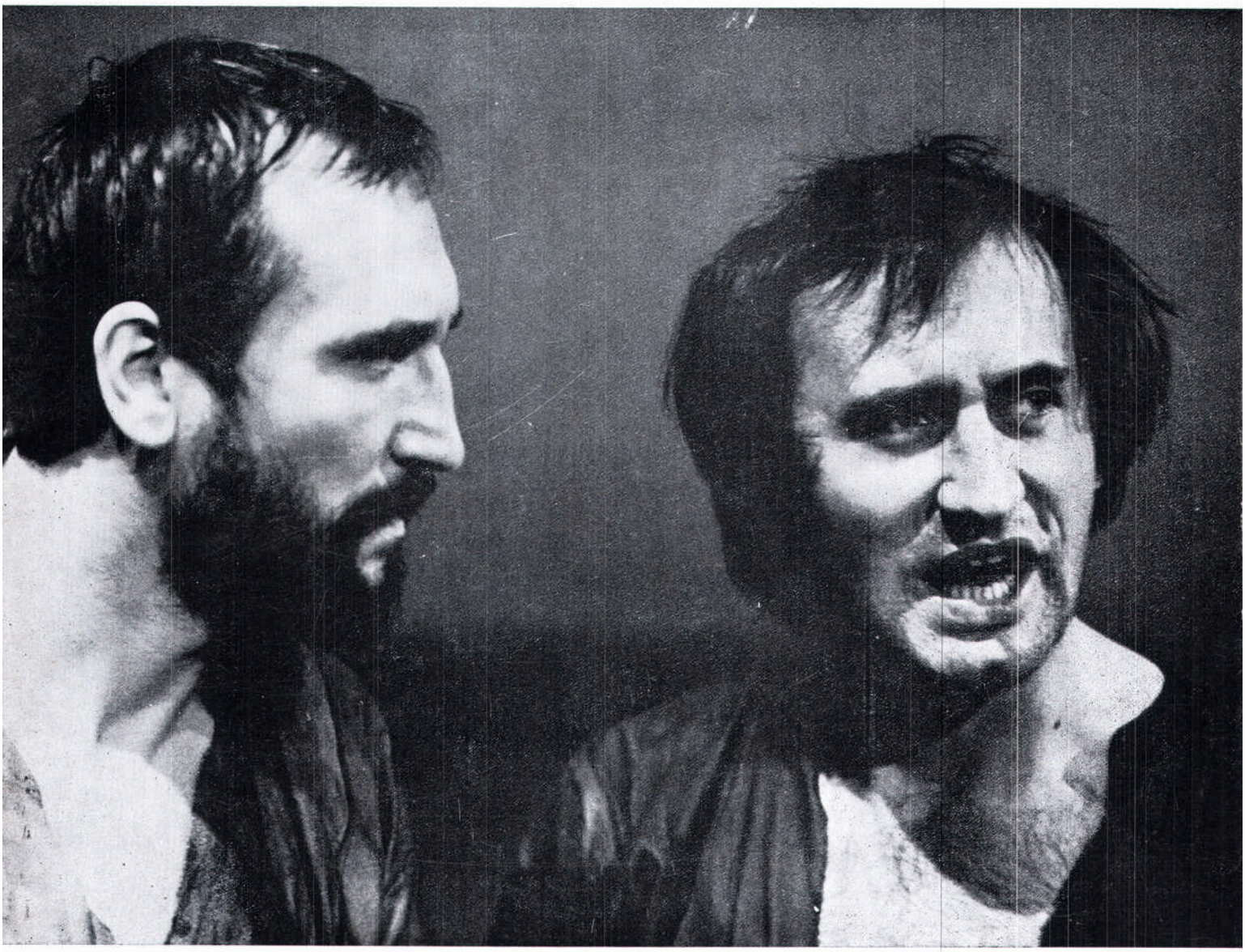
SZÍNHÁZ



Nánay István: A hűtlen hűség példája • Örkény István: Soubeyran a Várszínházban • Szántó Judit: Az amerikai deficit • Bányai Gábor: A komédia a kétségbeesés kifejezése • Mihályi Gábor: Romeo és Júlia passiója • Hubay Miklós: Ünneprontás az Elvarázsolt Szigeten • Koltai Tamás: Elutazni? Maradni? • Saád Katalin: Egy másképp működő színház

1978
December

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XI. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1978. DECEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
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 215-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,-Ft, fél évre 72,-Ft
Példányonkénti ár: 12,-Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

78.2700 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-81361

Borítón:
Blaskó Péter (Ábel) és Reviczky Gábor (Káin)
Sütő András drámájának kecskeméti
előadásában
(MTI fotó - Ilovszky Béla felvétele)

Hátsó borítón:
Synge A nyugati világ **bajnoka** című darabja Kecskeméten. Csiszár Imre rendezésében. Díszlet: Szlávik István (Bíró László felvétele)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
A hűtlen hűség példája (1)

ÖRKÉNY ISTVÁN
Soubeyran a Várszínházban (6)

SZÁNTÓ JUDIT
Az amerikai deficit (7)

BÁNYAI GÁBOR
A komédia a kétségbeesés kifejezése (10)

MIHÁLYI GÁBOR
Romeo és Júlia passiója (14)

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN
Az emberi élet nosztalgiája (17)

REGŐS JÁNOS
Színjáték, szerep, színész (19)

négyszemközt

SZEREDÁS ANDRÁS
Az első Brecht-rendezés után (24)

GERVAI ANDRÁS
Beszélgetés Kertész Ákossal (25)

fórum

FÖLDES ANNA
Új magyar dráma - új magyar színház (29)

HUBAY MIKLÓS
Ünneprontás az Elvarázsolt Szigeten (33)

TAKÁCS JÓZSEF
„Szöveg" és „produkció" (35)

világszínház

KOLTAI TAMÁS
Elutazni? Maradni? (37)

SAÁD KATALIN
Egy másképp működő színház (40)

VINKÓ JÓZSEF
Boris Vian, a drámaíró (42)

színház és közönség

MERŐ BÉLA
Színiházak (46)

NÁNAY ISTVÁN

A hűtlen hűség példája

A Káin és Ábel Kecskeméten (és másutt)

A Káin és Ábelt a színházi közvélemény, a kritika rossz, de legalábbis Sütő András más drámáihoz viszonyítva gyengébb műnek ítélte. Egyesek túlzottan elvont, korunkra lefordíthatatlan allegóriának tekintették, mások dramaturgiai következetlenségeket vetettek a szerző szemére, megint mások *ember tragédiájának* puszta lenyomataként értékelték a művet. Folyóiratunk júliusi számában Bécsy Tamás adott hangot kételyeinek, fenntartásainak.

Az elmarasztaló vélemények részben a dráma szövegének ismeretében, rész-ben a hazai első, a Nemzeti Színház el-múlt évadbeli bemutatója alapján születtek. Nem véletlenül. A dráma hozzáférhető szövege és az azt betűhíven fel-mondó, de a mű lényegéből egy árva szót fel nem fogó előadás alapján zavarba kerülhetett a néző. Csak olvasva a művet: a sodró nyelvi gazdagság már-már elfedi a dráma lényegét; a Nemzeti-ben látván az első előadást: a drámai szituációk nem születtek meg, a nyelvi szépség viszont elveszett.

Azóta három további bemutatója volt a drámának. A kolozsvári, Harag György rendezte előadásról a SZÍNHÁZ októberi számában Szakolczai Lajos számolt be. Majd szinte egyidőben két vidéki színházunk is műsorára tűzte a *Káin és Ábelt:* a kecskeméti Katona József Színház és a veszprémi Petőfi Szín-ház. A három hazai előadás, valamint a kolozsvári előadásról szóló beszámoló alapján tovább kell gondolni a mű első értelmezési kísérleteit.

Mindenekelőtt egy alapvető, elvi kérdés ismételt tisztázása szükséges: az írott műnek és a megvalósult előadásnak szükségszerűen különböznie kell egymástól, éppen ez a különbség teszi a színházat önálló művészeti ággá. Folyóiratunk e számának néhány cikke az elméleti általánosítás felől közelíti e kérdést; e drámának a sorsa viszont a konkrét vizsgálódást teszi lehetővé.

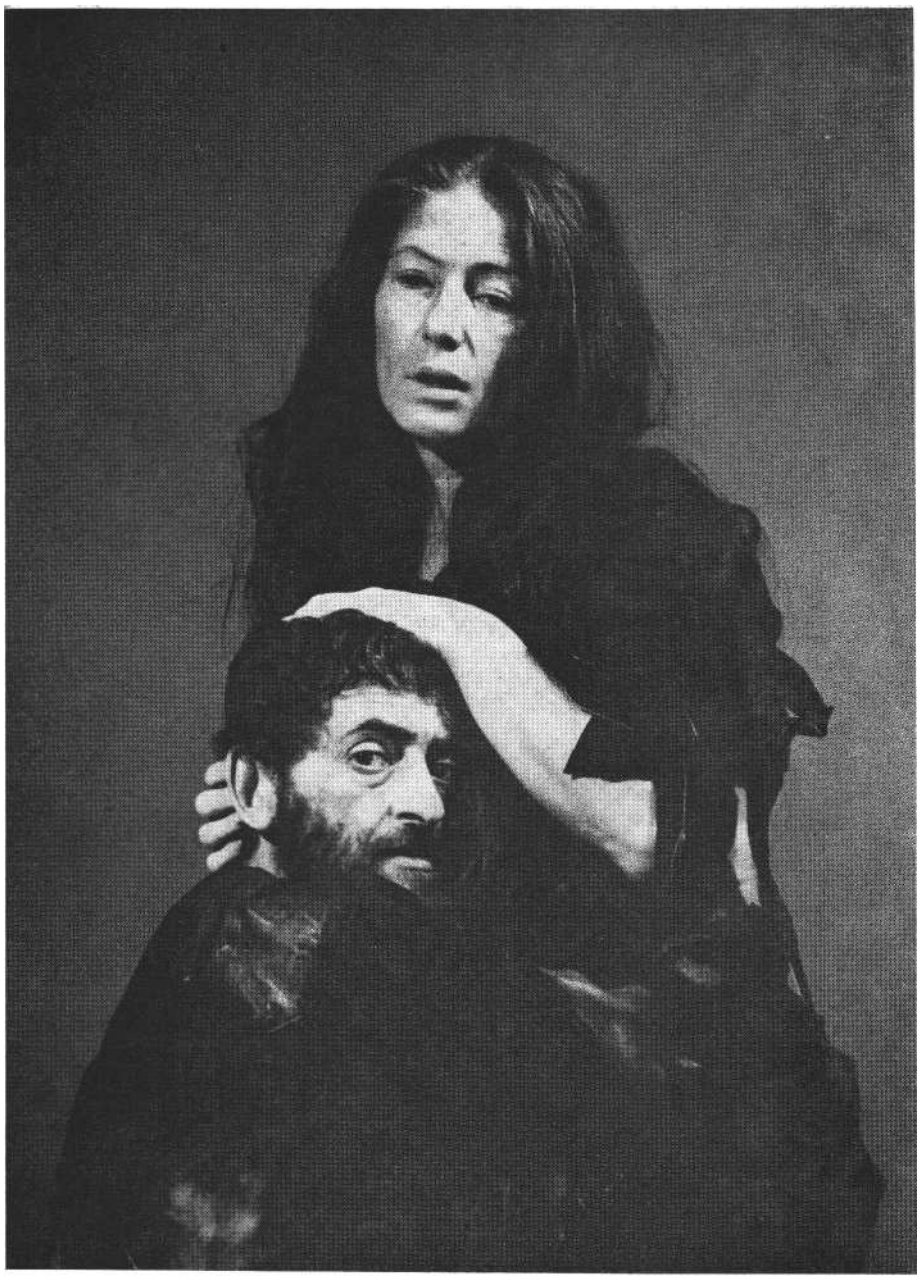
Elöljáróban leszögezhetjük: az író alkotása, a színdarab - egészen kivételes esetektől eltekintve - csak félkész áru. Próbája, értékeinek igazolása csak a színpadon történhet meg. Csak ott dől el, mi az, ami megvalósítható és meg--valósítandó ahhoz, hogy a színház valóságában ugyanaz a hatás jöjjön létre, mint amit az író is szeretne. Ez eseten-ként erőteljes, sőt drasztikus átalakításokat jelenthet, dramaturgiai átdolgozást, jelenet-átcsoportosítást, szerepek megszüntetését vagy beépítését és mindenekelőtt húzást. Ezt azonban csak az íróhoz hasonló gondolkodású, az író mondandójához mérhető koncepciójú rendező-dramaturg képes - és csak annak volna szabad - megtenni.

Sütő András drámája is rászorult ilyen értő, szeretettel, de kritikusan végrehajtott változtatásokra, átértékelésekre. Marton Endre nem tette ezt meg, Harag György igen, s úgy hírlik, maga a szerző is azt a szövegváltozatot tekinti hitelesnek, amely a kolozsvári előadás alapján kristályosodott ki. De érzésem szerint nem volt mondandója a művel Pétervári Istvánnak sem Veszprémben. Viszont a dráma szövegéhez hűtlen hűséggel közelítő, önálló értelmezéssel, s ennek megfelelő öntörvényű színpadi megvalósításban állította színre a drámát Beke Sándor Kecskeméten. Sem Marton Endre, sem Pétervári István nem tisztázta: miről szól Sütő drámája.

Ebből következik, hogy azt sem tisztázták, hogy a lírai hevületű, költői képekben tobzódó Sütő-szövegfolyamból mi a fontos és mi a kevésbé az; milyen a szereplők egymáshoz és az Úrhoz való viszonya; mit jelent a dráma lényegét tekintve az Úr szerepe és így tovább. Ennek megfelelően mindkét előadás kimerült a más-más stílusú, de egyként rutinszerű szövegfelmondásban. A Nemzeti Színház előadása - pongyolaságával, lélektelenségével, felületességeivel - kimeríti az írói hitelrontás fogalmát. A kivételesen egységes, átgondolt, pontos kecskeméti előadás viszont nem kis szövegrövidítés árán kialakította a mű egyik lehetséges értelmezését.

A dráma értelmezése körüli vitákban gyakran elhangzott az a rosszallás, hogy túlzottan leegyszerűsített a drámai képlet: adva van az Isten mint Hatalom, és ezzel szemben két magatartás, az alázaté és a szembeszegülésé. E két maga-tartás közül az író egyértelműen elítéli az ábeli főhajtást, és elfogadja a káini felemeltfejűséget. Az is elhangzott, hogy a hatalom és az emberek közötti viszony irreális, a hatalom képviselőjének nincs kézzelfogható drámai akciója az emberek ellen, illetve nem reális alternatíva a hatalommal szemben a vázolt

Jelenet Sütő András drámájának kecskeméti előadásából (Reviczky Gábor és Szakács Eszter)



Szakács Eszter (Éva) és Kézdy György (Ádám) a Káin és Ábelben
(MTI fotó - Ilovszky Béla felvételei)

két emberi magatartás. Sütő drámája azonban - megítélésem szerint - ennél jóval gazdagabb és árnyaltabb. Fogadjuk el, hogy a mű a hatalommal szembeni lehetséges viszonyokat vizsgálja, ám a hangsúly mégsem a hatalom és az ember közötti konfliktuson van. A dráma az emberi viselkedésformák, emberi viszonyok tragikus rajza egy olyan szituációban, amely lényegét és konkrét megnyilvánulásait tekintve személytelen, mégis mindenestül személyhez kötődő. Ezt a helyzetet, a hatalomnak ilyen megszemélyesülését mindennél jobban kifejezi az Isten és a hozzá fűződő viszony. Ilyen helyzetben tulajdonképpen csak hamis viszonyok jöhetnek létre. A darab négy figurája e hamis viszonyok lehetséges változatait testesíti meg.

Ábel a túlélés érdekében az alázatot választja. Furfangból és félelemből. Ahogy Káin jellemzi: „minden dicsőítések és kushadások forrása: félelem." De Ábel sorsa bizonyítja: ez a magatartás veszélyes öncsalás.

De öncsalás Káin magatartása is. A fölvetett fő, a kérdezés, a kételkedés jellemzi Káint. Ezek a jellemzők nem a lázadóéi, „csak" az öntudatra ébredő emberéi. Hiszen az Isten felmérhetetlen dimenziójú, megfoghatatlan hatalma ellen nincs értelme a lázadás gesztusának, de annyi kijár az embernek, hogy megtarthassa ember voltát. Ahogy Ádám mondja Káinról az Istennel pörölve: „Nem létedre tört: önmagát akarta csak megőrizni", vagy más szóval: „Önmagát utálta meg a hivatásunkká lett megalázkodásban". Káin kérdő-kételkedő magatartása az alaphelyzetet elfogadó, de jobbító szándékú emberé, ezt dörgöli oda Ádám az Úr orra alá: „csak gazdagabb, tán erősebb is lehetnél az ő különvéleményével !". Káin tehát úgy tesz, mint aki szembeszáll az Úrral, de szembenállása csak a kérdésfeltevésig terjed (tudjuk, sokszor ez is lehet tettértékű!). Káin öncsalásának igazi tartalma azonban az, hogy a lázadó tettek helyett az elveszett Éden felkutatásában, elérésében fejti ki minden erejét, energiáját: a jövő helyett a múltba fordul. A jelenet, amelyben megtudja Évától, hogy mindaz, amiért töri magát, nincs, csak mese, hogy „az Éden kristályfái bennünk vannak", Káin lénye teljesen lecsupaszodik: egy pillanatra a hír csaknem földre sújtja, de aztán annál nagyobb hévvel lovalja bele magát a mesébe, a „lehetetlen" kergetésének menedékébe.

Ádámot és Évát a beletörődés és a lázongás keveréke jellemzi. A bűnbe-esés okozói is, elszenvedői is ők, az utódaik sorsát féltő bűntudat és az igazságtalan büntetésük miatti keserűség mindkettejüket pótcselekvésekbe, felvett szerepekbe kényszeríti. Ádám a borban, a részegségben keres vigaszt, Éva a gondoskodó anyaszerep álarca mögé bújik.

Arabella kettős szerepet játszik a darabban: eszköz is, meg szenvedő alany is. Általa, érte, miatta válik feloldhatatlanná és végül tragikus kimenetelűvé a testvérek viszálykodása, ugyanakkor egyéni sorsában a csillagokról leszállt, földöntúli lényből a földi kínokat meg-tanuló és átélő emberré válás folyamatában az öntudatra ébredő ember filogenezisét éli meg. Ilyenformán a dráma kulcsfigurája, a többiek változását az ő megjelenése, szerepe, változása idézi elő, mindenki őhozzá mérve méretik meg.

A darab végkonklúziója: nem lehet, nem szabad az ábeli alázat, önfeladás útját választani a túléléshez; Káin szavaival: „Emberként meg nem marad-hatunk az alázat porában." De fájdalmasan rezignált Káin bizakodó szava is; nem igazi alternatíva az, hogy ezentúl kettejük helyett Káinnak egyedül kell az eget ostromolnia.

Beke Sándor kitűnően meglátta, hogy a gondolati dráma mögött emberi drámák húzódnak, pontosabban, hogy emberi drámák során bomlik ki a gondolati dráma. Éppen ezért a mű azon rétegeit kereste meg, amelyek felerősítésével minden szereplő külön-külön élheti meg a maga egyéni drámáját. Így olyan konfliktusszövevény jön létre, amelyben a szülők, a testvérek, a szeretők közötti

kapcsolatok megjelenítése reális drámai vázat alkot. Az előadás során kitűnt, hogy a dráma alaphelyzete által kialakított szituációban csüggesztően lehetetlen a szülő és szülő, a szülő és gyerek, a férfi és nő, a testvérek egymás közötti harmonikus kapcsolata. Isten ugyanis a viszály segítségével uralkodik rajtuk.

Beke Sándor annak érdekében, hogy a szabadverses hömpölygésű szöveg uralkodó jellege helyett a drámai szituációkat erősíthesse fel, alapos szövegkurtítást végzett, s akárcsak a Harag György rendezte előadásnál, itt is elsősorban a lírai kitérők estek áldozatul a rendező és Száraz György dramaturg beavatkozásának. A szövegkurtításnak fontos szempontja volt - láthatóan - az, hogy amit a színész a jelenlétével, eszközeivel ki tud fejezni, azt inkább így, színpadi gesztussal jelenítsék meg, és ne a különben szép szöveg elmondásával. A leírt szövegben számos ismétlés nehezíti a drámai cselekmény előbbrehaladását, ezért itt is az ésszerűség és a választott színpadi jelrendszer szempontjai szerint szelektáltak.

Néhány példa a szöveggondozásra. Mivel a színpadon nem a kő dominál, hanem a csupasz faágak szövevénye, ezért természetesen a gyakran előforduló helyszínre utaló passzusok elmaradtak vagy erősen módosultak. (Restellnivaló, hogy ezt a magától értetődő szempontot meg kell említeni, de sajnos túl gyakori az ellenpélda: a környezet vagy a figurák nagyvonalú kezelése, nem ritkán figyelmen kívül hagyása, magyarán a pontatlan, felületes darabolvasás.) A színész lényét számításba vevő tömörítések szép példája Éva egy sorának rövidítése. Káinnak mondja Éva az Édenről a harmadik felvonásban: „Amit láttál: nincs. Nincs. Nem létezik." A második nincs-et elhagyták, hiszen a színésznő, Szakács Eszter olyan intenzitással képes elmondani az elsőt, s oly tragikus a „nincs" és a „Nem létezik" közé iktatott szünet, hogy a fokozás a csenddel sokkal erő-teljesebb, minta szövegismétléssel. Harag György, és a nemzeti színházi előadás is, a harmadik felvonást Ádám monológjával kezdi, és elhagyja az eredeti szerinti Ábel-Arabella-jelenetet, mint olyat, ami részben ismétli a már elhangzottakat, részben fölöslegesen késlelteti a felvonás expozícióját. Beke csak részben hagyja el ezt a jelenetet, nem dönteti le az oltárt, de néhány sort meghagy a szövegből, mert szükségét érezte, hogy Ádám színre lépése előtt újból fölidézze az isteni oroszlánhangot, s ami fontosabb, ki akarta emelni az Arabella feláldozásáról az Istennek mondott ábeli gondolatot - „A legvégső határon innen kellene maradnod, Uram, a kívánságaiddal. Egy lépéssel bár - innen. De minden túl van immár azon. Vagy mindig is így volt? Csak én voltam süket és érzéketlen?" -, s ezzel Ábel cselekedeteinek motiválását gazdagítja. Mivel Arabella emberré válását hangsúlyozza a rendező, több olyan szöveget elhagy, amely ezt a folyamatot keresztezi, vagy kibontakozását megakasztja, például a második felvonásbeli Ábel-Árabella közös áldozat jó részét („Az isten és az emberfia közé helyezkednél!").

A rendező mindenekelőtt a figurák reális, egyéni drámájára figyelt, tehát ezeken keresztül fejeződik ki a mű gondolati lényege. *Ez az* előadásban úgy jelenik meg, hogy a tér, a világítás, a látványelemek - elszakadva a szerző előírásaitól - a mű általános érvényűségét fejezik ki, s a neutrális közegben zajlanak a nagyon kidolgozott, színpadi akciókban dús mikrodrámák.

Sütő András szerzői utasítása szerint a színpadon „trópusi táj és hangulat. A háttérben három cölöpkunyhó. Ádám kunyhójának bejárata fölött s kétoldalt megfojtott, száradó óriáskígyó. Az Ábelén áldozati bárányok, kecskék bőre; a Káinén búzakéve ... Az előtérben Ábel hatalmas áldozati oltára, tövében vérfoltos kővel".

Kecskeméten Szervátiusz Jenő díszlete egyetlen ponton találkozik a szerző elképzelésével, ez pedig az előtérben álló oltár és a véres kő. Az alapszőnyeg és a színpad takarása körös-körül krémszínű. A színpad mélyén a krémszínű takaró-függönyökből félkör alakú apszis van, amelynek közepében egy nagy, alaktalan, fekvő fekete kő, mint egy templomi oltár. A színpad elején, baloldalt egy hasonló, de hasábszerűre faragott fekete kő áll, ez Ábel oltára - ezek a díszletelemek. Ábel oltára előtt véres, valódi kő fekszik. A háttérre az előadás adott pontjain, amikor például az Édenre emlékeznek vissza, illetve a történés a reális szituációból kilépve a lélek, a benső színpadán játszódik, egyre vörösebb tónusú, leginkább biológiai metszeteket idéző, absztrakt képeket vetítenek. A darabban oly sokszor szereplő vihart, mennydörgést, villámlást Vukán György elektronikus effektusokból építkező zenéjével-zörejével, illetve a világítás intenzitásának változtatásával - de nem a villámlás imitálásával - jelzik.

A szerző utasítása szerint először Ábel jön be, és az oltárra helyezi áldozati aranycsészéjét. Az előadásban az üres színre Káin lép, előrejön a színpad jobb széléig, megáll és felvetett fejjel, hosszan, szótlanul néz előre. Csak ezután lép be Ábel, és néhány összeakasztott nagy faágat, mint egy alacsony sövénydarabot hoz be, oltára mellé helyezi, és lehajtott fejjel kedvtelve nézi. Ekkor tör ki a vihar. Az előadás első pillanatában látványban exponálódik tehát a darab lényeges ellentéte, a lehajtottfejűség és a felemelt fő konfliktusa.

(A Nemzeti Színházban köves tájat imitáló huzattal fedett puha laticel alapszőnyeg van a színpadon. A háttérben nagy „kövekből" összerakott barlanglakásféle, Ádám tanyája, baloldalt Ábel, jobboldalt Káin kőkunyhódíszlete. Baloldalt elöl ugyanilyen kövekből emelt hatalmas oltár és a véres kő - minden műanyagból. A színészek nagy erőfeszítéssel imitálják, hogy nehéz követ emelgetnek, cipelnek. Az egész előadásra az imitálás a jellemző, a színészek minden megmozdulása olyan, mintha tennének valamit, de csak markírozzák a cselekvést, az indulatot [színpadi verekedés, pofon stb]. Az oltár előtt kis medence, vízzel, hiszen a szövegben van egy felszólítás: „Nézd meg az arcod, ott a víztükörben!". A dörgés valódi dörgéshangeffektus, a villámlás kékes fények felvillantása. Érthetetlen, hogy az óriási hangzavarban miért rohan ki Ábel a kunyhójából, és miért fú bele az odakészített kürtjébe és így tovább.

Veszprémben a színpad szinte teljes területét három, fehérre meszelt, magasra csúcsozott, stilizált fatetővel le-zárt vályogkunyhó-díszlet foglalja el. Akárcsak a férfiak meztelen felsőtestre kerülő szőrmemellénye, halinanadrágja és tornacipőből átalakított, magas szárú halinalábbelije, a díszlet is valami archaikus parasztközegre utal. [Nem úgy a nők öltözete, az ugyanis egybeszabott, oldalt combtőig felhasított aljú, akár estélyinek is használható ruha - különösen Arabella vörös ruhája.] Baloldalt, elöl fehér téglatest műanyagból, arany díszekkel kiverve - *ez az* oltár. Előtte fűrészporral megtöltött párna mint véres kő, és akárcsak a Nemzeti Színházban, itt is a kis tavacska. A dörgés, villámlás naturális hang- és fénykulissza. Az expozíció kísértetiesen hasonlít a

nemzeti színházbelihez. A tavacskának a tükörszerephez képest más funkciója is van. A jobb hátsó saroktól a kis medencéig enyhén lejt a színpad. Erre a lejtőre a második felvonás előtti szünetben egy keretre szerelt nylonlepedőt helyeznek a díszítők. A színpad hátterében talál egymásra Káin és Arabella. Mivel mindig az a térfél van megvilágítva, ahol a szereplők állnak, ez esetben a színpad hátsó középső része. Amikor Káin és Arabella megcsókolják egymást, kialszik a szereplőket megvilágító fény, és a nylonlepedő fölött a zsinórpadlásról elered a vízpermet, amit egy külön reflektor rézsút-súrló fénnyel még hatásosabbá tesz, miközben a hangszórókból esővíz-csordogálás és tavaszi zsongás-szerű zene hallatszik, elnyomva a szín-padi eső zaját. A víz a nylonlepedőn a medencébe folyik, hosszú generálsötét alatt a díszítők kiráncigálják a lepedőt. Harag György rendezésében is nylonra csurog az eső, ott azonban épp a víz-cseppek kopogó zaja fontos kontraszt-eleme a csókban összeforrt pár látványának. Veszprémben tehát egy ötlet visszájára fordult.)

A második felvonás első jelenete Arabella és Káin találkozója és egymásratalálása. A kecskeméti üres színpadra bejön Káin, és a padozatba vágja dárdáját. A magával hozott kötelet igazgatja az apszisban lévő kő mellett, beszalad Arabella, és elkapja a kötél másik végét. A veszekedve évődő dialógus alatt a kötél köti össze a két embert, és ahogy a köztük levő pszichikai távolság csökken, úgy kerülnek a kötél mentén egy-máshoz közelebb. Amikor Káin ön-magát kiáltja istennek, eldobják a kötelet, és a dörgés hangjára az apszis-kő tetejére rohannak, itt öleli át védőn Arabella Káint, itt csókolják meg egy-mást. A csók után generálsötét. De - a szerző előírásától eltérően - nincs esőzuhogás sem hangban, sem látványban. A párbeszéd ritmusa és feszültsége, a csókban kulminálló egymásratalálás, valamint a generálsötét utáni megszólalásuk lírája minden esős effektusnál jobban fejezi ki a jelenet lényegét.

A darab legproblematikusabb epizód-ja az a jelenet, amikor az Úr szól Ábelhez. Harag György egyszerűen elhagyja az Úr hangja szövegét, és csak Ábel válaszaiból derül ki, hogy az Úr megszólalt számára, és mit mondott neki. Kecskeméten Beke vállalta annak veszélyét, hogy az író elképzelésének megfelelő megoldás *Az ember tragédiájának* re miniszcenciája lesz, és valahonnan a magasból hangszórón halljuk az Úr hangját. Ez a megoldás nemcsak azért problematikus, mert emlékeztet Madáchra, hanem azért is, mert a darab szerint a szózatot csak Ábel hallja, de természetesen a néző is, akkor viszont miért nem hallja Arabella? Márpedig a szerző a beszélgetés alatt elszenderedteti Arabellát. Az előadás részben elfogadtatja ezt a megoldást, ugyanis Blaskó Péter úgy építi fel Ábel szerepét, hogy elhisszük neki: Ábel az Úr kedvence, tehát ha szól, csak neki szólalhat meg személyesen. Ám mégis némi hiány-érzésünk marad ennél a jelenetnél.

(A Nemzeti Színházban az Úr Ábel hangján szólal meg. Ez éppenúgy nem ad választ arra, miért nem hallja az Urat Arabella, de ráadásul Ábel szempontjából is átgondolatlan, mert ha az Úr Ábel hangján szól, akkor Ábel mint egy maga teremtette lénnyel beszél az Úrral. Ám akkor hogy szólal meg minden néző számára objektiválódva a hang felülről, a mennyekből?

Veszprémben az Úr megszólaltatásának azt a formáját választották, amit Kolozsváron alakítottak ki, azaz csak Ábel válaszait halljuk, abból kell kikövetkeztetni az Úr szövegét is. Ez ugyan a legkifejezőbb megoldás, de ehhez olyan kiváló színész kell, aki érzékeltetni tudja a fél szövegből az egészet. Erre a veszprémi színháznak nem volt színésze.)

A kecskeméti előadásban már a második felvonásban, de a harmadik alatt többször is, Ábel újabb és mindig nagyobb ágsövénydarabot cipel be a szín-padra. Amikorra Arabellát fel kellene áldoznia, a nézőtér és a színpadnak Ábel oltára mögötti része között sövény-barikád emelkedik. A sövény előtt van Arabella, mögötte Ábel, s amikor Ábel az időközben a színpad közepére helyezett véres követ feje fölé lendíti, be-rohan Káin, kicsavarja testvére kezéből a követ, és lesújt vele Ábelre. Ábel, fél testtel a nézők felé előrebukva, a sövény-re zuhan. Ádám és Éva is a sövény mögé állnak, a sövény elzárja tőlünk őket. Így hangzik el Éva keserű siratója, és így Káin fájdalmas fogadkozása. Az egész kép mérhetetlen reménytelenséget sugall.

Ez az előadás azonban nemcsak a rendezői értelmezés és a puritán, jel-képes és valós látványelemek, szcenikai megoldások miatt tekinthető jól megoldottnak, hanem azért is, mert ideális szereposztásban került színre Kecskeméten a darab. A színészek mindegyike tudta, mit játszik (sajnos, a többi előadás szereplőivel szemben - tisztelet a kivételnek, a veszprémi Ádámnak: Horváth Lászlónak - ezt erényként kell említeni!), a csend, a hangsúlyok, a gesztusok nyelvén minden szó, minden mondat pontosan értelmezett. (Mindez nem mondható el a másik két előadásról. A Nemzetiben a színházhoz méltatlan módon eldarálták a szöveget, és olyan színészvezetési alapbaklövések is előfordulnak, hogy Ábel rászól Arabellára, ne nézzen Káin kunyhójára, ám a rendező Arabellát Káin kunyhójának éppen háttal állíttatja. Veszprémben sem tudtak a színészek megbirkózni a szöveggel, és a színészvezetés itt is átgondolatlan, következetlen. Megint csak egyetlen példa: Káin és Arabella második felvonásbeli nagy jelenetében, amikor még éppen csak megszólítják egymást, Káin máris Arabella mellé guggol, és csaknem átölelve folyik a diskurzus, és akkor távolodnak el egymástól - mivel el kell valahogy jutniuk a későbbi csók helyére -, amikor a szituáció belső erővonalai alapján éppen közeledniök kellene.)

Blaskó Péter és Reviczky Gábor testvérpárosa a sem egymás nélkül, sem egymással élni nem tudás megtestesítője. Összetartoznak, mégis minden megnyilatkozásukból kiderül: tűz-víz emberek ők. Ellentmondásos összetartozásukra verekedéseik a legjobb példa, úgy akaszkodnak össze, hogy egymást csépelve is egymásba kapaszkodnak.

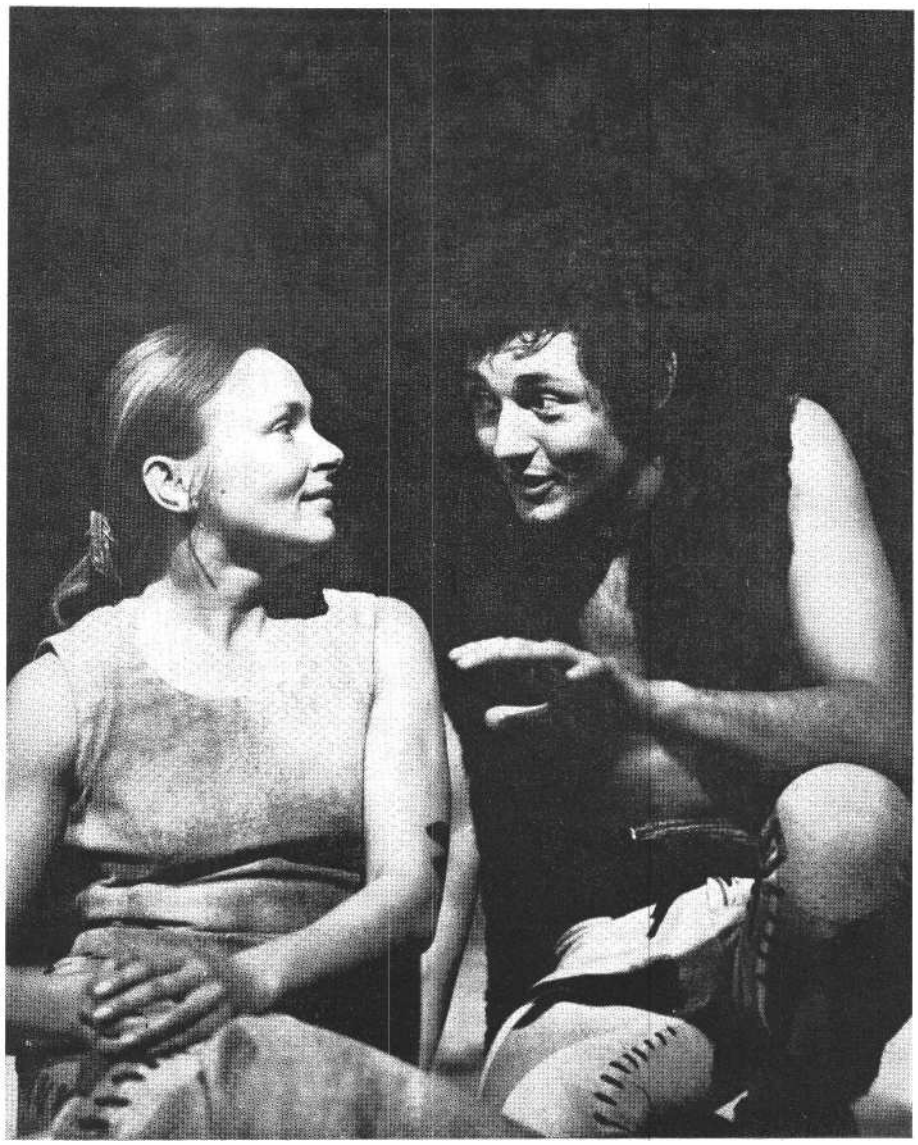
Reviczky Gábor Káinja nemcsak az Úrral feleselő lázadozó, néha nagyon nehéz feltartania a fejét, igencsak szeretne engedni ebből a tartásból. Konokul szomorú ember Reviczky Káinja, aki csak két esetben enged fel: Arabellával való jelenetében és amikor anyjával az Édenről mesélnek egymásnak. Reviczkynél a felvetett fő nem a fejtartásban nyilvánul meg, hanem egész testének ugrásra, támadásra, védekezésre kész állapotában. Reviczkynek utánozhatatlan légköre van, még akkor is, ha nem egyszer szövegproblémákkal küszködik. Az előadás zárómonológja, Ábeltől való búcsúja, a vereség ellenére is megtörhetetlen ember szomorú tartása az előadás egyik legszebb pillanata.

Blaskó Péter sem lehajtott fejjel játsz-

sza a lehajtottfejűséget. Az ő Ábelje hinni szeretne az Úrban, mindent meg-tesz, hogy igazi legyen ez a hit. Éppen ezért azokban a pillanatokban a legmeg-rendítőbb, amikor kiesik a magára vett hivő szerepből, amikor megvallja Káin-nak, hogy néha irigyli őt, amikor szembe-száll Arabelláért az Istennel. Ellentmondásos Blaskó Ábelje, megmutatja a hit árnyoldalait is. Arabellával való viszonyában a szerelmes férfi érzései, önmaga életének féltése, a féltékenység, a nőnek való kiszolgáltatottság, ugyanakkor a mindezeken a félelem mindennél erősebb parancsa által igazgatott felülemelkedés egyaránt kifejeződik a játékában.

Kézdy György és Szakács Eszter bebizonyította, hogy Ádám és Éva nem csupán mellékszereplői a drámának. *Kézdy* keserű, acsarkodó Ádámot jelenít meg. Már kezdő szavaiból, a hozsannázó „dicsőség, dicséret"-ből fröcsköl az Úr iránti tehetetlen gyűlölet. Kézdy alakításában Ádám egy pillanatra sem válik kedélyes borosflaskává, nála a részegség nem a humor forrása, ha-nem komolyan véve Sütő szavait, Ádám egyetlen vigasza. A bűnbeesést felidéző nagy féltékenységi jelenetben tovább fokozza a tehetetlen düh és kiszolgáltatottság motívumát, a két ember veszekedése és egymásba kapaszkodó lecsendesülése tragikusan megrendítő. Kézdy alakításának csúcsa a Káinért pörölő monológ. Előrejőve a színpad széléig halkan, szelíden kezdi beszélgetését az Úrral, hangját ritkán emeli fel, de mondatai egyre fájdalmasabbak, egyre keserűbbek és egyre lázítóbbak. Minden kérdése egy-egy felséggyalázó petárda; ekkor válik egyértelművé, hogy Káin és Ádám ugyanúgy és ugyanazt teszik, és ugyanúgy nincs esélyük az Úrral szemben.

Szakács Eszter Évája kemény asszony, aki önmagát gyötörve is vállalja a tettét és következményeit, még akkor is, ha ez minden utódjára kihat. Szakács Eszter úgy mondja el a mangót, narancsot, édesburgonyát kínáló sztereotip szövegeit, hogy csupán e néhány szóból ki-derül: Éva kénytelen vállalni az ősanyaságot, menekül ebbe a kényszerű szerepbe, mert nem tud mást adni a környezetének, csak ezt. Egyszer tud mást adni: Káinnak az igazságot, hogy az



Dobos Ildikó (Éva) és Vitai András (Káin) a Sütő-dráma veszprémi előadásában (MTI fotó)

Éden nincs, csak bennünk létezik„ Ebben a vallomásban Szakács Eszter Éva tragédiáját mutatja be: Éva is egy álomvilágban él, amibe Káin csak még inkább beleringatja, de egyszer szembe kell néznüük a valósággal, és ekkor válik Éva Káin és Ádám társává abban a hitben, hogy a dolgok megváltoztathatatlan rendjébe soha nem lehet belenyugodni.

Mátray Márta játssza Arabellát, a darab legnehezebb szerepét. Amikor megjelenik, fehér ruhában van, aztán egyre sötétebb a ruhája, a harmadik felvonásra ugyanolyan színű, mint a többieké. A rendező e külső eszközzel jelzi Arabella földi emberré válásának folyama-tát. A színésznő is megteremti a változás fő vonalát, kontúrjait, ám nem mindenben sikerül még Arabella személyes sorsának konfliktusait és az isteni akarat eszközjellegéből adódó konfliktusokat egységbe hoznia.

Mindhárom *Káin és* Ábel-előadást középiskolás diákközönség körében láttam. A Nemzeti Színház szépelgő, érdektelen előadását végigunatkozták, végigbeszélgették; a veszprémi színház melodrámába fúló előadásán jókat nevettek; a kecskeméti előadáson az első perctől az utolsóig pisszenéstelen, feszült, a színpadi eseményekkel együtt lélegző csend volt.

Sütő András: Káin és Ábel (Kecskeméti Katona József Színház)

Díszlettervező: Szervátiusz Tibor m. v. *Jelmeztervező:* Szakács Gyöngyi. *Zene:* Vukán György. *Rendezte:* Beke Sándor.

Szereplők: Szakács Eszter m. v., Kézdy György m. v., Reviczky Gábor, Blaskó Péter, Mátray Márta, Fekete Tibor.

Sütő András: Káin és Ábel (Veszprémi Petőfi Színház)

Díszlettervező: Neogrády Antal. *Jelmeztervező:* Hruby Mária. *Rendező:* Pétervári István.

Szereplők: Dobos Ildikó, Horváth László, Vitai András, Sárvári Győző, Takács Katalin.

ÖRKÉNY ISTVÁN

Soubeyran á Várszínházban

Korunk (egyik) paradoxona: a nemzeti érzés fellobbanása, a népek elkülönülése, az írek, a baszkok, sőt most már a bretonok szabadságharca *egyfelől,* és *másfelől:* ennek pont ellenkezője, a nemzetek egymást keresése, utazási láz, a turizmus tébolya, az országhatárok elmosódása, kongresszusok, Ibusz-utak, sportolók, színészek, énekesek, sőt most már egész operák és színtársulatok vendég-játéka. Voltaképpen persze mindenütt magunkat keressük, és hogy sajátosságainkra jobban rátaláljunk, másokra lettünk kíváncsiak. Egy új nomádkorszak virradt a világra. Örvendezzünk? Ha hasznát látjuk, miért is ne?

Márpedig, ha a magunk színházi fejlődésgörbéjét nézem, ez a - sajnos - majdnem vízszintes vonal mindig olyankor cikázott föl, amikor külföldi vendéget fogadtunk ; Peter Brookot, Tovsztonogovot, Ljubimovot és most, a Várszínházban - méghozzá másodszor - a berlini Volkstheater rendezőjét, aki évekig dolgozott Benno Besson vezetése alatt, de azzal a férfiönállósággal, amire csak a nők képesek: Brigitte Soubeyrant. Ezúttal Brechtet rendezett, az általam inkább tisztelt, mint szeretett mester egyik közepes színdarabját. *(Egy fő az egy fő.)* Bemutatója Darmstadtban volt, 1926-ban, fordította Garai Gábor, tőle kissé idegen, de mégis hiteles, szellemes, durva, sőt közönséges kaszárnyahumorral. Így jött létre a Várszínház eddig legjobb előadása.

A mi színházi életünk egyik nagy tehertétele a színészek és rendezők évtizedek óta összeszokott együttese, aminek (előnyei mellett) a hátrányait is elég-szer tapasztaltuk : épp az összeszokottságból eredően a váratlanság, a megújulás, a meglepetés hiányát. A legtöbb magyar színházba járó már az előadás *előtt* nagyjából tudja, mit fog látni a függöny felgördülése után. Így aztán minden „idegen test" - főleg, ha tehetség hordozója - olyan felfrissülést hozhat egy színházba, mint a beteg szervezetnek a vérátömlesztés.

Mi már sokszor és sokféleképpen játszottuk Brechtet, időnként nagyon

Véres Ötös: Jobba Gabi (Iklády László felv.)

jól, de mindig csak kétféle értelmezésben: vagy realisztikusan, vagy pedig absztraháltan. Soubeyran első meglepetése az volt, hogy ez a két felfogás nem zárja ki egymást, sőt, kitűnően összefér, egymást fokozza, erősíti. Így például, amikor a díszletmunkásként működő színészek sörösrekeszek tömegéből egy katonai kantint hevenyésznek a színpadra, a látvány puszta jelzés, melynek semmi valóságértéke nincs. Amikor azonban beülnek a kantinba, és a markotányosnőt játszó, egyszerre égi tüneménynek és sarki prostituáltnak látszó Törőcsik Mari odahajigálja nekik a BEER föliratú konzervsöröket, a játék azonnal átvált a natúrába: igazi katonák ülnek az igazi kantinban, s talán még igazi sört is innának, ha nálunk a konzervsör kapható árucikk volna.

Egymást követik ezek a váltások a reálisból az irreálisba, a hitelességből a lehetetlenbe és vissza - aminek egyetlen megvalósulása a bohóctréfa lehet csak (amire egyébként Brecht valósággal csábítja a rendezőt). Soubeyran második meglepetése, hogy ezek a bohóctréfák a cirkusz porondján is megállnák a helyüket, majdnem mind telitalálatok. Az, hogy a kitűnő Jobba Gabit jutasi kiképző őrmesterként szerepeltette, vagy az a harsány laktanyai humor, amellyel elárvereztetett egy „elefántot", a legendás emlékű Rivelseknek is becsületükre vált volna.

A vendég harmadik meglepetése, hogy cirkuszi játékához megtalálta a beleillő clownt, Iglódi István személyében. Ezt némileg megkönnyítette neki, hogy idegen lévén, nem ismerhette a hazai beskatulyázottságokat, de még így is nagy fölfedezés volt ezt a lehetőséget a más alkatnak tetsző Iglódinak fölkínálni, s így e kitűnő színésznek egy tőle rég nem látott remeklésre alkalmat adni.

A bravúrok e szériája mellett csak azt sajnálhatjuk, hogy az előadás pergő, szikrázó ritmusa ellenére maga a szöveg lomhának, lassúnak, bőbeszédűnek hat, minden bizonnyal azért, mert a vendégrendező a hazai színészekkel tolmács révén érintkezett; ő tehát németül hallotta, ami a színpadon magyarul hangzott el. Brecht e darabjának párbeszédeiben kizárólag agyonhasznált és elkoptatott közhelyeket használt föl. (Ezt a megállapítást nem szántam gáncsnak. Magam is azt vallom, hogy a színpadi beszéd semmiféle cizellálást, díszítő elemet nem tűr meg magán, és például *Macskajáték* és *Tóték* című darabjaim írása közben gondosan száműztem minden metaforát.) Igen ám, de a közhely semmitmondó marad, ha meg nem emeli, föl nem forrósítja valami - az őt körülvevő szöveg, a szituáció, amelyben elhangzik, vagy valamilyen rejtett, nyelvi képzettársítás. De éppen ez az, ami más nyelvre nem fordítható, tehát elkerüli a más anyanyelvű rendező figyelmét. Ha a piros ceruzát a szöveg alapos megrövidítésére használták volna, akkor Soubeyrannak köszönhetné a Várszín-ház első hibátlan előadását.

Bertolt Brecht: Egy fő az egy fő (Népszínház) Fordította: Garai Gábor. *Rendező:* Brigitte Soubeyran m. v. *A rendező munkatársai:* Gyarmati István és Kutschera Éva. *Zeneszerző:* Paul Dessau. *Zenei vezető:* Selmeczi György. *Koreográfus:* Szigeti Károly. *Díszlet-jelmeztervező:* Helmut Brade m. v.

Szereplők: Tolnai Miklós, Hetényi Pál, Bősze György, Mihály Pál, Jobba Gabi, Iglódi István, Tordai Teri, Hável László, Szűcs Ágnes, Törőcsik Mari m. v., Angster László, Nagy József, Gieler Ferenc, Hodu József, Kis-Várday Gyula, Kozáry Ferenc, Tardy Balázs, Teizi Gyula, Tóth József. *Zenészek:* Selmeczi György, Bíró Rudolf, Mester Gábor, Kenderessy Sándor, Préda László, Schuszter György.

SZÁNTÓ JUDIT

Az amerikai deficit

A Nem félünk a farkastól Szolnokon

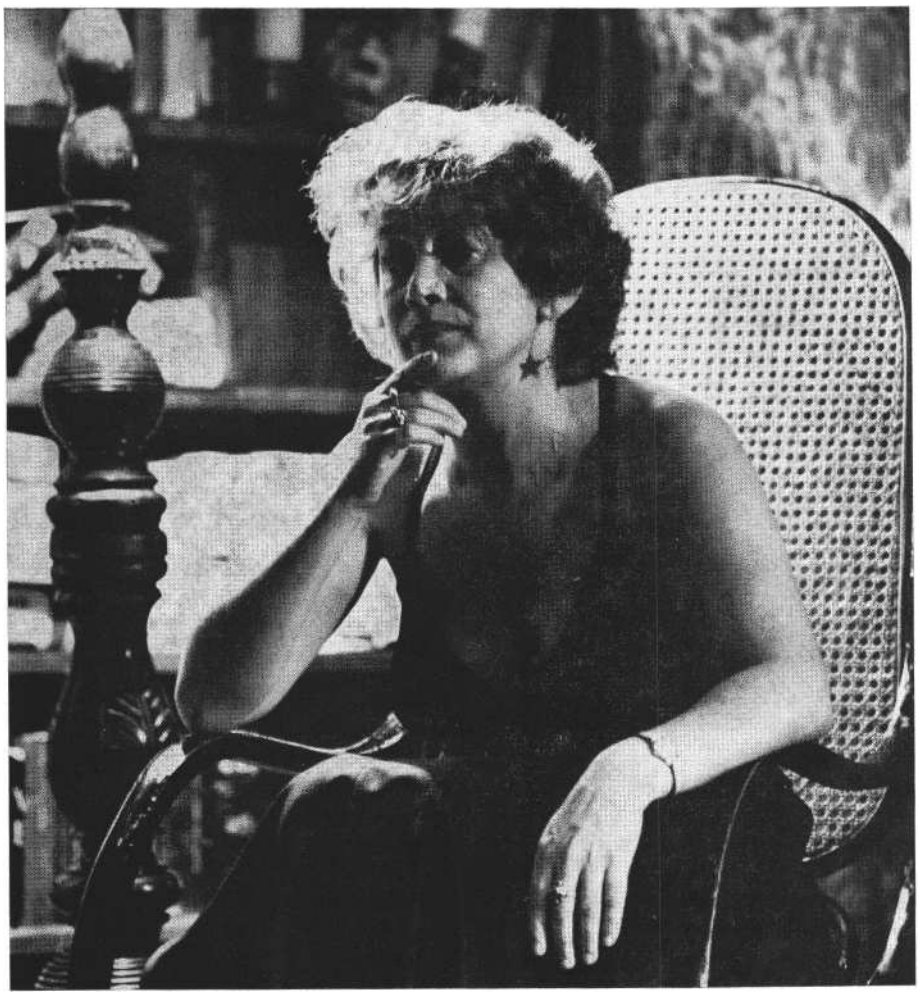
A tökély abszolútuma

Az előadás úgyszólván tökéletes.
Paál István, rendezői avantgardunk egyik vezető egyénisége, akinek produkcióit eddig egy-egy rendezői koncepció megvalósulásaiként lehetett méltatni, most bebizonyította, hogy mást is tud, méghozzá ugyanilyen színvonalon : alázattal közeledni egy olyan típusú drámához, amelyben nem annyira rendező-ként érvényesülhet (e szakma mai értelmezése szerint), hanem először dramaturgként, később játékmesterként. Aiszkhüloszt, Shakespeare-t, Kleistet, Csehovot - vagy, hogy Paál eddigi munkásságának körén belül maradjunk, Camus-t, Jarryt, Bulgakovot, Beckettet, Dürrenmattot sokféleképp lehet értelmezni anélkül, hogy a szerző, a dráma önmagával való azonossága megszűnnék; Albee e reprezentatív műve azonban, ha valóban azt akarjuk tolmácsolni, úgyszólván nem értelmezhető másképp, mint betűi szerint. Még csak az ábrázolás gazdagításáról, árnyalásáról sem eshet szó, mert a figurák magukba sűrítenek minden lehetséges tulajdonságot, és egyben annak visszáját is. George és Martha egyszerre rokon- és ellenszenvesek, szánandók és undorítóak, emberiek és embertelenek, hóhérok és áldozatok, hatalmasak és kiszolgáltatottak, szörnyek és ember-szabásúak, érthetők és követhetetlenek, és még szaporíthatnánk az ellentétpárokat: kevés az olyan szín, amely, kiegészítő és ellentétes árnyalataival egyetem-ben, ne lenne bennük kimutatható. Es ugyanígy, szélesebb értelemben., helyzetük, a világhoz való viszonyuk is egy-szerre lucid és zavaros, menthető és el-ítélendő, hősi és gyarló. És ha a rendező legalább hangsúlyokat próbálna eltolni, akkor is a művet hamisítaná meg, mert ha az ellentétes tulajdonságok kísérteties tudatossággal megkomponált aránya felbomlana, megbomlana a dráma - egy albee-i címet kölcsönvéve - „kényes egyensúlya" is. Tulajdonképpen csak Nick alakja nyújt szabad felületet az értelmezéshez, mert a szöveg nem igazít el egyértelműen arra nézve, hogy a sivár jövőnek ez az atlétikus kulcsfigurája milyen mechanizmus szerint működik, hogy engedelmessége, amellyel házigazdái játéksorozatában sodródik, mennyiben fakad szimpla ostobaságból, mennyiben számító tudatosságból és mennyi-ben a sok italtól is motivált kábult döbbenetből, pontosabban, hogy ezen indítékoknak mi a hierarchiája. Nick ábrázolásában kap tehát bizonyos fokig szabad kezet a rendező, de egyrészt ez a lehetőség is csak viszonylagos, hiszen Nick dramaturgiai funkciója, a darab összmozgásában viselt szerepe már ismét a maga többértelműségében egyértelműen meghatározott, másrészt alakjának értelmezése mindenképp az elő-adásnak csak másodrendű aspektusa marad.

Paál István rendezésének dicsérete tehát ez esetben elválaszthatatlan a dráma elemzésétől, mesteri építkezésének dicséretétől. Minden mozzanat az íróéval egyenértékű tudatosságról tanúskodik. Hiszen a cselekmény, a dialógus egyes fázisaiban a jellembeli ellentétpárok más-más tényezői dominálnak, de úgy, hogy a mélyben ugyanakkor ott hat a többi összetevő is: amikor Martha szadistán gonosz, ugyanakkor nyomorultan kiszolgáltatott is, amikor George szánandóan megtört, egyszersmind felelősen önpusztító, és ismét folytathatnók az ellentétpárokat, amelyek az előadás minden pillanatában gyönyörűségesen jelenvalóak. A rendezői dramaturgia mintaszerű megnyilvánulásával állunk szemben, melyhez képest a tulajdonképpeni rendezői munka másodlagos.

Annál fontosabbá válik viszont a játékmesteri tevékenység, amely a rendezői dramaturgia felismeréseit hús-vér színészi valósággá alakítja. Ezt a hajszál-pontos elemzést intellektuálisan és érzelmileg négy, meghatározott alkatú színésszel elfogadtatni, utána képzeletgazdag fizikai valósággá formálni úgy, hogy a figurák önálló létezése csak a másik oldalát jelentse egy tökéletesen össze-csiszolt összjátéknak - ez annyit jelent, mint a munkafolyamat időtartamára egyetlen organizmussá alakulni, s a vitákat, változtatásokat, finomításokat is úgy végrehajtani, ahogy egyetlen ember küszködik önmagával, a vállalt feladat minél tökéletesebb megoldása érdekében.

Könnyű például kimondani, hogy a szereplőkben egyszerre van jelen minden tulajdonság mint állítás és mint tagadás; de hát könnyű Marthának és George-nak, elvégre ők Albee fejében születtek meg - a természet esendő mű-helyében gyúrt színészekből szükségképp hiányzik ez a teljesség. A választás persze nem véletlenül esik egy-egy színészre; valamely, a figura szempontjából lényeges tulajdonság nyilván feltűnően jellemzi művészetüket. Margittay Ágit például Marthához rokonítja a művészi értelemben vett közönségesség., érzékiség, és ami színészi egyéniségét különösen pikánssá teszi - az effajta tulajdonságokhoz ritkán társuló erős intellektualitás. A színész Végvári Tamás és George legnyilvánvalóbb közös nevezője a sebezhetőség, a világ inzultusai elől jobb híján passzivitásba menekülő érzékenység; Pogány Györgyöt pedig már külső megjelenése is predesztinálja Nick, a jóképű, izmos csődör és önjelölt világhódító szerepére. De vajon ugyanilyen mértékben volt-e jelen Margittay Ágiban Martha szenvedélyessége, frusztrált tragikuma, Végvári Tamásban George intellektuális fölénye és kegyet-lensége, Pogány Györgyben Nick kiszámított (bárha magát mindig elszámító), rugalmas törtetése? (Nála, a pályakezdő színésznél ráadásul még technikai problémákkal, önmaga és lehetőségei még hiányos ismeretével is lehetett volna számolni.) És a drámával való együtt-élés, együtt gondolkodás folyamata mind-ezeket a színeket - és a többit is - elő-hívta színészi érzékenységük filmjén. És mindennek eredményeként született meg - egy tökéletesen összehangolt, áldozatos együttes teljesítményen belül --egy nagyformátumú, úgyszólván definitív alakítás, minden bizonnyal egyike az évad legjobbjainak: Végvári Tamásé, akiben bevallom, magam is csak most fedeztem fel (nyilvánvalóan nem az ő, de nem is csak az én hibámból ilyen késedelmesen) a nagy, a mindent tudó színészt. Született egy kitűnő alakítás: Margittay Ágié, egy érdekes és nagy reményekre jogosító: Pogány Györgyé és egy maradéktalanul hasznos és helyén való: a Honeyt alakító Szoboszlai Éváé. Ez utóbbi különös hangsúllyal dicséri Paál István munkáját. A fiatal színésznőt most láttam először színpadon, és igazából nem tudom felmérni képességeit; lehet, hogy a későbbi találkozások során jelentős művésznek bizonyul majd, lehet, hogy a szürke átlagot gyarapítja. Honey viszonylag egyszerű szerepében nem mutat különösebb alkotó egyéni hozzájárulást, és egy más produkciót le is húzhatna, a negyedik kerék el-elakadásával. Itt azonban olyan precízen, tömören, ízlésesen valósítja meg az instrukciókat, olyan természetesen illeszkedik



Margittay Ági (Martha) a Nem félünk a farkastól szolnoki előadásában

be a színpadi fogaskerékrendszer mozgásába, hogy viszonylagos szürkesége egybeolvad, azonosul Honey viszonylagos szürkeségével.

A tökély relativitása

És most következzék egy meglepően hangzó vallomás. Miközben nem szűntem meg csodálni az előadás tökélyét és élvezni a színpadi eseménysor minden egyes mozzanatát, ugyanakkor - Albee-ra emlékeztető ellentétpárosítással - a mélyben, de nem kevésbé egyenletesen feszengtem is, nyíltan kimondva: unatkoztam. De pontosan érzékeltem azt is, hogy erről kizárólag a dráma tehet.

Előrebocsátom: eleve zavart a darab nyelvének mesterkéltsége. Paradox helyzet ez: miközben Elbert János munkájában az utóbbi évtizedek egyik legbravúrosabb színpadi fordítását csodálhatjuk, ugyanez a nyelv a cselekményt kiemeli eredeti szférájából és megfosztja természetességétől. Elbert bámulatos invencióval kutatta fel a jellegzetes amerikanizmusok magyar megfelelőit, de éppen mert - fordítóink között fehér hollóként - alkotó munkát végzett, per definitionem nem adhatott a szereplők szájába magától értetődő természetességgel használt szöveget, Ami az eredetiben a jellegzetes és általános amerikai „small talk"-nak egy, vezető értelmiségiekhez méltó eredetiséggel variált változata, az itt újszerű, a figyelmet állandóan önmagára terelő jelenséggé válik, eszközből céllá. Megmutatkozik ez már magában a címben is, amelyet pedig teljes joggal méltattak fordítástörténeti jelentőségű trouvaille-ként. Az amerikai szereplők (és nézők) számára a „Who is afraid of the big bad wolf" leleményes-szellemesen, de egyben spontán könnyedséggel alakul „Who is afraid of Virginia Woolf"-fá; annál kényszeredettebben hat az amerikaiakból magyar nyelvűekké alakult, tehát egy transzpozíciós síkon már átesett szereplők ajkán egy német asszociáció, amely ráadásul még a név - Goethe János Farkas - szokatlan, bizarr, nem használatos magyarítását is megköveteli. De folytathatnánk a sort számos, önmagában telibe találó kifejezés - Dumajancsi, Posványpeti, takonyak, szeszdajka, Papsi stb. - összehasonlító elemzésével. Ezek az önmagukban virtuózul kongeniális idiómák pontosan tükrözik az eredeti jelentéstartalmakat, csak az a bajuk, hogy míg az eredeti a helyi közönség számára teljesen természetesnek hat, magyar változatukkal a mi közönségünk lényegében először találkozik, és ezek a meg-megújuló excentrikus nyelvi kalandok eleve minősí-tik élményét.

Mindez persze minősíthető úgy is, hogy nem kényszermegoldásról van szó, bravúros és önmagában tökéletesen sikerült kísérletről egy hiányzó rétegnyelv önálló megteremtésére, hanem tudatos törekvésről, amely az ábrázolt világ nyelvi elidegenítésére irányul. Csakhogy Albee dialógusának stilizált naturalizmusa rosszul tűri az elidegenítést, és minthogy maga a cselekmény sem tolmácsolható elidegenítve, nyelv és szín-padi történés óhatatlanul ellentmondásba kerül egymással.

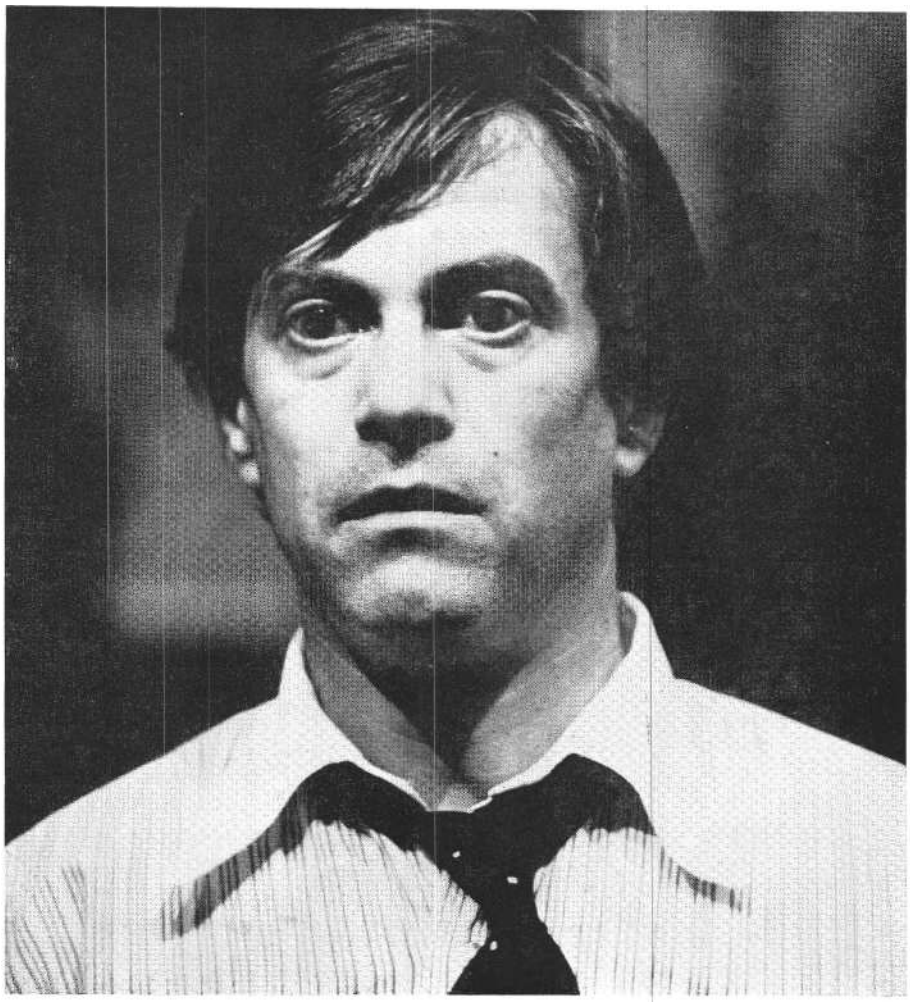
Ami azonban ezen túlmenően és igazán zavart: a naturalista természetességnek és a görcsösen romantizált szimbolizmusnak az a kettőssége, amely egy évtizede, a bemutató idején, még nem volt szembetűnő; a mű szenzációereje, sokkhatása csírájában fojtotta el a fenntartásokat. Az Albee ábrázolta konfliktusnak valójában nincs se eleje, se vége, egy tetsző-leges metszetet hasít ki egy végtelen egyenesből. Egy nyomasztóan állandó életérzést ragad meg, az elidegenedés, a magány, a céltalanság jelenségeinek reakciójaképp kialakult permanens magatartást rögzít. Martha és George, mi-helyt az első ifjúság biológiai optimizmusa lefoszlott róluk, úgy élt, úgy él és úgy fog élni halála napjáig, mint a dráma ábrázolta *néhány* éjszakai óra alatt. A dráma klasszikus sémája voltaképp a kétszemélyes szerkezet lenne; amit Nick és Honey, mint egy gátlástalanabb, embertelenebb külvilág képviselői jelentenek, azt utalások is pótolhatnák, hiszen pl. „Papsiról" is tökéletes portrét kapunk lánya és veje szavai nyomán. Másrészt az ifjú házaspár katalizátori funkciója és kivált Nick önálló dramaturgiai szerepe kétségkívül megkönnyíti, hogy a néhány órára sűrített cselekmény még teljesebb képet adjon George s Martha pokláról (bár személyük autonóm súlya nem indokolja kielégítően a ma esti leleplezések kivételes súlyát, a mára esedékes tűzijáték nyilvánvalóan rendhagyó szín-pompáját).

Voltaképp hasonló kisegítő funkciója van azonban az egész drámán végigvonuló szimbólumnak : a nemlétező gyermek melengetésének, majd látványos megsemmisítésének. Lényegében azt szolgálja, hogy az örökkévalóságból kiragadott néhány percnek mégiscsak struktúrája, kezdete és vége legyen, hi-

szen a szóban forgó éjszaka kezdetén a gyermek még él, a végén pedig már nem él.

Ez az illúzió, ez a „gyermek" azonban születését, életét és halálát tekintve egyaránt ingatag: bármely pontján ragadjuk is meg, léte, jelentése a kezünk közt foszlik szét. Valójában például semmi sem indokolja, hogy éppen ma múljék ki; Martha és George tegnap is, tegnapelőtt is, tíz évvel ezelőtt is épp ennyit vétettek egymás ellen, a maguk önkínzó szadizmusában, tehetetlen gyűlölködésében, mint ezen a mai éjszakán. Ha méltatlan szőrszálhasogatásnak tűnik, akkor is megkockáztatom: ha George az elején óva inti Marthát, nehogy a gyerekről beszéljen, úgy ez csak azt jelentheti, hogy korábban már fecsegett róla; ha pedig ez így van, akkor miért épp a mai fecsegést követi az irgalmatlan büntetés? Továbbmenően: tulajdonképpen már eleve az sem hihető, hogy e két mazochisztikusan világos *agyú, a vi*viszekcióért betegesen rajongó ember valaha is komolyan hitt volna a „közös gyermek" létében. Míg Martha és George minden elmúlt és eljövendő nap-ját, a színen látottak alapján, teljes világossággal tudom rekonstruálni, nem bírok elképzelni egyetlen olyan múltbeli percet sem, amikor Gyermekükről beszélve, általa mintegy egyesítve, idilli boldogságban, fiktív szülői rangjukat komolyan véve, egy illúzió rabjaként összesimulnának. Az, ami őket valójában összetartja, nem illúzió, nem holmi szépítő fikció, hanem az a különös szolidaritás a közös szerencsétlenségben, a hasonló sors hasonló átélésének az a kölcsönös tudata, az a már-már gyengéd becsülés a hasonlóan nagyformátumú ellenfél, szövetséges és sorstárs iránt, amely a szóban forgó éjszakán is fel-felvillan, és a jövőben sem apad majd el. George és Martha az élet iszonyatával szemben nem a kis sükebókába, hanem egymásba kapaszkodik, és nap mint nap elveszítik nem a kis sükebókát, hanem - összekapaszkodván egymást leterítve - egymást és önmagukat.

Ugyanígy, ugyanezért nem hihetünk az illúziómészárlás katartikus hatásában sem. A hajdani magyar bemutató több kritikusa szólt arról, hogy a dráma végé-re immár a szereplők vállalják a farkassal való, áltatás nélküli, végső szembe-nézést, sőt, talán képesek lesznek kapcsolatukat új alapon helyreállítani. A dráma belső törvényszerűségei azonban cáfolnak minden ilyen kibontakozást vagy



George: Végvári Tamás (MTI fotók)

valamelyest pozitív változást. Minden továbbra is marad a régiben, éppen mert Martha és George viszonyának lényege nem az illúziók dédelgetése, majd feladása, hanem a helyüket nem lelő, minden cselekvési lehetőségtől elszakadt emberek halálos, feneketlen boldogtalansága, és drámai hőshöz illő rangjukat is épp ez adja: helyzetük maradéktalan, totális átélése és a rá való reagálás, ez a prométheuszian monumentális és Prométheuszian csillapíthatatlan abszolút kínszenvedés.

Valahol itt ered az az érzés, amelyet feszengő unalomként jellemeztem: a gyermekmozzanat látens, de egyre nyilvánvalóbban központi jelentőségű szerepe egyre hamisabb hangokat lop a mesterien felvázolt képbe, amelyből más-anyagúságával valósággal kirí ez a rikítóan teátrális szimbolika. Alkalmazása egyébként Ibsen óta mindmáig divatos az amerikai drámában, és agyoncsépelt volta ellenére mindmáig merésznek és költőinek számít. (S úgy érzem, nem véletlen, hogy a szolnoki színpadon zaj-ló, stilizáltságában is mélységesen emberi és igaz játékba mindig olyankor vegyülnek hamis, teátrális felhangok, mikor a Gyermekről esik szó.) A kép, melyben Edward Albee mintegy szintetizálni kívánta felismeréseit, épp e felismerések gazdagságát és életszerűségét gyengíti, ha nem cáfolja.

Belép Csurka István

Még egy vallomással tartozom befejezésül. Az előadás közben mind parancsolóbb erővel merült fel bennem egy magyar dráma: Csurka István *Deficitjé*nek képe. Nemcsak azért, mert az ábrázolt jelenségek hazai megfelelőire ismerhetünk benne, ami a hazai nézőt óhatatlanul jobban érdekli. Mindenesetre: a felszíni azonosság kísérteties. Négy szereplő, két házaspár, erős intellektuális különbség a házigazda javára, bőséges ivászat, az estély menetrendje, a vendégszorongatótól a háziasszony-hempergetőig. És ami még lényegesebb: hasonlók az „életérzés" és annak levezető pótcselekvései is - a játékok, a perverzitás, a szado-mazochista hajlamok, az intellektuális nyakatekertség mind csak álcázná - ha tudná - a mély és feloldhatatlan kétségbeesést, kielégületlenséget, csömört.

De ezen túlmenően, Csurka darabja, ha nem is áll a mesterségbeli tudás olyan magas fokán, mint Albee-é, és az ábrázolás nem oly lenyűgözően sokrétű, mégis, a kettő közül a jobb darab. Benne nem az író még oly fájdalmas és megszenve-

dett kapitulációja ölt testet az ábrázolt valósággal szemben, hanem a szenvedélyes lázadás egy olyan valósággal szemben, amely nem önnön törvényeit teljesíti be, hanem azok ellenében létezik, tehát elvileg megváltoztatható. Albee elsősorban külső, drámatechnikai okokból teremti meg az illúziómozzanatot; Csurkánál ez a szimbólum - a hegedűtokban együtt lapuló géppisztoly és a Kommunista Kiáltvány - nemcsak hogy szerves, adekvát módon sűríti képpé a szereplők egész konfliktusát, hanem egyben annak reális lényegét is kifejezi. Az Albee-dráma amerikai nézőjének nem sok elgondolkoznivalója van az előadás után; a legjavát is csak megerősíti abban, amit amúgy is tud, s még inkább abban, hogy azt véglegesnek tudja. Az Albee-dráma magyarországi nézőinek legjava hazai viszonyokra próbálja lefordítani a látottak értelmét; de a Csurka-dráma a magyar néző számára élete alapkérdéseit veti fel. Miközben drámai sűrítésben ábrázolja a magyar értelmiség egy bizonyos - és nagyon is értékes - rétegének látszólagos cinizmusát, nihilizmusát, úgy képes kritikai távolságot tartani ezzel az attitűddel szemben, hogy egyben reményt sugall, keserű, gyakran csalatkozó, mégis újra meg újra feltámadó reményt: az attitűd jó néhány lényegbeli eleme előjelet cserélve beépíthető egy olyan létezésbe, ahol hegedű kerülhet a tokba anélkül, hogy ez a géppisztoly és a Kommunista Kiáltvány: a forradalmiság feladását jelentené.

Két következtetés

Könnyű Albee-val szemben Csurkának, merthogy a mi ellentmondásaink - legalábbis hosszú távon - feloldhatók, és így drámáinknak természetesebben kerülhet eleje és vége?

Meglehet. Ám ezt a helyzeti előnyt ez idáig mégsem tudtuk igazán meggyőzően kihasználni. Csurkának tehát még-sem lehet olyan könnyű.

A szolnoki Szigligeti Színház Albee-előadása olyan jó, hogy a nézőtéren ülve újra meg újra elfogott a vágy: bárha ez a rendező, ezek a színészek néznének szembe a színpadon a magyar deficittel, hogy az est végére kiderüljön: mi aztán valóban nem félünk farkastól.

Edward Albee: Nem félünk a farkastól (Szolnoki Szigligeti Színház)
Fordította: Elbert János. *Díszlet- és jelmeztervező:* Szlávik István. *A rendező munkatársa:* Duró Győző. *Rendezte:* Paál István.
Szereplők: Végvári Tamás, Margittay Ági, Pogány György, Szoboszlai Éva.

BÁNYAI GÁBOR

A komédia a kétségbeesés kifejezése

Jegyzetek Csiszár Imréről

Csiszár Imre, a fiatal vagy épp legfiatalabb rendezőnemzedék egyik tehetséges képviselője, „a commedia dell'arte hazai „atyamestere". Különös szeretettel vonzódik a vérbő komédiákhoz, ezek alaphelyzeteit fedezi fel a legváratlanabb tájakon. Eddigi rövid pályafutásának rendezéseit ez a felfedező kedv és komédiás hajlam fűzi egységbe, a Hacks-vizsgarendezéstől egészen a legutóbbi Goldoni-premierig. Az új évadban jelenlegi színházában, Szolnokon, többek között egy Shakespeare-rendezés várja: számára még felfedezetlen, meghódítandó terület. És talán - remélem - új állomás is. A komédiákkal - tartalomban és formában egyaránt - elmondta már, amit most tud.

Egyik előadása végén (Kecskemét: *A nyugati világ bajnoka)* összedőlt a szín-ház, legalábbis a színpad. Ha egy napon két előadást tartottak, akkor kétszer dőlt össze. Nem újkori Kőmíves Kele-menballadáról volt szó. Miután a nyugati világ bajnokáról kacagtató jelenet-sor után kiderült, hogy csaló, s hogy nála nagyobb csalók csupán azok, akik bajnoknak kiáltották ki, s hogy érték nem maradt itt már semmi sem - összeomlik a deszkavilág, porfelhőt vernek az illúzió és a valóság deszkái. Miután végighahotáztuk egynéhány öncsalás épülését, a lebomlást látva arcunkra fagy a mosoly.

Dürrenmattnak az a véleménye, hogy a komédia a kétségbeesés kifejezése. Csiszár rendezéseinek ez lehetne a mottója.

A játék eredői

Csiszár Imre - rendezéseiből ítélve - szereti Brechtet.

Mit tanult Csiszár Brechttől, pontosabban mi az a módszer, amely kezdettől fogva annyira vonzza őt? Mindenek-előtt a jelenettechnika, de nem a hagyományos értelemben. Csiszár úgy alkotja meg előadásai jeleneteit, hogy azok önmagukban is kerek egészek legyenek. Képeket fest, melyeket címmel lehetne ellátni. Minden jelenetet példázatnak fog föl, nemegyszer odáig feszítve a dolgot, hogy egy-egy tétel illusztrációját láthatjuk a színpadon. A rendező szín-padi véleménye szerint az életben igazában nem a nagy összefüggéseket éljük meg, hanem a mindennapok aprónak tűnő jelenségeit, szituációit. Az össze-függések megértése vagy épp meg nem értése attól függ azután, hogy az egyes szituációkat milyen tudatossági fokon éltük át.

Ez a jelenettechnika szinte szóról szó-ra követi az ortodox brechti elméleteket. Hiszen mindez nem más, mint az epikus építkezés és az elidegenítő effektus következetes alkalmazása. Két Brecht-és három Peter Hacks-bemutató igazolja darabválasztásban is e módszer tudatos tanulmányozását és felhasználását.

Csiszár ugyanakkor erősen vonzódik a népi színjátszás elemeinek és szellemének újjáélesztéséhez, Brechtet és módszerét átszűri a vásári színjátékok, a farceok és a commedia dell'arte játék-modorán. E módszer kipróbálását a mű-faj klasszikusain kezdte. Először egy nagyszerű reneszánsz komédiát, Ruzzante: *Csapodár madárkáját* mutatta be, majd egy olyan összeállítással jelentkezett *(A mi Molière-ünk),* amely Molière-egyfelvonásosokat kortárs vagy előkészítő kismesterek trufáival ötvözött. Ezek az előadások feltételezik a közönség aktív részvételét a játékban. Csiszár épp ezért azt az illúziót igyekszik kelteni, mintha a közönségnek joga, sőt kötelessége lenne aktívan részt venni az eseményekben. Az előadásokba beépíti a közbeszólások lehetőségét. E két, kifejezetten vásári színjátszói stílusban színre vitt előadását például nem is kőszínházban mutatta be, s csak a legvégső szükségben engedte be a cseppet sem biztonságot nyújtó falak közé. A termelőszövetkezeti magtárakban és az iskolaudvarokon, a díszletként bekalkulált valódi hold fénye mellett sikerült is illúziót keltenie, sikerült úgy tenni az előadással, mintha az félkész lenne a közönség nélkül.

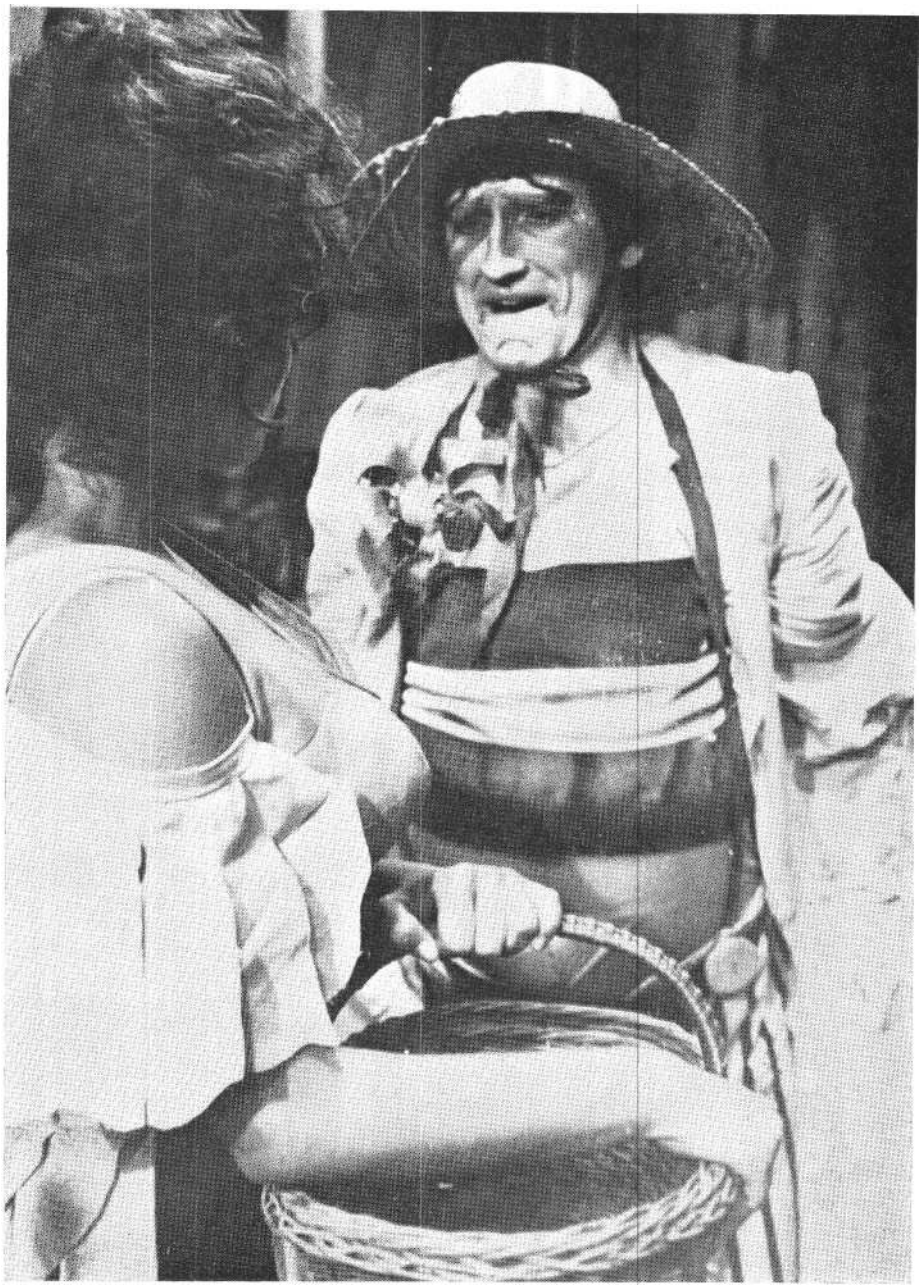
Világosan kapcsolódik a brechti módszer a vásári színjáték világához. Ugyan-is mindkettőben a jelenetszerűség és a megmutatás, a kiszólás és a beleszólás vonzza a rendezőt. Csiszár nem szívelheti a jólnevelt nézőt. Színháza is tiszteletlen és szemtelen, örökösen ellenkezést és egyetértést kiváltó, vad és szerte-len, obszcén és brutális - és mindig sodró iramú. Az elidegenítést úgy értelmezi, hogy általa ne a színháztól távolítsa el

a nézőt, hanem tulajdon énjétől, hétköznapjaitól - hogy megkapja a nevetés distanciáját, a rálátás lehetőségét.

Ennek a stílusnak legjobban megvalósított előadása a kecskeméti *Mandragora* volt. Machiavelli játéka Csiszárnál egy ágyban zajlik. Az ágy képes a legkülönbözőbb alakváltásokra, de alapfunkció-ját ettől soha nem adja föl. Az általa megindított asszociációsor igen változatos, a szexustól a házasságig, a kényelemtől a puha bizonytalanságig tart az ellentétpárok sora. Az egész komédia egyet-len szituáció kifejtésére szolgál: Csiszár azonban elemeire bontja, s minden figurája köré megrajzolja az apró kis tragédiákat. A kis drámák kölcsönhatása pedig egyenesen röhögtető. Impotencia, leánykereskedelem, kényszerházasság, élethazugság, üzekedni vágyó találékonyság - mind megannyi ellenszenves emberitársadalmi kövület. A rendezői elképzelésben minden egy szintre kerül, minden viszolyogtatóvá válik - s csak azért nevetünk, nehogy észrevegyék, hogy az elmondottak bennünket is érinthetnek. A komédia demokratikus gyanakvást szült.

A Pécsett bemutatott Bulgakov-darab, *a Menekülés az* egyetlen igazi bukás Csiszár rendezései során. Pedig minden addig kiküzdött formai és tartalmi saját eszköz benne volt ebben az előadásban is. Sőt, még egy újabb is, melyet ismét csak nagyon kedvel: *a némafilmek stílusának* megidézése. A némafilmtől azonban a stílusidézeten túl módszert is tanult Csiszár: az ismétlődés és a jelenetezés, a hosszú beállítás és a montázs ellen-pontos lehetőségét, a jellemkomikum fontosságát és a szituációk képtelenségét. A filmszkeccsek. sírnivaló bohózati igazságát. *A* Menekülésben minden esz-közt egyformán lényegesnek akart feltüntetni, lemondott a nélkülözhetetlen szelektálásról: ez volt a kudarc legfőbb oka.

Ez a sokforrású, egyirányú játékmód tartalmat és formát egyaránt indukál. Mondandóban csupán ennyit: a világot nem tudom feltétlenül megváltani, akár csak megváltoztatni: de élni akarok benne. Megjelenítésben: érezd jól magad, kedves közönség, nevess, hahotázz, mi bukfencezünk, hagyjuk magunkat fenéken billenteni, meg is tépjük egymást, mondunk vicceket, és úgy teszünk, mintha magunk is jól szórakoznánk az életünkön.



Lázár Kati és Blaskó Péter a **Csapodár madárka miskolci előadásában**

A játék csapdája

Csiszár Imre végső soron állandóan becsapja az előadására bejövő nézőket. Mert minduntalan úgy tesz, mintha csak játszana, mintha őt sem érdekelné más, csak a történet és a mese, mintha a tanulságokat is csak a mesei igazság-tétel érdekében vonná le. Az ő előadásai visszahelyezték jogaikba a fenékberúgásos komédiázást, a történetek végigjátszását, a színpadon klisék helyett emberek létezését, a szomorúságot és az örömöt.

Csiszár minden teátrális megoldást hajlandó felhasználni. *A Rejtekhely* egyébként nem igazán jól sikerült előadásának még a szünetében is dalokkal és kiáltványokkal agitált; a vásári komédiákban a cinkos trágárságok megmutatásától sem riadt vissza; *az Amphytrionban az* álgörög álmaszkokkal játszott el; az O*ptimista tragédiában* olyan szívhezszólóan volt szentimentális, hogy nem lehetett visszatartani a könnyeket - legföljebb szégyellni. Ezek az előadások nyíltan fölvállalják azt, hogy nem a való élet másául szolgálnak, hanem hangsúlyozottan színházak. Játéklehetőségek.

Csiszár tehát törvényes jogaiba helyezi a színpadi játék valamennyi elemét, s ezzel csapdába ejti nézőit. Mert eközben mégiscsak a közönség intellektusára hat. A tudatot veszi célba, de közben elhiteti, hogy csupán az érzelmekre, a nevetőizmokra vagy a könnyzacskóra igyekszik hatni. Ebben áll tulajdonképpen ennek a színházi formának a közönségsikere, hatni tudása. Pedig amit elmond, az nagyon is kemény, megértése igenis megköveteli az intellektuális jelenlétet. Csiszár szerint - rendezéseiből ez olvasható ki - a legjobb szándékok közepette

is sikerül néha, nem is ritkán, úgy berendezni magunk körül az életet, hogy az elviselhetetlenné váljon. Olyannyira elviselhetetlenné, hogy azon már csak nevetni lehet.

Ennek a színházi csapdaformának talán legszellemesebb megvalósítása egy kecskeméti Synge-rendezése volt az elmúlt évadban. A nyugati világ bajnoka, a darab címszereplője egyszerű, hétköz-napi playboy, akinek egyetlen apró élménye van az életről. Egy hazugsága. Ez az összes kincse. De meg lehet-e élni ebből? A Szlávik István ácsolta kecskeméti színpadon kiderül: ragyogóan. Csak még rá kell tenni egy-két lapáttal. Vevő van rá. Például a kocsmároslány, aki Csiszárnál Shakespeare-szövegekben éli ki illúzióit, s csak az igazi kalandra, a férfira vár. És most végre betoppan hozzá egy igazi apagyilkos. Az egész falu hozsannázni kezd, ünnepel egy tettet, melynek minősége nem fontos: lényeg, hogy tett volt.

Az egyre fokozódó ünneplésbe azonban betoppan egy zavaró idegen. A megölt apa. Vagyis csak megsebesített. És leleplezi haszontalan fiacskáját. A lány odavan. A parti is. Marad az egyet-len kiút: tényleg meg kell ölni a kedves papát. Az udvaron megtörténik az aktus. De a nép már lincselést követel. Mert kiderül, mi a különbség a szép legendák és a véres tett között. A lincselés mégis elmarad, a papa agyonüthetetlen, és ismét bejön. És magával viszi a nyugati világ bajnokát, aki hagyta, hogy hőst formáljanak legendáiból, s a maga kisszerű módján kihasználta a többiek ostobább kisszerűségét.

Elmegy, s ekkor összedől a világ. A deszkavilág. És maga alá temet mindenkit. Csak a lány áll egyedül a sarokban, kopaszon, egy épen maradt trombitás angyalka popsija alatt. Miközben a színpad hátuljáról bejön *egy* fehér cirkuszi jelmezbe öltözött néger, s a romok mellől kivezeti a bajnokot az apjával együtt. Fehér palástja szőnyegként terül a lábuk alá. A játékot végig irányító ceremóniamester beül bermudanadrágjában a wurlitzerbe, és térdét csapkodva kacag, hahotázik, míg az utolsó néző is el nem hagyta a nézőteret.

Ebben az előadásban - a tudatos és szemtelen színházi, kecskeméti pamflet mellett - szinte mindent és mindenkit kinevettet Csiszár: azokat a szerencsétleneket, akiket maga alá temet egy összedőlt világ, mert hagyták magukat becsapni; azt a playboyt, aki jött, látott, hitte, hogy győzni fog, s most elmegy az első outsider után, aki szőnyeget terít a lába alá; a nézőket, akik minden nap megteremtik a maguk át nem gondolt illúzióit. És egyszersmind el is siratta őket a rendező. Ez a libikóka élteti a komédiákat.

Ebbe a kételkedő, a kétségbeeséstől hahotázó vívódásba Csiszár mindig sikeresen vonja be a közönséget. Ez a nevetés nem oldhat meg mindent, ha sikeresen feloldani képes is. Éppen ezért ezek az előadások általában ezzel a kettősségérzettel, -tudattal zárulnak: annak a felismerésével, hogy nem oldódott meg semmi a kinevettetés és megmutatás által. Hogy tettre van szükség.

Nem feltétlenül hőstettre - ezt korunk nemigen ismeri el -, de olyanra legalább, hogy a patthelyzet megszűnjék.

A Puntila úr előadásán a főhős megmássza a Hatelma-hegyet. Csiszár asztalokból, székekből fantasztikus építményt hordat össze, s színészét ennek tetejébe küldve teszi föl a kérdést: mit látni onnan a magasból? A válasz persze csak illúzió - ahogyan illúzió az is, hogy asztalokból és székekből hegyet lehet emelni.

Ezt *a patthelyzetet* át lehet élni a nézőtéren is. Ezzel lehet érzelmileg azonosulni - és ez jelenthet negatív irányt, el-vetést is -, ehhez nem kell logikai bukfenceket vetni. Ezek az előadások okosan kérdeznek és kételkednek. Csiszár legfőbb hazai mestere, Major Tamás nagyon jó iskolát járatott hallgatójával: azt értetve meg vele, hogy a színház végül is attrakció, ahol a kötéltáncosokat látva csak azon szabad izgulnunk, leesnek-e vagy sem, s legfeljebb hazafelé menet kaphatjuk rajta magunkat: az is eszünkbe jutott, miből van a kötél, s hogy milyen sajátosak a fizika törvényei.

De Csiszár nem mond le az effektekről, egyikről sem a másik rovására. Sem a cirkuszról, sem a fizikáról.

A játék szereplői

Csiszár eddigi pályája során néhány színészt megkülönböztetett figyelemben részesített. Nem esetleges a névsor, alaptípusokat képviselnek ugyanis. Olyan figurákat, melyek nélkül a rendező gazdag repertoárú vásári bódéja elképzelhetetlen és üres lenne. A típusok a fontosak, így hát azok akkor is jelen vannak Csiszár előadásaiban, ha kedvenc színészeit nem is viheti egy időben színpadra.

Lázár Kati. Az ő sajátos clownfigurája, érdes nyersesége, mely nagyon mélyről jövő érzelmeket takar, reszelős, majdhogy mutálni kész hangja, melyen minden szólamot eljátszhatni, gyermeki riadalommal a világba tekintő, őszinte, naiv szeme - nos, ez a Lázár Kati által, habitusával és páratlan képességeivel megjelenített figura Csiszár színházában olyan állandó szükséglet, mint ahogy a farce-nak is megvoltak az állandó szerepkörei. Komikus, bánatos-szomorú bohóc, aki mindamellett mindig nő és mindig gyerek. Erre az alapsémára - gyanítom - Csiszár még több előadást alapít majd.

Blaskó Péter. Az előbbi clownnal többnyire történnek csak a dolgok, ő maga ritkán részese a „commedia"-nak. Kell tehát még legalább két aktív szereplő is. Mondjuk egy férfi: nyers erejű, nagyöklű, ellágyulni is tudó szerelmes, kicsit kajla, mindig és mindenkivel jó-indulatú, s tán éppen ezért oly könnyen becsapható. A kompromisszumot nem ismeri, célt csak tisztának és következetesnek szeret, a világ bonyolultságában eligazodni naivitása az egyetlen, ám megbízhatónak nevezhető iránytű. Humora úgy alpári, hogy sokkal lényegibb mélységeket is fel tud tárni, kicsit nagy-hangú és mindig roppant szeretetre méltó. Szereti játszani a ravasz kópét, s bár a néző neki drukkol, logikusabbnak érzi, ha őt csapják be. Ezt a figurát Csiszár számára Blaskó Péter dolgozta ki, ő is testesíti meg általában. Ő tehát a képzeletbeli sátorszínház második állandó tagja - akkor is, ha szerződése épp máshová szólítja.

Szakács Eszter. A játékban természetesen mindig szükség van nőre. A Nőre. Aki körül megfordulnak az események, aki dönt és meghatároz, akiről döntenek és határoznak. Nő, aki játszhat királynőt, szerelmes bakfist vagy érett asszonyt, naivát és politikus bestiát, fenséget és cselédlányt egyaránt. Ez a nő ebben a színházban - tudjuk: e színház képzeletbeli - Szakács Eszter. Akinek lényéből zártság és keménység sugárzik. Ruszt József keze alatt formálódott ilyenné. S ilyennek fogadta el először Csiszár is: *a Rejtekhely* lecsúszott márkinéjaként *vagy az* ő értelmezésében politikai dráma *Lotte* címszerepében ez a kép kísér-tett. S csak ezután következett a váltás, a színészi képességek teljesebb kibontása: Csiszár a királynőt szakácsnőnek öltöztette, majd italt mérő kocsmáros-lánynak. Az öltöztetés természetesen

Goldoni: A hazug (József Attila **Színház Kamaraszínháza) (MTI** fotó)

még kevés volt. De Szakács Eszter ezzel a ruhával magára húzott vaskos humort, cédaságot és trampliságot, jó adag közönségességet is. Új színeket kapott - rendező és színésznő egyaránt.

Major Tamás. A rendező mestere, aki egymaga többet és eredményesebben hatott, mint egy egész színházi kultúrkör. Aki hosszú évek óta, oly kevés színpadi szerep után ismét színészi rangjához méltó szerepet volt tanítványától kapott. És ezzel egyben ő, Brecht legjelentősebb magyarországi apostola, éle-te első Brecht-főszerepét játszhatta el: Puntila urat. Major szikárságára, kemény következetességére, mindentudó bohócmosolyára, bölcs emberségére Csiszár színházának (is) még nagyon sokáig nagy szüksége van. Mert Major tudja leginkább azt, amit a rendező kifejezni akar. Hogy a komédia a kétségbeesés kifejezése. De a Hatelma-hegy csúcsán állva ő azt is elhiteti: vannak hegyek, ahonnan az illúziókon túl tényleges táv-latra nyílik az emberi szem.

A játék szereplői változhatnak. Változnak is. De az alaptípusokat e négy színésszel teremtette meg a rendező.

A játék vége: két Goldoni

Amikor a kecskeméti Synge-előadás végén összedőltek a reális élet keretei, nyilvánvaló volt, hogy a rendezőnek képileg is tovább kell fejlesztenie gondolatmenetét. A szolnoki Bugrisok-előadásban, Goldoni komédiájában, az összedőlt világ helyén már csak egy cirkuszi manézs épül fel. A porondot körülvevő forgón maszkos-elvont figurák utaznak, hangsúlyozva, hogy farsang idején vagyunk, de azt is, hogy ez már steril színpadi vizsgálódás, idézőjel.

A porondon jelentéktelen kis szörnyetegek lépnek föl. Jelentőssé és félelmetessé csak együttesük válik. Féltékeny és zsarnok férjek, bugrisok, akik eltelve önnön tökéletességüktől, zsaroló hatalmasságaivá igyekeznek válni házi tűzhelyüknek. Ahol pedig még igen sokan sütögetik pecsenyéjüket. Meg feleségükét is ... Amikor ez kiderül, a férjek logikus elhatározásra jutnak: ki kell küszöbölni az életből a nőket. A meg-oldás is logikus: mindez lehetetlen. Az idomító-fegyelmező-parancsoló ostor így egy időre a feleségek kezébe kerül. A szereposztás látszólag más, de az állati szintű viadal tovább folyik. (Csiszár színpadán valóban állatok jelennek meg: az előadás egyik legjobb jelenete az a furcsán, álomszerűen kivetített, kimerevített pillanat, amikor állatmaszkban esnek egymás torkának a bugrisok.)

Ezúttal is minden figura megkapja a maga kérdőjelét az előadásban. A férjek ostobasága, zsarnoksága, önkénye éppúgy pellengérre kerül, mint az asszonyok kishitűsége, rövidlátása, félénksége, megalkuvása. A pozitív hős fiatal szerelmesek Csiszár szerint méltó örökösök csak - a feminin hősszerelmes csakúgy, mint oroszlánsörényű, nőietlen menyasszonya. Az eseményeket irányítani tudó, ostorpattogtató, okos asszony pedig egyszerűen erkölcsi nulla: de mert ezt tudja és vállalja, hát felülkerekedhet és irányíthat is.

És a vígjáték szabályai szerint itt is megoldódik minden. A házaspárok kibékülnek, a szerelmesek egymáséi lesznek, az idomár szabadon tarthat végre szeretőt. Egy nagy ivás és zabálás, s helyreáll a világrend. Elindul a körforgó, de most üresen. Majd egyenként föllépnek rá a magukat telezabált bugrisok, hogy így maradjanak az idők végezetéig. A közönség pedig elfelejt nevet-ni és tapsolni. Mert Csiszár játéka be-ütött. A közönség mintha gyermekként bábszínházban járt volna. Bekiabáltak az előadás során, tippeket adtak, mondatokat fogalmaztak - s most félnek az előttük álló éjszaka nyomasztó álmaitól. Mert végül is már nem gyerekek, és tudják, a mumus nem kívülről jön. Bennük van. És jól is érzi magát.

Ahogy ez is az volt: többnyire pamfletek Csiszár rendezései. A rendezőt nem érdekli a kisrealizmus, az aprólékos jelIemábrázolás. Egyelőre még a nagyobb összefüggések átlátása és átláttatása a kimondott célja. Ehhez keresi a legmegfelelőbb formát.

S most úgy tűnik: elvesztette. Olyan jól ismeri ugyanis már Csiszár a vásári komédiát, oly sok lehetőséget tárt föl belőle a maga számára, hogy egyelőre ebből több komédiás keserűséget nem képes felmutatni. Csiszár eddig mindig kifordította e játékot, s látszólag a színét mutatva a visszájáról beszélt. Legutóbbi rendezése - ismét Goldoni, A *hazug a* József Attila Színházban - már arra világít rá, hogy ebből az irányból nem tud újat mondani. A hangulat-teremtésben, a szórakoztatásban most sincs hiány - csupán gondolatban.

A nézők kétoldalt, közöttük egy kék-re festett mű-lagúna, partjait csiki-csuki hidacska köti össze. Fejünk fölött mindkét oldalt erkélyt mintáz a díszlet, onnan jönnek ki s azon át tűnnek el a szereplők. Folyik a játék előttünk, alattunk, felettünk és mellettünk, néha közöttünk is. Humoros színészek, humoros helyzetekben humoros dolgokat tesznek és mondanak. A közönség jól szórakozik. Jogosan, jó ízléssel. A fővárosi vígjátékbemutatók ízlésficam-tengerében kellemes kis sziget ez a Goldoni-előadás. Semmi sem történik benne, ami esztétikai ízlésünket felháborítaná. De a mondatnak az első fele önmagában is igaz: semmi sem történik benne.

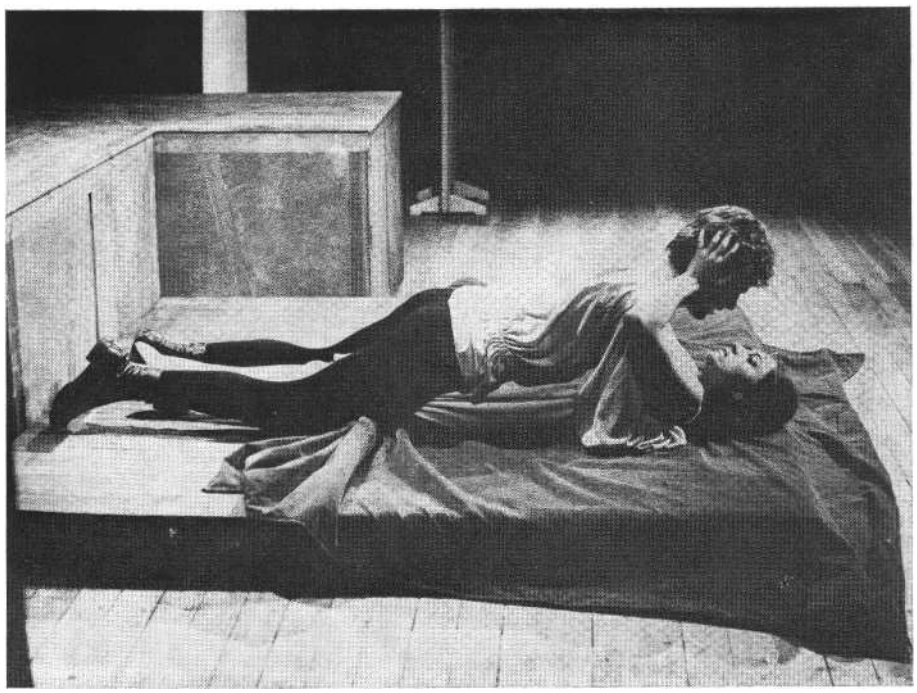
Csiszár ezúttal meg sem kísérli működtetni jól bevált csapdáját. Most *sutba vágja a közönség tudatát, csak rekeszizmát veszi célba.* Pedig ez utóbbi a fáradékonyabb, s főleg a gyorsabban felejtő. Jól bevált patronokat sütöget el a rendező: s ez önmagához képest mindenképp visszalépés. Hogy az óbudai ifjúsági ház színpadán ez az előadás még sokáig siker marad: nagyon jó. Ha Csiszár azt hiszi, hogy ez bármit is bizonyít: nagy baj.

Egy kör - úgy vélem - bezárult Csiszár Imre pályáján. Így kell lennie, ha tovább akar lépni. A rendező elv és gondolat azért még nem változik. Mert a komédia a kétségbeesés kifejezése. A tragédia is. Az abszurd is. Sőt; a világ is.

MIHÁLYI GÁBOR

Romeo és Júlia passiója

A Józsefvárosi Színház megnyitó előadása



Shakespeare: Romeo és Júlia (Józsefvárosi **Színház)**
Papadimitriu Athina (Júlia) és **Pelsőczy László (Romeo)**

Meglepően hideg, elutasító fogadtatásra talált a kritikusok körében Ruszt József *Romeo és* Júlia-rendezése.

Lehetséges, túlzott várakozás előzte meg ezt a bemutatót - Ruszt főrendezői bemutatkozását -, és ez magyarázza a csalódott visszhangot.

Holott a szereposztás ismeretében aligha várhattunk csodát. Többségükben - legalábbis számomra - ismeretlen nevek szerepeltek a színlapon, vagy ha ismertem is őket, mint a Júliát alakító Papadimitriu Athinát, eddig csak kurta, majdhogynem statisztaszerepekben láttam.

Nem kellett bennfentesnek lenni ahhoz, hogy megértsük Ruszt színházszervezői, színházpedagógiai célját, hogy lássuk a főrendezői gesztus értelmét, jelentőségét. Ruszt mindenekelőtt jelezni kívánta - nyilvánvalóan a Népszínház vezetőinek szándékait tolmácsolva, képviselve -, hogy egységes társulatban gondolkodik. Hogy a volt Déryné Színház misszióját folytató „utazó társulatok" tagjai nem másodrendű állampolgárai a Népszínház talán túlzottan is „népes" együttesének. E társulatok tagjai is lehetőséget kapnak arra, hogy az országos figyelem fényében, tehetséget próbáló szerepben, kellő irányítással bizonyíthassák, mit tudnak, mire képesek. Ebben az értelemben vizsgaelőadás is ez *a Romeo és Júlia,* ahol - és már ez is örvendetes eredmény - jó néhányan jelesre vizsgáztak.

A Népszínház társulatában - tudjuk - kevés az érett színész; nagyformátumú színészegyéniség pedig annál is kevesebb. A mai színészínséges időkben az utánpótlás, a társulat erősítésének szinte egyetlen lehetősége a pedagógiai munka. Jó színésszé nevelni azokat, akikben mutatkozik tehetség és akarás az önképzésre. Ruszt ilyen színészérlelő pedagógiai munkának szánta a *Romeo és Júliát* - és máris láthatók a munka eredményei. Igaz, ezek az eredmények még szerények, de ennél többet reálisan nem is várhattunk.

Érthető, hogy az adott feltételek között Ruszt nem nehezítette feladatát egy túlontúl bonyolult koncepciójú *Romeo és* Júlia-értelmezéssel. Vitatkoznék azonban azokkal, akik úgy látták, hogy a rendezőnek ezúttal semmilyen koncepciója nem volt.

Van koncepciója az előadásnak. Igaz, ez némileg leegyszerűsített magyarázata *a Romeo és* Júliának, de elfogadható, mert a tragédia lényegét emeli az előtér-be. A rendező reális, a lehetőségekkel számoló célkitűzésének köszönhető, hogy nem jött létre az a gyakori ellentmondás, amikor lelkesen dicsérjük a szép szándékot, és közben szomorúan sajnálkozunk azon, milyen nagy a távolság szándék és megvalósulás között. Ruszt minden irányban világosan mérte fel a lehetőségeket: mire képesek a színészei, és kinek szól az előadás.

Ezt a *Romeo és Júliát* ezúttal nemcsak a Józsefvárosi Színházban rendezett sajtóbemutatón láttam, hanem a székesfehérvári művelődési házban is, ahol a nézőtéren javarészt középiskolás fiatalok zsibongtak, s köztük bizony akadt olyan is, például két mellettem ülő elsős diáklány, aki Shakespeare-ről csak annyit tudott, hogy róla majd jövőre tanulnak.

Ruszt ezúttal is, mint szinte valamennyi rendezésében, passiójátékot elevenít meg a színpadon - és *a Romeo és Júlia* nem is áll ellen ennek a rendezői szándéknak.

Igaz, elgondolkodtató, hogy vajon ez a passiójáték-forma, amelybe Ruszt belekényszeríti a maga rendezéseit, nem vezet-e ismétlésekhez, nem válik-e idővel modorossággá, üres sablonná? De - mint az előbbiekből kiviláglik - ez a *Romeo és* Júlia-rendezés nem a megfelelő alkalom ilyesfajta kellemetlen kérdések felvetésére.

Ruszt értelmezésében Romeo és Júlia története tegnapi és mai, örök emberi tragédia. A tegnapra utal a háttérdíszlet, amely egy Jézus mennybemenetelét ábrázoló régi olasz templomi freskó képét idézi. A freskó megkopott, az arcok, alakok alig kivehetők, az égbe szálló Jézus alakját már végképp eltüntette az idő. Így azt is hihetjük, hogy a szentek, próféták és apostolok már csak a semmire emelik áhítatos tekintetüket. Az előadás bizonyos pontjain a díszlet hátulról fényt kap, s ilyenkor úgy tűnik, mintha a freskó figurái egy koncentrációs tábor drótkerítése mögül fohászkodnának az éghez. A történelmi kosztümök is a régmúltat jelzik, egy olyan világot, amely talán csak volt, és már csak szétomló, bomló tárgyiasságában létezik, turisztikai, múzeumi látványosságként.

Vajon Romeo és Júlia szép, tiszta, tragikus szerelme és halála ma már csak ebben a régmúlt világban képzelhető el ? Ezt sugallaná a háttérdíszlet, a történelmi kosztümök ?

A jelent dobogókra állított két tanári íróasztal képviseli a színpadon, meg néhány térelválasztó fehér paraván. Es persze nem utolsósorban az előadás játékstílusa, de erről később. Ez a díszletkonstrukció - a szép jelmezeket is tervező Gombár Judit munkája - nemcsak funkcionálisan felel meg céljának, mert valóban könnyen utaztatható, hanem legalább jelzésszerűen megteremti a shakespeare-i színpad hármas tagolását. (A színészek a harmadik szinten az íróasztalok tetején is ülnek, fekszenek,

állnak.) Az ócska katedrák és a fehér paravánok is képzettársításra ingerelnek. Aki ismeri Ruszt színházát, annak eszébe villan Ruszt amatőrrendező-múltja, Grotowski szegény színházát követő kísérletei.

A maiság igénye, egy korszerű színházszemlélet érződik a színészek mozgatásában is. Ruszt színpadán nemigen találni széket, asztalt, ágyat. (Ha igen, akkor ez különös, hangsúlyos funkciót kap.) Ebben az előadásban is csak a dobogón vetheti meg ágyát Júlia. Ennek részben Grotowski szegény szín-házára visszautaló jelentése van, de ugyanakkor ez a bútornélküliség a diák-tanyák atmoszféráját is idézi, ahol a fiatalok földre tett matracon alszanak, s vendégeiknek is a földön kínálnak helyet. Csak ebben a nagyon is mai szemléletű *Romeo és* Júliában képzelhető el, hogy a fiatalok már szerelmük megvallásának első pillanataiban szenvedélyes, forró csókban boruljanak össze, és hogy az esketés jelenete tizenévesek felszabadult, boldog kergetődzésébe, bújócskába torkolljon. Romeo és Júlia első és egyetlen közös éjszakáját pedig a két fiatal vad, erotikus, földön hempergő ölelkezése jelenítse meg.

Ezek egyben az előadás legszebb pillanatai!

Ruszt színpadán Romeo és Júlia tragédiája valamikor a tegnapi vagy mai Veronában játszódik, de mindez megeshetne Budapesten, Bécsben vagy Tokióban is. A mindennapok világában járunk, ahol senki sem különösebben jó *vagy* gonosz. A Capulet és Montague család viszálya nem rendkívüli esemény. Mióta világ a világ, haragra, ellenségeskedésre mindig akadt elegendő ok. Ezért nem is érdemes utánagondolni, mert nincs jelentősége, hogy e két család viszályát történetesen milyen sérelmek váltották ki. A fiatalok sem jobbak vagy rosszabbak szüleiknél, a tragédiát valójában az ő hebehurgya legénykedésük robbantja ki. Ebben a felfogásban a nemzedéki ellentétnek nincs szerepe a tragédiában. Romeo és Júlia sem különb a többieknél. A két fiatal szerelmest egyedül az emeli ki a mindennapok jelentéktelenségéből, emeli a többiek fölé, emeli a tragédia magasságába, hogy nem haboznak átengedni magukat egyetlen nagy szenvedélynek, a szerelemnek. Eb-ben a mártírsorsot, kínszenvedést és halált is vállaló érzelemben, mint a purgatórium tüzében, lehull róluk minden, ami kisszerűen földi. Passiójárásuk során tragikus hősökké válnak, alakjuk, sorsuk, nevük jelképpé magasztosodik. Ruszt passiójátékában a fiatalok tragikus halála - igaz, nagyon átvitt értelemben - valahogy jézusi távlatokat kap, a fiatalok halálukkal a maguk szűk köré-ben mégiscsak megváltják a földön maradottakat, létrehozzák a viszálykodó családok békéjét. A jelképek, szimbólumok, a kísérő hol ünnepélyes, hol gunyoros zene hangsúlyozottan jelzik, hogy amit látunk, az a színpad, a költészet világa, és semmiképpen sem azonosítható közvetlenül mindennapjaink valóságával. A passiójáték célja nem más, mint létrehozni egyfajta esztétikai, érzelmi pátoszt, amely legalábbis az előadás tartamára a humanitás magasabb régióiba emel, ahol igazabb, tisztább embernek érezhetjük önmagunkat.

Ez a passiójáték a nézőtől teljes beleélést, azonosulást kíván. Ahogy a szentmisén a hivő átéli a szertartás misztériumát.

S ha a hit csodája végbemegy, a hivő számára tulajdonképpen mellékes, hol celebrálják a misét, egy kis falusi templomban vagy a Szent Péter-bazilikában. Nem is illik észrevennie, hogy a falusi pap nem egy operaénekes hangjával kántálja a liturgia énekeit. Ugyanígy Ruszt színházában is az a lényeg, hogy létre-jöjjön a nézőben az azonosulásnak, a teljes feloldódásnak, majd a megtisztulás-nak a csodája. Hivők színháza ez, amely-ben - legalábbis ez a játék konvenciója
nem a színészek magasrendű szakmai tudása az elsőszámú követelmény. Hanem a teljes odaadás, az őszinte hit, a képesség a maguk tiszta emberségének a felmutatására. Tehát emberi és nem művészi kvalitások.

Valóban azok a színészek boldogulnak leginkább Ruszt passiójátékában, akik szinte gyermeki naivitással tudnak feloldódni a játék örömében és szenvedésében; míg azok, akik kritikus távolságtartással, cinikus okos felnőttként kívül maradtak, akik átélés, azonosulás helyett megpróbálták „eljátszani" szerepüket, idegen testként, zavaróan mozognak a színpadon.

Az is igaz, hogy a közönség azonosulásának, teljes feloldódásának légkörét nem minden előadáson sikerül megteremteni, és ha sikerül, akkor sem töretlenül. Jó néhány színész őszintétlen, mesterkélt játéka szükségszerűen megtöri a nézőtéren eluralkodó áhítatot. Székesfehérvárott, ahol a Népszínház művészei valójában ideális közönség előtt játszottak, kedves, tiszta lelkű fiatalok előtt, azonnal megbomlott a nézőtér feszült csendje, amint a színpadon hamis hangok hallatszottak.

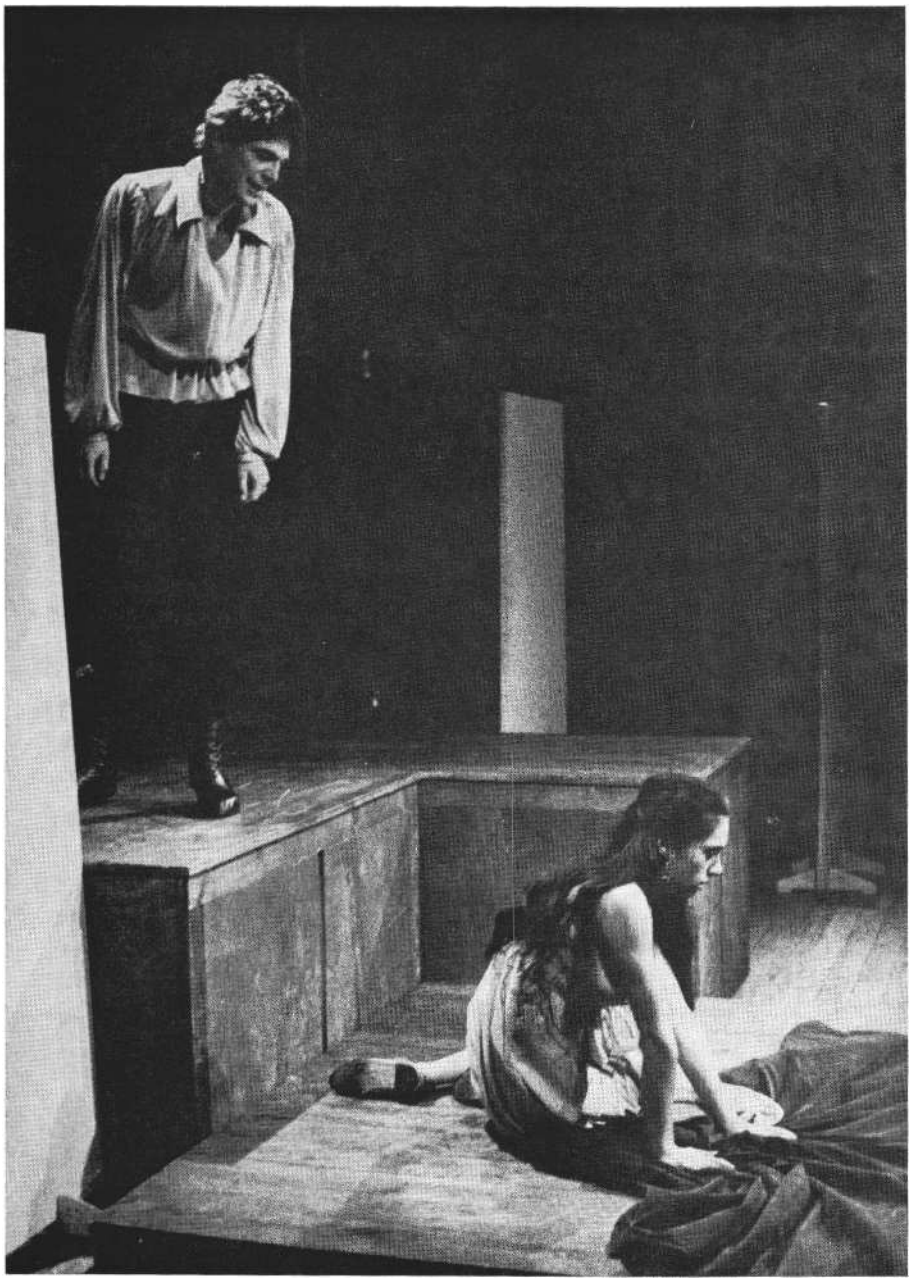
Másrészt nyilvánvalóan nem biztosítható, hogy mindig ideális közönséggel találkozzanak a színészek. Ez az áhítatot követelő, tiszta eszményt felmutató passiójáték bizonyos esetekben merev ellen--állást is kiprovokálhat a nézőkből, akik ilyenkor a kívülálló „ateista" fölényével, okosságával, kritikusságával, cinizmusával reagálnak a színpadon történtekre.

Természetesen a gyakorlatban nem mindegy, *hogy* Ruszt passiójátékait kik játsszák, milyen körülmények között. A Várszínház eleve ünnepélyességet árasztó termeiben, értő, együttérző közönség előtt, olyan színészekkel, akik már ráhangolódtak Ruszt gondolat-menetére, követni tudják művészi el-képzeléseit, összehasonlíthatatlanul könnyebb az áhítat felkeltése, mint mondjuk olyan józsefvárosi suhancok előtt, akik feltehetően valamennyire sejtik, *hogy az* ő világukban, az ő körülményeik közt mennyire nincs helye ennek az emelkedettségnek, naiv tisztaságnak, hitnek. Talán még fájlalják is ennek a „szépségnek" az elérhetetlenségét, és frusztráltságukban csak annál hevesebben reagálnak hangoskodással, közbekiabálásokkal.

Legalább ilyen nehéz, ilyen ellenálló néző a hivatásos kritikus is. Önmagamon is érzékeltem, hogyan maradtam kívül az előadás hatásán Székesfehérvárott, ahol kritikusként nemcsak a játék mikéntjére ügyeltem, de a körülöttem ülő fiatalok magatartását is figyeltem. Így magam is ugyanúgy jártam, mint az, aki mise közben nem adja át magát a templomi szertartás áhítatának, hanem azt nézi, elég szépek-e a pap keresztet vető, áldást osztó mozdulatai, kik ülnek körülötte a padsorokban, és hogyan viselkednek. Csakhogy Ruszt mégsem misét, hanem színházi passió-játékot celebrál, és éppen ezért a kritikus sem mondhat le arról, hogy elővegye a maga kis esztétikai mérőműszereit.

A színészek is joggal várják, hogy a kritikus minél tárgyilagosabban - tehát hideg kívülállóként - értékelje alakításaikat, munkájukat.

A színészi alakítások közül elsősorban Papadimitriu Athina Júliáját dicsérném. Igaz, az ő játékában is akad ki-



Pelsőczy László és Papadimitriu Athina Shakespeare drámájában (Iklády László felvételei)

fogásolni való. A gyermeki, naiv Júlia szerepét nem az ő testére szabták, és a színésznőnek meg is kell küzdenie ezzel a hátránnyal. De még így is eredeti, figyelmet lebilincselő jelenség a maga feketeségében, kemény arcvonásaival, érdes hangjával. Később azonban, amikor elkomorul a világ Júlia körül, s a fiatal lány tragédiáját kell eljátszani, Papadimitriu Athina szinte maradéktalanul elfogadtatja magát. Szerepének éppen a legnehezebb részeit oldja meg bravúrosan. Ahogy Júlia mind közelebb kerül a halálhoz, úgy válik mind megrendítőbbé a fiatal színésznő játéka. Holott éppen a kriptajelenetben, a sok hulla közt nem könnyű elkerülni és elhárítani a nevetségessé válás veszélyét.

Pelsőczy László illúziót keltő Romeo. A mellettem ülő egyik tizennégy éves óvónőképzős kislány arra a kérdésre: ki tetszett a legjobban? - habozás nélkül azt felelte: Romeo. Kritikusként azonban hozzátenném, hogy a fiatal színész azért lehetne, különösen az előadás első részében, felszabadultabban indulatos, heves és meggondolatlan kamasz. Hiszen Romeónak ezek a tulajdonságai vezetnek el a tragédiához. Hogy nem tudja fegyelmezni magát, vak haragjában mégiscsak kirántja tőrét, és leszúrja Tybaltot. Az sem ártana, ha Pelsőczy néhány árnyalattal megrendültebben élné át Mercutio halálát. Ő is akkor a legjobb, amikor a tragikus Romeót játszhatja. Bizonyára a rendezői beállításon is múlik, hogy a nagy romantikus jelenetek - például az erkélyjelenet - elhalványulnak, elsikkadnak ebben az elő-adásban.

Nagyon tetszett Eszes Sándor Mercutiója. Különösen a Tybalttal vívott párbajjelenetben remekel, attól kezdve, hogy maga ellen ingerli Júlia bátyját, egészen az utolsó pillanatokig, amikor ironikus, fájdalmas nevetéssel és keserű káromkodással elbúcsúzik az élettől. A Mab-monológot viszont „mondhatta volna szebben is". A líra neki sem erős oldala.

A Dajka szerepében Váradi Vali hibátlanul komédiázott. Érdeme, hogy nem engedett az öncélú bohóckodás csábításainak, a nehezebb megoldást választotta, nem karikatúrát állít elénk, ha-nem egy jókedélyű, bőbeszédű, egy-szerű, némileg együgyű parasztasszonyt. Derűs pillanatokat köszönhetünk T. Nagy Andrásnak, aki néhány mulatságos ötlettel formálta meg az ostoba, rés*zeges,* álmos Péter szolga alakját. El-ismerő szavakat érdemel Kőhalmi Attila bensőséges emberséggel életre keltett Benvoliója és Botár Endre váratlanul rokonszenves Párisa, ami nagyon is beleillett a rendezés koncepciójába. De nem minden színész teljesítményével voltunk ennyire elégedettek.

Igaz, talán nem feltétlenül Siménfalvi Lajos számlájára írandó, hogy nem tudott mit kezdeni Lőrinc barát szerepével. A fiatalok ügyét oly balszerencsésen pártfogoló pap figuráját, úgy tűnt, Ruszt sehogy sem tudta beépíteni a maga tragédiamagyarázatába. Annál kevésbé, mivel a passiójáték celebrálását Ruszt a pap helyett a prológus szövegét tolmácsoló narrátorra (a Herceget is játszva kettős szereposztásban: Nemes Kálmánra és Végh Ferencre) bízta. Siménfalvi Lőrince kedves, derék, joviális ember, csak éppen nem pap. A magára öltött reverendát nehezen hisszük el neki. A tragédia második részében a mind komorabbá váló helyzetben Lőrinc barátnak tudnia kell, hogy nemcsak pártfogoltjait, hanem őt magát is komoly veszedelem fenyegeti. Ezeknek az aggodalmaknak, félelmeknek az érzékeltetésével is adósunk marad. Meglepett, hogy a tehetséges színészként ismert Galán Géza milyen zavartan feszengett Tybalt szerepében. Magyaros bajusza is zavaróan hatott ebben a lengyel Grotowski ihlette angol Veronában. Félő, hogy ez az okos, kitűnő színész belemerevedik egy Balassi Bálintos magyar vitéz pózába, akinek páncélját nem tudja többé levetni. A többé-kevésbé egységes előadásból bántóan kiríttak a Capulet- és Montague-szülőket alakító színészek. Ok sajnos nem tudtak szabadulni attól az őszintét-len, hamis, teátrális színjátszástól, amely

gyakran oly élvezhetetlenné tette a volt Déryné Színház előadásait.

Figyelembe véve a székesfehérvári előadás tapasztalatait, úgy hisszük, Ruszt *Romeo és Júliája* eléri célját. A maga közönségének, az itt-ott tapasztalható fogyatékosságok ellenére is tiszta, szép művészi élményt nyújt. A nézők valóban Shakespeare-rel találkoznak, a *Romeo és Júliát* látják, méghozzá mai, kor-szerű felfogásban, játékstílusban, értelmezésben. Eredménynek ez nem is kevés.

Végezetül még néhány megjegyzést a székesfehérvári előadás körülményeiről. Meglepő, hogy a népszínházi társulat a művelődési otthon színpadán kény-szerült felléPni, és nem a város sokkal jobban felszerelt színházában. Pedig ezt a Vörösmarty Színházat jelenleg a Déryné volt igazgatója vezeti.

A Józsefvárosi Színházban a bemutató idején nagy örömmel lapozgattuk a *Romeo és Júliához* készült, sok hasznos tudnivalót. tartalmazó, színesen, elevenen szerkesztett műsorfüzetet. Fehérvárott a fiatalok előadásán, ahol ez a füzet nagyon is elkelt volna, egyetlen darabot sem árultak belőle. S ha már közművelődésről, népművelésről szólunk, ilyen alkalmakra megszervezhettek volna akár egy Shakespeare-könyvvásárt is. Követhették volna a szolnoki színház példáját, ahol a szünetben az éppen játszott darab rendezőpéldányát árulják, fénymásolt kiadásban. A szükséges útbaigazítás feladatát például néhány könnyen szállítható képes tabló is elláthatta volna. (Az ilyesfajta kiállítások színházaink előcsarnokaiban mind gyakoribbá válnak. A Várszínház előcsarnokában is ott szomorkodik egyet-len Brecht-tabló.) Reméljük, hogy a szín-házi népművelésre felesküdött Népszín-háznak előbb-utóbb lesz ereje, energiája arra, hogy bátran éljen a tájékoztatásnak, felvilágosításnak, közművelésnek ilyen és ehhez hasonló eszközeivel, lehetőségeivel.

Shakespeare: Romeo és Júlia (Józsefvárosi Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Rendező:* Ruszt József. *Asszisztensek:* Balázs Ádám f. h., Lehoczky Orsolya, ifj. Mózes István. *Díszlet- és jelmeztervező:* Gombár Judit.

Szereplők: Kőhalmi Attila, Galán Géza, Szigeti Géza, Táncsics Mária, Torma István, Lestyán Kati, Pelsőczy László, Nemes Kálmán, Végh Ferenc, Botár Endre, T. Nagy András, Váradi Vali, Papadimitriu Athina, Köves Géza, Észes Sándor, Siménfalvi Lajos, Dombóvári Ferenc, Forgáts András.

RÓNA KATALIN

Az emberi élet nosztalgiája

Tanay Bella és Hall István
A vágy villamosában

Vannak legendás előadások, legendás szerepek, legendás alakítások. Ha föl-idézi őket az emlékezet, az egykori kritika, ha fotóról tekintenek vissza - furcsállva olvassuk, nézegetjük. Valóban olyan *nagy* mű, olyan nagy szerep, olyan nagy alakítás, amilyennek az emlékezet megőrizte? Ezek aztán azok a legendás drámák, amelyeket óvatosan tűznek műsorukra évtizedek múltán a színházak, a hajdani alakítás szerepre merevedő sémájától félve vállalnak a színészek. Az önkéntelen összehasonlítás veszélyes torzképe nehezedik a nézőre, a kritikus-ra is.

Ilyen dráma *A vágy villamosa.* Ilyen alakítás volt Tolnay Klári Blanche-a. S a kérdés : megmaradt-e olyan izzó drámának *A vágy villamosa,* olyan hatalmas és hálás szerepnek Blanche figurája, mint amilyenné az emlékezet felfokozta.

A győri Kisfaludy Színház előadása megnyugtató választ ad.

Út a bizonytalanba

A nyitott színpad előterében a szegényes lakás és az odvas ház kapuja a lépcsőfordulóval. A háttérben New Orleans felhőkarcolói magasodnak. A kék égbolton napfény vetődik a sivár élet kulisszáira.

Ide érkezik valószínűtlenül finom, fehér öltözékben, riadt, fáradt arccal, kényes szépségét féltőn vigyázva Blanche.

A vágy villamosa a williamsi örök téma egyik leggazdagabb drámája. Azt a mindenkor tragikus végű küzdelmet kíséri végig, amelyet tétova, sebezhető, álmodozó, az ideák világában lebegő hősei, „betegei" vívnak a reális életet élők, a földi valóság talaján mozgó céltudatos és kíméletlen „egészségesekkel". Tennessee Williams súlyos drámája a realista ábrázolásnak és a költészet szimbolikus stílusának érzékeny egyensúlyából, egységéből építkezik. Egyfelől a pontos helyrajz és emberábrázolás, másfelől a hős lelkében megvívott harc, a befelé forduló világ - ez a williamsi tér. Fojtogatóan szűk világ, amelyben az „egészségeseké" a tudatosság, a számítás, az érzék, hogy átgázoljanak másokon, a „betegeké" a vágy valami talán ismeretlen, megfoghatatlan iránt, amely a boldogságot, a nyugalmat jelenti, S ebben a vágyban ott lebeg a félelem, a létbizonytalanság, a magány, a kapcsolatnélküliség mellett a költészet is. Valóság és költészet, cselekvés és álmodozás, keménység és lírai szárnyalás kényes egyensúlyát kell megteremtenie annak az előadásnak, amely Tennessee Williams álmokban imbolygó, feszültségektől terhes, nyugtalanító világát akarja megszólaltatni.

S éppen, mert Tennessee Williams drámáinak nincs nagy hatósugarú, általános érvényű társadalmi eredménye, mert több bennük a keserűség, mint a cselekedni akarás, és ezzel együtt több a költészet, mint a realitás - minden Williams-bemutatónak igazolnia kell miértjét, határozott célját. A szándékot, amely műsorra tűzte a drámát, legyen az rendezői darabértelmezés vagy színészi erőpróba.

Bozóky István rendezése karakteres választ ad. Színpada egyaránt sugározza a riasztóan közönséges létet, a szánalmasan üres világot, az álmok lampion-fényébe kapaszkodó esendőséget, a kis-polgári békességet és a betolakodó zavart. Tiszta, sallangmentes a győri Kisfaludy Színház előadása. Pontosan követi az irodalmi szöveg gondolatát, hangulatát. Egyetlen jelenetben csúszik csak félre, amikor Bozóky István szó szerint veszi a szerzői utasítást: „Almok és komor vetületek kavarognak, lobog-nak a falon, mint a lángnyelvek." Ezt Tennessee Williams három évtizede, a dráma születésekor valószínűleg komolyan így gondolta. (Hasonló írói jelzés többször megismétlődik, Győrött szerencsére csak egyszer.) De mai színjátszásunk nehezen viseli el a tomboló fényjátékot a lélek tombolása helyett. Ám mindez csak egyetlen rövid jelenet, amely az előadás egészének hitelén nem változtat.

Bozóky István munkájában méltó partnerre lelt a jelmeztervezőben, Egedi Editben, Baráth András díszlettervezőben és Nemes Andrásban, a zenei munkatársban, éppúgy, ahogy megtalálta azokat a színészeket, akiknek a kedvéért valóban érdemes volt műsorra tűzni *A vágy villamosát.*

Blanche: Tanay Bella

Már megjelenésében is van valami furcsán hisztérikus: ahogy könnyű fehér ruhájában a hatalmas bőröndöt vonszolva megérkezik, ahogy értetlenül, kétség-

Tanay Bella (Blanche) A vágy villamosa győri előadásában

beesetten keresi a házat az „Elysiumi mezőknél", ahogy ernyedten adja meg magát az ijesztő helyzetnek húga konyhájában. Mereven ül a széken, erősen markolja a retiküljét. Maga elé mered, dermedten, mint aki maga sem érti, hol van, miért van itt, mire vár. Egy távoli hangra riadtan kap a fejéhez, előrebukik. Majd egy gyors ötlettel felugrik, a félig nyitott szekrényből whiskysüveget kap ki, vizespohárba tölti az italt. Mohón felhajtja. Gondosan a helyére teszi az üveget, s most már kicsit nyugodtabban ül vissza. Érkező húgát görcsösen öleli át. Csillogni próbál, illegeti, mutogatja magát, de hangja újra és újra elfullad. Egyre idegesebb, míg végül szinte sikolyként szakad ki belőle: „Nem bírok egyedül maradni." Hangja megtörik, tekintete még riadtabb lesz. Óvatosan kérdezősködik Stanley felől, mint aki érzi, ők ketten sohasem fogják megérteni egymást.

Tanay Bella eljátssza, hogy Blanche tudja, ebben az összezavarodott világban számára nem maradt más, mint szépsége. Megfakult szépsége, amelyet oly féltőn óv. Ezért illegeti magát még Stanley előtt is, ezért mosolyog elbűvölőn, ezért próbál egy-egy dicsérő szót kicsikarni még sógorából is.

De Tanay Bella Blanche-a azt is megértette, hogy még létezik egyetlen kiút számára: a házasság. Akárki legyen is a férfi, ha feleségül veszi, talán megmenekülhet a kapcsolatnélküliség embertelen világából, kiszabadulhat a teljes bizonytalanságból. S amint ráébred, hogy van egy nőtlen ember a társaságában, amint megérzi Mitch rátapadó tekintetét, a fuldokló végső elszánásával próbálja magához édesgetni, próbálja elhitetni vele tisztaságát, lelki gazdagságát.

Blanche gyűlöli Stanleyt. Gyűlöli, mert lenézi, s ezt oly nagy igyekezettel próbálja húgának megmagyarázni, hogy már-már érezzük, legfőbb célja, hogy zavart támasszon maga körül, hogy a maga elvesztegetett életéért cserébe másokét is tönkre akarja tenni. A tehetetlen gyöngeség poklából egy másik, számára ismeretlen, új pokolba jutott, ahol megpróbál izgalmat, kétségeket kelteni.

A kinyíló emlékezés pillanataiban Tanay Bella megmutatja Blanche hajdanvolt szépségét. Tiszta perceiben, magára eszmélésében a költészet hangja cseng. Lágy, lírai vonásokkal rajzolja meg a színésznő a fiatal Blanche-t.

Tanay Bella Blanche megformálásában eljátssza a magányt is. A rémálmaival egyedül maradt ember őrületét, az elrontott élet döbbent rémületét. Eljátssza a reményt is, amikor rövid időre elhiszi, hogy Mitch felesége lesz, amikor felvillan az emberi élet utolsó remény-sugara, s a boldogságban feloldódik, végre könnyed lesz és természetes. De ez sem tart sokáig. A születésnapi asztalnál már nem ül ott Mitch, s ahogy Blanche lopva, zavartan Stellára, majd Stanleyre pillant, újra eluralkodik rajta a félelem, a hisztéria, mintha már sejtené, ez volt az utolsó kísérlete, az utolsó lehetősége. Innen már csak egyetlen lépés Stanley ágyáig. A torzult emberi lélek végső kétségbeeséséig.

Tanay Bella tragikus színekből festi Blanche búcsúját, a hisztérikus élénkséget, ahogy elhiszi, hogy a tengerpartra viszik üdülni. Aztán a meghökkenést, amint a konyhából Stanley hangját hall-ja. Végül a rémületet az orvos láttán, hisz nem őt várta. Őrjöngve védekezik, sikolt és vadul szökni próbál. De az orvos tekintete, felé nyújtott karja megnyugtatja. Kétségbeesetten teszi az orvos kezére a kezét, s mintegy utolsó mentsvárba kapaszkodva újra lágyan, lebegőn mondja el Blanche búcsúját: „Akárki ön . . . én mindig bíztam az idegen emberek jóságában." A színésznő e csöndes belenyugvással megteremti Blanche emberi lényének teljességét.

Stanley: Holl István

„Középmagas, 170-175 centis keménykötésű férfi. Minden mozdulata, egész tartása létezésének állati örömét sugározza. Férfikorának hajnala óta élet-eleme a nők gyönyöre, de a gyönyörök adomveszemét nem gyönge odaadással, függőségben élvezi, hanem a tyúkjai közt tollászkodó díszes hímmadár hatalmával és büszkeségével . . . Egy pillantással felméri a nőket, szexuálisan osztályozza őket, nyers képzeteinek villanása dönti el, hogyan mosolyog rájuk" - így jellemzi Stanleyt Williams. Stanleyt,

akinek erkölcsi érzéke nem ismer más kategóriát, mint feleséget *vagy* szajhát.

Holl István úgy jelenik meg Stanley képében, úgy tekint a váratlan vendégre, a csivitelő Blanche-ra, érezteti, a két ember, két világ. Ő nem ért a kedveskedés, a bókolás nyelvén, nem simogat szavaival, nem az a simulékony ember, akit Blanche kedvelhetne, s ő sem kedveli az efféle cicomás hölgyeket.

Első kitörése még csak Belle Réve elvesztésének szól. De amikor magánéle-tét érzi háborítva, amikor kedvenc kártyázását zavarja meg Blanche kacérkodása, vadul üvölteni kezd, káromkodik, s részeg dühkitörésében megüti feleségét. A tombolást hirtelen kijózanodás követi. Holl Stanleyjéből kitör a zokogás, kitámolyog a ház elé, térdre esik, s hátravetett fejjel nyüszítve szólongatja Stellát. Holl István e végletes kitörésben ábrázolni tudja Stanley emberségének egészét: a vadság és a gyöngédség, az állati ösztönök és a szerető féltés örökké egymással küzdő ellentétét.

Stanley nem bocsátja meg Blanche-nak véletlenül kihallgatott szidalmazó szavait. Mindenkit kikérdez a lányról, híreket szerez, és lassan mindent meg-ért. Igazolva látja sejtéseit Blanche múltjáról, a túlfeszített idegállapot okáról. Most már nem nyugszik, ahol teheti, bántja Blanche-t. Holl István a cél-tudatos, a kíméletlen, a gondolkodás nélkül bárkin átgázoló Stanleyt mutat-ja. Közömbös és kegyetlen, már csak az érdekli, hogy Blanche-t mielőbb kívül tudja a kapun. Nem kegyelmezhet neki.

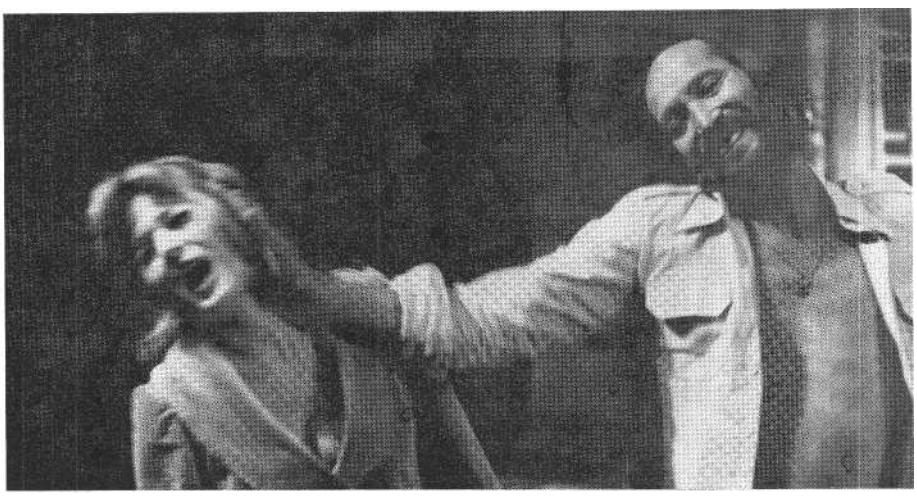
A komor születésnapi vacsorán szín-lelt kedvességgel nyersen vágja oda az autóbuszjegyet vissza Laurelbe. De amint feleségéhez beszél, Holl Stanleyje újra gyöngéd tud lenni, s szavaiban fölsejlik a korábbi zavartalan élet reménye.

Ketten maradnak a lakásban. Blanche és Stanley. Holl István Stanleyként ismét kemény és kegyetlen. Gúnyosan kacag, ahogy fölkapja Blanche elernyedt testét és az ágyra dobja. „Ezt a találkát mi már az első percben megbeszéltük" - kiáltja. Nemcsak a szavakban, a színész minden mozdulatában hordozza az állati vadság kitörését, a sértett ember bosszú-szomját, az ösztönök első perctől fogva létező vágyát, a szabad préda vonzását.

Komisz gesztussal fizet még egyszer, amint letépi az álmok papírlampionját a villanykörtéről, és egy utolsó mozdulattal odavágja Blanche-nak. A játék véget ért. Stanley nem kegyelmezett Blanche-nak. Holl István alakításának lényege épp e könyörtelen céltudatosságban rejlik, ahogy pontosan építi föl az e-világra-termett ember minden ellen-állását a bizonytalansággal, a megfoghatatlan rendezetlenséggel, a kispolgári harmóniát megzavaró érthetetlen költészettel szemben.

Tennessee Williams: A vágy villamosa (Győri Kisfaludy Színház)
Fordította: Czímer József. *Díszlettervező:* Baráth András. *Jelmeztervező:* Egedi Edit m. v. *Zenei munkatárs:* Nemes András m. v. *Segédrendező:* Török Éva. *Rendezte:* Bozóky István m. *v.*
Szereplők: Tanay Bella, Horváth Ibolya, Holl István, Mester János, Baranyai Ibolya, Vajda Károly, Pálfai Péter, Balla Ica, Perédy László, Fáy László, Herendi Mária, Varga Károly, Almássy Gizi, Köves László, Orosz Klári.

Holl István (Stanley) és Horváth Ibolya (Stella) Tennessee Williams drámájában (Domonkos Sándor felvételei)



REGŐS JÁNOS

Színjáték, szerep, színész

Galy Gay: Iglódi István

A történet, amit a színpadon látunk, Galy Gay kocsirakodó munkás Jeraiah Jip géppuskássá változásáról szól a kilkoai katonai táborban. Vagy Brecht ijesztően racionális megfogalmazásában: „ ...arról szól, hogy meghatározott cél érdekében technikailag átszerelnek egy embert egy másik emberré".

Színpad a színpadon: feltekeredik a poliészter függönyke, kicsi házában, kicsi feleségével, kicsi televíziója előtt üldögél velünk szemben Galy Gay. Matróztrikó van rajta, nadrágja agyonfoltozott, koszos. Szeme bambán ránk mered, fejét oldalra előrebiccenti, kezeivel hózentrágerját pedzi. Felesége az asztal másik oldalán ül, szemeit rajta legelteti, rajong érte. Mindketten belesimulnak a falak, bútorok közé, ebben a lágy, tápláló-védő, langyos burokban várnak. Mint egy konzervdobozban vagy akváriumban. Iglódi szembefordul feleségével: *éhes.* A gesztus váratlan, elnéztük volna őket még egy kicsit. A pördülés-szerűen végrehajtott gesztusból Galy Gay életelve is megfogalmazódik : *a nemet mondani nem tudás*. Igen, Galy *Gay* megkívánta a halat. Egészen biztosan érezzük, hogy ez az ember az imént olyan pózban ült velünk szemben, mint aki valami finom halról ábrándozott, de egyelőre még viszolyog a megvalósítás várható nehézségeitől, már tudniillik attól, hogy fel kell állnia, fel kell öltöznie, ki kell mennie a házból, emberek közé, ahol veszély leselkedik rá stb.

A színész testének úgyszólván minden porcikája mozgásba lendül. Lábait előre-hátra csúszkázza, izeg-mozog. Öltözik. Gyakorlott mozdulattal fejére igazítja sildes sapkáját, leakasztja a szögről a műanyag reklámszatyrot, puszit küld kicsi feleségének (aki már fel is tette a vizet a halnak) és elindul. A hely-változtatás technikája szerves része az alak exponálásának. Iglódi sajátos tipegő lépésekkel „szalad" le a lépcsőn, a szatyrot ütemesen lóbálja, mozdulataiban bizonyos pedantéria fékezi a sietős tempót. A színész darabosan és igen bonyolult útvonalon halad át a színpadon, miközben szinte az egész teret „belépe-

geti", hogy végül eltűnjön a hátsó takarás szélénél. Soubeyran, a rendezőnő kiemelt szcenikai nyomatékot helyezett erre a járásra, még sincs benne semmi teátrális. A járás közbeni irányváltoztatások igen hasonlatosak az iménti feleség felé pördüléshez.

*

Amikor a Brit Királyi Haderő katonái ellepik a színháztermet, Galy Gay ismét ellépeget a színpadon. A tébolyult hangzavarban, a totális „elárasztásban", ami-kor tárgyak és emberek zuhannak be a színpadra, bizonytalanul ténfereg, csodálkozik, érdeklődik, elhúzódik, majd továbbindul. Nem ijed meg a katonáktól, pedig azok marconák, félelmetesek, kegyetlenek. Egy idegen mászkál itt, Iglódi igazi civil. Megpróbálja felvenni a lépést, az induló diktálta ütemre, de gyorsan lemond erről. Műanyag szatyrát szégyenlősen szorongatja, még sapkáját is megemeli (civilesen), majd tiszteleg, de nem fogadja senki sem. Iglódi felénk indul és elhalad közöttünk. Most közel-ről is az arcába nézhetünk.

*

Leokádia és Galy Gay a hátunk mögül, beszéddel lépnek a nézőtérre. Elöl az asszony, utána Iglódi, aki mindenféle dobozokat cipel. Leokádia kezében egy hatalmas uborkát látunk. Galy Gay viselkedése jólneveltségre vall, noha kikicsúszik a száján egy-két illetlenség, ilyenkor zavarba jön és korrigálja magát. A figura minden pillanatban a legkülönbözőbb erők játékszere. Az asszony körüli csetlés-botlása olyan, mintha nem a megfelelő pillanatban állítaná meg a gesz-tust, mintha a mondatzáró pont után még tovább folytatná a mondatot. Későn áll le, így a figura szavai és tettei bármikor kiforgathatók önmagukból. Iglódi Galy Gay figurájában élhetetlensége, pipogyasága ellenére is valami különös líraiságot észleltet, és egyfajta révetegséget is. Leokádia a szavait mindenuntalan a kettőjük közötti kapcsolat privát szférájába irányítja (az „üzlettárs"-szerep helyett a „hölgy"-szerepet domborítván ki), Galy Gay-t fokozatosan ki-billenti a szövegéből, Galy Gay végül is *férfiként az asszonynak* engedelmeskedik. Iglódi hol összezsugorodik, összetöpörödik, hol szinte meghosszabbítja testét. Szavai egyszer terebélyesek, másszor rövidek, gyorsak. Hebeg és szöveget diktál. A nő erotikus gesztusaira ijedten visszahúzódik, miközben tartózkodó lovagként udvarol is.

*

A katonák, akik kompromittált társuk helyett keresnek egy negyediket, emberükre leltek benne és megszólítják.

Jesse: Szép az este ma este.

Galy Gay: Igenis, uram.

Galy Gay belül reszket, veszélyt szimatol, válaszai mégis mértéktartóak, udvariasak. Iglódi testével menekülni igyekszik, szövegével azonban mindinkább visszafordul. Úgy társalog a katonákkal, mint aki szívesen elidőzne a körükben, teste viszont a megtámadott kisemberé, teli őszinte riadalommal. Észre sem veszi, hogy a saját szövegét tekerik nyaka köré. A katonák ráéreznek, hogy ezzel az emberrel szépen kell beszélniük. Iglódi Galy Gay-ének visszafordulása egészen magától értetődő számunkra, még akkor is, ha tudjuk: vesztébe rohan. És éppen azért annyira természetes, mert már az első pillanatban világos volt: az ilyen emberek arra mozdulnak, amerre a világ löki őket. Iglódi ebben a szituációban sem szánalmat, sem megvetést nem vált ki. Galy Gay ilyen és kész. A szivar finom, a katonák kedvesek, halat már úgysem ehet - mért ne tölthetne el pár órát a társaságukban. Elhiteti, hogy a hős szabad akaratából indul el a katonákkal, holott erről szó sincs.

Amikor a katonák bevezetik a kantinba, azonnal otthonosan viselkedik, mint aki jól ismeri az ilyen helyzeteket. Galy Gay szinte körül sem néz, hanyag eleganciával cselleng a katonák között, de azért igyekszik tisztes távolban maradni tőlük. Hetvenkedésből, hogy az efféle helyeken való jártasságát bizonyítsa, elhenceg egy ételféleséggel, melyet valami hasonló helyen és környezetben fogyasztott el. Az ételélmény nevét mágikus tisztelettel „dobja be". A szó kiejtéséhez a színész erősen koncentrál, valami eddig soha nem hallottat fog kiejteni a száján, egy szót, melynek kimondása is élményszámba megy, melyre különösen büszke, s amelynek birtokában gazdagnak hiszi magát. Magabiztos terpesz-lépésekkel előrejön a rivaldáig, kabátja két szárát megragadja és ráncigálja le-felé. Törzsét büszkén himbálja, a fej-mozdulatot lentről indítja, a szó kiejtése közben valósággal felemelkedik, szinte megdicsőül. De érezteti azt is, hogy ezért a gesztusért meg kellett küzdenie, hogy közölhetővé tegye, hogy „átnyújthassa" a hallgatóságnak: „Chikauga mártás!" - mondja az első szótagot különösen nagy intonációs nyomatékkal ejtve, élesen, szinte átpréseli a száján. A második szótagra kicsit megkönnyebbül, s valamelyest kiengedve, de alig leplezett diadallal ejti az „uga" részt, mintha ugatna. Egy közbeszúrt mondat után újra kiejti a bűvös szót, ugyanolyan karakterisztikusan, de az előbbinél jóval kevesebb erőbefektetéssel. Mintegy emlékeztetőül veszi szájára, már játszik vele, mint a gyerek egy nehezen szerzett játékkal. Boldog, hogy az övé, s hogy mások talán irigylik tőle.

*

A mundérba bújtatás aktusa egészen drasztikus. Galy Gay-t megragadják, a ládák mögé hurcolják, leráncigálják róla siralmas öltözékét, s egy sörösládából kihajigálják neki a ruhadarabokat. Ez az akció, akár a többi erőszakos, igen gyorsan zajlik. A hős alig látszik ki az öltöztetők közül, s mintha maga is átvenné ezt a tempót. Ismét észleljük azokat a visszatartott mozdulatokat, melyek Iglódi testi típusteremtését jellemzik. Az öltöztetés közben lábával többször ki-lép - mintha az új ruháját próbálná -, aztán visszakozik, mintha igazítana valamit a szerelésén. Végül belenyugszik: hadd álljon rajta úgy, ahogy áll. Pucérságát igen szégyelli, ponttá zsugorodva várja, hogy felöltöztessék. Iglódi beszéd-stílusával állandóan meghazudtolja a helyzetet, így aztán nem is sajnáljuk Galy Gay-t, hiszen ő sem igen sajnálja önmagát. Iglódi ezt a sajátos érzéketlenséget az alak dekoncentráltságára utaló megnyilvánulásokkal jelzi.

Amikor Iglódi először ejti ki a nevet, amit majd viselnie kell, egészen közömbösen mondja: Jeraiah Jip. Ez még az öltöztetés közben történik, maga is guggol, cipőjét fűzi, és az új név megtanulásánál sokkal lényegesebb számára, hogy levetett ruháit rendben berakosgassa a dobozba. A sorakozóra indulva a katonák még egyszer rákérdeznek a névre, amit Galy Gay most már egészen fölényesen mond be: „Jip! Jeraiah Jip!" A gesztusban élesen megszólal az a „mi ez nekem" motívum, ami az imént a „chikauga mártás"-nál tűnt fel, és innen kezdve fokozódik a felesége előtt ön-magát megjátszó, a találós kérdést feltevő, a súlyemelő Galy Gay-en át az „elefánt-

kereskedő" szerepéig. Mindezt Iglódi egy tartás felvételével érzékelteti, melyben a katonáktól látott érzéketlenség, durvaság és közöny keveredik Galy Gay szenzibilis, szelíd és szolgálatkész természetével. A tartás mindenkor az azonosítást segíti, s természetesen áthatja a mozdulatokat is, melyek a világgal való kapcsolatteremtés mozgó, dinamikus változói. Így együtt nyújtanak információt arról, hogy a hős milyen mértékben mozdult el alaptartásától. Magának az új névnek a használata, az a mód, ahogy Galy Gay bánik ezzel a névvel a darab során, mindig jelzi az elmozdulás fokát. Figyeljük most az új név harmadik felbukkanását!

Vezényszó: Gépfegyveresek! Névsorolvasás!

A katonák: (kint) Polly Baker, Uria Shelley, Jesse Mahoney . .

Galy Gay hangja: Jeraiah Jip.

Iglódi névbemondása a kitartott szünet ellenére is észrevétlenül húzódik meg a sorban. Talán kicsit halkabban, kevesebb meggyőződéssel mondja a többieknél, de alapjában véve természetesen. Ahogy ezt pár perccel később a hős maga is meghatározta: „És a világon az a legfontosabb, hogy az ember próbára tegye magát, és úgy mondja, *hogy* Jeraiah Jip, mint ahogy más azt mondja, »Jó estét«, meg még az a fontos, hogy olyan legyen az ember, amilyennek mások lát-ni szeretnék, hisz ez nem is nehéz."

Iglódit egy ideig magára hagyják a színpadon. Amíg a játék újrakezdődik - ugyanott és mégis másképpen -, a színész kienged és magába mélyed. Fejét mellére hajtva a nyílt színen alszik. Ami-kor felébresztik és véglegesen maradásra akarják bírni, ismét végigjátssza az egyszer már rábízott szerepet, igaz, már kevesebb belső aktivitással; azaz az erkölcsi-emberiességi motívum helyét fokozatosan az önzés váltja fel: a szívességtevés „haszon" rovatában, ahol az imént a sör és a szivar csak mintegy „ráadásként" szerepelt, az egzisztenciális elismerés mellett most a nagy üzletben való részesedés válik Galy Gay rohamosan növekvő önérzetének egyedüli forrásává.

Két, egymáshoz kapcsolódó jelenet következik, melyekben Galy Gay viselkedésének új jegyeit tanulmányozhatjuk. A két „produkció"-hoz összetett színészi hatásrendszerre van szükség.

*

Galy Gay és felesége (Iglódi István és Torday Teri)

Mielőtt a nagy üzletbe, egy elefánt eladásába belefogna, bizonyítani akarja szellemi és fizikai felkészültségét. A „bemutató" szellemi tornával kezdődik. Iglódi befészkelődik a katonák közé: bár alacsonyabban van náluk (a lábuk tövében ül), mégis valami éteri magasságba képzeli magát. Civil sapkáját nagyvonalúan félrecsapja, födetlenül maradt homlokát simogatja - valóságos entellektüelkarikatúra - és megszólal: „...tudnék egy olyan találós kérdést feltenni, ami magukat érdekelhetné."

Es felteszi. A gesztus befejező aktusa a rágyújtás. Galy Gay *a saját* szivarjából kínálja meg a géppuskásokat, *saját gyu*fásskatulyájából ad tüzet, *a saját* szellemi tulajdonát bocsátotta rendelkezésükre. Ebben az akciósorban egészen hosszúkat lép, nyakát lépésenként megnyújtja, törzsét előretolja. A katonák szinte megkukulnak a csodálkozástól. Az elkábításnak azonban még nincs vége. Következik a súlyemelési epizód, mely Iglódi alakításának egyik csúcspontja: „Nincs itt véletlenül néhány súlyos tárgy?" - kérdezi a katonáktól, már-már önmagától megrészegülten. Azok a sarokban heverő autógumikra mutatnak. És a produkció kezdetét veszi. Először leveti a kabátját, alatta a csíkos trikó (most sportdressz). Két autógumit gurít be, és felállítja őket. Rudat kerít, és keresztüldugja rajtuk. Kész a súlyzó. Hátralép, szemével felméri a tárgyat, mellét kidülleszti, fejét felszegi, ormótlan nadrágjában „középre" igazítja ma-gát. Előrelép a súlyzóhoz, mustrálgatja, majd újra hátra és a katonák felé tekint, összeméri magát a feladattal, majd a közönséggel is. Ekkor egy különös dolog történik a nézővel: Iglódiért tény-legesen drukkolni kezdünk: sikerüljön a produkciója. Galy Gay a karját melegíti, izmait serkenti, néhány sportos guggolást végez. A fogás következik, majd egy pantomimikus „húzás", de a vasrúd beleütközik a gumiabroncsok felső peremébe. itt megáll, felnéz, arcán az erőkifejtés okozta pír és torzulás lassan valami átszellemültségbe megy át - a nézőtéren teljes csend, egy pillanatra most minden valóságos! - majd szakít és kilöki a súlyzót. Felcsattan a taps, s a tapsoló nem tudja, hogy a színészi játék váltotta ki belőle ezt az ingert vagy Galy Gay sikere.

*

Amikor a felesége érkezését jelzik, Galy Gay fölényesen nyugalomra inti a már-már berezelt katonákat: „Bízzák rám magukat, Galy Gay most vért ivott." Mégis, nem kis riadalommal bújik a sorfalat álló katonák háta mögé, és sebtében magára ráncigálja a mundért. Mire feleségét elévezetik, hetykeséggel kompenzálja ijedelmét. S miközben feleségével beszél, a katonákat tekinti igazi hallgatóságnak. Egyáltalán nem azért izgul, hogy mi lesz ezzel az asszonnyal meg vele, hanem kizárólag arra koncentrál, hogy amit tesz és mond, összhangban vane a feladattal, amivel nemsokára megbízzák. A szituáció okozta zavaron Iglódi Galy Gay-je sajátos öngerjesztéssel igyekszik úrrá lenni. Megtört lendülettel mozdul ide-oda, kapkod. Amikor az asszonnyal beszél, egyszer a katonák dörzsöltségét kopírozza, másszor férji tekintélyét igyekszik kijátszani.

„Most meg miféle balról beszélsz ? Annyi mindent összelocsogsz itt az urak-nak, mintha nem is volna eszed." A jelenet záróaktusa s egyben csúcspontja az, amikor Iglódi ismét szájára veszi új nevét; ugyanazt a hanyagságot látjuk most, mint első alkalommal, de az eddiginél erősebb gesztikus kísérettel. Valóságos koreográfiát rendel mellé. Az asszony most már kételkedni kezd személyazonosságában, a vérszomjas őrmester pedig belefehéredik a tehetetlenségbe.

Ettől a jelenettől fogva Iglódi átcsoportosítja a hős megformálására szánt erőit: egyrészt olyanná válik, mint aki megtalálta a helyét a világban, fellépése a „nélkülözhetetlen ember" viselkedési módját mutatja, orientációs zavarai az eddig domináló szociális irányultság helyett egyre inkább individuális színezetet kapnak. Másrészt a testi-lelki szen vedés legmagasabb hőfokán kell megmutatnia a hős elszakadását önmagától.

A névcsere a második részben válik „személyiségcserévé" is, Galy Gay különösen erős szenzibilitása ebben a szkizofréniába torkolló szakaszban egyértelműen befelé fordul, és olyan drámai helyzetbe kerül, melyben kérdésessé válik a megformálás Brecht által kívánt módja. A hőst ugyanis élő, valóságos ember - ez esetben Iglódi István - kelti életre, s - a színpad örök paradoxonja! - egy-egy pillanatban kikerülhetetlen a színész személyén keresztül a hőssel való közvetlen azonosulás.

Brecht dramaturgiájának - és Iglódi alakításának - igazán nagy eredménye éppen az, hogy a szükségszerűség következetes tagadása által minden eddiginél élesebb fény vetül a drámai hősre a színpadon, és ezáltal a dráma lényeges társadalmi funkciója mintegy a műfaj anatómiájában tárulkozik fel.

*

Jelenet Bertolt Brecht drámájából. Előtérben: Bősze György (Polly Baker), Iglódi István (Galy Gay) és Hetényi Pál (Jesse Mahoney), a háttérben Törőcsik Mari (Leokádia Begbick)

Az elefánt eladásakor a hős teljes lendületbe jön. A műveletet egy vödör tetején lavírozva hajtja végre, ami már eleve fokozott gesztikulálásra kényszeríti, s így a figura egzisztenciájának külső-belső labilitását egyszerre fejezheti ki. Iglódi a dörzsölt üzletembert maszkírozza, aki még az elővigyázatosságból vállalt inkognitóját is úgy viseli („az úr, aki nem akarja megnevezni magát"), hogy az az „erős fiúk" körébe való tartozásának a kelléke, ami nemhogy rombolja, inkább erősíti őt ebben a szerep-ben. A csekk átvétele után azonnal letartóztatják a katonák. Ezzel az akcióval veszi kezdetét a színjátéknak az a szakasza, melyben a hős eddig meghagyott integritását is felszámolják. Galy Gay mögött becsukódik minden kapu, a legkritikusabb fázishoz érkezünk: az „átszerelt" ember életrekeltéséhez. A hőst az előadásnak ebben a szakaszában a színésznek úgy kell megformálnia, hogy egy igen szűkre szabott drámai idő alatt a lehető legsűrűbb lélektani erőtérben felismerhetővé váljék az a folyamat, melynek során Galy Gay ír kocsirakodóból Jeraiah Jip géppuskás válhat. A Galy Gayt alakító színésznek az utolsó, a „katonaarc" felé nem onnan kell indulnia, ahová a figura felépítésében eddig eljutott. Most egy „visszafelé" irányuló erőfeszítésre is szükség lesz ahhoz, hogy eszmeileg a figura eddig be sem mutatott teljes genezisének a kiindulópont-.

járól érkezzen meg ehhez a végponthoz. Ez pedig - a folyamat lényegét illetően - egyet jelent a társadalmi-emberinek az általános-emberivel való összekapcsolásával, *azaz a* körülmények által determinált, társadalmi relációkba ágyazott „szociális" alak mögött most már a mindezektől bizonyos értelemben független „tiszta" alakot is meg kell teremtenie, *s ebből* újra a „katonaarcot", mely a maga nemében így minden eddiginél brutálisabb kifejezője lesz az embertelen társadalmi viszonyoknak.

*

Leokádia Begbick: Törőcsik Mari és Galy Gay: Iglódi István (Ikládv László felvételei)

Amikor Galy *Gay-t* perbe fogják, eleinte még „szimpatizánsként" igyekszik bekapcsolódni a tárgyalásba. Tanácsadóként viselkedik: „Az eladó olyasvalaki volt, aki nem akarta megnevezni ma-gát." Iglódi úgy mondja ezt, mint aki-nek eszébe sem jut, hogy ő maga a vádlott. Egy kicsit később már a sebezhető tanú szerepébe kényszerül:

Uria: De azt csak láttad, hogy egy Galy Gay nevezetű ember volt az eladó. Galy Gay: Igen, ezt *tanúsíthatom.*

Ezzel a „tanúsíthatom"-mal valósággal körülbástyázza magát. Aztán elérkezik a kétségbeesett védekezés stádiumába. Itt az alázat és a meghunyászkodás már félreérthetetlen.

Galy Gay: Egy elefánt talán nem hitte volna elefántnak. Nehéz ám megkülönböztetni az igazit a hamistól, *tekintetes törvényszék.*

Galy Gay-t a tárgyalás után az emésztőgödörbe dobják. Csak a feje látszik ki. Riadt szemekkel pislog felénk, fejét a mellette álló katonák csizmájához dörzsöli. Iglódi még ebben a kilátástalan helyzetben is megtart valamit a figura „svejki" infantilizmusából. Szinte elájulásáig nem hiszi el, ami vele történik. Mindez összhangban van azzal az ínkongruenciával, melyet mindvégig hangsúlyozott a színész, s ami itt valóságos egzisztenciazavarba torkollik.

A katonák még mindig nem érzik befejezettnek az átalakítási folyamatot. Az áldozat még mindig a „törvény kezében levőnek" tudja magát és nem „törvényen kívülinek". Pedig a katonáknak most nem Jipre van szükségük (erre ugyanis már esküt tett), hanem egy olyan emberre, aki már nem is tudja, hogy ki-csoda, akit nemcsak Jipnek, hanem bár-kinek lehetne nevezni. Ez pedig Galy Gay kivégzésének pillanatában következik csak be.

Galy Gay: Ha ráakadtok valakire, aki elfelejtette, hogy ő kicsoda, az én vagyok.

A színész ezt a mondatot már az önkívület határán mondja, és aztán nevetséges módon összeesik, mielőtt a lövések eldördülnének. A kivégzettet ponyvával takarják le. S amikor Leokádia leveszi róla a ponyvát, a színész új alak építésébe fog. Iglódinak az ontogenezis fázisait megmutatva kell a csupasz és védtelen embrióból a terror mindenható emberévé változnia. A folyamat kidolgozásához olyan eszközöket is igénybe vesz, melyek feltűnően mesterségesebbek az eddigieknél. Ilyenek az arc fehérre sminkelése, az első mozdulatok (a rágás, a karhajlítás, a lépések) erős stilizáltsága, a hangsúlyozottan „passzív" dinamika. Egy olyan ember akcióit látjuk, aki nem hiszi, hogy létezik, aki csak a külvilág visszajelzéseiből képes önmaga felől tájékozódni. Iglódinak egy valóságos „fejlődéslélektani" periódust kell bemutatnia.

A játéknak ebben a szakaszában a főhőst a szerző és a rendező elkülöníti környezetétől, mégpedig egyrészt a monológok révén (a gyászmenetben mondott vers, vers a koporsón ülve, gyászbeszéd), másrészt a színész gesztikus eszközei által, melyek most egészen szűkszavúakká, álomszerűen lebegővé válnak. Iglódi révetegen, kábultan játszik, szeméből elvész minden vitalitás, mint aki csak néz, de nem lát. Amikor Leokádia eteti, gépies rágómozdulatokat végez, közben tekintetével vagy inkább fejének lassú elcsavarásával követi a halottas menetet. Szövege tőmondatokból áll.

Galy Gay a koporsódobozon ülve, közvetlenül hozzánk intézi magyarázatát, miért nem kíván szembenézni halott énjével. A „víztükörből jól ismert arc" tekintene rá, egy számára teljesen idegen valakié, aki ő és mégsem ő. A két alaknak a valóság logikája szerint igen sok köze van egymáshoz, a színpadon megjelenő drámai cselekménysor viszont alig jelez valamit ebből a kapcsolatból. Galy Gay kétszer is elmeséli, miként vált géppuskássá, ezekben a szövegekben azonban mindig az marad homályban, ahol *ez az* átváltozás a legnagyobb intenzitással végbemehetett.

Például az elsőből: „Nem volt kitisztítva a géppuska sem, ezért egy szivart kapott ajándékba, meg öt sortüzet; de aztán eggyel kevesebb lett." Vagy a másodikból: „Reggel elindult hazulról, hogy kis halacskát vegyen, estére már egy hatalmas elefántja volt, s még ugyanazon az éjszakán agyonlőtték." Talán ezekben a „nekrológokban", melyek a drámai metamorfózison áteső hősből az idekívánkozó „vallomás" helyett egy sajátos harmadik személyű ön-narrációt hívnak elő, válik leginkább bizonyossá, hogy Galy Gay-nek mennyire nincs kompetenciája saját drámájában, sorsában. És nemcsak azért nincs, mert „gyenge jellem", hanem azért sem, mert az itt elbeszélt drámai gondolatsorban a bemutatott történés maga sem válik olyan cselekménnyé, amely feltételezné a hős azonosuló vagy szembeszegülő részvételét. *Így a hős is csak annyiban alakul ki, amennyiben ennek a történésnek a része.*

A hős önérzete, identitása paradox módon, társadalmi „betörésének" előrehaladtával egyenes arányban nő, és Brecht szándéka szerint a harcoló, géppuskás Galy Gay-ben válik teljessé. A személyiség elveszti önállóságát, s a fennálló társadalom kezelésében és „védelme" alatt lesz félelmetesen erőssé, azaz kegyetlenné.

Iglódi a színészi distanciateremtés magasfokú alkalmazásával és a rendezői instrukciók pontos végrehajtásával a drámai formában kijelölt feladat epikai ábrázolására vált képessé.

négyszemközt

SZEREDÁS ANDRÁS

Az első Brecht-rendezés után

Beszélgetés Brigitte Soubeyrannal

- Kezdjük ott, hogy Brecht az Egy fő az egy fő *írásakor egy új típusú ember születéséről, reményéről elmélkedik, aki nem tűri el, hogy a gépek megváltoztassák, hanem ő fogja megváltoztatni a gépeket -, olyan embertípusról, akinek mindenekelőtt emberi arca lesz. A darab azonban nem erről szól. Főhőse Galy Gay éppenséggel ellenpélda. Átlagemberből tömegemberré szerelik át, harcoló géppé . . . Miféle aktualitása lehet ma ennek ?*

– Brecht feljegyzéseiben, naplójegyzeteiben - melyekből kis füzetet állítottunk össze a népszínházi előadás szereplői számára - többször is megfogalmazza, ki is voltaképpen ez a Galy Gay. Bár-mihez tud alkalmazkodni. Óvakodik attól, hogy véleményt nyilvánítson. Javíthatatlan opportunista. Lényegében azzal él tehát vissza, ami az embert az állati sorból kiemelte - a gondolkodással. S ez a típus ma sem ismeretlen.

Előadásunk azonban nem csak ezt akarja bemutatni, hanem azt is, hogy egyfelől *aktualitása* van a darab politikai hátterének (gondoljunk csak a terrorizmus-ra, az olajháborúra, az újkeletű fasizmus-nosztalgia-hullámra), másfelől *realitása* van annak az „üzletnek" is, amibe a Galy Gay-sütetű ember belekeveredik. Galy Gay-nek a halvásárlástól az elefántvásárig megtett útjában, ebben az ironikus példázatban például ráismerhetünk arra, amit manapság a fogyasztási cikkek terrorjaként élünk át. A több, a nagyobb, a tekintélyesebb iránti bűvöletről van itt szó, arról, hogy e javak megszerzése presztízst, személyiséggyarapodást ígér. Ám miközben alkalmazkodunk hozzá, feladjuk magunkat, átszerelhetővé válunk.

- Erre utal az a jelenet, amikor a Galy Gay-t játszó Iglódi kis várat épít maga köré söröskonzervekből és szivardobozokból, s bár eltávozhatna még Begbick kantinjából, ahol veszély leselkedik rá, mégis ottragad.

– Igen, de ottmaradásának más oka is van. Kezdi jól érezni magát a gépfegyveresek, a „három érzelemmérnök" között, akiknek az erőszak és fortély nem kizárólagos eszközük arra, hogy Galy *Gay-t* átváltoztassák Jippé, a katonává. Régi darabjai átnézésekor ezt úgy fogalmazza meg Brecht, hogy Galy Gay a hamis kollektíva, „a banda" bűvkörébe kerül itt, amely - a kispolgároknak az érett, valódi társadalmi közösség iránti tétova vágyát aknázza ki. Brecht az énjét feladó embert elsősorban nem szánandónak, hanem mulatságosnak és hátborzongatónak mutatja be, hiszen az ilyen ember nem erőtlenné, hanem éppenséggel erősebbé válik.

– A rendezés legharsányabb, legagresszívebb pillanata éppen ennek a „kollektívának" színrelépése, illetőleg kimasírozása. Egy kör bezárulását érezzük itt. Ezen a ponton azonban az előadás - mely úgy tűnik, a két ismert szövegváltozat közül az 1931 eset követte -, a kemény és nyugtalanító be-fejezéshez némi feloldást adott Begbick záró-mondataival. Ez Soubeyran változata lenne?

- A Brecht-archívumban nem kettő, hanem több változata is van az *Egy fő az egy* főnek. A befejező passzust a darab egyik korai változatából vettük át. Brecht ezt eredetileg vetített szövegnek szánta. Jelentősebb dramaturgiai változtatás - néhány ritmikailag indokolt jelenet-összevonáson kívül - még kettő van az előadásban. Nem hozzuk vissza a második részben Jipet, akinek személyiségé-be Galy Gay beköltözik, és Fairchild alias „Véres ötös" őrmester sorsát is ott fejezzük be, amikor civilként megjelenik Begbick kantinjában, s a három gépfegyveres agyonveri.

- Ez szép húzás, mert így kiderül, hagy Fairchild sorsa magába foglalja, képvisel-heti Jip sorsát is.

- Úgy van ... Galy Gay-hez képest a fordított utat járják be mindketten. Egyenruha nélkül kiszolgáltatottá válnak, megsemmisülnek.

- Ha már Fairchild őrmesternél tartunk, megkérdezem, van-e valami „mélyebb", jelképesebb értelme annak, hogy ezt a szerepet Jobba Gabira osztotta?

– Jobbának sem a maszkja (fekete szemüveg, bajusz, hangsúlyozott szemárnyékok), sem a mozgása nem árulhatja el, hogy ezt a szerepet ő játssza. A néző erről csak a színlapon értesül. Ami a szereposztási ötletet illeti, ezt félig-meddig a kénytelenség is diktálta. A Népszínházban sok az ensemble-játékos, és viszonylag kevés a protagonista. Mindenképpen szükségem volt négy különböző karakterű gépfegyveresre, mert arra törekedtem, hogy egy húron perdülésük mellett típusbeli különbségük is kiderüljön, Tolnait mint Fairchildet pél dául ezért nem vehettem számításba. Másfelől Jobba túlságosan is kézenfekvő megoldás lett volna a markotányosnő, Begbick szerepére. Elképzeléseimben erre sokkal jobban illett Törőcsik alkata. Jobbát előző szerepeiből ismertem, tudtam, hogy a keménység, férfiasság mellett játékában megvan az a lágyság is, amely a szerep megformálásához szükséges. Eleinte tartott a feladattól, de az előadás őt is, engem is meggyőzött arról, hogy helyes volt a választás. Fairchild ellentétessége, a férfias és nőies princípium tökéletes egységbe ötvöződött nála.

– A színészválasztáson túl milyen speciális feladatot jelentett magyar színészekkel dolgozni? Nem először szerez tapasztalatot erről, hiszen Örkény Macskajátékának *rendezésekor a Volksbühnében Sulyok Mária volt az egyik főszereplője ...*

- A leglényegesebb eltérés a színházi struktúrák közötti különbségekből fakad. Nálunk - éppen a Brecht és később Besson által megteremtett alapokon - fokozottabb érvényessége van az ensemble-munkának, a színházi kollektivitásnak, egyfajta kézműves szellemnek. Brecht mindig szerette maga köré gyűjteni a munkatársakat. Besson színházának is tudja minden tagja, hogy amit csinál, azt egyedül ő tudja megcsinálni. Ez egyszersmind azt is jelenti, hogy a maszk, a jelmez, a díszlet, a színészi játék nem izolált részei a születendő előadásnak, hanem kölcsönhatásban alakulnak ki, folyamatos próbáknak alávetve. Emlékszem viszont, mennyire váratlanul érte Sulyok Máriát *a Macskajáték* első próbáján az, hogy nem munkaruhájában, hanem végleges színpadi ruhájában kell próbálnia.

– Azt hiszem, a Brechttel való kapcsolata is más a magyar színészeknek.

– Valószínű, hogy odahaza egy megcsontosodott Brecht-hagyománnyal, muzeális tradícióval kell szembenéznünk, itt a felemás elképzelésekkel és félreértésekkel. A népszínházi kollektíva bizonyos értelemben közel áll ahhoz a szín-házi struktúrához, ami nálunk van. Ám ezen túlmenően legkönnyebb dolgom azokkal a színészekkel volt, akik kijárták a Major Tamás-féle Brecht-iskolát, Törőcsik Marival és Iglódival, akiről azt is elmondom, hogy az általam látott legideálisabb és legjobb Galy Gay. -

Színészei láthatóan felszabadultan játszanak ...

- Miután tisztázódnak az előadás fő-

kérdései, az én szerepem gyakran csak az, hogy figyelek, szabadjára engedem a színészeket, megérzem azt a pillanatot, amikor közbe kell lépnem, át kell lendítenem őket egy-egy akadályon.

– A gesztikus és pantomimikus elemek gazdagságán, kimunkáltságán túl - rendezésének egyik legszembetűnőbb vonása, hogy változatosan és merészen keverednek benne a kifejezőeszközök. A pagoda ostromakor például hangszóróból halljuk a fegyverropogást, s megvonaglanak a papírfalak, Amikor azonban Galy Gay-t „kivégzik", fegyverekből dördül a sortűz. Vagy: a katonák csak „mímelik az evést, míg a félájult Galy Gay-t valóban megetetik. S bádoglavórból paskolja a vizet meztelen felsőtestére. Mi a funkciója ezeknek a stílusváltásoknak?

– Amit itt észrevett, arra én nem mint stílusra gondolok. Amikor bizonyos események vagy folyamatok csupán jelezve vannak, annak az lehet az oka, hogy kevesebb hangsúlyt érdemelnek. A színpadi realizmus ezzel szemben akkor jelentkezik, amikor ki akarunk emelni valamit. Nincs jelentősége, hogy mit s hogyan esznek a géppuskások a kantinban. Ám amikor az alélt Galy Gay-t megetetik, az kiemelt gesztusként jelenik meg. Szája, mint kitátott madárcsőr, mozdulatlan. Csak vegetatív funkciói működnek. Itt nem szorítkozhattunk jelzésekre, be kell mutatni a dolgot. Ugyanez a helyzet a terrorista kommandó sortüzével is: a színpadi realizmusnak megfelelően kell eldörrenniük a lövéseknek, mert hiszen, ha nem is történt gyilkosság, tudnunk kell, hogy történhetett volna.

– Az Egy fő az egy fő *előadásából erősen emlékezetünkbe vésődik a mozgások karakterisztikussága, kifejezőereje. Különösen a főszereplő, Iglódi játékában érvényesül ez, aki Galy Gay átalakulását mozgásának teljes metamorfózisával teszi érzékletessé. Talán Soubeyran rendezői egyéniségét is itt érhetjük leginkább tetten.*

– Engem valóban a tánc és a pantomim vezetett el a színházhoz. Volt férjem, Jean Soubeyran is pantomimes volt, aki annak idején Franciaországban, az NSZK-ban, az NDK-ban vándorolt pantomimtársulatával. Bemutatókat, tan-folyamokat is tartott az NDK-ban, a Berliner Ensemble-nál is. Így kerültünk összeköttetésbe Bessonnal is. Sokáig fontolgattuk, hogy végleg leszerződünk Brecht színházához. Erre azonban sajnos már csak pár hónappal Brecht halála után került sor. Brecht nem élt, elevenen élt még azonban a Berliner Ensemble nagyszerű előadásaiban. Később Bessonnal én is átkerültem a Deutsches Theaterhez, ahol mint pantomimes közreműködhettem Besson bírnevessé váló rendezéseiben, nevezetesen Arisztophanész-Hacks Békéjében, Svarc *Sárkányában*, Szophoklész-Müller-Hölderlin *Oidipusz* tirannoszában, Hacks *Szép* Helénájában.

- Most már mint a Volksbühne rendezője s színészpedagógus, mi az, amit legfontosabbnak tart Besson hatásában?

- Teljes mértékben a tanítványának érzem magam. Mellette tanultam meg, hogy a színházi mesterséget mint egységet lássam. De mindenekelőtt két dologban érzem különösen fontosnak a szerepét. A maszkkészítés, a maszkban rejlő lehetőségek felfedezésében és a kórusnak a hagyományoktól eltérő használatában. Besson előadásaiban a kórus rituális funkcióját, ősi megnyilvánulási formáját kapta vissza. *(Az Oidipuszban* például egy afrikai táncos tanította be, irányította a kórus mozgását. Teiresziász ugyanitt mint afrikai varázsló, sámán jelent meg.) Ezeknek a hatásoknak bizonyára mostani munkámban is konzekvenciái vannak.

- Egy kicsit Bessonnak köszönhető ez a mostani rendezése is. Hiszen az ő Szecsuánijának budapesti bemutatóját követően, baráti beszélgetés közben született meg első budapesti vendégrendezésének terve. Ami azonban, gondolom, nem első Brecht-rendezése.

- Az első. A berlini rendezők kezét ugyanis furcsa módon megköti az a szituáció, hogy Brecht örökösei a Brecht-darabok berlini rendezési jogát kizárólagosan a Berliner Ensemble részére tartják fenn, ahol a félreértett hagyománytisztelet, a Modellbuchok rekonstrukciójával kívánja ápolni Brecht szellemét. Ez az állapot tette lehetetlenné egyéb-ként Besson helyzetét is, aki egyetlen Brecht-rendezését, a Szecsuánit, még Weigel személyes megbízásának köszönhette.

A népszínházi bemutatót követő búcsúztatón, ahol Soubeyran kis testületet jelölt ki az előadási fegyelem fenntartására, a társulat azzal válik el a rendezőnőtől, hogy első Brecht-rendezését továbbiak is követik.

GERVAI ANDRÁS

Beszélgetés Kertész Ákossal

- Miért ír drámát?

- „Hja, oly erő ez rajtam, testvér - el nem mondhatom."

Elnézést kérek, amiért Füst Milán-idézettel válaszoltam, de szebben úgyse bírnám megfogalmazni. Igaz, a kérdés, melyre Füst Milán IV. *Henrikjében az* öreg Fülöp ezekkel a szavakkal felel, nem az, hogy „miért ír drámát ?".

- Milyennek látja a mai magyar színházat, mi a véleménye róla?

– Ha komolyan venném a kérdést, csak több kötettel tudnék válaszolni. Emellett úgy érzem, nem vagyok illetékes. Előadták három darabomat, meg-értem egy tucat hazai bemutatót (a külföldiek nem tartoznak ebbe a tárgykör-be), hat-hét éve sűrűn előfordulok a szín-házak környékén, de ez nem elég ahhoz, hogy ebbe a darázsfészekbe belenyúljak.

– Véleménye szerint van-e Magyarországon a drámaírásnak valamilyen akadálya?

– Van. És ebben a kérdésben mint drámákat író ember talán illetékesebb vagyok.

Mindenekelőtt: az a körülmény (amire olyan nagyon szeretünk hivatkozni), hogy a mai magyar valóságból hiányoznak az éles drámai konfliktusok, nem akadály. Ha ez így van, akkor ez, a konfliktusok hiánya és a konfliktusok iránti belső igény közötti konfliktus a dráma. A magyar drámaírás tényleges akadályait viszont három csoportra osztanám.

- Melyek ezek?

– Az első és legfontosabb akadály színházaink, pontosabban a magyar szín-játszás állapota. Minden író, ha bevallja, ha nem, azzal a céllal ír darabot, hogy azt elő is adják, tehát az író kénytelen a színház igényelnek megfelelően dolgozni. Minél járatosabb a szakmában, annál inkább. Mármost, ha semmi nincs, ami a színházakat megcsontosodott, el-avult játékstílusuk, korszerűtlen szemléletük állandó megújítására kényszerítené, ha egy-egy tehetséges és lelkes rendező egyéni ambíciói megtörnek a színház belső munkarendjén és munkamorálján, a színészek hajszoltságán és fáradtságán, a vezetés érdektelenségén és közönyén, a közönség törvényszerű igénytelenségén

(hisz a közönségnek nincs összehasonlítási alapja), akkor ez az állapot visszahat a drámairodalomra is, mert egy közösség drámairodalma mindig olyan, amilyen a színháza (és nem fordítva!). A dráma nem a drámaíró, hanem a színházi kollektíva műhelyében születik, és ennek a kollektívának csak egyik tagja a dráma-író, aki nem vonhatja ki magát a színházi kollektívában uralkodó viszonyok hatása alól még akkor sem, ha látszólag egyedül, az íróasztala mellett dolgozik.

A második akadály az a bizonyos ős-bemutató-szemlélet, amiről már Száraz György is beszélt a SZÍNHÁZ 1977. februári számában. Sokszor úgy érzi - mondta -, mintha a színházi dramaturgiákon kéziratraira vastag vörös filctollal, nagy betűkkel ráírnák, hogy: Használat után eldobandó! Ez a szemlélet egy helyes művelődéspolitikai irányelvünk gyakorlati torzulása révén alakult ki. Támogassák a színházak a magyar dráma ügyét! - igényli a művelődéspolitika. Hát a színházak lebonyolítják azt az évi egy-két kötelező ősbemutatót, és meg-könnyebbülten kipipálják: ez is meg-volt - hogy aztán a darabot soha többé elő ne vegyék. S ez, sajátos módon, nem ösztönöz, inkább csüggesztően hat az írókra. Az írót az lelkesítené, ha legalább sansza volna rá, hogy amennyiben a darabja jó, más színházak - esetleg a fő-városiak - is átveszik. Erre azonban aránytalanul kevés példa akad, mert az utánjátszás már nem művelődéspolitikai érdem (csak a fölfedezés), az utánjátszás már nem tekinthető a „magyar dráma támogatásának". Még egy, talán a fent tárgyaltnál is nagyobb veszélye van ennek a szemléletnek. Ha ugyanis az ős-bemutató önmagában is érdem, akkor a színház hajlamos rá, hogy az íróval szemben igénytelenné váljon. Hogy az elő-adás rossz? Istenem! Abból - az író ki-vételével - senkinek sem származik anyagi vesztesége. A prémiumot nem a minőség után adják. Az erkölcsi veszteség is az íróé, mert ki tehet arról, hogy az író rossz darabot írt? A színház a maga részéről mindent megtett a magyar dráma ügyéért.

És ezzel már érintettük is a harmadik akadályt, az anyagiakat. Noha Magyar-országon is mindenki a piacról él, erről a körülményről nem illik beszélni.

Művelődéspolitikánk nagy összegek-kel dotálja a színházakat. A színházjegy nálunk fantasztikusan olcsó. De nem-csak az állam dotálja a színházat a maga nagy pénztárcájából, hanem az író is, a maga sokkal laposabb bukszájából. Mert az író a maga honoráriumát a bruttó pénztári bevétel, azaz az eladott jegyek névleges árának alapján kapja. Így a tiszteletjegy, a kedvezményes jegy is az író zsebét terheli.

Ezek után érthető, hogy csak a színházért megátalkodottan és gyógyíthatatlanul rajongó író vállalja a drámaíró kétes helyzetét, amíg mást is tud csinálni.

- Hogyan látja a drámaíró és az írott, illetve előadott dráma viszonyát?

- Tudom, hogy amit mondok, sokak szemében szentségtörés: a drámairodalmat nem tartom a szó szoros értelmében vett irodalomnak. Persze azt is tudom, hogy a gondolat nem új. Magam nem teoretikus úton, hanem a saját írói gyakorlatom során győződtem meg a tétel igazságáról.

Az irodalmi műalkotás (regény, novella stb.) kész van abban a pillanatban, mikor az író a kézirat végére odateszi a pontot, vagyis az író késznek nyilvánítja. Ami azután történik vele, már nem érinti a mű ontológiai lényegét.

És a drámaíró? A drámaíró megálmodik (elképzel, kitalál) egy színjátékot, egy színházi előadást, azt „lelke színpadán" eljátssza, megrendezi, és ezt az elképzelt előadást próbálja írásban rögzíteni a kialakult konvenciók szerint. De az író nem holt betűket lát lelke színpadán, hanem élő beszédet hall. Ebből azonban az írott nyelv segítségével vajmi keveset képes rögzíteni, mert aki olvassa, az másképp hallja, és ha kimondja, másképp mondja ki, mint ahogy a beszéd elhangzott az író képzeletbeli színpadán. Továbbá a színjáték nemcsak dialógusokból áll, a színpadnak a beszéddel egyenértékű jelrendszere a cselekvés, a gesztus, a mozgás, az élő színész személyes jelenléte a színpadon, a látvány maga. Mindebből pedig a „szerzői instrukciók" csak morzsákat képesek rögzíteni, mert a szerzői instrukciókat is szigorú formai konvenciók szabályozzák, melyeket áthágni illetlenség, meg nem is érdemes, hisz a rendező és a színészek úgysem veszik őket figyelembe. Tehát a jelrendszer (az írásjelek), mely az írónak rendelkezésére áll, hogy színpadi látomását rögzítse, sírnivalóan tökéletlen, és az íróval azonos hullám-hosszon levő közreműködők csapata szükséges még ahhoz, hogy a holt be-tűkből kibontsák az írói látomás szín-padi valóságát. A dráma tehát nem kész műalkotás, csak tökéletlen híradás egy műalkotásról álmodott álomról; a mű-alkotás csak a színpadon jöhet létre az előadás során. A műalkotást a színész hozza létre, és a többi közreműködő (beleértve a rendezőt s írót is) csak előkészíti, hozzásegíti a színészt, hogy az a játék során a műalkotást megteremtse. Az író bizony csak másod-harmadrendű szerepet játszik ebben a struktúrában. Az a tény pedig, hogy darabot olvasni is szoktunk, nem mond ellent az eddigieknek. Ha szépprózát olvasunk, az írásjelek mint közvetítő és instrukciót hordozó jelrendszer alapján mindig a valóságot képzeljük el a maga végtelen sokneműségében és kiterjedésével, míg drámát olvasva mindig a színjátékot - jól-rosszul, ki-ki a maga fantáziája szerint -, és csak második lépcsőként asszociálunk a valóságra, az Életre, melyről a színjáték szól. Ez pedig döntő, ontológiailag is meghatározó különbség.

– *Térjünk át más témára ! Mi a véleménye a magyar kritika színvonaláról?*

– Ha jól ismerem a helyzetet, a kritikusnak (mióta ez a munkakör létezik) az a szakmája, a föladata, hogy bírálja a kulturális szféra és a szórakoztatóipar bizonyos produktumait. Szándékosan kerülöm a „műalkotás" kifejezést, hisz a kritika tevékenységi területe ennél sokkal szélesebb, egyébként sem döntötte el még megnyugtatóan a tudomány, hol húzódik a határ a szórakoztatóipar termékei és a műalkotások között. Viszont sose hallottam még, hogy produkciók létrehozóinak az volna a dolguk, hogy visszabírálják a kritikusokat. Ezért hát némi gyanakvással kezelem ezt a kérdést. Mert a vevőnek elidegeníthetetlen joga, hogy fitymálja az árut. A vevő érdeké-ben és nevében szót emelő szakértőnek még inkább. Persze fölmerülhet ezzel kapcsolatban is néhány probléma: mitől szakértő a kritikus? Attól, hogy elvégezte a bölcsészetet? Vagy az újságíró-iskolát? Attól, hogy megbízták, írjon kritikákat? Vagy egyszerűen attól, hogy kritikákat ír? Azt gondolom, a kritikusi rangot éppúgy ki kellene érdemelni, mint például az írói rangot. Egy másik kérdés: kinek a nevében bírál a kritikus ? A közönség (fogyasztó) nevében? A művelődéspolitikai vezetés nevében? esetleg a maga nevében? (Nekem ez az utóbbi például rokonszenves volna.) Azt, hogy kinek a nevében emel szót a kritikus, el kéne döntenie, és ha egyszer eldöntötte, konokul kellene ragaszkodnia a döntéshez.

– *Mennyiben hasznosítja a kritikákat?*

– Egy szellemes mondás szerint attól,

hogy valaki nem tud tojást tojni, még el tudja dönteni, melyik tojás büdös. Mélységesen egyetértek ezzel, s csak annyit tennék hozzá, hogy az, aki csalhatatlan biztonsággal meg bírja állapítani, melyik a záptojás, még nem biztos, hogy tanácsot is tud adni a tyúknak, hogyan tojjon frisset. Ámbár ki tudja? . . .

- *Beszéljünk most színházi tapasztalatairól, drámaírói gyakorlatáról ! Tizenkét éve dolgozik a filmgyárban. Hatott-e a filmes dramaturgia, látásmód darabjai megkonstruálására?*

- Igen. A filmtől szigorú kompozíciót, koreográfiát tanultam. A filmrendező legtöbb esetben pontosan meg kell határozza az egyes jelenetek beállítását és a kamera viszonyát a jelenethez. Vagyis a plánokat. Ez nemcsak technikai kérdés. A plánozás, a képkivágás, a gép-mozgás és a képen belüli mozgások összehangolt megkomponálása egyúttal azt a célt szolgálja, hogy a néző figyelmét az ábrázolt világ fontos, hangsúlyos pontjaira irányítsuk. Ez a technika tehát a hangsúlyok, a jelentések, a közlendő pontosításának az eszköze; ezzel növelhető a művészi üzenet hatásfoka. Ennek a filmes módszernek a megfelelőit megtalálhatjuk a színpadon is. Alapplánként adott a nagytotál - az egész játéktér -, a rendezésnek ebből kell szűkítenie. Mikor például a színpadon jelenlevő színészek közül egyetlen színészre irányul a figyelem, akkor a nagytotált fél-közelire szűkítettem. Ha a színész mozdulatlanul mond egy monológot, és a többi sem vonja magára a figyelmet, akkor a nézők tekintetét a beszélő arcára összpontosítottam: ez a nagyközeli. Ha két színész egymás mellett vesz részt egy akcióban: az kistávol. Ha közülük az egyik átmegy a színpadon, és a dialógus (vagy cselekmény) így folytatódik közöttük, az annyi, mintha varióval nagy-távolra nyitnék. Ha a két színész szövege (vagy akciója) hangsúlyosan elválik egymástól, tehát egyszerre mindig csak az egyik színész van akcióban, ez megfelel annak a filmi formának, amikor a dialógust egymásra vágott közelikre bontom és így tovább; szinte minden gépmozgás megfelelőjét megtaláljuk a színpadon. Ha darabot írok, eleve ebben a beállítástechnikában gondolkodom, ez viszont nagyon pontos színjátszást igényel; a gesztusrendszer és a koreográfia pontos megtervezését és begyakorlását, a gesztus és a szöveg, e két külön jelrendszer elválasztását és olyan együttes alkalmazását, hogy egymás hatását ne rontsák, hanem fokozzák; szóval a mozgás és a beszéd centiméterre és tizedmásodpercre kidolgozott ritmusát teszi szükségessé. Ez a színjátszás nálunk szokatlan, szinte ismeretlen, és aprólé-kos kimunkálására soha sincs elég idő.

– *Ön szerint mi jellemzi darabjai stílusát ?*

- Minden darabomban reális, sőt naturális cselekményt próbálok valamiképp megemelni, úgy, hogy az önmagán túlmutató többletjelentést hordozzon. Dialógusaimból tudatosan hiányzik mindenfajta költészet, hangsúlyozottan hétköznapi, naturális hatású nyelvet használok. Ezért sajnos gyakran előfordul, hogy darabjaimat naturalista színműnek olvassák, és a régi Vígszínház naturalista polgári színjátszásának hagyományai szerint állítják színpadra. Valamivel jobban járok, ha Sztanyiszlavszkij lélektani realizmusával próbálkoznak, de nem sokkal.

– *Mennyire elégedett prózai műveiből készített drámáival?*

– *A Makrát* gyönge adaptációnak tartom, színházi sikerét a regénynek köszönhette. *A Névnap* színpadi változata viszont, úgy érzem, egyenértékű az eredeti írással. Oka lehet ennek talán az is, *hogy* eredetileg drámai műnek, tévé-játéknak készült, így szerkezetében már ott lappangott a színmű, csak ki kellett belőle bontani.

– *Darabjai közül a* Névnapot *játszotta a legtöbb hazai és külföldi színház. Melyik hazai előadásra emlékszik vissza a legszívesebben?*

– A József Attila Színház ősbemutatójára és a miskolci Nemzeti Színház előadására. Így visszagondolva nehéz volna közülük választanom. Mindkét előadásnak megvoltak a maga különleges erényei, mindkét előadásból emlékezetes maradt számomra néhány kiemelkedő színészi alakítás. Miskolcon voltak már tapasztalataink, így a miskolci produkció szárazabb, szálkásabb, sprődebb lett, mint a pesti, s ez nagyon közel állt az elképzeléseimhez. A pesti előadás viszont talán elementárisabb, lendületesebb volt.

– *A külföldi előadások közül melyiket látta?*

– Egyedül a radebeuli Labdesbühne Sachsen úgynevezett Szász Tájszínház előadását. Sok hibája mellett akadt ennek az előadásnak erénye is: a színészi játék. Ezek a nem különösebben nagy képességű színészek a mi színészeinkkel összehasonlítva meglepő szakmai fölkészültségről tettek tanúságot például beszédtechnika, mozgáskultúra, pontos, kidolgozott, fegyelmezett játék terén.

- *Részt vett olyan hazai előadáson, amelyik nem tetszett?*

- Azokkal az előadásokkal voltam elégedetlen, ahol a *Névnapot* hagyományos magyar vígjátékra hangszerelték. A közönség ilyenkor tombolt, a színháziaknak csillogott a szemük a büszkeségtől - csak én szerettem volna a szék alá bújni szégyenemben. A színészeket, akiknek sok munkájuk feküdt az előadásokban, nem hibáztatom; az ilyen félreértelmezésekért mindig a rendező a felelős. Persze a színész is szereti a könnyű, be-vált eszközökkel elérhető sikert. Így hát azért a színész sem teljesen ártatlan. Hiszem, hogy másfajta, következetesebb és fegyelmezettebb játékstílus is közönségsikert aratna. Esetleg nem olyan heveset és látványosat, talán kevesebb lenne a nyíltszíni taps, de a nézők az előadás után mélyebb benyomásokkal mennének haza.

- *Az ön által sikerületlennek tartott bemutatókon sor került lényeges szöveghúzásokra?*

- Érdekes módon mindig olyasmit húztak, amit nem is lehetett volna megvalósítani hagyományos eszközökkel. Ezek a kihagyott szövegrészek pedig fogódzót jelenthettek volna a rendezőnek, hogyan kell értelmezni, játszani a darabot. Nálunk sajnos ez a gyakorlat: amit nem tudunk vagy nem szoktunk megcsinálni, azon nem tépelődünk (erre nincs is idő), azt egyszerűen kihúzzuk.

Áttérve a Névnap *után írott drámájára, a* Sziklafalra: *könnyebbséget jelentett-e, hogy ennek nem volt prózai előzménye, tehát rögtön „színpadban kellett gondolkoznia" ?*

- Úgy érzem, színműként minden eddigi kísérletemnél jobban sikerült, a hibák ellenére megtanultam „színházul". Mégis az a gyanúm, hogy mikor eleve színpadra komponálok, a forma elvisz a valóságtól, ami a prózánál ritkán fordul elő velem. A drámaírásnak ezzel a módjával mindenesetre még kísérleteznem kell, hogy megtudjam, járható-e számomra ez az út.

- *A* Sziklafalban - *eddigi munkáskörnyezetben játszódó és fontos közéleti problémákat tárgyaló műveitől eltérően - a privátszféra kerül előtérbe.*

- Minden munkámban ugyanarról: egy vagy néhány ember legszemélyesebb ügyéről beszélek. A közélet és a politika eseményei, erői elválaszthatatlanul összeszövődnek magánéletünkkel, és meghatározzák azt. Nem kerültem, nem is

kerülhettem meg soha azokat a hatásokat, amik hőseimet érik tágabb környezetükben, vagyis a társadalmi-történelmi, vagy ha úgy tetszik, politikai-közéleti hatásokat. Így lesz egy ember legszemélyesebb magánügye, mondjuk Makra Ferenc sorsa, közéleti kérdés. *A Sziklafalat* - ilyen értelemben - legalább olyan közéleti műnek tartom, mint *a* Makrát.

- *Mi késztette a* Sziklafal *átírására?*

- Az természetes, hogy a drámát minden esetben a helyi körülményekhez - Katona Ferenc terminusával - a játék-színi viszonyokhoz, az adott közönség fölvevőképességéhez kell adaptálni. De nem ez volt a fő ok. Három különböző előadás (az eger-miskolci, a szegedi, a Déryné Színház előadása) tapasztalatainak birtokában úgy éreztem, nem az valósult meg a színpadon, amit akartam. És nem tételezhettem föl, hogy kizárólag az előadásokban volt a hiba. A bajok gyökere az írott drámai anyagban is ott kellett legyen. Ezért mikor Berényi Gábor fölajánlotta, hogy bemutatja a József Attila Színházban a darabot, de szeretné, ha átírnám számára, örömmel vállalkoztam rá.

- *Milyen lényeges dramaturgiai változtatásokat hajtott végre?*

– Mindenekelőtt sokat húztunk. Az eredeti első felvonás színházi szokásainkhoz mérten elviselhetetlenül hosszúra, másfél órásra sikeredett. Az egri ősbemutatón negyedórát rövidítettünk, de rosszul, mert a kihagyott részre, Anyuska és Hanna darabnyitó kettősére szükség lett volna. Most tehát átgondoltan húztunk, emellett kigyomláltuk a szak-mai szlenget, az atelier jellegű utalásokat, részletkérdéseket. Kisebb jelenet-egységek átcsoportosításával (filmnyelven szólva: az anyag újravágásával) a cselekményt, illetve - meglehetősen cselekménytelen darabról lévén szó - a dialógusok gondolati-érzelmi ívét feszesebbre vontuk. És alaposan átírtam a darab végét.

– *Valamilyen új koncepció alapján?*

- Ellenkezőleg. Következetes akartam maradni a régihez. A darab fanyar, kesernyés, groteszk hangvételéből az első változatban valahogy kiestem, és a darab melodrámába fulladt. A második változatban megpróbáltam végigvinni a groteszk, tragikomikus látásmódot.

– *Ki a darab tulajdonképpeni főszereplője? Kassai, akinek az arcéle alig rajzolódik elő? Vagy hozzátartozói - két felesége, szeretője, édesanyja - közül valaki? Esetleg a négy asszony, az „özvegyek" és a halott színész közötti viszony áll a dráma középpontjában ?*

- Ezt kérdezte a kritika is. De újra csak azt tudom felelni: nem Kassai a főszereplő. Kassai egyáltalán nem szereplő. Ha ő érdekelt volna, róla írok darabot.

- *Tehát a darab a négy özvegyről szól?*

- A darab a négy özvegy ürügyén valami másról szól. Négy ember van a színpadon. Négy nő. Egyik a kispolgári-gyarapodó főpincérné asszony: Anyuska. Alapélménye a háború. Alapfilozófiája: túlélni! Aki meghúzódik, annak a feje fölött talán átviharzik a történelem. Nem belenyúlni kell a történelembe: megúszni! Megőrizni az életet és a vagyonkát. Lakást, bútort, ezüstöt, szőnyeget. Másodszor: Róza, a „tiszta forrás". A „fényes szellők" népi emberideáljának csodálatosan konzervált képviselője. A nem prostituálódó, munkából élő, gyanútlan, egyszerű és becsületes, ellenszolgáltatás nélkül is adni tudó, tiszta ember. (Naturális vágyálom forró-vizes lavórral. A ma ötven felé közeledő, a fölszabadulás utáni mozgalmi életben már aktívan részt vevő férfi kamaszálma.) Es ott van Hanna, a hatvanas évek lázadó értelmiségi magatartásával, aki megfáradva bár, de őrzi még az elmúlt évtized reményeit, a haladó értelmiség szellemi konjunktúrájának megkopott emlékét. Es a hitet, hogy most a szakemberek kora jön. Hogy csak dolgozni kell. Jól, szenvedélyesen, becsületesen. Végül Anna, aki a hetvenes évek fogyasztói szemléletű, harácsoló szellemű maszek-szocializmusát képviseli. Az újgazdagok sznob világát. Ennek a négy magatartásnak a hátterében kirajzolódik egy sors, aminek múltját, eredetét Anyuska jelenti, a hatvanas éveit Hanna, a hetvenes éveit Anna jelleme világítja meg. És Kassai nosztalgiái, melyek Róza felé lökik, kitöltik az űrt Anyuska és Hanna között. Az ív kifeszül. Persze ez a sors (vagy ha úgy tetszik: az elmúlt negyven év történelme) : képlet. Engem éppen a képlet érdekel, és ezt a képletet a markánsabb, egyénibb arcvonások zavarnák.

Mármost ez a négy magatartástípus a hetvenes években együtt él. Mivel ellentétesek, egymás ellen feszülnek - mégsem csapnak össze. Az ellentétekből nem lesz látványos összeütközés, véres dráma, megrázó tragédia, és nem oldódik föl megtisztító katharzisban. A darab patthelyzetben végződik. Senki sem okult. Mindenki tovább mondja a magáét. Egyedül Hanna hallgat. Ez nem írói ügyetlenség. Ez a mondanivaló.

Az is mondanivaló, hogy a háttérben ott mocorog valami, ami talán valódi közéleti-társadalmi probléma lehet: Kassai sorsa. De ez a probléma nem bír áttörni az összekuszálódott egyéni érdekek kisszerű szövevényén. Fölvillan, de a háttérben marad. Ez a feszültség nem oldódik meg. Mert ez jellemző napjaink-ra. A feszültséget akarom átadni, a kielégületlenséget. Azt az alapérzést, hogy a dolgok nem bírnak megtörténni, hogy nem bírnak eljutni a dolgok gyökeréig, a lényegig. Mint ahogy a lényeges kérdésekről a darabban sem tudunk meg soha megnyugtatóan biztosat. Öngyilkos lett-e? Szeretett-e igazán? Tehetséges volt-e? Ivott-e ? Közéleti vagy egyé-ni tragédia-e a halála? Ezt a kínzó bizonytalanságot akarom átadni a néző-nek. Mert jellemzőnek tartom, ezért tudatosítani akarom, és szeretném ki-hívni ellene a néző tiltakozását.

Lehet, hogy nincs igazam, rosszul ítélem meg a helyzetet. De akkor a kritika ezzel a téves ítélettel vitatkozzon, ne egy kvázidarabbal.

- *Elégedett-e a József Attila Színház előadásával?*

- A körülményekhez képest igen. A körülmények pedig rosszak voltak. Az együttes Berényi vezetésével a kedvezőtlen körülmények ellenére kemény és eredményes munkát végzett. Tudom: kilométerek választanak el a korszerű színjátszástól. Ha úgy tetszik: a világszínvonaltól. De mindannyiunknak jólesett volna, ha azt a néhány szerény lépést, amit mi az Özvegyekkel megtettünk ezen a hosszú úton, észrevette és honorálta volna valaki.

- *Megint a magyar színjátszás általános helyzeténél tartunk .. .*

- Hát igen. Olyan ez, mint amikor az egyszeri ember elhatározta, hogy nem gondol a fehér elefántra... Azt hiszem, mindenekelőtt játékszíni viszonyaink gyökeres átalakítására lenne szükség. De talán még ennél is fontosabb lenne szemléletünk átalakítása. Színházkultúránkból szinte teljesen hiányzik a világszínház progresszív törekvéseit jellemző elkötelezettség, a szenvedélyes elégedetlenség és újat akarás. Mi állandóan ünnepeljük magunkat, és minimális eredményeinkkel is borzasztóan elégedettek vagyunk. Már attól is meghatódunk, hogy egy színház egyáltalán üzemel. Nem szeretném, ha félreértene: nem az extrém avantgarde kísérleteket hiányolom. Sőt! Az utóbbi időben egyre kevésbé hiszek az olyan műalkotásokban, mű-

vészeti irányzatban, ami csak egy szűk réteghez szól. Legyen az irodalom, színház, film, képzőművészet vagy zene. Az izgat, hogyan lehetne olyan színházat csinálni, amelyik a társadalom minden rétegéhez, osztályához, különböző korú és ízlésű emberekhez egyformán szól.

- *Min dolgozik jelenleg?*

- Regényt és drámát is írok, de nem merek még beszélni róluk.

- *Az utóbbi években keveset publikál. Egyesek szerint kifulladt. Esetleg bénítólag hat Önre a* Makra *és a* Névnap *sikere, s az ennek következtében kialakult olvasói és kritikusi elvárások?*

-- Aki hosszú távon fut, az kifullad, és kell egy kis idő, amíg összeszedi az erejét egy újabb hosszú távhoz.

Ugyanakkor senki nem tud állandóan azonos színvonalon dolgozni. A legegyszerűbb nyilván az lenne, ha gyengébb dolgaimat meg sem írnám: de hát ez is hozzátartozik az erőgyűjtéshez. De nem a színvonalra vonatkozó „elvárások" aggasztanak igazán. Aggasztóbbnak érzem azt, amit közönségesen „beskatulyázásnak" nevezünk. Tehát: aki szerette a *Makrát,* egy újabb *Makrát* vár tőlem. Csak hogy valamit azért megismételni, mert egyszer már bevált, fölösleges. Az olvasó nyilván nem kap újabb *Makrát,* ezért csalódott lesz. Csalódása ellenkezést vált ki belőle. És nekem először majd ezt az ellenkezést kell legyőznöm.

- *Ehhez sok sikert kívánunk !*

Következő számaink tartalmából:

Szántó Judit:
Kísérleti Nyulak Szigete

Tarján Tamás:
Egy fő az két fő

Csik István:
Beszélgetés Schäffer Judittal

Bécsy Tamás:
Az írott szövegek és a színjáték

Szekrényesy Júlia:
Drámák a színház körül

Koltai Tamás:
„Jobb életre vezet már szenvedésem"

György Eszter:
Győri játékszín

FÖLDES ANNA

Új magyar dráma - új magyar színház

Az idén szokatlan módon két évadvégi összefoglalót közöl a SZÍNHÁZ. Hermann István a budapesti színházakban megismert drámatermést, Koltai Tamás viszont az ország színpadain jelentkező új színházi törekvéseket elemezte. A kettősség - amit közvetlenül talán szerkesztési, gyakorlati szempontok indokolhattak - kimondatlanul színházi életünk legsúlyosabb gondját, konfliktusát tükrözi. A párhuzamos elemzések eo ipso kifejezik azt az aggasztó tendenciát, amely már évek óta érzékelhető, de az elmúlt évadban szembetűnővé lett: a legizgalmasabb, legprogresszívebb színházi törekvések és eredmények lényegében az új magyar drámairodalomtól függetlenül bontakoztak ki, azzal egy időben, de mégis elszigetelten fejlődnek. Érdemes ebből a szempontból újraolvasni Koltai Tamás alapos összefoglalását: a legbiztatóbb színházi, stílusbeli eredményként értékelt előadások szerzői névsora Csehovtól Dosztojevszkijig, Shakespeare-től Ödön von Horváthig és Büchnerig ível, a hazai drámaírók közül viszont kizárólag Füst Milán és Déry szerepel, az utóbbi egy fél évszázados avantgarde játékával. A „legfiatalabb" szerző is évtizede halott: Sarkadi *Oszlopos Simeonja* felújítás.

Könnyű dolgunk lenne, ha a tanulmánynak ezt a féloldalasságát a *kritikus* szemére vethetnénk. Hogy Koltai szűkkeblűen értékelte az itt mutatkozó eredményeket, elfeledkezett erről vagy arról a biztató színpadi találkozásról. Csak-hogy Koltai „mulasztása" mögött egy valóságos hiány tátong, a felelősség nem a kritikust terheli.

Az új magyar dráma és az új magyar színház találkozása még mindig csak ritka ünnep az évadok körforgásában, sőt, az utóbbi időben - éppen a konvenciókkal szakító, merészen új színházi nyelvet kereső fiatal együttesek megizmosodása idején - alig-alig tapasztalható. Akik elfogultan védik a mundér becsületét, természetesen belekapaszkodhatnak néhány emlékezetes kivételbe. Magam sem felejtem el, hogy a *Tóték* első bemutatója Kazimir Károly és Latinovits Zoltán színházi teljesítménye által lett színháztörténeti esemény. Székely Gábor nevét a *Macskajáték* szolnoki be-mutatója után jegyeztük meg. Sütő András első *hazai* otthona a kaposvári Csiky Gergely Színház volt, és a Zsámbéki Gábor vezette együttes nem utolsó-sorban az ő drámáinak előadásával kovácsolódott olyan keményre, feszesre: Vajda László, Koltai Róbert, Rajhona Ádám Sütő szövegén nőttek vezető színésszé. Iglódi István a *Cserepes Margit házassága* rendezésével szólt bele a be-mutató idején már élesedő színházi vitába. Ezek a kétségbe nem vonható, számon tartott eredmények azonban, véleményem szerint, nem takarhatják el előlünk a létező, mélyülő konfliktust.

Visszapillantó tükörben

Ha a magyar dráma és a magyar színház elmulasztott találkozására történelmi analógiát keresünk, találóbb és tanulságában elgondolkodtatóbb egy közelebbi példa - a Thália Társaság és a magyar dráma hamvába holt kapcsolata. Mert a modern, *a* való élet ellentmondásait is tükröző, másutt nem játszott darabok bemutatására szövetkezett haladó szín-házi társaság tragikus mulasztása éppen az, hogy műsorpolitikájában nem tudott magyarrá lenni. Történtek ugyan kezdeményezések, erőfeszítések, születtek pályázatok, de lényegében eredménytelenül. Négy esztendő repertoárján mindössze négy, azóta már feledésbe merült új magyar egyfelvonásos szerepelt, (Részletesen lásd: Katona Ferenc és Dénes Tibor: *A Thália története,* 1954.) Az egyetlen neves író, aki darabot adott a Tháliának, Lengyel Menyhért volt. De mivel a modern színház híveinek szűk körű társulása mindvégig helyiség és szerződtetett együttes nélkül való ad hoc társaság maradt, *A nagy fejedelme)* mindössze háromszor játszották. Ez a tény feltehetően nem vonzotta a kor íróit a Tháliához. Hevesi Sándor, ami-kor három évtizeddel később szembenéz az egykori repertoár hiányosságaival, mentséget keresve magyarázattal szolgál: „A magyar drámaírás akkor még a völgyek mélyén tapogatódzott, a budapesti színpadokat a francia darabok özönvize borította el, s az újjal kísérletező magyar írókat (Bródy, Gárdonyi stb.) mohón foglalták le a színházak. Mi tehát a színpadi reformot csak-is idegen anyagon vihettük keresztül." *(Miért kellett a Thália?)*

A napjainkban megújult fiatal színház

- amit szabatosabban, találóbban talán valóban „szembesítő színháznak" nevezhetünk - kibontakozása kezdetén még inkább hivatkozhatott volna arra, amire Hevesi, hogy az igazán tehetséges, beérkezett vagy sokat ígérő szerzők kegyeiért versengenek a budapesti dramaturgiák, és ők a végeken - Kaposvárott, Kecskeméten, Szolnokon - sem nevekben, sem anyagiakban nem tudnak versengeni a nagyszínházakkal. Akármilyen kis ország vagyunk, mégis számít a földrajzi távolság, a Budapest-centrikus kulturális élet százados hagyománya, az adott, szűkebb nézőközönség sokszor már elrontott ízlése, közönye.

Az évek során azonban fordult a helyzet, és őszintén helyeselhető gyakorlattá vált, hogy értékes, új magyar drámák vidéken kerültek először színpadra. Élen járt ebben a törekvésben a Berényi Gábor vezette szolnoki színház, később a pécsi és a veszprémi dramaturgia. Eredményeik közé sorolható a többi között Illyés és Hernádi darabjainak következetes színpadra állítása. De sor került izgalmas, ígéretes kezdeményezésre más színházakban is: Weöres Sándor *Octopusát* Kaposvárott, Örkény *Kulcskeresőkjét* Szolnokon, Kertész Ákos *Sziklafalát* Egerben láttuk először. Sütő András is Kaposvárott találkozott a magyar nézőkkel. Mégis nyílt titok, hogy éppen a magyar színjátszás legizgalmasabb, legtöbb újat létrehozó mű-helyeiben - Zsámbékinál, Rusztnál - a megérdemeltnél kisebb teret, szerepet kapott az új magyar dráma. Amikor évekkel ezelőtt egy interjúban szóvá tettem, Zsámbéki elismerte ezt, és gárdájának fiatalságával érvelt, azzal, hogy még nem alakult ki a színház körül a fiatal íróknak az a köre, melyet szeretnének. Meglehet, hogy a megváltozott szituációban, az új színházi felállásban újra korai a sürgetés, de nem árt idejében szólni, napirenden tartani a témát. Már csak azért is, mert a kaposvári szellemet tovább őrző, reményekre jogosító Csiky Gergely Színház egyébként sokrétű, igényes műsortervében az idén sem szerepel egyetlen új magyar dráma sem.

De maradjunk még mindig a konfliktus gyökerét keresve a történelmi példáknál.

Bródy, Lengyel, Móricz és a többiek

Az új magyar dráma és a kortársi szín-ház kapcsolatát történelmi távlatban nemigen szokták vizsgálni. Éppen ezért rendkívül tanulságos ebből a szempontból is Nagy Péter *Drámai arcélek* című kötete, amely abból indul ki, hogy „a dráma az a műfaj, ahol az író sosincs egyedül, pusztán saját tehetségével, alkotó géniuszával, eszméivel, hanem mindig közegben van : az éppen aktuálisan létező színházművészet és színházi közönség közegében". Nagy Péter nyomon követi egy a miénket megelőző korszak legnagyobb tehetségeinek a színház iránt való reménytelen vonzódását, a színházzal való erőt és tehetséget őrlő küzdelmét és a kommersz szín-ház előtti behódolását.

Bródy Sándorról szólva felveti: mi lett volna, ha ez a bizonyos színházi közeg előnyösebb, ha a fiatal Bródy Sándor találkozik egy magyar Antoine-nal, egy Brahmmal, ha valaki valóban szárnyat ad színházi próbálkozásainak - de neki csak Beöthy László jutott. Nagy Péter Lengyel Menyhért-tanulmányában is előtérbe kerül az írónak saját ambíciója és a közönségsiker közötti vergődése, és lényegében ezzel magyarázza Nagy Péter, hogy az író az ibseni iskolából indult, és bernsteini mélységekbe zuhant; tehetséges ember-nek indult, és ügyes emberként végezte. De a valóra nem váltott lehetőség nagy példája Móricz Zsigmond is. Nagy Péter, ha nem is helyezi Móriczot olyan magas drámaírói piedesztálra, mint Hubay Miklós, tárgyilagos elemzéssel igazolja, milyen erőteljes drámai tehetség sikkadt el, rekedt meg éppen a megfelelő színházi közeg, széles és értő színházi közönség, az író törekvéseit felvállaló színházi szakember támogatása híján, és azért is, mert az író megpróbálta a magyar színpad tradícióit és a szórakoztatóipar részévé lett színházi követelményeket a saját, a kor égető problémáiból eredeztetett közlendőjével, a valóságból táplálkozó tehetségével összeegyeztetni.

Az irodalomtörténet kínálta aktuális következtetést akár le se vonjuk. Hiszen általánosságban, a dráma és a színház lehetséges és szükséges kapcsolatáról szólva megteszi Nagy Péter; konkrétan pedig - kortárs tehetségek kísérleteit és kudarcait sorolva viszont - könnyen melléfogunk. Mert nyilvánvaló, hogy a tehetség vargabetűinek számtalan egyé-ni, alkotáslélektan, pszichológiai oka is van. Hiába fájlalja például a kritika, hogy Galgóczi Erzsébet nem találkozott a maga Hevesi Sándorával, aki drámai természetű epikus tehetségét méltóképpen színpadra segítse, amikor a gyakorlatból tudjuk, hogy az író közönyösen és szkeptikusan elzárkózik a színpadtól, nem vállalja, legfeljebb tűri az adaptációt. Persze az is igaz, hogy bár Szabó Magdának korábbi keserű szín-házi tapasztalatai évekre elvették a kedvét a színpadtól, később *Az a szép, fényes nap* című drámájának fogadtatása viszont viharos gyorsasággal visszabódította.

Két (kiragadott) évad példája

A szellemi életünk problémáit feszegető írásokban újabban fel-felüti fejét a közelmúlt iránti nosztalgia. És való igaz, távlatban művek igazolják a korszak később kifényesedett auráját. Az irodalmi élet felpezsdülésével, a magyar művész-film biztató sikersorozatával, a vitaszellem megélénkülésével egy időben kezdődött az a színházi változás, amelynek jellegéről, folyamatáról ugyancsak Koltai Tamás szól a Nagyvilág októberi számában. De ne teremtsünk történelemhamisító vagy szelídebb szóval múltat fényesítő mítoszokat.

Egyetlen évad drámatermése nyilvánvalóan nem alkalmas arra, hogy mennyiségéből, színvonalából, jellegéből mértékadó következtetéseket vonhassunk le. Az időegység túlságosan rövid ahhoz, *hogy* bármiféle tendenciát felfedezhessünk, nyomon követhessünk, s a létrejött metszetben kiküszöbölhetetlenül nagy az esetlegességek szerepe. Mégis, éppen az említett nosztalgiák kontrolljaként, találomra utánanéztem a sokat emlegetett 1968-as év drámai-színházi mérlegének. Egy összegező kimutatásból kiderül, hogy „természetesen" ismét előbbre léptünk a magyar dráma területén, hiszen az előző évi 41 helyett 55 magyar mű került színpadra, köztük Gyurkó László *Szerelmem, Elektrája,* Illyés *Kegyence,* Sánta Ferenc *Éjszakája,* Dobozy Imre *Eljött a tavasza.* Ám ugyanebben az évadban a legtöbb szín-házban és a legtöbbször játszott darab *az Isten veled, édes Piroskám* (551 előadás!). A listavezetők között szerepel még a *Lulu, a Maya* és egy Jókai-adaptáció. Száznál többször mindössze két magyar darabot játszottak 1968-ban: Illyés Gyula *Fáklyaláng* ját és Fehér Klára *Nem vagyunk angyalok* című darabját.

És mi történt fél évtizeddel később, a hozzánk időben, színházi tudatban, szellemben még közelebb álló 1972-73-as évadban? Erre vonatkozóan alapos és értékes felmérést, tapasztalati anyagot kínál a Színházi Intézet mérlege - *A mai magyar dráma egy évad tükrében.*

Ez az ötesztendős távlat birtokában szerkesztett gyűjtemény egy olyan évad tanulságait méri fel, amelynek címlistája harminc művet ölel fel, és nem is akármilyen darabokat. Ebben az évadban mutatták be Déry *Képzelt riportját,* Illyés *Testvérekjét,* Kertész Ákos *Névnap* ját, Maróti Lajos *A z utolsó utáni éjszaka* című művét. A színházi évad eseménye volt Örkény-Nemeskürty *A holtak hallgatása* című rekviemje, meglepetése Páskándi Géza *Tornyot választok* című drámája. Az azóta is számon tartott, bár-mikor felújítható darabok mellett a többi között bemutatták még Békés József, Dallos Szilvia, Fekete Sándor, Gosztonyi János, Juhász István, Polgár András, Padisák Mihály, Révész G. István és Végh Antal egy-egy, azóta nem nagyon emlegetett művét. A két, önkényesen összeállított lista kritikának túlságosan sommás - nem is azzal a céllal készült -, de talán érzékelteti, hogy a leggazdagabb évadban is jóval több az egyetlen szériában kifulladó kísérlet, mint a fel-újítást ígérő bemutató. A magam részéről azonban nem ebben érzem az elemzett évad neuralgikus pontját.

Elgondolkodtatóbb az évad színpadra került szerzőinek a kötetben közölt vallomássorozata. A magnóra felvett, egymástól nagyon is eltérő nyilatkozatokból egy dolog egybehangzóan kiderül. Hogy a „szerencsés" szerzők valamennyien elégedetlenek a magyar színházzal, az írók és a dramaturgiák kapcsolatával, a rendezőkkel, a színházi vállalkozókedvvel és az uralkodó játékstílussal. A kérdezettek általában nem saját sérelmeiket hánytorgatják, inkább általános - szakmai és nézőtéri - tapasztalataik alapján bírálják színházi életünk nehezen mozduló állóvizét. Egyes szám első személyben pendít meg egy akkor-tájt már észlelhető, azóta elmélyült szak-mai konfliktust Páskándi Géza, amikor felsorolja azokat a rendezőket, akikről azt érzi, hogy valószínűleg rendelkeznének a Páskándi-drámák zárját megnyitó kulccsal, majd sajnálkozva hozzáteszi, hogy a felsoroltak azonban valószínűleg nem élvezik eléggé darabjait. Az író talán nem is szemrehányásnak szánja, csak éppen fájlalja, hogy Sík Ferenc, Ruszt József, Sándor János, Paál István vagy Asher Tamás nem érdeklődnek írásai iránt.

A rendezők nyilatkozataikban, vallomásaikban ezúttal nem dobják vissza a labdát a színházi állapotok ellen berzenkedő íróknak, ellenkezőleg, szinte kivétel nélkül állást foglalnak az új magyar művek előadásának fontossága mellett. Várkonyi Zoltán, aki a szóban forgó évadban valóban kemény küzdelmet vívott azért, *hogy A holtak hallgatása* színpadra kerülhessen, meg is fogalmazta, hogy az új magyar dráma mindent megelőz. Berényi Gábor az író és a rendező alkotó együttműködéséről szólt, Sík Ferenc pedig úgy nyilatkozott, hogy legszívesebben élő szerzőkkel dolgozik. A vallomások tehát látszólag megnyugtatóak, mert az összecsendülő kórusban még véletlenül sem akad senki, aki akár csak másodrendű kérdésnek is tartaná az új magyar művek színpadra segítését. „Magyar darabok nélkül elképzelhetetlen színházat csinálni - mondja Kazimir Károly is, de nyomban hozzáfűzi, hogy - nem mindenáron és nem is mindig csak magyar darabot kell adnunk. Magyar darab az is, amit magyarul játszunk. Ha egy jó Shakespeare-t előadunk Arany János fordításában, akkor azt magyar darabnak érezhetjük." Attól tartok, hogy ha Kazimir Károly már korábban is ezzel nyugtatja lelkiismeretét, akkor nem tapsolhattunk volna neki a *Tóték* első bemutatóján, *a Ki lesz a bálanya?* stúdióelőadásán, *a Rozsdatemető* Tháliabeli premierjén. Marton László, aki nyilatkozata szerint addigi pályafutása során körülbelül tizenöt magyar darabot rendezett, polemikus éllel veti fel, hogy „színházi közvéleményünkben . . . divat *egy* rendező rangját azzal mérni, hogy milyen klasszikusokat rendezett".

A kiragadott mondatok is sejtetik a a tettek és eredmények mögött lappangó feszültséget, s tükrözik, hogy a magyar dráma szempontjából kiemelkedő évadban is milyen sok még a megoldatlan gond. Egyik-másik mintha azóta is csak dagadt, duzzadt volna. Valami azonban alapvetően megváltozott. A fél évtizeddel ezelőtti helyzetre még valóban jellemző Örkény István sóhaja: „Drámairodalmunk pezsgésben van, bár elmondhatnánk ugyanezt a színházról." Az elmúlt évad műsorára, legjobb előadásaira, Zsámbéki Gábor Ivanov-rendezésére, Asher Tamás *Mesél a bécsi erdőjére,* Székely Gábor *Boldogtalanokjára* visszagondolva már-már hajlamos vagyok arra, hogy visszájára fordítsam Örkény sóhaját. *Színházi életünk pezsgésben van, de vajon elmondhatjuk-e ugyanezt a magyar drámáról*

Kielégítetlen várakozással

Távol áll tőlem, hogy egyetlen szürkébbre sikerült évad után drámairodalmunk hullámvölgyéről vagy válságáról lamentáljak. Hiszen köztudott, hogy minél rövidebb időegységet vizsgálunk, annál nagyobbra nő a véletlenek szerepe, s az új magyar drámatermés nem a nap-tári év szerint érik be, mint a búza. De kétségtelen - utaltam is rá -, hogy éppen azok, akiknek alkotásaira a legbüszkébbek voltunk és vagyunk, akiknek darabjaival igazoltuk a hetvenes évek kezdetének fellendülését, mostanában csalódást okoztak. Sütő András drámatrilógiájának záróköve, *a Káin és Ábel,* úgy tetszik, sem mélységében, sem drámai intenzitásában, gondolati erejében nem éri el az előzőket. Páskándi Géza (A kecskeméti Katona József Színház elő-adása cáfolja ezt az állítást - A szerk.) rangját máig az évadban Győrött újjá-született *Vendégség* méri. Csurka István életművében pedig valószínűleg igen szerény hely illeti meg *a Nagytakarítást.* S bár a sajtó és a közönség is elismeréssel fogadta Szabó Magda *Régimódi történetén*ek színpadi változatát, az adaptáció ön-értéke kétségkívül elmarad az azt ihlető dokumentumregénytől. Mándy Iván a Thália színházbeli premierje után sem találkozott a drámai műfajjal, Hernádi Gyulát pedig a Bajcsy-Zsilinszky-dráma bemutatója idején már a tartalom és forma zsákutcája fenyegette. Es még folytathatnánk a kudarcok, félsikerek felsorolását, számba vehetnénk azokat az írókat - pályakezdő és első drámán innen levő tehetségeket - akiket: hiába vártunk színpadra az idén.

A kritika szemrehányása egyébként: sem pótolhatja a társadalmi, színházi megrendelést. A kritikusnak is számolnia kell azzal, hogy a magyar dráma jelenét, fejlődési tendenciáit jó néhány szín-házon kívüli - társadalmi, politikai, anyagi - tényező is befolyásolja. Mindezek számbavétele helyett most, úgy érzem, elég, ha szembenézünk azzal a ténnyel, ami a SZÍNHÁZ két évadvégi összefoglalójából és az itt elmondottakból következik. Hogy hiába sürgettük, egyelőre nem jött létre az új magyar dráma és az új magyar színház szövetsége.

Ez megint csak nem jelenti azt, hogy színpadra érett drámák többsége (tudtommal) ne kapott volna színpadot. Bár e körül is kavarodott némi vita a kézelmúltban. Nem jelenti azt sem, hogy ne történtek volna országos és helyi próbálkozások, ösztönző erőfeszítések. De

mintha a magyar dráma támogatása és a megmerevedett színházi nyelv forradalmasítása, újjáteremtése két külön feladattá vált volna. Mintha mások feje fájna az egyikért és a másikért. Pedig nyilvánvaló, hogy színházi életünkben egyik sem reszortfeladat. S ha szórványosan sor került is az elmúlt évadokban néhány biztató találkozásra, ezt

– éppen mert az elmúlt évadban hiába vártuk a folytatást - ma már nem érezzük elegendőnek, nem érezzük megnyugtatónak.

Elvben az általunk sürgetett szövetség szükségességével minden érintett

– író, rendező, dramaturg - egyetért. Nagy felelősséggel szóltak erről az évadnyitó sajtókonferencián a Nemzeti Színház új vezetői is. Vannak műhelyek

– például a Vígszínház vagy a pécsi Nemzeti Színház dramaturgiája -, ahol következetesen munkálkodnak is rajta. Vannak rendezők, Berényi Gábortól Várkonyi Zoltánig, akik valóban tevékenységük lényegének érzik, hogy új magyar művek bábái legyenek. De az idejére sem emlékszem már, mikor rendezett új magyar drámát - például Ádám Ottó?

A pályakezdő fiataloknál, akármilyen tehetségesek és magabiztosak, érthetőbb a húzódozás. Számukra a kipróbált remekművek újraolvasása, újrafogalmazása is elég nagy feladat. Dramaturgiai szempontból könnyebb, és bizonyos értelemben hálásabb is. Nem egyszerűen presztízsokokból, amire Marton László utal, hanem mert azoknál gazdagabb a világszínházi tapasztalatok (nem mindig birtokba vett) tárháza. Klasszikusoknál érzékletesebb ugyan az elődök kihívása, de szembetűnőbb minden lényeges újítás, mérhetőbb a teljesítmény. A színészeké és a rendezőé is. Ez pedig a kiéleződő világméretű és hazai versenyben nem mellékes szempont.

A remekművek szárnyat adó belső energiájáról, kiérlelt drámák szilárdabb támaszáról lemondani egy újat akaró, színpadi nyelven esetleg még dadogó szerző kedvéért, nyilvánvaló kockázat, esetleg áldozat is. De ennek vállalása sokat hangoztatott társadalmi elvárás, szakmai kötelesség, és talán még a mesterség etikájához is hozzátartozik. Hiszem, hogy a kortársi élmények, ellentmondások megfogalmazása is olyan belső kényszer, amelynek nem illik, nem szabad ellenállni. Még akkor sem, ha az ehhez rendelkezésre álló irodalmi alap-anyag nem felel meg mindenben a rendezők egyébként jogos maximalizmusának.

Hiszen nyilatkozatokban, beszélgetésekben és a műsortervek összeállításakor a rendezők jogosan - és a kritikával összhangban - panaszolják, hogy eléggé szegényes az új magyar drámai kínálat. Örkény csak egy született, Sütő András drámatrilógiája nem oldhatja meg tucatnyi színház műsorválasztékát, és ők hiába keresik, várják a remekműveket .. . A legszorgalmasabb drámaolvasók sem ismernek, nem ajánlanak olyan, korunk ellentmondásait adekvát módon, pláne áttételek nélkül, közvetlenül ábrázoló, színpadképes drámai műveket, komédiákat, amelyek kiállnák a versenyt a már repertoáron szereplő darabokkal. Arra hivatkoznak, hogy ilyen drámák nincsenek sem a folyóiratokban, sem a dramaturgok vagy szerzők íróasztalában. És ebben valószínűleg igazuk is van. Kérdés csak az, hogy vajon belenyugodhatnak-e ebbe a színházvezetők és kor-társ rendezők ? Vagy fel kell-e vállalniuk - egyénileg és kollektíven - legalább részben a születendő drámák apaságát, a kor drámairodalmának ihletését, színpadra segítését? Lehet ezt a feladat-kört elhárítani, de annak az egyetemes magyar kultúra, a drámairodalom és a színházművészet együtt látja kárát.

Kétségtelen, hogy a tehetségek felkutatása, a társulathoz kötése, esetleg integrálása, a szinopszisokban és félkész művekben rejlő lehetőségek felismerése nagy társadalmi és problémaérzékenységet, magasfokú dramaturgiai felkészültséget és rengeteg munkát követel. Esetleg kétszer vagy ötször annyit, mint egy bejáratott külföldi alkotás vagy fémjelzett klasszikus színpadra állítása. De a színházi szakmának az irodalommal szemben táplált jogos maximalizmusa csak az önmagával szemben táplált igények, követelmények állandó emelésével együtt fogadható el.

A legtehetségesebb fiatal rendezőknek az új magyar drámával szemben táplált maximalizmusa, fenntartása mögött nem nehéz ráakadni az egyik leglényegesebb, kiindulópontjában feltétlenül tiszteletet érdemlő tényezőre. Arra, tudni-illik, hogy a maga mondanivalóját, a világról való véleményét, vízióját kifejezni akaró rendező a drámai szöveget sokszor csak alapanyagnak tekinti. Közegnek, amiben és amiből ha jól választott - megformálhatja a maga szuverén hitvallását. Hisz a klasszikusokban, amelyek éppen azért klasszikusok, mert minden kor számára van mondanivalójuk, és hisz önmagában, hogy fel tudja mutatni a saját korához szólót.

Evidens, hogy erre a színpadra törek-vő kortárs író műve nem minden esetben alkalmas. Nem (feltétlen) azért, mert drámája rosszabb, mondanivalója sekélyesebb a rendezőénél. Csak éppen - más. Az ellentmondás - látszólag - feloldhatatlan. Mintha nem is a színészcentrikus és a rendezői színház, hanem az élő író és az egyre erőteljesebben kibontakozó rendezői színház között lenne antagonisztikus ellentét. Amiben gyakran az író húzza a rövidebbet.

Szakmai berkekben köztudott, hogy a drámai ötlettel, szinopszissal, félkész termékkel találkozó rendező - filmes pályatársaihoz hasonlóan - sokszor hónapokig hiába dolgozik. Mert nem minden ígéretes tervből születik végül bemutatásra érett alkotás. Ezt a kockázatot azonban a mai színházi felállásban, a bemutatótól bemutatóig pergő szín-házi nagyüzemek gyakorlatában viszonylag kevés rendező engedheti - engedhette? - meg magának. Mert a bérlettulajdonosok a kitűzött időpontban új dara-bot akarnak látni. Mert a tervet minden vonatkozásban teljesíteni kell. Ha vannak objektív akadályai az elmélyültebb dramaturgiai munkának és az általunk sürgetett találkozásnak, véleményem szerint ez az egyik legsúlyosabb és legáltalánosabb.

Beszélnünk kell még a kritikáról, a kritika nyújtotta erkölcsi támogatásról, mert az is sokat nyomhatna a latban. Marton László öt év előtti szkeptikus megjegyzését, hogy tudniillik a rendező rangját az általa színpadra állított klasszikusokon mérik, attól tartok, magunkra vehetjük. Nem szó szerint, hanem inkább mindennapi gyakorlatunk alapján. Mert a kritika, bár elvben a rendezőkhöz hasonlóan évadról évadra elkötelezi magát az új magyar darabok mellett, a bemutatók idején sokszor nem ismeri, nem értékeli eléggé éppen a rendező drámateremtő, megrendelő teljesítményét. A műbe fektetett dramaturgiai munkát. Ilyenkor éleződik ki a kritikus dilemmája: esztétikai védővámok alkalmazásával, a mérce leszállításával a bíráló nem segíti, hanem kompromittálja, amit képvisel. Ugyanakkor a rendezőnél is jobban - mert elfogulatlanul - tudja, hogy aki meredekebb úton indul, lassabban jut előre, de messzebbre lát, mint aki az országúton menetel.

HUBAY MIKLÓS

Ünneprontás az Elvarázsolt Szigeten

Induljunk ki két fájdalmas megállapításból. Íme:

1. ha egy korszakban hiányzik a drámairodalom, ez nem meglepő és nem rendkívüli jelenség, sőt! inkább az a meglepő és az a rendkívüli, ha van;

2. az a panasz (egyesek számára: az az öröm), hogy ma a drámairodalom virágzásának - vegetálásának! - a feltételei nincsenek meg: ez társadalmi rendszerektől független jelenség, világjelenség.

Ami az első megállapítást illeti, vegyük csak számba a drámai virágkorokat - milyen rövidek.

A görög csoda hetvenöt évig tartott. Szalamisztól a Harminc Zsarnokig. (Bár utána a görög *színházi* kultúra - reprízekből élve - még évszázadokon át divatozott és terjedt, de csupán mint tisztes művészi ipar.) Az Erzsébet-kori dráma nem kevésbé csodás virágzása még ennyit se tartott: egy emberöltő volt az ideje. Corneille, Molière, Racine teremtő korszaka: hatvan év. A spanyol aranyszázad: csakugyan épp egy század.

A drámairodalom természetes állapota - olybá tűnik - inkább a nemlét, mint a lét.

Hiszen amikor látszólag minden feltétele megvan, ne adj isten, nem üt be a virágkor. Például Franciaországban a *nagy* forradalom és a császárság idejében. A papírforma szerint a nagy társadalmi változásokkal egyidőben nagy konfliktusoktól terhes drámáknak kel-lett volna születniök. A világirodalmi szint eleve biztosított volt. És a drámák nem születtek meg. (Igaz, hogy a nagy regények sem, és a nagy költészet sem.) Hiábavaló volt Diderot és Beaumarchais sokat ígérő nekifutása: harminc évre beállt a pangás. Egészen Victor Hugóig.

Ne tekintsük tehát azt se rendkívüli esetnek, ha ma - szinte egyik évről a másikra - megszűnt (legjobb esetben is: szórványossá lett) Európában a drámairodalom. Se rendkívülinek ne tekintsük ezt, se szükségszerűnek. Hiszen akár virágozhatnék is. A drámairodalom lététnemlétét nem határozza meg fatálisan a társadalmi valóság; vagy legalábbis a meghatározó motívumokat nem a gazdasági élet és a politikai hatalom szembetűnő tényei között kell keresnünk.

Oroszország történetében a századfordulón semmi sem utalt arra, hogy a kor legmaradandóbb drámai irányzata, a Csehové, a nosztalgia és a búcsú jegyében fog megszületni, és hogy ez az újonnan felfedezett lírai dráma ellenállhatatlan aktualitással fog szólni egy századon (és még ki tudja, hány századon) át.

Az első világháború előtti években hirtelen felvirágzó magyar drámairodalom tüneménye (Molnár Ferenc, Lengyel Menyhért, Móricz Zsigmond, Füst Milán, Szomory stb.) a társadalmi fejlődéssel könnyen magyarázható. De az már lényegesen kevésbé, hogy a második világháborút megelőző években felvirágzik Magyarországon - és épp a legkitűnőbb írók kezén - egy sokszínű, igényes, társadalmilag elkötelezett drámairodalom, s odaadó közönséget teremt magának (Németh László, Tamási Áron, Illés Endre, Kodolányi, Remenyik stb.). Magyar Bálint nemrég megjelent, sokat vitatott könyve a Nemzeti Színházról feltárja, hogy mennyi kontingens elem szükségszerűnek éppen nem mondható *összjátéka* idézte elő ezt a virágzást.

A drámatörténet efféle rendhagyó jelenségeit számba véve (gyakoribbak, mint a nem rendhagyók) meg merném kockáztatni *azt* a megállapítást, hogy a drámai virágkorok megjelenésükben is, hozzánk szóló üzenetükben is - inkább paradox (például egy paradox személyiségen át megvalósuló), mintsem szükségszerű fenoménjei a kultúrának.

Ami azt is jelenti, hogy ha nincs virágkor: ebbe nem muszáj fatalista módon belenyugodni („ha nincs, akkor szükségszerű, hogy ne legyen"), mert bármelyik pillanatban *lehet.*

Térjünk át a másik tételünkre: hogy a dráma pangása ma: országok és ideológiák határaitól függetlenül *világjelenség.*

Épp egy éve hallottam Aldo Nicolajtól (ő is egy nemzetközi szervezet ülésén sikoltott segítségért): „A kortárs dráma szisztematikusan van eltűnőben a mai színházak repertoárjából . . . Ha ez az áldatlan folyamat tovább tart, meg fogjuk érni a drámai szerző eltűnését, olyannyira, hogy (ha csak fordulat nem következik be), hamarosan úgy beszélhetünk a drámaíróról, mint a mammutról vagy a dinosaurusról, mint menthetetlenül kihunyt fajtáról. Hiába helyezzük el a túlélő szerzőket védett rezervátumban, puskavégre kapják őket a színházi orvvadászok, és a műveiket kiszorítják a színpadokról."

Milyen ismerős hangok! Athénban mondta el, franciául, egy olasz kolléga. Otthon érezhettem magam.

Ez év elején a Sipario folyóirat kezdett ankétot a drámaíró és a közönség viszonyáról. A bevezető tanulmány első két mondata így hangzik - Edoardo Sanguineti írta:

„Új olasz színház nincs. Tudjuk. És azért nincs, mert nincsenek drámák, nincsenek drámaírók."

Lírával vagy öniróniával avagy éppen a sírfeliratok lapidáris stílusában: *a tragédia halála.* (Nem véletlen az sem, hogy e címmel bestseller könyvet írhatott George Steiner.)

Meggondolkoztató, hogy ugyanazt a folyamatot egyszerre látjuk végbemenni különböző társadalmi rendszerekhez tartozó országokban - ott is, ahol a szín-ház magánvállalkozás, és ott is, ahol a színház a nép tulajdona és a közművelődés szolgálatába van állítva.

Ennek a Saint Vincent-i megbeszélésnek a címe: *A drámaírók sorsa Európában.*

Félek, hogy Európa oly áhított egysége soha olyan tökéletesen meg nem valósult, mint ma a drámaírók közös sorsában.

„Káin, hol van öcséd, Ábel ?" - ezt a kérdést, az eltűnt drámaírót keresve, rendszerint a Rendezőnek szokták feltenni. Nem kisebb a tét közöttük, mint volt egykor a Bibliában. Kié az isteni kegyelem, a karizma? Azaz : melyiküknek van joga megváltani a világot? a Rendezőnek-e vagy a Drámaírónak?

Sanguinetinek előbb már említett ki-váló elemzésében - már a címe is: Ki innen a szerzővel! - nagyon fontos mozzanatnak találtam, hogy a rendezői hegemóniát a hatalom szövetségében mutatja be. Utal arra, hogy „a rendezői hegemónia befészkelte magát a gazda-sági adminisztráció és a kulturális politika konkrét viszonyai közé, amelyek támogatják és körülveszik ..."

Amire Sanguinetinek ez a kis közbevetett megjegyzése rávilágít: alapvető jelentőségű. A rendezői színház - menthetetlenül - egy installált hatalom mellett (*vagy* annak ellenzéke mellett) elkötelezett és egyértelmű hitet valló szín-

(Beküldött felszólalás az Olasz Dráma Intézete által szervezett megbeszélésen Saint Vincentban, 1978 szeptemberében. A szerző távollétében egyik tanítványa dr. Antonello La Vergata olvasta fel.)

ház. Most nem az az érdekes, hogy mi mellett kötelezi el magát, hanem ennek a formai velejárója. A rendezői színház - gyakori tapasztalatunk szerint -: illusztratív, sokszor didaktikus látványosság a már megismert és megvallott igazságok szolgálatában. Ahogy a kártyások mondják: színre színt rak. Ahogy a magyar argo mondja: rátesz még egy lapáttal. Ha gitározó fiatalokhoz szól, akkor a színpadon is gitározó fiatalok lesznek. Ha viszont a szülőkhöz szól, a rossz lelkiismeretű szülőkhöz, felemelt helyárakkal, akkor a színpadon szemléltető jelképeket és helyzetgyakorlatokat fogunk látni a polgárság hanyatlásáról.

Nem tartom véletlennek, hogy a „rendezői színház" feltörésének évtizedeiben az egész Shakespeare-repertoár szinte kizárólag a Hatalom ábrázolásaként jelent meg a világ színpadain - a veronai herceg rendőrei gumibottal szerelték föl magukat -, s minden Shakespeare-dráma azt a közismert tényt illusztrálta újból és újból, hogy a Hatalom hatalmi eszközökkel él. Ugyanezekben az évtizedekben a drámairodalom - talán a polarizálódás törvényének engedelmeskedve - a társadalmi meghatározástól függetlenül bemutatott Lét abszurdumát fedezte fel.

A szakadás vonala jelzi, hogy mit választ örökségül a Rendező, és mit a Drámaíró, a nem is olyan régen még egységes és teljes világábrázolásból.

A hajlandóság a bevett tézisek illusztrálására nem a színház természetében gyökerezett. (Az *Ünnep,* amelyből a színjátszás, a recitálás, az álarcos játék szabadsága egykor kialakult: éppen a feje tetejére állított világ törvényen kívüli állapota volt - esetleg a szolgák elég-tétele a gazdáikon, az egész esztendő megaláztatásaiért, a hívők kihívása volt ez az istenekkel szemben . . .) A kísértés az illusztrációra tehát kívülről jött. Ismeretes, hogy az eszmerendszerek - akár hatalmon vannak, akár küzdenek érte - hajlanak a narcisszizmusra. (Figyeljük meg már azt a szót is, amely a művészet hivatását egyre általánosabban jelöli: „tükrözés" - eleve a felszín ábrázolására utal, épp egy olyan korban, amikor az anyag szerkezete, a tudat alattija és a manipulációk mögöttese volna az igazán megmutatni való lényeg.)

A dráma viszont, maga a drámai mű-faj, arra a felismerésre szeretné inkább vezetni a nézőjét, hogy a közvetlenül adott valóságon túl - esetleg: annak ellenére - munkálnak törvények a világban és a lelkünkben... Megmutatja, hogy a hatalom gyakorlásának igen-nemjei mögött meghúzódhatnak ősi mitikus modellek, regresszív és agresszív szenvedélyek, a paranoia és az önpusztítás szédületei, az értelem rövidzárlatai és a hamis tudatnak önáltató komédiái. Úgy is mondhatnám, hogy a drámai műfaj, szerencsés korszakaiban, legnagyobb műveiben ellenpontozza a közvéleményt, a közgondolkozást. A győztes görögöket Aiszkhülosz megríkatja drámájával a perzsák veszteségén. A katarzisról írva már Arisztotelész fölfedezte a dráma tisztító, gyógyító, üdvözítő erejét. Innen csak egy lépés volt - bár kétezerháromszáz év kellett hozzá -, hogy hasznosítsák a drámát mint gyógy-módot a pszichoterápiában. A pszicho-dráma csupán egy fokkal élesebben mutatja minden dráma lényegét: átéljük benne ellenfelünket vagy lényünk meg-tagadott felét. *És ez* gyógyhatású, *ez* katartikus. És így lesz - az érett drámai kultúráktól - kerekebb a világ.

A drámairodalomtól elszakadó szín-ház - figyeljék meg - erre a katartikus funkcióra-egyelőre? alapvetően? - képtelen, sőt ma még fel sem fogja ennek a drámai ellenpontozásnak a - társadalmi egészséget szolgáló - jelentőségét.

Ha új drámai műveket nem fogad be a színház, ez természetesen azt is jelenti, hogy új drámai művek kevésbé fognak születni. Minden fiókba rekesztett drámával drámagenerációk hunynak ki. De jelenteni fogja előbb-utóbb a színház jelentőségének elkerülhetetlen pusztulását is. Az eredeti drámai mű befogadása, elfogadtatása és „konszakrálása" olyan erőfeszítést kíván az ősbemutatót végbevivő színháztól, amelyre saját egészsége, fizikai erőnléte érdekében is szüksége van. Teremtő erejének mégiscsak ez a próbája. Ezt a kivételes erőfeszítést nem pótolhatja sem a klasszikusoknak, sem a külföldi daraboknak még oly zseniális újjárendezése sem.

Az a két első Sarkadi-bemutató *(Út a tanyákról, Szeptember)* a Horvai és Pártos Géza vezette Madách Színházban nemcsak *A hős falu* és *A Kreml toronyórája* stb. sikerszériáinál volt jelentősebb hatású a színház- és színészi fejlődésre, hanem jelentősebb hatású volt - ha első pillanatban paradoxonnak tűnik is ez -, mint amilyen lett később a két (önmagában talán izgalmasabb) posztumusz Sarkadi-drámának a bemutatója is *(Elveszett paradicsom, Oszlopos Simeon).* Ezek már „klasszikus" drámákká váltak akkorra, az elkésett bemutatók idején: írójuk sorsa akkor már nem forgott kockán, már eldőlt.

Valamikor XIV. Lajos udvarában napokig, néha hetekig tartó ünnepségek folytak. Kápráztató látványosságok követték egymást. A fénypont rendszerint az volt, hogy a Napkirály eltáncolta, hogy ő a Napisten. Ilyen véget érni nem akaró mulatság volt a *Délices de l'Isle Enchantée.* Ennek keretében - valamelyik napon, egy tűzijáték és egy jól sikerült balett között - Molière társulata bemutatta *Az úrhatnám polgárt.* A nagy röhejt, mindazokon, akiket elkápráztatott akkoriban a Napkirály fénye és kegye, vagy akiket majd kétszáz év múlva fog elkápráztatni Guizot „enrichissez-vous"-ja, vagy háromszáz év múlva a német vagy a magyar gazdasági csoda, a státusszimbólumoknak századunk alkonyát beragyogó varázsa. Ez volt a nagy röhej - sőt: előröhej - a polgáron, amikor a polgár még haladó volt (sőt: még sokáig haladó lesz), amikor a polgár még „védett korában" volt.

Idézhetünk akár egy mai példát is az idők menetétől függetlenül is fel-felvirágzó úrhatnám polgárokra és a köreikből anakronisztikusan kiutált Dandin Györgyökre. Csurka első darabjában jelentek meg ők, *a Szájhősben.* A polgárcsaládba beházasodott kommunista fiú tragikomikus története volt ez. Figyelmeztető vígjáték volt. „Akkor nem illett szeretni" - írta róla mostanában egy kritikus, némi önkritikával. A darab vígszínházi bemutatója után egy-két évvel az élet sorozatosan produkált színes változatokat a *Szájhős, a* csak száj-hős „nem muszáj hősnek lenni, ha nem lehet" alapképletére.

Lehet, hogy, a drámaíró végül is efféle bűneiért került kitelepítésre a színházakból. Mert a katarzis érdekében, a társadalom higiénéje érdekében hajlandó arra, ami - mondjuk megint: a papírforma szerint - inaktuálisnak tetszik. Mint ahogy hajlandó volt ilyesmire Aiszkhülosz (aki Szalamisznál megmutatta katonai bátorságát a perzsákkal szemben, és a Dionüszosz színházban megmutatta drámaírói bátorságát a perzsák iránti részvéttel), mint ahogy hajlandó volt erre Molière és Csehov. Vagy mint Madách, aki a nemzeti katasztrófát követő gyászévtizedekben Világos helyett világvégekben kezdett gondolkozni.

Elvarázsolt Szigetünk gyönyörei közül azért marad ki mostanában egy műsorszám, a drámaíróé.

TAKÁCS JÓZSEF

„Szöveg " és „produkció"

Vizsgálódások a mai színház peremvidékén

Egy olyan érték felmutatását kíséreljük meg az itt következő fejtegetésekben, amelynek létezése is kérdéses volna, ha csupán ugyanazokkal az eszközökkel közelítenénk meg, melyekkel az elmúlt korok drámairodalmát szokás. Erősen leegyszerűsítve a színpadi előadások elemzésének sémáját, egy olyan logikai láncot fedezhetünk fel, amelyben a kiindulópontot a színre vitt mű *szövege* mint elsődleges olvasói élmény, majd ehhez képest az előadás mint egy adott olvasat jelenik meg, vagyis a *produkció* nem több, mint az eredeti mű jó vagy rossz értelmezése (itt általában a rendező szándékait illik elsőként föltüntetni, a következő lépés a színészek teljesítményének az értékelése, végül - akár elhagyhatóan - a hang- és látványelemek kritikája). Tisztán áll előttünk a hierarchia, csúcsán az írott művel, alantabb a szellemi majd fizikai értelmezőkkel, végül a technikai kiszolgálókkal. Ez a téves kritikai gyakorlat nyilvánvalóan az elméleti bizonytalanságok szülötte, csakhogy a „klasszikus" művek bemutatásainak elemzésében ez a tévedés nem feltétlenül lepleződik le; *a szövegről* legtöbbször saját olvasói élményeink vannak, és mi sem látszik jogosabbnak, mint az, hogy a produkciót ezzel vessük össze. Ha történetesen nem ismerjük a művet, zavarunk akkor is csak átmeneti, hiszen elolvashatjuk, elvégre mindegy, hogy ítéletünket az egyik vagy másik mozzanat idő-rendi elsősége alapján hozzuk meg. Azonban mi történik, ha az előadás alapjául szolgáló mű „nem létezik" ?, ha maga a produkció olyan alapvetően más minőség, amely minden tartalmi megfelelés ellenére sem azonosítható a szöveggel (vagy azért, mert ilyen szöveg fizikailag sem létezik, vagy azért, mert létezése illuzórikus) ? A magyar nyelvészetben ugyanez a kérdés merül fel az azonosító típusú mondatszerkezet alapesetében, ki vállalkozna arra, hogy ebben a mondatban: „Ő ő" megjelölje az alanyt és az állítmányt a szövegkörnyezet vagy az intonáció ismerete nélkül? Számunkra kétségkívül a nem hivatásos színjátszás teszi lényegessé e kérdések felvetését, azonban ez a problematika egyáltalán nem újkeletű: Hegel esztétikájában mint a költészettől függetlenebb színpadi művészet vetődik fel, mindenekelőtt a commedia dell'arte vizsgálata nyomán. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétika.* Gondolat, Bp., 1974) Ahhoz, hogy a szöveg és a produkció viszonyának egyik sajátos esete tisztán álljon előttünk, természetesen figyelembe kell venni napjaink művészetének bizonyos tendenciáit, amelyek új megvilágításba helyezik a régtől ismert problémákat.

Az irodalom felől megközelítve a kérdést azt láthatjuk, hogy a még néhány évtizeddel ezelőtt is közmegegyezéssel alkalmazott terminusok a legújabb művészi termelés elemzésében bajosan alkalmazhatók. Nem is az irodalomelméleti ismeretek és elemző módszerek ugrásszerű gyarapodására és elmélyülésére gondolok, hanem magára a művészi termelésre, amelynek legalábbis egy részét a műfajhatárok elmosódása, a hagyományos esztétikai minőségek kiiktatása jel-lemez. Ezen belül is különösen figyelemre méltó az írásbeliség hagyományos hegemóniájának megingása, elég a vizuális és konkrét költészetre, a regény „válságára" vagy a happeningre gondolnunk. Nincs még meg a kellő távlatunk ahhoz, hogy ezeknek a változásoknak a horderejét pontosan felmérhessük, de nem lehet nem érzékelni, hogy a „művészet és (vagy) ideológia" formulájában mennyiségileg és hatását tekintve is az utóbbi elem javára billen a mérleg.

A színház felől megközelítve a kérdést, szembeötlő a hagyományos színház és az amatőrmozgalmak mind élesebb szembenállása. A hagyományos szín-ház nálunk Molnár Gál Péter szerint is „csak kétségbeesett kapálózás, remény-vesztett mentése a menthetőnek, meg-győződés nélküli tevékenység és egy olyan színháznak az életben tartása, ami fölött eljárt az idő, és amit egyre kevesebben néznek". (Molnár Gál Péter: *Izgága színház.* Szépirodalmi, Bp., 1974) Önként adódik az analógia: a hagyományos színház olyan szerepet ját-szik itt és most, mint az akadémikus festészet századunk elején. Lényeges különbség persze, hogy a folyamatok fel-gyorsulása folytán sokkal rövidebb idő alatt képes - látszólag - megújulni, vagyis magába olvasztani az újító mozgalmak eredményeit. Az avantgarde törekvések természetéből fakad, hogy képtelenek a megcsontosodásra, előre-törések és visszaesések (az utóbbi éppen napjainkban) jellemzik, ám furcsa módon, a megtorpanások időszakát még-sem képes a hagyományos színház a maga *javára* kihasználni. Természetesen nem sajátosan magyar jelenségekről van szó. Európában és Európán kívül az egyre terebélyesedő underground kultúra mutat fel jelentős eredményeket, mégsem látszik szükségszerűnek a két-féle kulturális tevékenység visszavonhatatlan szétválása. Az undergrounddal párhuzamosan újul meg a „félig hivatásos" színház, például Peter Brook, Grotowski vagy a Living Theatre kísérletei-ben, amelyekben - még ha klasszikus művek feldolgozásáról van is szó - a szöveg már egyáltalán nem rendelkezik kitüntetett szereppel. Az utóbbi két-három évben nálunk a kaposvári, a pécsi és a szolnoki színházak egyes produkciói építették sikeresen magukba a „nem hivatásos" részről beszivárgott elemeket. Igaz, ezekben az esetekben a szöveghez való kötődés erősebb, mégis jelentős el-távolodást észlelhetünk, ha például az *Állami áruház* gazdag jelentésrétegeire gondolunk.

Nálunk a hagyományos színház hegemóniája miatt ez a problematika szinte teljesen ismeretlen. Az elmélet jóval előtte jár ugyan a köztudatnak, Hont Ferenc már 1940-ben leírta : „a szín-játékkutatás területén is csak a szín-játékalakzatok teljes egészét megragadó, az elemek összefüggésrendszerét egységben vizsgáló módszer vezethet eredményre" (Idézi Katona Ferenc: *A szín-játék.* Gondolat, Bp., 1976), azonban az „összefüggésrendszernek" még az érzékelése is reménytelen a csupán irodalom- vagy csupán színházközpontú megközelítésben. A színpadi mű *létezésmódjának* felderítése sem tekinthető megoldott-nak, és ezen a szinten is fontos kérdés-nek látszik a szöveg és produkció viszonya. A látszólag egyszerűbb esetben a szöveg mint irodalmi alkotás létezik, a színpadi megvalósítás „csak" technikai feladat, ám mint Bloński írja a kiemelkedő színházi alkotókról: „szinte valamennyien küzdeni kezdtek a szöveggel ; a megjátszás eredete ugyanis az irodalomban rejlik, amely arra kárhoztatja a színészt, hogy kitalált, távoli, tapasztalatilag megközelíthetetlen figurákban öltsön testet". (*A dráma művészete ma.* Jan Bloński: Laboratórium Színház. Gondolat, Bp., 1974) Elvileg elképzelhető egy olyan drámatörténet, amely az írott műveket veszi csak figyelembe, azonban ha feladatának eleget akar tenni, foglal-

koznia kell a színrevitelekkel is, és ettől a pillanattól fogva szembe kell néznie a műalkotás történeti létezésmódjának, utóéletének bonyolult kérdéseivel is. A másik - és a köztudat számára még áttekinthetetlenebb - esetben a szöveg nem is létezik irodalmi alkotásként, a produkció során ölt testet, és utólag sem vonatkoztatható el az egyéb elemektől. Ez utóbbi körbe tartozó két hazai példa felidézésével szeretném az elemzés lehetőségeit vázolni.

- Najmányi László stúdiószínházának 1973-as előadása, a *Dél Keresztje* olyan színpadi szituációt hozott létre, amelyben szinte egyenrangú szerephez jutottak az adott tér összes látható és hallható elemei. (Az előadás kiváló le-írását adja Szeredás András: *A Dél Keresztje.* SZÍNHÁZ 1973/7.) A játék egy „mesén" keresztül (bűnügyi történet gyilkossal, hullával, detektívvel - aki későn érkezik stb.) a tárgyi valóság és a hangszórókon át közvetített informátor szövegének megfelelésére, illetve disszonanciájára épül. „Az előre rögzített szöveghez utólag csatlakoznak a színpadi akciók, a szalagon rögzített szöveg tehát meghatározza, hogy mit fog csinálni a színész, sőt - közvetve - a néző is. A playback így nemcsak a játék technikája, hanem a közönség érzékelésének és gondolkodásának a technikája is. A néző úgy kapcsolódik bele a színpadi eseményekbe, hogy technikailag van »bekapcsolva« : észlelései és következtetései a magnóhoz vannak kötve." (Uo.) A hang és a történés szándékolt meg-nemfeleltetése után (pl. a hang közölte, hogy egy vizeskorsó le fog zuhanni, s darabokra fog törni a padlón - a korsó lezuhant, de nem a padlóig, egy kötél rögzítette) a befogadó önálló állásfoglalásra kényszerült, nem hagyatkozhatott kényelmesen a hallott szövegre és a látott eseményekre, ezek viszonyát kritikailag kellett értelmeznie. Ily módon az előadás „üzenete" metaszintre emelkedett, ezt a jelentést sem a szöveg, sem a produkció nem tartalmazta, hanem csak-is az összefüggésrendszer tudatosítása révén vált felismerhetővé.

A Bereményi Géza szövegeiből alkotott zenés produkció, *a Levél nővéremnek,* a megtévesztésig hasonlít egy sanzon-estre, esetleg a belső összefüggések révén kialakuló egységes egész látszik csak első pillanatra szokatlannak. A fiktív keret - a levélváltás - ad lehetőséget a szerző-nek, hogy mindent rögzítsen, ami az adott pillanatban számára fontos : a legapróbb életténytektől az emlékezés révén bekapcsolt tapasztalatokig. Az előadás során megszerveződő összkép visszamenőleg is értelmezi az egyes elemeket, az alkotók és előadók (és általuk a harmincévesek korosztályának) önmeghatározási kísérlete bontakozik ki előttünk. Ugyanennek a generációnak más irodalmi alkotásaiból is ismert alapkérdések bukkannak föl, a főhős „annyira megszokta, hogy tényként fogadjon el mindent, ez van, hogy tulajdonképpen épp a meghatározhatatlansága miatt annyira meghatározott, és tudatának szétfolyó elemeiből mégis össze lehet rakni annyi emberséget, amennyi egy színházi figurához szükséges, aki már nem vonzó szélhámos és még nem undorító gazember, nem egészen tragikus és nem egészen groteszk, aki készen kapott gondolkodási sémák közt sodródva az emocionális fogódzókon pihen meg". (Kerényi Grácia: *Levél nővéremnek.* Film Színház Muzsika, 1976. március 6.) Ezek a „köztes" minőségek nyernek tökéletes kifejeződést az előadás formájában, a több rétegben is jelentés-hordozó énekelt szövegben. Cseh Tamás nyilatkozataiból is tudjuk, hogy a szöveg és a zene egyszerre ölt végleges formát, magától értetődik, hogy a közös alkotás során alakulnak ki az előadás gesztus- és mimikai elemei is, amelyek azután együttesen közvetítik a produkció egészének jelentését. A daloknak erre a jellegzetességére Almási Miklós is felfigyelt: „Ha csak a szöveget olvassuk, semmit sem érzünk, mintha kilopták volna belőlük az üzenetet. Ha a dallamot figyeljük, legfeljebb valami közepesen jó zenét sejtünk. A szöveg tehát csak a zenei közegben szólal meg, válik szuggesztív hatásúvá, s a dallam csak a szöveg által sugallt gondolati-hangulati tartalomtól sugárzik fel, válik élménnyé." (Almási Miklós: *Daldokumentumok a 70-es évek elejéről.* SZÍNHÁZ 1975/8.) Nem arról van tehát szó, hogy az esztétikailag csekély értékű elemek „megmentik" egymást, hanem arról, hogy az egyes összetevők (prozódia, intonáció, felütések, az ütemhatárokkal is kiélezett enjambement, az értelmi és metrikai nyomaték találkozása vagy szétválása, valamint az ehhez társuló, akusztikailag érzékelhetetlen elemek: az arcjáték és a mozdulatok) csakis a produkció egészében alkotnak homogén struktúrát, ha a produkciót részeire bontva vizsgáljuk, egyszerűen értelmezhetetlenné válnak. A jelentéshordozó elem ebben az esetben mégis a metamorfózison átesett nyelvi képződmény, míg Najmányiéknál a közvetlen érzéki benyomásokból vonhatta el a néző a jelentést.

Durván leegyszerűsítve a kérdést az egyik esetben a produkció volt a központi szervező erő, a másikban a szöveg. Valójában ez a sommás „fővonás" is csak úgy ragadható meg, ha szem előtt tartjuk, hogy mindkettőben a szöveg és produkció disszonanciája hozott létre új értékeket. Umberto Eco *a kevert nyelvben* (linguaggio misto) látja az új ki-fejezési formák lehetőségeit - mindkét elemzett esetben ezek a feltételek valósultak meg: kollektív alkotásokról és a hagyományos műfajskatulyák határain megragadott eszközökről van szó. Mind-két előadás vezérmotívuma *az* azonosítás volt, az egyikben a szituáció (és az azt létrehozó tárgyi és emberi elemek) ön-magával való azonosítása, a másikban az önmeghatározás, amely elégtelennek tartja a pusztán fogalmi eszközöket. Bármennyire is tetszetős volna ezeknek a kísérleteknek a pop-arttal való rokonítása, le kell mondanunk róla, az elő-adások ugyanis egyszerre konkrétabbak (amennyiben nagyon is közvetlenül tartalmazzák a közép-kelet-európai történelmi-társadalmi háttér meghatározó tényezőit), és egyszerre általánosabbak, amennyiben az érzéki anyagukat nem pusztán önmagáért mutatják fel, hanem végső soron a létezés kérdéseihez kapcsolják.

Összegezve az elemzéseket, beláthatjuk, hogy a tragikum kérdése, műfaji problémák stb. ma történetileg lehetnek csak érvényesek, és megfontolandó, hogy nem pazarlás-e a legújabb tapasztalatok figyelmen kívül hagyása a történeti megközelítésben is. A hagyományos és az új színházat illetően pedig le kell szögezni azt az ontológiai státus szempontjából is jelentős tényt, hogy míg a hagyományosban a szöveg alapján létrejövő produkció elemei eltanulhatók (színészi fogások stb.), az új színház egyik jelentős irányzata állandóan önmagára kérdez, a szöveg és a produkció szándékolt ütköztetéséből a befogadót aktivizáló előadást hoz létre, és az ehhez kapcsolódó módszerek alkalomról alkalomra újjászületnek. Az anyag *szerkezetének,* a tudat *alattijának,* a manipulációk *mögöttesének a* megmutatása ezért válhat a színpadi produkció feladatává olyan korszakokban, amelyekben nem születnek súlyos drámai szövegek.

KOLTAI TAMÁS

Elutazni? Maradni?

Anatolij Efroszról

A Háztű néző színpadán *az* előadás kezdetétől végéig fekete homokfutó állt. Az „életnagyságú" kocsi lovak nélkül is uralta a fenékszínpad felét. A szereplők néha beleültek, akár Mihalkov *Etűdök gépzongorára* című Csehov-filmjében (ott sem fogtak lovat a kocsi elé), majd egy idő után kikászálódtak, és folytatták a játékot. Amikor megkérdezték erről Efroszt, azt válaszolta, hogy nem szereti az olyan rendezőket, akik szimbolikus tárgyakat helyeznek a színpadra, és az előadás során folytonosan fölhívják a figyelmet a szimbólumra. A tárgyak a színpadon arra valók, hogy a néző nézelődjék, tűnődjék rajtuk, anélkül, hogy kihasználná szimbolikus jelentésüket. Ami a *Háztűznéző-beli* kocsit illeti, Efrosz kijelentette, hogy semmi különleges szándéka nem volt vele, egyszerűen érdekes részletnek, jellemző színfoltnak tartotta. Majd hozzáfűzte: a kocsi természetesen szorosan kapcsolódik a főszereplő jelleméhez, a végtelen utakról szőtt álmához. Podkoljoszin egyik énje meg akar házasodni, a kényelmet és a biztonságot kívánja. Másik énje legszívesebben beugrana a kocsiba, és elsöpörne innen. Ez a dilemma az előadás alapgondolata.

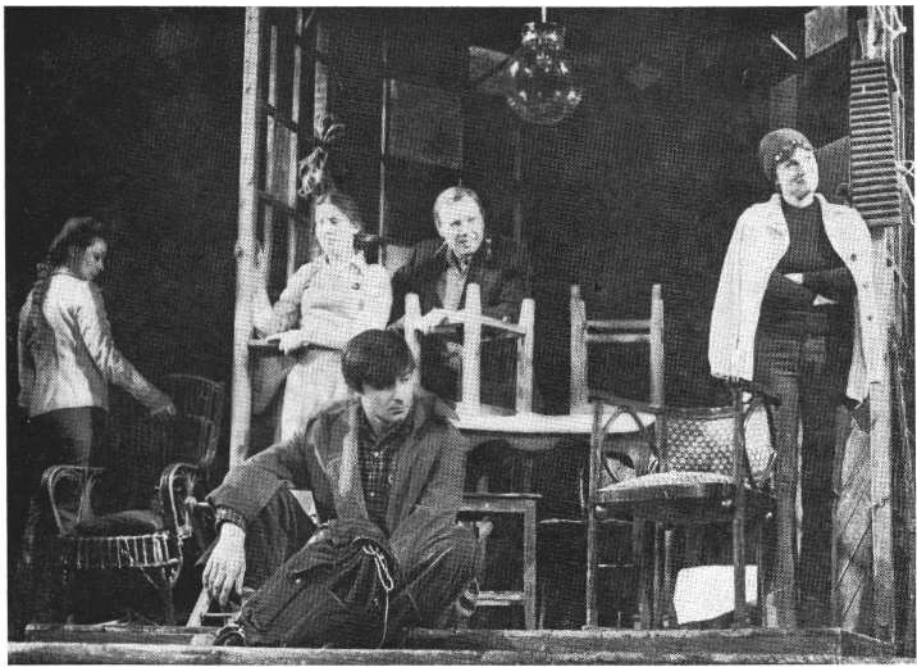
A kocsi (szimbólum-e vagy sem, nehéz eldönteni) újra megjelenik Efrosz színpadán, Turgenyev *Egy hónap falun* című színművében. *Két* fekete homok-futó áll a színpadon, küllemre olyanok, mint a Gogol-darabban, az egyiknek kocsis, vörös orrú bohócfigura ül a bakján. Csak a nagyságuk változott. Összementek. Liliputi homokfutók, nagyobbacska játékszerek, kisebbek azoknál a rokonaiknál, amelyekkel az állatkertben szokták sétakocsikáztatni a gyerekeket. Törpe póni illene eléjük. Kétoldalt pihennek, amikor a darab elkezdődik, és az előadás végéig nem játszanak.

A figyelmes szemlélő lassanként észreveszi a vezérmotívumokat Efrosz előadásain. A külső egyezéseket nem nehéz meglátni. *Az Egy hónap falun* színpadának alapszerkezete szembeötlően meg-egyezik az Othellóéval. (Mindkettőt Dmitrij Krimov tervezte, Efrosz fia.) Itt is, ott is forgóra szerelt, köríves elemek csiki-csuki játékát kínálja a fregolidíszlet. Az Othellóban bíborszínű reneszánsz enteriőröket és csupasz falat váltogat a kibe forgatható két félkörív. Éppúgy a szereplők mozgatják, mint az *Egy hónap falun* szintén köríves rácsait, amelyek egy kerti filagória emeletes vasvázát alkotják. Ne essék most szó arról, amit a fizikai cselekvés kényszere a belső dinamika szempontjából jelent a színészi játékban, jóllehet Efrosz színpadán ez mindig elsődleges. Nehéz szabadulni attól a gondolattól, bármennyire tiltakozik is a rendező a hangsúlyos szimbólumok ellen, amit az ellentétes irányban mozgó kettős ringlispilek meddő forgása vált ki a nézőből. A szabadulás kétségbeesett kísérleteként forognak körbe e drámák szereplői egy számukra kiúttalan helyzetben.

Az eleven eltemetettség egy másik - szimbolikus - díszletben is megfogalmazódott: Csehov Cseresznyéskertjében a Tagankán. A darabbeli babaszoba Levental díszletében temetőre épült, pontosabban az a „sziget", amely a színpad közepén a szereplők életének is a középpontja: fejfákkal teleszórt domboldal, s úgy heverednek rá, mint az egykori naturalista Csehov-előadások műpázsitos domboldalaira. Hasonlóan jelképes sziget, egy erdei faház üvegezett verandája áll a színpad közepén a *Veranda az erdőben* című darab előadásán. Dvoreckij színműve alighanem tudatos Csehov-parafrázis, és ugyanilyen tudatos továbbszövése az Efrosz-rendezésekben kitapintható közös gondolatnak.

Az erdő, amelyben a kis faház áll: természetvédelmi terület. Csöndjét még nem verték föl a kirándulók, a városi civilizáció zaja sem ért el idáig. Szvetlana Nyikolajevna, aki húsz évvel ezelőtt vesztette el a férjét, két fogadott lányával és a fiával él itt. A ház állandó vendégei közé tartozik a terület igazgatója, akit - családos lévén - tapintatosan és hallgatólagosan elfogadott viszony fűz az asszonyhoz, a nagyobbik lány elvált férje és a kisebbik lány jövendőbelije (később férje), valamint egy geológus, aki gyenge idegzetű, a várostól távoli életet nehezen elviselő feleségével a közelben lakik. A konfliktus mindössze annyi, hogy a geológus rezet talál a területen, de nem jelenti, mert tart tőle, hogy ha megkezdődik a kitermelés, vége a vidék békéjének. Természetesen nem lehet sokáig titokban tartani a leletet, a geológus ellen eljárás indul, és bár az ügy tisztázódik, ő maga úgy dönt, hogy elutazik. Szvetlana Nyikolajevna itt marad a lányaival, a fia azonban már a városba vágyik - úgy gondol-ja, hogy majd csak autóval jön vissza látogatóba.

Egy „korszerűtlen" életforma poétikusan ábrázolt hősei gyülekeznek a szín-padon. Anya és fogadott lányai a csehovi három nővér leszármazottai. (Szvetlana Nyikolajevnát Jakovleva játssza, a *Háztűznéző* naivamenyasszonya, Desdemona alakítója.) Ugyanúgy kapaszkodnak egymásba, szeretettel-gyűlölet-tel, mint a Prozorov lányok. A kisebbik lány, Kátya rajongása a geológus iránt, kapcsolatuk néhány meghitt pillanata Mása és Versinyin viszonyára emlékeztet. Versinyin siránkozó feleségét, aki Csehovnál nem jelenik meg, itt a geológus depressziós felesége helyettesíti, aki maga is inkább szerencsétlen, mint ellenszenves. Akár a Csehov-hősökön, itt is majd' minden szereplőn „titkos féreg foga rág" : megannyi neurotikus, gyötrelmekkel élő ember. Főként a nők. A férfiak - a geológus kivételével - mintha idegenek lennének. Az igazgató csak gyönge ember, Lida, a nagyobbik lány elvált férje (foglalkozására nézve rendőr) éppúgy közömbös a történtek iránt, mint Kátya élete párja és gyermekeinek apja (erdőőr). Csak a három nő kapaszkodik össze elszánt tartással a geológus-Versinyin búcsúja után. Efrosz még arra is módot talál, hogy a búcsúesten a nők hosszú ruhában jelenjenek meg - a húsz éve halott férj figyelmeztetése lebeg a jelenet fölött: „Adjatok magatokra az isten háta mögött is" - így már tökéletes az allúzió Csehov nővéreivel. Elhangzik még egy jellemző mondat az asszony szájából: „Moszkvába megyünk!" Egy rezignált öregember válasza: „Itt kell maradni." A parafrázis méltó befejezése. El lehet menni Moszkvába, a Prozorov lányokat sem tartotta vissza senki. Ok egyszerűen nem *tudtak* kitörni, a *Veranda az erdőben* szereplői nem *akarnak.* Védik a maguk „korszerűtlen" életformáját a tudományos-technikai forradalomtól (ez is így hangzik el a darabban), és Efrosz megérti őket. A veranda a jelképe ennek az életformának, akárcsak a cseresznyéskert. Efrosznak eszébe sem jut, hogy elperelje tőlük. Védi, szereplőivel együtt, mint egy erkölcsi életfölfogás végső menedékét, az utolsó szigetet a „civilizáció támadása elől. Végül a darab összes szereplője erre a tenyérnyi, jelképes szigetre



Dvoreckij: Veranda az erdőben (Malaja Bronnaja)

szorul, egy fároszként világító kis szirt-re a színpad közepén, amelyen minden mást sötétség borít.

Az Egy hónap falun is parafrázis, a megkezdett gondolat folytatása, újabb variáció a kiszorítottság témájára. Ez a Turgenyev-előadás *a Háztűznézőt* és *a Don Juant* követően Efrosz Malaja Bronnaja színházi korszakának újabb mesterműve, a magam szubjektív ítélete szerint e kettőnél is jobb, a mai világszínház egyik zseniális tüneménye.

Eddig akárhányszor láttam az *Egy hónap falunt,* mindannyiszor pasztellszínű darabnak látszott, elomló hangulatokkal, csehovi fákkal a kertben, lágy zenei és érzelmi futamokkal, lemondással és borongással. Az érett szépasszony fellobbanása nevelt lányának fiatal házitanítója iránt egyetlen alkalommal sem nélkülözte a bovarynés színezetet. Azzal a különbséggel, hogy Natalja Petrovna sohasem vetemedne öngyilkosságra, méltósággal viseli sorsát, magányos életét kizárólag gazdasági ügyekkel törődő férje mellett, szerelmét Beljajev iránt, lemondását a kilátástalan érzelemről és visszahullását a rezignált hallgatásba. A belső érzelmi viharnak, amely mindössze egyszer tör a felszínre, éppen a vetélytársnak tartott neveltlány, Vera jelenlétében, csak egyetlen - mindent átérző - tanúja van: a csöndes szerelmével, aggódásával támaszként mellette álló barát, Rakityin. Ő az, aki rezonőri bölcsességgel tűri, hogy a férj rá gyanakodjék mint Natasa lelki egyensúlyának föl-borítójára, és a darab végén beletörődő mosollyal távozik, végleg lemondva a viszonzatlan szerelmet ősziesre színező, fanyar viszonyról, a barátságról is.

Nagylelkű magányosok szomorú, szelíd drámája volt mindig az *Ez), hónap falun.* Efrosznál nem az.

Rakityin és Natalja Petrovna kapcsolata már az előadás kezdetén eltér a megszokottól. Ez nem öregedő emberek meghitt viszonya. Turgenyevnél Natasa huszonkilenc éves, Rakityin harminc, és ha figyelembe vesszük is, hogy a múlt század közepén idősebbnek számítottak az emberek ebben a korban, mint ma, azért túlzás volna középkorúaknak tartanunk őket. A helyzet máris drámaibb azáltal, hogy Jakovleva és Kazakov nem életük delelőjén túljutott csalódottak ebben a két szerepben, hanem fiatalok, akik még változtathatnak a sorsukon. Kazakov Rakityinjából teljesen hiányzik a megértő bölcsesség, a beletörődés a viszonzatlan szerelembe, a megadó lemondás. Szó sincs arról, hogy megelégedne a barátsággal; hevesen, vadul, sokszor nyersen és támadóan ostromolja az asszonyt, évődéseik mögött a férfi részéről érezni a dühöt, amiért érzelmileg kiszolgáltatott egy nőnek, aki nem szereti. Kazakov Rakityinja ennek megfelelően Beljajev fölbukkanásakor sem a deresedő férfi tapintatos megbántottságával figyeli Natalja Petrovna hirtelen támadt szerelmét, hanem sértett féltékenységgel, ellenségesen. Gyűlöli a házitanítót, lekicsinylően, fölényesen bánik vele, cinikus gúnnyal, alig leplezett rosszindulattal kezeli.

Jakovleva Natalja Petrovnájában kezdetben semmi sem mutat holmi vidéki orosz Bovarynéra vagy fiók-Anna Kareninára. Boldognak látszó, szép fiatalasszony, aki egy kietlen gyermekkor után élvezi az anyagi jólétet, óránként új ruhába öltözik, és bár életéből hiányzik a szerelem, ez láthatóan nem izgatja, ész-re sem veszi, vagy tán megelégszik a férje iránti barátsággal és a Rakityínnal folytatott flörttel. (A férjet Kasztrel játssza; a darabbeli harminchat éves férfit Efrosz legalább húsz évvel öregítette meg.)

Banális volna ezek után, ha Beljajev érkezése a meglátni és megszeretni ócska lemezén forgatná tovább a történetet. Semmi ilyen nem történik. A Dalj megformálta házitanító egyébként még a félszeg fiatalemberek suta bájával is adós, egyszerűen esetlen és jelentéktelen, folytonosan a kezét tördeli, senkinek sem néz a szemébe. Egyedül Vera társaságában oldódik fel valamelyest ez a huszonegy éves koránál kevesebbnek látszó, elkésett kamasz : a tizenhét éves csitri társasága - a szerepet Efrosz új fölfedezettje, a Szovremennyik Színháztól kölcsön-kért, újabb szereppel is megbízott, töltöttgalamb alkatú színésznő, Korenyeva játssza - a gátlásos fiatalembernek megfelelőbb környezet, mint a fölényes felnőtteké.

Hogyan lesz ebből mégis az érzelmek fullasztó drámája? Efrosz csodálatosan készíti elő az eseményeket. Csak az előadás egyharmadánál vesszük észre a derűs kert fölött első perctől lebegő feszültséget. Egy vezérmotívumként visszatérő játékos, könnyed Mozart-futam kíséri a színpadra szaladó Jakovlevát. Ez a táncdallam szólal meg, amikor könyvvel a kezében fölfut a vasvázas terasz te-tejére, vagy megtolva a körbekeringő rácsot, lehuppan a padra, és maga is együtt pörög a szerkezettel. A dallamos Mozart-futam nem a zenei frázis befejezésekor szakad meg, hanem korábban. A vége mindig a levegőben marad, nyitottan, lezárás nélkül, mintegy kérdőjelet vagy inkább hiányjelet hagyva maga után. Ebből adódik a feszültség.

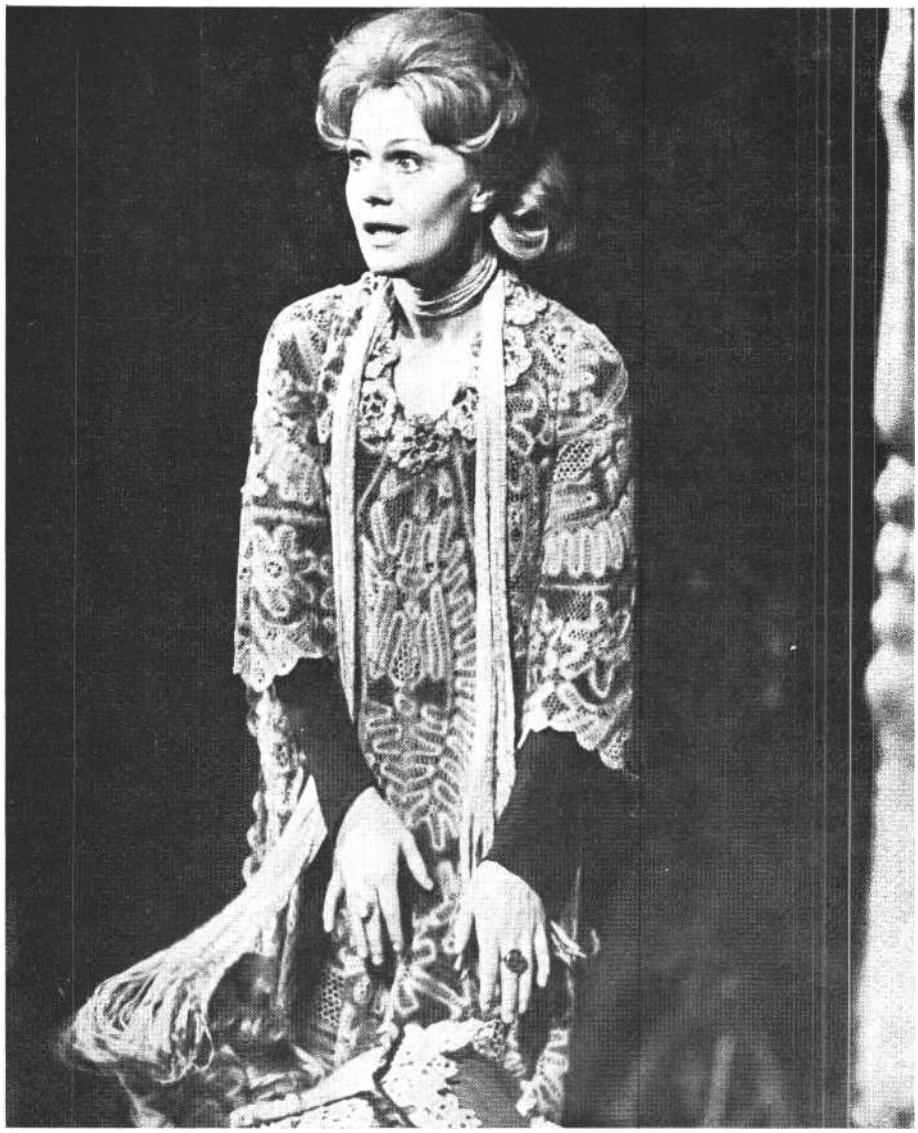
Natasának talán a gyermekkor hiányzik. Beljajevre azért figyel föl, mert ingerli a pajtássága Verával, az a felhőtlenül bolondos együttlét, amelyhez hason-lót ő valószínűleg sohasem élhetett át. Most rádöbben, hogy nem volt fiatal. Hogy nem volt szerelmes. Féltékennyé teszi Vera gyermeki szerelme a házitanító iránt. Nem a fiút irigyli nevelt lányától. Vera csitrisége bosszantja, a naiv gyermekkort irigyli tőle. És azt, hogy a lány szerelmes. Mindez új Natasának, hiszen Vera csak egy éve van nála, Beljajev pedig alig pár napja érkezett. Ez a pár nap elég ahhoz, hogy összeomoljék kényelmes érzelmekkel kipárnázott élete.

Efrosz rendezésében Natalja Petrov-

nán először nem a szerelem lesz úrrá, hanem az a féltékeny vágya, hogy megkínozza a nála boldogabb nőt. Jakovleva Natasája a jóakarat álcájában kegyetlen gyönyörűséggel szedi ki Vera titkát, majd hasonló módon győződik meg arról, hogy Beljajev nem szerelmes a lányba. Most már bevallja magának, hogy be-leszeretett Beljajevbe, de még mindig az az érzésünk, hogy csak győzelmét akarja fokozni. Amikor a kétszeresen megalázott Vera hisztérikusan Beljajev szemébe vágja, hogy Natasa Petrovna szereti őt, majd sírógörcstől rázkódva kirohan, a másik oldalon belépő Jakovleva-Natasa nyugodt, szelíd, csaknem anyás hangon megerősíti az állítást: „Szeretem ma-gát . . . Igen, szeretem." Egy fölényes és okos asszony hangja ez, aki nem akar hazudni, vállalja az érzelmeit, de azzal is tisztában van, hogy ez a szerelem kilátástalan. El kell búcsúzni, kész, vége.

Egy pillanatra úgy tetszik, hogy Turgenyev darabját nem lehet folytatni. Mintha a szerepek kitörtek volna a szerző hatásköréből, pirendellóian ön-álló életre kelnek, szembeszegülnek a rájuk mért sorssal, hogy a maguk útját járják.

Mégsem kell leengedni a függönyt a Malaja Bronnaján. Efrosz a mai színház egyik legizgalmasabb lélektani tanulmányát nyújtja át a következő jelenetben. A két színész a két portálnál áll, egymás felé fordulva. Natalja Petrovna mosolyogva nyújtja búcsúra a kezét a megdöbbent házitanító felé. Beljajev földbe gyökerezetten áll attól a sokktól, hogy ez a nő szereti őt. Kezét tördelve, nyöszörögve kezd beszélni. Nem szerelmi vallomás ez, hanem egy izzadó kamasz keserves, kiábrándító dadogása, vinnyogó esdeklése. Natasa tenyerébe temeti arcát (Turgenyev instrukciója ez is, akár a búcsúra nyújtott kéz), elborzad ettől a görcsös kínlódástól, amit a fiúból kiváltott, ettől a viszolyogtató monológtól. Lassan még-is fölocsúdik, középre megy, újra a kezét nyújtja, és megismétli a búcsúzó szavakat. Most már Beljajev is elindul, megfogja az eléje nyújtott kezet, majd ami-kor Natasa elhúzná a magáét, másik kezével is megragadja, s nem tudván, hogy tovább mit csináljon, két kézzel húzza-vonszolja maga felé. Az asszony szeretne kiszabadulni, de nem néz a fiúra, *nem tud* ránézni, végül sikerül kiszakítania a kezét, és a szégyenérzésből, a közös megalázottságból valami elszánt vállalás lesz; amikor újra a két portálhoz menekülnek, Jakovlevából fölszakad a min-



Jakovleva (előtte a földön Korenyeva) az Egy hónap falun című Turgenyev-színműben (Malaja Bronnaja) (V. P. Bazsenov felvételei)

dent eldöntő kiáltás: „Maradjon ... és az isten legyen a bíránk!" földübörög a zene, a két ember fölszabadultan rohanna egymás karjaiba . . . ha nem lépne he ebben a pillanatban Rakityin. így éppen hogy sikerül elrohanniuk egymás mellett, belekapaszkodnak a rácsba, Beljajev nagyot rúg a vasszerkezetbe ...

Megfigyelhető, hogy Efrosz miképpen tisztítja meg a maga számára a darab legfontosabb konfliktusait. Az *Othello* első felvonásában a dózse szálegyedül jelent meg, a Ciprusra érkező küldöttség kizárólag Montanóból állt, az utolsó jelenetben (miután Othello szemtől szemben ledöfte Jágót!) nem jön be senki. A Turgenyev-drámában is alapos tisztogatást végzett a rendező. Kolja, Natalja Petrovna tízéves kisfia nem jelenik meg a színen, ennek megfelelően a német nevelőre sincs szükség, s az inas meg a szobalány jelentékeny szerepét is kihúzták. Az orvos és a társalkodónő annál fontosabb személyiségek, mert üzleti alapra fektetett házasságuk tökéletes érzelemmentessége megfelelő ellenpontja a lé lekkel megvert Natalja Petrovna érzelmi zűrzavarának. Spigelszkij (Bronyevoj) és Lizaveta Bogdanovna (Matvejeva) számára két ember sorsának az összekötése nem több, mint egy trojkáért házasságot közvetíteni. Amikor a darab végén a szereplők lassan elszállingóznak, hogy végleg búcsút mondjanak a háznak, Spigelszkij lenézően, könnyedén búcsúzkodik, gunyorosan hunyorít a közönségnek: neki nem fáj itthagyni semmit. Rakityin búcsúja emberibb, bár egyre kevésbé palástolja, hogy elege volt a kisemmizett szerelmes és megbízható barát spanyolfalszerepéből. De azért utoljára körülnéz, és mélyen meghajol. Vera hidegen megy el, felnőttként, egyetlen pillanatig sem engesztelődik ki Natasa iránt. Beljajev, mint ahogy eddig, most sem dönt el semmit: neki egyszerűen mennie kell, hiszen nem magáért szerették, katalizátor volt csupán egy folyamatban, amelynek végén a Natalja Petrovna számára kellemesnek látszó életből pokoli magánnyá változott ugy*anaz* a helyzet.

Az előadás utolsó jelenete a légszomjat keltő, szorongásos színházi pillanatok közé tartozik. Mindenki elutazott, ki más vidékre, ki Moszkvába(!), a színpad üres. A teljesen magára maradt Natalja Petrovna belép lassú léptekkel, rezzenéstelen arccal. Ettől kezdve minden mozgását zene kíséri, pontosabban követi: kitölti a szüneteket. A félbemaradt Mozart-futam és egy metronómütésekhez hasonló kopogó ritmus váltakozik, de mindig csak akkor, amikor Jakovleva mozdulatlan. Natasa leül a padra, a rács mögé. Zene. Szünet. Föláll, tehetetlenül járkál. Zene. Fölmegy a teraszra. Zene. Lejön. Zene. Kezét végighúzza a rácson, gyűrűje élesen odakoccan. Zene. A szín-pad előterébe tolja az előadás egész ideje alatt oldalt álló utazókocsik egyikét. Zene. Beül a „kocsis" mögé. Zene. Megböki a kocsis hátát. Zene. Kiszáll, a másik kocsit is betolja, szorosan az előzővel szemben. Széttolja, majd újra egymáshoz löki őket. Zene. Sírógörcsöt kap. Megtolná a forgóra szerelt rácsot, mint ahogy többször megtette az előadás során, de a rács most nem mozdul. A másik oldalon is megpróbálkozik ugyanezzel, sikertelenül. Megtalálja Kolja papírsárkányát, többször feldobja a levegőbe, elkapja a kezével. Járkálni kezd. Metronómkopogás. Leül. Metronómkopogás. Díszlet-munkások jönnek be, kezdik szétszerelni a díszletet, hangosan csattannak a vas-szerelvények. Jakovleva fölugrik, kezében a sárkánnyal a színpad előterébe szalad. A díszítők dobálják a rácsot, meg-pörgetik a forgót, amely akadálytalanul forog. Jakovleva mozdulatlanul áll elöl baloldalt, már nem sír. A zene egyre erősebb, túlharsogja a díszletmunkások kel-tette éktelen csattogást. Egy díszletező odalép Jakovlevához, beszél hozzá, nem hallani, hogy mit, a sárkányra mutat, majd lassan, nem erőszakosan kitépi a kezéből. A színésznő szeme könnytelen, tekintete üres, mintha kicsit csodálkozna. A színpad elsötétül.

Szimbolizmus ? Nevezzük annak. Banális színpadi metafora? Lehet. Leírva talán banálisnak hat, és arra ingerel, hogy vigyük ad abszurdum, hiszen a metafora tetszés szerint folytatható addig, hogy a színésznőt lekergetik a színpadról, nem fizetik ki a gázsiját, elbocsátják a társulattól, elgáncsolják az utcán . . . Jakovleva mindenesetre a kivételes egyéniségek, a legnagyobb művészek hátborzongató őszinteségével hitelesíti ezt a dráma zárt világán túlmutató színpadi mozzanatot.

SAÁD KATALIN

Egy másképp működő színház

A Schaubühne am Halleschen Ufer Nyugat-Berlinben

1978 során hosszabb ideig egy kiváló társulat műhelymunkáját figyelhettem meg közelebbről. Néhány előadásukról a lap korábbi számaiban már beszámoltunk. *(Tasso:* SZÍNHÁZ 1972/12.; *Peer Gynt:* 1972/9.; *Homburg hercege, Az ingolstadti tisztítótűz :* 1975/10., 1976/I.; *Nyaralók :* 1977/1.) Ezúttal azt *a szellemi közeget* szeretnénk bemutatni, mely jelenleg Nyugat-Európa egyik legizgalmasabb színházi társulásának sajátossága.

Új színházi modell

A hatvanas évek Nyugat-Európájának ifjúsági mozgolódásai a nyugatnémet állami színházak merev, *mindenható intendánsi rendszerét is* megtámadták. Az intendáns hatalmát ekként szokás jellemezni: „mindjárt az atyaúristen után következik". Joggal merült fel tehát a kérdés, vajon a színészek és rendezők szorgos barikák, a gondolkodás pedig egyszemélyes feladat és felelősség? A kérdés felvetésével persze az intendánsi rendszer még nem dőlt meg, sőt mai napig uralja a nyugatnémet színpadokat. Korábbi stabilitását mégis elvesztette, s a repedésekbe beköltözött az önigazgatás vágya. A jogos igény, hogy a színészek közös ügyeikben közösen döntsenek, s produktumukért közösen legyenek felelősek.

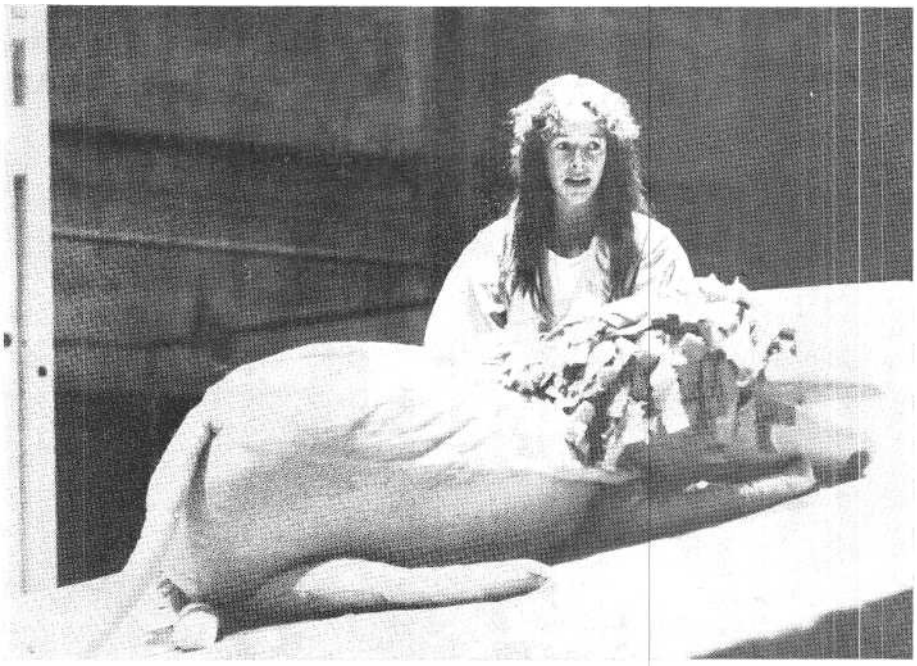
A legfontosabb színházi jelenség, mely ebből a mozgalomból nőtt ki, Peter Stein társulata, a Nyugat-Berlinben működő Schaubühne am Halleschen Ufer. 1970-ben, a hatvanéves jubileumát ünneplő nyugat-berlini SPD-kormány az elmúlt évek politikai hatására úgy döntött, hogy a baloldali elkötelezettség hírében álló Peter Steint a Brémában köréje gyűlt színészcsapattal együtt - lényegében a híres Tasso-előadás alkotóit - Berlinbe hívja. A Szenátus kétéves szerződést és a Schaubühne jelenlegi épületét kínálta fel Steinéknek, akik az 1970-es Színházi Találkozón a Tassóval mutatkoztak be, immár jövendő épületükben. A szín-ház vezetésére öttagú direktóriumot hoztak létre. Tagjai: a Schaubühne addigi igazgatói, tehát a két üzlettárs (egyikük díszlettervező is) ; két rendező : Peter Stein s a társulatból igen hamar kivált Claus Peymann; valamint Dieter Sturm dramaturg. A direktórium tagjait - a két üzlettárs kivételével - a társulat leválthatta, kicserélhette. (Az állami szubvenció révén az addig magánszínházként működő Schaubühne-vállalkozás sajátosan átmeneti formát öltött, s ezt a jellegét mind a mai napig megőrizte. Ma sem tekinthető ugyanis állami színháznak, holott jelenleg az egy nézőhelyre jutó állami dotáció valamivel már magasabb, mint a nyugat-berlini operában.)

A létrehozott üzemi alkotmány jelentős

A Theater am Halleschen Ufer színészei és **Peter Stein (balszélen) egy jelenet próbáját figyelik**

demokratikus jogokkal *ruházta* fel a színház valamennyi tagját, s rendszeressé tette az információk, viták, megbeszélések alkalmául szolgáló „üléseket"; a nyolc évad alatt mintegy hatszázharminc ülést tartottak, gazdasági és intellektuális kérdésekről. (Ezek az ülések teljes mértékben különböznek a nálunk ismert án. Művészeti Tanács üléseitől. Ez utóbbinak a tapasztalatok szerint kevéssé van befolyása a színházak konkrét működésére.) Az üléseken pontos jegyzőkönyv készül - ezek az ún. „protokollok" -, melyet sokszorosítanak és szétosztanak, hogy a társulat állandóan tájékoztatva legyen a színház munkájáról. A színészeknek lehetőségük van rá, illetve megvan a hatalmuk hozzá, hogy ellenszavazatukkal - többségi ellenszavazatukkal -- bármely produkció tervét megbuktassák. Éspedig először is módjukban áll megakadályozni, hogy a produkció egyáltalán létrejöjjön, majd pedig azt is, hogy a már kész előadás bemutatásra kerüljön, holott hat-nyolc hétig próbálták, s mintegy ötvenezer nyugatnémet márkát fordított rá a színház. Ez a körülmény te-hát nyomatékosan megkülönbözteti a Schaubühnét a többi állami színháztól. Egyenként dönthetnek afelől, részt vesznek valamely produkcióban vagy sem, s a szereposztási vitákat is a többlet-szavazati elv dönti el. *A felelősség* sem egy-személyi; valamennyi színészt megilleti, mintegy a vétójoggal együtt. A felelősség természetesen nem anyagi jellegű. Abban áll, hogy a színpadon játszók felelősek a nézőtéren ülőkkel szemben. Konkrétabban, példával megvilágítva: ha mondjuk valamelyik Schaubühne-előadás netán félbeszakad s vita váltja fel, ez esetben a színészek bármelyike közölheti - amennyiben a többiek is a színpadon vannak -, miért került erre sor, miért nem folytatják az előadást.

Hírt adni e szépen megformált demokratikus színházi modellről, nem éppen hálátlan feladat. Jogosan támad fel azonban a kétely : vajon működőképes az efféle szabadság? Féléves ottlétem alatt mindvégig foglalkoztatott ez a kérdés. Nem mulasztottam el egyetlen alkalmat sem, hogy üléseiken, próbáikon részt vegyek: valamelyik titkukat kilesni, kikutatni a disszonáns mozzanatokat. Rémületemre s egyszersmind örömömre jelen voltam azon az ülésen, amikor a színészek számon kérték Steinen valamely hatalmaskodónak nevezett cselekedetét. Zavarba jöttem. Nem vagyok szokva az ilyesmihez. S a vita valóban vérre ment,



A Shakespeare's Memory próbáján. Jutta Lampe mint Titánia

idegfeszítőbb volt bármelyik előadásuknál. Később szünet lett, majd az eredetileg napirendre tűzött témát vitatták meg. A megbeszélést követően, láttam, Stein odalépett ahhoz, aki miatt a vihar kitört. Mint megtudtam, meghívta a szüleihez hétvégére, hogy otthoni környezetben beszélhessék meg a konfliktust okozó helyzetet.

Szellemi szabadságjogok

Szerencsésen ellesett intimitás. Természetesen nem ezt fontos tudni erről a színházról. Hanem, hogy kifejlesztette színészei intellektusát. Minden színész, egyenként, személyében érezhette, hogy gondolkodásával vagy nem-gondolkodásával felelős a színház minden mozzanatáért, s a jövendő produkciónak már legelső gondolatához is *alkotó* köze van. Izgatottan lapozgattam a dramaturgián el-helyezett vitajegyzőkönyveket. Archív anyag. Nyolc esztendő alatt alig változott a társulat személyi összetétele. Az egymást követő produkciók rendjében nyomon követhetően rajzolódnak ki az intellektuális személyiségjegyek. Furcsa érzés: mintha meglopnám őket. Csodálatos színészek, láttam őket a színpadon, próbán. Hallgattam őket vitatkozni, *Orestest* elemezni. Tudom, hogy öt esztendőn át gondolkoztak közösen Shakespeare *II. Richárdján. Az* archív-lelet mégis torokszorító. A papírlapok őrzik és tanúsítják, nyolc év alatt miről mit gondoltak, mikor mondtak butát, mi-kor okosat. Valóságos „szellemi hagyaték" ez itt: próbaleírások, próbafolyamatok rögzítése, vitajegyzőkönyvek. S a felhasznált szekunder irodalom; az elvégzett penzumok, szemináriumi anyagok. Úgy tűnik, az egyes előadások a meghatározott, szorosra zárt *gondolkodási folyamat* egyes stádiumaiból *szükségszerűen* születtek meg. Gorkij *Nyaralók* című műve alapján készült előadásuk - Peter Stein rendezése - egyik legkiválóbb produkciójuk volt. Azt követően mutatta be a színház Hölderlin *Empedoklesét*, melyet Klaus Michael Grüber rendezett. Vendégjátékra a kettőt lehetőleg együtt vitték, mert a tematikai, illetve gondolati ellentétpárban fontos szellemi mozgásra vetült fény; arra a mozzanatra, miként ingadozik a színészek figyelme a két mű folyamatai között. *A Nyaralók* szerepeivel a színészek erősen azonosultak, s magának a szerzőnek, Gorkijnak a szocializmusra leadott szavazatával, tehát, a darabon belüli szocialista tendenciákkal is. Az *Empedokles* viszont ilyesféle kérdéseket vet fel: „isten a nagyobb vagy az ember?"; „szabad-e az emberi létet abszolútummá megtennünk?"; „mi a viszonyunk a természethez?"; Miféle gyönyörűséget jelent a természet, s ha elveszítjük, mit veszítünk el általa? - kérdi tőlük Hölderlin, s így fordul érdeklődésük egyik „projekttől" a másik felé. („Projekten" egy adott produkció megvitatásra kerülő tervezetét, megvalósítási munkálatait s magát a létrejött produkciót értik.) *Úgy* vélik, ily módon tud *az* együttes, melynek tagjai állandóan együtt dolgoznak, mindig *továbbmozdulni.*

Politikai magatartásuk az évek során megváltozott. Jelenleg már nem hisznek abban, hogy valamely *direkt* módon részt lehetne vagy kellene venniök a politikai életben. Álláspontjukat Peter Stein fogalmazta meg a nyugatnémet rádióadóban, a RIAS-ban, mely négyórás beszélgetésre hívta össze a rendezőt érettségiző diákokkal. A diákok főleg arról faggatták Steint, miért hagytak fel korábbi po-

litikai ambícióikkal, s miért nem adnak teret a gondolatok színpadi párbajának. - „Semmi kedvem a gondolatok összecsapását megjeleníteni a színpadon" - feleli Stein. - „Ha képes lennék rá, hogy közvetítsem a gondolatok összecsapását - ha értelmesen, világosan és tárgy-szerű realitással tudnék politikailag gondolkodni, mégpedig úgy, hogy ez közben azért némileg figyelemreméltó is legyen -, akkor nem ezt a foglalkozást űzném, nem állnék a színpadra, csak úgy, ordítani, vagy nevetni, vagy a szerelmet ábrázolni, meg a halált és efféle komikus, teljesen általános témákat. Hogy miként megy végbe a szerelem, miként a halál, ezt mindenki tudja. Mindamellett, sajátos módon, mégis ezek a színház főtémái ... A politikai munka médiuma a szó, az írás, nem pedig a gesztus, a mimika..."

A kérdésre, lemondtak-e korábbi erőteljes szándékukról, hogy megnyerjék a proletárközönséget - Stein azzal a rezignációval válaszolt, mely, összefüggésben a nyugatnémet és nyugat-berlini baloldal politikai rezignáltságával, a Schaubühne jelenlegi politikai-szellemi arculatát is meghatározza.

- Tapasztalatunk szerint megnyerhető ez a közönségréteg is, bár a közönségstruktúrát nem tudjuk átszervezni. Amit azonban el akarnánk e közönségrétegnél érni, az csak egy nagy társadalmi folyamat útján válik lehetővé, nem pedig egyetlen színház individuális síkraszállásával ... Csakhogy bizonyítgassuk, milyen baloldaliak vagyunk, nem veszünk fel a műsortervünkbe rossz darabokat, pusztán azért, mert a munkásosztály úgynevezett problematikájával foglalkoznak. Például elmagyarázzák a kapitalizmus ellentmondásait: itt vannak a kizsákmányolók, ott az elnyomottak, a dolog a következőképpen megy végbe, tessék, szüntessétek meg. Kár az estéért! Első és fő célom, színházat játszani. Ha mindamellett gondolatok összeütközését is közvetítjük, annál jobb... Korábban optimistábban gondolkoztam - fűzi hozzá.

Korábban, még az első évadban. Az új színház nyitóprodukciója Gorkij-Brecht *Az anya* című előadása volt, melynek címszerepére meghívták a nagy Brecht-színésznőt, Therese Giehsét. Az óriási sikerű előadással aztán majdnem le is zárult berlini pályafutásuk: a még ez év decemberében összeülő képviselőház CDU-kisebbsége az új színház azonnali betiltását, Berlinből való száműzését s természetesen az állami támogatás azonnali megvonását követelte. Indokolás: a Schaubühne az állampolgárok adójából kommunista propagandát folytat. A képviselőházi viszály oly éles lett, hogy a kultúrszenátor, Werner Stein professzor bejelentette lemondását, amennyiben a várost az a szégyen éri, hogy politikusai félelemből betiltják e színház működését, mely pedig művészi rangjával máris jelentős elismerést vívott ki magának. Fontos itt megjegyezni: az új színház nem elsősorban forradalmi lendületű előadásával váltotta ki a heves politikai indulatokat, hanem, jellegzetes módon, az ülésjegyzőkönyvekkel, melyek arról tanúskodtak, hogy a színházban hetente kétszer marxista szemináriumot tartanak, s ezen nemcsak a produkció művészrésztvevői, hanem a műszaki személyzet is részt vesz. Az ülésjegyzőkönyv valamelyik hányódó példánya egy CDU-képviselő kezébe került, aki, mi sem természetesebb, visszaélt a színház „nyitottság"-elvével, s ipari kémkedése közben ellesett ismereteiből fegyvert kovácsolt: a képviselőház előtt a Schaubühne alkotmányellenes magatartását bizonygatta.

A vihar végtére is elült, Steinék maradtak, s az állami támogatást is maradéktalanul folyósították számukra. Létük komoly veszélybe többé nem került, no-ha a jobboldali sajtó rendszeresen vörösözte le őket. Pályafutásuk során magas művészi színvonalra dolgozták fel magukat, szándékuk, irányuk a néhány gyengébben sikerült előadás ellenére - vagy ezek által még inkább - élesen rajzolódik ki. Társadalmi elkötelezettségüket Stein így fogalmazza meg: „Korlátlan egoizmusomban úgy vélem, a színháznak a lehetséges *teljes* közönség előtt kell érvényre jutnia. Munkánknak oly meggyőzőnek s igaznak kell lennie, hogy mindenki követni tudja azt, amit a test, *a fizikai jelenlét* kifejez. Ez a színházi emberek abszolútumigénye." Morális, politikai, művészi magatartásuk a szellem lázából született.

VINKÓ JÓZSEF

Boris Vian, a drámaíró

„Ha megismernek végül, félreismernek majd" - jegyezte meg keserűen nem sokkal a halála előtt Boris Vian, s félelme nem volt alaptalan. Amikor 1959-ben szívrohamban meghalt, a közönség többnyire csak *a Köpök a sírotokra* című, amerikai néger író álnevén írt botrányos regény rejtelmes fordítóját, a legendás Saint-Germain-des-Prés dzsessztrombitását, valamint a kormányzat által többször betiltott *Dezertőr* című antimilitarista sanzon szerzőjét látta benne; a pá-rizsi diáknegyed fenegyerekét, amolyan „második Cocteau"-t.

Aztán szárnyára kapta a világhír. Monográfiákat írtak róla, kötelező tananyag lett az egyetemen, stílusát professzorok tanulmányozták, megtudtuk, hogy nemcsak regényíró, dzsessz-zenész és sanzonszerző, de képzett mérnök, műfordító, újságíró, zenekritikus, festő és filmszínész is, s hogy látszólag felelőtlen élni és játszanivágyása mögött a háború utáni francia ifjúság életérzése, világnézete tükröződik. Vian mítosszá vált, ahogy a Magazine Littéraire írta, „az utóbbi évtizedek francia irodalmának legnagyobb mítoszává".

S miközben mindenki ismerni vélte, továbbra is ismeretlen maradt. Akárcsak Beckettnél, a divat az ő esetében is kétéltű egzisztenciát teremtett; neve fogalommá, korjelenséggé alakult, az írót mégsem ismerték, műveiről mindenki beszélt, holott többségüket nem is olvasták.

*

Így van ez drámáival is. Jóllehet neve állandóan ott szerepel Jarryé, Adamové és Ionescoé mellett, s színműveinek posztumusz kiadása biztos könyvsiker, a viani dráma még felfedezésre vár, hazájában éppúgy, mint külföldön. Már csak azért is, mert e drámák az életmű szerves részét alkotják, s nemhogy ellen-tétben nem állnak a regényekkel, de egyenesen azok folytatásának tűnnek. Ahogy sötétül ugyanis a regények univerzuma, egyik műtől a másikig, ugyan-úgy válnak komorabbá a drámák is. Az embert körülvevő világ egyre bonyolul-

tabb, reménytelenebb, a hősök mindinkább csak szemlélői, szenvedői lesznek az eseményeknek, részleges *vagy* teljes megsemmisülés vár rájuk. Vian tehát ugyanazt az utat járja be regényeiben, mint drámáiban. Ahogy a *Tajtékos napok* szerelmesei még küzdenek önmagukért és egymásért, ahogy a *Pekingi ősz* hőseinél a szerelmet és a barátságot már fel-váltja a cinizmus és az önzés, s ahogy az utolsó regény, *a Szívtépő* már a közönnyel, fájdalommal, kegyetlenséggel teli kafkai lidércvilágot idézi, ugyanúgy a drámák világképe is egyre sötétebb, szorongatóbb, az életszeretetet, játékosságot felváltja a halál és a reménytelenség. Pontosabban: a viani színpadon mindig is jelenlevő játékosság és állandó készenlétben álló kegyetlenség feszültségét már csak a halál megjelenése tudja feloldani.

Vian számára ugyanis a színház egyszerre szentély és játszótér, halálosan komoly valóság s megmosolyogtató science-fiction. Az ő színpadán minél komolyabb a téma, annál humorosabb a hang, s minél viccesebb egy jelenet, annál könnyebben fordul tragédiába. Művei a legszervesebben felépített komikotragédiák, ahol mindenki úgy tesz, mintha nem venné észre a háttérben magasodó árnyékot, s ahol a játékszabályokat mindenkinek be kell tartania. Az első számú játékszabály pedig az, hogy ha felismerem (vagy megsejtem) a lét alapvető abszurditását, akkor nevetek, mert „csak a komikum vezethet a szorongás feloldásához", s csak a prévert-i mottó adhat erőt, hogy elviseljük a felismerést: „élni tudni annyi; mint nevetni a halálon, s meghalni a nevetéstől". Miként kínjában (vicsorogva bár), de nevetni kezd *a Hangyák* című novella hőse is, aki aknától széttépett lábakkal, ceruzával és jegyzettömbbel a kezében ott marad a csatatéren, s várja a pótlábakat, mert iszonyúan elege van már a háborúból, s mert rátaláltak a hangyák.

Meglepő, hogy Vian legfontosabb témája, a háború a színművekben kap leginkább teret. Meglepő már csak azért is, mert Vian sosem volt katona, s a háború borzalmai sem érintették. Első két nagyszabású színpadi műve (a *Tömegnyúzás* és *a Tábornokuzsonna)* mégis a háborúról szól, s „Mars játékai" állnak a harmadik, *a Birodalomépítők* hátterében is. Szerepet játszhat ebben az ötvenes évek hidegháborús politikája, az atomsokk bénító érzése, az a rémület, amely a háborúból nagy nehezen kilábalt humanistákat el-

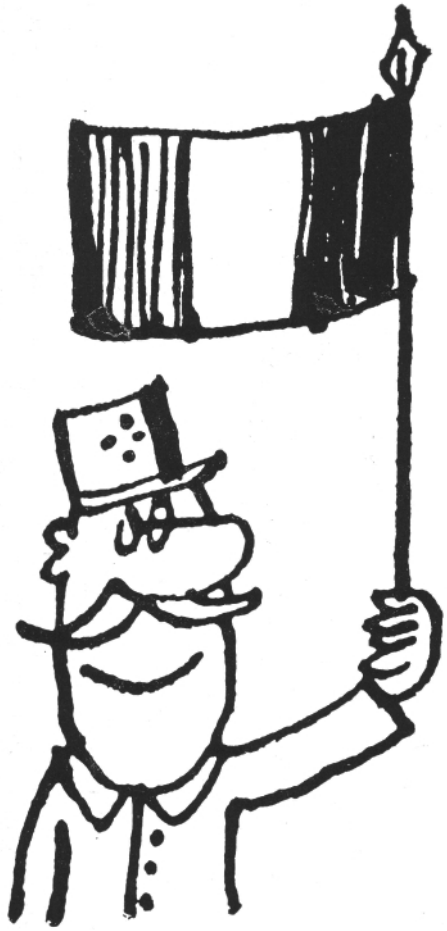
Jean Boullet borítóterve a Tömegnyúzás című drámához

foghatta a fenyegető jövő láttán. Az emberi sors ugyanis továbbra is mások kezében van, a katasztrófa továbbra is fenyeget. Vian drámái erről a vízióról. erről az új atommítoszról szólnak.

Az első, a *Tömegnyúzás,* „katonai vaudeville" ; a világháború apokaliptikus látomása, farce-szerű képekben elmesélve. Hőse az arromanches-i sintér, az egoista, ostoba kispolgár képviselője, akinek (bár körülötte épp zajlik a partraszállás, s Európa lángokban áll) egyéb gondja sincs, mint megmenteni lánya becsületét, s férjhez adni a négy éve náluk beszállásolt német katonához. Az események azonban összekavarodnak. A házban megjelennek az amerikaiak, majd egy orosz és egy japán ejtőernyős, végül a francia szabadcsapatok képviselői. A németek és az amerikaiak elkezdenek pókerozni, aminek az a vége, hogy sorban egymás után elnyerik egymás felszerelését, és ruhát cserélnek, a japán katona harakirit követ el, az oroszról kiderül, hogy a házigazda lánya, a franciák (akik csak reggel óta ellenállók) gépkocsit rekvirálnak. Mindez anarchista kavargásban, haláltáncpiruettekkel fűszerezve, különleges ritmusban. A darab vége óriási happening; a csukaszürkében feszítő amerikaiak a Heil Hitler!-t, az amerikai zubbonyos németek a rágógumirágást gyakorolják, a házigazda lánya összeáll a francia kapitánnyal, aki bejelenti, hogy fel kell robbantsa a sintér tanyáját (az egyetlen épen maradt épületet), mert a Rekonstrukciós Minisztérium terveiben ezen a helyen más szerepel.

„Csodálatos darab - vélte Cocteau -, egyedi, akár Apollinaire szürrealista drámája, a *Tirésias emlői,* súlyos és könnyed egyszerre, elveszítjük tér- és időérzékünket, mint egy ciklon belsejében, s szédültek leszünk, akár egy guignol-játék után."

A kritikusok persze másképp vélekedtek. Felháborodottan tiltakoztak az Ellen-



Siné rajzai a Tábornok uzsonnához

állás lejáratása, a hősi halottak meggyalázása ellen, a művet Jarry-utánzatnak, a sintért Übü papa másolatának érezték. Vian, aki elismerte, hogy alakjai bábok („pont azért írok marionetteket, hogy a rendezők kedvükre megtölthessék őket") elkeseredetten tiltakozott: „Tényleg burleszk-komédia. Nem is volt más célom, mint megnevettetni az embereket egy korántsem nevetséges dologgal, a háborúval. Úgy érzem, a háború ellen az a legalattomosabb (és leghatásosabb) támadás, ha kinevetjük. Mert csak a nevetés nem tiszteli a tabukat s állja útját újabb tabuk keletkezésének."

A Tömegnyúzás, ez az „egzisztencialista Courteline" (amit a párizsi Noctambules színpadán Ionesco *Kopasz énekesnő*je követett, s amit rövidsége miatt Audiberti egyfelvonásosával játszottak) mégis megbukott. Méghozzá olyan hangosan, hogy ezután haláláig Viannak minden darabjától elzárkóztak a színházak.

Nem csoda hát, ha másik maróan antimilitarista műve, az 1951-ben írt *Tábornokuzsonna is* csak jóval a szerző halála után, a németországi ősbemutató hatására kerülhetett színre 1965-ben Párizsban, a Théâtre de la Gaîté-Montparnasse színpadán. Vian ezúttal nem a Felszabadulásról, hanem a gyarmatosításról (konkrétan a kormány észak-afrikai politikájáról) és a hidegháborús hisztériáról szólt. Hőse négy, a mamától megszeppent bárgyú tábornok, akik ánizs- és mandulás likőr szopogatása közben összeülnek, hogy Plantin *(azaz* Pétain) marsall parancsára, a túltermelési válság csökkentésére háborút robbantsanak ki. Mindezt persze titokban, mert a másik szobában ott tesz-vesz a vezérkari főnök mamája, aki időnként rájuk nyit, s ellenőrzi fiacskáját, megmosta-e a fülét, jól van-e megkötve a nyakkendője, nem iszik-e túl sok anisette-et. Vian lebilincselő merészséggel szól a „hamis gloár" szószólóiról, az ősi mítoszok, a háborús erények, a régi dicsőség hirdetőiről, mindazokról, akik felugranak a Marseillaise hangjaira, s meglovagolva a közgazdaságtani érveket, így okoskodnak:

LÉON PLANTIN: De Audubon! Jelen pillanatban a mezőgazdasági termelés ugyan-úgy növekszik, mint az ipari. Képzelheti! .. . AUDUBON: Talán ki lehetne végeztetni néhány főkolompost?
LÉON PLANTIN: Szó sincs róla, Audubon! Ez csak elodázná a kérdést. Irányítani kell a termelést, növelni a pazarlást.
AUDUBON: Új fogyasztókkal?
LÉON PLANTIN: Fogyasztókkal, igen, de ez veszélyes. Veszélyes és ügyetlen. A bőség puhánnyá tesz, Audubon. Egy egészséges nemzetnek nélkülözésekre van szüksége. De jó helyen kapisgál! Nézzük csak, ki a legideálisabb fogyasztó?
AUDUBON *(töpreng) :* A hadsereg! LÉON PLANTIN: Na ugye! A hadsereg legfőbb erénye, hogy míg a hadsereg fogyaszt, a fogyasztó fizet. Innen az állandó kiegyensúlyozatlanság. Csakhogy mi van akkor, ha a fogyasztó nagyon sokat termel? Hogy tudjuk helyrebillenteni az egyensúlyt ... No?
AUDUBON *(erősen töpreng) :*... Ha minden fogyasztó belép a hadseregbe!

A Tábornokuzsonna elnyújtott kabarétréfa, ahol rövidnadrágos, szenilis kis-fiú-tábornokok, egymásnak Becsületrendet osztogatva, a Tour de France térképe előtt háborúsdit játszanak, mindaddig, mígnem, akár a Tömegnyúzásban, itt is bekövetkezik a tömeghalál, s az utolsó életben maradt tábornok a Marseillaise ha-mis taktusaira libalépésben távozik.

A Tábornokuzsonna az 1965/66-os évad legnagyobb sikere lett, a Gaîté-Montparnasse egymás után háromszázkilencszer játszotta telt ház előtt, s bár a felháborodás óriási volt, ezúttal a kritika is behódolt. Vian „szürrealista burleszkjét" úgy üdvözölték, mint a legőrültebb nevetést Übü papa óta, a szerzőt nem egy kritikus agitátornak nevezte, mintha csak megérezte volna 68 májusának elő-szelét.

Nem véletlen, hogy a komédiát betiltották, s csak hosszú huzavona után tűzték ismét műsorra.

Pedig évekkel azelőtt Vian írt már egy maróan antiklerikális szatírát, *a Legutolsó mesterséget*. A rövid kis tréfában (melyet maga tragédiának nevezett) egy megszállott szónok-papot, bizonyos Saureilles atyát állított elénk, aki (miközben mesterségéről nyilatkozott a rádióriporternek) meggyóntatott s visszatérített hivatásához egy közrendőrt, aki mindenképpen színésznek akart állni:

SAUREILLES *(a rendőrhöz) :* Vajon nem a test őrizője vagy-é, mint jómagam a léleké? Hivatásod nemes hivatás, olyan rendet véd, amely mindnyájunknak tetszik ... s te most levetnéd uniformisodat, fiam, s felcserélnéd hivatásod a legutolsó mesterséggel, a színészettel? ...

S hogy érveit jobban alátámassza, idézi Paul Quelaudel szavait is. A névkifacsarásban járatos olvasó (Jean-Sol Partre neve után) könnyen felismeri Paul Claudel, neves francia drámaírót. Saureilles atya antipatikus alakja azonban ettől még élettelen marad, s Vian többi szín-padi figurájához hasonlóan puszta báb-nak tűnik csupán.

Igazi, regényhőseihez (Colinhez, Chloéhoz, Angelhez, Petitjean atyához, Wolfhoz és Jacquemort-hoz) méltó alakot mindössze egyetlenegyet sikerült teremtenie. Ez az egy azonban (jóllehet, jellemző módon meg sem szólal, s meg sem mozdul) jelképpé, fogalommá válik, Übü papa és Godot testvérévé, lidércnyomásokkal teli korunk szimbólumává. *A Birodalomépítők* szörnyéről, az alaktalan, borzalmas Schmürzről van szó.

A Birodalomépítők (Vian utolsó munkája) az egyetemes kispolgárság alkonyának tragédiája, nyomasztó, lidérces álom, amely gyötrődve fejezi ki szerzőjének élményét a lét adszurd és kegyetlen mivoltáról. Összegzés, amelyben Vian mindent elmondott, amit önmagáról és a világról megtudott, s amelynek (úgy kívánta) annyi szférája van, ahány olvasó-ja. A történet, jóllehet abszurd, mégis tapinthatóan konkrét, szerkezete egyszerű, tempója azonban könyörtelenül fokozódik, egészen a tébolyig gyorsul, összeroppantva minden hagyományos értéket és gondolatmenetet.

Az alaphelyzet jellegzetesen viani, a *Tajtékos* napokból ismert. Egy tipikusan kispolgári család (egoista, ünnepélyesen ostoba, az uniformis és az esküvői ruha normái szerint élő apa, vele mindenben egyetértő árnyék-felesége, a gyermeklány, Zenóbia és cselédjük, Cruche) egy

nyerítésszerű, csattogó-masírozó, agresszív hang (a Hang) elől egyre feljebb és feljebb költözik, egyre sötétebb és kisebb lakásokba. A darab három felvonása a menekülés három stációja. A költözés izgalmai után, akárcsak Ionesco Amadéeja (aki tizenöt évig biztatta magát, hogy a holttest és a gombák egyszer csak megunják a terjeszkedést) az apa és az anya úgy tesznek, mintha semmi sem történt volna, s folytatják kispolgári életüket. Nem akarnak tudni sem a Hangról (amely időről időre terrorizálja őket), sem a sarokban gubbasztó alaktalan, vérző és tántorgó Schmürzről, akít - okkal, ok nélkül - egyfolytában rugdosnak, szurkálnak, köpködnek.

Életformájuk, mint a Szomszéd látogatásából kiderül, nem egyéni állapot; az egész társadalom menekül a Hang elől, s minden lakásban ott él egy Schmürz is. Minderről azonban nem vesznek tudomást. Szemhunyó, álszent optimizmusuk odáig vezet, hogy a második felvonásban kizárják lányukat a Hang közeledtekor, s elvesztik cselédjüket is, aki fellázad, s nem hajlandó többé parancsra bántalmazni a Schmürzöt.

Az utolsó felvonás egy őrült tempójú monológ, a magára maradt Apa (beszögezte felesége előtt a feljáratot) a nyomorúságos padlásszobában kènytelen szembenézni a Schmürzcel, s bár még most sem veszi emberszámba, rádöbben, hogy nem értette meg a dolgok igazi értelmét, s a fenyegető hangot nem bírván elviselni (miután mindenét felajánlja a haldokló Schmürznek) kiveti magát az ablakon. S ekkor, a mindent elárasztó, iszonyatos Hang remegésétől felcsapódnak az ajtók, s úgy tűnik, „Schmürzök tömött hadrendje menetel befelé".

A Schmürz és az Apa története Vian egyetlen igazi abszurdja; *hozzá* képest többi színműve (a *Tömegnyúzás, a Tábornokuzsonna, a Legutolsó mesterség, a Medúzafej* című rövid vaudeville, a három felvonásos, argóban és alexandrinusokban írt, lefordíthatatlan *Sápadt széria* és a *Francia vadász* című musical-komédia) csak ártalmatlan szatíra, amely meg sem közelíti a *Birodalomépítők* szenvedélyes és könyörtelen kinyilatkoztatását.

A Birodalomépítők- ugyanîs egyszerre röpirat a konformizmus, az érzéketlenség és az individualizmus ellen, de ugyanakkor szól a generációs problémákról is, s miközben az Apa alakjában bemutatja az önző és szenvtelen kispolgári állapot végzetes abszurditását, a másik oldalon nyitva hagyja az utat Zenóbia és Cruche előtt. Vian ugyanis (ellentétben Ionescóval és Beckett-tel) színpadát élő (és nem vegetáló) emberi lényekkel népesíti be; kispolgári házaspárja épp-úgy típussá válik, akárcsak Zenóbia (Queneau hősnőjének, Zazie-nak a nő-vére) vagy Cruche, a magára ébredő cselédlány.

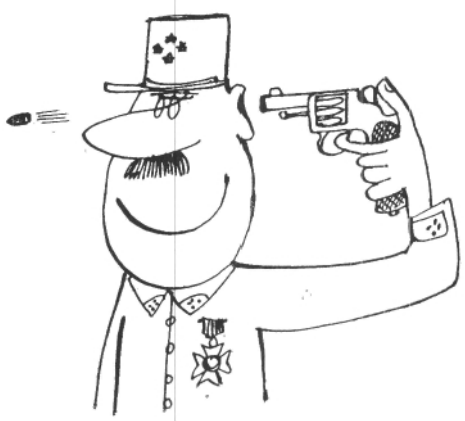
Vian nagyon ügyel arra is, hogy az Apa alakját árnyaltan megrajzolja. Az ő hőse is (akár Kafkáé) mindentől rettegő kisember, akit egy névtelen hatalom kiszemel, megkínoz és végül megsemmisít. Csakhogy Vian polgára csöppet sem ártatlan! Egoista, szenvtelen nyárspolgár, a közhelyek birodalmában, a hamis tekintélytisztelet bűvöletében él, ráadásul gyáva és szadista is, aki bár végig bántalmazta a Schmürzöt, a Hang és a Schmürz közötti összefüggést nem meri beismerni. Alakjában Vian folytatja azt az ultra-patrióta magatartást, amelyet már előző darabjaiban is jelzett a Marseillaise csúfondáros taktusaival; az Apa harmadik felvonásbeli monológja nyílt támadás az algériai háborúról tudni mit sem akaró álszent polgári rend ellen :

APA: , . . a Hang az oka mindennek. *(Vihog)* . . . Ellenem irányul. Tehát agresszív. Rohamjel. ***(Visszamegy a bőröndhöz)*** Hogy van bőr a képükön megtámadni egy magamfajtát, ez nem megy a fejembe. De egy biztos. Akit megtámadnak, az védekezik. És aki védekezik ... ***(Lehajol, kinyitja a bőröndöt, kiveszi az uniformisát, kiteríti)*** Hála istennek, felkészültem. ***(Kisimítja az egyenruhát, odamegy a Schmürzhöz és belerúg)*** ... Persze, a valóságban antimilitarista maradtam . . . Tartalékos káplár ***(vihog)*** ha . . . ha . . . ha. Egyszerű ügy. Az ember azért katona, mert háború van. S azért van háború, mert van ellenség. Márpedig egy katonának öltözött ellenség kétszeresen ellenség egy antimilitaristának. Nem az a legjobb módszer-e tehát, ha egy katonával egy másik katonát állítunk szembe? Egy anti-militaristát, aki nemcsak irritálja az ellenséget, de még bomlaszt is. Minden antimilitaristának be kell tehát lépni a hadseregbe! Hiszen egy antimilitarista hadsereg magában hordja saját rákfenéjét, és úgysem tudna ellenállni egy igazi, civil hazafiakból álló hadseregnek . ***(Simogatja az állát)*** *És* ha az ellenfelem civil? ***(Csönd. Megváltoztatott hangon)*** Néha az az érzésem, hogy csak játszom a szavakkal. ***(Szünet - kinéz az ablakon)*** Es ha a szavak csak ezért vannak? ***Ököllel a Schmürz arcába vág)***

De ki is ez a Schmürz? Ez az alaktalan, kaucsuk massza, ez a Descartes masinájára emlékeztető néma szörny, akinek őseit az irodalomban és a folklórban nem nehéz megtalálni, hiszen Rabelais szörnyeihez ugyanúgy hasonlít, mint a Godot „knock"-jához, Lil Sbner vagy Roland Topor rajzaihoz? A szót Vian felesége, a svájci Ursula Kübler találta ki. A német fájdalom (Schmerz) szóból származik, s Vian patafizikus képzeletét nem is annyira a szó jelentése, inkább hangalakja (hat mássalhangzó, **egy** magánhangzó) fogta meg. Ettől kezdve magánszótárukban *e szó* ugyanazt jelen-tette, mint a „szahar" Jarrynál. Ismeret-len tárgyat, eltitkolt gondolatot, Vian nemegyszer még a cikkeit is így írta alá.

A ***Birodalomépítők*** elemzésekor ez az egy szó nagyobb bonyodalmat okozott, mint az egész darab. *Az* előadások, szer-te a világon nagyrészt aszerint változtak, hogyan értelmezte a rendező a Schmürzöt. Az argentin Jaime James a nép lelkiismeretét vélte felfedezni a megkínzott szörnyben, nála az Apát megérdemelt büntetése éri utol, Egy dijoni rendező a darabot a kamaszkor lázadásának gondolta, s hősének Zenóbiát választotta. Metzben ***(Lift a pokolba*** címmel) a sztrájkolókról, Svédországban a fasizmusról, Hollandiában a nyárspolgári önzésről szólt. Angliában a Royal Shakespeare Company játszotta Davis Jones rendezésében, az Egyesült Államokban a San Francisco Actors Workshop, Marc Estrin felfogásában. Franciaországban először 1959-ben került színre, hat hónappal a szerző halála után, a Jean Vilar igazgatta TNP kamaraszínpadán, jean Negroni rendezésében. Jean Genét *Négerek* című drámája és J. P. Sartre *Az altonai foglyok* című színműve mellett az évad legnagyobb sikere lett.

Vita csak a Hang és a Schmürz értelmezése körül robbant ki. Abban mindenki egyetértett, hogy a Hang az elő-adás motorja, s hogy valamilyen összefüggésben áll a Schmürzcel, hiszen az *az* egyetlen, aki nem fél tőle. De ki ez a Schmürz? Egyesek a rossz lelkiismeret szavát vélték felfedezni benne, mások a halálra, a Semmi képzetére gondoltak.



Megint mások (konkrétabb értelmezés után kutatva) úgy vélték, az elnyomott algériai nép. A találóskérdésektől oly gyakori mai színház talányos alakja azonban titok maradt. Hogy pontosan mit jelent, nem lehet tudni. Egy azonban biztos: a Schmürz szükséges és elkerülhetetlen, jelenléte korunk jellemzője, némasága irritál és fenyeget, van benne valami figyelmeztető szorongás, amelyet már mindnyájan ismerünk. *A Birodalomépítők* talán költői kép a halandóságról, s a Schmürz lényünk haladó része, amelyet fel nem ismerünk, s melyet mindig akkor kínzunk, ha nem vagyunk tudatában halandóságunknak. Talán egyszerűen az alteregónk, a bennünk rejtőző „másik", amelyet magunk pusztítunk el, nem sejtve, hogy önnön halálunkat is okozzuk.

A Birodalomépítők sikere mindenesetre új megvilágításba helyezte Viant, a drámaírót. Bár művei meglehetősen eklektikusak, és sokszor az abszurd drámától kölcsönzött tömeghalállal leöntött bulvárnak tűnnek, néhány alapvető vonás mégis megfigyelhető.

Vian színháza, legyen provokatív vagy melankolikus, alapvetően patafizikus. (A Patafizikai Társaságot 1948-ban alapították, s tagjai között találjuk Vian mellett Queneau-t, Ionescot, J. Prévert-t és Max Ernst-et éppúgy, mint Pascal Piat-t vagy Noël Arnaud-t.) Vian ugyanis, aki ösztönös filozófus volt, s elvetett minden filozófiai rendszert, a „Képzelt megoldások tudományához" mindvégig naivul hű maradt. Drámáit telezsúfolta kétes szójátékokkal, képzelt utalásokkal, kimondhatatlan számsorokkal. Célzásait sokszor csak legszűkebb baráti köre értette. (Cruche nevét - Gyagyóka - például egy patafizikus aranyköpésből vette.) Az a lelemény tehát, amellyel a sintér feleségét és két lányát egyaránt Mariának hívják, nem Ionesco ismert darabjára utal (ahol a család minden tagja Bobby Watson), hanem a patafizikusokra. Miként a nagy számok bűvölete (a sintér kocsijának rendszáma: 54876060202) sem a másik Ionesco-darabból, *a Leckéből* származik, hanem Queneau számőrületéből. Vian patafizikus logikája vezet a személyek megsokszorozódásához, alak-cseréjéhez is, s ez az okoskodás eredményezi a nemek zűrzavarát, miként a komoly és a komolytalan dolgok közti ha-tár elmosódását is. A patafizikus számára a jel és a jelzett dolog összeesik, a látszat és a valóság közti különbség szétfoszlik, számukra a Schmürz titka nem titok.

A viani színház másik jellegzetessége egy újfajta mitológia teremtése. Pontosabban az antik mítoszok felújítása. A hagyományos mítoszok közül legtöbbször az Ödipusz-komplexus szerepel; Vian műveiben az Apa vagy ismeretlen vagy erkölcsileg alacsonyrendű. Könnyen felfedezhető írásaiban az Orpheusz-mítosz is, a sintér nyúzógödre Wolf gépezetére hasonlít, a metró leírása pedig a pokol képzetét kelti. S vajon nem antik mítosz-e *a Sápadt széria* szörnyű masinája? S nem modern, mitikus szörny-e maga a Schmürz is, amely könyörtelenül jelzi egy társadalom és egy életforma el-múlását ?

Amikor meghalt, magányos volt. Magányos maradt később is. Nem tartozott sem az egzisztencialistákhoz, sem az „új regény" képviselőihez, de nem fogadták tagjaik közé az „antiszínház" mesterei sem. Igaz, műveiből hiányzott a becketti erő, megrendítő vízió éppúgy, mint a ionescoi burjánzó költői képzelet. Drámatechnikája és dramaturgiája kezdetlegesnek tűnt, stílusa csapongónak, eklektikusnak.

Sci-fis fantáziája, érdes-édes akasztófahumora, a jazz ritmusát idéző dialógusai azonban sok mindenért kárpótoltak. Művei új borzongást keltettek, az übüi szorongást megpróbálták feloldani játékossággal, művészete (amelynek sötét szivárványvilágában korunk kétségeire ismertünk) talán ezért váltott ki akkora visszhangot. Jelezni próbálta a dolgok fenyegető megváltozását, az érzelmek elapadását, de közben (bármilyen komoly akart is maradni) folyton-folyvást elnevette magát. Drámai művei vajon nem egyszerűen az abszurd dráma *Így írtok ti-i* akartak-e lenni? Nagy részük nem puszta tréfa volt-e csupán?

Ha hiányzott is belőle az elidegenedett világ könyörtelen ábrázolásának logikája, ha következtetéseiben el is akadt néha, mindig igazi arcát mutatta; s lehet, ez kevéssé volt tragikus, mégis emberibb, melegebb.

MERŐ BÉLA

Színi házak

Egy nevelési központ körvonalai

(Az országban alig több mint harminc színház működik, ezzel szemben a művelődési házak száma 2800 körül van. Ezek a művelődési házak túlnyomórészt úgynevezett hagyományos felépítésűek, azaz kisebb-nagyobb színházterem vagy színházi előadásra is alkalmas nagyterem jelenti lényegében a kultúrotthont. Egy 1974-es összesítés adatai szerint a színházi előadások egyharmadát ezekben a művelődési házakban játszották, emellett több mint harmincezer (!) műsoros rendezvényt - legtöbb esetben haknit - tartottak. S az amatőr színjátszás bázisát is ezek a házak adják.

Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy a lakosság színházi kultúrája, színházi ízlése messze elmarad még az amúgy sem magas képzőművészeti vagy fi/mi látáskultúra színvonalától is. Éppen ezért a közművelődés különböző szférájában fontos fel-adat, hogy sajátos eszközeik és lehetőségeik szerint segítsék a színházi kultúra színvonalának emelkedését, kikísérletezzék és bevezessék a színházi közönségnevelés legjobb módszereit.

A Népművelési Intézet - a Kulturális Minisztérium, az Országos Közművelődési Tanács támogatásával - azon munkálkodik, hogy felismerve az említett tendenciákat és helyi kezdeményezéseket, olyan intézményeket alakítson ki, amelyek módszertani központjaivá válhatnak az újszerű, színkultúrát gazdagító tevékenységnek. Egy ilyen intézmény - színiház - *lényegét tekintve továbbra sem lenne más, mint művelődési ház, ám tevékenységének egészét a benne folyó színi munka, a színházi ismeretterjesztés, közönségnevelés határozná meg.*

Budapesten több helyen is foglalkoznak egy ilyen ház kialakításával, vidéken pedig mindenekelőtt a zalaegerszegi színházi nevelési központ terve érdemel említést. Zalaegerszegnek nincs színháza, társulata, bár a város és a megye lakói körében egyre intenzívebb a színház iránti igény. A kaposvári Csiky Gergely Színház rendszeresen játszik a városban, emellett a fővárosi és a dunántúli színházak legkiemelkedőbb produkciói is rendszerint láthatók Zalaegerszegen. A gazdag választék ellenére is mind erőteljesebben igénylik az önálló színház létrejöttét. Ilyen

színház és közönség

körülmények között különösen érdekes és fontos kezdeményezés annak a nevelési központnak a létrehozása, amelyről Merő Béla cikke számol be. - A Szerk.)

Színházkultúránk jelenlegi - nem túl rózsás - állapotát ezek szerint magából a színházból, a színházi kultúra közreadásából és a közönségből adódó tényezők együtt határozzák meg. Színházi életünket alapvetően az a közkeletű vélekedés határozza meg, miszerint a színházi előadás nem más, mint az irodalmi szöveg felmondása, az írott dráma reprodukálása, illusztrálása. Így tanítják oktatási intézményeinkben, ezt vallják jelentős esztétáink, s ilyen elvárással ül a nézőtérre a közönség is. A színházat önálló művészeti ágnak tekintő nézetek ezzel szemben meglehetősen hátrányos helyzetben vannak (részben azért, mert ezeket elsősorban a huszadik század avantgarde irányzatainak teoretikusai fogalmazták meg, nem mentesen bizonyos misztikus felhangoktól sem, így aztán sokszor az értékelők „kiöntötték a fürdő-vízzel a gyereket"). Ezt a tendenciát erősíti egy látszólag építészeti tény. Első kőszínházunk a német későromantika jegyében épült, mereven különvált a színpad és a nézőtér, a művészi termék és a befogadó, az áru és a vevő. A „kukucskáló színház" azóta is él, így épült és épül Magyarországon minden színház, majd' minden művelődési ház. A mindennapok embere szinte el sem tud képzelni másféle viszonyt. Ez a viszony színésznek, rendezőnek is kényelmességet enged meg, a közönség pedig mindig azonos módon látja a produkciókat. Ez a csaknem kétszáz éves merev viszony sok szempontból magát a színjátszást is megmerevítette. Részben ezzel függ össze az, hogy a magyar színház történetében csak rövid életű s nem túl jelen-tős hatású epizódoknak tekinthetők az avantgarde kísérletek, ugyanakkor irodalomcentrikus színjátszásunk paradoxona: irodalomtörténetünk -- sem a múltban, sem ma - nem mondhat magáénak olyan korszakalkotó írókat és darabokat, akik és amelyek felrázták volna szín-házi életünket. Az utóbbi időben azonban a huszadik század jelentős színházi irányzatainak, a kortárs világszínházi törekvéseknek s néhány hazai színházi és elméleti szakember tevékenységének következtében lassan átértékelődnek a színház szerepére, feladatára vonatkozó nézetek, és úgy tűnik, a színjátszás elfoglalhatja megérdemelt helyét a művészeti ágak sorában, a közművelődésben.

Kinek a feladata a nevelés?

Ha megvizsgáljuk az ország színházi ellátását, mindenki számára nyilvánvaló, hogy az aránytalanul egyenetlen. Budapesten működik az állandó társulatoknak több mint a fele. Vidéken a színházak körzetesítése sem javította a falvak, kisvárosok színházi ellátását, hiszen a társulatok adott személyi és technikai körülményei között a színészek teherbírásának szinte maximális kihasználásával sem lehet a helyzeten lényegesen módosítani. Az Állami Déryné Színház meg-szűnése újabb fehér foltokat eredményezett. A Déryné Színház - függetlenül az előadások szakmai színvonalától -, az évek során kialakított egy színházi rendszert az országban, és sokat tett a falusi színházba járó közönség nevelése érdekében. A Népszínház létrejöttével - az előadások színvonalának emelése jegyében - lecsökkent a régebbi előadásszám, s így a nehéz munkával megszervezett és egy bizonyos színházi igénnyel már rendelkező falusi közönség egy csapásra elvesztette a színház élményét. *(Zala* megyében az utóbbi években tizenhat helyen játszott a Déryné Színház, évente átlagosan hat előadást tartott egy-egy helyen. A Népszínház az elmúlt szezonban két városban és három nagyközségben összesen tizennégy előadást mutatott be.)

A közművelődési törvény értelmében a színházaknak nem csak a produkciók létrehozása, hanem a közönség színház-ra nevelése is feladatuk. Ez utóbbit a művészek elfoglaltsága, a produkció-szemlélet és a speciálisan képzett közművelődési szakemberek hiánya miatt nem tudják megoldani. De a közművelődési rendszer sem sokat tehet a nevelés érdekében, részben a színházi ellátás hiánya, részben megint csak a szakemberek hiánya miatt. Pedig a színházi nevelés az alkotók munkáját is befolyásoló feladat: hiszen a színház formanyelve csak annyira lehet szabad, amennyire a közönség ízlése, kulturáltsága megengedi. Nem elégedhetünk meg tehát pusztán a színvonalas előadásokkal, létre kell hozni *azt a* színházi nevelési rendszert, amely értő, kritikus közönséget alakít ki. Ennek a nevelőmunkának már az iskolás korban el kellene kezdődnie. Az iskolában a művészeti ágak közül elsősorban az irodalommal, emellett a film-esztétika, a művészettörténet alapjaival ismerkedhetnek meg a gyerekek. A színházról csak nagyon felszínes és irodalomcentrikus információkat kapnak. Viszonylag kevés azoknak az iskoláknak a száma, amelyek tanulói rendszeresen diákbérletes előadásokat láthatnak. Ám ezekben sem követi az előadásokat a feldolgozást segítő beszélgetés, vita, emiatt még a más művészeti ág produktumaival szemben igényesebb gyerek sem vár mást a színháztól, mint szórakoztatást. Többnyire nem ismerik fel a jelenlét, az egyidejűség, a színészi alkotásba való „beavatás", a lelki visszahatás varázsát, s a színházzal kapcsolatos igények a munkába állás után még felszínesebbek lesznek. A közönség legnagyobb részét - ahogy ezt egy zalaegerszegi színházi recepció-vizsgálat eredményei is igazolják - kielégíti a színházi előadások televíziós közvetítése is, a nézők általában nem érzékelik, mi a különbség a tévéközvetítés és az élő színház között.

Ennek a problémakörnek egy másik oldala a színházi ízlés állapota. Az ízlés alapkérdése a választás lehetősége; körvonalazható színházi ízlés kialakítása eleve csak ott lehet, ahol a néző választhat színházak, illetve előadások között. Eszerint a vidékieknek behozhatatlan hátrányuk van a főváros lakosságához képest. Azokban a városokban a legkedvezőbb a helyzet, ahol színvonalas műsorpolitika alapján több színház elő-adása látható. Ennél valamivel kisebb választási lehetősége van az állandó szín-házzal rendelkező városok nézőinek. A falvakban jobb esetben egy-egy társulat több-kevesebb rendszerességgel tartott előadásai vagy csak a nagy ritkán felbukkanó együttesek egy-egy előadása jelenti a színházat, *vagy* még ez sem.

„Zalaegerszegi modell"

Ezek a vázlatosan körvonalazott tényezők arra késztetik a színházi és közművelődési szakembereket, hogy kísérletet tegyenek színházi kultúránk állapotának javítására. Zalaegerszegen és Zala megyében a közönség értő nézővé nevelése érdekében egy széles körű, különböző társadalmi rétegeket, korosztályokat át-fogó nevelési rendszert szeretnénk kidolgozni, amelynek bázisa a Zalaegerszegen működő színházi nevelési köz-pont lenne. (Ennek a rendszernek a kidolgozása hosszabb időszak feladata, most még csak a kezdeti lépéseknél tartunk. Sok nehézséget és kudarcot rejthet magában a terv, mégis úgy gondoljuk, más megyékben is adaptálható.)

A központ feladatának tekinti, hogy a maga határai, lehetőségei között alkotásra ösztönözzön, biztosítsa a produk-

ciók széles körű terjesztését, lehetővé tegye, *hogy* a nézők, az érdeklődők - különböző aktivitással és különböző fokon - egy egységes nevelési folyamatba kapcsolódhassanak be. A központ a permanens művelődés törvényeire épülő színházi nevelés megyei szervezője, kísérleti és módszertani meghatározója. Feladatai közé tartozik a különböző színházi előadások megyei elosztása, szín-házi nevelési alközpontok kialakítása, helyi ismeretterjesztő fórumok létre-hozása, a színjátszásra vonatkozó dokumentumok, könyvek, folyóiratok, lemezek, filmek, képmagnófelvételek gyűjtése és kölcsönzése. Nem utolsósorban a színházi nevelési központ a megye amatőr színjátszóinak és rendezőinek szakmai és módszertani tanácsadója, valamint továbbképzésük gazdája is.

Színjátszók, versmondók

Hogyan valósulnak meg az egyes célkitűzések az alkotó-, a közreadó- és a befogadó tevékenységben? Mivel a köz-pont egy művelődési házban dolgozna, az alkotás csak amatőr színjátszó csoportokon belül értelmezhető. Az amatőr csoportok működtetésénél - akárcsak a központ egész munkájában - a különböző életkorú és különböző módon aktivizálható rétegek bevonása az egyik legfőbb cél. Ennek értelmében három színjátszó együttes - gyerek, ifjúsági és felnőtt - áll az érdeklődők rendelkezésére. A gyerekcsoport feladata a szín-játszásra nevelés, nem pedig a produkció készítése. Az ifjúsági csoport fő tevékenysége a stúdiómunka; ez a csoport a gyerekek foglalkozásait fejleszti tovább és a felnőtt csoport utánpótlását képezi. Egy-egy előadással ez a csoport már közönség elé is léphet. A felnőtt csoport célja egy olyan amatőrszínház kialakítása, amely színvonalas előadásaival képes a hivatásos színházak mellett a színházi választék bővítésére, kisebb falvak, nagyközségek bérletes műsorainak kiegészítésére. Ez a csoport lehet a megyei amatőrszínjátszómozgalom kísérletező-, alkotóműhelye.

A színjátszó együttesek mellett a versmondóklub a színpadi munka rendszerességét nem vállaló versmondókat tömöríti életkorra való tekintet nélkül, pódiumesteket, versműsorokat rendez. A megye színjátszóinak és versmondói-nak rendszeres képző, továbbképző tanfolyamokat is szervez a központ. Az alkotó jellegű módszertani munka során létrehozzuk a színházi nevelés szemléltető eszköztárát, nyilvános próbákkal, vitafoglalkozásokkal a központban dolgozó csoportok segítséget adnak a megyei színjátszórendezők munkájához. A központ szervezi és lebonyolítja a megyei színjátszórendezvényeket.

Az alkotó munka fontos területe a kísérletezés. A csoportok a kialakult sziniformákat, módszereket állandóan felülvizsgálják, és törekszenek megújításukra. Vizsgálják a befogadás folyamatának pszichológiai, pedagógiai, andragógiai és szociológiai összetevőit, fokozatosan kialakítják és lehetőség szerint alkalmazzák a színjátszás sajátos módszereit a pedagógiában, mindenekelőtt a napközis nevelésben.

Egyenletesebb előadáselosztás

A színházi nevelési központ talán legfontosabb feladata a színházi előadások szervezése, a megye színházi ellátottságának javítása és egyenletessé tétele. Ennek megfelelően Zalaegerszegen és a megyében feltérképezzük a művelődési házak technikai feltételeit, és a helyi sajátosságok figyelembe vételével színházi alközpontokat hozunk létre. A színházi alközpontokban és Zalaegerszegen rendszeres felnőtt- és gyerekelőadásokat biztosítunk, emellett az igények szerint kamaraszínházi előadásokat, pódiumesteket, az iskolák részére rendhagyó irodalomórákat szervezünk. Kialakítjuk a színházi alközpontok vonzás-körében a közönségszervező-hálózatot, és szorgalmazzuk, hogy az alközpontokhoz tartozó községek közönségét egy-egy előadásra autóbusz-különjárattal szállítsák. A megye területén mindenekelőtt a Népszínház utazó produkcióit tájoltatjuk, de foglalkozunk hivatásos művészek műsorainak szervezésével is. Ez-által lehetővé válik, hogy a Déryné Színház megszűnése óta elburjánzott hakniműsorok helyett is igényes mű-vészi produkciókat kapjanak falun és városon egyaránt.

Ahhoz, hogy a megye területén az eddiginél igényesebb műsorok értő közönsége jöjjön létre, az szükséges, hogy az alközpontok is foglalkozzanak színházi ismeretterjesztéssel. Ehhez a módszertani dokumentációt elsősorban a színházi nevelési központ szolgáltatja és kölcsönzi.

Az ismeretterjesztés fokozatai

A nézők, attól függően, hogy milyen rendszerességgel látnak színházat, valamint milyen színházi igényük van, különböző fokon kapcsolódhatnak be az ismeretterjesztő folyamatba. Azoknak, akik szinte véletlenül, alkalomszerűen mennek színházba, olyan kiállításokat, vetítéseket lehet szervezni, amelyek kapcsolódnak egy-egy előadáshoz, de akár előadás megtekintése nélkül is figyelem-felhívók, kedvcsinálók. A nézők jelentős része bérlettel jár színházba, ezek részére a kiegészítő demonstrációk is rendszeresek lehetnek, de figyelembe kell venni: a színházi élmény befogadása szempontjából elsősorban a kikapcsolódást és a szórakozva művelődést tekintik az előadások feladatának.

Ennél a viszonylag széles rétegnél szűkebb az a közönség, amely az előadások élményének különböző szintű feldolgozását igényli. Vannak, akik az előadásokat követő beszélgetéseket, vitákat, művész-közönség találkozókat szeretik, mások a színházelméleti, esztétikai, műhelykérdések iránt is érdeklődnek, az ő számukra szervezhetők az előadássorozatok, a szabadegyetemek. A színházértők fejlettebb rétegét azok képezik, akik többé-kevésbé pontosan értelmezik a színház formanyelvét, rendelkeznek az előadások megértéséhez és feldolgozásához szükséges műveltséggel. Számukra színházi klub, önképző-kör vagy kritikuskör alakítható. A közönség nevelésének folyamata: az egy-szerű színházlátogatóból a szakmai be-mutatók, főpróbák színházi kontrollal rendelkező közönségének kialakítása.

Ami már megvan

Zalaegerszegen a megyei művelődési központban másfél év óta dolgozunk a színházi nevelési központ kialakításán. Egymásra épülve, egymás munkáját segítve működik a gyermek-, az ifjúsági és a felnőtt színjátszócsoportunk (a felnőtt csoport, a Reflex Színpad nyolc év óta rendszeresen játszik Zalában és a környező megyékben, eleget téve színházpótló hivatásának is). Folyamatosan bővítjük - anyagi lehetőségeinkhez mérten - a szemléltetőeszköz- és dokumentumtárunkat. Egy év óta a fentiek szellemében dolgozik műsorszolgálati irodánk. Az elmúlt évadban kezdtük e1 színházi ismeretterjesztő programjainkat: rendszeres közönség-művész találkozókat, vitákat, színházi szabadegyetemeket. A hivatásos színházak és a Reflex Színpad előadásainak közönsége körében komplex színházi recepció-vizsgálatot kezdtünk.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

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

Résumé

István Nánay:

Le drame de la fidélité infidèle

C'est au cours de la saison passée qu'a présenté le Théâtre National la nouvelle piece d'András Sütő, *Cain et Abel* que les critiques ont trouvée inférieure aux précédentes oeuvres extraordinairement réussies de l'auteur. Depuis on a pu voir ce texte dans trois interprétations nouvelles: à Cluj, domicile de l'auteur, ainsi que dans deux villes hongroises, Kecskemét és Veszprém. Notre critique pense que ces trois représentations obligent à une réévaluation de la pièce elle-même.

István Örkény:

Soubeyran au Théâtre du Château

L'ensemble du Théâtre du Peuple — né de la fusion du 25ème Théâtre et du Théâtre Déryné — joue au Théâtre du Château la pièce de Brecht: *Homme pour homme*. Le spectacle, mis en scène par Brigitte Soubeyran, artiste de la Volksbühne de Berlin, compte, selon l'auteur dramatique István Örkény, pour un des événements les plus importants des dernières années.

Judit Szántó:

Le déficit américain

Jusqu'ici les mises en scène d'István Paál, un des leaders de l'avant-garde de notre mise en scène, se sont distingués surtout par une conception tout personnelle. En réalisant à Szolnok *Qui a peur de Virginia Woolf* d'Edward Albee, il vient de faire preuve d'un don jusqu'ici peu connu chez lui: d'une humilité exemplaire à l'égard d'un texte qui ne laisse que très peu de place à une interprétation individuelle.

Gábor Bányai:

La comédie en tant qu'expression du désespoir

Malgré le fait qu'Imre Csiszár appartient parmi les plus jeunes de sa profession, ses mises en scène laissent pourtant se dégager les traits principaux de ses recherches. A propos de quelques-uns de ses réalisations, notre critique résume justement ces traits dominant le travail du jeune artiste.

Gábor Mihályi:

La passion de Roméo et Juliette

La deuxième du Théâtre du Peuple, le Théâtre de Józsefváros (nom du VIIIème arrondissement de Budapest) a choisi, pour son inauguration, la tragédie de *Roméo et Juliette*. Dans ses mises en scène antérieures József Ruszt a déjà fait preuve d'un vif intérêt pour les traditions des jeux de la passion et c'est dans ce sens qu'il a interprété le texte shakespearien lui aussi.

Katalin Róna:

La nostalgie d'une vie humanie

Notre collaboratrice a vu à Győr la pièce de Tennessee Williams: *Un tramway nommé désir*. Elle fait ici l'éloge de Bella Tanay, interprète de Blanche et d'István Holl qui joue le rôle de Stanley.

János Regős:

Du spectacle, du rôle et de l'acteur

L'article analyse l'excellente interprétation qu'offre l'acteur István Iglódi, jouant Galy Gay dans le spectacle brechtien *Homme pour homme* au Théâtre du Château.

András Szeredás:

Recontre avec le Soubeyran

Dans cet interview Madame Soubeyran, invitée par notre Théâtre du Peuple, parle non seulement de son travail sur *Homme pour homme* mais aussi, sur un plan plus général, de l'inspiration qu'elle reçoit de l'héritage brechtien.

András Gervai:

Une conversation avec Ákos Kertész

Ákos Kertész, personnage marquant de la « génération moyenne » de nos auteurs dramatiques dont les pièces sont jouées avec succès en étranger aussi, parle, dans cet interview, de son évolution et des contacts entre auteurs dramatiques et théâtres en Hongrie.

Anna Földes:

Dramaturgie nouvelle – théâtre nouveau

Bien que récemment on discute beaucoup des nouvelles aspirations de notre mise en scène d'une part, et de la situation de la nouvelle littérature dramatique hongroise de l'autre, on n'arrive pas à comprendre pourquoi les deux se rencontrent si difficilement. Voilà la question à laquelle cherche à répondre l'article d'Anna Földes.

Miklós Hubay:

Des trouble-fêtes à l'Ile Enchantée

Miklós Hubay, l'auteur dramatique bien connu, croit que notre époque ne favorise guère la littérature dramatique, cependant il affirme que jamais un auteur ne peut renoncer à l'espoir d'être sur le seuil d'un nouvel « âge d'or » du théâtre.

József Takács:

« Texte » et « spectacle »

Dans son analyse notre collaborateur examine quelques expériments marginaux de notre vie de théâtre — entreprises qui recherchent des nouvelles formes et possibilités de la théâtralité.

Tamás Koltai:

Partir ou rester?

A propos de la nouvelle mise en scène de l'éminent artiste soviétique Anatole Efros, *La Demande en mariage* de Gogol, notre critique fait le bilan des motifs principaux du programme théâtral de ce metteur en scène.

Katalin Saád:

Un théâtre qui ne functionne pas comme les autres

L'article fait connaître le système de fonctionnement de la Schaubühne am Halleschen Ufer à Berlin-Ouest.

József Vinkó:

Le dramaturge Boris Vian

Boris Vian est connu en Hongrie surtout comme romancier, ses pièces n'y ont pas encore été jouées. József Vinkó introduit le lecteur au monde de Vian-homme de théâtre.

Béla Merő:

« Maisons de théâtre »

A partir de la nouvelle saison, plusieurs maisons de culture, siégeant dans des villes qui ne possèdent pas de théâtre à elles, vont fonctionner en tant que théatres, c'est-à-dire qu'au centre de leur activité se trouveront désormais des spectacles théâtraux devenus réguliers.

Ára: 12 Ft