SZÍNHÁZ

Molnár Gál Péter: Változott-e Avar István? • Ungvári Tamás: Színikritikusnak lenni... • Spiró György: Don Juan avagy tévéjáték a színpadon • Sziládi János: Magyar bemutatók vidéken • Berkes Erzsébet: Szilvai Gyula házassága • Bonifert Mária: Színház Santiago de Chilében

1973
December

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VI. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1973. DECEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐHELYETTES:
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.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára
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

73.3366 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla
vezérigazgató A címlapon:
Öze Lajos (Oláh Miklós érsek) és Avar István (Angyali Péter) Hubay Miklós: Színház a cethal hátán című drámájában (Nemzeti Színház). (MTI Fotó - Benkő Imre felvétele)

A hátsó borítón:

Maros **Gábor** (Liliomfi) **és Borbás Gabi** (Mariska) Szigligeti **Ede vígjátékában** (József Attila Színház). (Iklády László felvétele)

TARTALOM

B. I.

Jól kezdődik (1)

játékszín

CZÉRE BÉLA
A Színház a cethal hátán a Nemzeti Színházban (3)

SPIRÓ GYÖRGY
Don Juan avagy tévéjáték a színpadon (7)

BERKES ERZSÉBET
Szilvai Gyula házassága (10)

SZILÁDI JÁNOS
Magyar bemutatók vidéken (13)

NÁNAY ISTVÁN
Mitől korszerű egy előadás? (18)

BÉCSY TAMÁS
Kétféle értékrend találkozása (21)

arcok és maszkok

MOLNÁR GÁL PÉTER
Változott-e Avar István? (24)

fórum

UNGVÁRI TAMÁS
Színikritikusnak lenni ... (27)

BÁNYAI GÁBOR
Széljegyzetek babonák ellen (31)

MÉSZÁROS TAMÁS
Tartalmas formák színháza (34)

színháztörténet

GYÖRGY ESZTER
Színháztörténeti kiállítások három európai fővárosban (38)

Évfordulók

KOLTAI TAMÁS
Osztrovszkij-színművek a magyar színpadon (41)

CENNER MIHÁLY
Latabár Endre (42)

világszínház

BONIFERT MÁRIA
Színház Santiago de Chilében (44)

MÁTÉ LAJOS
„Szabad" színházak fesztiválja Monacóban (46)

Jól kezdődik

Jól kezdődik, mármint nem a SZÍNHÁZra gondolok ezzel a cikkel, hanem a színházi évadra. Sikerek vannak, viták, a színház megint érdekli az embereket, tovább megyünk fölfelé. Jól kezdődik tehát a szezon, azaz pontosabban: jól kezdődött, és ezzel kénytelen-kelletlen megint leereszkedem az olvasóval abba a szakadékba, amely e lap cikkeinek megírása és kinyomtatása között húzódik. Mert írás közben, október első hetében még nyugodtan használom jelen időben a kezdődni igét, de mire ez a - decemberi - szám *az* olvasó kezébe kerül, már *javá*ban a szezon derekán járunk. És ráadásul - még mindig a szakadék vízmosásai és bozótjai között csúszkálva és utat törve - e számbeharangozó cikk, amelyet egy héttel a nyomdai leadás után írok, még kedvezményezett helyzetben is van a lap egészéhez képest. Színibírálataink, színészarcképeink, beszélgetéseink, vitáink mind láthatatlan keltezést viselnek: szeptember hava. Ezért itt a bevezetőben kissé előre nyúlva, fél kézzel kikapaszkodva az idő e szakadékából, legalább megkísérlek jelzést adni olyan darabokról, bemutatókról, szeptember végiekről, október elejiekről, amelyekről a lap belsejében csak a januári számban lesz szó.

Elmondhatom például azt, hogy Hubaynak *Cethalán* kívül egy másik darabját is előadták, és ennek se kevésbé különleges, szemet elkapó a címe: *Isten füle mindent hall.* Első benyomásaim alapján azt merném mondani, remélem, hogy ezzel elkapja *az* Isten - lábát. Hogy a Cethallal elkapta-e, arról egyre mélyülő és hevesebben gyűrűző vita folyik a színházi világban, és ez nálunk több, minta színházak és a szakma: ez a közönség is, az irodalmi élet is. Régen írtak jelentős darabról ilyen ellentmondó és szenvedélyes hangú kritikákat, mint a Cethalról. Hiába, ez a két szónál hosszabb címek sorsa: a közönség is, a színháziak is egy szóval emlegetik, és nem mindig a legszerencsésebbet ragadják meg. Hubay Miklós drámája inkább ezt a rövidítést érdemelné: „Színház". Nem azért, mert a SZÍNHÁZ véleménye szerint színház a javából, ha-nem azért is, mert a „Cethal" rövidítés azt foglalja magában, hogy a darab köz-ponti alakja Balassi Menyhárt. A „Színház" cím viszont azt jelezné, hogy hőse Bornemisza Péter és vele együtt minden magyar drámaíró, aminthogy az én hallásom szerint az is. Egy szó a vita magvához, és ez a szó: katarzis. Nagy szó, mázsás, nemis ritkán visszaélünk vele. Hub*ay* új színpadi életet ad neki. Színházat csinál a színházban, és ez nem új, de Hubay célja nem az „egérfogó"-szerű le-leplezés, holott úgyszólván minden kritika egérfogót emlegetett. Balassi Menyhárt nem roppan össze tulajdon árultatásainak színjátékától, hanem rálicitál. A végén - erről szól Hubay darabja, erről, a dráma, a színpad csodatételéről - Balassi Menyhárttal valóban megtörténik a csoda, a katarzis : más emberré lesz. Az új: ezúttal nem a néző katarzisa, hanem a dráma egyik főszereplőjéé. De végképpen már megjavulni nem tud, bűnének bocsánatát nem nyerheti el: ez a néző katarzisa.

Természetes, hogy ezzel az ellentmondásos, vitatható és vitatott de fontos és értékes drámával több oldalról is foglalkozik a SZÍNHÁZ jelenlegi és következő száma. Az olvasónak talán feltűnt már, hogy egyre ritkábban közlünk úgynevezett szabályos kritikát. A szerkesztők véleménye az, hogy ez a napilapok és a hetilapok feladata. A SZÍNHÁZé inkább az, hogy a már megjelent bírálatok ismeretében, mintegy azokra felkapaszkodva mondja el véleményét a darabról: a drámáról, mint irodalmi műről; a drámáról, mint színpadi alkotásról; az előadásról, mint önálló alkotói műfajról; a szereplőkről, mint az egyéni és a közös alkotóművészet megtestesítőiről; a jelmezekről, a díszletekről, a világításról és mindezekről együtt; egy szóval vagy kettővel: a rendezésről, a rendezőről. De még tovább is szeretnénk menni egy lépéssel: igyekszünk megismerni, felismeri és közvetíteni egy-egy színpadi mű közönséghatását és társadalmi szerepét is.

Ezért például Hubay Miklós *Színház a cethal hátánját* több oldalról dolgoztuk fel. Egy fiatal kritikus, Czére Béla komoly, elemző tanulmányt írt, sokszor küszködve az anyaggal, és nem mindig a leggördülékenyebb nyelven. Annál könnyedebb, de egy grammnyival se könnyebb Molnár Gál Péter arcképe vagy inkább történelmi freskója a *Cethal* Bornemisza-Angyali Péterének, Avar Istvánnak művészi fejlődéséről éppen e műben nyújtott ragyogó alakítása alapján. E két tanulmányt egészíti majd ki valamelyik következő számban Hubay vallomása drámája létrejöttéről és színpadi újrateremtéséről, az írói és a rendezői munka nálunk oly ritka, egymással küzdő, de nem ellenséges összhangjáról.

Jól kezdődött tehát az évad, mert szerencsés volt idén az invokáció. Ezt a műkifejezést az epikából kölcsönzöm, hiszen a hősköltemények kezdődnek invokációval, szellemi nekirugaszkodással. Tisztában vagyok azzal, hogy az epikai és a drámai műfajok szabályait összekeverni eredendő bűn. *(Vagy* csak volt az ? Ma már nincsenek is ilyen szabályok, és az új dramaturgia lényege az, hogy nincs is dramaturgia.) Szerencsés volt a kezdet, mert felkeltette a közönség érdeklődését. Szerencsés volt azért is, mert jó darabokkal indultunk Budapesten is a „nemfővárosi" színházakban is, sőt színházi épületeken kívül is. Természetesen a Huszonötödik Színház baranyai útjára gondolok. *Don Quijote-tal* talán még soha nem végeztek ilyen anti-donkizsottoskodást, mint Gyurkóék, Berekék a baranyai falvakban, olykor a vénasszonyok nyara rekkenő déli napsütésében, harmincöt fokos melegben, hol meg hűvös őszi estén, rögtönzött színpadon. Erről a színházszomjas új közönségtől és erről a közönségszomjas és a közönség szomját oltó új színházról tanulmányokat lehet írni és fogunk is. Legközelebb természetesen a Jancsó-Hernádi-féle *Vörös zsoltár* alkalmából. (Ha már szó volt darabcímekről: ez *a Még kér a nép* című film színpadi változata, a *Fényes szelek* mintájára. Csakhogy itt a film francia címét, *Psaume rouge,* fordították vissza, helyesen, magyarra.) A filmből színdarab Hernádi Gyula és Jancsó Miklós különleges műfaja, és már ezért is érdemes volt a huszonnégy színház után egy huszonötödiket alapítani. Hát még ha körülményeik kevésbé volnának mostohák - mármint nem a baranyai falvakban, hanem a pesti Népköztársaság úton.

Veszprém is megint kivágta a rezet az örökifjú (Gyárfás Miklós) és egy fiatal (Juhász István) drámaíró darabjainak bemutatásával. A Gyárfás-mű, a *Történetek a kastélyban,* arra is példa, hogy jó dramaturgra még a dramaturgia tanárának is szüksége lehet. Ez esetben talán kevésbé azért, hogy kellő drámaszerkesztési tanácsokat adjon, hanem a végett, hogy maga a dráma megszülessék. Osztovits Levente, a veszprémi dramaturg, színpadi szimatot kapott Gyárfás egyik hangjátékától. Következett a kérdés, nem írnae ebből darabot. A válasz méltó volt a dramaturgia professzorához. Ebből nem, ez a hangjáték színpadi játéknak

vékonypénzű; de talán ebből *is!* Így született a *Történetek a kastélyban,* amely a maga nemében olyan, mint egy jó Graham Greene-regény. Változatos, izgalmas, és olyan feszültsége van, hogy az olvasó és a néző szinte észre sem veszi: sokkal többet kap, mint szórakozást. Juhász István, Gyárfás professzor úr drámai fakultásának a tanítványa. Megint jólesik dicsérni a veszprémieket, hogy ismét vállalták a kockázatot: szín-padot adtak egy tehetséges fiatalembernek. A két darabról Sziládi János ír ebben a számban.

Jól kezdődött az évad Debrecenben is. Ez az új magyar darab is, a színház átvitt értelemben vett dramaturgiai működésének gyümölcse. Debrecen városa Csokonai-évfordulót ül. A színház felkérte Debrecen leányát, Szabó Magdát, írjon darabot a városról. Ilyenkor mindig fenyeget a veszély, hogy még ha a darab megállja is a helyét, mégis inkább „tiszteletkör" lesz, mint valódi dráma. Főképpen, ha az író is annak tekinti. De Szabó Magda ugyanabból a tiszta, debreceni forrásból merített, mint első művében, *a Freskóban,* amely felrepítette az irodalmi világ firmamentumára. Sziládi János „Magyar bemutatók vidéken" című összefoglaló cikkében ír Szabó Magda darabjáról, melyre két színészportréval januári számunkban visszatérünk.

Januárban kerül sor Garai Gábor pécsi *Lebegő Atlaszára és* Szakonyi Károly miskolci *Hang Kong-i parókájára.* Úgy látszik, ebben a jól kezdődő évadban a szerzők és a színházak mind indulnak a meglepő, még soha nem volt darabcímek olimpiáján. De ez is hozzátartozik ahhoz, hogy a szezon szép szóval, jó ízekkel és erős szándékkal kezdődjék. Garai *Atlasz*áról annyit már tud a színházi közvélemény, hogy önéletrajzi ihletésű, de így is illik egy lírai költő első drámájához.

Ha ezekről a bemutatókról még nem olvashat az olvasó ebben a decemberi számban, miről olvas? A már említett nemzeti színházi anyagon kívül egy érdekes és kritikáiban ugyancsak ellentmondásos vígszínházi darabról: Max Frisch ellen-donzsuán *Don* Juan-drámájáról. A szerkesztő megengedheti magának azt a fényűzést, hogy bevezető szavaiban jelezze, nem egészen ért egyet a fiatal Spiró György helyenként túlságosan gunyoros hangjával, de helyt ad neki, már csak a vita kedvéért is. Spiró György cikke tulajdonképpen már egy vita második tagja, hiszen szeptemberi számunkban Kapás Dezső, a darab rendezője elmondta koncepcióját, elemezte a darabot.

Jól kezdődött az évad azért is, mert a József Attila Színházban sikere van egy nagyon fiatal, halhatatlan magyar színpadi szerzőnek, Szigligeti Edének, természetesen a Liliomfival. Berkes Erzsébet cikke ennek a sikernek a titkait elemzi. Nánay István egy másik halhatatlan fiatal első színpadi művéről, Romain Rolland Farkasokjának szegedi előadásáról ír „Mitől korszerű egy előadás ?" sokat ígérő és eléggé sokat mondó címmel. Már ebből a mondatomból is kitűnik, hogy nagyon nehéz dolog színikritikusnak lenni. Erről szól Ungvári Tamás tanulmánya „Színikritikusnak lenni..." címmel. Ez az írás voltaképpen előszó Ungvári Tamás összegyűjtött színibírálataihoz, két évtized munkájához. A SZÍNHÁZ nem „tiszteletkör" gyanánt közli, hanem azért, mert lényegbevágóan, tehát kritikusi vívótört forgatva, csapásokat osztva és kapva, lírai hevülettel ír egy nehéz, de gyönyörűséges pálya tapasztalatairól. Ugyanehhez a témakörhöz szól hozzá egy egészen fiatal kritikus, Bányai Gábor, akit éppen ez a lap indított el színibírálói pályáján, „Széljegyzetek babonák ellen" című cikkében. De jó is lenne meglátni két évtized múlva Bányai Gábor kritikáinak gyűjteményes kötetét, vajon ő hogyan látja majd a pályát?

Jól kezdődött az évad, talán legjobban a Madáchban, az Ádám Ottó rendezte Othellóval. Erről már írhattunk volna ebben a számban, de itt éppen az előadás rendkívülisége, a rendezés igen magas szintje, Huszti új felfogású (talán Hermann István ihlette) Jágója és Bessenyeinek a régihez képest megrázóan másfajta Othellója bizonyult akkora feladatnak, hogy rövid volt az időnk, az első cikkkísérletekbe beletört a bicskánk.

A bemutatón akkora volt a siker, az emberek úgy megrendültek, átlényegültek és úgy tapsoltak, hogy a SZÍNHÁZ szerkesztőségének egy tagja megjegyezte: egészen úgy viselkednek, mintha Peter Brook angol Shakespeare-tarsulatának előadását látnák. Hogy ez a színház dicsérete-e vagy a közönségé?

A közönségé, mert a színházé.

B. I.

CZÉRE BÉLA

A Színház a cethal hátán a Nemzeti Színházban

Az elsüllyedt Magyarország drámája

„Magyarország nincs. Megírtam Hungária című könyvemben." - Oláh Miklós érsek mondja Hubay Miklós drámájában ezeket a szavakat, a református prédikátornak, a magyar dráma megteremtőjének, Bornemisza Péternek. - „Az ütések zuhanása hallatszik még, de a jajszó már nem. Mintha víz alá merült volna le az ország." Magyarországnak erre a XVI. századi állapotára utal Hubay darabjának fájdalmasan-boldog címe, az Ady-versre rímelő *Színház a cethal hátán;* a három részre szakadt Magyarország önmagára eszmélésének drámája: bűn és szenvedés katarzisa, amely nagy erejű példázattá izzította Bornemisza Péterben és a *Comoedia Balassi Menyhért árultatásáról* c. dráma ismeretlen szerzőjében az ország sorsáért való felelősségérzetet és felháborodást.

Hubay műve életre kelti a *Comoediát,* amely protestáns ihletettségével, a korábbi szatirikus dialógusokat folytató, deákos-világi színjátszásban gyökeredző kritikai szellemével töredékes mivoltában is tökéletes összegezése a XVI. századi társadalmi-erkölcsi állapotokat ostorozó irodalom törekvéseinek. A „négy-százöt éve hibernálódott drámát" az „élő dráma hevével" próbálta Hubay „életre melengetni". Hozzátehetjük: páratlan tökéllyel. *A Színház a cethal hátán* nem egyszerűen csak magába ötvözi, dramaturgiailag lehetségessé teszi a *Comoedia* eljátszását, megmutatva a dráma megszületésének történelmileg valószínűsíthető körülményeit; olyan erőtérben lobbantja fel Hubay a *Comoediát,* amelyben a szétszaggatottságának partikularitásába dermedt ország legjobbjai már ébredő szándékukkal képesek rezonálni a megszülető magyar drámára, a szarkasztikus indulatú komédiára. *A Színház a cethal hátán* a megmozduló lelkiismeret drámája: a XVI. század Magyarországából azokat a megdöbbentően tragikus és fájdalmasan groteszk képeket vési ki az író, amelyek mélyükben hordozzák a közös megtisztulás felé mutató jegyeket.

Az Elektra szerzőjének töredékesen ismert életéből azokat a fiktív, de drámai lag hitelesített mozzanatokat emelte ki Hubay, amelyek Bornemisza tevékenységét az 1560-as évek politikai-ideológiai életének sűrűsödési pontjaihoz kötik: az induló ellenreformáció fellegvárához, a nagyszombati érseki palotához, a két király között ingázó Balassi Menyhárt szatmári várához, a török árnyékában uralkodó, tehetetlen erdélyi fejedelem, János Zsigmond udvarához. Nemcsak Bornemisza Péter nagyszombati csínytevése, Balassi Menyhárt lelkiismeretét felrázni akaró küldetése és színésztruppjának gyulafehérvári „ősbemutatója" avat-ja szerves egésszé a drámát; a darab egészében, a reformáció és ellenreformáció küzdelme, Habsburgok, erdélyi fejedelmek és a török porta között helyezkedő pártharcok mögött, ott parázslik a nemzeti tudat ébredésének drámája: a Mohács utáni szétszakadt részekbe való konzervatív politikai-ideológiai bezárkózás vagy a nemzeti-szellemi integráció megkísérlése kínzó dilemmája.

Habsburg hatalom, erdélyi fejedelem és a török, az ellenreformáció püspökei és garázdálkodó főurak légiói: a Hunyadiak korának viszonylag egységes politikai-morális értékrendje rég elsüllyedt már Magyarországon. Gondoljunk Szomory *II. Lajosának* csatába indulás előtti groteszk tablójára: azoknak az uraknak jó része, akik ott az operettjelenetben egymás ellen acsarkodtak, ágáltak, disputájukat akár Hubay drámájának érseki tömlöcében is folytathatták volna tovább, az előjáték útonállásért, leány-kereskedésért, paráznaságért elítélt rabjai között. Elítélt és rabtartó ugyanazokban a vétkekben bűnös; a kor változó erőviszonyai között teljesen véletlen, hogy melyikük hátán csattan és melyikük kezébe kerül az ostor. Szomory darabjának hősei éppoly zavaros fikciókban élnek, mint Hubay drámájának tömlöc-foglyai; nem Mohács volt a nagy víz-választó: Mátyás halála óta folyamatos *már* a züllés. Régi értékek tartalmukat vesztik: a börtönjelenet a hazaszeretet szomorúan groteszk paródiája, az érsek egész magatartása a Hunyadi-Jagelló-kori udvari humanizmus halála, a hittel való kereskedést példázza a Balassi Menyhártot ostorozó *Comoedia* és az „árultatásaiban elárultatott" érsek „imája" az Istenhez fordulás komikus liturgiája. A külső értékrend és az egységes hatalmi rendszer teljes szétzilálódásával egy belső, szubjektív értékrend alakul ki a dráma főszereplőinek tudatában: Oláh Miklósában régi aktív humanizmusának intro vertált, arisztokratikus változata, János Zsigmondban pedig egy előrevivő koncepción való munkálkodás helyett a puszta létezés vágya, a hitbeli, szellemi dolgokkal való csendes elbíbelődés fáradt intellektualizmusa. Balassi Menyhártban a gátlástalan hatalom- és pénzvágy merész egyéniséggel, katonai virtussal jelentkezik együtt: nincs körülötte olyan pozitív erő, amelyhez kötődve igaz cél érdekében élhetné ki egyéniségét.

Groteszknek mondottuk az előjáték tömlöcjelenetét, a börtön rágta hangok sötétből felcsikorgó infernóját, de ott izzik a kép mélyén, a sok „ha" kusza panasza, Jézus-fohásza mögött a fájdalom is, a lélek kétségbeesett védekezésének valóságtól való elrugaszkodása, a mohácsi csata első tíz perce, a majdnem-győzelem a szultán sátora előtt. Ez a fájdalom néha még fel-felparázslik az ellen-reformáció apostolának magatartásában is. Az első kép igazi konfliktusa nem a katolikus főpap és a református prédikátor küzdelme tulajdonképpen, hanem a humanista Bornemisza Péter és a volt humanista Oláh Miklós alakján keresztül két magatartás szembenállása, az erőszakosan térítő, az országot csak félkézzel, cinikusan mentő hatalomba kapaszkodó érsek szembesülése régi lényével. A történetíró Oláh Miklósnak, Mária királyné kancellárjának gondolatvilágában a hazáért való aggodalom és az egyetemesség humanista igénye még együtt volt jelen. A külföldről hazatérő Oláh Miklós, Ferdinánd kancellárja, majd a jezsuitákat betelepítő ellenreformáció irányítója már közömbös a haza sorsa iránt. Katolicizmusának „egyetemessége" a Magyarország állapotába belenyugvó közöny, művészetpártolása a barokk pompába, dekorativitásba emelt misztériumjátékok rekatolizációs terveit segítő előadása, a „hierarchiában" élvezett „merész gondolkodása" az önmagával dialogizáló, a humanizmus alapeszményéről, a gondolatok jobbító szándékú közzétételéről örökre lemondó ember „szabadsága". Evvel a gondolatait csak önmaga számára építgető fiktív szabadsággal szemben a hierarchia nem nyújt menedéket az eszméit közhasznúan, merészen fel-táró Bornemisza Péter számára. „Mez-téllábas humanista" - vágja el az érsek a Péterrel való párbeszédet. Bornemisza „protestáns retorikája" a haza sorsához kötődő hitet jelenti, a reformátor prédikátorok feudális-anarchisztikus bűnöket ostorozó keménységét, és - a szemellenzős, játékot, életörömöt tagadó túlzó

protestáns magatartással szemben (Hubay nem véletlenül lépteti fel drámájában a másik prédikátor, Szilágyi Péter figuráját) - az egész néphez szóló, hazát, nyel-vet fenntartó művészet elhivatottságának felismerését.

Angyali Péter útjának másik iránya Balassi Menyhárt Szamos parti vára. Az érseknek csak a tömlöcét akarta meglátogatni, a hatalmi szerepébe csontosodott főpaptól nem várt semmit tulajdonképpen; a hírhedt oligarchát azonban nem véletlenül keresi fel rablóvárában. Balassi jellemrajza kulcskérdése a drámának, hiszen az ő jelenlétében adják elő a viselt dolgairól szóló *Comoediát,* s egészen sajátos szerepe van a dráma bonyolult katartikus hatásában. De Péter nem a morális eszmélés jegyeit keresi Balassiban, nem a brutálisan önző főúr nemlétező lelkiismeretét akarja felébreszteni; Balassi alakjával Hubay feltehetően nem is egyszerűen a csömör szélsőségéig feszített bűn jóságba való áthajlásának sartre-i példáját *(A z ördög és a jóisten)* akarta feleleveníteni. Balassi Menyhárt pálfordulásait, hittel való kereskedéseit - mindig pontos politikai szükségleteket, erőket kiszolgálva - életében éppolyan nyíltan csinálta, mint amilyen cinikusan vall magáról a gyónásjelenetben *a Comoedia* oligarchája. „Ki mondhat engem hűtlen-nek, mikor a leghűségesebb vagyok ?" - kiált fel féktelen egyénisége legmélyebb rétegeit feltáró, asszonya után vágyakozó táncában. Ez *a z* önmagához való „hűség" az élet javainak mohó birtoklási vágyát jelenti nála, a beteljesülés vágyát, mindig a legegyszerűbb, legnyersebb eszközök-kel. Csak asszonyához kötődik érzelemmel. „Pénzem is, ezüstöm is, aranyam is te vagy, Thurzó Anna" - ez az érzés már ugyanaz, mint a saját maga szeretete, hiszen a Felvidék kincseit hozó Thurzó Anna örökre eggyé vált számára a pénz és hatalom fogalmával. A két király közötti permanens ingázásával Balassi ahhoz a ponthoz érkezett, amikor az újabb birtok- és hatalomszerzés már nem folytatható a régi eszközökkel; „hűsége" már nem vagy csak szerény jutalmazás fejében kell valakinek. Nem járhat „vetélőként" tovább a két király között, de nem sok reménnyel kecsegtet az egyikhez való tartósabb kötődés sem, maradna a politikai „nóvum" számára, a virtus és hatalom újszerű lehetőségének kiélését jelenthető törökellenes „összekötő kapocs"-szerep.

Hubay Miklós drámájában Bornemiszát avatja a *Comoedia* szerzőjévé. Az írónak ehhez kétségtelenül joga van, bizonyos filológiai valószínűség is szól emellett, de a fontosabb az, hogy ezt az egész drámával hitelesíteni tudja. Angyali Péter János Zsigmond udvarában előadott *Comoediája* nem egyszerűen csak egy-szeri történelmi eseményt próbál megakadályozni - Balassi Menyhárt újabb, várható pálfordulását -, hanem a drámai példázat katartikus erejével az országért valamit tehetők lelkiismeretét akarja felrázni. „A művész csak feldobja a pénzt a levegőbe - ennyi a dolga -, a többi már a sorsra tartozik" - mondja a *Comoedia* eljátszása előtt a fejedelem. Hubay drámájának épp az a legnagyobb érdeme, hogy *a Comoedia* történelemmel való találkozásának rendkívüli pillanatait megdöbbentő erővel képes felidézni. *A Comoedia* ugyanis úgy funkcionál dramaturgiailag a drámában, mint - a rendező, Major Tamás szavaival - a „hamleti egérfogó". Csapda lesz Balassi Menyhárt számára, de nem azért, mert ezt a csapdát a török bizalmas Bekes Gáspár nyomására a feje-delem megtervezte. Könnyen kinyílna ez a csapda, ha Balassi csak a felébredt régi „hűségéről" számolna be töredelmesen. Hiszen, mint János Zsigmond mondja: „Rutin a bűnbánat, rutin a kegyelem." Azért fonódik a *Comoedia* előadása szoros hurokká Balassi nyaka körül, mert az az udvarba nem a szokásos hitszegését, hanem a veszélyes politikai „nóvumot" hozza. És ezért válik egérfogóvá a *Comoedia* János Zsigmond számára is, mert nyilvánvalóvá lesz tehetetlensége: Balassival együtt ki van szolgáltatva a politikai nóvumokat nem kedvelő török emberének, Bekes Gáspárnak. Balassi Menyhártból - akinek életében féktelen reneszánsz egyéniségének lehetőségei először hívták életre a jó akarását - éppen a *Comoedia* látványosan leleplező fordulatainak segítségével válik a törökellenes összefogást vállalni nem képes János Zsigmond foglya. Apja bűneinek eljátszása, a férje „relációiba" beleroppant Thurzó Anna öngyilkossága az útonállóvá lett Balassi Boldizsárban váltja ki megrendítően a megtisztulás érzését. A kardokba zuhanó Boldizsár ajkán születik meg „egy Augustinus hitével, egy Petrarca édességével és a magyar végvári vitézek senkiéhez nem fogható szomorúságával" az ének.

A dramaturgiai munka

A Hubay Miklós drámai oeuvre-jében megkülönböztetett helyet jelentő darab a színpadi megvalósulás tökéletes útját járta végig a Nemzeti Színházban. Major Tamás rendezése *a Színház a cethal hátán* valamennyi rétegét kibontotta nagy művészi erővel; groteszk és paródia, izzó gondolatiság és az ösztönvilág elemi mozdulásai nem szakították külön élő képekké a drámát: egymást erősítő, a befejezés nagy katarzisélményének utat nyitó hatásokká fonódtak össze. Groteszk és szatíra Hubay írói szándékának megfelelően - új arcát mutatta Major Tamás rendezésében: a fájdalomnak, a morális megtisztulás keresésének olyan drámai izzása munkált a mélyükön, amely el tudta hitetni a történeti ismereteink birtokában kevéssé valószínűsíthető lelki metamorfózisokat is. Emődi Natália dramaturg és a színpadi megvalósításban is alkotótárs Hubay Miklós segítségével Major Tamás változtatásokat is hajtott vég-re a szövegen: nemcsak húzásokkal tette sűrűbbé, koncentráltabbá a drámát, hanem ott, ahol szükségesnek érezte, jelentős dramaturgiai átalakítást is végzett. A Kasza-Szénássi kettős anekdotikus belépőjét az i. kép elejére téve, Balassi küldötteit Thurzó Annával találkoztatta össze; így különös súlyt kapott ez a belépő, hiszen a férje egyensúlypolitikáját most a saját bőrén megérző anya lelkében evvel a találkozással kezdődik a meghasonlásnak az a folyamata, amely végül az öngyilkosságba löki. Még jelentősebbek a dráma második részének változtatásai. Bekes Gáspár szerepét megnöveszti a rendezés, János Zsigmond még Boldizsár kardokba zuhanása és Thurzó Anna halála után sem engedi, nem engedheti szabadon Balassi Menyhártot.

A groteszk és a paródia tartalmai

Jeleztük már az egész dráma gondolatiságát, hangulatát megadó börtönelőkép groteszkül tragikus jelképiségét, a kétségbeesett fikciók őrjöngő kórusának szerepét: a Mohács utáni Magyarország képét. Az „árultatásaiban elárultatott" érsek „imájában", a középkori könyörgés barokk paródiájaként, más elemmel való keveredés nélkül, tisztán jelentkezik a groteszk, de az előadás a könyörgés valós előzményét is meg tudta jeleníteni: Péter vélt halálakor az érsek szerepéből kilépő, régi humanista megrendülését, mélyről felfakadó „könyörgését". Ugyanígy a kor „lelkéből" kihasított kép a harangozás bravúros jelenete. Nem egyszerűen komikus ez a kép - Angyali Péter kesernyés tréfája nyomán Balassi gyónásakor „a száz gira ezüstöt" szövegére „ördögök" húzzák a harangokat -, hiszen igazi poen-

tírozása nincs is a jelenetnek, előre sejthetjük, hogy miről lesz szó a „kamoraszékben"; az odaadás kellemes áhítata érdekes itt, ahogy Kasza Mátyás és Szénássi még Balassi haragjáról is elfeledkezve átadják magukat a pénz mámoros muzsikájának; önfeledt, igazul szomorú harangjátéka ez a századnak.

Már a gyónásjelenet is abszurdig élezte a groteszket: a szereplők már nem is álarcot viselnek, csak az álarc, a szerep létezik, mögötte eltűnik, felszívódik az ember. Balassi Menyhárt az érsek huzalbálványának kezdi meg a gyónást; a *Comoedia* gyónásparódiájában a harangmozgások mozdulataira, marionettfigurákká merevült szereplők az ezüstöt adó Balassi Menyhárt és a pénzt zsebre vágó érsek.

Ennek a groteszk jelképrendszernek, mint eredőnek, a gondolati-képi komponenseit jelentik Balassi Menyhárt két pólus közötti kötéltáncai. A 2. képben Balassi rablóvárának várfokán tárgyal, fölötte a keresztté összeálló állványzat-elem: pontos kép a XVI. századból, Balassiról, az alföldi királyról, aki, ha úgy tetszik, harmadik király és egyben a népére kiszámíthatatlanul lesújtó, szeszélyes kedvű isten. Annája után sóvárgó tánca politikájának „családi relációit" tárja fel eleven képi erővel, s ez a jelképes kötéltánc „materializálódik", pányvává válik az egérfogó-kelepcében.

Oláh Miklós érsek (Őze Lajos) találkozása Balassi Menyhárttal (Kállai Ferenc) Hubay Miklós: Színház a cethal hátán című drámájában (Nemzeti Színház)

Barokk színház és népi játék

Oláh Miklós és Bornemisza Péter ideológiai összecsapásának a színpadi látványba transzponált továbbgondolásai a színház a színházban jelenetek. Eck Imre komponálta meg a barokk látványba emelt középkori moralitásjátékot, amelynek többrétű funkciója van a drámában. Kifejezi egyrészt a barokk szín-ház, a „hit diadala" dekoratív unalmát, másrészt azonban a biblikus péklázatok rafinált erotikus töltésével azt a többletet is, amellyel a barokk, a humanizmus és a reformáció után, a megingott hitet akarta a korábbinál expresszívebb esztétikummal visszaállítani. Alkalom ugyanakkor ez a barokk színház az érsek számára, hogy a hatalomról folytatott vitában a maga fölényét láttassa, hogy Bűnbánó Magdolna és Éva alakjával Péter előtt annak „megkísértéseit", az erotika örök, személytelen jelenéseit eljátszassa. Egészen más a Péter deákos hagyományokban gyökeredző szatirikus népi játéka: a szélsőségesen karikírozott figurákat mozgató paródiához éppúgy hozzátartozik a szerepből, rendezésből kiszólás morális felháborodása, mint a naiv, deákos báj, a feladat súlyát átérző színészek félszeg megilletődöttsége.

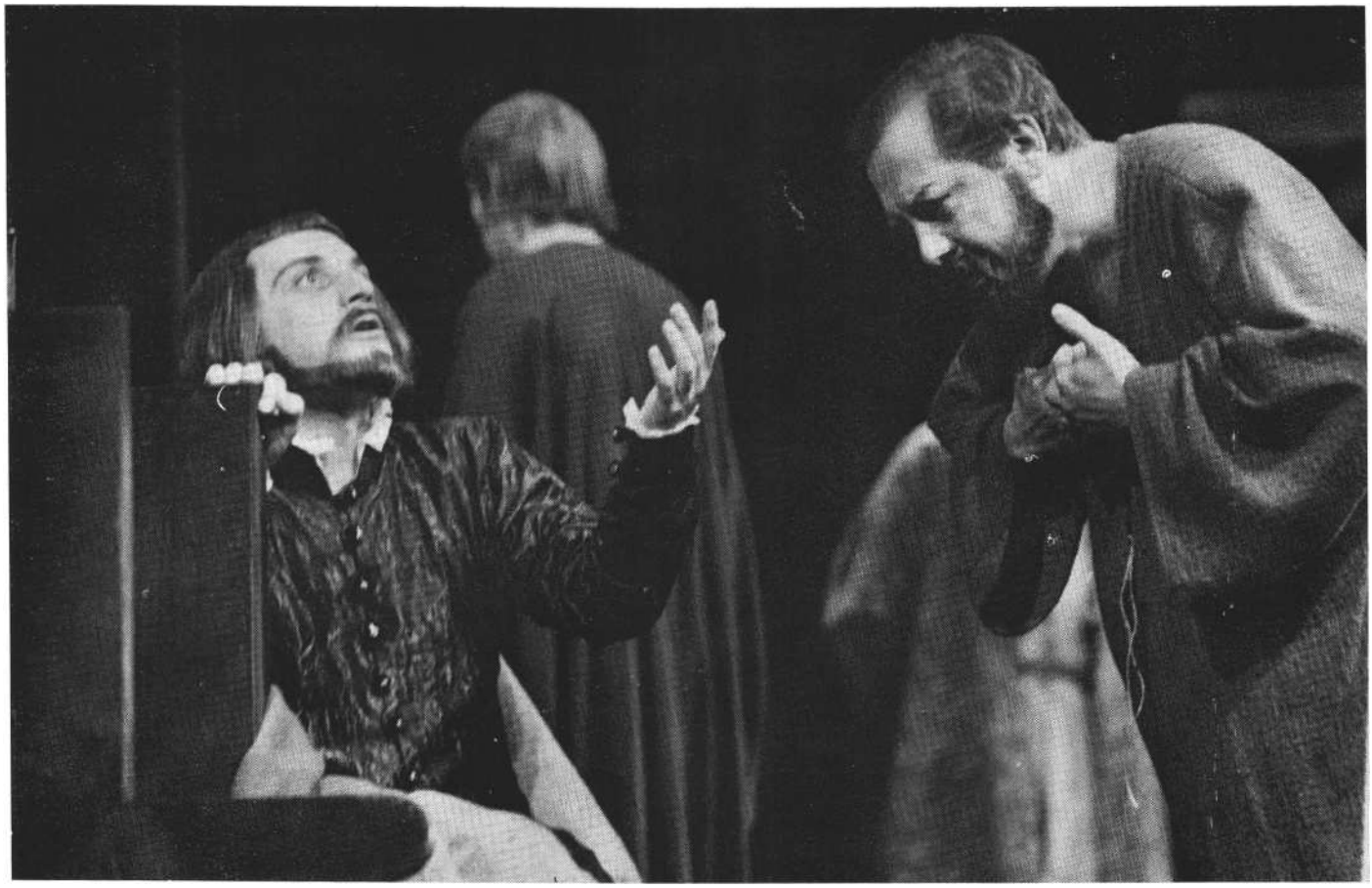
A játéktér

A díszlet- és jelmeztervező Keserű Ilona „játéktérnek" nevezi munkáját. Találó, pontos kifejezés ez, mert ez a díszlet sajátos anyagszerűségével teret nyit a darabnak, szerves esztétikai-gondolati részévé válik a drámának. Keserű Ilona vesszővel befont, vasállványzat-építményére éppúgy jellemző a középkori magyar várakat asszociáló „korhűség", mint az időtlenség: árkádszerű alakíthatósággal nem érzelmi hátteret, kulisszát játszik, hanem végig együtt él a drámával. Sötét tömlöcfal ez az építmény az előjátékban - a börtön lépcső-lejárója majd a *Comoedia* pulpitusává válik -, alsó részének egyszerű vörös megvilágításával barokk terem falává alakul át, felső, lőrésszerű nyitogatással várfallá, alsó, árkádszerű nyitással várteremmé, teljes kinyitással a *Comoediát* figyelő karzattá. A játéktérhez hasonlóan funkcionálnak a szimbolikus tartalmakat közvetítő „kellék"-kompozíciók: a barokk érseki trónus pazarul hullámzó pompája, puha kelt tésztaként buggyanó, elomló, a bőség restségét sugalló anyaga és az Oláh Miklós-Balassi Menyhárt-bálványok csontvázra, japán harci álarcra emlékeztető képe. A kort és az időtlenséget egyszerre érzékeltető esztétikumnak és a társadalmi-pszichológiai jellemzésnek találkozásai voltak Keserű Ilona kosztümjei is; Thurzó Anna, Carina és János Zsigmond jelmezeit éreztük különösen frappánsnak.

A színészi játék

Tökéletes összhang, alkotó-értelmező rang jellemezte az egész színészi játékot. Az együttesből kiemelkedő Kállai Ferenc, Madaras József és Őze Lajos játéka mellett kétségtelenül Avar István alakítása volt a legteljesebb, leggazdagabb.

Avar István Bornemisza-alakítását izgalmas jellemtanulmányok előzték meg, a XVI. század kort messze meghaladó gondolkodójának és politikusának, Giordano Brunónak és Fráter Györgynek a szerepeiben. Giordano Bruno alakjából az élet teljessége iránti vágy reneszánsz



János király (Szacsvay László) **megbocsát Balassi** Menyhártnak (Kállai Ferenc). (MTI Fotó - **Benkő Imre felvétele)**

örömét és a kényszerű körülmények közötti kitartás keménységét használhatta fel Angyali Péter alakjának életre keltésekor, Fráter Györgyéből pedig a nagy államférfi szerepének belülről, konokan izzó drámáját. Avar alakítása most eleven példával demonstrálta azt, ami Bornemisza Péter életében is annyira csodálatos, páratlan volt: a népéért, hazájáért való harcos felelősségérzet és még gyengeségeit is mások okulására közzé tevő teljes emberi élet összefonódását. Már-már mesei méretű, elpusztíthatatlan, a közjóért lobogó vitalitás, angyali játékosság, az ördög megkörnyékezése iránti hallatlan lelemény és ugyanakkor emberi esendőség a test „ördögi kísértéseivel" szemben - ezek a vonások jellemezték Angyali Péter alakját. Avar játékának sosem prédikáló, hanem emberségét egyszerű példának odaadó szenvedélye olyan katartikus teret nyitott a drámának, amely magas hőfokon emelte a közös megtisztulásba a többi szereplő játékát is.

Izgalmas drámai ívet mutatott Kállai Ferenc alakítása. Vulkanikus, gátlástalan szenvedélyű Balassi Menyhártja ösztön-érzelem-értelem izgató egytömbűségét, egységét reprezentálta. Talán csak az artikuláció tisztaságára kellett volna a kitűnő színésznek nagyobb gondot fordítania. De a brutális önzés nyers ömlései mögött Kállai éreztetni tudta a zavarodottság alig észrevehető csendjeit, halkabb árnyalatait: a jó - önös érdekével paradox módon találkozó - kísértéseit, titkolt féltését Thurzó Anna iránt. Alapkérdése volt a drámának a *Comoedia* katartikus terében mozgó Balassi Menyhárt magatartása: Kállai nagy erővel játssza az önmagához a végponton is hű ember magatartását.

Ugyanilyen érzékeny pontja volt a drámának Balassi Boldizsár szerepe a Comoediában. Madaras József játékában már a második rész előtt is benne voltak - emocionális jelzésekkel - azok a jegyek, amelyek ezt az átalakulást el tudták hitetni. Az apját alakító Menyhárt-szerepben a figurába épülés izgalmas pszichológiai dokumentumát tárja elénk; tökéletesen játssza-ízleli a paródia árnyalatait, és érzi azt a határt, ahol az apaszerep át-csap a fiú megrendítő katarzisába.

Nagyon gondos szerepépítést mutatott Őze Lajos játéka is. Érsekének nyugodt, rendíthetetlen cinizmusa a papos litániázás monotóniájával mond legtöbbet magáról és a korról: vádol ez a temérdek bűnt felsorakoztató hang, és egyben könnyedén bagatellizálja is ezeket a bűnöket. Őze alakítása Oláh Miklós régi énjét is elő-előhívta, a humanistáét, akiből már csak egy-egy őszinte emberi gesztus maradt a jelenre. Egész más az a cinizmus, amelybe János Zsigmond burkolódzik - a fejedelmet Szacsvay László játssza nagyon hitelesen -, mögüle egy becsapott, érzékeny, lelki habitusában gyereknek megmaradt ember panasza süvít ki minduntalan.

A férjét vállaló Thurzó Anna alakját Máthé Erzsi elevenítette meg a büszkeség, meleg emberség színeivel és a szerelmi kötődés ambivalens jegyeivel; a tragikus meghasonlás végső stádiumához azonban már nem maradt elegendő esz-köze. Sajátos kívülállásukkal, érdekes dramaturgiai és gondolati funkciója van Carina és a Pictor figurájának: Moór Mariann táncosnője a bűn felé igyekvő unalom dinamikus természetrajzát mutatta, Csurka László Pictora pedig a hűvös intellektus mindent megértő, de sehova sem álló magatartását. A karakterábrázolás tökéletes megvalósítását jelezte Raksányi Gellért fújó-lelkendező Kasza Mátyása és Tarsoly Elemér csikorgó udvari kedélyesség mögül félelmetes ordasként rohamra induló Bekes Gáspára.

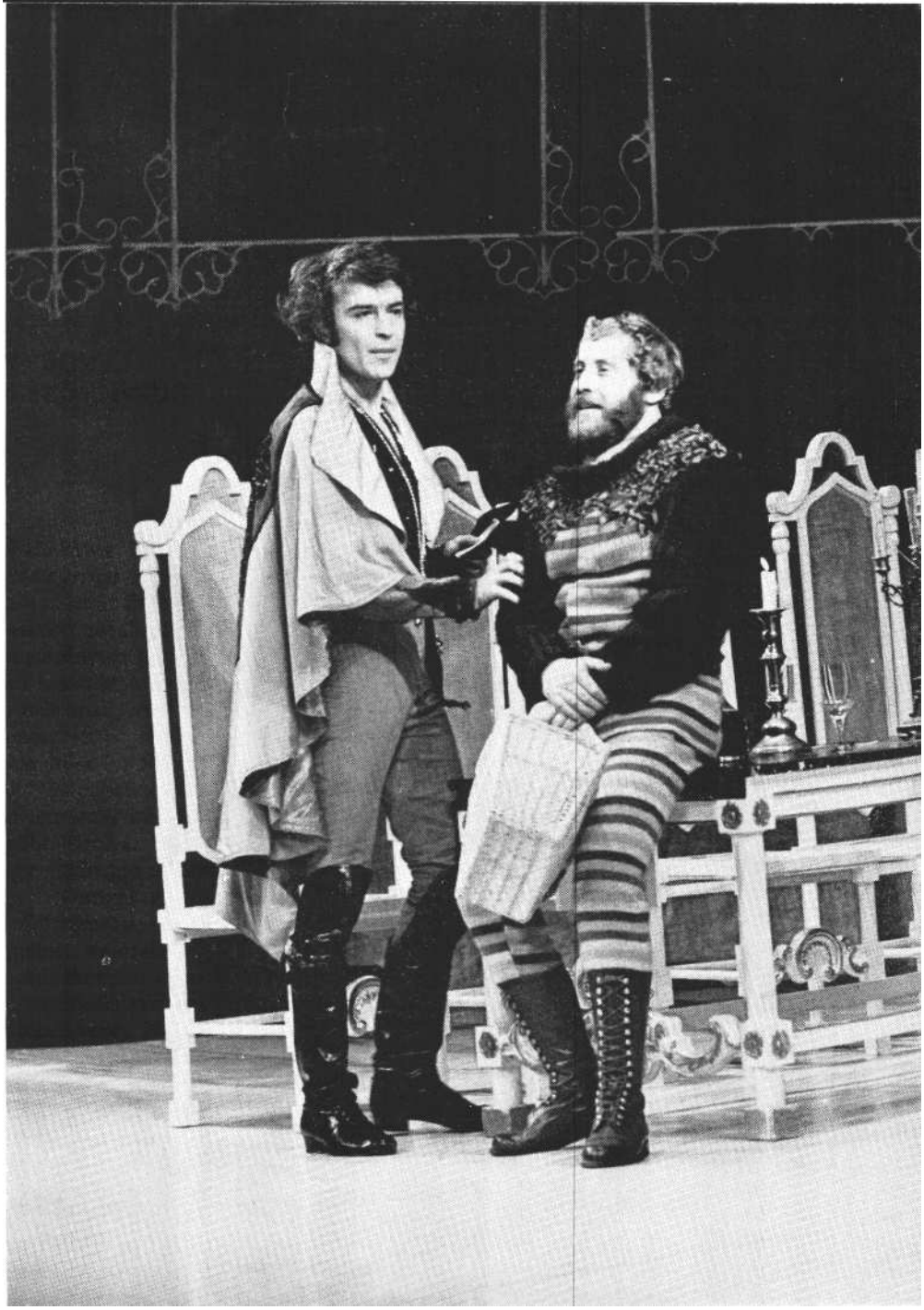
Hubay Miklós: Színház a cethal hátán (Nemzeti Szánház)

Rendezte: Major Tamás; *díszlet, jelmez:* Keserű Ilona.

Szereplők: Avar István, Kállai Ferenc, Madaras József, Őze Lajos, Szacsvay László, Máthé Erzsi, Moór Mariann, Csurka László, Raksányi Gellért, Horkai János, Tarsoly Elemér, Versényi László, Gyulai Károly, Somogyvári Pál, Konrád Antal, Kun Tibor, Jancsó Sarolta f. h., Molnár Zsuzsa, Usztics Mátyás, Csiszár Imre f. h., Felföldi László f. h.

SPIRÓ GYÖRGY

Don Juan avagy tévéjáték a színpadon



Don Juan (Lukács Sándor) és szolgája, Leporello (Koltai Róbert) Max Frisch darabjában. (Vígszínház)

Eljátszani eljátszható Max Frisch *Don Juan avagy a geometria szerelme* című műve, mert nem rosszabb, mint az ötvenes-hatvanas években gyártott parabolák többsége, vannak benne aránylag jó poénok, és még friss ötletek is akadnak módjával. De hát ez a darab már húsz évvel ezelőtt sem fejezett ki semmi lényegeset az akkori világból, és ma, húsz évvel megírása után sem lett jobb. Max Frisch jó drámáin természetesen mit sem változtat, hogy a *Don Juant* gyöngébb óráiban, unaloműzésként, mintegy stílusgyakorlatként írta, midőn egy vérszegény ötletre Brecht, Shaw és Dürrenmatt stílusában párbeszédeket aggatott, valószínűleg azt remélvén, hogy a stíluskeverés automatikusan ötvözethez, az elődök szellemi termékeinek szintéziséhez vezet. Hogy nem így történt, az nem nagy baj, végső soron az ilyen művek kitűnően megfelel-nek rendezőszakos hallgatók vizsgafel-adatául, hiszen a mesterség fogásainak elsajátítását éppen olyan műveken lehet gyakorolni, amelyekben a részfeladatok megoldása a fontos, és nem az - ami végül is döntő -, hogy a rendező mit lát a világból, mennyire érti kora alapvető kérdéseit, és mekkora szenvedéllyel képes belevetni magát a világ megjavításáért folyó küzdelembe. Az igazsághoz tartozik, hogy ez a két felvonásra duzzasztott komédia felére tömörítve aránylag élvezhető tévéjáték szövegkönyve lehetne, ötvenhatvan percbe sűrítve a poénok gyorsabban követhetnék egy-mást, és nem volna gond, hogy a színpadra a szerző által többnyire fölöslegesen behozott szereplők hogyan ácsorogjanak valamivel kevésbé tétlenül -- a kamera csak az éppen beszélőket venné fel.

A vígszínházi verzió

A Vígszínház ezúttal feltűnően hatalmas színpadán azonban kínos ácsorgásnak vagyunk szemtanúi. Hiába szorította össze a játékteret Fehér Miklós egyébként szellős díszlete oly módon, hogy hol egy önmagában álló, lépcsőfeljáróval ellátott kaput, hol egy jelzett hátsó falat előrehozott a játéktér kétharmadáig, még így is túlságosan nagy tér marad a mozgásra, és ezt a teret a kevés szereplővel és a darab feltűnően szegényes akciótárával le-hetetlen bejátszani. A levegős színpadon nemcsak azok a szereplők vesznek el, akik egyedül vagy kettesben ácsorognak a hatalmasnak tűnő tér kellős közepén, de a tömegjelenetek szereplői is, akik kisebb, passzívan álldogáló csoportokra hullanak szét. Mintha régimódian meg-rendezett operát látnánk, mintha minden-ki arra várna, hogy a karmester intésére belevágjon az áriájába. Miután azonban ilyen ária csak a főszereplő Don Juannak jut és neki is módjával, a szereplők között csak elvétve alakul ki kapcsolat.

Pedig az előadás sokat ígérően indul. Berohan a fiatal Don Juan, rikoltó női nevetést hall, megrettenve a kapura pillant, és hanyatt-homlok kimenekül. Ennyi is elég, hogy megadja a hangot és a ritmust egy viharosan pergő komédiának. 1?nnyi is elég, hogy azonnal tisztába jöjjünk a darab témájával: ez a menekülő Don Juan pontosan a mondabeli szoknyapecér ellenkezője lesz, és a darab humorforrása abból táplálkozik, hogy Don Juanból a rikoltó női nevetés kibocsátói akarata ellenére fognak nőcsábászt csinálni.

Azután pár szükségtelen mondat erejéig szépen bejönnek a színpadra a többiek, elmondják azt, amit a röpke kis jelenetből már úgyis tudunk, elmondják lassan és vontatottan, a lendület tehát megtörik, hogy soha többé ne térjen vissza. Általában kettesével jönnek be, de ha történetesen négyen vannak a színpadon, akkor is kettes csoportokat alkot-

nak, mintha két kamerának játszanának, és előre tudnák, mikor melyik kamera működik. Amikor a kamera nem veszi őket, mert a másik két embernél van a szó, akkor várnak, nem csinálnak sem-mit, majd csak rájuk esik ismét a kamera pillantása. A színpad tévészerűsített, privatizált, a látványt szeletekre szabdaló változatával van dolgunk. Ezt a színpad nem bírja ki. A színházban a néző mindent egyszerre, szinkronban lát, ez a szín-pad óriási előnye a televízióval szemben, a nézőre adott pillanatban a látvány egésze hat és nem követelhető meg tőle az, hogy kameraszemmel kövesse az elő-adást. A néző tátongó űrt érzékel a szereplők között, és kénytelen észrevenni, hogy az éppen szövegelő szereplő mellett a másik, aki hallgatásra van kárhoztatva, egyáltalán nem figyel, csak a végszavára vár - hiszen csak akkor fordul rá ismét a kamera, addig nem is érdemes játszani. Ez az előadás még így, a szöveg meghúzása nélkül is jobban hatna a televízióban.

Szegényes cselekményű és közepesen értékes szövegű darabokból is létrehozható pergő, jókedvű, ügyesen hangszerelt, bár semmitmondó előadás. A rendezők ilyenkor ötletparádéval szoktak segíteni magukon, az érdektelen cselekményt és a nem túl szellemes párbeszédeket olyan környezetbe szokták állítani, amely önmagában többet mond az írott szövegnél és a szöveget egészen más megvilágításba helyezi. Ha egy könnyed vígjáték mérsékelt szertelenségei például tompa, morajló és megmagyarázatlan okú ágyúzásban folynak le, egészen más lesz a hatás, mintha szimplán csak a szöveget játszanák. Ezzel csak azt akarom mondani, hogy a drámai feszültséget gyakran a szövegen kívül kell és lehet megteremteni. A rendező Kapás Dezső ötletei nem érik el az átfogó, koncepciózus ötlet szintjét. Az előadás indulásakor például van egy ötlete, amelyet külföldi színpadokról már az unalomig ismerünk, nálunk azonban trivialitása ellenére is hatásos lehet: a nők hatalmas kebelutánzatokban jelennek meg, miáltal a közönség fölélénkül. Ha ebben a szexualitástól forró levegőben próbálna Don Juan a tisztán szellemi, geometriai tisztaságú szférába menekülni, hangsúlyozottan nevetséges és kilátástalan küzdelmének valódi súlya lehetne. Mégsem lesz ennek a küzdelemnek tétje, mert az ötlet nyomtalanul eltűnik, a következő képben a hölgyek már nyakig gombok ruhákban pompáznak, és a szexualitásnak nyoma sem marad. Barta Tamás túl szép, spanyolos zenéje őriz meg ebből a hangulatból valamit, olyankor idézve a lorcai hangulatot, amikor a színpadon már egészen más stílusban folyik a játék.

A színészek verziója

Ettől kezdve nem tudjuk, mit látunk. A színészek sem tudják, vajon vígjátékot játszanak-e vagy éppen filozofikus, költői tandrámát. Mindenki maga dönti el, komolyra *vagy* komolytalanra veszi-e a figurát. Persze azoknak van igazuk, akik a komédia mellett szavaznak. Mivel a rendezés mindvégig a farce, a lorcai költészet, az egzisztencialista határdráma és a középfajú társalgási színmű stílusa között ingadozik, a komédiázni kívánó színészek nem támaszkodhatnak a többiek játékára, így aztán eleve lemondva a drámai kapcsolatok kiépítéséről, magánszámokat adnak elő.

Az egyetlen, aki mindvégig a figura keretein belül maradva adja elő magánszámát, a Mirandát alakító Béres Ilona. Már az idei szentendrei teátrum *Vízkere*szt-előadásán megfigyelhettük, menynyire beérett Béres Ilona iróniája, és milyen emberi humorral tud kritikát mondani arról a szerepről, amelyet éppen alakít. Béres Ilona ezúttal is kritikája fenntartásával éli bele magát egy langyos kispolgári boldogságra áhító kurtizán szerepébe. Ennek a kívülről való szerepépítésnek köszönhető, hogy bár ez a kurtizán hol nyilvánosházi valójában, hol rajongó és elvakult szerelmesként, hol elő-kelő özvegyi feketében, hol hercegnőnek titulált gondos hivatalnokhitvesként jelenik meg, Béres mindvégig ugyanazt az embert mutatja meg. Ez a Miranda tele van élettel és elszántsággal, s bár Frisch iróniájától még ebben a nem túl sikerült darabban is távol áll, hogy irigyeljük a Miranda hálójába esett Don juant, mégis ez történik, és ezen nem szabad keseregnünk, és éppen Béres Ilonától nem szabad Frisch koncepcióját számon kérnünk, inkább örülünk, hogy ez az élettel teli figura uralkodik és győzedelmeskedik a színpadon. Még mindig inkább az ilyen eleven Miranda által berendezett negyvennégy szobás nyomortanya, mint a geometria iránti sanyarú és élettelen szerelem. Még akkor is, ha Frisch mind a két megoldást elutasítja.

Béres Ilonán kívül egyértelműen Somogyvári Rufolf, Tábori Nóra, vala-mint a mindössze két-három semleges mondatot helyesen hangsúlyozó Szerencsi Éva f. h. dicsérhető. Somogyvári szerepét is elfelejtette megírni az író, Somogyvárinak mégis van egy emberteremtő pillanata: Donna Anna hülye papájaként a kardjával teljesen szükségtelenül hadonászva elfúló, kicsit éneklő, halk, felfelé kunkorodó lejtésű hangon többször is elvinnyogja az esküvői szertartásról szökni igyekező Don juannak: „csak a holttestemen át". Ebben az el-fúló, a közhelyt is meggyőződés nélkül idéző hangban benne van az egész ember. Somogyvárinak többet nem is kell tennie, a figura meg van teremtve. (Többet nem is tesz, de szövege sincs már hozzá.) Tábori Nóra Donna Anna mamájaként kedvesen és frissen komédiázik, amíg egyáltalán szövege van; a második részben, amikor Don Juan összecsődíti hajdani szeretőit, hogy megrendezze a legenda alapjául szolgáló pokoljárást, már Tábori Nóra sem tud sokat csinálni.

Nyelvi feladványok

A szereplők java része küszködik a magyar nyelv prozódiájával, függetlenül attól, hogy szerepüket egyébként mekkora sikerrel alakítják. Ez azért is meglepő, mert közöttük valódi nagyságok vannak, akik mindig is híresek voltak szép magyar beszédükről. Most azonban időn-ként elképesztően rosszul hangsúlyoznak, mellékes jelzőket nyomnak meg, és belebelegabalyodnak egy-egy mondat értelmezésébe. Igy aztán Tandori Dezső fordításáról nem derül ki, jó-e, rossz-e, és bár néhol az a gyanúnk, hogy verset hallunk, csak éppen elkenve, ebben sem lehetünk biztosak. Talán csak a prózát fordító költő bukkan ki az idegen sorok mögül.

Érdekes módon a fiatal színészekre nem vonatkozik a beszédkultúra elhanyagolása. Náluk az a baj, hogy romantikus szerelmi drámát játszanak. Egri Márta romantikus hősnő, Kútvölgyi Erzsébet a romantikus hősnő romantikus barátnője, Nagy Gábor pedig az időn-ként Ciranóra emlékeztető Don Juan romantikus barátja. Az önirónia, amely a legjobbak alakítását jellemzi, teljesen idegen tőlük. Ettől kerülünk a legnagyobb zavarba, mert a komédia időnként átcsap a legavíttabb melodrámába, de minden ironikus zönge nélkül. Mintha nem világosították volna fel őket eléggé, hogy nem romantikus melodráma, hanem annak kritikája van műsoron. Az első fel-vonás végén, amikor behozzák Donna Anna Ophélia-szerűen fehér és vízbe fúlt hulláját, a háttérben pedig átcipelik a többi hullát, már nem a darab kritizálta

szemléleten, hanem magán a darabon nevetünk. Nem azt érezzük, hogy itt a romantikával való leszámolásról, tudatos iróniáról van szó, nem az tudatosodik bennünk, hogy itt Shakespeare darabvégeinek paródiáját látjuk, hanem úgy tűnik, mintha egy komoly drámát komolytalanul játszanánk. Emiatt az első felvonás végén el sem tudjuk képzelni, hogy másodikra is sor kerülhet, hiszen majdnem mindenki meghalt, a darabnak vége, hiába rohan el Don Juan azzal *a* felkiáltással hogy az eseményeknek még lesz folytatásuk.

Hogyan játszik a közönség

Lukács Sándor alakítja Don Juant. Akárcsak Béres Ilonáról, róla is egyértelműen kiderült a szentendrei teátrumban, hogy szinte mindent tud, amire ma egy színésznek szüksége van. Szentendrén megcsodálhattuk kitűnő humorát és rendkívüli tömörítő képességét, amellyel egy-egy gesztusba, fintorba vagy váratlan hangsúlyba bele tudja vinni az ábrázolt figura egészét, hozzátéve, szinte észrevétlenül, az alakról formált saját véleményét. Romantikusan ideális külsején, kitűnő mozgásán, tartalmas hanganyagán kívül ez a ritka humorérzék is predesztinálta az ironikusan felfogott Don juan szerepének eljátszására. Alakításának mégis az irónia a leggyengébb oldala, emiatt komolyan kell vennünk, amit ez a széllelbélelt gecmetrikus elzeng a tiszta tudomány dicséretére, és a darab parodisztikus vonásai ellentettjükre fordulnak. Lukács nagy vehemenciával veti magát a szerepbe, időnként - nem is véletlenül - felrémlik bennünk a Rómeót alakító, tíz évvel ezelőtti Latinovits alakja, és nyilvánvaló, hogy nem utánzásról van szó, hanem arról, hogy Lukácsban valóban latinovitsi energiák feszülnek. Bár minden mondata ki *van* dolgozva, és érezhető a törekvése, hogy ironikus felhangokat adjon a szerepnek, ez most nem jár teljes eredménynyel. Ezt azért fontos leszögezni, mert úgy tűnik, Lukács minden rendezői elképzelés megvalósítására és kiteljesítésére képes, és talán az irónia tudatos ápolása védheti meg a rá leselkedő legnagyobb veszélytől, a romantikus hősszerepbe való beskatulyázástól.

Don Juan alakjának megoldatlansága azért is furcsa, mert Kapás Dezső a SZÍNHÁZnak adott nyilatkozatában különös súlyt fektetett Don Juan emberi és eszmei fejlődésére, és úgy tűnt, Don Juanban a modern, lázasan és intellek-

Don Juan (Lukács Sándor) **visszautasítja Donna Anna (Egri Márta) kezét.** (Ikládv László felvételei)

tuálisan kutató embert akarta felmutatni. Az előadásban ennek nyoma sincs. (Más kérdés, hogy *ez* a Don Juan erre a célra nem is megfelelő médium.)

A komédiázó és tragédiázó színészek között Fonyó József korrekt alakítása, illetve Koltai Róbert Leporellója képviseli az átmenetet. Koltainak nem nagyon ízlik az örök szolga szerepe, de egyetlen, égbe irányított fintoron kívül beletörődik a szokványba. Mást nem is nagyon tehetne.

Végül az előadás - és minden előadás - egyik elmaradhatatlan főszereplőjéről, a közönségről, amelyről csak tarthatatlan konvencióból nem esik szó a színikritikákban. A közönség pontosan és jól játszik. Béres, Somogyvári és Tábori jelenlétét a közönség csupa-fül, csupa-szem figyelemmel kíséri. Egyéb alkalmakkor illedelmesen csöndben van, és várja, mi következik. Az utolsó jelenetben egyszerre mintha áramütés érné : Béres Ilona jelenik meg égővörös, mellesleg erősen dekoltált ruhában. (Wieber Marianne tervezte). A közönség látcsövet mereszt, és feszülten figyel. Ez a tünemény nagy csöndet parancsol ránk, a szundikálók felriadnak, létrejön a bűvös kör a színpadon levők és a közönség között. Mi azonnal beleestünk Miranda hálójába, vajon beleesik-e Don Juan is? Beleesik. Drámai pillanat volt.

Kár, hogy aztán az előadás határozatlanul, lágyan végződik, az utolsó szóra a függöny le is hullhat, meg nem is.

*

Megjegyzés: A fentiek nem a tévéjátékok ellen, hanem a színház védelmében íródtak. Azért íródtak, hogy a színházat adjuk vissza a színháznak. Adjuk vissza a színháznak tömegeket egybeforrasztó erejét, a szó és a látvány, a cselekvés és a mozgás, az emberi test és a játéktér szerves, dekoratív, egységbe szervezett attraktivitását. Adjuk vissza a közönségnek a közösségi élményt, amelyet a televízió képernyője előtt annyira nem kap meg, hogy néha már nem is hiányolja. Üres, bejátszatlan színpadot látni lehangoló érzés. A színházban járatlan néző talán a játék alatt a színpad kihasználatlanul maradt részeit saját képzeletének figuráival népesíti be, és képzeletben más, külön játékot játszik magának ahelyett, hogy ezt a nézőnél hivatottabb és tehetségesebb, de mindenképpen alkotó alkatú emberek, a művészek, magasabb fokon elvégeznék.

BERKES ERZSÉBET

Szilvai Gyula házassága

A világirodalom jelentős része házasságkötések története, s ha most úgy tetszik, hogy éppen Szilvai Gyula házasságáról kevesen tudnak, az merő véletlen. Hősünknek ugyan ez az igazi neve, mégsem ily néven vált híressé, hanem művésznevén, amit önként vett fel, amikor Kolozsvárott színésznek állt, s a művészi zengésű, a vonzó és szívdobogtató, a híres-nevezetes és valószínűleg már halhatatlan Liliomfi nevet nyomatta a színlapra.

E név híressé válásában nagy szerepe van egy másik teátristának, Szathmáry József úrnak, aki szintén nem ezen a néven lépett színpadra, hanem a zengzetes és költői és immár halhatatlannak tekinthető Szigligeti Ede művésznéven. Mi tagadás: több mint száz év távolából bajos lenne eldönteni, hogy melyikőjük köszönhet többet a másiknak. A drámaíró kapta nevének ragyogását a sikerült s mindújra színpadra vitt darabtól, vagy a színjáték a drámai törvényeket jól ismerő szerzőtől ? Annyi azonban bizonyos, hogy Szigligeti több tucatnyi színdarabja közül *ez* egy, *a Liliomfi* kerül mindújra színpadra, s arat osztatlan sikert, zenével és zene nélkül, új ötletekkel dúsítottan, vagy a régi, bevált patentok megismétlésével.

Mi a titka ?

Talán a játék alapötletét adó nagy kergetődzés: Liliomfi az elől a nagybácsi elől szökik, aki vissza akarja vezetni a polgári életbe egy házassággal, melyet éppen azzal a hajadonnal kell megkötnie, aki amúgy is szíve választottja. Szökik az elől a boldogság elől, amit éppen kerget.

De az is lehet, hogy a remek játéklehetőségekkel kínáló szerepek éltetik, hiszen mindenik figura hálásan megoldható színészi feladat. S az sem mellékes, hogy teli a játék gyöngéd iróniával a színészi pálya hősi kezdeteinek koráról.

És ott van az a meghitt, szívet melengető derű is, amit könnyedebb szórakozásaink alkalmával szívesen - mert kényelmesen - vehetünk tudomásul: a szerető szívek minden mennyiségben egymásra lelnek.

Vagyis: nincs a darabnak titka. Nyílt, kedves, egyszerű emberi indulatok mellett bizonyít - szórakoztatóan.

Amikor tehát egy színház műsorára tűzi, nem kell különös meggondolásokat keresnünk a darabválasztást indokolva. A József Attila Színház vezetőségét is csak az vezette, hogy társulatának fiatal-

Szigligeti Ede: Liliomfi (József Attila Színház). Kamilla (Szemes Mari) és Szilvai professzor (Kaló Flórián) terveikre koccintanak

Szellemfi (Csákányi László) és Liliomfi (Maros Gábor) reggeli komédiázása

jait jó játéklehetőséghez segítse, s ezzel a közönséget derűs, színvonalas szórakozáshoz.

Szinte már hagyományos, hogy a darab felfrissítését zenés betétekkel segítik elő. Ezúttal a beatzenei betétekkel, s ami még ezen túl is ráadás: a zenét teenager korú, biedermeier arcocskájú lányzenekar szolgáltatja. Ki hitte volna, hogy ez a - saját műfajához képest is meglehetősen egyszerű - zenei anyag is kellemesen simulhat ahhoz a színdarabhoz, amelyet 1849-ben írtak ? Talán azért, mert Liliomfi örökifjú: viseljenek bár a hölgyek krinolint, feszítsenek bár az urak karcsú redingot-ban, a játékot belengő irónia lehetővé teszi még az ilyen jellegű stíluskikacsintást is.

Seregi László rendezésének éppen ez az irónia a legvonzóbb jegye. Jó érzékkel elkerüli, hogy a szerelmesjelenetek érzelmességben túlmenjenek a mai ízlésen, ám arra is ügyel, hogy ne szürkítse el, ne tegye lényegi jegyeiben nevetségessé a szerelem romantikáját. Biztos kezű színházi emberként éppen azzal éri el a helyes arányok kialakítását, hogy túlzásokat engedélyez. Olyan esetekben, amikor a darab a mai néző számára már hamisnak tetszik, megengedi, hogy a színészek hangsúlyozottan hamisan játsszanak. Szerencsés ötlet, hogy a darab szövegét - a szükséges rövidítések mellett - eredeti fordulataiban meghagyták. A Szigligetinél gyakori „félre" jelzéseket, jelzetten félre, nekünk, a közönségnek mondja el a színész saját szerepének narrátoraként. S ugyanilyen meggondolásból elmondat színészeivel olyan - ma már archaikusnak ható - szövegeket is, melyek a humor forrásai lehetnek anélkül, hogy sértenék a régi magyar nyelvet. Minden bizonnyal a korunkhoz szóló irónia késztette arra is a rendezőt, hogy Szigligeti eredeti befejezéséhez térjen vissza. A legutóbbi átdolgozások ugyanis - Mészöly Dezső Katona József Színházban játszott változata is - úgy érnek véget, hogy Liliomfi a bonyodalmak tisztázása után feleségül veszi Mariskát, s Thália szekerén tovahajt, mint romantikus teátrista.

Szigligeti darabja azonban nem így ért véget. Liliomfi a polgári életet választja - hogy boldog házasságban élhessen. Ez a megoldás kétségtelenül pátosztalan, s mint Irodalmi Lexikonunk is megállapítja „Liliomfi visszatérése a polgári élet-be részben a kor ízlését tükrözi, részben Szigligeti megalkuvását, amely későbbi, az önkényuralom alatt írt darabjait is jellemzi." Seregi László azonban nem irodalomtörténeti hűségből döntött az eredeti verzió mellett, hanem a játék egészét jellemző irónia végső nyelvöltögetését vállalva: *az ő Liliomfiját* befejező dal mindannyiunkat arra emlékeztet, hogy anyagi bőséggel kísértő korunkban hajlamosabbak vagyunk az „elfuserált prófétaságra", mint a viszontagságok, nélkülözések vállalására elveink vagy művészetünk érdekében. Igy hát ő sem roszszabb, mint azok, akik döntésén nevettek nevessünk csak bátran magunkon is.

Ha ez a Liliomfi-előadás mélyebben bíráló társadalomkritika akarna lenni vagy fölényeskedő kioktatás, akkor megkérdőjelezhetnénk ezt a befejező dalt. Megkérdőjelezhetnénk, mert túlságosan könnyed ahhoz a jelenséghez képest, amit célba vesz, s túlságosan biztos a dolgában, ha fölényesebb. Dicsérje azonban a mindvégig jó arányérzékről tanúskodó rendezőt, hogy ez a fricska pontosan csak akkora, amennyit ennek a darabnak a műfaja enged. Cinkosság ez a közönséggel, de emlékeztető is: magunk is gyakran választjuk azt, ami ugyan nem a legszebb, de a legkényelmesebb.

Szigeti Edit dalai jól illeszkednek a rendezői elképzeléshez. Lehet, hogy slá-

Az ifjú **szerelmesek: Újréti László (Gyuri) és Pálos Zsuzsa (Erzsi)** a **Liliomfiban. (Ikládv** László felvételei)

ger lesz egyik-másik, mert fülbemászó, kellemes és könnyed, ha nem is különösebben igényes ez a zene. Szövegei humoros butaságukkal kiemelnek, vagy a cselekményt előrébb viszik, jellemzik a szereplőket, a szituációkat. Nem költői teljesítmény ez, de egy erénye van: a nagyon fiatal Szigeti Edit helyesen érzett rá a színpad szolgálatára.

A címszereplő Maros Gábor ezzel az alakítással debütált a József Attila Színház színpadán. Korát meghazudtoló sokoldalúságról tett bizonyságot a szerep színes, friss megformálásában. Remek humora, szarkazmus nélküli karikírozó készsége maradéktalanul kifejezésre jutott. Aligha volna hasznos összeméri teljesítményét Kálmán György Liliomfijával, annál is kevésbé, mivel az egy teljesen más felfogásban került színpadra. Maros Gábor igen jól énekel s mozog, s talán csak annyiban adósunk, hogy a vándorszínész-hősszerelmes ironikus színeit nem tudja még teljesen fölrajzolni. Borbás Gabi múltszázadian hamvas és napjainknak megfelelően szerelmes Mariskának bizonyult. Mozgását, negédes báját itt a szerep jellemző erejének éreztük, kár, hogy nem tartalékolt belőle a harmadik felvonásra, amikor Liliomfi vélt hűtlenségéről énekel. Ezt a magánszámot is érdemes lett volna eljátszania. Újréti László kedves, bumfordi Gyuri-pincért játszott, jól élt a szerepjátszó vidéki legény nehézkes váltásainak humorlehetőségével. Pálos Zsuzsa filigrán alkatánál fogva nem az a típus, amilyennek Kányai vendégfogadós vérbő leánykáját elképzelnénk. Ízlése, színpadi biztonsága azonban átsegítette ezen az akadályon. Szerepének meg-felelően a nagy, áttekinthetetlen kavalkádot riadtan, ahol áttekinthette fineszesen forgatta a maga hasznára. Meglepetésnek bizonyult az ifjabb Schwartz szerepében Szendrő Iván. Sikoltani-kész bébi-arca, áldott-jógyermek buzgalma, a fegyelem, ami a szerepen túl a színészre vallott, az tudniillik, hogy a könnyű sikerre csábító ripacskodást a jellemhez való hűséggel elkerülte, és a stílusérzék azzal biztat, hogy jó, modern jellemszínészt üdvözölhetünk benne.

A „felnőtt szerepekben" a színház középkorú gárdájának legjobbjai jeleskedtek. Mindannyian edzettek nemcsak a színpadi mesterség fogásaiban, de a vígjátéki szerepek alakításában is. Minden bizonnyal a rendező jó instrukciói és a fiatal gárda temperamentumos közelsége okozta, hogy a manírokra csábító szerepeket is eredeti ötletekkel, friss kedvvel formálták meg. Kamillát, a szereleméhes vénkisasszonyt Szemes Mari keltette életre. Rusztikusan otromba és vérbő életvágy jellemezte figuráját, megerősítve bennünk azt a meggyőződést, hogy nemcsak akkor vonzó színésznő, ha szép, hanem akkor is, ha jellemző erejű humorára hagyatkozik. Kaló Flórián Szilvai professzora tudósi lükeséget és nagybácsis szigort mutatott, s a maszkon túl átfénylett meleg tónusú karikírozó készsége. Nem véletlen, hogy fergeteges sikert aratott „bosszúszomjas" duettje Maros Gáborral, amikor is egymás korosztályát pellengérezték ki. Soós Lajos Kányai, Téry Árpád idősb Schwartz szerepében jó vígjátéki karaktereket formált. A bal-esetet szenvedett Horváth Gyula helyett Csákányi Lászlótól láttuk Szellemfi remek játéklehetőségekkel kínáló alakját. Ezt a szerepet hosszú évek gyakorlata szerint mindig szívesen játszották jelen-tős karakterszínészek, sőt idősebb drámai hősök is. Úgy tekintették, mint kirándulást, amelynek alkalmával a színészéletről szerzett valamennyi tapasztalatukat fonákjára fordíthatják, kipellengérezhetik. Ezt tette Csákányi is. Egy dali-társulat kivénhedt baritonistáját és egy prózai együttes hősszerepeket áhító lecsúszott közvitézét formálta meg maszkban, játékban, hangsúlyozott pózokban. Véleményező eleganciája emlékeztetett arra, hogy nemcsak kiváló „vígjátékos", nemcsak táncos-énekes buffó, de drámai karaktereket is művészien alakító színész. Talán tévé-szinkronjai okozták, hogy egyre jobban úgy gyöpösödik meg emlékezetünkben, mint okkal, ok nélkül kacagtató karikírozó. Talán nem fogja a József Attila Színház vezetősége hatáskörsértésnek tekinteni, ha arra emlékeztetjük, hogy ez a kitűnő és népszerű színész képességeinek teljes skáláját igénylő „jutalomjátékot" is megérdemelne.

A színház közmondásosan tenyérnyi színpadát Csinády István szín- és ötletgazdag díszletei varázsolták illúziókeltő játéktérré. Nemcsak a három forgórész játszott ebben közre, hanem a szellemes színvariációk s a zsinórpadlásról belógatott elemek. Kemenes Fanni jelmezeinek erénye is, túl az ötletgazdag formákon, a színek mai divatra is rímelő kombinációiból adódott. A díszlet- és a jelmeztervező is most lett a társulat tagja, bemutatkozásuk biztató ígéret az évadra.

SZILÁDI JÁNOS

Magyar bemutatók vidéken

Az alábbi három premiert nem a kritikus egységérzete tömörítette egyetlen csokorba, hanem a színházi alkalom: ezek voltak az 1973/74-es évad első magyar bemutatói. Előnyük is, terhük is ez: velük indult az évad Veszprémben és Debrecenben.

Gyárfás Miklós: Történetek a kastélyban

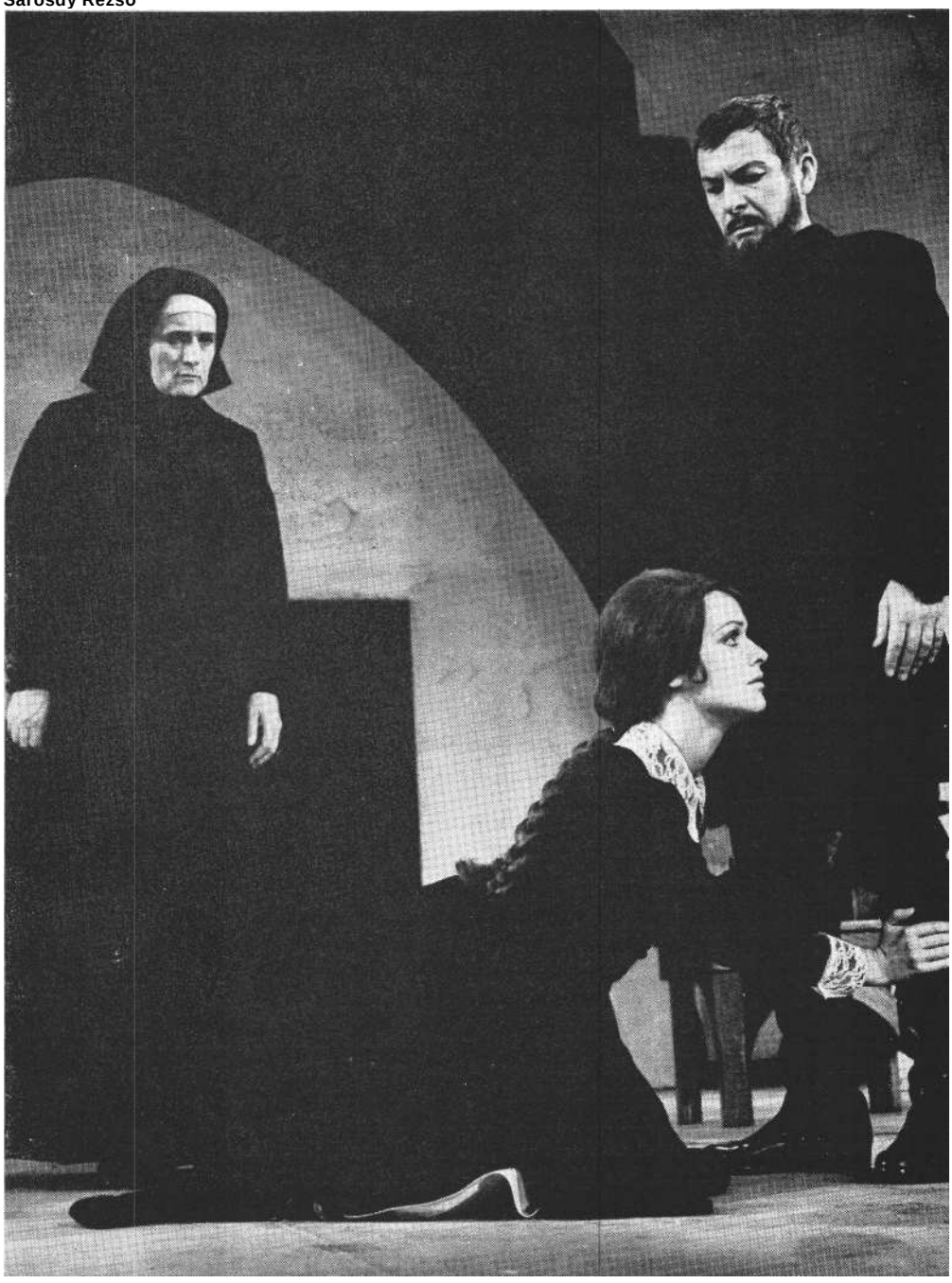
A Veszprémi Petőfi Színház bemutatójáról szólva az egyik kritikus azzal indítja elemzését, hogy szerencsés dolog Gyárfással kezdeni az évadot. Veszprémben is, másutt is. Nem az ellenvetés, az egyet-értés kedvéért hivatkozom e megállapításra. Gyárfás neve ma a színházlátogatók számára a mosolyt, a nevetést, az önfeledtségben is tartalmas estét jelenti. A vígjátékot általában és konkrétan az *Egérutat* legelőbb. (Van olyan rendszeres színházlátogató Magyarországon, aki nem látta *az Egérutat?* Aligha.) *Az Egérút* csak egy a tekintélyes számú Gyárfás-darabok közül, de ha gondolkozni kezdünk, színházi élményeink közül másokat előzve bukkan elő a *Kényserleszállás,* a *Dinasztia* - hogy csak az utóbbi évekről szóljunk. Vagyis csupa nevetés, csupa derű, csupa kacaj. Kétségtelen: Gyárfás-bemutatóval kezdeni az évadot szerencsés dolog. Sikert, telt házat jelent; minden este gyakran csattanó tapsot az elő-adás alatt, és többnyire „vasat" a játék végén.

Veszprémben most újabb Gyárfás-premier volt: *Történetek a kastélyban* címmel három egyfelvonásos szerveződött egyetlen színházi estévé. Nem vígjátékok. „Lírai játékok" - írja a műsorfüzet. Elégedetten mosolygunk: vígjáték lesz ez biztosan, mind a három. Vagy mégsem?

Az első a *Téli délelőtt* címet viseli, és 1757-ben játszódó története egy boszorkányper, melyet Kóbori Jánosné indít Pásztori Ilona ellen, mert az megigézte urát, Kóbori János uradalmi kerékgyár-tót, arra kényszerítve, hogy vele többé sem testi, sem lelki közösséget ne vállaljon. Boszorkányság a vád. Súlyos és komoly, kínzatást, halált ígérő. A bíróság fiskálisában a vádló erős támaszt lel, és csakhamar úgy tűnik, a vád bizonyított, s a szerelem, a legszebb, legőszintébb emberi érzés felett diadalt ül az emberi korlátoltság. De nem. Gyárfás csak elindul az úton. Színeket kever a palettán, hatásos, lenyűgöző színeket, de mielőtt a foltok egységbe olvadnának, letörli, amit kezdett, és más ecsettel más színt, más képet kezd vázolni. Történeti drámaként indul a *Téli délelőtt,* lassú, klasszikus ünnepélyességgel ígérve egy „igazi" boszorkánypert. Aztán, kezdetben alig érezhetően más színek keverednek a vásznon, s a történelmi dráma lélektanira vált. Más, nem is oly távoli élmények keverednek drámai színezőként a játékba, ahol a kimódolt konstrukció durva hálójába szorul a tiszta emberi érzés és értelem. Harmadikként bomlik ki a legerősebb, a mindent egységesítő szín: a lírai vallomás a szerelemről, két ember mindent vállaló egymásra találásáról.

A Csillagfényben keményebb drámát ígér, szikrázóbb összecsapást. 1851-ben vagyunk, a levert szabadságharc után. A kastély ura a Habsburg-önkény elől menekvő szabadságharcosokat rejt kastélyában. Halált vállaló bátorság kell eh-

Szabó Magda: Kiálts, város! (Debreceni Csokonai Színház). Lontay Margit, Farkas **Zsuzsa és Sárosdy Rezső**



hez e korban. Elég egyetlen áruló, egyetlen ügyes provokáció, és halállal lakol mindenki. Izgulunk a grófért. Féltjük a bebocsátást kérőtől, aki Petőfinek mondja magát. Petőfi meghalt, mi tudjuk. De a gróf nem tudja. Vagy ha tudja is, nem hiszi. A gróf azonban leleplezi az ál-Petőfit. A leleplezett viszont, aki az udvar kémje, a grófot leplezi le. A kör bezárult, hisszük. Rosszul hisszük. Gyárfás több lapot osztott játékosainak, mint amennyibe színházi rutinunk belelát: a gróf is besúgó. Nagyobb rangban, mint az őt leleplezni akaró. Barát, ellenség és beosztott hármasában táncol a történet, míg hajnalra minden tisztázódik, és a vesztes ál-Petőfi, valódi-besúgó íródeákká alacsonyulva rója a főbesúgó jelentéseit az udvarnak.

A Csillagfényben drámai mélysége szinte hibátlan, csak igazságizzását lopja ki tudatosan belőle Gyárfás. Árulók állnak egymással szemben, és harcukban a nagyobb ravaszság győzelme a tét. Az igazság a kastélyon kívül van.

A Csendóra a harmadik. A mába értünk, 1971 van. Az egykori főúri kastély veteránok otthona, és az álmos szeptemberi délutánon elszunyókáló Kalocsai Dénes különös álmot lát: a kastély hajdani úrnője látogat vissza (Párizsból és régi századokból egyszerre) megnézni lakhelyét. Beszélgetnek. Tájékoztatják egymást. A látogató tájékoztatja Kalocsait a múltról, Kalocsai a látogatót a jelenről. A látogató Kalocsait az úri világról, Kalocsai a látogatót a szocializmusról. Értik és már majdnem megértik egy-mást. Nem úgy, mint hajdani úr és egy-kori szolga, hanem mint férfi és nő, mint két öregember. Más életet éltek, s ha újra kellene választani, ugyanazt választanák. De amiről mindketten mást és mást mondanak, az ellentétben is ugyanaz: az ifjúságuk.

Három történet és benne a történelem lírai csengésűvé lágyított eseményei - ez *a Történetek a kastélyban.* Dráma lehetne közülük bármelyik, de mint a színlap is mondja: lírai játékok maradnak. Tudatosan. Gyárfásnál a drámai helyzet eszköz a fordulatossághoz, a mozgalmasséghoz. Mint a többi is. Nincs terünk a részletes kifejtésre, de a három játékban Gyárfás egész dramaturgiai bemutatót tart. Olyanok ezek a játékok, mint a tanárdrámaíró (Gyárfás - évek óta dolgozik egy kicsiny, lelkes csapattal a főiskolán, ahol ifjú szerzőket tanít a drámaírás mesterségére) demonstrációja főiskolai hallgatói számára. Drámaépítkezési ismereteket gyűjt példatárba, nem holt anyagként kiszakítva a dráma eleven testéből, hanem drámában ábrázolva. Valahogy úgy, mintha átlátszó anyagú motorban figyelhetnénk meg a motor működési elvét.

A demonstráció sikerült. Mi, akik „hospitáltunk" Gyárfás Miklós „bemutató tanításán", tanúsítjuk a sikert. A növendékeken a sor.

A színhely mindig ugyanaz

A három játékot Pétervári István állította színpadra. Pétervári rendezése nem azt az irányzatot követi, amely mindenáron eredetinek akar látszani: a darab értő és színpadilag hatásos kibontásában leli meg feladatát. És ezt jól is teljesíti. Okos egyensúlyozással teremti meg a játékok eltérő rétegeinek egységét, nem élez és nem tompít szükségtelenül. Takarékosan bánik a mozgással is: a sok hatáskeltő járkálás helyett tiszta, esztétikus és erőt sugárzó tablókba szervezi a jeleneteket.

Színészvezetése átgondolt, s a pontos alakítások mögött határozott rendezői instrukciók érződnek. Gyárfás játékaiban sok a hirtelen fordulat, a feketéből fehérbe, a fehérből feketébe váltás. A mi hagyományaink veszedelmessé avatják az ilyen hirtelenséget, rendező és színész hullhat a fölös látványosság vermébe. Pétervári rendezése semlegesíti a veszélyt. Nem azzal, hogy megkerüli, hanem hogy elegánsan lép át a verem fölött. Nem emeli „nagyjelenetté" a leleplezést, nem állítja meg a történést, hogy mindenki megcsodálhassa a „nagy pillanatot"; a játék folytatódik tovább, ezzel is „természetesítve" a pálfordulást.

Hasonlóképp szerencsés az a lebegtetés, melyet a három játék átfogására alkalmaz Pétervári. A történetek három évszázadban játszódnak, és közösségüket a megjelenítés, a stílus azonosságába tömöríti Pétervári. Ebben segíti Najmányi László mindenkor jó játékterű díszlete és Hruby Mária okosan stilizált jelmezei.

Alakítások térben és időben

A három játék a színészi bravúrlehetőség megsokszorozott alkalmát nyújtja a szereplőknek. Közülük is elsőként Dobák Lajosnak és Demjén Gyöngyvérnek: ők ketten szerepelnek mindhárom játékban.

Dobák Lajos *a Téli délelőtt* Füzy György fiskálisa, a *Csillagfényben* grófja és a *Csendóra* Waltek Ákosa.

Füzy György az elvakult bosszúállás képviselője. Neki a vád már elég a büntetéshez. Az igazság nem érdekli, nem ismeri, és nem is akarja megismerni. Néhány „elméletet" tud a boszorkányságról, és azok nevében akar visszaélni. Tudása azonban, épp mert merő konstrukció, bármikor ellene is fordítható. És ellene is fordítják, s akkor a nagyhangú, nagyhatalmú fiskális álarca mögül egyszerre előbújik az ijedt, védtelen, tudatlan ember .. .

A gróf más veretű figura. Nem hatalmával, lehetőségével él vissza. Okos, ravasz és álnok. Hazárdjátékos, aki emberi életekre játszik. Cinikus, aki a hozzá menekvők felét valóban megmenti, hogy velük leplezze a többiek elárulását.

Waltek Ákos nem a gróf, Füzy György távoli rokona. Bíró volt, aki hamis perekben ítélte el elvtársait. Mikor megismerjük, öregember, de kora nem változtat szemléletén.

Három szerep, három belső „átöltözés" a színészi feladvány. Dobák Lajos sikerrel oldja meg nem könnyű feladatát. Vaduló, önmagának tetszelgő Füzy Györgyből lép át természetes lendülettel a gróf igazi fenevaddá nőtt alakjába. Mozdulatai kimértek, hangja fogottabb. Füzy még csak játssza a hatalmat, a gróf a megtestesült hatalom. Waltek Akos már a hatalmát vesztett ember. Játékaik, melyeket Kalocsaival (Horváth László alakítja) játszanak, egykor élet-halál kérdése lehettek, de Dobák Lajos játéka a hunyt parázsban is érzékeltetni képes a veszedelmes tüzet.

Demjén Gyöngyvér Pásztori Ilonája *(Téli délelőtt)* a szépség, a fiatalság hamvasságával lep meg elsőként. Alig mozdul, csak áll és néz, hangja is halk, lágyan csendülő. De éppen ebben a mozdulatlanságban, ebben a halkságban tudja meggyűrűztetni a drámát. Egyszerűen azzal, hogy hitelessé teszi tántoríthatatlanságát. A bíróság elveszejtheti, de nem törheti meg. Szereti Kóbori Jánost olyan szerelemmel, amely már túl van az élet olcsó praktikáin. Szereti, és vagy meghal, vagy győz. Középút nincs.

A grófnő *(Csillagfényben)* kis szerep: egyetlen villanás az egész. Az árulás éjszakájában képviseli a mit sem sejtő ártatlanságot, a feketeség mellett a remény törékeny fehérségét.

A látogató *(Csendóra)* álomalak. Kísértet is lehetne, ha nem volna oly szép, oly emberi. Demjén Gyöngyvér játéka az est legjobbja itt: kicsit megemelt hangja már önmagában is kiszakítja a szokottabb közegből. Nem torzít, nem művieskedik, csak épp egy árnyalattal tér el a természe-

testől, hogy bizarrságával láthatatlan, ám érezhető kérdőjelet rajzoljon a figurához. Kedves, a megütközését, ellenvetését humorba oltó, szentimentális, de az érzelgősséget kellő szellemességgel ellensúlyozó figura Demjén Gyöngyvér látogatója.

Az est többi szereplője közül Horváth László balladai keménységű Kóbori Jánosát és az emberséget a kommunista kemény hitével példaadón egyeztető Kalocsai Dénesét említjük. Valamint Tóth Titusz gondos játékát az emberséget érteni és képviselni tudó Pálffy György, illetve a besúgásban még csak kezdő, de az embertelenségben bizonnyal sikert arató besúgó szerepében. Harmadikként emeljük ki Perlaky István hatalmat félő jószágigazgatóját és kedves humorral formált Becskóját.

Juhász István: Valahol egy sziget (Veszprémi Petőfi Színház). Kristóf szülei (Göndör Klára és Hegyi Péter) tévedésből úgy fogadják Editet (Dózsa Erzsébet), mint fiuk feleségét

Szabó Magda: Kiálts, város!

Az alkalmi darabok, valljuk meg, mindig gyanúsak. A nagy történelmi fordulókra emlékezők és a kiemelkedő személyiségek emléke előtt tisztelgők egyaránt. A dráma - ez persze nem igaz, mégis így hisszük - rendelhetetlen műfaj. Vagy jön magától, akaratlanul, vagy nem. Hívni, segíteni lehet, rendelni erre és erre az ünnepre, erre és erre a napra - nem.

Szabó Magda új műve, melyet a Csokonai-évforduló tiszteletére mutattak be Debrecenben - s mely egy sikeres színpadi szerző hosszúra nyúlt hallgatását töri meg -, fölülkerekedik a gyanún. *A Kiálts, város!* nem alkalmi, nem ünnepi dráma - *vagy* nem úgy az, ahogy érteni szoktuk -, hanem „csak" dráma.

Sarlai Imre és Gerbár Tibor
Szabó Magda: Kiálts, város! című színművének debreceni előadásában

A játék három órájából az ünnepélyességet talán mindössze az előkép néhány perce hordozza, amikor XVII. századbeli uralkodók és más történelmi személyiségek töprengenek a kérdésen: ki ölte meg Borzán Gáspárt. Választ nem tudnak adni - választ, igaz választ a dráma ad, a történés teljessége.

Szabó Magda hiteles történeti anyag alapján formálja művét: „Az anyagot Borzán Gáspár históriájához Szűcs István: *Debrecen város története* című művének az álmosdi csatával foglalkozó fejezetéből vettem ..." - írja a műsorfüzetben.

A XVII. század elején vagyunk. Debrecen, a falakkal nem védett, minden kóbor hadnak kiszolgáltatott város éli keserves életét. Adót fizet mindenkinek, hogy életét *óvja:* barátnak, szövetségesnek, ellenségnek egyaránt. S a város élete ott tükröződik a főbíró, Gál Nagy István lányának sorsában. Össze szeretnének házasodni Borzán Gáspárral, de nyolcszor marad el az esküvő. A nyolc elmaradt alkalom nyolc súlyos csapás: városégés, pestis, török hadak dúlása, kegyetlen hadisarc kényszerítette távol a vígságot a főbírói háztól. Most talán sikerül. Már csak egy nap van hátra. De egy nap is nagy idő. Nem egy ember, egy város életében is. Bocskai hajdúi az álmosdi csatában tönkreverik Belgiojoso seregét. A város azonban még ahhoz is védtelen, hogy egy vert seregnek ellenálljon. Túsznak adja két fiatal tanácsnokát, s mert az ígért sarcot Bocskai tiltására - végül nem adja meg: Borzán Gáspárt megölik.

Ez a történet dióhéjban. A gondolati történés ennél többrétűbb, súlyosabb. Debrecen nem egy város az ország térképén, és ami Debrecenben történik, az nem helyi sajátosság, nem kuriózum. Mindabban, ami Debrecenben történik, ott a részekre tépett ország minden keserve, jajongása. Ott a harc az embertelenségben, hogy emberek maradjunk. Ott mindenki reménye, hite, áldozata és tragédiája. „Csak a város a fontos. Csak a város" - mondja Gál Nagy István édesanyja, és ez a gondolat a dráma alaptétele. Embertelen időkben csak a város, a nagyobb közösség szolgálata adhat menekvést mindenkinek. Áldozatot kívánó szolgálat ez, mely lemondást, tragédiát hozhat az egyénre, de ez az egyetlen út, amelyen célba érhetünk.

Kemény, szikrázó dráma feszül *Szabó* Magda művében, s ha helyenként mégis úgy érezzük, nem elég megrendítően bomlik ki a történés, annak apró dramaturgiai döccenők az okai. Szabó Magda nem törekszik a történelmi miliő hibátlan újrateremtésére, de gondosan ügyel a részletek míves gazdagságára. És éppen ez lassítja a drámai lendületet. A mű balladai szárnyalású alaptémája olykor ellentmondásba kerül a részletek írói bőkezűségével. Egy-egy epizód, mellékszál merészebb tömörítése fokozhatta volna a darab drámaiságát.

„Tetszett Debrecen városának"

Szabó Magda drámáját Lendvay Ferenc állította a Csokonai Színház színpadára. Kiegyensúlyozott, hangsúlyait mérték-

kel, fontoltan osztó rendezés Lendvay Ferencé. A nagy történelmi tragédiák hangulata sugárzik Lendvay színpadán ünnepélyes fennköltséggel, tiszteletet követelő súlyossággal.

Lendvay az írói anyaghoz igazítja rendezői mozgásterét, és hűen követi a szerzőt választott útján, miközben egy percig sem látszik megfeledkezni arról, hogy a Csokonai-ünnepségek egyik központi rendezvényét szolgáltatja a produkcióval. A dráma e rendezői felfogása - és ezt hangsúlyozottan szeretném aláhúzni - egyetlen mozzanat erejéig sem perlekedik Szabó Magda alkotásával. *A Kiálts, város!* - már csak a szerző elhatározását tekintve is - joggal szolgál alapul egy ilyen rendezői megközelítéshez.

Az egyetlen pont, ahol Lendvay rendezői felfogása nem hibátlan (bár itt meg kell jegyezni, hogy e sorok írója a főpróbák időszakában látta a produkciót), az előadás egy picit lassúra szabott tempója.

A másik megjegyzésünk szinte ismétlésnek hat. Számtalanszor leírtuk és minden bizonnyal le is írjuk még, hogy egy viszonylag népesebb szereplőgárdát igénylő produkció színrevitele még egy olyan „nagy" színház erejét is meghaladja, mint a debreceni. *A Kiálts, város!* nem egy jelentős epizódszerepében amatőr színjátszó küszködik az erejét meghaladó feladattal. S ezt megérzi a produkció egésze is. Másrészt bármily nagy is a szükség, a kényszer, szinte felelőtlenségnek hat ez azokkal szemben is, akik így kerülnek színpadra, s talán hamis vágyak, elérhetetlen illúziók nehezen gyógyuló sebét viszik majd magukkal a produkció után.

Álarcok mögött az ember

Gál Nagy István, Debrecen főbírája: Sárosdy Rezső. Kemény akaratú, hajlani nem, csak törni tudó ember a főbíró. Élete a szolgálat, Debrecen, a város, a közösség szolgálata. Nem a hatalmát érzi, tudja, hanem a kötelességét, hogy óvja, védje a közösséget. Akár a többség ellenében is. Ő az egyetlen, aki túl képes látni a mai praktikákon, és vállalja a történelmi jót. Debrecen parancsa, hogy a városban más mint református hitű, házat nem vehet, a város polgára nem lehet. Az üldözött kálvinisták védekező parancsa ez fellegvárukban a megbontás ellen. De így sem igaz törvény. És Gál Nagy István vállalja a biztos egyházi sújtást, befogadja Jorjosz Sztavriaszt, mert a város érdeke több, mint az egyházé, és ő a kgnagyobbat szolgálja: a várost.

Sárosdy Rezső kimunkált alakítással állítja elénk a főbírót. Hangos szó nélkül érezteti keménységét, nem a szavak süvítő csattanására bízva annak hitelét, hanem a tartás elszántságába, rendíthetetlenségébe oltja hőse tántoríthatatlanságát. Mozgása zárt, visszafogott. Erezteti: en-nek az embernek a bensejében viharok dúlnak, de kívülre már csak az értelem szűrte eredmény jut.

Gál Nagy István édesanyja: Lontay Margit. Anya és fia keménysége egy tőről fakadt. Ez a feketébe öltözött asszony, aki egy férjet és egy fiút áldoz a városért, nem egyszerűen Debrecen polgára, ha-nem Dobó Katica, Kanizsai Dorottya méltó társaként a debreceni asszonyok jelképe.

Kemény asszony özv. Gál Nagy Istvánné. Emberségét is keménysége mögé rejti. Nem titkolja, csak nem tartja szükségesnek mutatni. Vallásossága az egyetlen, ami igazát veszélyezteti, de mint annyi mást, ezt is gondolkodás nélkül vállalja - akár fia ellenében is.

Lontay Margit finom eszközökkel építi Gál Nagy Istvánné figuráját. Keménysége soha nem csap át kegyetlenségbe, embersége nem fordul ellágyulásba. Mosolytalansága természetes tartás; a sokat látott, a sokat szenvedett emberé, akin úgy tűnik, s tán így hiszi maga is, többé nem fog ki a történelem. És kifog. Nem érti fia kérését, hogy menjenek unokájával a pincébe, ahol nem hallják a Borzán Gáspár halálát hirdető Duskás hangját. Mire megérti a kérést, már késő. És akkor, egyszer, egyetlenegyszer a kétségbeesés lesz úrrá rajta. Kiált, parancsol, sürget addig soha nem hallott hangon. A kétségbeesés nyüszít minden szavában. De nem sír. Gál Nagy Istvánné nem sír, könnyei elfogytak rég, csak száraz szemmel néz bele a pusztulásba, a most már megválthatatlan reménytelenségbe .. .

Eszter, Gál Nagy István lánya; Far-kas Zsuzsa. Élete, sorsa, bár nem akarja, a városé. Nehéz, próbáló szerep Farkas Zsuzsáé. Neki ebben a műben a sors jutott, a kiszolgáltatott sors, melynek nincsenek színei. Farkas Zsuzsa küzd a figuráért, apró mozdulatokkal, rebbenések-kel bástyázza körül magát, és játékában tükrözi hőse belső világának szavak nélkül kifejezhető történéseit.

Az est többi szereplője közül a debreceni befogadásért emberséggel küzdő Jorjosz Sztavriaszt alakító Gerbár Tibor, Duskást, a város hű szolgáját megható színekkel életre keltő Novák Istvánt, a kis epizódokban teljeset adó Sárközy Zoltánt és idősb. Portörő szenátor figuráját hitelesen alakító Sarlai Imre nevét említjük még.

A kicsit túlzsúfoltnak ható, de a játék váltásaihoz eleganciával simuló díszletet Langmár András, a színeiben a játék gondolatiságát szolgáló jelmezeket Greguss Ildikó tervezte.

Juhász István: Valahol egy sziget

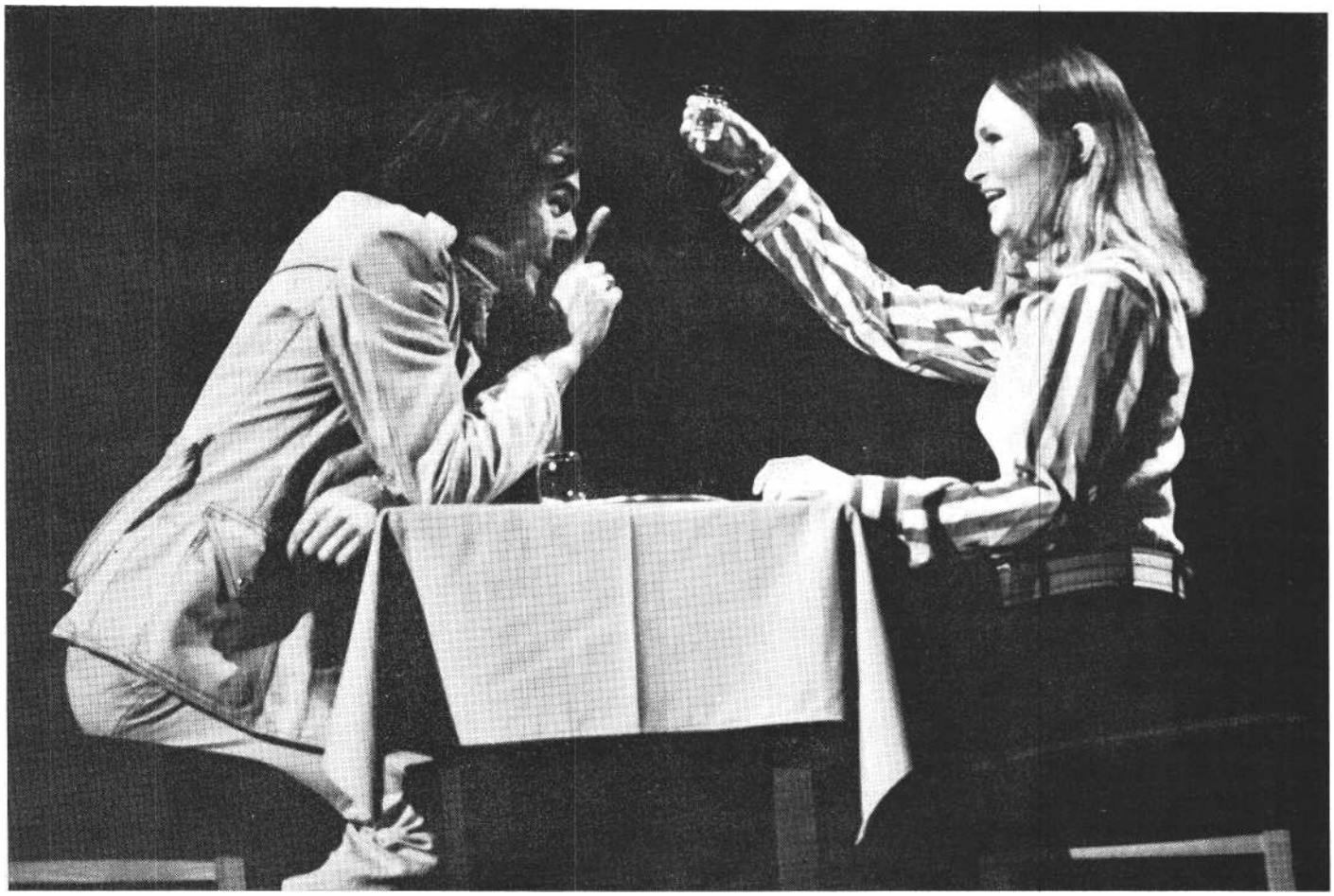
A sziget kedvelt szimbólum mindenütt. A sziget távoli, sejtelmes és legtöbbször elérhetetlen. Elérhetetlen, mert a sziget - s itt már idézőjelbe kívánkozik a szó - nem a tenger hatalmával dacoló földdarab. Nem. A sziget, *ez* a sziget az álom, a vágyódás, a mindent ígérő és mindent jóra fordító remény kapaszkodója. S a sziget épp ezért - mi vagyunk. A sziget ön-magunk lehetősége a szépségre, a jóra, az emberségre, a boldogságra.

Juhász István, a Veszprémi Petőfi Színházban bemutatkozó fiatal szerző drámája is egy ilyen szigetről szól: Kristóf és Virág, a két fiatal hős nevezi így vágyait, reményeit - egyetlen szóba zárva a kimondhatatlant, a leírhatatlant.

Valahol egy sziget a darab címe, és a fiatalokról, a szerző kortársairól vall; életükről, gondjaikról, boldogságkeresésük emberi gyötrelmeiről. Virág külföldre akar utazni. Nem az utazás vágya mozdítja, hanem a menekvés, a futás beszűkült élete elől, bízva a hihetetlenben, hogy két-három államhatár átlépése lefosztja róla a céltalanság, a kiúttalanság, a magány érzetét. Útlevélkérelmét elutasítják. Menjen férjhez, ez a tanács, akkor kaphat útlevelet. Férjhez megy, látszatból, egyezségből Kristófhoz: szerződést kötve, pontokba foglalva kapcsolatukat, mint egy adásvételi szerződést.

A szerelem, mert szerelmesek lesznek egymásba, később tör rájuk. Fordított helyzetben vergődnek. Ami másoknál a betetőzés, az érzés ősi, emberi vállalása - a házasság -, az náluk az érdektelen kezdet. Virág éli meg mélyebben a paradoxont, ő kényszeríti szakításra Kristófot, hogy aztán tudatosan, a megszenvedettség tudatosságával vállalják egy-mást.. .

A Valahol egy sziget Juhász István első bemutatott drámája. A premier szerzőavatás is: felelősségteljes és ünnepi pillanat egyszerre. Gyárfás Miklós bemutatójáról szólva említettük, hogy ő a tanára a főiskola kicsiny „drámaíró osztályának". Juhász István az öt közül az egyik



Juhász István: Valahol egy sziget (Veszprémi Petőfi Színház), Kristóf (Joós László) vállalja, hogy feleségül veszi Virágot (Dobos Ildikó). (MTI Fotó - Kovács Sándor felvételei)

tanítvány. Darabja - ha lehet így mondani - diplomamunka is.

Mit árul el a *Valahol egy sziget a* végzősről"? Kemény és következetes munkát legelőbb. Juhász István feldolgozta mindazt, amit a huszadik század második felében egy a drámaírást a tudatosság - nálunk gyakran alábecsült, pedig életbevágón fontos - fokán művelni akaró számára tudni kell. Nem lenne nehéz feladat előszámlálni a szerzőket, akiknek szelemi ujjlenyomata megtalálható a *Valahol egy sziget* dialógusaiban, jelenetépítkezéseiben. A lényeg azonban nem a hatások jelenléte. Sőt, ez természetes is. A lényeg az, hogy a tanult sokhangúság hogyan ötvöződik egyénivé. A törekvés érződik a darabban, mutálósan, nem is egyszer megtörve, de érződik - és ez a fontos.

Egy egész estét betöltő darab drámai ívének hibátlan megrajzolása - ma még - erejét meghaladó feladat Juhász István számára: a részletek pontos drámai fölvázolásában van inkább a meggyőző erő. A szituációk, az epizódok színpadi, drámai lehetőségeit okosan aknázza ki, de az adott szituáció lehetőségében „megfürdetett" jellem nemegyszer ellentmond önmagának a továbbiakban.

A gyengéit számláltuk elő sietős tüstténkedéssel a fiatal szerzőnek? Nem ez volta szándékunk. A továbblépés szükséges helyeit tekintettük át. S ezt is azért így, mert Juhász István első darabja erőt mutat a továbblépéshez.

Pethes György, aki már nem egyszer bábáskodott új magyar drámák színpadi újjászületésekor, most mintha kissé tanácstalan lett volna. Rendezése elfogadni látszik a szerző követte módot, és önálló epizódok kerekded sorjáztatására építi a játékot. Az egymással kellően nem szervesülő drámai epizódok így a rendezésben is erősítik különállásukat, s ezzel együtt ellentmondásosságukat is.

Hasonló a helyzet a különféle stílusok - vagy mondjunk inkább drámai hangnemeket? - rendezői kezelésével is. A taktikusabb (és hasznosabb, eredményesebb) út, mely a különbségek, az eltérések tompításával teremthetett volna erősebb kohéziót, kihasználatlanul marad.

Tévedés ne essék, a dráma gyengéiért nem a rendezőt kell hibáztatni. Szándékunk sem ez volt. Csupán arra kívántunk rámutatni, hogy a rendezőnek - pusztán rendezői eszközökkel - több lehetősége lett volna az egységesebb színpadi játék megteremtésére, mint amennyivel élt.

Az igazsághoz tartozik azonban *az* is, hogy *a* darab sikerültebb részeit Pethes meggyőző biztonsággal emeli át a színpadra. A két fiatal történetének őszinte líraiságát csakúgy, mint a szituációk pergő mozgalmasságát.

Kristófot Joós László alakítja. Joós önnön, még csorbítatlan lelkesedését és a szerep megéltségét társítja Kristóf alakjához. E kettő lendíti át hőse „holthelyzetein", amikor a belső változás, fejlődés, íróilag előkészítetlen.

Virág szerepét Dobos Ildikó játssza. Az első rész kissé megalapozatlan öngyilkosjelölt Virágát inkább a mesterségbeli rutinnal közelíti, mint az átéltség kimunkáltságával. A második részben játéka színesebbé, összetettebbé válik: érti és érzi a figurát. Nemcsak szavait, gondolatait is tudja.

Az est legteljesebb játékát a több epizódban is fellépő Göndör Klára és az Ivánt játszó Nagy Zoltán nyújtja. Igaz, a legmegírtabb szerepek az övék, de eltalált játékuk, Göndör Klára könnyed váltásai a különböző figurák közt, Nagy Zoltán elhivatott tudósból cinikus élnivágyóvá roncsolódó Ivánja több, mint egy szerep jó eljátszása; többletet adó színészi alakítás mindkettő.

Dózsa Erzsébet kedves Editje valódi színészt ígér; mellette Hegyi Arpád mértékkel poentírozott alakítását kell még megemlítenünk.

A szűkös színpaddal és a sok színhelylyel kényszerű kompromisszumokba bonyolódó, de jó játékterű díszletet Bakó József, a szolidan modern jelmezeket Molnár Gabriella tervezte.

NÁNAY ISTVÁN

Mitől korszerű egy előadás?

Modernség, korszerűség, a máról szólni a mának .. .

Hányszor hangzanak el ezek a szavak? Megkövetelik a kritikusok a művektől, a művészektől, és programként hangoztatják az alkotók. A valóságban azonban igencsak kevés az olyan alkotás, amely korszerű és a mának szól. Pedig az alkotók zöme erre törekszik, s ki így, ki úgy igyekszik megteremteni, újrafogalmazni a korszerűnek érzett, gondolt formákat, gondolatokat. Többen a formákat, kevesebben a gondolatokat.

S ez a legfőbb oka, hogy több a modernkedő, mint a modern alkotás. Mert a modernség gondolati, tartalmi meghatározó. Egy művet csak a belőle sugárzó gondolatok tehetnek korszerűvé. Ha egy adott közösség gondjaira keres választ az alkotó, ha korának legfőbb történelmi-társadalmi tendenciáit világítja meg, ha az egyének és a közösségek viszonyát és konfliktusait itt és most mutatja meg, s minderről új vagy az eddigiekhez képest új vonásokkal gazdagított véleménye van, akkor beszélhetünk korszerűségről. S ilyenkor a mai mondandó mellett szinte másodlagos tényező lesz a formai keret. Hagyományos műfajokban, hagyományos dramaturgiával és eszközökkel is lehet korszerű tartalmat közvetíteni. (Persze ilyenkor általában azok a bizonyos hagyományos formai eszközök nem is olyan hagyományosak!) A korszerű tartalom azonban a legtöbbször megteremti a maga modern formáját is.

Ezzel szemben a legmodernebb formai eszközök, meghökkentő hatások üres vázként meredeznek, ha nem hitelesíti őket a mondandó. A tartalmi és formai tényezők közötti aszinkronitásnak számos oka lehet, a leggyakoribb azonban az átvétel, a másolás. S ez bizony hazai színházi életünkben sem ritka jelenség.

Ha egy színháznak egy darabbal korszerű mondanivalója volt s ehhez modern eszközök társultak, hamar akad követője. Am legtöbbször a követőket csak az eszközök ihletik meg, azokat veszik át, ültetik át saját színpadjukra. S az eredetileg élő, funkcionáló eszközök, tartalmi magjukat elvesztve, üresen konganak, s az átvevő színház, rendező divatkövetéséről, rosszabb esetben gondolattalanságáról árulkodnak.

Két vidéki színház évadnyitó bemutatója elgondolkodtató adalékkal szolgál-hat a modernség, modernkedés témakörhöz. A Szegedi Nemzeti Színház Sándor János rendezésében Shakespeare *Vízkereszt vagy amit akartok* című vígjátékát, a Kaposvári Csiky Gergely Színház Komor István rendezésében Romain Rolland *Farkasok* című színművét mutatta be. Az előbbi látszólag modern, az utóbbi látszólag hagyományos előadás. A látszat azonban csal.

Vízkereszt - avagy mit akartak?

A Vízkereszt üres színpadon játszódik. A tér közepén, a forgószínpadon mélyedések, kidudorodások domborzata: búvóhely és pihenőhely, fogadóterem és kert, utca egyaránt lehet. Porond ez, cirkuszi porond. S hogy cirkuszban játszódik az előadás, jelzi az is, hogy a Bohóc kifestett arcú, buggyos nadrágos, óriási cipős, piros álhajú, csetlő-botló clown, aki mialatt szól a cirkuszi zene, bűvészmutatványokkal szórakoztatva a nagyérdeműt lép a színre a nézőtérről, s rögtön - eligazításként - elmondja *az Ahogy* tetszikből Jacques *Színház az egész világ* kezdetű monológját.

Tehát a cirkuszi forma, amely világszerte divatos, s hol jól, hol rosszul alkalmazzák, felbukkan Szegeden is. De hogy mivégre, hogy mi az a többlet, amit csak cirkuszi keretben lehet elmondani, az nem derül ki.

Az előadás naivságát a játék képzőművészeti kerete, a díszlet és a jelmez hivatott jelezni. A már említett absztrakt térforma és a háttérként szolgáló, belógatott kis és nagy színes körök csokra egy-felől, a hipermodern, a legújabb nyugati divatot utánzó ruhák másfelől jelentik ezt az eszközrendszert. De vajon attól lesz-e korszerű a produkció, hogy a modern képzőművészet irányzatait követő stílusban készül a díszlet és hippis a szereplők öltözete? Önmagában nyilván nem.

Az előadás e „modern" külső eszközöktől eltekintve, lényegében konvencionális Shakespeare-interpretálás. Részben szereposztási okokra visszavezethetően a darab két rétege - a vaskosan komikus és a „romantikus" - között arányeltolódás van, a humoros részek javára. Így éppen az a réteg, a szerelmesek közötti bonyodalom, amely az említett formai eszközökkel szinkronban hordozhatna lényeges mondandót, elsikkad.

Ez az előadás formai jegyeit tekintve modern. De hogy miért *ezt a* Shakespeare-vígjátékot mutatta be a színház, s hogy *ezzel a* darabbal milyen mondanivalója volt a társulatnak, azt éppen a formai jegyek, valamint az említett erőeltolódás hagyja homályban.

A kaposváriak Rolland-bemutatója formai szempontból egyáltalán nem nevezhető modernnek. Első pillanatra történelmi színműnek tűnik, annak minden kötelező sajátosságával együtt. S ezt manapság igazán nem illik korszerűnek tartani. Am hamarosan kitűnik, hogy áltörténelmi színműről van szó, a történelmi szituáció nem jelent mást, mint egy olyan modellt, amely kiválóan alkalmas néhány alapelv, magatartási forma ütköztetésére.

Igazság vagy gazság

A Farkasok Romain Rolland első színpadi műve, forradalmi drámaciklusának első darabja 898-ban a Dreyfus ügy kapcsán íródott.

A francia forradalom idejének egyik epizódja adja a darab keretét. Egy Maine melletti kisvárosban a porosz csapatoktól szorongattatva körülzártan vesztegel a forradalom hadseregének néhány egysége. Ezek parancsnokai között bontakozik ki a konfliktus. D'Oyron, az arisztokrata származású parancsnok hűségé-ben - miért lenne a forradalomhoz hű, ha a rendjéhez nem volt az? - nem hisz-nek a többiek, leginkább Verrat, a munkásból lett parancsnok, a sansculotte nem. Egy elfogott porosz kémnél talált D'Oyront kompromittáló levél elég ah-hoz, hogy a volt arisztokratát halálra ítélje a parancsnoki kar. A filozopter-parancsnok Teulier-t azonban a bizonyítékok nem győzik meg D'Oyron bűnösségéről, külön vizsgálat után Verrat-t gyanúsítja azzal, hogy közrejátszott D'Oyron kitervelt, szándékos „kikészítésében". Quesnel, a Konvent biztosa újra tárgyalásra bocsátja az ügyet, s Telier hideg racionalizmusával szemben Verrat demagógiája diadalmaskodik. Quesnel reálpolitikus módjára cselek-szik: D'Oyron bűnösségéről ugyan senki sincsen kétséget kizárólag meggyőződve, de mivel a másik gyanúsított Verrat, a forradalom hőse, a közhangulat, a Konvent mellette van, a további vizsgálatot, szembesítést mellőzi, és kivégezteti az arisztokratát.

A képlet több mint ismerős. Egy konstrukciós per lebonyolításának képlete ez.

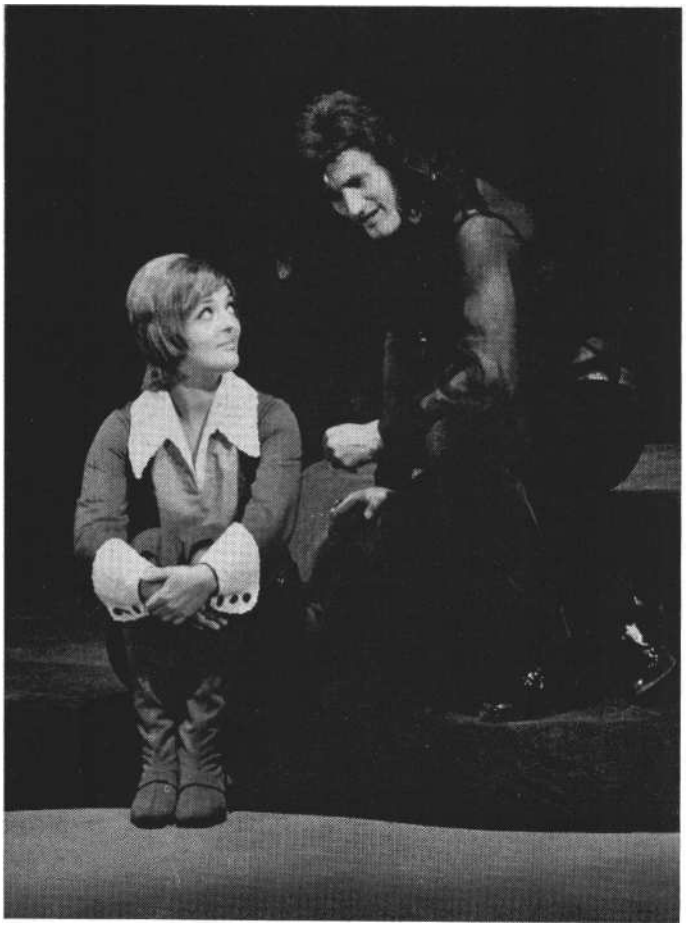
A közelmúlt történelmi-politikai eseményei ma is izgalmassá és gondolkodásra, önvizsgálatra késztetővé teszik az ilyen képleteket. S okulásul, tanulságul nem árt egy ilyen per lefolyását, lélektani, tömegpszichológiai motívumait megfigyelni. Azt, hogy hogyan válik egy más osztályból származó egyén osztályidegenné, hogyan lehet a külső reakció mesterkedéseit személyes célok érdekében felhasználni, hogyan történik az ítélkezés, amikor osztályszempontok általi befolyásoltság, elfogultság az úr a bírákon, hogyan rendelődnek alá az igazság, a becsület a nagy eszményeknek, a haza, a forradalom eszméinek. Súlyos etikai kérdések ezek. Olyan kérdések, amelyekkel nemcsak a francia forradalom után, s nemcsak a Dreyfus ügy kapcsán, de fejlődésünk elmúlt szakaszaiban is szembe kellett nézni.

A rendező megérezte, hogy ez a mű minden erőszakos aktualizálás nélkül a tegnap és a ma bennünket foglalkoztató kérdéseihez tud hozzászólni. Ha csak egy konstrukciós per lefolytatásának ábrázolását kapnánk, az sem lenne érdektelen. De ennél tovább megy az előadás. Hiszen a konstrukciós perek korszaka a múlté. A tanulsága foglalkoztat bennünket igazán ma is. Az: miért, hogyan születhettek ezek a perek, hogyan válhattak a meggyőződéssel forradalmat vállaló igaz emberek is ezeknek résztvevőivé, ítélkezőkké.

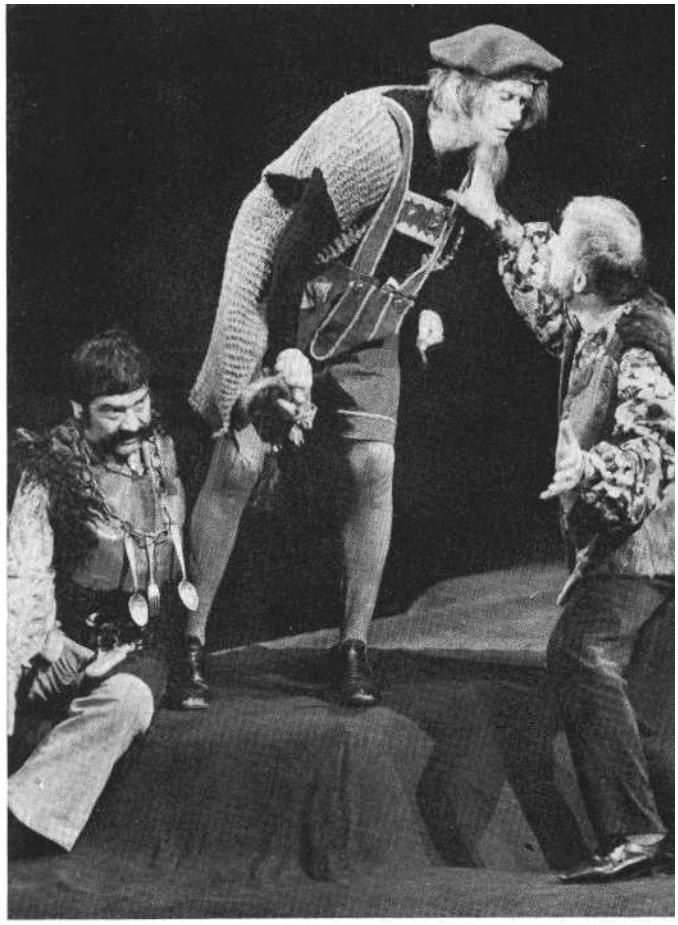
Komor István rendezése ezt kutatja. Az előadás négy főfigurája négy típus, magatartásforma. Kinek van igaza ? D'Oyronnak, aki sem az arisztokratákhoz, sem az új rendhez nem tartozik, aki hivatásos katona, s mint ilyen harcol a hazáért, akit legalább annyira fel lehetne menteni a vádak alól, mint amennyire bűnösnek is ki lehet kiáltani; Verrat-nak, aki egyszerű munkásemberből lett tábornok, aki ezreket tud fellelkesíteni a tettre, a harcra, aki minden plebejus dühét az arisztokraták ellen összpontosítja, s nem kíméli a mellette és vele harcoló D'Oyront sem, aki tudatában van osztályhelyzetéből adódó erejének, s ha kell és érdeke úgy kívánja, a legjobb barátja ellen is felhasználja azt; Teulier-nek, aki értelmiségi létére vállalja a harcot, aki előtt az igazság, egy ember élete, becsülete szent, aki a körülményektől, a harctól, forradalomtól függetlenül keresi, követeli az igazságot, akinek a haza és az igazság elválaszthatatlan, aki magatartásával egy csapásra válik az arisztokrácia szekértolójává, elméleti forradalmárrá, a szegények elárulójává (s ráadásul jól beszél németül is !) ; vagy Quesnelnek, a népbiztosnak, aki a hatalom képviselője, aki demokratikus eszközökkel él, hiszen meghallgat mindenkit, aki döntéseiben egyszerre hivatkozik a közösség határozatára, a közhangulatra, a konvent véleményére és a jelszavakra, aki jobban szereti hazáját, a forradalmat, mint az igazságot?

A rendező hangolhatta volna az előadást úgy is,: hogy az egyiknek vagy a

Romain Rolland: Farkasok (Kaposvári Csiky Gergely Színház). Jelenet az előadásból



Shakespeare: Vízkereszt (Szegedi Nemzeti Színház). A férfiruhás Viola (Martin Márta) apródul szegődik Orsino herceg (Körtvélyessy Zsolt) mellé



Kovács János (Böffen Tóbiás), ifj. Ujlaky László (Keszeg András) és Bagó László (Fábián) a Vízkeresztben. (Hernádi Oszkár felvételei)

másiknak legyen igaza. De Komor nem ezt az egyszerűbb s ugyanakkor eredményét tekintve hamisító megoldást választja. Az előadás során végig bizonytalanságban tartja, kinek van igaza a konkrét helyzetben, s ezáltal az is nyitott kérdés marad: a tágabban értelmezett szituációban melyik típusnak volt, van igaza. S ez adja az előadás különös élményét: a néző partnerévé válik a társulatnak. Önmagának - saját történelmi tapasztalataira támaszkodva - kell döntenie : az ilyen helyzetekben mi a teendő, lehet-e egyértelműen ezt vagy azt a tételt vallani, magatartást vállalni?

S ez a rendkívül erősen kisugárzó szellemi tartalom csaknem feledtetni tudja azt is, hogy az előadás megvalósítása nem hibátlan. Maga a darab sem remekmű. Jó szem kellett hozzá, hogy a sok évtizedes porosodás után észrevegyék benne a vázolt lehetőségeket. De az első felvonás nem más, mint egy elnyújtott és lapos expozíció, amely csak az utolsó percei-ben tud valóban „exponálni". A második és harmadik felvonás páros jelenetei nem elég feszültek, meg-megtörik az ívük, csak látszólagosan történik vérre menő összecsapás, de túl kiszámított, végső soron hideg jelenetek ezek. A gondosabb dramaturgiai munka és különösen az első felvonás tömörítése még jobb játéklehetőséget biztosított volna a társulatnak.

Az írói expozíció hosszadalmassága mellett a rendezői expozíció sem elég következetes. A törekvés nyilvánvaló. Ami a második és a harmadik felvonásban tökéletesen sikerült - a négy főfigura közötti erőegyensúly állandó újrateremtése -, az az elsőben nem. S ez elsősorban D'Oyron figurájának hagyományosan intrikus megformálásának s ezáltal túl hamar történő lelepleződésének köszönhető.

A négy figura igazságának egyensúlya, illetve ennek időnkénti megbomlása, majd a túlkompenzációs helyreállítási kísérlete pontos, igen érzékeny színészi munkát igényel. Ez nagyjában-egészében meg is van, de egy alakítás kivételével a többiben kisebb-nagyobb elcsúszások vannak.

Kun Vilmos undok, krakéler, tudálékos, fensőbbséges D'Oyron-figurát rajzol, sajnos, jobbára külsőleges eszközökkel. Ez a kelleténél egyértelműbbre sikerült jellemzés ront a későbbi, az elfogatáskor bekövetkező megrendülés hitelességén és az egész darab alapmegközelítésén is. Ami pedig a külsőleges eszközöket illeti: az egész előadás visszafogott stílusából jócskán kirítt ez.

A túlzott visszafogottság jellemezte *Kóti Árpád* Quesnel-figuráját. Kóti nép-biztosa kemény, rezzenéstelen arcú, érzelem nélküli, illetve indulatait és érzelmeit nagyon is kordában tartó ember, ha elvekről és emberek sorsáról van szó, de betegesen zsörtölődő, ha nyitva van az ajtó, ablak, mert szenved a huzattól. Az alakítás e két rétege nem fonódik egybe. Más hangú az egyik Quesnel, és más a másik. Az utóbbinál Kóti sem tudja elkerülni a külsőleges jellemző eszközöket, a merev, meggörnyedt testtartást, a szívhez kapkodást, az erőltetetten öreges, szögletes járást és így tovább.

Szabó Kálmán játssza az értelmiségi Teulier-t. Nála az alak okossága, racionalizmusa, konok igazságba vetett hite csaknem az alakítás unalmasságával volt határos. Szabó szárazsága már-már Teulier igazságát is kérdéssé tette.

Vajda László Verrat-alakítása az egyetlen, amely maradéktalanul azt valósítja meg, amit ez a játék megkövetel. Az első felvonásban mackós, odamondogatós, zsörtölődve veszekedő alak. Vajda a nagyhangú, erőszakos embert szinte megszeretteti a nézővel. Csak egy-egy pillanatra sejteti, hogy többre, tisztességtelenre is képes. Ilyen pillanat az, amikor egy eltévedt golyóról példálózik D'Oyron likvidálásával kapcsolatban. Az addig üvöltöző fickó, lefojtva mondja e mondatot, s amikor rákérdeznek, kópéssá váltó szemhunyorítással oldja fel a helyzetet.

A harmadik felvonásban hősként érke-

zik, és *az* őt ért vádakra *a haza* szolgálatára hivatkozva kitérően válaszol, majd egy pillanat alatt vádlóvá lép elő. Vajda egyetlen indulattal, de a tettetést, a színészkedést, a felháborodást, a sértést váltogató módon építi fel Verrat változását. Fröcsög belőle a gyűlölet a más osztálybeliek ellen, és kéjjel élvezi győzelmét. Félelmetes portrét rajzol a fényes karriert befutott, a hatalommal nemcsak élni, de visszaélni is tudó emberről.

Ezek a típusok így van úgy, most is megtalálhatók. Felidézésük nem haszontalan. A színházi előadás - bár külsőségeiben nincs semmi modern, épített, „naturalista" díszletek között játszódik, három felvonásra van tagolva, a függöny is felgördül stb. stb. - ízig-vérig mai, gondolatai korszerűek. Tehát modern.

Shakespeare: Vízkereszt, vagy amit akartok (Szegedi Nemzeti Színház)

Fordította: Radnóti Miklós és Rónay György; *rendezte:* Sándor János; *díszlet, jelmez:* Gyarmathy Ágnes.

Szereplők: Körtvélyessy Zsolt, Csernák Árpád, Katona András, Szabó István, Konter László, Éltes Kond, Kovács János, ifj. Ujlaky László, Kátay Endre, Bagó László, Király Levente, Déry Mária, Magda Gabi, Martin Márta, Baranyai Ibolya, Gémesi Imre.

Romain Rolland: Farkasok (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Szabó Kálmán; *rendezte:* Komor István; *díszlet,* jelmez: Sándor Lajos m. v.

Szereplők: Kóti Árpád, Szabó Kálmán, Vajda László, Kun Vilmos, Papp István, Hunyadkürti István, Reviczky Gábor, ifj. Mucsi Sándor, Dánffy Sándor, Garay József, Agárdi László, Galkó Bence.

BÉCSY TAMÁS

Kétféle értékrend találkozása

Vitaféle O'Neill Marco Polo milliói című művéről

Otto Kahn, a New York-i pénzember a 20-as évek elején sürgette O'Neillt - írjon egy drámát az amerikai üzletemberről, rajzolja őt hősnek és az emberi szellem nagy alakjának. Otto Kahn valaha az O'Neillt sikerre juttató Provincetown Players egyik mecénása volt, akkoriban jó ízlésű és a művészetek iránt is érdeklődő ember. Később azonban csak a pénz érdekelte, s ezt a pálfordulást O'Neill sohasem tudta neki megbocsátani. De apja példája is ott lebegett előtte, a nagyon tehetséges színészé, aki művészi képességeit a nagy pénzt hozó szerepért eladta. A szubjektív ösztönzések mellett ott voltak a fontosabbak, az objektívek; Coolidge elnök Amerikája a fellendülő gazdasági élettel, a szellemi, humanisztikus értékek lebecsülésével.

Az Otto Kahnnak adott válasz körvonalai 1923-ban rajzolódtak ki az író előtt. A velencei kereskedő alakja jól illett a koncepcióhoz, melyet O'Neill az amerikai üzletemberről magában hordozott, s amely természetesen lényegében különbözött attól, amit Otto Kahn szeretett volna látni. Marco Polót a korabeli Velencében hazugnak csúfolták, mert a keleti utazásairól elmondottakat s ottani mérhetetlen meggazdagodását nem tartották igaznak. O'Neill igazságot is akart szolgáltatni Marco Polónak, hisz valójában nem volt hazug. Am *ez az* „igazságszolgáltatás" még jobban leleplezte ezt a típust, mire a darab 1927-re elkészült.

A megtestesült vagyonszerzési vágy találkozik a szépséggel, a bájjal, a költészettel, ami egy csodálatos lányban testesül meg. Mi történik ekkor? Erről szól *a Marco Polo milliói* című dráma. Hogyan lehet ebből az életanyagból épp drámát írni?

Ahhoz szoktunk hozzá, hogy egy drámában akaratok egymás ellen irányuló feszülését keressük - összecsapásokat és nagy harcokat. De hogyan tudhat a báj, a szépség és a költészet harcolni? A megtestesült, metaforikus értelmű életköltészet, egy gyönyörű keleti hercegnő hogyan harcolhat, hogyan kerülhet konfliktusba hitelesen a pénzsóvársággal?

O'Neill látszólag még nehezíti is saját, szinte lehetetlen feladatát. A dráma első része nem más, mint Marco Polo belső fejlődése. Hiszen szerelemmel a szívében hagyja el Velencét, s az utolsó éjszakán, a búcsúzáskor még szerelmes verseket is kér tőle velencei szerelmese. Ettől és az ifjúkori szép ábrándoktól kell elindulnia egyénisége kifejlődésének, mivel nem belső, lelki gazdagodás céljából kel útra, hanem azért, hogy milliomos legyen. Ahogy a régi dramaturgiák mondják: a minden drámához szükséges kettősség ott rejlik az ifjú hős bensejében. Am ha-mar kiderül: az egyik erő, a szerelem és a versírási hajlam sokkal gyöngébb, mintsem összeütközni legyen képes a másikkal, a haszonvággyal. Hogyan alakul ki végleges és egyedüli tulajdonságává a pénzszerzésre alkalmas magatartás - ez a Perzsián, Indián, Mongólián keresztül vezető út értelme.

Tudjuk, épp *ez az,* amit drámában alig lehet ábrázolni. A lassú, fokozatos fejlődés-kibontakozás epikába kívánkozó életanyag; drámában ennek legfeljebb eredményei mutatkozhatnak meg. O'Neill ahhoz a drámai megoldáshoz nyúl, amelyet akár a világ, akár az európai drámatörténet kezdete kínál - a misztériumok és moralitások-, az allegorikus bemutatáshoz. Mindhárom színen az élet horizontális és vertikális - nézete szerinti - alapjait állítja elénk; a vertikális alapmagatartások az uralkodó, a harcos és a pap; a horizontálisak az idő múlását jelzők, a szoptatós anya, az ifjú, a középkorú és az öreg pár, valamint egy koporsó halottal. Ezektől persze filozófiát kellene tanulnia Marco Polónak, az élet fontos értelmi-érzelmi lényegét, azt, amire a mulandóság taníthatja az embert. De az allegorikus és mozdulatlan alakok között minden színben megjelenik az aktuális nemzetiségű kereskedő és a kéjlány. Jellemző, hogy O'Neill Marco Polo kibontakozásának állomásait a kéjlánnyal való szövegeiben rögzíti. Ő először elfut a lánytól, végül sok pénzt költ rá. A második állomáson a későbbi Marcót is előrevetíti: itt hirtelen megcsókolja a lányt, de csak azért, hogy nagybátyja nyerjen meg egy fogadást. A kéjlány rögtön meg is jegyezi: „Tanulékony legénykék vagyunk, mi? Még a csókkal is ravaszkodunk." Az úton a fiú valóságismerete is bővül, s ezen a réven egyre alkalmasabbá válik egyénisége a kitűzött célhoz, a milliók megszerzéséhez.

Ám ahhoz, hogy ennek az útnak drámai jelentősége alapjaiban is kiderüljön,

a Marcót játszó színésznek is nagyon fontos hozzájárulása van. Ha a csoportozatok között akár „turistaként" jár, akár díszletelemnek tekinti őket, s nem a megformálandó alak számára allegorikus értelmet hordozó jeleknek látja („Jelképek erdején át visz az ember útja") - akkor az egész út értelme elsikkad. Marco az allegorikus csoportok által sugárzott értelemtől az apja, apja társasága által megnyilvánított életcél irányába bontakozik. Fejlődése épp ezért mérhető le mindig a kéjlánnyal és az apja társaságával váltott szövegekben. Ha a csoportozatok nem állnak ezek mögött a maguk értelmének nagyon is erős sugárzásával, az egész első rész mondanivaló nélkül marad.

Marcóék megérkeznek úticéljukhoz, Kublaj kánhoz. A végtelenül gazdag kán helytartójává nevezi ki az ifjút. Marco apjától - előző ittjártukkor - azt kérte, hozzon keresztény papokat, hogy azok teológiai vitákban mérkőzzenek az ő papjaival. A Nyugat Marco Polót küldte. A kán kíváncsi, milyen is a halhatatlan lélek, amiről a keresztény tanítás szól. A következő jelenetig tizenöt év múlik el. Közben ismét két lehetősége lett volna

legalábbis elvben - hősünknek. Megismerkedni az ókori keleti filozófiával és költészettel, az értelem és szépség világával, illetve meggazdagodni. Persze az utóbbit választotta. A tizenöt év során Kokacsin, a kán unokája beleszeretett. Ő lenne az utolsó lehetőség, a nem is érdektelen és értéktelen, a semmiképp nem megvetendő utolsó lehetőség, hogy egyénisége más irányba fejlődhessék, vagy - immáron - terelődhessék. Észreveszi-e a hercegnőt mint olyan szerelmest, aki más értékeket zár magába, mint amilyenek Marco életének vezetői? Ha észreveszi, nemcsak szerelmet kap, de egyben meglátja az élet más, a sajátjáénál igazabb, mélyebb értékeit is. De a tizenöt év során Marco Polo a maga tartományában mindent tökéletesen megszervezett, az adórendszert éppúgy, mint alattvalóinak - az ő ízlése szerint való - boldogságát. Nyilvánvalóan senki se boldog. Ezenközben Marco nem filozófiával, nem szépséggel és költészettel foglalkozott, de feltalálta a papírpénzt és az ágyút. Mivel Kublaj az előbbiek jelenlétét, meglétét tartja és nevezi léleknek, kiderül: ifjú hősünk elvesztette halhatatlannak mondott lelkét. Kokacsin a benne megtestesült költészettel és a benne égő szerelemmel végig passzív, éppúgy, ahogy csak a más irányú fejlődés lehetőségét kínálták az allegorikus csoportok, illetve Kublaj kán és bölcs filozófusa, Csu Jin. Szóval, tettel vagy bármily aktív ráhatással soha senki nem próbálkozik. Az olyan jelenetekben például, amikor Kublaj és Csu Jin mellett Marco Polo is jelen van, ők nem mondják elveiket-eszméiket az ifjúnak, s egymásnak is csak úgy, hogy ő ne hallhassa. Kokacsin soha még csak szerelmet sem vall, még csak nem is igyekszik ezt Marco tudtára adni. Azt szeretné, ha ő magától venné észre. Pedig ezután két évet töltenek együtt egy hajón. Igaz, feleségnek viszi Marco Kokacsint Perzsiába, de a lány még soha nem látta leendő férjét. Amikor kikötnek, kiderül, az eredeti férjjelölt meghalt, helyette annak fia az új kérő. A Marco számára kínálkozott utol-só alkalom utolsó pillanataiban, az utolsó estén a gyönyörű hercegnő már-már kimondja szerelmét. De ha a szavak most is benne maradnak, magatartása oly nyílt és egyértelmű, hogy csak a vak nem veszi észre. Marco természetesen vak.

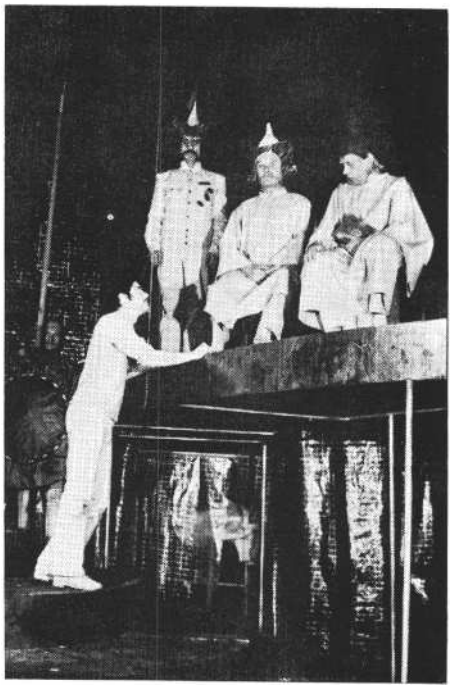
Ha a drámát mint jellemek által bemutatott reális történetet néznénk, végletesen ostobának kellene tartanunk ezt a velencei fiatalembert. Hisz még a szép nőt sem veszi észre Kokacsinban, a szerelemnek azt a lehetőségét, amely a pénzsóvársággal olyan jól összeférne egy ilyen egyéniségben, a szexualitást. A reális ember- és jellemábrázolás igényével Kokacsint is alig fogadhatnánk el, bár magatartását még magyarázhatnánk: érzelmeinek nyílt megvallása méltóságával nem összeegyeztethető.

A mű első részében az allegorikus csoportok azt sugározzák, hogy az élet gyorsan elmúlik, s ezért maradandóbb értékeket kell keresni, mint az ifjúsághoz, az életerőhöz s egyáltalán az élethez hozzákötött értékeket; az életben nemcsak harcosok vannak, de bölcsek is, és az élet mulandósága költészetet kínál. Mivel ezt az értelmet sugárzó alakok a kereskedelemhez alkalmas egyéniséget kifejleszteni akaró szándékkal (Marco apja) és a szexualitással érintkeznek a mű első részében, azt árasztják, hogy a két érték közül az általuk hordozott az értékesebb, mert az az időállóbb, a végleges, hisz a vagyon és a szexualitás mulandó, időhöz kötött érték. A második részben Kublaj kán azt a jelentést is hordozza, hogy akibe az élet említett értékei mélyen beivódtak, a mérhetetlen gazdagság közepette is ezekre figyel igazán.

Úgy véljük, mélyebb értelem objektivizálódik ebben a fajta ábrázolásban. Az ugyanis, *hogy a* báj, a nem az epidermiszen jelentkező, de az élet egyik lényegét hordozó női szépség, az életben található-fellelhető költészet legmarkánsabb megjelenítője, illetve maga az élet-költészet vagy az élet „filozofikuma" soha-sem aktív, sohasem kényszeríti magát és a maga értékeit olyan nagy erővel az emberre, mint például a vagyonszerzés élet-lehetőségei vagy akár a szexualitás. Aki és ami az előbbi értékeket hordozza a műben, az mindig passzív, csak áttételesen s finomabb eszközökkel hat, mintegy csak a lehetőségét megadva annak, hogy észrevegyék, felismerjék és azután elismerjék. Am ha az értékeknek ez a rendje és szintje nem aktív is, mindig érintkezik a haszonvággyal, ezt sohasem hagyja „magára" - ezt mindig a báj, a szépség és az élet költészetének értékrendszerével együtt látjuk; azaz e két értékrendszert mindig egymás tükrében, mert O'Neill így láttatja velünk. Így állandóan ide-oda vibráló feszültség keletkezik, ahol a feszültség nem a két oldal aktív egymás elleni harcából alakul ki - hanem ellentétes értékrendjük állandó felmutatásából. E kettős látás lehetősége Marco Polo számára is adott, ám ő mindig csak az egyik-re figyel, a másikra teljességgel vak. S ezáltal lepleződik le értéktelensége, sőt embertelensége. Az életanyag épp ezáltal lesz drámaivá, noha a kettősség egyik oldala soha, semmiképpen, semmilyen körülmények között nem lesz aktív.

Marco Polo alakja sem igazán jellem; több benne az allegorikus jelentés: az amerikai pénzember életszerűséggel vegyített allegorikus alakja ő. A drámában nem jellemének különböző összetevőivonásai vezérlik cselekvéseit, hanem az írói mondanivaló érvényre juttatása. Ezért nem tartjuk hibának, hogy Kokacsinban még a kívánatos nőt sem veszi észre. Ehhez természetesen az is hozzátartozik, hogy a hercegnő sem jellem; ő a legpompásabb megtestesítője, „szent edénye" az élet humanisztikus értékeinek. Amit a drámában látunk, az nem a „sokszínű" élet, hanem a két értékrend egy-más mellé állítása, s ezáltal leleplezése a vagyonszerzési vágynak, az erre törő magatartásnak, aktivitásnak. A 20-as évek Amerikájában ez az erő volt a kezdeményező - a műben is mindig Marco Polo kezdeményez, ő az aktív, s ezt veszi körül O'Neill a másik, önmagát csak demonstráló értékrenddel. A két érték „határvonalán" játszódik a mű, azok erő-terének állandó érintkezésében fut a mű menete.

A színpadi megjelenítés számára a legnagyobb nehézséget természetesen a



Marco Polo (Szegvári Menyhért) vándorlásai közben. (O'Neill: Marco Polo milliói, Pécsi Nemzeti Színház)

passzív, de igen erős kisugárzással rendelkező oldal adekvát színpadra állítása adja. Ha ennek a szintnek az erejét csak a megírt szövegeken képes érvényre juttatni, a színház a maga külön és önálló művészi eszközeivel nem járul hozzá a mondanivaló érvényre jutásához. Nyilván különösképp a mű első részében kell a színház eszközeit „csatasorba" állítani, ott, ahol a Marco Polóék világát minősítő „tükör" még szavakban sem nyilvánítja ki magát - csupán fizikai jelenlétével.

Amikor O'Neill halála után amerikai reputációja ismét kezdett emelkedni, jose Quintero ezt a darabot is megrendezte. A kritikusok fanyalogtak: túl látványosnak tartották a rendezést. A három állomás, vagy akár előtte a pápai legátus szíriai palotája, vagy akár utána a xanadui „csodapalota" valóban kínál látványos díszletmegoldásokat, sokszemélyes, nagy tömegmozgásokban bővelkedő rendezést. A pazar kiállítással épp-úgy el lehet téríteni ezt a darabot a saját lényegétől, mint a különböző csoportozatok szegényes, érdektelen-jellegtelen „odarakásával". Ha a látvány túlságosan csak látvány, ha az egzotikum pompája uralkodik itt, az O'Neill által leírt csoportozatok allegorikus értelme és fontossága éppúgy elsikkad, mintha ezek jellegtelenül és érdektelenül állnak a színen.

Akár az élet mulandó voltának, akár a szépségnek és létköltészetnek az O'Neill által választott bemutatásához adekvát színpadi-színházi megjelenítés ugyancsak ismert az európai, de főként a keleti színházi hagyományokból. A stilizált, szertartásszerű megjelenítésre gondolunk. Ez a fajta színházi ábrázolásmód a színház önálló művészi eszközeivel fejezi-fejezheti ki a másik értékrendet, sugallhatja épp az élet költészetét, a szépség, a báj értékrendjét. S a stilizáltságnak, szertartásszerűségnek az egész előadáson végig ott kell lennie a haszonvágyat, pénzsóvárságot képviselő alakok, elsősorban Marco Polo körül. Az első rész allegorikus csoportozatainak éppúgy meg kell adni a szertartásos mozgás lehetőségét, miként Kublaj kánnak, Csu Jinnek és környezetüknek vagy Kokacsinnak. (A Pécsi Nemzeti Színház előadásában ezt csak a Kokacsint alakító Pálos Zsuzsa valósítja meg, igaz, ő tökéletesen; s a néző számára teljesen mindegy, hogy ösztönösen vagy tudatosan.) A kétféle értékrendet megtestesítő alakokat semmiképp és semmivel nem lehet összemosni, azonossá tenni, még csak megközelítőleg sem.

A stilizált, szertartásszerű színreállítás szükségességét a mű „menete" is igazolhatja : végül két nagy szertartásba fut. Az egyik Marcóék velencei estélye, a másik Kokacsin elsiratása. A mű remek kompozíciója itt is megmutatkozik: a két értékrendet, azok jellegét és valódi jelentőségét két végső nagy jelenetben - ha tetszik: teátrálisan - „megkoronázza" O'Neill. A teátrális szót itt kettős értelemben is használhatjuk. A Marco-család velencei estélye - ahol a szó szoros értelmében szórják az aranyat - nemcsak a színpadon lehet teátrális, a szónak itt pozitív, de az életben is, a szónak itt negatív értelmében. Ennek az estélynek a vége átalakul egy amerikai választási gyűléssé vagy épp „társadalmi jelentőségű" klubvacsorává. Marco Polo itt beszédet mond, amelyben O'Neill felvillantja az „egyéni haszonvágy és a közélet" viszonyát. E magatartásnak eddig csak magánéleti vetületeit, viszonylatait láttuk. A mű vége ezt az oldalt kiszélesíti, s ez talán még undorítóbb, mert itt ostobaságokkal és tudatos hazugságokkal „dolgozik". A műben ezzel szemben áll Kokacsin elsiratása - temetése - hiszen a pénzsóvárság mindig összetöri a létköltészet és a szépség szívét -, amely ismét több, mint egy hercegnő fölött mondott sirám. Ez is teátrális, a szónak mély és igaz értelmében, azaz abban az értelemben, hogy a legintimebb belső a legtágabb nyilvánossággal érintkezve nagy gesztusokban mutatja meg önmagát.

Ez a mű illeszkedik a Pécsi Nemzeti Színház azon törekvésébe, hogy küzdjön, harcoljon a nálunk is erőteljesen jelentkező anyagiasság szemlélete ellen, az el-len, hogy a „forintot" és a forinttal megszerezhető „értékeket" tekintsük a legfőbb értékeknek. Igaz, a mi ideálunk nem a - metaforikus értelmű - Kublaj kán és Kokacsin. De a mű nem mellettük agitál, hanem Marco Polo magatartása, szemlélete, értékrendje ellen. A Pécsi Nemzeti Színház darabválasztása mindenképpen csak dicsérhető.

S ha a nézők, a kritikusok nemcsak egyfajta drámát tartanának valódi drámának - a maga világát egy konfliktus köré megszervezettet -, s ha a színház az előadás minden részletében az ehhez a műhöz adekvát előadásmódot választja, akkor csillognak igazán e mű értékei a színpadon is.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Czére Béla:

Hubay drámája a Thália Stúdióban

Szántó Judit

A lánc harmadik szeme

Nánay István:

Troilus és Cressida

Szántó Erika:

jago, Othello és a többiek

Koltai Tamás:

Othello arca

Földes Anna:

Jágóé a szó

Molnár Gál Péter:

Félévszázados rögtönzés

Köröspataki Kiss Sándor:

Leláncolt Oreszteia

---

arcok és maszkok

MOLNÁR GÁL PÉTER

Változott-e Avar István?

A Bornemisza-szerep után

Avar István becsületes ember.
Avar István tiszta ember. Avar
István egyenes ember.

Mindez igaz Avarról a családapáról, a jó munkatársról, az országgyűlési képviselőről, szakmája képviselőjéről, Avarról, az emberről. De vajon megtudunk-e többet a színészről is, jellemeztük-e egyszersmind a művészi pályán dolgozót is a három kijelentő mondattal?

Avar István becsületes ember.
Avar István tiszta ember. Avar
István egyenes ember.

Mindez nem kevés, ha meggondoljuk azt, amit a színházi világ és a színházi természetrajz alapos ismerője, Molnár Ferenc írt az *Előjáték Lear királyhoz* című egyfelvonásosában: *„Csak aki színészek között él, az tudja, mennyi megnyugtató van egy hiéna arckifejezésében, s milyen szelíden néz egy tigris. Az állatkert vigasztalásom és legkedvesebb sétahelyem lesz addig, amíg nem lesz ott a ketrecben egy kolléga."*

S ha azt mondanánk:
Avar István becsületes színész,
Avar István tiszta színész,

Avar István egyenes színész: már-már a gyanúsítgatás és a hitelrontás környékén kalandoznánk.

Mégis: Avar István becsületesen és tisztán és egyenes jellemmel játszott el éveken-évadokon át becsületes és tiszta és egyenes embereket. Olyan szerepeket, amelyeknek egyetlen jellemvonása az volt, hogy becsületesek, tiszták és egyenesek.

Az életben kevés elkedvetlenítőbb dolog van, mint a szeplőtlen erény: színpadon pedig kifejezetten az unalmas dolgok közé tartozik a hibátlan jellem, az égi fényben tündöklő tisztaság. Még a misztériumjátékok hivatalosan unalmas vallásos erényalakjait is csak úgy tudta elfogyasztani korának közönsége, ha arra gondolt: hamarosan megszabadulhat a kenetesen papoló szereplőtől, és jönnek az ördögök, akiknek mulatságos ugrabugráiban örömét leli majd. S emlékezzünk vissza húsz évvel korábbi hitbuzgalmi színdarabjainkra és kritikáikra: hányszor kifogásolták, hogy a pozitív hős unalmasra-vérszegényre sikeredett, míg a negatív szereplők élettel teltek, vonzóak.

Avar Istvánt jellembeli adottságai, természete arra kárhoztatta, hogy évadokon át üvegtiszta embereknek kölcsönözze ki szelídségét, jámborságát, testét, tekintetét, érzelmeit és gondolatait. Avar nyílt tekintete és rokonszenves arca volt hivatva helyettesíteni a jellem írói megformálását. Még vidéki színész korában a *Vasvirág* mozifőszerepében nyerte meg az emberek rokonszenvét. S ez az emberi győzelme színészi vesztesége lett. Ha Pécsett töltött színészéveire próbálok meg visszaemlékezni, csak egyetlenegy estén játszott szerepe jelenik meg előttem, amikor a Németh Antal rendezte szenvedélyesen sebes, némiképpen bábszínházi Macbeth-ben beugrással játszotta el Malcolm szerepét, azt, amit szelídnek, belátónak és megmentőnek szoktak ábrázolni. Még Shakespeare-ben is csak a „pozitív hős" jutott neki, még ott is becsületesnek, tisztának és egyenesnek kellett lennie.

S talán éppen ezért van az, hogy Avar szerepei között kotorászva nem emlékszem arra, hogy valaha is rossz lett volna. Inkább semmilyen sem volt, de rossz soha.

Vállalta a jófiú színházi szerepét, a higgadtakat, a jólfelelőket, az unalmasan erényeseket. Jámbor tűréssel és nagy szakmai becsülettel volt derék ember. Nem igyekezett „érdekes" lenni. Nem „színezte" át a szerepét. Azt játszotta, amit ráosztottak. Más kérdés, hogy nem azokat a szerepeket kellett volna ráosztani.

Madách Színházban töltött korszakából a *Yerma* pásztorára emlékezem, mint felejthetetlenül unalmas alakításra. Megint csak nem volt rossz. Avarnak soha nincsen hamis hangja. Nem rezegteti szép hangját. Nem igyekszik tetszetősen viselni a jelmezeket. Nem keresi minduntalan a „fényét" a színpadon, hogy meg-fürdőzve benne, ragyogva mutathassa meg a közönséggel kacérkodva szemeit. Avar sosem tartozott az önmutogató színészek közé. Nem alkalmazott mesterséges fogásokat a taps és a pillanatnyi siker előcsiholására. (Ez persze korántsem jelenti azt, hogy lenézte volna a mesterségbeli tudást, vagy hiányzott volna belőle a színpadi mesterség ismerete és tisztelete). De nem fordult ki rendre a jelenetből, hogy arcát megmutassa a közönségnek. Mindig a jellem és a jelenet igazsága volt mérvadó a számára. S ha a jelenet és a jellem találkozása az ő színészi-emberi egyéniségével nem hozott létre villamos feszültségeket: akkor becsületesen beletörődött ebbe, és nem hajszolta a sikert.

Mindez keresett színészi alkalmazottá tette: színházban, filmen, televízióban, rádióban. Népszerűsége növekedett. A nézőket megnyerte tiszta - műanyagok, pótlékok helyett igazságból dolgozó - színészete. Sorra volt derék munkás, őszinte szerelmes, szilárd mérnök, megbízható történelmi hős. És majd minden szerepét elismeréssel kellett fogadni' mert valamennyiben őszinteség dolgozott és igazság. Mégis, mintha hiányzott volna a legtöbből valami láng, valami személyes izgalom. Túl könnyűek voltak ezek a szerepek a számára, túlságosan kézenfekvőek ahhoz, hogy szeszes izgalmak erjedjenek bennük, és továbbgondolásra szították volna közönségét.

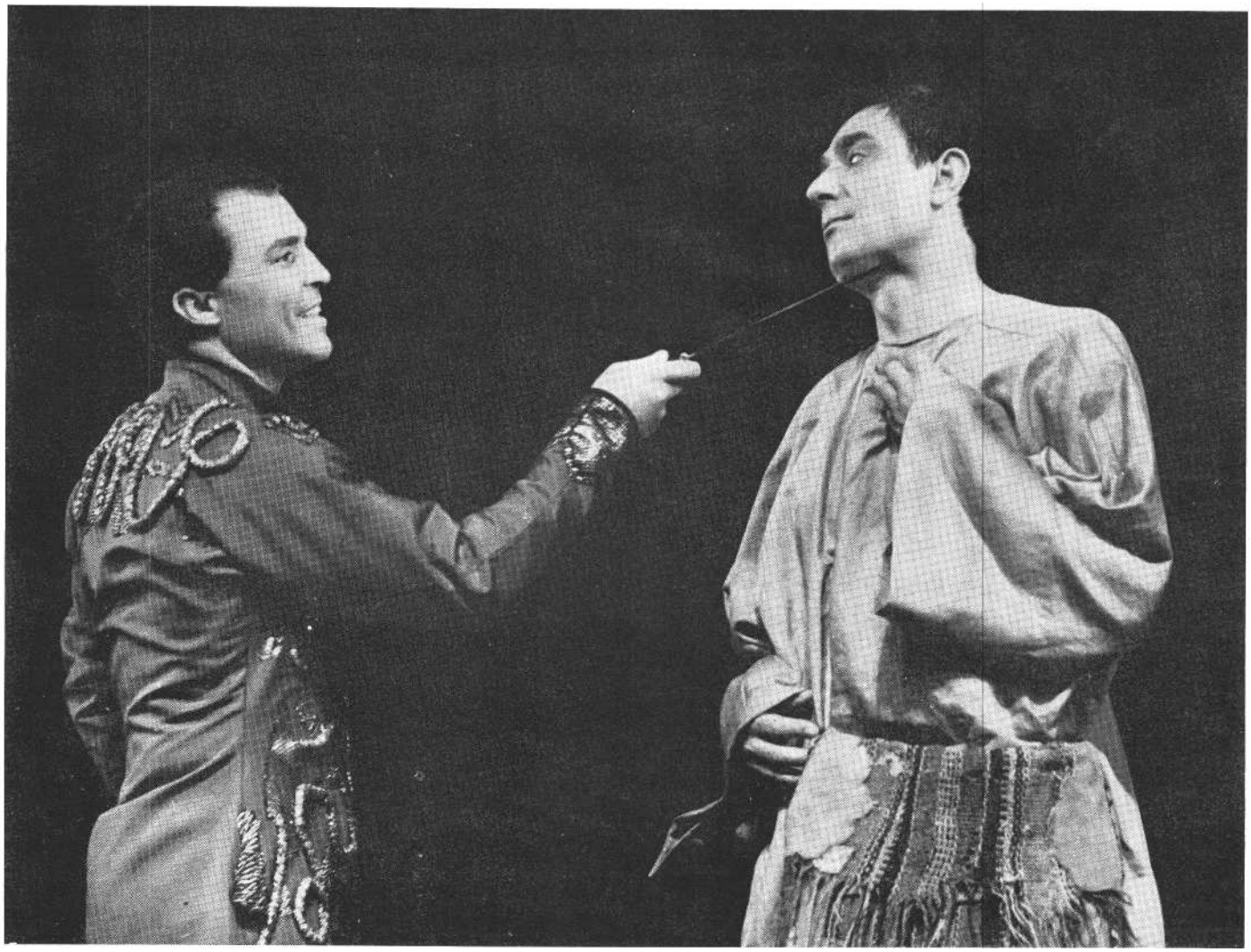
Avar „pozitív hőssége" természetesen nem színpadi-színészi bonvivánság volt. Nem a jóképű színházi ruhaakasztó szerepét szánták neki, akin szmoking, mente, overall egyként jól áll. Nem szívbolondító színházi szépfiú volt legsápatagabb szerepeiben sem, akinek haja hulltával, szeme fénye megfakulásával, dereka gyarapodásával egy szuszra elszáll minden „jellemformáló" képessége. Avar sosem tartozott ezeknek a kérész-életű színházi teremtményeknek a sorába. Ő valóban személyiségét nyújtotta a szerepek alatt. Emberi súlyát, erkölcsi tisztaságát, becsületességét, nyílt egyenességét. Csak az volt a baj, hogy a szerepek *helyett* kellett sokszor személyiségét megcsapolnia. Pótolnia kellett valamit, ami hiányzott a darabból, a szerepből, a rendezésből, az előadásból.

Szinte személyiségével kellett szavatolnia a többiek jó szándékáért, az egész előadás (vagy film) becsületes mivoltáért.

Azután fölfedezték Avart, a művészt.

Mindaddig a színészt használták. S most az alkotó művészt kezdték szereposztásokkal megfaggatni: mit tud még az életről, mit az emberi természetről, miféle ismereteket, tapasztalatokat rejteget még egyénisége?

Stoppard egzisztenció-groteszkjének Guildensternje volt a fordítópont színészi életében? Papírforma szerint az, mert Guildenstern olyan szerep, amelyet előbbi alakításai ismeretében nem osztana senki Avar Istvánra. Ízlésem szerint nem

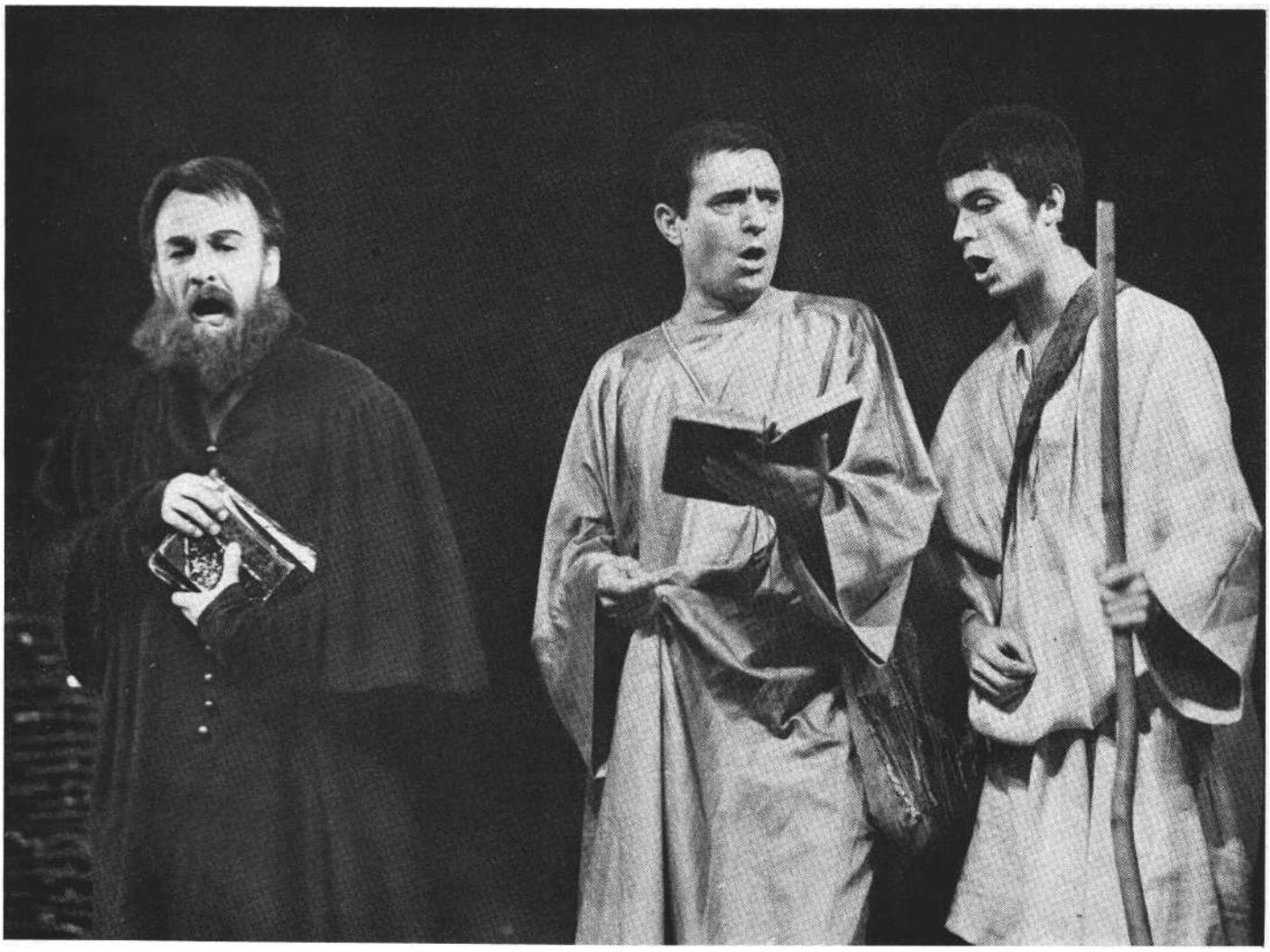


Balassi Boldizsár **(Madaras** József) szerepet vállal **Angyali** Péter (Avar István) komédiájában. (
Hubay Miklós: Színház a cethal hátán, Nemzeti Színház)

is ment végbe az igazi Avar István kibomlása ebben a szerepben. Amint az Albee átírta *Mindent a kertbe!* férfifőszerepének esetében, úgy itt is inkább magára rokonította a szerepet, és nem a szerep hatot-ta át, színesítette lehetőségeivel egyéniségét. Vagy ki tudhatja ? Egy művészi pálya fontos fordulópontján egy-egy szerep talán nem éppen abban a darabban érik be teljesen, amiben el kellene játszani, hanem a következőben, a következőkben. Itt még csak fölszabadít beidegződéseket, és majd *ott,* az újabb szerepben érik be, teljesedik ki.

Tovsztonogov Revizorjának Postamestereként ez a könnyed divatossággal öltözködő, derűsen fölszínes fickó beállít Hlesztakov vendégszobájába, hogy ő is megvesztegesse a Pétervárról jött uracsot. Hlesztakov megfordul a belépő felé, és érdeklődéssel várja bemutatkozását. Az alázatosan vigyorgó Postamester bemutatkozásában Avar egy bohózatian kínlódó, hosszadalmas játékot bonyolított le: azt játszotta el, hogy a nagyúrnak hitt szélhámos tekintetének szigorától annyira elhagyja lélekjelenléte, hogy egy-szerűen nem jut eszébe a saját neve. Hoszszú jelenet volt ez. Majd egy perces. Képtelen és költői jelenete az előadásnak. Képtelenség föltételezni valakiről, hogy bármily elfogódott legyen is : elfelejthesse hirtelen a nevét. S mégis: Avar kitöltötte igazsággal ezt a szatirikus ötletet. Kétségbeesett igyekezettel jártatta agya kerekeit, hogy rábukkanjon a nevére, de képtelen volt meglelni a holtpontról kimozdító szavakat. Végre is föladta a reménytelen helyzetet. Legyintett. Beletörődve a vesztésbe az ajtó felé indult, hogy letörten és karrierje vesztetten vonuljon vissza. Egyszerre megfordult, s boldogan, ragyogva nyögte ki: *Spekin!* És a rettenetesen esztelen zavart, a vélt tekintélytől hasmenést kapó tisztelet görcsös érzetét még tovább fokozta, amikor elköszönve a beszélgetés végén: lendületesen bevonult a bal oldali öltözőszobába, hogy némi tétovázás után - bocsánatkérő hiénamosollyal - kijöjjön onnan egy rátapadt ruhadarabbal, és kihátráljon végre a megfelelő ajtón. Ezeket a bohózati gépezetű „játékokat" Avar olyan sűrű emberi töltéssel oldja meg a színpadon, hogy valóban képes fölmutatni a görnyedő tisztelet igazi mozgatóit : akkor van szüksége valakinek ilyen elembertelenedetten vak tiszteletre, ha nem biztos önmaga értékeiben, ha életének csakis az adhat értelmet, ha alaposan kiszolgál egy uraságot.

Bármerről nézzük is a dolgot, a prózai színészek „legkomolyabb" szerepköreiben - drámai hős, naiva, tragika - is célravezető időnként komikus szerepeket, de legalábbis úgynevezett jellemszerepeket játszatni el a szerepkör legszakmányosítottabb művelőivel. Nemcsak azért, mert a képesség igazi próbája, hogy tudja-e valaki azellenkezőjét is. (Nem hiszek humortalan naivákban, sótlan tragikákban és epebajosan gondterhelt drámai hősben, aki nemzete sorskérdéseit hordozza minduntalan súlyos teherként vállain.) Az igazi tragikus tehetség próbája a komikus szerep, mint ahogy az a komikus színész, aki nem tudja alkalomadtán megríkatni közönségét, az nem is igazán mulatságos. Azért is hasznos - merőben gyakorlati szempontból - az ilyen szerep-köri átrándulás, mert felfrissíti a művészi vérkeringést, ellustult idegpályákat foglalkoztat, új ingereket fejleszt ki, amiket azután régi szerepkörét gazdagítva lehet visszazárni. A szerepköri merev skatulyák föllazítása, cserélgetése, a szerepköri konvenciók megmerevedésének aggá-



Zsoltáréneklés Hubay Miklós drámájában. (MTI Fotó - Benkő Imre felvételei)

lyos ellenőrzése az egész színház, az együttes játék és a teljes előadás szempontjából is lényeges. A mai színháznak nem lenne szabad szerepköri zárkákat alkalmaznia, mert ez önmaga ellen elkövetett vétek. Voltaképp nyitott kapuk kocogtatásáról van itt szó, hiszen ha a legmerevebben alkalmazott szerepköri konvenciógyárat Hollywoodot - nézzük: szétoldódtak-átformálódtak a szerepköri konvenciók. (Egy bánatos néni a New York Times-ban - *Jane Scovell Appleton* - így panaszkodik erről: „Több elegancia, ragyogás és stílszerűség van Garbo jobb szemhéjában, mint Mia Farrow teljes, mókusszerű alakjában. Ami pedig Dustin Hoffmannt illeti, az én Hollywoodomban szerencsés lett volna, ha *a Zsákutca* című filmben eljátszhatta volna az egyik kamaszt.")

Avar igazi szerepköri váltása a Keresztury átdolgozta Madách-dráma, a *Csák végnapjai* Róbert Károly szerepében történt meg. A régi értelemben vett intrikusi szerepet ráosztani Avarra: meglehetős merészség, még akkor is, ha az átdolgozás némi drámai erővonalátrendezéssel is együtt járt. Ami a Marton Endre rendezte előadásban történt, arra azt szokták mondani mamuskasápítozású színházi rókák, hogy egy új Avar játszotta el a királyt. Persze, ez csupán sápítozás, mert nem új Avar volt ez, hanem a régi, aki végre egyénisége más rekeszeit szabadíthatta ki. S kiderült, hogy a háziasan lassú, többnyire ingujjban látható és elképzelhető Avar István milyen elegáns és *európai* diplomata tudott lenni. Milyen síkosan sima és megkenten ravasz volt, és miközben az intrikusi felhangok sem hiányoztak játékából - természetesen nem a fogvicsorgató és szemforgató hagyományokra gondolok -, egy fölényes és bölcs és művelt mosolyából az is kiviláglott az előadásban, hogy ez a közutált idegen jobban és messzibbre lát az acsarkodó gőzösfejűeknél, és jobb politikus náluk.

Róbert Károlya már egyáltalán nem fért bele az általános Avar-képbe - s nem is epizódnyi kirándulás volt egy frissítő jellemformáló kúra erejéig -, ott jelezni kellett volna a kritikának is, hogy a színész önerejéből, a színház és rendezője figyelméből megújult, és új, más föladatokra is képes. Mégpedig most képes ezekre, és nem szabad engedni esztendőket kárba veszni hagyni, továbbra is kizsákmányolni a könnyű szereposztás érdekében a „pozitív" hőst.

Amikor Hubay Miklósnak a *Comcedia Balassi Menyhárt árultatásáról* című csodálatos töredékhez írott keretdrámájában föltűnik Bornemisza Péterként, mintha *Az utolsó utáni szaka* Giordani Brunója jelenne meg ismét a Nemzeti Színház színpadán. Történelmi figura elképzelt helyzetekben itt is, fikció ott is. Nehézségekkel, fenyegetettségekkel küzdő állhatatosság, a jövőnek dolgozó megszállott elszántság mindkét helyen: hogyne csábulna a színész ismétlésre. De már az előjátékban, amikor Oláh érsek álruhájában rabokat szabadít a tömlöcből, valami gunyoros íz érződik Avar megjelenésében. Hubay szerzői utasítása szerint Oláh Miklós hasonmásának lennie „csak külsőségeiben sikerül, egy diákelőadás szintjén". Ez jó instrukció, és az előadásban egy püspöksüvegét füleivel föltámasztó, sihederes külsejű fickó látható, aki rettegve a rajtakapástól, darabosan utánozza egy egyházi méltóság megjelenését.

A szerep magva azonban nem a hősi gesztusban, hanem a mindennek ellenére és minden ellen létrejövő életmű, a színház megteremtésének szenvedélyében található. Avar is ezt állítja szerepépítése középpontjába. Mégpedig nem a történelmi drámák emelkedett modorában, a

nemzeti arcképcsarnok kipingáltan fölmagasított Nagy Emberének fénytől átitatott benczúri-kisfaludys pihegéseivel.

A szerep kulcsszava - Avar olvasatában - az az örömteli, majdnem gyermekien együgyű fölcsattanás, amikor *a Magyar* Elektráról beszélő érsektől ujjongva kérdezi : *Ismeri?* Hát ismeri? Mégis? Kajla boldogság árad belőle, amikor rákérdez a számára legfontosabbra: ismeri-e az érsek is Szophoklész-átdolgozását. Ez a hiúság Bornemisza hajtóereje. Ez a hiúság minden drámaíró motorja. A legszerényebb tevékeny ember ösztökéje. Avar Bornemiszája hős. Áldozatvállaló. Bátor. Merész. Megszállott. Bőrét vásárra vivő. A haladásért munkálkodó. De mindez erényt a hiúsága hajtja. A büszkesége. Az öntudata. Nem is emberi hiúsága, hanem ami ennél még áthatóbb : egy drámaíró hiúsága él benne. Péter a földön hever, amikor fölcsillan benne az irodalmi gőg. Mert a legérzékenyebb, az elismerésre legsürgősebben sóvárgó emberek gyülekeznek mindig a színház köré, vagy szerveznek maguk köré színházat, hogy közönségükön sebtiben lemérhessék a tetszést vagy vissza-tetszést, hogy az eredményt azonnal élvezhessék, vagy szenvedhessenek tőle gyermekien mély bánattal és vigasztalhatatlanul.

Avar alakításának ez a hiúság sarkalatos pontja. Nem emberi gyengeséggel ellenpontozza az erényből gyúrt vonásokat, hanem éppen ezt a jellemgyengeséget avatja legfontosabb és leghősibb erényévé a *Színház a cethal hátán* Bornemiszájának. Ettől a „hős" bumfordi bájt, ironikus bevonatot kap, mert miközben a színész mélyen ábrázolja a jóra serkentő hiúságot, mulat is egyszersmind a támadható jellemvonáson.

Avar István nem változott meg ebben a szerepben sem. Nem beszélhetünk „új" Avarról. Csak emberi tapasztalatait, életismeretét bővebben nyitotta-nyithatta meg ebben a szerepben. S egyben iskola-játékát adta annak is, hogy a pozitív hős mostanában kevesebbet emlegetett szerepköre *vagy* társadalmi eszménye miképpen értelmezendő a valóságban, a realizmus valódi kívánságai szerint.

Avar István Bornemisza Péterként is a jellem mélyére hatoló művészi munka becsületét mutatta meg. Tisztán fogalmazza meg most is szerepét. És egyenesen közli véleményét a társadalomról és az emberi természetről.

UNGVÁRI TAMÁS

Színikritikusnak lenni...

Idestova húsz esztendeje, hogy az első szabadjeggyel a zsebemben színikritikusként ültem a nézőtéren. Az alkalom sodort oda, de ezt az alkalmiságot talán nem kell szégyellnem. A lírai költőnek épp-úgy, mint a kritikusnak alkalom kell, hogy képzelete felszárnyaljon, s ha volt baj a pályámon, úgy én ezt nem az alkalmiságban keresem, hanem másutt. Nem a kritikusi létforma hibáiban, pusztán magamban.

Két évtized pedig újabb alkalom, visszatekintésre, összegezésre. Ez sem jut eszünkbe magunktól. Alkalom kell hozzá. S mint annyi írói pályán, ezt Illés Endre kínálta. Az ő személye kulcsszerepet játszik gondolkodásomban. Nemcsak azért, mert kritikusként utolérhetetlen példaképem. Hanem, mert szerkesztőként, kiadóként az ő rádiumforrásából táplálkozunk annyian. Vele kapcsolatban nyugodtan vállalom az elfogultság vád-ját. A hízelgését nem, erre neki nincs szüksége. Gyanú felett áll mindenben. De az fáj, hogy oly kevesen tudják: benne, korunk legenda-nélküli, tehát még valóságosabb Osvátja született meg. „Mi Osvátnak írunk" - dörögte ifjúságom hajnalán Füst Milán. „Mi Illés Endrének írunk" - mondhatnám én szelíden a kétkedőnek. Vagyis, személyesebben fogalmazva - egy évtizede, bátran mondhatom, én Illés Endrének írok. Nemigen érdekel más bírálata vagy elismerése. Az övé oly kérlelhetetlen és oly becses.

S ha most azzal foglalkozom, hogy két évtized kritikáit terelem kötetbe - egyetlen mentségem -, ő biztatott rá. Arra az igényességre, hogy szembenézzek vele: mi biztatott kritikaírásra, mi szítja bennem a szenvedélyt. Veszedelmes alkalom. Kritikáim olvastán már-már elhatároztam: abbahagyom, soha többé a szabad-jeggyel, soha többé hivatásosan ... Ezt a csüggedtséget eloszlatandó bocsátom közre kötetem előszavát. Hogy a „színháziak" lássák a hitemet és a kétségbeesésemet. Hogy mi az színikritikusnak lenni..

A „Légnadrág és társai"-ban, Huxley regényében azzal csúfolják Gumbrill tanár urat, hogy „nála van az abszolút kulcsa". Azért jó e tréfa, mert az abszolút-nak kulcsa ritkán akad; még zárját is alig találhatjuk, nemhogy a nyitját. A végleges mérce, a biztos ítélet legfeljebb álom , de sohasem megközelíthető valóság - korántsem véletlen, hogy Gumbrill tanár úr, aki szegény, templomba menő fiúk ülepére légnadrágot, felfújható gumipárnát ajánl, a huszadik század irodalmának egyik legnevetségesebb figurája.

De a kritikus mégiscsak ilyesfajta Gumbrill tanár úr. Először is neki lenne szüksége holmi légnadrágra, hiszen Thális templomában néha feszes a szék, kemény a pad, s fárasztó az állóhely. A képzelt páholy, ahol a kritikus ül, a szabad-jegy jóvoltából kaloda is lehet. Olykor pellengér is, ha nagyot téved, ha valahol útközben elvesztette az abszolút kulcsát.

S mégis. E páholyba, zsöllyébe nem lehet másként beülni, csak azzal a biztos tudattal, hogy nálunk, egyedül nálunk van az abszolút kulcsa. A kritika története ugyan jószerivel a tévedések története, kritika nélkül viszont a színházé len-ne az. Úgy rémlik, a kritika balítéletei mégiscsak termékenyebbek a színház bukásainál; baklövései egy egész kultúrát őriznek meg a társadalmi ellenőrzés vagy a magányos mánia szkepszisével.

A kritikus így természete szerint *a kívülálló.* Balga óhaja a színház szakemberének, hogy bírálóját propagandistának fogja meg. Nem az a dolga. Erényeket felmutatni, hibákat kifecsegni - erre szerződtették; munkaadója nem a színház, hanem a közönség. Ráadásul az a közönség, amelyik még nem látta a darabot, hiszen a bemutatóról tudósít a bíráló olyan tömeget, mely szava nyomán indulna meg a jegypénztárhoz.

Egyszóval mégiscsak nála van. Az abszolút kulcsa.

*

Két évtizedet töltöttem színházban; pályámat színikritikusként kezdtem. Honnan jutott eszébe Benjámin Lászlónak, az *Új Hang* egykori szerkesztőjének, a neves költőnek, hogy engem küldjön el Sarkadi Imre „Út a tanyákhoz" című darabjának premierjére, nem tudom. Aligha engem becsült túl, inkább Sarkadit becsülte alá - s manapság hajlamosabb vagyok rá igazat adni neki. Mindenesetre én akkoriban rajongó kritikát írtam a darabról (szigorló sebész, az első vakbélről), s máris meggyűlt a bajom a hivatalossággal. Az Előadói Iroda híres ülésein prédikáltak ki, mint aki *a téeszcsébe* való belé-

pés mozzanatát tragikus életté nyként értékeli.

Talán bűnömet vezeklendő írtam meg másfél évtizeddel rá a „Modern tragikum - tragikus modernség" című könyvemet. Éppenséggel arról, hogy mi a tragikum és mi nem.

Egyszóval egy nagy korholás után mégiscsak elindultam megkeresni az abszolút kulcsát.

*

S még ma sincs nálam. Illetve. Nálam van. Este héttől, tízig, amíg a darabot nézem. S utána, amikor az írógéphez ülök. Amikor korrektúrában pofozom le a nyomdáig a kéziratot. Amikor hajnali órákban leszaladok az újságért, és reszketve olvasom nyomtatásban. Az izgalomnak ezért a forróságáért, az aktualitás elementáris robbanásáért nem tud kárpótolni tudós cím, vaskos monográfia. Egy szemtanú élménye, Bábel tornyának építéséről. Ezernyi nyelv zűrzavarában épül valami, s minden tégláról vetélytársakkal együtt tudósít egy éjszakai bagoly. Megszokhatatlanul szép, ez a hajnalig tartó repülés. Megéri a viszályt, a népszerűtlenséget, a részrehajlás örök gyanúját.

*

Pályám kezdetén egy színházi konferencián Major Tamás állt fel és a kritikáról szólván a nevemet említette, mint bátor, fiatal és művelt bírálóét, akihez sok reményt fűz. Húsz évvel később egy színházi konferencián Major Tamás állt fel és a kritikáról szólván a nevemet említette, mint műveletlen és részrehajló bírálóét.

Major változott volna meg? Inkább én. Az ugyan kevéssé valószínű, hogy állítólagos egykori műveltségemnek mindössze két évtized alatt a nyakára hágtam. De bátorság dolgában nagyon megváltoztam. Azt még ma se állítom, hogy bátrabb lennék. De hajdani gyávaságomról mégsem hallgathatok.

János esztergomi érsekről középiskolában tanulják a híres, kettős értelmű igét: „A királynőt megölni nem kell félnetek..." A mondat értelme a hangsúlytól függött, s eszerint ölték vagy kímélték meg szegény királynőt. Én pályakezdő koromban úgy hallottam az igét, hogy a királynőt megölni *nem* kell. Inkább jó szóval szelídíteni, édesgetni, dicsérni, amit lehet. Korholni csak azt, amit végképp, muszáj. Indokolt lenne hát, életkor és tapasztalat változásával, hogy most azt halljam ki a középkori kvasztikulumok csattanójából: *nem kell* félni a királynőt megölni .. .

Aztán végül rádöbben még az olyan szolid elme is, mint egy kritikusé, hogy hamis a választás. Nincs ilyen alternatíva : dicséret vagy pimaszság, hódolat vagy nyegleség. A kritikus hangot a darabhoz öltsön - reszkessen és féljen, ha a királynőt *a színpadon* megölik, s örüljön, ha megmenekül: vagyis öltsön maszkot maga is, egyéniségét, ha van, bújtassa el álruhába, s úgy szóljon, ahogy ama este hangolta, eleve eltökélt modor, eleve lecsiszolt stílus nélkül.

Akkor talán lesz egyénisége is.

*

De amellett én nem voltam végig színikritikus. Egy elhamarkodott pillanatban úgy hittem, hogy ezt a szakmát „belülről" is illik megtanulni; a páholyból, a zsöllyéből hirtelen a súgólyukig ugrottam.

Dramaturg lettem.

A dramaturg olyan egyed, aki a színigazgatónak súgja fel a következő premiert. Neki kellene kiválasztani a darabot. Kurtításáról gondoskodni. Gondozni a szöveget az ötlettől az olvasópróbáig. Vagy éppen a bemutató napján kihúzni a felesleges negyedórát.

Hivatalának azonban ellentmondása, hogy ha a dramaturg mindezt tudja már és csakugyan jól tudja - miért nem megy el színigazgatónak? Alighanem azért, mert nem hívják.

Kritikusi iskolának rossz a dramaturgia. Csak annyit tanít meg a műbírálónak, hogy minden darab nehéz szülés, legyen remek- vagy fércmű. A dramaturg hittel, a bíráló kétellyel közelít az anyaghoz. Az egyik az ügyvéd, a másik a bíró, hiába tanulták ugyanazt a jogot.

Dramaturgként én csak egy dolgot tanultam meg igazán: félni a kritikától. Hát a pályatárs nem tudja...? És sohase tudta, ha a pályatárs kritikus volt. Sohase vette észre, minő felbuzdulás tolta szín-padra a művet, mennyi törődés és gond. Egyetlen pillanat alatt felejtettem el, hogy ez nem tartozik rá. Hogy egy fél esztendőnek előtte engem se érdekelt. S busongtam nagy keservemben, amikor Mándy Iván: *Mélyvíz* című munkáját a kritika ledöfte. Öt előadást ért meg, az egyik legjobb magyar darab, amihez valaha hozzáértem.

A bukás, amit a kritika okozott, a színházat is magával rántotta. És én nem tehettem mást, mint felcsaptam kritikusnak. S már csak néha gondolok arra, hogy például Hubay Miklós az én biztatásomra, a lakásomban kezdte írni az Egy *szerelem három éjszakáját,* Vas István önéletrajzából.

Egy kritikus lakásában, aki akkor dramaturg volt.

*

A színházat úgy táncolják körbe a literátorok, mintha a nagy üstben mindig forrna valami. Kritikusként nem tudtam dramaturggá átállni; megpróbáltam fordítóként. S félszáz darabra írhattam rá így egy kritikus nevét.

Ebből a munkából azután csakugyan tanulhattam. A fordító éppúgy a végeredményen dolgozik, mint a kritikus. Csak egy kicsit tüzetesebben veszi szemügyre a szöveget, együttélésre kényszerül a matériával.

Téved az a fordító, aki mondatokat tolmácsol egyik nyelvről a másikra. Ez a módszer követhető regénynél, de csődöt mond a drámafordításnál. Szituációt kell itt fordítani, pontosabban: színpadot. Tapasztalatom szerint nem a szárnyaló, a romantikus, az igazságot hirdető mondat a drámafordító igazi gondja. „Az ügynök álomvilággal ügynököl" - ez egyik fordításomból vált szállóigévé, az eredetiben korántsem hangzik így, mégis könnyű volt papírra vetni, az érdemért járó esetleges dicséretet nem is szívesen könyvelném el. A nehézség az állító és tagadó szavaknál van, a hasonértelmű, odabökött félmondatoknál - hogy mit mondjon most a szereplő: *igen? Persze? Hogyne? Valóban? Csakugyan?*

De a drámafordító munkája nem is a darab átültetésénél kezdődik. A kiválasztásnál. Hazánkban a színházban székelő dramaturgok, tisztelet a kivételnek, gyakran kézbesítővé degradálódnak igazgató és szerző, fordító és rendező között. A dramaturgnak nincs színháza, csak ezernyi, megvalósítatlan ötlete. A dramaturg kidobóember és kéretlen tanácsadó, akinek színházi befolyása nincs. A fordító azonban darabot ajánl és dara-bot választ - ettől egy-egy másodpercig az a kényszerképzete is támadhat, hogy a darab az övé.

Bizonyos értelemben az. A legjobb magyar színpadi fordítások egyike *a Nem félünk a farkastól,* olyan szöveget kínált a színésznek, amely elmagyarázta a darabot. A sikert a szöveg garantálta. Az *Egérfogó* tizennégy esztendeje megy Londonban, nálunk száz előadás után tiszteset

bukott. Gyanúm szerint a fáradt fordítás okán. De ezek csak kritikai észrevételek - a drámafordítás titkáról alighanem épp-oly keveset tudunk, mint a fordításról általában; legfeljebb annyi sejthető, hogy itt a szószerintiség még nagyobb vétek, mint a műfordítás más ágazataiban.

A fordításról félszáz darab nyomán eretnek nézeteim formázódtak. Egyre kevésbé hiszek a lehetőségében. A fordításról ugyanis feltételezzük, hogy az eredetivel azonos minőséget próbál létrehozni. Ez lehetetlen. A fordítás lehet roszszabb, ritkábban jobb, csak éppenséggel azonos nem. A drámafordításnál pedig amúgy sem csak a szöveget kell átültetnünk, hanem hozzá a képzelt színpadot is: a gesztusok nyelvét. S ez a gesztus-nyelv kínál lehetőséget tulajdonképpen a drámafordításra.

A magyarázatot e tételhez messzebbről kell kezdenem. A nyelvészet teóriáinál. Egy amerikai nyelvész, Benjamin Lee Whorf roppant primitív, mégis célba találó példán illusztrálja a fordítás lehetetlenségét. *Comment* allez-vous? - Hogy vagy? - kérdezi a francia. Ezt az angol így mondja: *How are you?* Whorf azt magyarázza, hogy akármennyire is elkoptak a szavak a hétköznap használatában, bármennyire is hozzászoktunk már morfológián és hangalakon túl a jelentéshez, az emberi képzelet, ráadásul a fül kihallja a francia „hogy vagy"-ból az *aller,* vagyis a *menni,* azaz a mozgást jelentő igét, míg az angol ugyanazt a hogy *vagyot a to be,* azaz a *létezni* igével fejezi ki. Az egyik dinamikus, a másik statikus, a kettő mégis ugyanazt jelenti - hogyan fordítsunk hát franciából angolra, angolból franciára, vagy éppen a két nyelvből magyarra, amely az állapotunkra vonatkozó udvarias kérdést szintén a létezés igéjével fejezi ki?

A drámafordításnál ez a probléma megoldható. A gesztus, a gyors mozdulat, a kifejezés indulatmenete a létezést jelentő igékhez hozzáálmodhatja a jövés-menés dinamikáját. S ha a fordító végig-ült egy-két próbát, akkor a képzelete már így működik - nemcsak a szöveg fel-színét, hanem a mélyét, nemcsak a szövegben kifejezett tartalmat vagy állapotot, hanem annak dinamikáját is megragadja.

Nekem mint fordítónak szerencsém volt: Major Tamás indított el a pályámon, s együttműködhettem Várkonyival, Martonnal, Vámos Lászlóval, Kazimirral, Ádám Ottóval, Seregivel, Szinetárral, Léner Péterrel, Lengyel Györggyel, vagyis a legjelesebb magyar rendezőkkel.

A fordító, a dramaturg a színház alkalmi munkása, a színész azonban lakója. Két évtized a súgólyukban, a dramaturgi, a fordítói, kritikusi alakváltás nemegyszer nyugtalanító forgandóságában. Akit leginkább megsajnáltam és megszerettem: a színészt.

Reflektorfényben áll, az irigység és a rajongás tüzében. De nem válthat oly könnyen alakot, mint akár a sorok írója, hiába változik át figuráról figurára. Magyarországon a legnagyobb színészek két évtized alatt legfeljebb tíz rendezővel dolgozhattak; s akadtak, akiket jó *vagy* rossz sorsuk egyetlen színházzal kötött élethossziglani házasságba. A film, a tévé, a szavalás nem segít azon, hogy az állandó társulatokban foglyul ejtett színész ritkábban cserél partnert, sőt irányt és szellemet, mint egészséges lenne. Az állandó társulat megszünteti a színész egzisztenciális gondjait, segít művészi érésében és kibontakozásában, de egy idő múltán óhatatlanul megállítja. A megoldást nem tudom, mert az alternatíva, amit más világok kínálnak fel, mégis ijesztőbb. A vándorszínészé ez, a munkanélküliségből a sztársságba hívó délibábé. Számunkra mindenképpen járhatatlan. Kezdem hinni, hogy ilyen körülmények között a kritika lenne az, ami segíthet a színészen. Bizonyos kíméletlenség a megmegtorpanó, önmagát ismétlő rendezővel szemben, igazmondás, mely egzisztenciális érdekeket sem sért, józan tanács, mely felébreszti, ha nem is az érintettet, de legalább a környezetét.

A színész iránti rokonszenvemet és együttérzésemet különben saját pályatársaim munkáinak ismerete is táplálja. Egy időben két gyakorló kritikus kollégám cikkeit vágtam ki napilapokból, egy nyelvészeti disszertáció számára. A kortársi magyartalanság történetét akartam megírni szorgos munkásságukból, de amikor egy-egy cikkből 40-70 ordító nyelvtani hiba pirosceruzás aláhúzása meredezett, feladtam a tervet. Olyan rossz színészek, amilyen rossz kritikusok, egyszerűen nem léteznek - a nyomdafesték többet tűr meg, mint a színpadi reflektorfény. Ha a kritikának nincs becsülete, úgy a soraink között tekintéllyel tenyésző dilettánsok, amatőrök miatt. Róluk csak egy nyelvészeti disszertáció keretében lehetne írni. Nevük csak saját cikkük alatt szárítsa a nyomdafestéket.

Meg aztán nem nagy kritikusi dicsőség a gyengét ledöfni; s a gyengeség a művészetben nem a közéleti pozíción méretik, hanem a valóságos eredménytelenségen.

Az én kritikusi pályám keménység dolgában világosan két periódusra oszlik. Kezdő kritikusként a „királynőt megölni nem kell félnetek"... jósigéjéből nekem a *félnetek* hangzott erősebben; ez persze utólagos magyarázat. A félelem sok formát ölthet - nálam, mint annyiaknál, a rajongásét. Nekem minden, amit színházban láttam, szép volt - merőben szakmai, tartalmi kifogásaim akadtak. A színikritikus mestersége különben nehezen tanulható, mert fegyvereit nem a dramaturgiai ismeret, vagy a felkészültség arzenáljából gyűjti csupán. A tapasztalat mértéke és nagysága mérvadó; az összehasonlítási alap, színházi korszakok ismerete.

Korszakok ? Úgy rémlik elsőre, hogy a magyar színház voltaképp lassan változó művészi horizontot mutat, holott áramlatok és tendenciák meglehetős gyorsasággal váltogatják egymást. A színház, gyors hatékonyságánál fogva, a sebesen változó médiumok közé tartozik, s még a felejthetetlen *Az ügynök halála* tévéváltozata Tímár József előadásában ma már nem annyira a zseniális művészi rangjával, mint nemes avíttságával ingerli a nézőt.

A magyar színházban, a világirodalom értékelésében és értékesítésében is számos korszak váltotta egymást.

Az ötvenes évek derekáig egy újrafelfedezett realizmus jegyében születtek máig is megmagyarázhatatlanul jelentős színpadi alkotások. A Nemzeti Színház Shakespeare-, Gorkij- és Trenyov-bemutatói nemcsak Gellért Endre géniuszát idézték, hanem a korszak mérhetetlen kíváncsiságát a világirodalom klasszikusai iránt. Az ötvenes évek derekától azután új korszak kezdődött. Anélkül, hogy címkét aggatnánk rá, nevezzük úgy, a többszólamú *kísérletezésé.*

Volt, akiknek *A* tojással nyílott ez a korszak, s volt - mint nekem -, akiknek Brecht felfedezésével. Számomra ő lett az alkotó, aki a magyar színpad világirodalmi műveltségét és horizontját kitágította, akinek honi felfedezése külön dráma, kezdve *A szecsuáni jólélek* naivul elrontott két évtized előtti előadásától ugyane darab, véleményem szerint ugyancsak elrontott nemzeti színházbeli felújításáig 1972-ben

Az áramlatok képviselői közül a kritikusnak leginkább azokkal lehetett vitája, akiket a legtöbbre becsült, kísérletező kedvükért, eltökéltségükért. E sorok írójának mintegy másfél évtizedes dialógusa folyik például Major Tamással vagy

Kazimir Károllyal, a színház világirodalmi kultúrája, majd Brecht és a politikus színház értelmezéséről.

Major Tamással a *Galilei élete* színrehozásában fordítóként dolgozott együtt a kritikus. *Romeo és Júliáját* pedig talán a legkíméletlenebbül támadta meg. E perben még egy vallomás örvén se mondhatok többet, mint amennyit már korábban leírtam - legfeljebb annyit: Major pályája és gondolkodása megérdemli, hogy akármilyen apró holdak végigkísérjék bolygómozgását. Ami pedig Kazimirt illeti, ott fordított volt a találkozás görbéje: vitából a társszerzőségig tartott, *A csendes amerikai* közös dramatizálásáig.

De a kritikusélet formája a vita, ki-vált, ha munkája során egyre erősebben hallja: a királynőt megölni *nem kell félnetek.* Ha nem fél már, a saját igazságától, meggyőződésétől.

Ez a meggyőződés jelenleg elsőnek a klasszikusok értelmezésében a legeltökéltebb. Nem véletlenül támadtam a felújított *Romeo és Júliát* vagy *a Mizantró*pot. Az erőltetett modernizálást érzem a mai értelmezés legfőbb veszedelmének. És sokkal kisebb ártalomnak a szórakoztatás igényének őszinte vállalását: *a musicalt,* a bretlit, az olcsó komédiát.

Ellentmondás ? Egyfelől „klasszicista" igényesség, másfelől olyan engedékenység, mely legfeljebb *a Hotel* Plazának kiált nemet? Egy vallomás írója persze nem mondhat önmagáról kritikát - mindössze jelzi: a színházban mindenre képes, csak előkelően unatkozni nem.

Hubay Miklósnak van igaza: ha kimondjuk azt a szót, nagyvilág, nem hiányozhat belőle Magyarország. S nem hiányoznak pályámból a tanú krónikái: *a Türelmetlen* szeretőkről, *a Macskajáték*ról és Hubay munkásságáról, gyakran írtam - a szerzőkről, tehát, akiket becsülök, a világirodalmi rangját elismerem.

E bírálatokat azonban nem gyűjteném még kötetbe.

A magyar dráma buzdításához ugyanis az a jelenlét, amelyet e sorok írója magáénak vallhat, egyszerűen nem elegendő. A magyar dráma bírálóját az avatja, ha állandó fóruma van, ha héttől hétre, bemutatóról bemutatóra követi sorsát és alakulását. Születtek is kiváló gyűjtemények egy-egy ilyen kritikusi őrhelyről: Nagy Péteré, Kéry Lászlóé, Létay Veráé. E könyveknek az adott hitelt és létjogosultságot, hogy heti szemlét tártak elénk és vizsgáztattak, míg a jelen sorok szerzője - már említettem - mindig alkalmi volt. Akkor hívták, akkor kínálták jegygyel leginkább, ha külföldi mesterek bemutatójára került sor. Kéretlen szerep - de vállalni érdemes -, színikritikusként elsősorban a világirodalom színpadának krónikása lettem.

S nemcsak annak tanúja, ami Magyarországon történt, hanem ami otthonomtól távol, London, Párizs, Olaszország, Görögország színpadain.

Egy színdarabnak két-három óra alatt kell a világról szólni. A kritikusnak négy gépelt oldalon. Ez „fair play", még akkor is, ha e négy oldalból olykor mind-össze kettő jut remekművek ismertetésére, melyekről könyvtári irodalom szól. Az irodalomtörténésznek nagyszerű iskola, mert az életre támasztott művek mindig többet árulnak el magukról, mint a könyvtár polcain meghúzódók. Ami az örömöt kínálta e két évtizedben, az alig-ha volt az, hogy a kritikust munkájáért megdicsérték. Kritikusnak szobrot sohasem emeltek, a dicséret pedig nem lehet kenyere annak, aki maga bírálatból él. Az örömforrás egészen máshonnan buzog fel. A megértés lehetőségéből. Tasso és Milton és Shakespeare és Beckett, ami-kor egyik napról a másikra megoldandó feladattá válnak, káprázatos szerzők - a szorongás mámorát kínálják fel. Már ezzel is aktuálisak lesznek. Hogy a halhatatlanságból beszorulnak egy hétvége feladatai közé. A kritikus irodalomtörténetet ír, sajtcetlire, hervadó papírokra, a rögtönzés önfeledtségében, de talán és éppen ezért, olykor többet tud anyagáról, mint a filológia. A hatás alól ő se vonhatja ki magát, és mi mást tolmácsolna, mint magát a hatást. A kiválasztás máris aktualizálás, és a kiválasztások első prédája a kritikus, aki a felfedezés, a ráismerés örömével osztozik a rendező, a színész és a közönség gyönyörében.

Ha jogos önmagunk tevékenységében viszonyítanunk, saját munkánk arányainak méréséhez hozzáfognunk, azt mondhatom - a napilapkritikáim olykor magam számára is többet jelentettek, mint egy-egy hosszabb távú kutatásom eredménye.

A színház a megvilágosodást kínálja, és pillanatainak villámfényében vala-hogy minden áttetszőbb, érthetőbb lett.

Színikritikus nem születik. Azzá lesz: szerelemből. A megigézett ember a színikritikus, s egyetlen belső meggyőződése, hogy van az irodalomnak olyan műfaja, mely csakis a színpadon támadhat fel, s van a színpadnak olyan varázsa, mely irodalmat is avathat - vagyis itt egy önálló közlésforma minden gondjával és kétségbeesésével találkozik, oly sűrítettségben és olyan esetlegességgel, amire a művészet többi műfaja között kevés a példa.

Szerelemről vall tehát a pályám. S ez nem hunyt ki még: a világ színpadának szeretetéről, s persze a világéról is.

A kritikus dicséretet oszt vagy korhol. Visszhang ő, jogos hát, hogy visszhangtalan maradjon. De olykor számvetést készít, hogy maga válhassék a bírálat tárgyává: ennyit tudott felmutatni abból, amit mások alkottak.

Októberi számunkban

összefoglalót közöltünk *A Vígszínház a világsajtó tükrében* címmel. A cikkből sajnálatos módon kimaradt az az idézet, mely világossá tette volna, hogy Frank Lipsiusnak a Plays and Players 1973. júniusi számában megjelent írása a *Képzelt riport egy popfesztiválról* írói anyagát és előadását egyaránt igen jónak, egyértelműen sikeresnek ítélte. A kimaradt idézetet most közöljük:

„Marton úgy rendezte meg a darabot, hogy soha nem járt pop-fesztiválon, és nem látta az Altamontról szóló filmet, a Gimme Sheltert sem; látta viszont a Hair párizsi előadását. A vissza-visszatérő feszültség nagyon is sokat mondó, ha nem felel is meg az általánosan elfogadott ifjúságképnek, amelyet az ifjúság fogalmának propagátorai tudatosan szerelnek fel a megfelelő szex appeal-lel. Az előadás feszültsége részben óvatos értetlenséget tükröz egy mozgalommal szemben, amely Magyarországra nem csapott le, részben bizonyos aggodalmat a puszta és öncélú érzéki gyönyörrel kapcsolatban.

A zenét Magyarország élvonalbeli rockegyüttese, a Lokomotiv GT szerezte és adja elő. Egészen magas színvonalú munka, kitűnő ritmusa olyan gondolatokhoz illeszkedik, mint pl.: „Senki nincs, ki elringasson, ringasd el magad", és „Hogyan mondjam el neked, amit nem lehet .

A játék ugyan az ifjúság kultúrájának fényes almájából a kukacos részt állítja előtérbe, ez azonban változásnak nagyon is örvendetes, és tulajdonképpen várható is volt erről a távoli nézőpontról: s még inkább üdvözölhető aggodalmas elkötelezettsége és friss szemű csodálkozása olyan témák kapcsán, amelyet nálunk túlontúl gyakran tálalnak fel alantas ösztönöket kielégítő, híg pempő formájában."

BÁNYAI GÁBOR

Szél jegyzetek babonák ellen

Nagyon sok színházi babona létezik. Legtöbbjüknek ma már alig ismerjük az eredetét, csak kedves és derűs szólásként élnek. Nem is ezekhez szeretnék én az itt következő széljegyzetekben hozzászólni, hisz semmi bajom velük - meg az-tán nem is vagyok babonás ember. Amiről mondandóm van: napjaink színházi és színház körüli babonái, tévhitei, melyeket nem kész és játékos örökségként vettünk át, hanem - sajnos - mi magunk alakítottunk-alakítunk ki. Ezúttal nem az írásokban megszokott, hagyományos „királyi többes"-ről van szó, hanem egy ténylegesen kollektív felelősségről. Te-hát a „mi"-ben benne foglaltatnak azok is, akik csinálják a színházat, és azok is, akik - szerény személyemet is ideszámítva - „csak" kritizálják az előbbieket. Az alábbiakban elősorjázó megjegyzéseim mindkét felet érinteni kívánják - remélem, az illetéktelen „belterjesség" vádja nem ér majd.

Az előszámlálandó színházi hiedelmek több területen érhetők tetten. Egyaránt jelentkeznek az úgynevezett „kasszasiker" fogalomkörében - alkotói és befogadói vetületben -, a rendezői módszerek kérdésében vagy éppen a színészi eszközök feltérképezésében. Persze a példákat még lehetne sorolni, de most nem a mennyiségen kell a hangsúlynak lennie. Talán sikerült kiválasztanom a legfontosabbakat a sorból: ez a kritikus „szabadsága".

Írástudók felelőssége

Mivel szeretnék mihamarabb megszabadulni a levegőbe beszélés vádjától és kínzó tudatától egyaránt, rögtön konkrét példával kezdem. S hogy a filológiai apparátus is biztosítva legyen, mindjárt kettővel.

Az elmúlt évad számomra legkínosabb bemutatóját - persze most csak a komoly színházi műhelyeket számítva - a Madách Színház követte el, amikor nagyszínpadán műsorra tűzte Leonard Gershe „örökbecsű" művecskéjét *A pillangók szabadok* címen. Nem sokkal „maradt el" e választás mögött a Vígszínház sem, amikor - ugyancsak nagyszínpadán - színre vitte az eddig ötletesnek ismert Alan Ayckbourn *Keresztül-kasul* című meglehetősen kusza vígjátékát. A fent említett színpadi szerzők művészetének vizsgálata nem tartozik szorosan vett tárgyunk körébe. Itt nincs más választásunk, mint bízni az idő nagy rostájában, mely - remélem - az értéktelen dolgokat végérvényesen kiszűri. Addig pedig maradjon a két fércmű a szerzők lelkiismereti problémája.

Két vonatkozásban azonban semmiképp sem tekinthetjük magánügynek a két bemutatót: egyrészt a színházak műsorpolitikáját illetően - melynek jámbor nézeteim szerint a fogyasztót, *azaz a* nézőt is tényezőként kell számítania -, másrészt a kritikai fogadtatás tekintetében, melynek - ismét naiv nézeteimre hivatkozom -, ugyancsak számolnia kell az olvasóval mint lehetséges nézővel is. Nem érdektelen egyik tényező sem - különösen, ha a nemrégiben lezajlott és le nem zárható színházi vitára gondolunk.

Fordítsuk meg a felvetés sorrendjét, és nézzük először a kritikai-kritikusi fogadtatás kérdését. Ebben egy fokkal illetékesebbnek is érzem magam, *ez az* én „háztájim" is. Szeretném mindjárt azt is leszögezni: az én problémám is. Nem recepteket szeretnék tehát megfogalmazni -- nem is tudok -, csupán a tényeket szeretném rögzíteni.

Az első, ami feltűnik a fenti két darabról írott kritikákban, az túlságosan is „szabályos" voltuk. Arról persze most nem kezdhetünk vitát -- értelme sem nagyon lenne -, hogy önmagában véve jó-e színikritikáink megszokott elvi és formai felépítése. Azt azonban mindenképpen tudomásul kell vennünk, hogy ez a tartalom és forma, sőt önmagában a forma is egy bizonyos jelentést, hogy úgy ne mondjam, megbecsülést biztosíthat. Nézeteim szerint ugyanis már ezzel is jelezzük - véleményünk előlegezése nélkül -, hogy valamilyen értéket mindenképpen tulajdonítunk az előadásnak, s természetesen a darabnak is. Lehet, hogy vitatkczunk a rendezői elképzelésekkel, nemtetszésünket fejezzük ki - de a kritika alanyát mindenképpen megbecsüljük. Ismétlem, ezt általában értem a napi kritikára.

Egy igen jeles rendező egyszer azon az alapon vonta kétségbe a kritika létjogosultságát, hogy hogyan lehet bátorsága egy embernek egyetlen este élményei és tapasztalatai alapján esetleg sárba tiporni azt a teljesítményt, amiben a társulatnak többhónapi munkája tükröződik. Ezt a kijelentést általános értelemben jogosulatlannak érzem - bár nem a kenyér féltése beszél, belőlem! Akkor azonban már nem tudok vitatkozni ezzel a kifakadással, ha arra gondolok, hogy olyan előadások, mint a fentiekben említett két „vígjátéké", ugyanolyan elbírálást kapnak a kritikusoktól, mint igen sok érdekes, de vitára is alapot adó bemutató.

Számba véttem azokat a bírálatokat, melyek Gershe, illetve Ayckbourn darabjának előadásakor napvilágot láttak. A mintegy tíz kritikából kilenc (!) szabályos formájú értékelést adott, ezzel már önmagában is azt a látszatot keltve, hogy nem történt semmi különös, csupán az évad soron következő bemutatóját elemezzük. Némelyik kritika még mentségeket is igyekezett találni az előadásokra: „Szerzőnk számlájának javára még egy tételt írhatunk, olyant, amely többlet a szokvány bulvárvígjátékokhoz képest. A mulatságos helyzetek és a csavaros bonyodalmak kiagyalásán túl jellemeket, embertípusokat is teremt. Házaspárjai a jellegzetesen angol tagozódás szerint a felső-, a középső- és az alsó-középosztályhoz tartoznak, az egyik férfinak beosztottja a másik ,kettő, s mindez alkalom rá, hogy a szerző a mai angol társadalomról is szóljon valamit. Nem mélyet, semmiképp sem kihívót, gondolatébresztőt se nagyon, de mégis valamit."

És még sorolhatnám a példákat: van, aki első mondatában leszögezi, hogy ezek az előadások nem érdemelnek komoly méltatást - azután mégis ezt teszi; olyan is van, aki egyik mondatával az értéktelenséget húzza alá - a másikkal a mentséget keresi rá. Ne essék tévedés: nem a kritikusok jóhiszeműségét vonom én kétségbe, hanem egy rossz beidegződés, egy káros babona ellen hadakozom! Talán kérdéssel tudom ezt a legjobban megfogalmazni. Pontosabban kérdéssorral. Miért kell a kritikának „komolyan vennie" nyilvánvalóan értéktelen produkciókat, miért kell mentségeket keresnie fatális tévedésekre, színházi baklövések-re? Nem ártunk-e ily módon kétszeresen is: a színház és a bírálat ügyének egyaránt?

Eddigi fejtegetéseim - azt hiszem - nyilvánvalóvá teszik e kérdések „költői" voltát. A kritikai babonák ellen lázadozva jutott eszembe az írástudók felelősségének nemei és - olykor úgy tetszik - elavulóban levő eszménye. Még jóformán alig volt valamirevaló színházi élet Magyarországon, de már volt komoly kritikusi gárdánk. Még csak az első lépé-

seket tették jó másfél százada az állandó színházi kultúra lelkes terjesztői, de lépéseiket féltő és szigorú szemek követték, figyelték. Segíteni akartak, de tudták, hogy ezt nem lehet simogatással és elnézéssel, csak kemény és igazságos bírálattal. S még valamit tudtak, vagy ami még fontosabb - hittek: azt, hogy amit leír-nak, az nem magánügy, nem is színházi belügy, hanem ízlést és közönséget formáló közügy. Vörösmarty, Arany vagy Bajza kritikáinak ez ad máig is különös fényt és szerez igazán megbecsülést. Mert felelősséggel tartozik minden írástudó s így a kritikus is: saját lelkiismeretén túl elsősorban a mindenkori olvasónak, annak a közönségnek, amelynek ízlését, igényszintjét ő is hivatva van kialakítani. Nagyon nehéz kötelesség ez - de kötelesség! Ami „enyhíti": hivatásként vállalt kötelesség.

Ha először mi magunk, működő és leendő kritikusok belátjuk és elfogadjuk ezt, akkor a „játékszíni bírálatnak" újra visszaszerezhetjük jó ideje elveszett rangját. S akkor talán a színházak vonatkozásában is inkább ható tényezővé válhat a kritika - mert a jelenlegi gyakorlatban mindkét fél mondja a maga vélt igazát, de nem hallgat a másikra. Hogy „szak-mai" példát hozzak : úgy vagyunk egy-mással, mind a modern dráma dialógusai - egykori párbeszédünk párhuzamos monológokká alakult. Talán szembe lehet majd akkor szállni olyan kétséges színházi védekezésekkel, melyek a például hozott bemutatók esetében a régi színházi babonával, a „kasszasikerre" való hivatkozással próbálják megvédeni álláspontjukat. Ezt a magyarázatot a legtöbb esetben erkölcstelennek és felelőtlennek tartom, melynek legfőbb tartalma a közönség lenézése. Szocialista kultúrpolitikánk legfőbb elveinek semmibe vevését pedig talán említenem is fölösleges.

Hogy nem pusztába kiáltott szó, nem fölösleges a felelősségre való hivatkozás, azt az a kritika is bizonyítja, mely éppen az említett darabok kapcsán mondta ki - igaz egyedül -: „Könnyelműség lenne abba a hamis látszatba keveredni, hogy a kedélytelen, örökké az élet végső kérdéseit komoran ostromló színház az egyet-len lehetséges teátrális gyakorlat. Jóllehet a művészet sohasem létezhet *procul negotiis,* vagyis a közügyektől távol, időn-ként szükség van oldott percekre, és ezeknek nem kell föltétlenül tartalmatlanoknak lenniük. A valódi művészet ha-tárán születnek olyan tisztességes üzleti termékek, amelyek a maguk konfekcionált szintjén életigazságokat közölnek. *A Libikóka* szolid érzelmességénél, a *Furcsa pár* játékos iróniájánál, *a Black Comedy* drámatechnikájánál nem volna szabad alábbadni. S még akkor sem szín-házaink nagyszínpadára valók ezek a da-rabok - föltéve, ha változatlanul kitartunk amellett, hogy a művészi-gondolati arculatot, a műsorpolitika hosszú távon vállalt céljait a nagyszínpadok tükrözik."

A Népszabadság egyik kritikusának véleményét idézve jutottam el ennek a gondolatsornak a képzeletbeli végére. Mert a választ csak a mindenkori gyakorlat adhatja. A fenti jegyzetek csupán a felelősséget akarták megfogalmazni és formába önteni. Babonák ellen szerettem volna reális lehetőséget mutatni - magamnak is.

Teátralitás és vidéke

Tévékritikát olvasok. A cikk kitűnő, író-ja általában nemcsak állít, hanem érvel is, nemcsak kijelent, bizonyít is. És egyszerre csak megakad a szemem egy ismerős fordulaton: a bíráló rossznak találja a bemutatott tévéjáték rendezését, mondván, hogy az nem vette tudomásul a televízió intimitásának sajátos törvényét, teátralitásra törekedett. Ennyi a kritika: egy kijelentő mondat, mely két megállapítást közöl, véleményt nyilvánít - de nem bizonyít, meg sem próbál meggyőzni. Először arra gyanakszom, hogy tán a terjedelem szabott korlátokat, vagy csak nyelvbotlás az egész. Azután belelapozok más kritikákba is. Az eredmény lesújtó: majd mindegyikben visszatér ez a sablon, ez a - babona.

Hadd szögezzek le máris valamit: én is tudom, hogy más műfaj a televízió és ezen belül a tévéjáték - bár ez a leginkább „színpadi" -, mint a színház és a dráma. Nem is az a célom, hogy a meg-levő különbségeket elmossam, sokkal inkább azt szeretném megakadályozni szerény eszközeimmel, hogy nem létező különbségekkel határoljuk el egymástól a kettőt.

Konkrét példával - írásom időpontjában a legutóbbival - szeretném az igazamat bizonyítani. Nemrégiben mutatta be a televízió Sartre átdolgozásában Euripidész *Trójai nők* című drámáját. Minden kritika szólt arról, hogy viszonylag rövid időn belül Vámos László immár harmadszor rendezte ezt a darabot: a Vígszínház és Szeged után alkalmazta képernyőre. Ha az előző két előadást nem puszta tény-ként kezeljük, hanem tanulságként, ne tán összevethető eredményekként vizsgáljuk, fényt deríthetünk e rendezés „teátralitására" és „tévés" eszközeire egyaránt.

Véleményem szerint rendezői szempontból a Vígszínház előadása volt a legkiérleltebb, annak ellenére, hogy ez volt Vámos legkorábbi kísérlete. Tegyem hozzá mindjárt azt is, hogy ugyanakkor a színészvezetés szempontjából -- ami szintúgy nehéz rendezői feladat - a legutóbbi előadás tűnt a legjobbnak. Persze ezek csak kijelentések, most nézzük a miérteket!

Az antik görög drámák felépítésében számos lehetőség kínálkozik a rossz értelemben vett teátralitásra. A végletes jellemek, a kiélezett szituációk, a nyílt érzelmek, a kórus jelenléte - megannyi buktató a mai értelmező és színpadra vivő előtt. Vámosnak szinte valamennyit sikerült elkerülnie - különösen első rendezésében - azzal, hogy értelmezésében a mának szóló mondanivalóból s nem a színpadi megjelenítésből indult ki. Ez talán paradoxonnak tűnik: színházi előadás, mely nem a színpad követelményeit veszi először tudomásul! De csak az első pillanatban furcsa, hisz enélkül nem tudjuk megérteni a rendezés korszerűségét. Fordítsuk most meg állításunkat: a két legutóbbi rendezésben Vámos épp ezt a distanciát adta föl, nem a darabot értelmezte elsősorban, hanem egy dramaturgiát valósított meg, a főhangsúlyt annak nem lényegi, hanem külsőséges tényezőire helyezve.

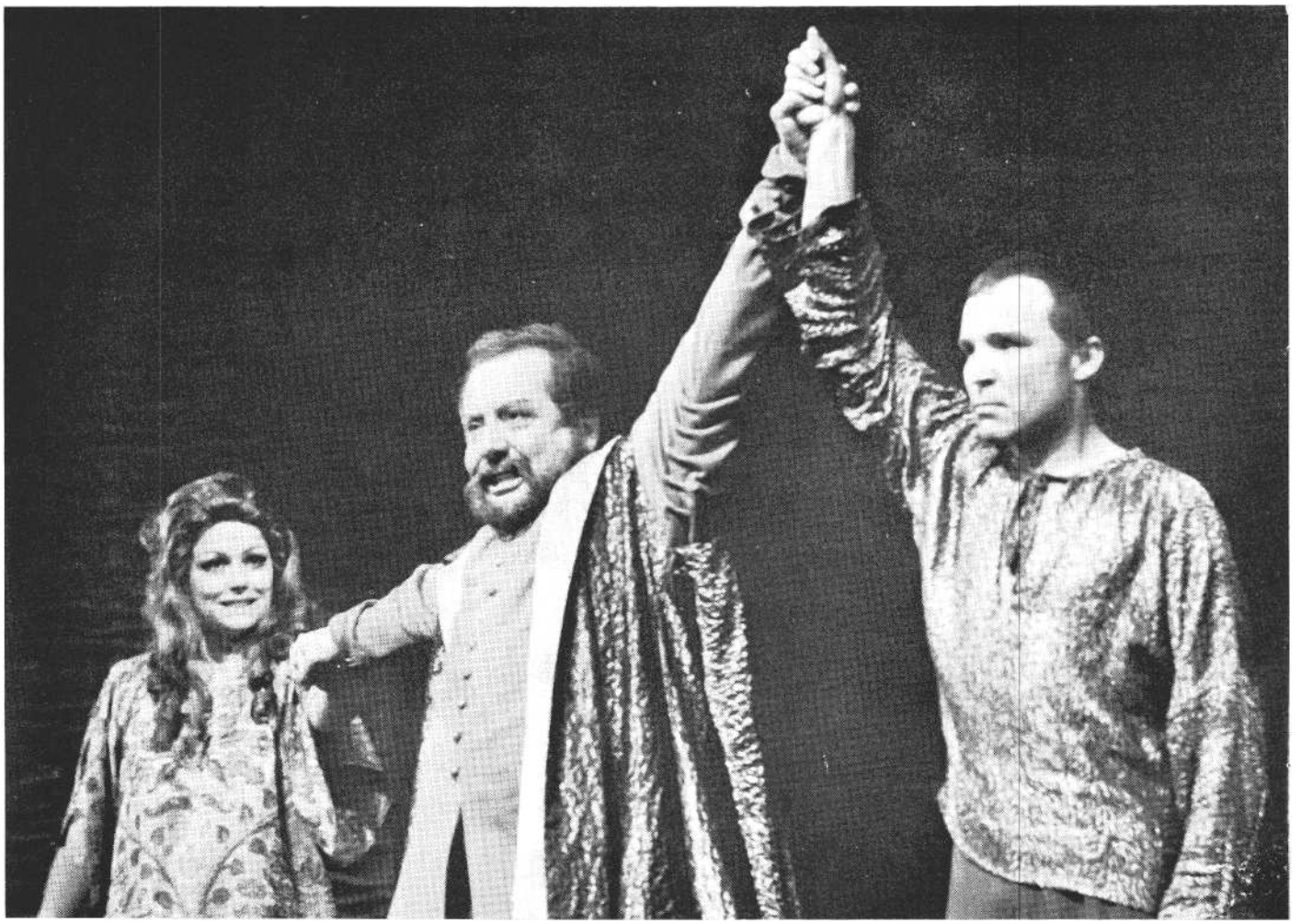
A képlet tehát eddig a következő: van egy színházi előadásunk, mely világos értelmezéssel lemond az elkoptatott színpadi megjelenítésről, kialakítva persze a mondanivalónak megfelelő korszerű megformálást, tehát valóban dialektikus egységre törekszik, és van egy-egy színházi és televíziós előadásunk, mely az értelmezésről a bemutatásra teszi a hangsúlyt. Talán olcsó hatásvadászatnak tűnik a kérdés : mármost melyik a televíziószerű és melyik a „teátrális" előadás ? Talán a Vígszínház előadása azért volt jó, mert a tévézés szabályait tartotta szem előtt? Szegeden meg épp az volt a bántó, hogy színpadias volt a megjelenítés ? S most legutóbb a tévében is ez okozott félsikert? Azt hiszem, már e kérdéssor is olyan paradoxonsort tartalmaz, ami kétségessé teszi a teátralitásról alkotott apriori véleményeket. Az már talán az eddigiekből is kiderült, hogy az egyes előadások sikerét vagy éppen sikertelenségét mélyebben és összetettebben kell ke-

resnünk, mintsem „tévés" vagy „tévét-len" eszközök néha babonás álellentétében.

De nézzünk meg két tényezőt közelebbről is. Az egyik a kórus játékának értelmezése és irányítása. Nem feladatunk most arról beszélni, hogy az antik drámákban mi is a kórus szerepe, kiket képvisel, miért szólítják meg egyes számban. Ezt tisztázni a rendező joga és feladata. Mi most csak az eredményt nézzük. A televíziós rendezésben Vámos egyetlen tömbnek, egységnek fogta fel a kórust, azért annak minden megnyilvánulását is uniformizálta. Az eredmény több, mint kétséges: a trójai nők karának szerepe ily módon a darab nagy részében egy kitárt karokkal ágáló és jajveszékelő öntudatlan csoport funkciójára szűkült - talán nem szorul külön bizonyításra, hogy ez a mondanivalót mennyire gyengítette. Az volt-e a baj, hogy túl színpadias volt a megvalósítás ? Látszólag igen, hiszen a rossz színpadi beidegződések kísértettek ebben. De ezt maga Vámos cáfolja. Igaz ugyanis, hogy a szegedi előadás ugyanezekkel a rossz manírokkal operált, de a kórus - elnézést - ágálása már ott is inkább komikus, mintsem fenséges vagy tragikus volt. A Vígszínházban viszont mindennek nyoma sem volt: a kórus mint tömeg is egyénekből állott - ezt az értelmezést sugallja egyébként Euripidész szövege is -, így valóban be tudta tölteni a funkcióját. Ez az árnyaltság hiányzott a mostani előadásból: vagyis az, ami a *sínpadi* sikert elősegítette. Amit tehát teátrálisnak éreztek a kritikusok, az véleményem szerint a modern színpad törvényeinek éppúgy ellentmond, mint a televízió műfaji sajátosságainak

Nézzünk még egy példát ebből az utóbbi, televíziós előadásból. Ha a szí nészi játékot próbálnánk elemezni, az derülne ki, hogy távolról sem volt egységes. Ez látszólag ellentmond annak a véleményemnek, miszerint ez az előadás épp a színészi játékban múlta fölül az eddigieket. Az ellentmondás valóban csak látszólagos. Ezúttal ugyanis az egységességnek a hiánya inkább javára vált a játéknak, mintsem kárára. A sok szín most nagyobb elhitető erővel hatott, mint például a kórus esetében az egyhangúság. Sulyok Mária játéka csak a nélkülözhetetlen eszközökre korlátozódott, egy újkeletű közhely szerint eszköztelenségével tűnt ki. Ha tetszik: televízióra termettségével. De ki tagadhatná Almási Éva vagy Szalay Edit alakításának kivételes voltát, pedig játékuk épp az ellenkezője volt Sulyokénak. A széles és hatalmas gesztusok, a kieresztett hang, a siratóaszszonyos jajveszékelés sem törte át a televízió adta lehetőségeket és kereteket, in-

Hubay Miklós: Színház a cethal hátán (Nemzeti **Színház). Balassi Menyhárt (Kállai Ferenc) udvarában mulat fiával, Boldizsárral (Madaras József) és Carina táncosnővel (Moór Mariann) (MTI Fotó - Benkő Imre felv.)**



kább a nagyobb hitelesség felé tágította azokat. Pedig a két kitűnő művésznő játékában most elsősorban az úgynevezett „teátrális" elemek domináltak - mégsem tűnt úgy, hogy az alakítások idegen testek a televízió közegében.

Úgy hiszem, elegendő példát hoztam annak bizonyítására, hogy mennyire babonás felületességűvé válhat az egyes műfajok elhatárolása. Még egyszer szeretném leszögezni: nem a tényleges határokat akarom én feloldani; ott szeretném a babonáknak elejét venni, ahol azok a konkrét vizsgálatot akarják helyettesíteni.

Major és Madaras

Volt egy kitűnően indult fiatal színészünk, aki olyan típust hozott a magyar színpadra, mely addig hiányzott. Azután volt egy fiatal modoros színészünk, aki belemerevedett - akit belemerevítettek - a saját „típusába", a pózaiba, a manírjaiba. És most van egy még mindig fiatal színészünk, aki a Nemzeti Színházban egy év alatt lassan megújhodott, kilépett - kiléptették - a szűk skatulyájából, s aki Hubay Miklós darabjában, *a Színház a cethal hátán* című műben pályája első csúcsára is elérkezett.

Miért hozom szóba éppen ebben az írásban ennek a kitűnő színésznek, Madaras Józsefnek a pályáját és az alakítását? Több okból is. Egyrészt már maga a tény is indokolja e hasábokon való megemlítését. Másrészt Madaras pályája éppen azt mutatja, azt is példázza, hogyan lesz valakiből igazán jó és érett színész *aután,* hogy teátrális eszközeitől megszabadult, és egyúttal talán visszautalnék a teátrális szó jelentését is összekavaró babonáról tett előző megjegyzéseimre. Végül, de nem utolsósorban a „skatulyába zárás" babonájához is szeretnék ezzel némi szerény adalékot nyújtani.

Nem célom és nem is feladatom, hogy most teljes szerepelemzést adjak Madaras Balassi Boldizsár-alakításáról. Mind-össze a darab egy igen fontos részletének, illetve az ezzel kapcsolatos rendezői és színészi megoldásoknak a bemutatására vállalkoznék - azt hiszem, mondandóm-hoz most ennyi is elég.

A darab második részének azon pontjáról van szó, amikor sor kerül a Balassi-komédia előadására. Kulcsfontosságú jelenet, mely a „színház a színházban"-játék rengeteg veszélyét is magában rejti. Az egérfogó-feszültség megteremtése bonyolult rendezői és színészi feladat. A próbákon Madaras rengeteget küszködött ezzel a jelenetsorral. Itt ugyanis teljes mértékben föl kellett adja megszokott eszköztárát, különben az egész ripacskodássá fajulhatott volna. Nem érezte sem a szöveget, sem a játéklehetőségeket. S ekkor avatkozott közbe Major Tamás, az előadás rendezője. Tevékenysége hallatlanul praktikus és egyszerű, de mint kiderült, a legjobb is volt. Lévén maga is színész, az előjátszás egyébként igen kényes módszeréhez folyamodott. Tette ezt egy remek ötlettel: nem a darabot, a jelenetet játszotta elő, hanem egy ahhoz hasonló, de kitalált szituációt. Ezzel egyetlen fölösleges szó nélkül világossá tette a színész számára a helyzetet, de nem kényszerítette egy megadott sémába sem Madarast. Úgy vált érthetővé a jelenet, hogy még azért nyitva állt a lehetőség az újabb ötletekre, a pontos kidolgozásra is.

És az eredmény nem maradt el. Madaras egyszer csak elkapta a jelenet hangulatát, átalakult a civil színészből Balassi Boldizsárrá, aki most éppen saját apját testesíti meg. Megállt, aztán újrakezdte, addig, amíg nem érezte ő maga is kielégítőnek. Fantasztikus küzdelem, nagyon fárasztó munka volt. S a rendező egyet-len kedves mondattal feloldotta: - Madaras, maga egy évig titkolta előttem, hogy milyen jó színész! (Talán nem túl illetéktelen és szemérmetlen dolog egy próbasorozat élményeiről így beszámolni!)

És ettől kezdve szinte más színész volt a színpadon: Madaras tele lett ötletekkel, felszabadultan és önkontrollal játszott, sikerrel szorította vissza handabandázó gesztusait és rossz fejhangjait. Most már egy nagy alakítás volt születőben: olyan, amellyel Madaras József - úgy tűnik - végérvényesen kilépett a rákényszerített, de részben vállalt skatulyából. A Hubay-darab próbái folyamán tehát megdőlt egy babona: én azt hiszem, nemcsak Madarasé, hanem a beskatulyázottságé is általában. Hogy ez valóban általános legyen, ahhoz minden színházi ember és kritikus közös erőfeszítésére van szükség.

*

Kedves és derűs színházi babonáink vannak. Talán még az sem mindig baj, ha hiszünk is bennük. Az viszont felelőtlenség, ha újakat, ha károsakat teremtünk. E „rosszindulatú" hiedelmek ellen vívtam jegyzeteimben - tán nem szélmalomharcot. Közös ügyünk a színház. Remélem, nem tévedek : tisztaságát megvédeni is az.

MÉSZÁROS TAMÁS

Tartalmas formák színháza

> „A színházat egyetlen dolog különbözteti meg minden más művészettől: nincs állandósága. Még-is - tán éppen a kritikai gyakorlat hatására - felettébb könnyű állandó mércét és általános szabályokat vonatkoztatni erre a múlékony jelenségre.
>
> *Peter Brook*

Amikor egy-egy unalmat árasztó előadás után bosszús-lehangoltan távozunk, egy-kettőre készen vagyunk a megállapítással: ismét nem találtunk gondolatokat a színpadon. És megszületnek azok a kritikák, amelyek felsorolják, ki mindenkinek nem jutott semmi eszébe a témáról, a darabról, a szerepről. Vagyis elmarasztalják az írót, a rendezőt, a színészt - jó esetben csak egyiket vagy másikat -, krónikus gondolatszegénység címén.

A magam részéről pontatlannak tartom ezeket a megfogalmazásokat. Nem találunk gondolatokat a színpadon. Nem is találhatunk. A színpadon csak eszközök vannak. Azok a bizonyos kifejezési eszközök, amelyek közvetíteni hivatottak a gondolatokat. Igen valószínű te-hát, hogy a kritikusok elsősorban ezek-kel a művészi eszközökkel elégedetlenek, hiszen a nézőtéren ülve csak ezek hiányosságait mérlegelhetik. A gondolat ön-magában megfoghatatlan a színpadon, ahol mégoly nagy gondolkodók is elsikkadhatnak - írók, rendezők, színészek -, ha nem találják meg elképzeléseik meg-felelő közegét. Azt a formanyelvet, amely pontosan és félreérthetetlenül valósítja meg a rendezői koncepciót.

Amikor tehát gondolatokat, állásfoglalást és magatartást kérünk számon a színházi előadáson, gondoljuk meg, hogy sportszerűtlenek vagyunk. Az előadástól csak az írói műveket kiteljesítő eszköztárat várhatjuk; a gondolatok konténereit.

Ezért nem értek egyet Koltai Tamással, aki *az* Új Írás *73/2* számában ezt írja: „Nem stilisztikát kell tanulnunk az angoloktól. Nemis technikát." S később megállapítja: „A külsőségek általában egy adott kor konvencióihoz kötik az előadást, és ezek a konvenciók nálunk még mindig a naturalizmushoz állnak közel." Végül pedig leszögezi: „Van dekoratív színházunk, térérzékelő színházunk, iro-

dalmi színházunk. De ez egyik sem az igazi színház. A színház nem itt kezdődik. Hanem ennél a képletnél: dramaturgia = filozófia."

Én lehetségesnek tartom, hogy van dramaturgiánk és filozófiánk - csak nem mindig derül ki. A gyakorlati színház, szép szóval: a színházcsinálás ugyanis a stilisztikánál és a technikánál, *azaz* a mesterségbeli tudásnál kezdődik. Brook ezt így fogalmazza meg: „... mindaddig, amíg titokban azt hisszük, hogy a groteszk maszkok, a feltűnő smink, a súlyos kosztümök, a deklamálás és a balett-szerű mozdulatok önmagukban »ritualisztikusak« következésképpen líraiak és »mélyek« - addig nem keveredünk ki a hagyományos színházművészet sablonjai közül."

S e sorok természetesen nem a felsorolt eszközök elvetését hirdetik, hanem azt, hogy az egyes elemek *„önmagukban", rendszertelenül* nem érnek semmit. A hagyományokon csak tudatos eszközrendszerekkel lehet átlépni. A naturalizmusból - amely nálunk uralkodó hagyomány - nem lehet egy-egy „blickfanggal" megújhodni. *Önmagában* nem megoldás a lemásolt egzotikum a felmelegített neoromantika, az angol vagy francia bulvárstílus egyetlen kelléke sem.

Talán valahol Brechtnél kellene elkezdeni. Hogy megtanuljuk végre azt, amitől annyira irtózunk: az elidegenítést. Azt a rendezői és színészi technikát, amely nélkül csak üres retorikát művelhetünk. Sajnálatos, hogy egy uralkodó hazai hittétel szerint az elidegenítés csak és kizárólag Brecht V-effektjével azonos. Ez nem igaz.

Mert az elidegenítés nem ellentéte, hanem kiegészítője a Sztanyiszlavszkij-módszernek. Hiszen átélés nélkül nincs kívülállás. A színész csak úgy mutathatja fel játékában az idézőjelet, csak úgy állhat figurája mellé, ha korábban az átéléssel megteremtette ehhez az alapot. Az elidegenítés voltaképp erre az ellenpontrendszerre épül, az előadás ritmusát elsősorban azok a váltások határozzák meg, amelyeken a színészeket (és a nézőt) a rendező végigvezeti.

S hogy az átélés és elidegenítés váltakoztatása milyen formakultúrák segítségével történik, az technikai, illetve stilisztikai kérdés. A század második felében iskolákat teremtő egyéniségek eszközhasználatának pontos analízise bővebb tanulmányt igényelne, annyi azonban bizonyos, hogy másként és másként, de mindegyikük alkalmazza az elidegenítés alapelvét. Ennek következetes és egyéni módszereit kidolgozni - ez volna a magyar színház egyik soron következő feladata.

A stílusteremtéshez azonban aligha elegendőek a mi hathetes „turnusaink". Ennyi idő alatt nem telik egyébre, mint az előző produkciók eszközeinek csereberélésére. Egyszer egy díszletfalról fedezzük fel, hogy tavaly is láttuk már, másszor egy mozdulatsor köszön vissza a repertoárból. A színészeknek és a rendezőknek sorszámozhatóak az eszközeik, s már a variációk is kimerülni látszanak.

A kérdés tehát így vetődik fel: lehet-e az eszközszegénység sivár állapotában izgalmas gondolatokat rendezni? Egyáltalán, születhetnek-e gondolatok olyan együttesekben, amelyeknek tagjai pontosan tisztában vannak önnön és egymás eszköztárának hosszú évek óta változatlan készleteivel?

Bevallom, félek, hogy a mottóul választott mondatok találóak erre az írásra is. Egy általánosítás ellen szólva egy másikhoz jutottam. A magyar színház eszközszegény. Holott „a színházat egyetlen dolog különbözteti meg minden más művészettől, nincs állandósága." Lehet, hogy a miénknek mégis van?

A „titok"

A premier-banketteken ritkán ünneplik a társulatok egy közösen vállalt program megvalósítását. A siker vagy a bukás okairól mindenkinek megvan a maga teóriája. S gyakran csak a végső, többnyire ki nem mondott következtetés közös: ne bolygassuk Thália titkait, az istenség és a művészet mindig rejt valami titkot!

Persze, van aki kimondja, mint Huszti Péter, a kitűnő színész az Új Írás 737-es számában. „Nem minden titkot szabad megfejteni !" címmel egy sereg lelkendező közhelyet gyúrt lírai-indulatosnak szánt hozzászólássá a végre-valahára tények körül zajló színházi vitában. Félreértés ne essék: semmi olyat nem mondott, ami ne lehetne igaz, amivel ne lehetne egyetérteni - ha a néző szájából halljuk. De ebben az esetben egy szak-ember, egy színész írta le: „ ... hogy egy előadás mikor születik meg és egy szerep mitől kel életre, az, hidd el, nekem is rejtély, mint ahogy minden könyv és festmény és szimfónia és ember is az." Nem idézek tovább a cikkből (nevezhetem vallomásnak?), e mondat stilisztikai értékelésére és a benne foglalt gondolat súlyának lemérésére sem vállalkozom.

Készséggel elismerem, hogy ez a titok-ideológia nagyon szép. Szép, mert egy rejtelmes szertartás papjává avatja a színészt, mert felment a kiagyaltság, a rutinmunka, a talmi hatások keresésének gyanúja alól.

És szörnyű, mert ugyanakkor felment attól is, ami érték lehetne: az átgondolt, sokoldalú mesterségbeli tudás, *a* találó és ízléses hatáskeltés alól. Szörnyű, mert egy misztikus „alkotáslélektannal" igyekszik pótolni a valódi koncepciót.

És itt nem a darabértelmezésre gondolok- mert sajnos általában ezt, illetve csak ezt értjük a koncepción -, hanem egy tudatos esztétikai rendszerre, ha úgy tetszik felfogásra (vagy akár magatartásra), amely rendet teremt egy előadás stíluskavalkádjában, meghatározza a játék színészi eszközeit, formai elemeit. Arra a rendezői elvre, amelyet nem pótolhat az eklektikus színház jelszava. Mert végül is színész és néző egyként arra vár választ, hogy milyen legyen a ma színháza? Továbbvezető utakat keres az átmeneti korszak színházából, irányt adó elképzeléseket a holnap színháza felé - de itt és most.

Ebben a folyamatban soha nem lehet alárendelt szerepe a formának, amely az alkotó számára mindig elsődleges, nagy feladvány, mert kifejező erejének próbaköve. Ha elfogadjuk, hogy az alkotás kényszerítő oka a spontán erővel kifejezést kereső, formáját kutató tartalom, akkor nem hátrálhatunk meg a formai mondanivalónak mint önálló kategóriának elismerésétől. Tartalom és forma az alkotó folyamaton belül szuverén életet élhetnek; a mű egyesülésük, egymásban való kifejeződésük eredményeként születik meg.

Ezzel nem tagadjuk a tankönyvek kopott frázisának igazságát, mert valóban „a tartalom határozza meg a formát". De a formateremtés szabadsága érdekében ezt a kanonizált elvet az alkotó folyama-tok összefüggéseiben kell értelmeznünk. Látnunk kell, hogy egyes formai megoldások, sőt, néha egész eszköztárak önállósulnak tartalmuktól, kötelező szak-mai ismeretanyaggá, raktározható, vagyis potenciálisan bármikor felhasználható kifejezőeszközzé válnak. Az ilyen formakultúrák már nem tapadnak eredeti - úgy is mondhatnánk - őstartalmaikhoz. Függetlenülnek az időben, variációk és változások során át új meg új tartalmakhoz kapcsolódnak. S hogy egyazon tar-

talom, ha úgy tetszik, gondolat vagy mondanivaló, hányféle formai lehetőséget vonz? Ki tudja? Lehet-e azt állítani, hogy csak egyetlenegyet, s hogy eszerint az alkotónak valamiféle egyedül üdvözítő, abszolút megoldásra kell rátalálnia?

Tartalom és forma (másként: anyag és forma) kapcsolatát az alkotó folyamaton belül Borisz Eichenbaum szovjet esztéta már 1919-ben a forma primátusának szempontjából elemezte. Szellemi elődeihez híven, ő is a tragédiáról írt tanulmányában foglalta össze nézeteit: „A művészet diadala mindig a megtévesztés egy sajátos formája: a nézőt arra szólítják fel, hogy anyagot vegyen tudomásul, az anyagot azonban valójában megsemmisíti a forma, nem pedig harmóniába rendezi, ahogy a tankönyvek előszeretettel hirdetik. A néző nem annyira a hős szenvedését, mint inkább e szenvedés felépítésének, kifejlődésének folyamatát, motívumsorát kezdi követni. A művésztől ezért nem magát az érzést várja, hanem azokat a sajátos művészi eszközöket, amelyek előhívják."

Eichenbaum kétségkívül nyersen, sarkítva fogalmaz, mint általában azok a teoretikusok, akik bár tudatában vannak nézeteik merészségének, mégsem hajlandók törni magukat, hogy legalább a csomagolás tetszetős legyen - ellenkezőleg: szinte szándékosan keresik a provokatív megfogalmazásokat. Hogy „az anyagot a forma valójában megsemmisíti, nem pedig harmóniába rendezi", ez így nyilvánvalóan túlzás. Am tagadhatatlan, hogy a néző a színházban is csak formákon keresztül juthat el az anyaghoz, a tartalomhoz; vagyis a gondolatok, eszmék, megszokott közhellyel élve: a mondanivaló, formai elemek közvetítésével jut el a közönséghez. A tartalom megsemmisítése Eichenbaumnál a tartalom formává való átlényegülését jelenti.

Ezt az esztétikai gondolkodásmódot - részint éppen a „türelmetlen" megfogalmazások miatt - a dogmatizmus korszakában buzgón bélyegezték antimarxista torzulásnak, ideológiai kátyúnak, burzsoá szemléletnek ésatöbbi, holott éppen erről az elméleti alapról indultak a szocialista színházművészet olyan nagyjai, mint Tairov, Meyerhold, Vahtangov, később Piscator, s a huszadik századi modern színház első nagy rendszeralkotója, Brecht. A szovjet formalisták, majd francia és német követőik nem a tartalmi tisztaság és a határozott mondanivaló ellen teoretizáltak, s nem szegődtek az öncélú formateremtés apostolaivá a gyakorlatban sem. A marxi dialektikát, tartalom és forma kapcsolatának reális, az alkotóművész és a közönség szemszögéből egyaránt dialektikus elméletét akarták egy definíciókba merevedett esztétikai felfogás helyébe állítani.

És a „titok" megfejtései

Elméleteiket napjainkig a század jó néhány kiemelkedő rendezőegyénisége igazolta és fejlesztette tovább a gyakorlatban is. Mégis, ha azokat a kísérleteket keresem, amelyeknek hatása túlnőtt a bemutatók időleges sikerén-botrányán, s amelyeket ma már az egyetemes színházkultúra nélkülözhetetlen értékeiként, a további lehetőségek forrásaiként kell számba vennünk, akkor mindössze három elmélet- és formarendszert tekintenék. Időrendben elsőként a V-effektet, majd az abszurd színház elméletét, végül pedig a pszichodinamikai irányzatot.

Talán úgy tűnhet, önkényesen szűkítem a kört, de ha meggondoljuk, nem kevés fér el benne. Hiszen Brecht felhasználta a német expresszionizmust s a piscatori politikai színház tapasztalatait, az abszurdok a századelő francia és olasz kísérleteit, a futuristák tanulságait, a pszichodinamikai módszer pedig Meyerhold és Artaud örökségével indult. Ha tehát az említett iskolák tanaiban kíséreljük meg nyomon követni Eichenbaum lényeglató mondatainak érvényesülését - („A néző nem annyira a hős szenvedését, mint inkább a szenvedés felépítésének, kifejlődésének folyamatát, motívumait kezdi követni. A művésztől ezért nem magát az érzést várja, hanem azokat a sajátos művészi eszközöket, amelyek előhívják.") - akkor valójában majd az egész modern színháztörténetet áttekinthetjük, tapasztalva, hogy ez az alap-tétel elsődleges igényként, hatásprogramként vonul végig mindhárom rend-szeren.

Brecht 1940-ben publikálta a V-effekt „rövid leírását", Martin Esslin „Az abszurd dráma elméleté"-t 1961-ben jelentette meg, a pszichodinamikus színház elveit pedig először 1963-ban fogalmazta meg Grotowski közvetlen munkatársa, Eugenio Barba, „Kísérletek színháza" címen. Munkáikban mindhárman szükségszerűen eljutottak arra a pontra, ahol definiálniuk kellett dramaturgiai elveiket. Brecht: *„A V-effektus célja, hogy elidegenítse azt a társadalmi gesztust, amely ott van minden folyamat mélyén. Társadalmi gesztuson annak a társadalmi viszonynak mimikai és gesztusbeli kifejezését értjük, amely ben meghatározott korok emberei állnak egymással."* Esslin: *„Az abszurd dráma a nyelv radikális devalválására törekszik, olyan költészetre, amelynek a színpad konkrét és objektiválódott képeiből kell kialakulnia. A színpadi történés túlnő az alakok által kimondott szavakon ésgyakran ellent is mond azoknak."* Barba : *„A pszichodinamikus színház célja az a pszichikai, sőt brutális és erőszakos pszichikai kísérlet, amelynek kényszerítenie kell a nézőt, hogy torzító tükörben figyelje önmagát"*.

Mint látjuk, mindhárom színpadi ars poetica megegyezik abban, hogy elveti a polgári színház hagyományát, a nézőtől-színésztől egyaránt átélést, belefeledkezést igénylő produkciót. Brecht a „társa-dalmi gesztust" akarja elidegeníteni, Esslin „objektiválódott képekről" beszél, Barba pedig azt szeretné, hogy közönsége „torzító tükörben figyelje önmagát". A közös cél érdekében igénybe vett formai eszközök azonban lényeges eltéréseket mutatnak. Brecht epikus színházat csinál, az abszurdok és a pszichodinamikusok viszont a „tiszta színház" hívei. Míg tehát Brecht magyaráz és elmesél, addig ők megmutatnak. Ezért lehetséges, hogy bár az abszurd és a pszichodinamikus színház alapvető szándékait illetően nem tagadhatja a brechti ihletést, mégis közelebb állnak egymáshoz, mint közös forrásukhoz. Ezt a kérdést azért sem árt részletezni, mert a szélsőséges vélemények a hazai kritikában is bántóan eluralkodtak. Az egyik végletes nézet élesen különválasztja Brechtet az ötvenes-hetvenes évek színházi kísérleteitől, kókler Brecht-torzítónak tartva, s legszívesebben kirekesztve a színpadról az utána felnövekvő irányzatokat. A másik éppen a lényeges különbségeket nem hajlandó tudomásul venni és Brecht egyenes folytatásának tekint mindent, ami munkássága óta a világszínpadon történt. És végül vannak, akik Brechtet idejétmúltnak, korszerűtlennek tartva, egyszerűen eltemetnék.

Annyi kétségtelen, hogy a hagyományos átélés tudatos elvetésével együtt valamennyi Brecht utáni teoretikus átvett egy másik - ehhez szorosan kapcsolódó - tételt is a sokat vitatott mestertől: „Minden érzelmi elemnek külsőleg is meg kell nyilvánulnia, *azaz* gesztusokká kell fejleszteni őket. A színésznek kézzelfogható, külső kifejezést kell találnia figurája érzelmei számára."

Esslin is, Barba is magától értetődő természetességgel használják ezt az elvet, s tudatosan vagy „tudat alatt" egyre több

színész és rendező vette át napjainkig, belátva, hogy a színpadon nem művelhetünk irodalmi, hanem csakis cselekvő, tehát gesztusokra épülő színjátszást. Enynyiben Brecht-tanítvány a század második felének valamennyi jelentős színházi embere, függetlenül attól, hogy látványosan elkötelezte-e magát valamilyen irányzathoz.

Az abszurdok és a pszichodinamikusok azonban, a brechti alapról legalább kilencven fokos fordulattal eltérve haladtak tovább. Azokat a magatartásformákat és helyzeteket, amelyeknek társadalmi indítékait a V-effekt eszköztára ok-szerű összefüggéseikben igyekezett láttatni és magyarázni, az abszurdok végletes logikátlanságukban, képtelenségükben mutatták meg. Egy kilátástalan világ-kép fogalmazódott meg darabjaikban, kilátástalan emberi igyekezetekkel, semmitmondó frázisokkal. Itt látszólag a tartalom változott meg Brecht tartalmaihoz képest. De megkockáztatom, hogy az abszurd drámák szerzőit mégis a Brechtével rokon indulat ösztönözte alkotásra, tartalmaik nem olyan idegenek a V-effekt mesterétől, mint azt a formai jegyek felületes szemlélete diktálja. Valóban nem a megoldást hirdetik színpadjukról - ezt rábízzák a társadalomtudományok művelőire -, de szükségességét nem kisebb erővel szuggerálják, mint Brecht tette. Az abszurd szerzőket szeretik úgy magyarázni, hogy azok nem hisznek a jelenségek megmagyarázhatóságában, filozofikusabb szóhasználattal: a világ megismerhetőségében. Azt hiszem, közelebb állunk az igazsághoz, ha azt mondjuk, nem hisznek a színpadi magyarázgatás szükségességében: vagyis bíznak az abszurd helyzetek rádöbbentő erejében minden didaktikus eszköz nélkül is. S ez természetesen nem eszköztelenséget jelent, hanem az eszközök változását, korszerűsödését. Esslin például ezeket sorolja fel:

i. A „tiszta színház", tudniillik absztrakt színpadi hatások, amilyeneket jól ismerünk a cirkuszból vagy a revüből, zsonglőrök, akrobaták, torreádorok vagy pantomimesek fellépéséből.

2. Bohócszámok, bolondozás és „mad scenes" (őrült jelenetek).

3. Verbális nonszensz. (Képtelen szöveg.)

4. Az álom és fantázia birodalma, gyakran erőteljes allegorikus ízzel.

Tény, hogy Brechtnél ilyesmikről szó sem esik. De attól még ezek az eszközök is elidegenítenek.

Amikor az ötvenes évek végén az abszurd drámairodalom kimerülni látszott, ahogy az már lenni szokott, megjelentek a buzgó harangkongatók, és elparentálták az abszurd színházat. Meghalt a király, éljen a király! -az új uralkodót Grotowskinak hívták, rendszerét pszichodinamikus színháznak. Éltetői úgy hitték, valami soha nem látottnak jöttek a nyomára. Barba is ilyen elfogultan lelkes propagandistája mestere vívmányainak, és szintúgy hajlamos megfeledkezni abszurd elődeiről, mint annak idején amazok Brechtről. Ám ebben az esetben sértőbb a feledékenység, mert Barba suba alatt egyedül többet vesz át könyvében Esslintől, mint valamennyi abszurdesztéta együttvéve a jó öreg V-effektből.

Grotowski egyedülálló hatását nem-csak Barba könyve, hanem kitűnően szervezett propaganda is segítette, s így lehet, hogy a hatvanas évek szinte vala-mennyi kísérlete Grotowskitól ihletett-ként ment át a színházi köztudatba.

A pszichodinamikus színház az archetipális helyzetek elméletére épít. Nem titkolja, hogy a fogalmat a jungi pszichoanalitikából kölcsönzi, felhasználási módjára pedig a strukturalistáknál talál példát. (Az archetipus a mítoszkutatás állandó terminológiája, motívumoknak és kollektív képzeteknek is nevezik.) Azt azonban elfelejti Barba megemlíteni, hogy ezt a pszichológiából már ismert fogalmat nem a Grotowski-iskola, hanem igenis a abszurdok alkalmazták először tudatosan a színpad vonatkozásában. Esslin így ír erről: „Hasonlóan alapvető az abszurd színházban kimutatható ősi hagyományok között a mitikus, allegorikus és álomszerű gondolkodási módok használata - a pszichológiai valóságnak konkrét formába való kivetítése. Mítosz és álom között ugyanis szoros a kapcsolat: a mítoszokat nemhiába nevezték az emberiség kollektív álomképeinek." Akinek pedig ez sem elég, annak Ionesco Beckett Végjátékával kapcsolatban minden kétséget kizáróan nevén nevezi a gyereket: „Ez a mű az idő örvényén, a történelem tiszavirágéletű jelenségein át viszszatalált egy kevésbé illékony, *archetipikus helyzethez*, egy alaptémához, amelyből minden más téma sarjad." Márpedig Beckettet a legjobb indulattal sem sorol-hatjuk a Grotowski-követők közé.

Az abszurdok egyébként is őszintébbek a pszichodinamikusoknál. Már Strindbergnél felfedezik az archetipusok alkalmazásmódját. Esslin szerint ő az első, aki a modern pszichológiai gondolkodás szellemében állított színpadra egy álomvilágot, s kertelés nélkül kijelenti, hogy a *Damaszkusz felé* című Strindberg-darab archetipikus alapokra épül.

A pszichodinamikusok tehát legfeljebb ott érezhetik magukénak az eredetiség jogát, ahol az abszurd-eszköztár és a pszichológiai fogalmak részleges átvétele mellett valóban újdonságként dolgozzák ki a „gúny és apoteózis" nagyszerű dialektikáját egy-egy archetipális helyzeten belül. „Amint maga a kifejezés is feltárja, ezek a kollektív képzetek nem azonosak az egyén korlátozott személyi tapasztalataival, hanem pszichikai alapot alkotnak, és ez az alap - a személy pszichéjétől eltérően - egy adott kultúra minden egyénében közös. Valamely ismert archetipális kép szabatos rekonstruálása egyenlő az archetipus banalizálásával. Például a színész Krisztus megszemélyesítőjeként pontosan lemásolt keresztet visz. Az archetipus nem vált ki reakciót a nézőkből, ha az általában elfogadott közhelyek szerint rekonstruáljuk. Így a néző nem látja meg benne a maga kollektív önarcképét. A kereszt súlya alatt meggörnyedő Krisztust látja, és nem önmagát. Ha azonban úgy állítjuk be az archetipust, hogy például Krisztus a keresztje helyett egy közönséges tárgyat (seprűt) visz a vállán, és ha egy tragikus Don Quijote vonásaival ruházzuk fel, a néző e profanizálás miatt nem Isten fiának a mártíromságát észleli, hanem a naivitás és egyben minden ember passiójának a csúfondáros önarcképét. Ily módon megvalósul az archetipus elidegenítési folyamata."

Minden út Rómába vezet. A V-effekt, az abszurd elmélet és a pszichodinamikus módszer találkozik az „elidegenítési folyamat" cégére alatt. S ha ennek a találkozásnak a törvényszerűségét a legújabb avantgarde törekvéseknek, a rituális vagy másképpen a kultikus színháznak azok a művelői is belátnák, akik a közönség teljes beolvasztását, szinte szakrális részvételét erőltetik a színházban - akkor igyekezetük határai pontosabban kirajzolódnának, és nem kényszerülnének szándékaik és eszközeik ellentété-be. Mert az a szándék, hogy a néző éppen nézői státusának feloldása által, távolság-tartó szemlélőből egy szertartás avatottjává váljék, ellentétbe kerül azzal az egy-szerű ténnyel, hogy a rituálé eszközei nem egy élő hitvilágban gyökereznek, csak felidéznek, újjáteremtenek ősi mítoszokat, úgynevezett „örök" archetipusokat. S ahogy maga a rítus sem valódi, úgy a néző sem válik átszellemült, gátlástalan

hívővé. Bár az érzelmi hatások erősebben érik, a távolságtartás mégis vagy éppen ezért megmarad. Ugyanis a nézőnek ezek a szélsőséges, ösztönökre ható eszközök egyszermind szokatlanok is, s a kiváltott reakciót azonnal követi az ellenreakció, az elidegenedés attól az effektustól, amelyik a szokatlan hatást kiváltotta. A néző ettől fogva figyelni kezdi ezt az újfajta színpadi masinériát, s rájön, hogy ennek éppúgy megvannak a maga szabályai, mint a hagyományos színjátszásnak, csak bele kell tanulni. Így a rítus egyhamar kölcsönös megegyezésen alapuló társasjátékká szelídül: a néző elfogadja, hogy a színészek rituálét játszanak, s ebben az előadásban őrá osztották a statiszta szerepét. Ezáltal kétségtelenül erősebb áramkörbe kapcsolódik a színpad és a nézőtér, mint a kukucskaszínpad előadásain, ám néző és színész viszonyában mégsem történik alapvető minőségi változás.

Grotowski, akinek archetipális elméletét szinte kivétel nélkül alkalmazzák a rituális színház alkotói, tudja, hogy ebbe bele kell törődni. Hiszen a gúny és apoteózis dialektikáját is csak bizonyos távolságból lehet felfogni, s a néző teljes azonosulása a színpadi történéssel visszavezetne a Brecht előtti állapothoz, a kritikátlanság színházához.

Figyelemreméltó, hogy ezt a színpadi problémát egy zeneszerző fogalmazta meg a legélesebben. Igor Sztravinszkij 1912-ben a Sacre du Printemps komponálása idején - tehát amikor maga is egy rituális témán dolgozott - megnézte-meghallgatta Bayreuthban Wagner Parsifalját, amellyel addig színpadon még nem találkozott. Emlékezéseiben így ír az előadás nyomán kialakult véleményéről: „Nem akarok itt a Parsifallal vagy általában Wagner zenéjével foglalkozni; ma már túlságosan messze van tőlem. Az egész vállalkozásban leginkább a szellem háborít fel, amely diktálta; az elv, amely egy művészi előadást a vallási szertartás szent és szimbolikus cselekményével hoz közös nevezőre. Nem egyszerűen a szent rítusok öntudatlan majmolása-e valójában ez az egész bayreuthi komédia?

Akadhat, aki a középkori misztériumokat hozza fel ellenem. Ezeknek az előadásoknak alapja azonban a vallás volt, forrása pedig a hit. Szellemükben sem szakadtak el az Egyház kebeléről, sőt, az patronálta őket. Vallási ceremóniák voltak a kánoni rítusok margóján, s ha rendelkeztek is esztétikai értékekkel, ezek csak járulékos és önkéntelen elemei voltak, s nem változtattak a lényegen. Ezek a ceremóniák a hívek parancsoló szükségleteinek köszönhették létüket, akik kézzelfogható módon, megtestesülve akarták látni azt, amiben hittek; ugyanabból a szükségletből születtek, amely a templomi képeket és szobrokat hozta létre.

Ideje lenne végérvényesen leszámolni ezzel az egészen ostoba és szentségtörő művészetfelfogással, mely a művészetet vallásnak, a színházat templomnak tekinti. E szánalmas esztétika abszurditását könnyen bizonyítani lehet a következő érveléssel.

Elképzelhetetlen, hogy a hívő az istentisztelettel szemben kritikai álláspontra helyezkedjék. Ez »contradictio in adiecto« lenne, a hivő megszűnnék hivő lenni. A néző szerepe épp az ellenkezője ennek. Nem feltételez sem hitet, sem vak elfogadást. A néző megcsodálja vagy elutasítja az előadást. Elsősorban ítélőképességre van hozzá szüksége. A látottakat - még ha nem is tud róla - csak ítélet alkotás után fogadja el az ember. Döntő tehát itt a kritikai érzék szerepe. Aki ezt a két gondolatrendszert összekeveri, a megkülönböztető képesség teljes hiányáról és nyilvánvalóan rossz ízlésről tesz tanúságot."

Sztravinszkij után ismét idekívánkozik az Eichenbaum-idézet: „A művésztől ezért nem magát az érzést várja (ti.: a néző), hanem azokat a sajátos művészi eszközöket, amelyek előhívják." Világosan kell látni, hogy a rituális színház is csak lehetőség, egy eszköz a többi közt, s nem az a misztikus áldozat Thália oltárán, amely egy csapásra megváltja a szín-házat merev konvencióitól.

Amikor tehát a hetvenes évek színházát akarjuk csinálni, legelőbb azt kell tisztáznunk, mi az, amit a rendelkezésünkre álló formarendszerekből felhasználunk. Bizonyos, hogy előadásonként újra és újra válogatni kell, de megfeledkezni, tudomást sem venni a körülöttünk élő irányzatokról - nem lehet. Mindent ki kell próbálni. Mert a neheze csak az-után következhet: kialakítani „sajátos művészi eszközeinket".

A divatok, a balul végződő vagy eredménytelen kísérletek sommás elítélése mindig sokkal egyszerűbb és kényelmesebb volt, mint esetleg belebukni egy ilyen kísérletbe. A tartózkodás és a szokványgyártás is egy lehetőség. De nem lehet erkölcsi alap azok elítélésére, akik vállalják a kockázatot.

GYÖRGY ESZTER

Színháztörténeti kiállítások három európai fővárosban

Szabadságom alatti külföldi utam során meglátogattam három színháztörténeti múzeumot. Tapasztalataimról az alábbiakban szeretnék beszámolni.

A dánok 1922-ben nyitották meg Koppenhágában színháztörténeti múzeumukat, eszményi környezetben, az 1776-ban épített, de 1881 óta nem használt udvari színházban, a Christianborg nevű királyi palotában. A gyűjtemény főleg nemzeti jellegű, s a dán színjátszás történetét mutatja be Észak első modern értelemben vett nemzeti nyelven játszó nyilvános színházától, a koppenhágai Lille Grannegade-nak a megszületésétől (1722) egészen napjainkig. A kiállításon kétféle törekvés érződik. Az első szinte magát kínálta, eredeti állapotában bemutatni az udvari színházat, mind a nézőteret, mind a színpadot összes járulékos helyiségével, kezdve a pénztárnál, egészen a primadonna öltözőjéig. Így szolgál ma a hajdani színházüzem ritka látványosságul. A másik törekvés az volt, hogy a különböző helyiségek kínálta teret minél célszerűbben felhasználják egy ismeretterjesztő történeti kiállítás megrendezéséhez. A hangulatkeltő hatást s az ismeretterjesztő szándékot aztán olyan kis apró ötletek tarkítják, mint például egy öltöző korhű berendezése olyan részletesen, hogy az öltözőasztalkán megtalálható a kiszáradt festékes paletta, s a szoba sarkában ott áll néhány látványos kosztüm a gyűjtemény jelmeztárából. Különösen érdekesek azok, amelyek az 1750-es években bemutatott Holberg-komédiák előadásaihoz készültek, vagy a modern időkből Anna Pavlova vendégjátékát idéző balettkosztümök. (A dán balettművészetet egyébként egy külön kis egység képviseli a nagy kiállításon belül.)

A színpadon megismerkedhet a néző a színpadi gyertyavilágítással s a különböző hang- és fényhatásokat keltő technikai eszközök sorával. A színpad közepén elhelyezett hosszú tölgyfaasztal, rajta elsárgult kézírásos szövegkönyvvel, ma is próbahangulatot áraszt. S ha a látogatónak asztalhoz ülni is van ideje, akkor belelapozhat a százéves divatlapokba,

színházi újságokba éppúgy, mint a FIRT és az ITI kiadványaiba.

A művészszobákban egy-egy nagy színész dolgozószobájának rekonstruálását kísérelték meg. Így az egyik Olaf Poulsensre (1849-1923), a nagy dán komikusra emlékezik. A színészbejáróná elhelyezett vitrinben egy színlapritkaság Hans Christian Andersen-bemutatót idéz, emlékeztetve arra az időre, amikor a nagy mesemondó még azt hitte, hogy ez az út vezeti őt a világhír felé.

A színház előcsarnokában és páholyfolyosóin helyet kapott az egész dán színházművészet metszetben és fényképen, súgókönyvben, színlapban, valamint makettben. Főként az itt kiállított anyagon érződik a már említett második törekvés: dokumentálni, miként fejlődött a dán színházművészet a kezdetektől napjainkig.

Talán a leírtakból is kitetszik, hogy a rendezők a tematikus ismeretterjesztő és a ritkaságokat közönség elé tároó, bemutató jellegű kiállítástípusokat ötvözték egybe. Ha a megvalósítás mikéntjével helyenként vitába szállnánk is, az bizonyos, hogy ez a kiállítás nagyon mutatós, anyaggazdag. Közben azt is megállapíthattuk, hogy egy régi, nagy múltú színházművészettel rendelkező ország hagyománytisztelő, színházművészeti értékeket megbecsülő muzeológusainak a a munkáját láttuk.

A stockholmi színháztörténeti kiállítás abban rokon a koppenhágaival, hogy ennek is egy udvari színház szép épülete ad otthont. Néhány kilométerre a belvárostól, a Mälar tó egyik festői szigetén, Drottningholmban találjuk Európa egyik legszebb s színházépítészetileg egyik legérdekesebb barokk kastélyszínházát. Ez egyben a legrégibb is azok közül a stockholmi színházak közül, amelyeket ma is rendeltetésüknek megfelelően használnak.

Ennek következtében a színháztörténeti gyűjtemény az előadások alkalmával nem használt helyiségekben kapott helyet. Ezek valaha az udvari hivatalnokok s a színház építészeinek otthonai voltak. Itt főleg az európai barokk s azon belül a III. Gusztáv (1771-1792) korabeli színházművészetet reprezentáló gyűjtemények stílusosan egészítik ki az 1776-ban épült színház pompás látványát.

A kiállítást 1922-ben nyitották meg, akárcsak Koppenhágában. A gyűjtemény magját a kastélyt s a színházat is építő műgyűjtő Tessin-dinasztia tagjainak i6. és 17. századi rajzokból, metszetekből álló kollekciója adja. Előkelő helyet foglal el a kiállításon a Commedia

A stockholmi Királyi Színház homlokzata

dell'arte-terem, amelynek ritka metszetei a Fossard-gyűjteményből származnak. Jelentős anyaggal van képviselve a francia barokk színpadművészet. Díszlet- és kosztümtervek, valamint egy színpadi gépezet elemeinek ábrázolása a legérdekesebb darabjai. Színes, színpadképek után készült metszetek képviselik a 18. századi holland színházat. Ebből a műfajból csak az amszterdami színháztörténeti múzeum kiállításán láttam gazdagabb anyagot. Ludovico Burnacini és Galli-Bibiena metszetei mellett szép számban helyet kapnak Chodowiecki Shakespeare- és Schiller-illusztrációi. A svéd anyagot többek között Lorens Sundström naiv infernójelenetei és Pehr Hilleström III. Gusztáv korabeli előadásokat visszaadó festményei képviselik. Vázlatok jelzik azt az alig tizenötéves fejlődést, 1773-tól 1786-ig, ami alatt a svéd díszletművészet bejárta a barokk, a rokokó, a neoklasszicizmus és a romantika fejlődésvonalát.

A felbecsülhetetlen értékű, témájában változatos, de anyagában mégiscsak egyhangú rajzok, metszetek sorát egy-egy 17-18. századbeli használati tárggyal (porcelánedények, parókatartó, néhány kisebb bútordarab) oldották fel a kiállítás rendezői. Különösen magára vonja a látogatók figyelmét egy szép színházmakett, a pármai Teatro Farnese modellje 1618-ból. A kiállítástól búcsúzóban pedig az 1892-ben lebontott régi stockholmi opera egy-egy emlékére vethet pillantást a látogató.

A drottningholmi kiállítás nem csupán nemzeti kiállítás, s nem is átfogó történelmi bemutató. Egy korszakot ragad ki a színházművészetből, annak is a szcenikai vonatkozását, de azt nagyon gazdagon, sokrétűen és ízlésesen tárja az érdeklődők elé.

A harmadik színházi gyűjtemény, amelyet a nyáron láttam, nem önálló kiállításban szerepelt. A berlini várostörténeti Märkisches Museum kiállításán található egy több szobából álló színháztörténeti bemutató. Ez *az* anyag a kezdetektől nap jainkig illusztrálja a hivatásos és munkásszínjátszást, de természetesen csak Berlinre vonatkozóan. A kiállítás tematikájában, installációjában nem tér el a hagyományostól, de világos, átfogó képet ad egy világváros színházművészetéről. Amint a múzeum színháztörténeti csoportjának vezetője elmondta, gyűjteményük rég túlnőtt már a városi kereteken, országos jelentőségű tárgyak, dokumentumok vannak a birtokukban. Minden reményük megvan azonban arra is, hogy ezeket más intézmények színházi anyagával kiegészítve mielőbb a közönség elé vigyék, mert a kormány 1972-ben elhatározta az NDK színháztörténeti múzeumának felállítását.

Visszagondolva a három teljesen különböző karakterű kiállításra, szembeszökőek az azonosságok is. Mindhármat viszonylag kevés pénzzel, nem hivalkodóan, de nagy műgonddal s még nagyobb lelkesedéssel csinálták. Mindegyiken érződik az élő színház szeretete, s ezt a rajongást plántálják át a látogatókba is.

A stockholmi Királyi **Színház belül**

KOLTAI TAMÁS

Osztrovszkij-színművek a magyar színpadon

A felszabadulás utáni magyar Osztrovszkij-játszás rövid történetét hozzávetőlegesen három korszakra oszthatjuk. Az első 1946-tól 1954-ig tart, a másodikat egyetlen, vízválasztó jelentőségű elő-adás, a *Vihar* 1954-es nemzeti színházi bemutatója jelzi, a harmadikat pedig 1957-től számíthatjuk.

Az első korszakot paradox kifejezéssel „a hagyomány késői megteremtésének" időszakaként tisztelhetjük. A Sztanyiszlavszkij-rendszer jegyében létrehozott színpadi realizmus nagy hatású, gondosan kidolgozott előadásai jöttek létre ebben az időben. Ezek a produkciók ismertették meg a magyar nézővel Osztrovszkijt, s az a tény, hogy a találkozás magas művészi szinten valósult meg, színháztörténeti jelentőségű tetté emelte őket. *A Holló a hollónak* 1946-os Madách színházi bemutatója után főként *az Erdő* (Nemzeti Színház, 1948), *a Jövedelmező állás* (Nemzeti Színház, 1950), és a *Farka-sok és bárányok* (Madách Színház, 1951) előadásai jelentik az első sikereket.

„Egy önmagát túlélt, gazdaságilag szétzilált, erkölcsileg lezüllött osztály búcsúzik... a hatalomtól" - írta *az Erdő* bemutatójáról a Szabad Nép, és ebből a *mondatból* megérezhetjük azt a hangvételt, amellyel az Osztrovszkij-drámák akkoriban megszólaltak. A közönség - az új közönség - egyszerre vette birtokába a hatalmat a közéletben s a világirodalom remekműveit a színházban. *A Farkasok és bárányok* hatalmas sikerét a nézők aktív együttjátszása kísérte minden este. A nevetés tisztító ereje győzedelmeskedett ebben az előadásban. És hányféle nevetés ! Gunyoros, bosszús, megvető és diadalmas kacagás követte a cselekmény minden fordulatát. Nem a bohózatok meg-szokott gagjein nevetett a közönség, ha-nem a gribojedovi, gogoli humort folytató igazságosztó szatírának tapsolt. Ezen az előadáson véglegesen bebizonyosodott magyar színpadon is, hogy Osztrovszkij nem egyszerűen „a moszkvai kereskedővilág Balzacja", ahogyan néhányan nevezni szerették, hanem kora által meghatározott, vérbeli és szenvedélyes kritikai realista drámaíró, akinek műveiben az egész múlt század közepi Oroszország világa hitelesen jelenik meg.

Az első korszak előadásai ettől a hitelességtől váltak elevenné. A realista játékstílus segített a humort a jellemekből kibontani. Elrajzolt karikatúrák helyett élettel telt figurák jelentek meg a színpadon, s ez a magyar színházban - ahol korántsem voltak megfelelő hagyományai a Sztanyiszlavszkij-rendszernek - nem látszott olyan természetesnek, mint a Szovjetunióban.

Volt azonban egy problémájuk ezeknek az előadásoknak, s ez éppenséggel a teljes hitelességre való törekvésből eredt. A játék oroszosságának túlzott erőltetéséről van szó, ami a realizmust olykor a kor színházi stílusának egyik jellemző betegsége: a naturalizmus felé közelítette. Az orosz jelleg tökéletes elsajátítása természetesen illuzórikus volt (erre az előadásokat megtekintő szovjet művészek többször figyelmeztettek), a minden áron való igyekezet pedig még inkább felnagyította a tévedéseket. Stilisztikai szempontból is korszakváltó jelentőségűnek bizonyult a *Vihar* 1954-es nemzeti színházi előadása, amelyet Major Tamás és Kazimir Károly együtt rendezett. Ez már mentes volt az aprólékos, pepecselő, naturalista „kidolgozottságtól", a hosszadalmas atmoszféráteremtés kötelezettségétől, amelyek nélkül korábban elképzelhetetlen volt az orosz klasszikusok előadása. A színészeket nem kötötték a túlságosan is „élethű" apró rendezői gondolatok, ezáltal szabadabb mozgást kapott a jellem, s nem utolsósorban tágabb asszociációs lehetőséget a néző.

Tulajdonképpen ezzel a bemutatóval vált Magyarországon Osztrovszkij klaszszikus tananyagból, drámatörténetből - kortárs szerzővé.

Az előadás nemcsak stílusbeli, hanem tartalmi kérdéseket is felvetett. Nevezetesen a tragikumról vallott felfogások esztétikai tisztázását. Köztudott, hogy a tragikumértelmezés az adott kor művészetszemléletének egyik sarkalatos kérdése volt. A *Vihar* előadása körül kirobbant sajtóvita is ezt bizonyítja. A Nemzeti Színház sok tekintetben kitűnő produkciója egy ponton következetlen maradt: Katyerina tragédiájának ábrázolásakor. Dobroljubov nagyszerű tanulmányában írja a Viharról: „Sokan azok közül, akik olvasták *vagy* látták a darabot, egyetértenek velem abban, hogy kevésbé nyomasztó és szomorú benyomást kelt, mint Osztrovszkij más drámái (persze nem tekintve tiszta komédia jellegű próbálkozásait). Sőt, a Viharban van valami üdítő, buzdító." Ez a „valami" a zsarnokság biztos pusztulásába vetett hit. A drámának ezt az „üdítő, buzdító" jellegét nem tudta az előadás fölmutatni. Azt, hogy Katyerina nem belső összeomlásból, nem bűntudatból, nem gyengeségből lett öngyilkos, nem a házasságtörés „tragikus vétsége" miatt, hanem lázadásból kiáltja világgá a tettét, amelyet a lelke mélyén nem tud bűnnek elismerni, még akkor sem, ha más szó híján annak nevezi is.

A tragikum téves értelmezéséből adódott ez a félrecsúszás az előadásban, amely azokban az években nem volt ritka. Lukács György megfogalmazását kell ebben a tekintetben elfogadnunk: „A művészi ábrázolás igazsága nem szó szerint azonos az ábrázolt események közvetlen értelemben vett megoldásával: a hősnő öngyilkossága Osztrovszkij *Viharában,* a hősnő letartóztatása Gorkijnál *Az anyában* minden külön kommentár nélkül is a jövő optimista perspektíváját hirdeti, az adott pillanat minden tragikus sivársága ellenére."

A kultúrpolitikai dogmatizmus évei után, 195 7-től megnyílt a lehetőség Osztrovszkij drámáinak minden eddiginél magasabb színvonalú tolmácsolására. Az igazság megköveteli, hogy elismerjük: igazi, nagy élményt adó előadás mindeddig nem született. A színházak figyelme az orosz-szovjet klasszikusok területén Csehov és Gorkij felé fordult inkább, Osztrovszkij kevésbé bizonyult ihletőnek. Nem mintha nem játszották volna. De például *az Erdő* fölújítása (Vígszínház, 1957) nélkülözte a drámai mélységet, és olcsó viccelődéssé hígította a tragikomédiát. A József Attila Színház sokkal jelentősebb Osztrovszkij-trilógiája sem volt egyenletes színvonalú. *A hozomány nélküli menyasszony* és a *Farkasok és bárányok* Kazán István rendezésében hűséges maradt az író szelleméhez. Mindkettő rangos teljesítmény. *A7 utolsó áldozat*ban viszont már a legkülönfélébb játékstílusok keveredtek tarka összevisszaságban: hol realista dráma jelent meg a színpadon, hol ízes komédia, hol misztikusan modern, szürrealista jelenet, hol szalonvígjáték, hol kabarétréfa, hol pedig operett. A harmadik felvonás elejét, a klub

---

* Részlet a drámaíró születésének 150. évfordulója alkalmából a moszkvai Tyeatr számára írt, a lap 1973. 8. számában megjelent cikkből.

CENNER MIHÁLY

Latabár Endre

Halálának 100. évfordulójára

Az ötödik színészgenerációt adó család őse, Latabár Endre, Déryné és Egressy Gábor pályatársa, száz évvel ezelőtt halt meg Miskolcon. Kiskunhalason született 1812-ben, tekintélyes polgárcsaládból. Debrecenben jogi tanulmányokat folytatott, de ő a színészet iránt érzett vágyat, és Debrecenben Kilényi Dávid színtársulatának lett tagja, 1832-ben. Kilényi társulatánál működött abban az időben sógornője, Déryné is, aki később Naplójában így emlékezett meg Latabár szerződtetéséről:

„Befejezvén Debrecenben eléadásainkat, elindultunk Kassára. De mivel Miskolc utunkba esett, itt is megállapodtunk egynéhány eléadásra. Éder György s több jeles tag is szerződött társulatunkhoz. Már mindet nem tudnám név szerint megnevezni, de úgy tetszik, Balláék, Székfi, Latabár s Telepi ekkor jött."

Kassán csatlakozott a társulathoz Egressy Gábor, s a fiatal színész akkor még nem tudhatta, hogy évek múlva atyafiságba kerül Telepivel és komaságba Dérynével. (Etelka lányát Telepi fia vette feleségül, Ákos fiának Déryné lett a keresztanyja.) A Naplóba Déryné csak ennyit jegyzett fel: „Kassán folytak az eléadások, anélkül, hogy valami említésre méltó eléadta volna magát." Pedig „eléadta"! 1833. február 15-én Udvarhelyi Miklós jutalomjátékául egy „Itt még soha nem adatott nagy Nemzeti Dráma" került bemutatásra, Katona József *Bánk bán* című tragédiája.

Annál érthetetlenebb Déryné hallgatása a bemutatóról, mert két évtizeddel előbb a szerző gyengéd - bár viszonzatlan - érzelmeiről tudomást szerzett; a bemutatón Melinda szerepét ő játszotta, s a Napló írásakor a *Bánk bán* már vitathatatlanul első nemzeti drámának számított. Amit Déryné elmulasztott, azt pótolhatjuk a bemutató színlapjáról. Azt ugyanis, hogy első nemzeti drámánk ősbemutatóján Latabár Endre is a szereplők között volt. Érdekességként említjük, hogy a híres színészcsalád további tagjai közül: Endre fia, Kálmán részt vett *Az ember tragédiája* 1883-as ősbemutatóján, Kálmán fia, Árpád pedig a „nemzeti operettként" nyilvántartott *Csárdáskirálynő* 1916-os bemutatóján. Hogy a színháztörténet a néhány éve elhunyt Latabár Kálmán melyik premierjét fogja feljegyezni a sok száz közül mint említésre és megjegyzésre legméltóbbat, azt a következő évtizedek döntik el.

A vándorévek során Latabár Endre mindig a legjobb társulatoknál működött, s közben állandóan képezte magát. Fiának emlékezése szerint hat idegen nyelvet értett tökéletesen, köztük a görögöt és a latint. Számos darabot fordított magyarra, de ennél is nagyobb érdeme volt az operák meghonosítása hazai színpadainkon.

1842. január 1-én Kolozsvárról folyamodik a „pesti nemzeti fő Színház" igazgatójához, Simontsits Jánoshoz, szerződtetés céljából. Ekkor már egy éve házas, felesége Török Mária, akivel együtt ajánlkozik.

---

kertjében lézengő moszkvai semmittevők jelenetét, melyben kártyáról, ivászatról és főleg a pénz hatalmáról esik szó, az előadás felszabdalta, az egyes felvonások elé illesztette, és ezzel - egyik kritikusának találó megállapítása szerint – olyan absztrakt légkört teremtett a darab köré, mintha nem is Osztrovszkij, hanem Samuel Beckett írta volna.

Nem problémátlan a Thália Színház Vihar-előadása (1967), pedig az 1954-es nemzeti színházi bemutató egyik társrendezője, Kazimir Károly állította színpadra. A produkciót a túlzott hatásokra épített - s éppen ezáltal hatástalanná váló – romantikus-patetikus hangvétel jellemezte. A korrajz és a lélekrajz rovására a teátrális elemek kerültek előtérbe. Az előadás Katyerinája mintegy az első pillanattól kezdve előlegezte magának azokat az egzaltációkat és kétségbeesettségeket, amelyek hatásosak és megragadóak voltak ugyan, de korántsem a figura jellemzői, kiváltképp nem alkati tulajdonságai. Ez a Katyerina látványos tragédiát csinált az életéből, s ez idegen a drámától.

Ennek a harmadik magyar „Osztrovszkij-korszaknak" az a központi kérdése, hogy a drámai remekművek hogyan válhatnak közvetlenül nekünk szólóvá, mitől telhetnek meg mai jelentéssel. A „megfélemlítő klasszicitás" (Brecht nevezte így a klsszikusok mai értelmezésének ránk háruló nehéz feladatát) csak akkor megfélemlítő, ha nem találjuk meg az időszerűség színpadi kulcsát. Kétségtelen, hogy a magyar színházművészet Csehovhoz és Gorkijhoz inkább megtalálta ezt a kulcsot, mint Osztrovszkijhoz.

Osztrovszkij maga jelöli meg azt a módszert, amellyel drámáit manapság elemeznünk kell: „A közösség... az irodalomtól nem olyan műveket vár, amelyek szentenciákkal és morális aforizmákkal vannak tele, hanem olyanokat, amelyekben az életről mondott ítéletek eleven, finom formába vannak öltözve .. . azt várja, hogy megelevenítve mutassuk be az illető korszakban „megfigyelhető hibákat és hiányosságokat."

A magyar színháznak kétségtelenül adósságai vannak Osztrovszkijjal szemben. 1967 óta Budapesten nem volt Osztrovszkij-bemutató. Vidéken is csak kettő (*A négylábú is botlik,* Győr, 1967; *Tehetségek és hódolóik,* Kaposvár, 197o).* Változtatni kellene azon a gyakorlaton, hogy csak két-három művét, a legismertebbeket újítják föl időről időre. Kitűnő fordításaink vannak (a Háy Gyula, Makai Imre, Mészöly Dezső fordította drámai szövegeknek az eredeti előtt sem kell szégyenkezniük, s ez annál nagyobb dicséret, mivel Osztrovszkij megérdemli „a nyelv varázslója" kitüntető címet, amelyet Gorkijtól kapott). A meglevő fordítások mellé újakat, eddig még nem játszott drámákat kell sorjáztatni. Szembesíteni kell őket mai gondolkodásunkkal, és megtalálni közöttük az összekötő kapcsokat.

A mai vígjátékínségben Osztrovszkij szatirikus tragikomédiái a rendezők segítségére sietnek.

Talán a drámaíró születésének 150. évfordulóján, a jubileumi évben törleszthetünk valamit vele szemben mutatkozó adósságainkból.

---

* Azóta Békéscsabán bemutatták *A szép férfi* című vígjátékot. (K. T.)

„Tekintetes Igazgató Úr!

A' Színipályán mindennek, ki azt nem csupán élelmi tekintetből de lelki vonzalomból űzi, főbb törekvése az előhaladás, igy nekem is, miután a' gyakorlati Színészetben 9 évekig a' tartományi nagyobb Színházaknál 's most jelenleg a' Kolozsvári Színpadon foglalkozom, egyedüli vágyam lenne következő Husvétkor a' pesti nemzeti fő Színházhoz juthatni, mi okból most jó előre bátor vagyok a' tekintetes Úrhoz folyamodni kívánatom létesülhetésiért. Színi Szolgálataim miután zenészi jártasságom van a' Kar első férfi hang, tréfa játékokban bármi szerepek játszása 's éneklése, nem külömben a Színdarabokban is az apróbb szerepek elvállalásában határozódik, mint szintén Nőmet hasonlag hangjegy ismerőt Kar 1^{ső} Sopran 's apróbb Szerepek játszására ajánlom 's óhajtnám felvetetni. Személyemrőli bővebb ismertetést a' t.t. Színész Urak közül, kikkel több ideig egy Színpadnál volt szerencsém lenni, adhatnak, - így csupán ezen ok bátorít arra miszerént mint ismeretlen a' Tekintetes Úr előtt havi fizetésemül nőmmel együtt 100 forintokat kívánnék nyerhetni, reményben hogyha csekély készségünk kimutatására alkalmunk nem hibázand nem csak megérdemeljük de idővel fellyebb léphetni sem csüggedünk.

Igy, ha alázatos kérelmem a' Színészet mostani álladalmához képest felvehető, esedezem a Tekintetes Úr előtt, méltóztassék velem tudatni, még pedig ha lehet, jó előre, mivel mostani helyzetem meg kivánja az előkészületet, ha csakugyan szerencsés lehetnék a' mondott időre a' pesti Színpadhoz juthatni, -

ki is a leg méllyebb tisztelettel kegyébe ajánlott maradok,
a' Tekintetes Igazgató Úrnak

Január ^{1söjén} 1842.

Latabár Endre
Nemzeti Színész"

Latabártól távol állt az öndicséret, amikor zenei képességére hivatkozik. Erről ugyancsak Déryné tanúskodik:

„Most már Kilényi és testvérem (Kilényiné Széppataki Johanna) is Kassára jöttek. Kilényi társaságot gyűjtött össze, hol Latabár Endre mint tenorista, de még azon kívül mint jeles muzsikai értelmesség csudákat fejtett ki, oly szorgalommal összetanította a legnagyobb daljátékokat és az újonnan összealakított, csupa fiatal sarjadékból összeállított társaságban, úgy, hogy ők (Kilényiék) bementek Kolozsvárra, hol megkapta a színházat s jó ideig ott működött."

Simontsits, illetve a Nemzeti Színház igazgató választmánya - nem tudni, mi okból, esetleg a régebbi operai tagok féltékenysége *vagy az* amúgy is dúló dráma-opera háború miatt - nem szerződtette Latabár Endrét. Lehet, hogy a Nemzeti Színház operai részlegének vesztesége volt Latabár távolmaradása, de bizonyos, hogy a vidéki színjátszás és különösen a vidék operajátszása nagyon sokat köszönhet Latabár Endrének.

„Kolozsvárt Kilényi sógor volt az igazgató, s társasága sok igen jó tagokból állt. Ott voltak: Hegedüs, Kecskés, Farkas, Kubayné, Prielle Kornélia, De Caux Mimi. És ott volt nevezetesen Latabár. Nem éppen mint színészt említem őt nagynak, ámbár játszott is és semmit el nem rontott. De voltak Latabárnak nagy érdemei a zenészet terén. Kilényi sokat tett az opera fönntartására. De mi lett volna Kilényi társulatából is, ha Latabár Endre nincs. Azon időben, midőn Latabár föllépett, mint már nagy, értelmes muzsikai tehetség, minden kisebb és nagyobb város mind éneket akart hallani. Ugyan honnan termett volna elő az ismeret, zene-értelmesség, ha Latabár nincs ? Nem elég, ha csak muzsikai értelmességét említem, de igazán csakis ő tudott a ‚fából' hangot facsarni. Azt szokták mondani: vizet, de én azt mondom: hangot. Mert Latabár csupa tűz volt, ha tanított. És meg is teremtette vidéken az operát és valóban több elismerést érdemelt volna. Kilényinél megnősült, nőül vevén egy kis fiatal növendék leánykát, Török Mimit. Ot énekelni megtanította, s hatalmas támasza lett a kicsinyből, mert egyszersmind jó gazdasszony is volt, s értelmesen tudta házát kormányozni." (Déryné)

Latabár a nemzeti színházi szerződtetésének meghiúsulása után saját színtársulatot alakított, és húsz éven át járta az országot színészeivel. Társulata mindenkor híres volt művészi teljesítményéről, az igazgató pontosságáról, színészeivel való törődéséről, zenei és operai képzettségéről s nem utolsósorban pontos fizetéséről.

Ő nyitotta meg 1857-ben a második -- ma is működő - miskolci színházat, s bár társulatával sok helyen megfordult, mindig miskolcinak vallotta magát. Az Avason vett szőlőt és présházat, s itt szeretett volna nyugalomba vonulása után megpihenni. A sors megtagadta tőle ezt a kegyet, mert visszavonulása után néhány hétre, 1873. július 8-án kedves szőlejében örök álomra hunyta szemét, s végső pihenőre már csak az avasi temetőben levő családi sírboltban térhetett. Emléke a magyar színháztörténetben és az ükunokákban él tovább.

A színészdinasztia alapítója: Latabár Endre (1812-1873)

BONIFERT MÁRIA

Színház Santiago de Chilében

1973 májusában Santiago utcáin valódi őszi hangulat fogad. Borongós köd üli a várost, vastag avarszőnyeg fedi az utcákat és parkokat, az emberek fázósan siet-nek hazafelé a belváros szűk, forgalmas utcáin. Csak a gyümölcsárusok dacolnak mindennel, standjaikon őszibarack-, körte- és szőlőhegyek. Kevés a vevő. Ha mégis akad, az árus sietve a zsebébe gyűri a pénzt, meg sem nézve, holnapra talán már csak a felét éri. Chilében nagy az infláció, hosszú sorokat látunk mindenütt, cukorért, olajért, kenyérért, alap-vető élelmiszerekért. Mindennaposak a tüntetések, a kereszténydemokrata párt által felbérelt suhancok kocsikat fordítanak fel, felszedik az utcaköveket, s azzal dobálják a sűrű dróthálóval bevont rendőrségi rohamautókat. A rendőrkocsi azután megnyitja a fecskendő csapjait, eldob néhány könnygázbombát, s perceken belül csend lesz az utcákon. A santiagói belváros üzletnegyedének millió kis boltjában a tulajdonosok újra kinyitják az óvatosságból lehúzott redőnyöket, s megy tovább minden, mintha mi sem történt volna. Csak akkor csendesül el a környék, ha a Népi Egység munkásai vonulnak fel fegyelmezett sorokban, tüntetve Allende kormánya mellett. Ilyenkor nincs semmi rendbontás, a kemény, jól szervezett menet egyértelműen tiszteletet parancsol.

Az élet Santiagóban mindennek ellenére ugyanúgy zajlik, mint bármely európai nagyvárosban. A színházak is játszanak, bár lényeges a mennyiségi és minőségi különbség Európához képest. Köztudott, hogy Latin-Amerikában - Mexikót és Argentínát kivéve - a színház nem tudott igazán tömegbázist kialakítani. Egyes újabb törekvésektől eltekintve (például az új latin-amerikai agitatív színház) inkább csak az európai irányzatok formai jegyeit másolta, belső tartalmi önállóság nélkül, vagy a kommersz színház uszályába szegődött. Chilében az elmúlt évtizedekben kezdett kibontakozni valami, amit színházi életnek nevezhetünk. Nagy szerepe volt ebben - különösen az utóbbi években - az állami támogatással működő egyetemi színházaknak, amelyek új szellemet hoztak a chilei színjátszásba: az igényesség szellemét. A színházi épületek Európához viszonyítva kicsik, mintegy 100-200 fő befogadására alkalmasak, akárcsak nálunk egy stúdiószínház. Gazdasági megfontolások, a közönség hiánya, egy-egy bemutató hosszú szériája az indokok. A társulatoknak így, mivel legnagyobbrészt önfenntartó-önfinanszírozó jellegűek, mindennap játszaniok kell, van úgy, hogy naponta kétszer is, nincs nyári szünet, és nincs szünnap sem. A darabok jellegét a színészek korlátozott *száma,* a kosztümszükséglet és a helyigény határozza meg.

A leporolt Feydeau

Amikor megérkezésünkkor kezünkbe vettük a santiagói színházi műsort, mindennek ellenére kissé csalódottak voltunk. Nagyon kevés színház játszik, nem is túl érdekes darabokat. Ezekre viszont meglehetősen nehéz jegyet szerezni. Első színházi esténk - bár a cím és a szerző nem sokat ígért - mégis kellemes meglepetéssel szolgált. *A Zsákbamacska c.* Feydeau-bohózat a Teatro del Angel tenyérnyi színpadán került bemutatásra, intim hangulatú kis nézőtér előtt. Sem ruhatár, sem előcsarnoki reprezentatív büfé, a néző egyenesen a nézőtérre megy, s ölében kabátjával (Santiagóban estelente most 6-8 fok van) türelmesen várja az előadás kezdetét. A színház, mondanom sem kell, zsúfolásig megtelt. A chilei „középosztály", amely az ország lakosságának jelentős rétege, az utóbbi években hozzászokott a rendszeres színházba járáshoz, s ha nem lépett is fel különösebben nagy igényekkel (szórakozni járt a színházba, a „magasabb" műélvezetet a hangversenyektől várta), mégiscsak hozzájárult egy színházi tömegbázis kialakításához. (Ez például Peruban máig sem sikerült.) A közönség most is a jólszituált középrétegek soraiból került ki, s azt hiszem, az előadás után senki sem jött ki csalódottan a színházból. A szórakozni vágyó kiválóan szórakozott Feydeau-n, az igényesebben szórakozni kívánó néző pedig rengeteg apró ötletet, szellemes megfigyelést talált a megvalósításban. A rendező, Jorge Horacio Alvarez alaposan „leporolta" a darabot, jócskán megrövidítette, frissen pergő iramot diktált, kiváló összjátékot. De ettől még nem lett volna ez az előadás a magyar Feydeau-előadásokhoz szokott szemnek (és fülnek) annyira újszerű. Igazi szatírát láttunk, afféle *A helység kalapácsa-szerű* túlzó-karikírozó vígjátékot, a figurától elidegenített játékstílust, amivel Darvas Iván és Gobbi Hilda próbálkozott a *Bella* előadásán. De amit Szomory nem „bírt ki", azt Feydeau ragyogóan állta. A szerelmes úrasszonyok hatalmasra ki-tömött keblekkel jelentek meg a színpadon, s felváltva epedeztek a náluk legalább 30 évvel fiatalabb házi operaénekes kegyeiért, akit viszont filigrán alkatú, cseppet sem bonviván külsejű színész játszott. A „fiatalok": Júlia ostobácska, szemét forgató liba (remekül karikírozta a santiagói nagypolgári famíliák férjhez adandó lányainak viselkedését és mentalitását), vőlegénye, az előadás legjobb alakítása, infantilis, ügyefogyott úrifiú. A férjek: Pacarel gyerekesen duzzogó zsarnok, Landernau ártatlanul naiv papucsférj. Amandina Landernau szerepében a chileiek egyik ragyogó színésznőjét láthattuk: Anita Gonzálezt. A színpadkép stilizált, a három felvonás mindvégig egyetlen színen játszódik. A falakat - kedves tisztelgés gyanánt Anita González előtt - a színésznő korábbi alakításainak kinagyított fotói díszítik.

Aktuális egyfelvonásosok

Második színházi esténk viszont teljes egészében chilei élmény volt: chilei szerzők műve, hazai téma, ráadásul hamisítatlan santiagói zsargonban írva. A *Tres noches de un sábado (Egy szombat három éjszakája)* három különböző mű, három különböző szerző alkotása. A Teatro Popular ICTUS alkotógárdája tulajdonképpen közösen, műhelymunkaként hoz-ta létre a három egyfelvonásost, amelyek témája és alaphangulata azonos. Mit jelent ma a szerelem az emberek számára, ez esetben különböző társadalmi helyzetű és életformájú emberek számára? A darabok a mai Santiagóba vezetnek el, telitűzdelve a mindennapok aktualitásával, valószínűleg rengeteg improvizációs lehetőséggel. Nagyrészt ebből ered a humor is, s hogy bőven buzog, azt a percenként megújuló fergeteges nevetés bizonyítja. A Teatro Popular ICTUS néző-tere valamivel nagyobb, mint a Teatro del Ángelé volt, de minden este telt ház van. A darab a mai chilei színházi élet egyik legjobban sikerült alkotása. Az első egyfelvonásos címe: *La demostración (A bizonyítás).* Luxushálószobában elegáns nő fekszik az ágyon, szemben ha-

---

* Ezt a beszámolót nyáron, a chilei ellenforradalmi puccs előtt kaptuk.

talmas tévékészülék. Bekapcsolható képernyője mögött valódi színészek reklámműsort adnak, majd vérfagyasztó krimi következik. A nő kéjesen elnyújtózva figyeli a filmet, mint egy doromboló, kielégítetlen, óriási nősténymacska. Lát-szik, legszívesebben a jóképű bandita karjaiba hullana. Hazajön a felelős állásban dolgozó férj, fáradt, kedvetlen. Vacsora nincs, semmi sincs, amíg nem teljesíti férji kötelességét, amellyel már hónapok óta adós. A nő új „hadicselhez" folyamodik, hízeleg a fáradt és morcos férjnek, az ismert tévésztárhoz hasonlítja. Az eredmény nem marad el, a férj „tettre készen" eltűnik a fürdőszobában. A feleség izgalmas várakozásban elhelyezkedik az ágyon, mire hirtelen megvilágosodik a képernyő, s feltűnik benne a tévésztárrá változott férj. A nő rémült, idegtépő sikolyával zárul a felvonás.

A második rész címe: *Amor de mis amores (Serelmem szerelme).* A társadalmi ranglétra alacsonyabb fokán az öregedő nőcsábász hivatalnok végre meghívhatja magához az ugyancsak nem túl fiatal, de még csinos, pergő nyelvű kolléganőt, akihez - úgy tűnik - igaz érzelem is fűzi. A lány barátnőjével hajlandó csak jönni, igy a férfi is meghívja idétlen, csetlő-botló, alacsony, kövér, szemüveges barátját. A házibuli jól indul, hatalmas mennyiségű bort fogyasztanak el, s a másik pár, a libácska lány és a barát egyre inkább egymásra talál. Nem úgy a főhős, aki egyre többet iszik, gorombaságokat mond a barátnőnek, ízetlen biztatásokat a barátjának (a közönség közben ragyogóan szórakozik a pikantériával megtűzdelt aktualitásokon), s amikor a lány barátnője védelmére kel, részeg dühvel hirtelen a szemébe vágja, hogy mindenki tudja, a főnök szeretője volt évekig, de most már annak sincs szüksége rá. Hirtelen csend lesz, a lány sírva fakad, s most már a férfi is kijózanodik, tudja, véglegesen elveszítette a lányt, még mielőtt az övé lett volna.

A hangvétel, a poénokra épített nagyszerű párbeszédek alaphangulata mind-két esetben komikus. „Sztori" tulajdonképpen nincs, mégis történik valami nagyon fontos a kihegyezett szópárbajok során: életformák kerülnek csődbe, kis emberek kis tragédiája zajlik le a szemünk előtt. Az alaphangulat vidám, a végkicsengés mégis szomorú. A nézőben valami nyugtalanság marad, amely saját életének, énjének revíziójára készteti. Még inkább ez az érzésünk a harmadik rész után, amelynek címe: *La tercera espera (A harmadik várakozás). A* darab a santiagói kültelki vagány (a színház igazgatója, Nassim Sharim játssza, elsőrendűen) és egy külvárosi söröző csapos-nője közt kibontakozó kapcsolatot ábrázolja, amely kezdetben a szokásos módon alakul. Az első közös vacsora után a fiú meghívja a lányt, töltse vele az éjszakát. Lakás nincs, a lány szüleihez nem mehetnek, marad az ilyen alkalmakra fenntartott olcsó szálloda. Igen ám, de várni kell. A szoba foglalt, sőt, a hideg, bútortalan előcsarnokban még egy pár várakozik: egy tengerész és felesége, karján csecsemővel. A helyzet kétségtelenül humoros, s a szerző (Alfonso Alcalde) ezt maradéktalanul ki is aknázza. A két pár várakozás közben összebarátkozik, a tengerész elmondja, hogy a feleség szüleivel laknak egy szobában, s minden intim próbálkozásukat a család kommentárja kíséri. A jobb megoldás még mindig ez, itt legalább egyedül vannak. A várakozás egyre hosszabbra nyúlik, a csaposnő kezébe veszi a csecsemőt, ringatja, s attól a pillanattól kezdve megszűnik számára a világ, az átmeneti szálláshely kopársága, a hideg, a helyzet fonáksága. Végre a tengerész házaspár is „sorra kerül" s a gyereket, jobb híján, a másik kettőre bízzák. A helyzet teljesen újszerű a vagány számára is, benne is furcsa érzéseket ébreszt a gondjaikra bízott csecsemő. Lassan megvirrad, a tengerészházaspár is megjelenik, végre ők következnének. De most már hiába, a fiú csődöt mond, a hideg, a várakozás, a napi. munka utáni fáradtság meghiúsította a várt együttlétet. De valami itt is megváltozott, igaz, ellenkező előjellel, mint a két előző felvonásban: a két ember között igaz érzelmek szövődtek.

Mindhárom darab főszerepében ugyanazt a színésznőt láttuk: Delfina Guzmant; játékkultúrája, felvonásról felvonásra bizonyított, átalakuló készsége talán Törőcsik Mariéhoz hasonlítható, s ez a legnagyobb dicséret, amit mondhatunk.

Kísérleti színház

Izgalmas élménynek ígérkezett a *juego de psicodanza (Pszichológiai tán játékok)* bemutatója, melynek városszerte látható plakátjai a test kifejezőkészségének újfajta felhasználásait hirdették. Az élmény azonban elmaradt, sőt, az előadás csaknem botrányba fulladt. A külsőséges reklámfogásokkal becsábított nézők nagy része mást várt (a plakátokon ruhátlan szereplőket ábrázoltak különféle intim pózokban), s nem értette meg az elvont metaforák mondanivalóját, amelyek a Jó és a Rossz harcát, a civilizáció uniformizáló hatását, korunk erőszakos jellegét, az ember magányát voltak hivatottak ábrázolni. Az előadásnak akadtak szép, poétikus pillanatai is - az együttes szándékai, elképzelései kétségkívül becsülendők -, nagyrészt azonban (testkultúra, megjelenítő erő hiányában) nem tudta megvalósítani a program által kitűzött célokat. Valószínűleg hozzájárult ehhez - a már említett elhibázott propaganda mellett - az előadás rosszul megválasztott helye, a városi cirkusz kör alakú, hatalmas nézőtere, amely még inkább tönkretette a műsor intim, kísérleti jellegét.

A következő színházi esténk alkalmával ugyancsak kísérleti jellegű, főleg fiataloknak írt, szórakoztató vígjátékot láttunk a manapság Latin-Ameriában oly divatos presszószínházak egyikében. A főleg fiatalokból álló együttes bevallott célja sem volt más, mint szórakoztatni, s közben elmondani valamit a mai fiatalok életéről, érzelmeiről. S mivel a szerelem mindig és mindenütt nagy szerepet játszott a fiatalabb korosztály életében, a darab vagy inkább darabocska *(Oficio de amor,* azaz *Szerelmi tanácsadás)* természetesen erről szólt. A négy szereplő - két fiú, két lány - afféle szerelmi négyszög-történetet adott elő, dalokkal, tánccal, nagyon kedves, humoros-gunyoros formában. Ha ötödik szereplőre volt éppen szükség, megkértek valakit a közönség soraiból. A cselekmény nagy részét a csöppnyi, összetákolt színpadocskán kívül a presszó asztalai között, a közönséggel együtt adták elő, amely csaknem kizárólag fiatalokból állt. Az előadás végén az egyik szereplő letelepedett a presszó egyik asztalához, s közvetlen hangon elmondta az együttes további céljait, terveit, kérte a közönség támogatását. Sem többet, sem kevesebbet nem kaptunk, mint amennyit a presszószínház „műfaja" lehetővé tesz: a kis társulat maradéktalanul kiaknázta az ebben rejlő lehetőségeket.

A Négyek társulata

Szándékosan a végére tartogattam santiagói programunk legjelentősebb, művészileg legigényesebb együttesét, a *Compania de los Cuatrót, a Négyek* Latin-Amerika-szerte ismert társulatát. *A Négyekkel* először limai vendégjátékuk alkalmával találkoztam, szereplésük intellektuális vibrálást hozott a perui főváros egyébként egyhangú, amatőr színvonalú

színházi életébe. Most már tulajdonképpen csak hárman vannak : Orietta, Héctor és Humberto Duvauchelle, negyedik fivérük, aki megalakulásukkor még társuk volt, időközben meghalt. 1960-ban kezdtek együtt játszani, a chilei Concepciónban, majd a fővárosban folytatták tevékenységüket. A Duvauchelle-ek célja: bebizonyítani, hogy Latin-Amerikában is van értő, intellektuális színházat szerető közönség, csak megfelelő darabokat kell játszani, megfelelő színvonalon. S hogy ez így van, bizonyítja, hogy a Négyeknek van közönségük, s nemcsak Chilében, ahol évente jó néhány vidéki turnét is vállalnak, hanem Latin-Amerika más országaiban is, ahol rendszeresen vendégszerepelnek. Héctor Duvauchelle elmondta, hogy a Népi Egység hatalomra kerülése óta a közönség összetétele lassanként megváltozik: egyre többet járnak színházba munkások és diákok, a szakszervezetek például egyik fő feladatuknak tekintik a munkásság kulturális színvonalának emelését. Két darabot láttunk a Compania de los Cuatro előadásában: Joe Orton *Szórakoztassuk Mr. Sloane-t c.* abszurd komédiáját és *az Egy őrült naplóját.*

Joe Orton darabja az angol abszurd színház egyik tipikus alkotása, a fiatal nemzedék érzelmi labilitásáról, akarati gyengeségéről, a középosztály erkölcsi züllöttségéről szól. Mr. Sloane lakást keresve, véletlenül ismeretlen apja és nő-vére lakásába téved. Kath, a lakás tulajdonosa lompos, korosodó vénlány, in-tim ellenszolgáltatások fejében adja ki a lakást, s a fiú gátlástalanul ki is használja az ebből származó előnyöket. Megjelenik Kath bátyja, Eddie, aki ugyancsak fogékony az ifjú „bájaira", s Sloane ebből is annyi hasznot húz, amennyit csak lehet. Kath és Eddie apja, aki tulajdonképpen Sloane apja is, mindennek tetejében felismeri Sloaneban harmadik fia gyilkosát. Amikor szemébe vágja a gyilkosságot, Sloane félelmében brutális módon elteszi láb alól saját apját. A két test-vér apja halotti ágya mellett tovább vitázik, kié legyen Mr. Sloane. Nem minden-ki tudja elviselni az abszurd és kemény humor e „gyilkos" fajtáját, a darab mégis több mint négyszázszor szerepelt az együttes műsorán, Orietta pedig Kath szerepének megformálásáért a Kritikusok Díját kapta.

Kérdésünkre, miért mutatták be ezt a darabot Chilében, Duvauchelle a következőket válaszolta: Orton e morbid humorú vígjátékával sokkolni akarták a nézőket, s ez sikerült is. A fiatal nemzedék úttévesztését, akaratgyengeségét, gyáva cinizmusát igyekeztek pellengérre állítani az előadásban, természetesen erősen túlzó, karikírozó eszközökkel. A legfiatalabb, tizenéves korosztállyal egyéb-ként Chilében is problémák vannak. Leginkább ők fogékonyak a kereszténydemokrata párt uszító propagandája iránt, mint ezt az április végi, majdnem tragédiába forduló tüntetések is bizonyították.

Az *Egy őrült naplója a Négyek* előadásában szólalt meg először spanyol nyelven, 1963-ban, s azóta állandóan szerepel az együttes műsorán. Popriscsin, Humberto Duvauchelle megformálásában talán kevésbé virtuóz, mint Darvas Iván Popriscsinje, nem annyira elvont-intellektuális. Temperamentumosabb, „latinabb" Popriscsin, esendően emberi. Végtelenül gyámoltalan, amikor egy csecsemő kiszolgáltatottságával hívja anyját. Az előadás legszebb pillanata, amint az ágy párnáját magához szorítva, e mindenkinek ismerős, meghitt mozdulattal, a kisgyermek ágymeleg szeretetvágyával kiált segítségért.

Mint látható, a chilei színházi élet, bár feltétlenül színvonalasabb, mint amire előzetes értesüléseink alapján számítottunk, nem sokat tükröz az országban lezajlott és folyamatban levő forradalmi változásokból. Az előadások nem mennek túl bizonyos általános társadalmi-morális problematikán, a politikai aktualitásokat inkább csak humoros formában, margószerűen tálalják. Chilére nem jellemző az aktív, agitatív politikai színház, amely egyre inkább előtérbe kerül Latin-Amerika egyes országaiban (Uruguay, Argentína, Brazília, Guatemala), talán mert a politikai élet az utcákon zajlik, mindenki részt vehet benne „tetszés szerint", nincs szükség áttételes, művészi ábrázolásra. Talán mert a színházakban éppen nyugalmat és szórakozást keresnek. Talán mert a színház Chilében még mindig elsősorban a jómódú középosztály privilégiuma. Valószínűleg mindhárom, egymást befolyásoló tényező közre-játszik abban, hogy a chilei színház ilyen irányban alakul.

MÁTÉ LAJOS

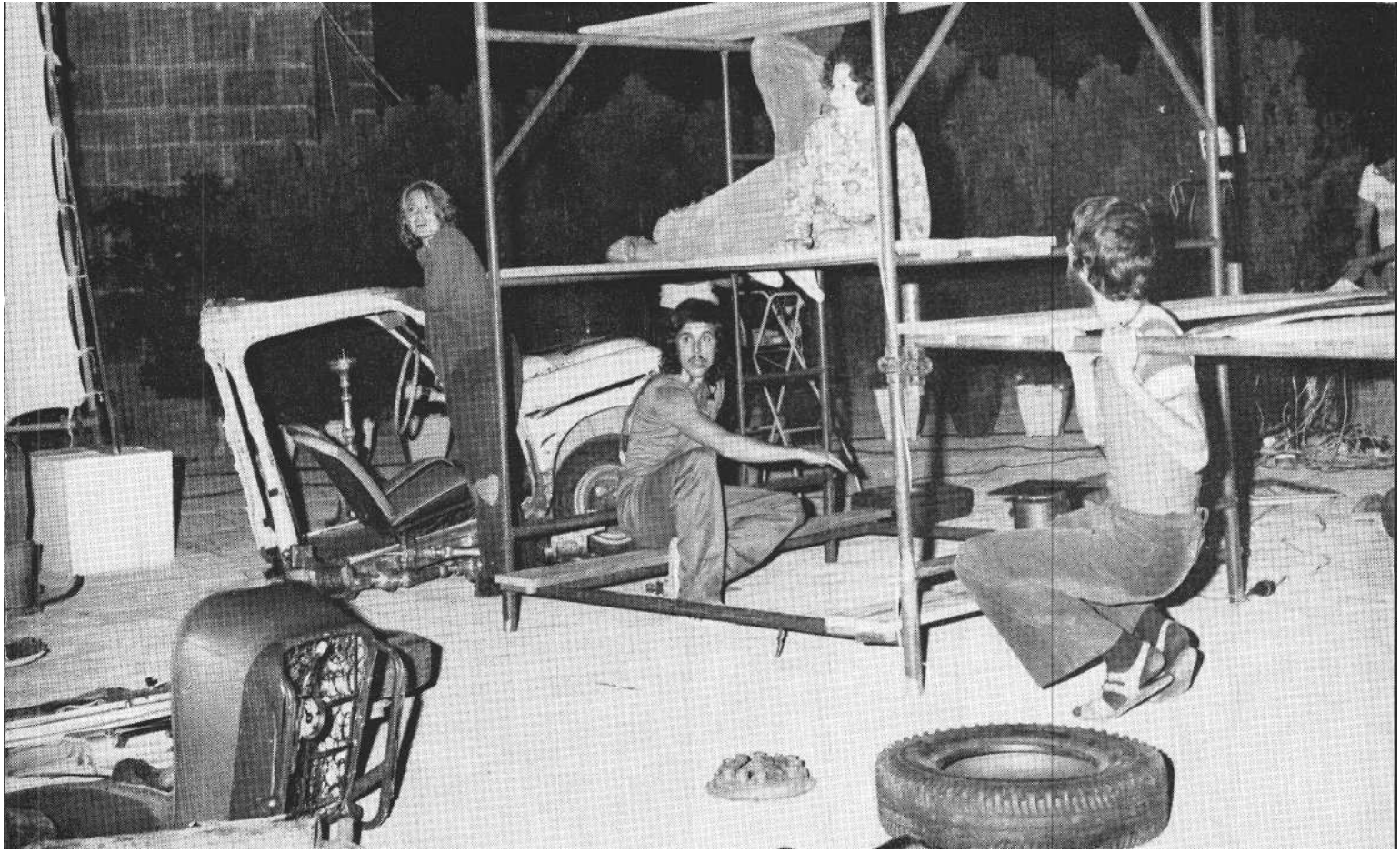
„Szabad" színházak fesztiválja - Monacóban

1.

Az amatőr színházak lassan gazdagabbak jelzőkben, mint eredményekben. A sok találó jelzőt - „szegény", „mezítlábas" stb. - nem akarom tovább bővíteni a címben adott újabbal. Kölcsönöztem csupán egy delegátustól, aki heves vitában fejtegette: színház és színház között a határvonal nem amatőr és hivatásos, ha-nem jó és rossz között húzódik. Viszont lévén az amatőr színházak *szabadok a* gazdasági kötöttségektől, konstrukció adta meghatározottságoktól - nagyobb a lehetőségük a kísérletezésre, az új kezdeményezésre, és nagyobb a mozgási szabadságuk is „mezítlábas" apparátusuk „szegénysége" miatt.

Monacóban az Association International de Théátres Amateurs (AITA) - Ama-tőr Színházak Nemzetközi Szövetsége - égisze alatt ezúttal az Amatőr színházak 5. Világfesztiváljára került sor, mely a gazdag országocska néha procc külsőségei és a protokolláris formaságok ellenére is - igazi munkatalálkozó volt. Húsz ország húsz együttese mutatkozott be, s ez a húsz együttes valóban tükrözni tudta az amatőr színjátszás jelen állapotát a világban. Az előadásokat követő konzultációk, valamint egy rendszeresen folyó stúdió-munka műhellyé tette a világfesztivált, s alkalmas lett arra, hogy az ott folyó munka tükrében a magunk helyét is megkereshessük.

A világfesztivál természetszerűleg kiegyensúlyozottabb, mint az avantgarde jellegű wroclawi vagy az ifjúsági jellegű nancy-i. Az ötödik világfesztivál reprezentálni igyekezett a világ amatőr színjátszását s annak minden irányzatát. Voltak tehát a fesztiválon „szegény" és „mezítlábas" színházak, de voltak „gazdagok", sőt túl gazdagok is. Láttunk avantgarde előadásokat is, abszurdot, groteszket. Ezek közül a legszélsőségesebb két Ghelderode-produkció volt. A franciául író belga drámaíró, aki 1898-1962-ig élt, sajátosan groteszk és keserű szemléletű író, akinek stílusa Breughel vagy Bosch képeire emlékeztet. Egyik darabját *(Hop! Signor)* belgák, a másikat *(Folial)* franciák mutatták be. Az előzőben egy gyönyörű női mellet, az utóbbiban egy ronda



A villachi Stúdió Színpad „Hogyan működik az autó?" című előadása a monacói fesztiválon

férfi ülepet láthattunk a maga naturális valóságában. E két esetnél szélsőségesebb színpadi megnyilvánulás nem volt. A szabad színházak szabadsága tehát éles határt húzott a szabadosság elé.

„Szabadok" voltak ezek a színházak politikai állásfoglalásukkal is. Az egész fesztivál a mához kapcsolódott, és az egyes nemzetek legégetőbb hazai problémáikról szóltak: az írek a belháborúkról, az amerikaiak a vietnami háborúról stb. Túlzásoktól, „new leaft"-es irányzatoktól mentes, mégis a progresszió irányába mutató találkozó volt ez.

2.

A húsz előadás nyújtotta összképből, a stúdiómunkából és a beszélgetésekből néhány általánosítható élményt összegezhetek.

Bár a világban majd mindenütt ismerik a szerkesztett dráma, a kollektív munkával összeállított kollázs gyakorlatát, jelenleg a törekvések főiránya az író által írott színjáték felé mutat. Magyarán: a húsz produkcióból tizennyolc író drámája volt, s csupán kettő volt szerkesztett műsor.

A rendezői munka a mű értelmezésében, a rendező filozófiai és társadalmi állásfoglalása tekintetében pontosan elemzett és világosan kitapintható. Formai tekintetben leleményes és tiszta stílusú, a színészvezetésben pedig szakszerű. Te-hát minden előadás állásfoglalás volt a felvetett téma vonatkozásában, melynek a játékstílus adekvát megjelenési formája volt.

Az előadások nagy százalékában a színészi teljesítmény kiváló. Ez egyrészt a szereplők egyéni tehetségére, másrészt a rendezők színészvezetési munkájának szakszerűségére vall.

Állításom bizonyítására csak három példa.

Az osztrák amatőr színjátszást a villachi Stúdió Színpad bemutatója reprezentálta. Az együttes Alf Poss *Hogyan működik az autó?* című játékát mutatta be. A darab alapgondolata nem túlságosan új és eredeti: a technikai civilizáció túlzása folytán bekövetkező katasztrófa fenyegető rémét vázolja fel, kissé Déry Ti-bor G. *A. úr X-ben* című regényére is emlékeztetve. A Poss által választott forma bravúros. A dráma a misztériumjátékok szerkezetére és a közjátékokként játszott farce-ok stílusára emlékeztet. A da-rab folyamán a Kikiáltó sorban elmondja az autó részeit: a kerekektől, a karosszérián át a motorig. Egy-egy alkatrész szabatos elmondása és dicsőítése után „Zene!" felkiáltással cirkuszi hangulatot teremt. Az egyes zenei betétek alatt álló- és mozgóképek vetítésével idézik fel az „autó-korszak" apokaliptikus látomásait: különböző nagyvárosok nyüzsgő forgalmát, robogó autókat és borzalmas karambolokat. A zenei részek után mindig azonos szituációkat ismételnek: a megszállott autóiskolai oktató, a szexuális vágyát kocsi utáni vágyba ohó leány, az országúti halálos balesetek rémületét idéző asszony. Majd újra a Kikiáltó. A szövegek szellemesek, a dia- és mozgófilmes vágások bravúrosak. A díszlet: autóroncsok, gumikerekek, karosszériadarabok. Frenetikus hatású előadás. Egyetlen hibája: hosszadalmas.

Merőben eltér az osztrákokétól, s látványban, rendezői és színészi módszerében a magyar amatőrizmus ismertebb formáihoz igazodik a svédek előadása.

A teljesen üres színpadon farmerben, pulóverben sétál, járkál, majd bemelegít három lány és két fiú. Torna, légzés, egyszóval az ismert „illúziórom-boló" hangulatteremtés. S egyszerre csak játékos, ötletes fordulatok közepette előttünk áll a játék címe - kiterített újságokra írva -: *Légy süket Svédországban.* Színre lép a rendező, s elmondja, hogy ennek az együttesnek négy süket és egy hallóképes tagja van. S ezután jön a játék: négy etűd. *Lány labdával, Tévé otthon, Munkahely,* és *a Hallani.* Az első egy idill, a második egy tipikus pantomimparódia egy cowboy-filmről, melyet egyetlen szereplő egyedül játszik; a munkahely egy szociális gondolatot fejez ki: a gyáros a süketnek kevesebb bért akar adni, és a kollektíva kiáll mellette. S az utolsó a legdöbbenetesebb: a süket nyugodtan alszik, mert nem hall semmit az éjszaka zajaiból, a hallóképes nem tud aludni, mert zavarja a macskanyávogás, a beatzene, a motorbicikli, az utcai karambol. S a katarzist egy színházon kívüli tényező adja : a süketet maga a rendező játsz-

sza, aki természetesen hall- s a hallóképes embert egy valóban süket. Azt hiszem, nem kell magyarázni e „szerepcsere" lélektani és kompenzáló hatását, s vall talán a munka precizitásáról is. (Micsoda ritmusérzék és koncentráció kell ahhoz, hogy egy süket ember hangeffektusokra reagáljon!)

Svédországban egyébként az amatőr színház egyik legfontosabb feladata a testi fogyatékosok kompenzáló képességét szolgáló színjátszás. Tagadhatatlan, van ebben a produkcióban kuriozitás. De túl azon: humor, plasztikus kifejezőkészség, játékosság. Ha elgondolom, hogy hány helyen dívik a komolykodó, nagyképű és tragikus színjáték, különösen nagyszerű, hogy a játék fogalma kapta vissza ebben az előadásban igazi értelmét.

A világfesztivál legnagyobb művészi élménye Warren Frost *Az ismeretlen katona* című drámája volt, melyet a minneapolisi Kör-Színház mutatott be.

A szín ütött-kopott szoba egy amerikai város nyomornegyedében. Asztal, székek, néhány rozzant szekrény s a fal mellett mindenütt léggömbök.

Az ajtó lassan kinyílik, és belép egy öregedő házaspár: Jesse és Lucas. Lassan, fáradtan, szomorúan mozognak. A temetőből jönnek. Jesse nyugtalan, ideges. Lucas nyugtatni próbálja. Majd Edna érkezik egy szál virággal. A beszélgetés nem akar megindulni. Kopogás az ajtón, és újabb házaspár érkezik: Cora és Burt Miter. Végül egy fiatal katona érkezik, az Egyesült Államok hadseregének őrmesteri egyenruhájában. S egyszeriben kibomlik előttünk a dráma: Jesse és Lucas fia, Art a vietnami háborúban esett el, az ő temetéséről jöttek. Az őrmester Art legjobb barátja volt, ő hozta haza a holttestet, és most az amerikai lobogót, mely a „nemzet ajándéka a hősnek". Az alkoholista Edna férje a második világháborúban esett el, a Miter házaspár fia a koreai háborúban. Halála óta Burt, az apa, nem szól egy szót sem. Sorra isznak a holtakra, akik egy kivételével egy-egy igazságtalan háborúban estek el. Isznak, majd játszani kezdenek: bekötik a fiatal őrmester szemét, aki azt a feladatot kapja, hogy egyiküket fogja meg. Miután ez sikerült, újabb feladatot kap: bekötött szemmel keresse meg a léggömböket, s ahányat megtalál, a kezébe adott gombostűvel lyukassza ki. A katona elég gyors ütemben kettőt talál, a harmadikat azonban már nem pukkaszthatja ki. Jesse kezében revolver villan, belelő a katonába. S utána sorban a többiek is. A holttestet az asztalra fektetik. Az amerikai lobogóval letakarják, és égő gyertyával körülállják. S most megszólalt a húsz éve hallgatag Burt : „Rendben van, Cora." „- Meg fogják érteni, Lucas ? - kérdezi Edna. - Egyszer, reméljük, egyszer" - válaszolja meggyőződés nélkül, és a függöny összecsapódik.

Döbbenetes hatású dráma, mely alig tart tovább, mint ameddig el lehet mesélni a tartalmát. Egyértelműen a vietnami háború ellen foglal állást, bár megoldása kissé morbid: „a hadsereg elvette fiainkat, mi visszavesszük őket a hadseregtől." - Nyilván ideológiai kifogással is élhetünk: a második világháború és a koreai meg a vietnami háború közé nem lehet egyenlőségjelet tenni.

A hollandok bravúros Mrožek-előadása, a bolgárok jellegzetes ízű folklór-játéka és a szlovák *Pathelin-mester* kitűnő előadásai mellett láttunk hosszadalmas álabszurd dán, unalmas spanyol, érdektelen olasz és gyenge román produkciót. A svájciak színtelen Moliére-t mutattak be, s a kedves monacói házigazdák egy naiv Moliére-kollázst, amolyan „harminc kösztüm, ötven perc"-cel meghatározható előkelő dilettantizmust.

3.

A stúdiókban egymást tájékoztattuk hazai amatőr színjátszásunk helyzetéről. Ezeknek a tájékoztatóknak, az előadásoknak és a hozzájuk kapcsolódó beszélgetéseknek a tükrében két egymástól elég élesen elütő amatőr színházi tendencia észlelhető. Az egyik Amerikában és Angliában, valamint Olaszországban divat leginkább : szervezetten, a professzionalista színházak mintájára működő színházi konstrukció, mely csak abban különbözik a hivatásostól, hogy tagjai ingyen csinálják. Ezektől persze már Amerikában és Angliában is élesen elütnek a különböző egyetemek és főiskolák színházai, melyek drámai stúdiumok kiegészítő részei. - A másik irányzat - s nekem rokonszenvesebb - az ember egyéniségének kiteljesítését, a művészi alkotófolyamatok aktív átélését segíti elő. Magyarul: ahol az amatőr színháznak nem csupán „színházpótló", hanem társadalomformáló szerepe van. Ezt legkiválóbban az angol, svéd, norvég gyermekszínjátszás szolgálja. Ahol is az iskolában folyó színjáték nem produkciókészítés, hanem a lélektani és társadalmi nevelés kiegészítő pedagógiai eleme.

A színészi munkában egyszerűen nem téma a „profi vagy amatőr?" kérdés, ahogy nálunk sajnos mindkét oldalról - indulatosan - felvetik. Egy konzultáción egyetlenegyszer hangzott el kérdés e témában, mégpedig egy kitűnő, monodrámabeli alakítás kapcsán. A válasz: „Drámatörténetet tanítok egy főiskolán... Nem vagyok hivatásos színész. De ez nemis lényeges. Nem hiszem, hogy egy szerepet másképp kell felépíteni, átélni, kidolgozni és érzelmileg motiválni egy amatőrnek, mint egy hivatásosnak ..." Úgy összegezhetném, hogy amennyire nem látnak és nem is tesznek különbséget amatőr és hivatásos színész között tehetség dolgában, annyira éles különbséget tesznek hivatásos és amatőr színház között - feladatuk dolgában. A már bevezetőben idézett gondolat jegyében: az amatőr színház szabad színház voltát hangsúlyozzák. Művészi lehetőségeit, politikai elkötelezettségét és népművelő hatását.

Megismertünk néhány stúdiómódszert, amit itthon már nem lehet szégyenkezés nélkül emlegetni: a színész felkészítési módszerei majdnem teljesen azonosak azzal, amit itthon is csinálunk (mozgás, légzés, beszéd, helyzetgyakorlatok). Az amatőrstúdiókban külföldön is olyan sokoldalú képzés folyik, mint idehaza. Csak hivatásos színházainkban nem lehet a képzés, az edzés gyakorlatát bevezetni.

4.

És végezetül: ha a húsz produkció sorában elképzelem a magyar amatőrizmus reprezentánsait, helyt tudtak volna-e állni? Néhányan igen. Elsősorban azok, akik nem csak egyfélét csinálnak. Olajat nem akarok önteni a tűzre, de elképzelhető lett volna a budapesti és szegedi egyetemi színpad, a tatabányai Bányász Színpad. A kirívó hazai kuriózumok nem. Azok ott utánérzésnek hatottak volna.

Egy bizonyos az amatőr színházat is fenyegeti a provincializmus veszélye, ha elzárkózik. Nagy „leleményünk", a pódiumi színjáték, a szerkesztett műsorok divatja kint már leáldozóban van. Az avantgarde pedig az írói avantgarde mondanivalójához igazodik és nem önkényesen választott más anyagot „blöfföl" a színpadra. A mi amatőr együtteseinknek is még többet kellene utazni - látni és tanulni. Idehaza pedig nem másolni, hanem beolvasztani, hasznosítani a látottakat. Ezt talán segíti majd az, hogy a fesztiválhoz kapcsolódó kongresszuson hazánk amatőr színjátszó mozgalma belépett a nemzetközi szövetség tagjainak sorába.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Béla Czére:
« Le Théâtre sur le dos de la baleine » au Théâtre National

L' auter dramatique Miklós Hubay s' intéresse depuis longtemps à un fragment dramatique hongrois d'il y a 400 ans qui s'attaque avec un courage moral exceptionnel aux crimes de l'époque, dans la défense du pays. C'est ce fragment que Hubay a inséré dans une pièce originale, évoquant et l'époque en question et l'auteur inconnu du fragment. Il s'agit d'une pièce historique qui est cependant dans sa forme comme dans son contenu d'un moderne saisissant. (Dans notre numéro de septembre nous avons publié la conception qu'en a formée le metteur en scène Tamás Major.)

György Spiró:
Don Juan ou une pièce pour télévision sur la scène

Vingt ans apres avoir été conçu, le drame de Max Frisch: *Don Juan ou l'Amour de la géométrie* s'incarne au Théâtre de Comédie, dans une mise en scène de Dezső Kapás. Selon le critique la pièce manque de profondeur véritable mais la représentation, même en tenant compte de ce fait, peut être qualifiée comme assez plate.

Erzsébet Berkes:
Le mariage de Gyula Szilvai

La comédie *Liliomfi* d'Ede Szigligeti, datant du milieu du XIXe siècle et traitant de comédiens ambulants, de pères moroses et d'ingénues rusées a été reprise par le Theâtre József Attila, avec son texte authentique mais ponctuée par une fraîche musique beat.

János Sziládi:
Créations hongroises dans la province

La saison fait preuve de débuts prometteurs non seulement dans la capitale mais aussi en province. Le Théâtre Petőfi de Veszprém a créé dans 14 jours deux nouvelles pièces hongroises. *Histoires au château* de Miklós Gyárfás réunit trois pièces en un acte dans une expérience néanmoins homogène, tandis qua'*Une île, quelque part* . . . d'István Juhász consacre un jeune dramaturge, élève de la classe pour auteurs dramatiques organisée à l'École Supérieure d'Art Dramatique. A Debrecen un beau succès a couronné la création d'une tragédie historique de Magda Szabó: *Le Cri de la ville.*

István Nánay:
Par quoi un spectacle devient-il moderne?

Au Théâtre National de Szeged *La Nuit des rois* de Shakespeare peut, dans la mise en scène de János Sándor, se vanter d'un aspect extérieur moderne sans pour autant offrir un message de même valeur. Par contre, *Les Loups* de Romain Rolland, au Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár, peut passer pour représentation traditionnelle qui cependant vibre de courants intellectuels passionnants.

Tamás Bécsy:
La rencontre de deux systèmes de valeur

Au printemps 1973 le Théâtre National de Pécs a créé *Marco Millions* d'Eugene O'Neill. L'essai traite des conditions ayant inspiré cette oeuvre et analyse son univers spirituel et son message.

Péter Molnár Gál:
István Avar a-t-il changé?

István Avar, acteur du Théâtre National, était, pendant de longues années, l'homme honnête, droit et pur, le héros positif par excellence du théâtre et du cinéma. Dans le passé récent deux interprétations – dans une pièce de Tom Stoppard et dans *Le Réviseur* de Gogol – ont démontré, en dehors de ses qualités exceptionnelles, également sa versatilité. A présent, comme protagoniste du *Théâtre sur le dos de la baleine*, il incarne le personnage d'un auteur du XVIe siècle d'une manière extrêmement intéressante et complexe.

Tamás Ungvári:
Etre critique de théâtre . . .

Sur les pages de notre revue et de la revue littéraire „Új Írás" s'est poursuivie pendant des mois une discussion concernant l'état présent du théâtre hongrois. Tamás Ungvári, critique et traducteur bien connu, expose maintenant ses vues personnelles sur le rôle idéologique et éthique du critique de théâtre.

Gábor Bányai:
Notes marginales contre quelques superstitions

Le critique intervient dans quelques problèmes actuels de la vie théâtrale. Pourquoi la critique doit-elle prendre au sérieux des spectacles d'une insignifiance manifeste? Pourqui exigeons-nous des valeurs que dans certains cas le théâtre, lui, ne peut point offrir? Et est-ce que les dons de nos acteurs sont exploités d'une manière vraiment économe?

Tamás Mészáros:
Le théâtre des formes riches en contenu

Le théâtre contemporain, muni de la connaissance des efforts de Brecht, des absurdes et de Grotowski, doit en premier lieu procéder à une sélection consciente et judicieuse. C'est seulement après avoir passé par les systèmes formels étant à sa disposition que le metteur en scène d'aujourd'hui peut se forger ses moyens artistiques personnels.

Eszter György:
Expositions d'histoire de théâtre dans trois capitales européennes

Après avoir visité des expositions à Stockholm, à Copenhague et à Berlin, Eszter György, elle-même historienne de théâtre, constate que bien qu'en Hongrie les recherches historiques soient plus méthodiques et plus riches en traditions, dans les pays en question on s'entend mieux à exploiter la matière une fois conquise.

Tamás Koltai:
A. N. Ostrovski au théâtre hongrois

Bien que, depuis 1945, le culte d'Ostrovski ait passé au théâtre hongrois par trois phases distinctes, nous avons à l'égard de cet auteur classique des dettes manifestes, d'autant plus que dans la carence actuelle en matière de comédies, les tragicomédies satiriques d'Ostrovski s'imposent comme choix évident.

Mihály Cenner:
Endre Latabár

Déjà depuis plus de cent ans, le nom Latabár dit quelque chose à chaque ami du théâtre. L'ancêtre de cette famille donnant déjà la cinquième génération de comédiens, mourut à Miskolc, il y a cent ans.

Mária Bonifert:
Le théâtre à Santiago de Chili

Cet article a été rédigé encore à l'époque du gouvernement de l'Union Populaire quand, malgré les indices de la crise politique, on pouvait toujours retrouver dans la vie théâtrale des ensembles comme la Companio de les Cuatro qui, embrassant la cause du régime, s'est efforcé de devenir de plus en plus un théâtre des étudiants et des ouvriers.

Lajos Máté:
Le Festival des théâtres « libres » à Monaco

A l'Est comme à l'Ouest les ensembles amateurs se multiplient de jour en jour. Le Festival de Monaco a prouvé que ce processus, tout en étant sujet à une élimination graduelle touchant la majorité des groupes, est quand-même important pour le théâtre professionnel lui aussi, car on y trouve toujours des spectacles d'une qualité remarquable.

Ára: 12 Ft