie des « hippy » comme équivalent contemporain de l'attitude que combat Lounatcharski.

Sándor Köröspataki Kiss:
« Faible dans son pouvoir, fort dans son âme »

Áron Tamási a été un des personnages les plus marquants de la littérature hongroise de Transylvanie. C'est le Théâtre Madách de Budapest qui a repris sa pièce *L'Oiseau chanteur*. Le spectacle a mis en relief la réalisme et en même temps le côte fabuleux de la pièce, au détriment des nuances plus sombres de sa psychologie.

Tamás Koltai:
Le drame d'une existance sans enjeu

C'est l'acteur-metteur en scène Zoltán Latinovits qui a réalisé au Théâtre Petőfi de Veszprém *Les Petits bourgeois* de Maxime Gorki. Le spectacle excellent et fort original dépeint sans mièvrerie, avec des tons fortement grotesques cet aquarium où vivotent des personnages qui se font mal sans aucune raison et se détruisent sottement.

Gábor Mihályi:
Deux versions du «Testament du chien»

Après la création au Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár c'est le Théâtre József Attila qui a offert au public de la capitale *Le Testament du chien*, comédie populaire de l'auteur brésilien Ariano Suassuna. Tandis que le spectacle de Kaposvár a péché par trop de gravité, à Budapest on a trouvé une solution heureuse en mêlant à la représentation des éléments du cirque et de la comédie musicale.

Zsuzsa Cserje:
Leçon d'histoire – parabole historique

Le Théâtre Kisfaludy de Győr a présenté le chef-d'oeuvre du théâtre hongrois du XIXème siècle, *La Tragédie de l'Homme* d'Imre Madách, tandis qu'au Théâtre Katona József de Kecskemét on a pu voir récemment *Richard III* de Shakespeare. Le premier spectacle est un exemple typique d'une reprise timide, sans originalité, tandis que le second a choisi la voie de l'actualisation téméraire.

Au tombeau d'Edit Domján

Il s'agit de l'oraison funèbre prononcée par Imre Kerényi, metteur en scène du Théâtre Madách, collègue de l'éminente actrice Edit Domján, morte récemment à 40 ans, dans des circonstances tragiques.

Gabriella Székely:
Metteurs en scène de Edit Domján

Les metteurs en scène István Egri, György Lengyel et Imre Mihályfi parlent de leur travail commun avec l'actrice disparue qu'on a surnommée la comédienne hongroise « la plus féminine ». Les conversations révèlent le fait qu'avant sa mort, Edit Domján a choisi un emploi nouveau afin de renouveler son art.

Katalin Róna:
Dans un rôle clef?

L'article analyse le jeu de Miklós Gábor qui, au Studio du Théâtre Madách, incarne le protagoniste de *L'Évocation* de Ferenc Karinthy, modelé sur le père de l'auteur, Frigyes Karinthy, grand homme de lettres hongrois de l'entre-deux-guerres.

György Spiró:
Deux, ou même trois malotrus au Théâtre József Attila

Il s'agit d'une analyse du jeu des deux protagonistes de la comédie *Le Testament du chien* de Suassuna au Théâtre József Attila. Les « deux malotrus »: Gyula Bodrogi et Péter Haumann sont en effet les facteurs principaux du succès.

Anikó Ézsiás:
Photo-minute en dialogues de János Körmendi

L'artiste du Théâtre Madách passe aujourd'hui pour un de nos acteurs de composition les plus importants et les plus dynamiques. Autrefois le public tout comme les gens de la profession ont essayé de borner son talent à des emplois trop étroitement circonscrits, mais au prix d'un travail dur, Körmendy a réussi à détruire ces cadres.

Tamás Mészáros:
L'école des dramaturges

L'auteur dramatique Miklós Gyárfás, professeur de l'Ecole Supérieure de Théâtre et de Cinéma, a organisé, il y a quelques ans, un cours sans précédent: une classe comprenant quelques jeunes auteurs dramatiques. Cette conversation résume les expériences des élèves: dans quelle mesure peut-on apprendre le métier d'auteur dramatique.

Gábor Antal:
« A la recherche de la personnalité »

L'auteur analyse le recueil des études de l'esthète, philosophe et critique István Hermann.

István Köpeczi Bócz:
Proportion et symétrie

Les proportions du visage et du corps humain sont trés importantes dans la représentation théâtrale. La faculté caractéristique du corps et du visage s'est précisée au cours des siècles et le masque théâtral peut exprimer cette faculté justement par la déviation exacte par rapport à l'idéal de la beauté.

Ára: 12 Ft

Kohavecnak
Később-