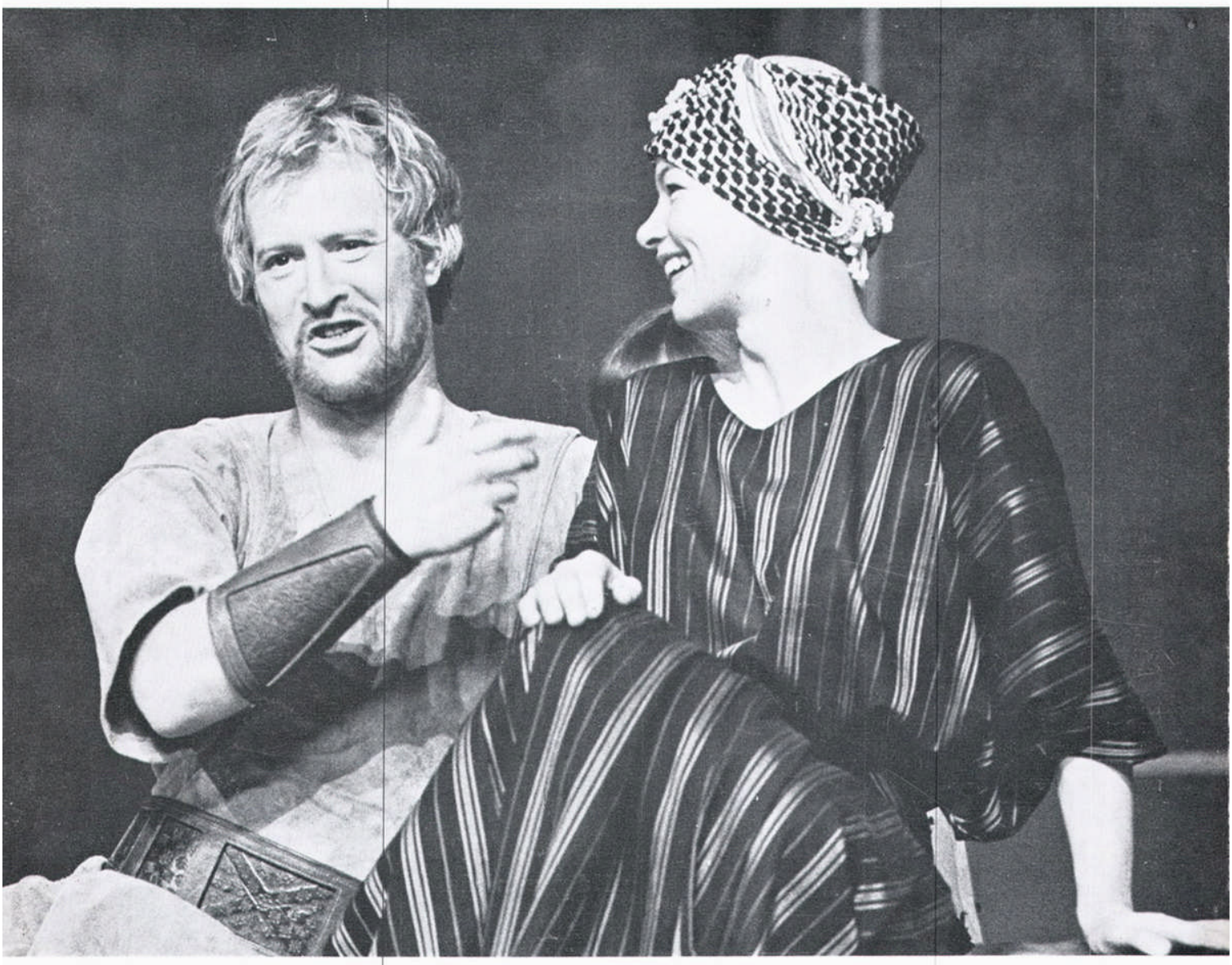
SZÍNHÁZ



Szántó Judit: Kísérleti Nyulak szigete • Tarján Tamás: Egy fő az két fő • Csík István: Beszélgetés Schäffer Judittal • Bécsy Tamás: Az írott szövegek és a színjáték • Koltai Tamás: Peter Brook Antonius és Kleopátrája • Szekrényesy Júlia: Drámák a színház körül • György Eszter: Győri játékszín

1979
Január

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1979. JANUÁR

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 215-96162
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

78.3366- Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-81361

Borítón:
Alan Howard és Glenda Jackson,
Brook stratfordi Antonius és Kleopatra-
rendezésének címszereplői

Hátsó borítón:
Az új győri Kisfaludy Színház
(MTI fotó - Benkő Imre)

TARTALOM

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT
Kísérleti Nyulak szigete (1)

TARJÁN TAMÁS
Egy fő az két fő (4)

BÁNYAI GÁBOR
My fair Madách Színház (7)

BUDAI KATALIN
Forradalom a gesztenyésben (11)

DEÁK ATTILA
Színház a Kőfaragó utcában (13)

KROÓ ANDRÁS
A huszonegyedik évad (14)

négyszemközt

CSÍK ISTVÁN
A jelmez - jellemez (20)

arcok és maszkok

CSERJE ZSUZSA
A nagynéni: Barta Mária (22)

színház és közönség

MEZEI ÉVA
Az alkalmazott drámaművészetről (24)

fórum

BÉCSY TAMÁS
Az írott szövegek és a színjáték (28)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Drámák a színház körül (33)

világszínház

KOLTAI TAMÁS
„Jobb életre vezet már szenvedésem" (35)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Színházi találkozó Lengyelországban (38)

HÁMORI ANDRÁS
„Színészek jöttek . . ." (40)

színháztörténet

GYÖRGY ESZTER
Győri játékszín (44)

szemle

MÉSZÁROS TAMÁS
Színházról vitázva (47)

SZÁNTÓ JUDIT

Kísérleti Nyulak szigete

Spiró György drámája a pécsi Nemzeti Színházban

A Nyulak Margit ja - világszínvonalú ötlet, a hazai átlagnál lényegesen jobb, de önmaga lehetőségei alatt maradó kivitelben.

Ahogy a modern, kísérletező kedvű fiatal rendezők, a teatralitás egét ostromolván, megfelelő színvonalú kortársi drámák híján előszeretettel választanak klasszikus műveket, úgy fordulnak a modern, kísérletező kedvű fiatal írók, megfelelően átvilágítható kortársi konfliktusok híján, előszeretettel a történeti múlthoz. Eközben persze nagyon is mai problémák izgatják őket, csakhogy azok a kortársi szituációk, melyek a szóban forgó problémákat kitermelik, kuszák, lezáratlanok, többfelől megközelíthetők, mégpedig olyanformán, hogy a megközelítési mód függvényeként a megítélés is szükségképp módosul. A történelem viszont, ha az analógiák felől faggatjuk, bőséggel nyújt egy vagy több lényeges vonásukat tekintve hason-ló szituációkat, amelyeknek nagy előnyük, hogy lezártak, helyük a történeti fejlődésben egyértelműen tisztázható, és bár a megközelítés itt is többféle lehet, a konklúzió lényegében adott. Mindez felbecsülhetetlen előnyt jelent a hatás szempontjából is: ismert, elfogadott asszociációs körhöz lehet apellálni és - esetleg - erről a biztos alapról lendíteni tovább a nézőket az újfajta értelmezés elfogadása felé.

Másfelől a valóban drámaírónak termett, a színház felelősségével tisztában levő szerzők jól tudják, hogy minden történelmi szituáció hasonlít is, meg nem is mai párhuzamaihoz, sőt, a különbségek mélyebbek és jellemzőbbek, mint a felszíni, még oly tetszetős analógiák. Ezért alakult ki, az önmagát betű szerinti értelemben komolyan vevő történelmi drámát kiszorítva, a parabola műfaja, amely a történelmi rekonstrukciót idézőjelbe téve jogot teremt magának tények, szereplők, tudatossági szintek merész átalakításához, annak érdekében, hogy a kiemelt és valós gyökerei ellenére is fiktívvé stilizált helyzetet az időszerű értelmezés számára minél alkalmasabbá tegye. A műfaj, amennyire közkedvelt, annyira rugalmas is; a vérbő, életteli realisztikus ábrázolástól az elvont, következetes stilizálásig minden árnyalat megfér benne. Lehetőségeit - hogy hazai példákra hivatkozzunk - Páskándi *Vend*égségétől Szabó Magda Az *a szép fényes napján* át Maróti Lajos *Az államáig* elemezhetjük.

Árpádházi Szent Margit története oly kínálkozó alkalmat nyújt az effajta modern átvilágításra, hogy miközben Spiró György kiváló leleményét méltatjuk, csak csodálkozhatunk: miképp kerülhette el eddig drámaíróink figyelmét. A hősnő apja, IV. Béla király a tatárok elől menekülve Trau várában ajánlotta fel Istennek, a szabadulás zálogául, még meg sem született gyermekét; majd, mi-kor a politikai érdek úgy kívánta, habozás nélkül ragadta volna el a leányt az égi jegyestől egy földi férj, a sürgősen megnyerendő cseh király számára. Margit, tudjuk, vonakodott; Béla, tudjuk, ezt zokon vette. Később aztán megenyhült, megbocsátott leányának, és Margit korai halála viszonylag természetes okokból következett be (az önsanyargatás, a permanens vallási eksztázis következményei abban a korban természetesek lévén). Am ez a békés kifejlet a parabola aspektusából nézve épp oly lényegtelenné válhat, mint az a körülmény, hogy a Spiró által könyörtelen zsarnoknak ábrázolt IV. Béla történelmünk egyik legnagyobb szabású személyisége. A fontos itt az, hogy Margit életének egy döntő fordulatát igenis meghatározta az a politikai manipuláció, amely csak addig hivatkozik ideológiára, amíg számára ez az előnyös.

Persze ezt nevezik reálpolitikának. Az Otokár-féle frigy politikai haszna a drámából is kiderül, bár leértékelt formában, a megalkuvó opportunisták megfogalmazásában. Am az egyes ember, az emberi közösségek szemszögéből a reálpolitikai csavarintások és manőverek nehezen átélhetők és többnyire súlyos morális torzulásokhoz vezetnek. Maga a drámabeli 1V. Béla nyilván hű maradt önmagához; számára minden fordulat, irányváltás - még az ugyancsak politikai tőkét nyújtó gyermekgyilkosság is - egyetlen mércéhez: a rábízott ország érdekéhez igazodott, és hivatását árulja el, ha hasznosnak ígérkező politikai sakkhúzásokat csak azért vet el, mert erkölcsileg problematikusak. (Mint erről később még szó lesz: a király cselekvésének ez a motivációja hiányzik a drámából, és ez nem válik előnyére.) De a következő lépcsőfokon már Ipoly ispánt látjuk, aki csupán cinikus, minden skrupulustól mentes megvalósító közege egy érdekből, belső azonosulás nélkül vállalt politikának. Még lejjebb következnek e politika félelem és szorongás eltorzította kiszolgálói: Marcellus, aki öregségére, állandó kísérőjévé vált halálfélelmére hivatkozik és Olympiadesz, aki a középkorúak megállapodott, révbe jutott nyugalmát félti. És legalul azok, akik úgy érzik, semmi közük az egészhez, ártatlanul keveredtek a hatalmasok játékába: az apácák. Valamennyien kísérleti nyulakként kerülnek bele a szituációba, amely számukra is ismeretlen jellemvonásokat hív elő lényükből. A gyilkosság eszmei szervezője lesz az okos Kingából, a gyilkosság végrehajtója a gyáva Szabinából, s a gyilkosság passzív, de tudatos szemlélője a pártatlan mókamester Beátából. Es ez a csigalépcső-szerkezet zárja körül az áldozatot: Margitot, aki nem hajlandó elismerni, hogy a manipuláció mindenkire kötelező érvényű legyen.

Spiró drámája voltaképpen az ítéletvégrehajtók tragédiája, azoké, akik, hogy ne legyenek áldozatok, vállalják a hóhér szerepét. A dráma előtti időben

Horineczky Erika és **Bicskey** Károly Spiró György Nyulak Margitja című drámájának pécsi **előadásában**

Labancz Borbála (Olympiadesz) és Bicskey Károly (Marcellus) a Nyulak Margitjában

megbecsült, méltóságteljes funkcionárius volt az ispán; atyáskodó szent öreg Marcellus provinciális, az apácák gyóntatója; közkedvelt, sürgő-forgó tyúkanyó Olympiadesz, a priorissza; jámbor, gyengéd, Jézusról és majdani férjükről egyszerre álmodozó, egymástól alig megkülönböztethető fiatal lányok az apácák. Egy váratlan, mindnyájuk számára átélhetetlen és többüknek fel sem fogható felső döntés azonban felforgatja megszokott világukat, és kiforgatja őket önmagukból : ki így, ki úgy, de mind bűnrészessé válnak egy kollektív gyilkosságban, amelytől régi életük és értékrendjük helyreállítását várják.

A folyamat fokozatainak, az átmeneteknek ábrázolásában Spiró helyenként remekel. *Bár* a parabola műfaja és kivált a Spiró választotta sajátos forma, a rövid, filmszerű vágások technikája nem kedvez az aprólékos, pepecselő jellemábrázolásnak, Spiró tökéletes fejlődési pályákat tud rajzolni, felmutatva a szituáció által kiváltott magatartási formák legjellegzetesebb változatait, a gyilkosság tudatos vállalásától a hisztérikus önigazoláson s az önmagának is hazudó képmutatáson át a különállás illúziójának fenntartásáig.

Két modern klasszikus művet is ismerünk, amelyek hasonlóképpen ábrázolják egy közösség színeváltozását, önmagából való kifordulását: Max Frisch *Andorráját* és Dürrenmatt művét, *Az öreg hölgy látogatását.* (Az utóbbiban, akár *a Nyulak Margitjában,* még a kijelölt lakóra váró koporsó is megjelenik a szín-padon, hogy minden önáltatást eleve minősítsen.) Ami a folyamat ábrázolását illeti, Spiró állja a versenyt. Kitűnően aknázza ki miliőjének előnyét: a szűk helyre való egybezártság fülledt, beteges légkörét, és biztonsággal találja meg a társadalmi hierarchiában elfoglalt pozíció és az új helyzetre való reagálás metszőpontjait. Jól választott formát is. A magyar dráma inkább kedveli a szabályos, egyvégtében játszódó felvonásokat, holott folyamatok ábrázolásánál a rövid, villanásszerű jelenetek sokkal gyümölcsözőbbek. A dráma egyes mozzanatai, elsősorban a mindig más tartalmat hordozó, a válság fokozatos elmélyülését illusztráló ebédjelenetek vagy az apácák éjszakai kvartettje tökéletesen megoldottak, és maradandó, tartalmas képként élnek tovább a nézőben.

*

Amit Spiró nem tudott hasonló színvonalon megoldani: a „fenn" és „lenn", a konfliktus két hordozójának ábrázolása. Béla és Margit motivációja csonka marad. Nem azért, mert Béla például meg sem jelenik, sőt: *a Nyulak Margit/a* nagyon is elképzelhető lenne akár Margit megjelenése nélkül is. Nem egy szerző élt már ilyen megoldással, ha nehezen ábrázolható hősről van szó, akinek jelenléte alkalmasabban valósul meg távollé-te, illetve a többiekre gyakorolt hatása révén, mint hús-vér valóságban; az ab-szolút távolléttől a csak jelzett, bábszerű, tehetetlen-mozdulatlan fizikai jelenléten át sokféle variációt próbáltak már ki. Spiró megjelenő Margitja sokkal több problémát támaszt, mint távolléte okozna; erre utal az a körülmény is, hogy a távollévő Béla nála sokkal súlyosabban van jelen, bár az ő jelenléte viszont túlságosan egyoldalú.

A bélai jelenlétet a végrehajtók konkrét megnyilatkozásai és egész jellemfejlődése egyaránt érzékeltetik, ám csak negatív vonatkozásaiban. Túlságosan leegyszerűsítő szemlélet ez. A végrehajtók helyzetét, felelősségét, a dráma szerencséjére, kevésbé érinti totális kiszolgáltatottságuk, a beleszólási lehetőség teljes hiánya miatt; ám Margit helyzetére már annál erősebben kihat. Hogy ismét modern példára hivatkozzunk : Anouilh legszebb drámájában Becket Tamás áldozata mit sem veszít fényéből azért, mert vele szemben Henrik király helyzetét, érveit is megismerhetjük, sőt, ezek-kel maga Becket is teljes mértékben tisztában van, és egy bizonyos pontig méltányolni is tudja őket. Spirónál Béla király már-már a mesebeli gonosz képviselője. Az például, hogy az újjáépítés iszonyatos öldöklés volt, még egy Marcellus szájából is igaz lehet, de hogy csak iszonyatos öldöklés lett volna, az per definitionem is képtelenség. Továbbá: ez az ábrázolásmód Margit alakját is homályossá teszi; rá üt vissza, hogy fel sem fogja, mert meg sem ismerheti, apja kívánságának indokait, a királyi magatartás viszonylagos jogosultságát. Elvileg tán elképzelhető, hogy Margit alakja Béla nélkül is sikerrel megformálható; a gyakorlat azonban azt mutatja, hogy az építmény egyik lábát elfűrészelve a másik is inogni kezd.

Margit drámabeli magatartása ugyan-is korántsem világos. Ennek oka első-sorban az, hogy magának sem tudja megfogalmazni: mi ellen harcol, reagálásai tehát úgyszólván csak az idegek és

zsigerek tájáról erednek. A dráma filozófiája sekélyesedik itt el; hiányzik az igazi, átgondolt konfrontáció zsarnok és mártír között, képviselje bár az előbbit akár Ipoly, akár Marcellus. Mit akar Béla, és mit akar, ezzel szemben, Margit - ennek tisztázásával marad adós Spiró György színműve.

Ennek híján Margittól nemigen telik több hisztérikus reagálások logikátlan sorozatánál. Az első jelenetekben álláspontja még tisztázottnak tetszik: nem akar férjhez menni, mert „Isten becsülete" a sajátjává vált, mert amire egyszer, ha nem is a maga kezdeményezésére, de vállalt hittel felesküdött, az immár saját elidegeníthetetlen lényegévé vált. Utána azonban szabad életről, utazásokról, gyermekszülésről kezd álmodozni, ami lehetne ugyan egyfajta törekvés egy autonóm személyiség szabadon választott megvalósítására, mégis, olyan belső fordulatot feltételez, amely legalábbis említésre szorulna. A következőkben egyre inkább igaza van Kingának, aki szerint Margit „elvesztette a fejét": a fenyegetésekre, sértésekre, fizikai inzultusokra hisztérikus mazochizmussal, gyalázkodásokkal vagy vak és gőgös gyűlölettel reagál. Ez lehetne érdekesen ellentmondásos pszichológiai folyamat is - bár első-sorban az ideggyógyászokat érdekelhetné-, de egy modelldráma hősnőjének fejlődését az ilyen idegi kilengések legföljebb kiegészítő árnyalatokként kísér-hetik. Hadd utaljak vissza az említett klasszikus párhuzamokra. Az *Andorra* Andrijának vagy Dürrenmatt llljének magatartása lehet elsősorban pszichológiai indíttatású (bár ez esetekben a pszichológiai fejlődés is tökéletesen hiteles, mondhatni, „normális"), mert helyzetük - Andri vélt zsidósága, Ilinek Claire-rel szembeni társadalmi kiszolgáltatottsága - eleve determinálja sorsukat. Ok valóban nem ellenfelek, csak áldozatok. Margit azonban királylány, az uralkodó osztály kiváltságos tagja. Ha ő lázad fel saját rendje ellen, ő nem lehet csak áldozat; ő nem harcolhat ideológia, nem szegülhet ellen program nélkül. Ha képes rá, hogy barátnőit és fogadott anyját akaratuk ellenére magával rántsa, akkor saját áldozatát is, a tőlük követelt áldozatot is értelmesnek kell hogy érezze, és nem érheti be a tetszetős, de teljesen tartalmatlan indokolással: „Én itt maradok, mert látom: kínos nektek és egyre kínosabb a jelenlétem." Margitnak hinnie kellene valamiben; ő nem lehet egy hajtóvadászat egyre riadtabban nyüszítő célpontja. A koporsójába csempészhetnek nyulakat - ő maga nem lehet nyuszi.

A dráma vége felé, a gyilkosság előtti utolsó jelenetben Margit pályája ismét visszakanyarodik az expozíció világosan felvázolt állásfoglalásához, amikor a leány misztikus hevülettel idézi fel Jegyesét, aki se férfi, se nő, akinek neve nincs, de „állandóan figyel engem, és mérlegeli a gondolataim tisztaságát". Itt hangzik el a dráma egyik legszebb, pontosságában költői mondata is: „Amilyennek te látsz engem, Marcellus, az nem én vagyok, mert nem látod az arcomban az arcát." A befejezés azonban ismét szétzilálja a jellemképet. Margit idilli hangulatú zárómonológja, mikor is, gyanúja eloszolván, ismét meleg szívvel fordul társnőihez, és „megnyugodva kezdi kanalazni" a mérgezett ételt, legföljebb kontraszthatásként érdekes, de teljesen öncélú. Ha Margit ebben a szituációban megnyugodva lát falatozás-hoz, nemcsak mártíriuma válik értelmet-lenné, de ép értelmében is kételkedni kell.

Talán nem elsőrendűen fontos probléma, de mivel összefügg a fentiekkel, érdemes röviden kitérni rá: az úgynevezett „Kraftausdruck"-okról van szó. Nem érzem magam prűdnek, és ingereltek is azok a fiatal nézők, akik e kifejezések hallatán éretlenül, csiklandósan vihorásztak. Más okból viszont, de engem is bántottak a „kinyírom az egész bandát", „köpök rátok", a visszatérő „beszartatok" s hasonló fordulatok. Úgy éreztem: érveket pótolnak. Nem véletlen, hogy csak Margit szövegében bukkan-nak fel látványos effektusként igyekeznek feledtetni a hősnő filozófiájának hiányát. Spirónak egyébként kiváló érzéke van az ironikus anakronizmusok iránt, száraz, fanyar humora erőteljesen egyéni, és a többi szereplőt nyelvileg is meg-győzően jellemzi; de mikor a gondolati háttér sekélyességét akarja leplezni, „bemondásai" nem többek öncélú nyeglességnél.

Ugyancsak rövidre fogván azt, ami talán már kötekedésnek tűnhet: Spiró a cselekmény vonatkozásában is hajlik rá, hogy hatásos beállítások kedvéért feláldozza a drámai logikát. Indokolatlan például a dráma végén Ipoly kérése, hogy leánya mégse kerüljön ebbe a rossz-hírűvé vált zárdába, amikor ő maga tudja legjobban, hogy a zárda vitás helyzete perceken belül vagy násszal, vagy gyilkossággal, de tisztázódik. indokolással Szabina túlzott bizalma Marcellus iránt; az orgyilkos lényegében a szerzetes kezébe teszi le terve sikerét, elvégre koránt-sem lehet, kivált az előzmények ismereté-ben, biztos abban, hogy Marcellus feláldozza magát Margitért, és kicseréli kettejük tányérját. Úgy látszik, nem elég világos az sem, hogy a „szabadláb-ra helyezett" Kinga miért marad mégis a zárdában; egy kritika például úgy véli, azért, mert rádöbbent, hogy másutt már nem tudna élni; számomra épp ilyen

Horineczky Erika (Margit), Hartmann Teréz (Szabina), Vári **Eva (Kinga) és** Muszte **Anna (Beáta)**

nyilvánvaló, hogy a kápólelkű zárda-szűz rájött: van itt még keresnivalója, a boldog civil élet megkezdése előtt esetleg még koporsóba lehet fektetni Margit nővérkét. És átgondolást érdemel Beáta beállítása is. Ő, aki végső soron semmit nem tett Margitért, vétkesek között legalábbis néma volt, de a végén még egyetértéséről is biztosítja Kingát - „megérdemli-e", hogy ő kérdőjelezze meg a csodát és a szentté avatási bizottság képébe sértetlen holttest helyett fickándozó nyulakat vágjon?

*

A pécsi Nemzeti Színház előadása szükségképp megsínyli, hogy míg a szöveg részletenként, erényei és hiányosságai különválasztásával is elemezhető, a színjáték összbenyomást hagy maga után. Konter László rendezése precízen, kissé még iskolásan idomul a szöveghez, tehát éppenséggel nem kendőzheti a dráma fókuszának bizonytalanságát, Margit ábrázolásának következetlenségeit. Ugyanakkor szépen, érzékenyen valósítja meg a mű legerősebb vonulatát; erőteljesen s a markáns összképen belül finom árnyalásokkal mutatja be a kis közösség elrothadását, az indulatok fokozatos elszabadulását, már hamar megpendítve, majd egyre erősebben hangsúlyozva a végső lépés: a kollektív gyilkosság elkerülhetetlenségét.

A színészi alakítások is pontosan tükrözik az egyes figurák helyzetét a pokoli játszmában. Leginkább Muszte Anna találja el nemcsak a szerep alaphangját, hanem a drámáét is: az egyénítésen túl a tehetetlenségében vagdalkozó, keservesen mókázó örök bohóctípus is megjelenik játékában, és ez a stíluskettőzés szellemesen simul magához a játékhoz, realizmus és parabolisztikus stilizálás egyidejűségéhez. A kettősségre való törekvés megfigyelhető Vári Évánál is: Kinga jellegzetes figurája mögött ugyancsak megsejteti az örök jágói típust, aki mindenkinél jobban megérti a nagyok tisztaságát, és irigységében válik hóhérjává. Szerényebb lehetőségekkel és eszközökkel, de Cserényi Béla is hozzáadja a szerephez a maga mindent tudó és semmivel sem törődő farkasmosolyát. Hartmann Teréz mint Szabina, hitelesen játssza el szerepét, de annál nem többet; míg Labancz Borbála és Bicskey Károly, Olympiadesz és Marcellus szerepében, az érett művészek eszközgazdagságával nyújt vérbő, hatásos alakítást, szigorúan belül maradva szerepük konkrét körvonalain. Felfogásbeli ingadozás tehát akad a kollektíva életre keltői között, de a rendező így is meg tudja őrizni az összjáték fegyelmét.

Horineczky Erika aligha lehet hálás Spiró Györgynek: a debütáló színésznő csak látszólag kapott parádés alkalmat képességei bemutatására. A rendezővel egyetértésben esetleg megtehette volna, hogy Margit kuszán toldott jellemének valamelyik vonását emeli ki, a misztikus sugárzást, a hisztériás üldözöttség-tudatot avagy az egyéniség autonómiájának kemény védelmét; igaz, egy ilyen felfogás minduntalan ellentmondásba került volna a szöveggel. Mindenesetre nem történt ilyen kísérlet; Horineczky eljátszotta Margit színeváltozásainak minden fázisát, ezért az alaknak nem adhatott belső kohéziót, sőt, az egyes szakaszoknak is sokszor csak közhelyes kivonata jelent meg játékában. Egyes mozzanatokban így is felragyog valami őszinte szenvedély, poétikus keménység, ilyen-kor érződik, hogy az alakhoz személyes köze, róla egyéni mondanivalója is van, és az író támogatásával ezt következetesen, egyenletes színvonalon is ki tudná fejezni.

Egészében azt mondhatjuk: a színészek egyénileg is, összjátékukban is kifejezték egy közösség elembertelenedésének Spiró által mesterien ábrázolt folyamatát, és nemegyszer feledtetni tudták, hogy kapcsolódási pontjaik: ki tette tönkre őket, és kit tesznek tönkre ők - igencsak homályosak.

*

Elismerem: több szót ejtettem a dráma problematikus vonásairól, mint erényeiről. Nem a kritikusi gáncsoskodás vezetett, sokkal inkább a fájdalom, ami-ért ilyen drámaírói kvalitásokból nem született hibátlanul végiggondolt, igazán kiemelkedő alkotás, amely sorra el-juthat a többi magyar színpadra, és a ha-tárokon túl is érdeklődésre számíthat. Mindamellett azt remélem: ez a kérdés még nem dőlt el. Úgy érzem, ez az anyag ragad az emberhez, nem lehet szabadul-ni tőle, valósággal csábít a további töprengésre, csiszolásra. Bárha ezt a csábítást Spiró György is érzékelné!

TARJÁN TAMÁS

Egy fő az két fő

A szecsuáni jólélek Kaposvárott

Minden jó, ha a vége jó.
Ascher Tamás kaposvári Brecht-rendezésének utolsó huszonöt perce igen jó, befejezése kiváló, az epilógus pedig azoknak is maradandó élmény kell legyen, akik se Brechtet, se Aschert nem szeretik. Kezdjük tehát a végén.

Sen Te, a tisztességet tudó utcalány, a szecsuáni jólélek, aki legalább egy fazék rizzsel mindenkin mindig segíteni akart, egyre szorongatottabb helyzetbe kerül. Azaz nem is ő, hiszen ő eltűnik, hanem gonosz nagybátyja, Sui Ta, akit a jólélek eltűnéséért, eltüntetéséért mind többen vádolnak gyilkossággal, erőszakkal. Az áldott állapotban levő férfi - titokban és véletlenül - az isteni bíróság színe előtt kénytelen bevallani, hogy ő saját magának az unokahúga. Az isteneknek, akik jó embert keresni szálltak a földre, ez már sok. Sietve beülnek fehér felhők közt parkoló fekete gépkocsijukba, és sűrű integetések közepette az égbe emelkednek. Várják őket ott fönt.

Ez a fekete autós ötlet Aschernak nagyon „bejött" az *Állami áruházban,* kölcsönözték is utána tőle, s most kölcsönzi ő is önmagától: szerencsére nem ismételve-utánozva, de továbbfejlesztve, elmélyítve az egyszeri leleményt. Ennek az autó-stilizációnak a rendszáma bizonyára A-val kezdődik (föltehetően utalásként az Angyalira), súlyossá és kétségtelenné téve azt, amit első megjelenésükkor már öltözékük is kifejez: hogy az istenek nagyon is földi személyek (ez Ascher értelmezése: a brechti szövegből egyáltalán nem nyilvánvaló, játszani sem így szokták). Aranyszínű, nem túl ízléses köpenyük alól már az Előjátékban kitűnik sötét, nem túl ízléses öltönyük, fehér ingre csomózott nyakkendőjük. Bolyongásaikba belefáradva lazítanak a nyakkendőn, levetik a zakót, ballonként (lódenként) csapják karjukra az arany köpenyt. Mintha mondjuk ... mondjuk egy megye felelős vezetői lennének ők hárman, amint állapotokat és eredményeket szemléző körutat tesznek, nem is nagyon erőltetve az álruhába bújást - ami Ascher értelmezésében annyit tesz: szinte kénytelenül és kényelmetlenül viselik

istenségüket, rangjuktól-köpenyüktől szabadulni igyekeznek. Elnök, elnökhelyettes, titkár, másik titkár, gazdasági vezető - hogy melyiküknek pontosan mi a tisztsége, az nem lényeges, s a rendezőt jó érzéke meg is óvja attól, hogy bármelyik színészével egy konkrét funkció kritikáját játszassa el. A jó szándékú, föltétlenül tisztességes, de kevéssé eredményesen működő politikai vezetés ironikus bírálata testesül meg Rajhona Adám, Kiss István és Kun Vilmos alakításában. Rajhona egyébként is kissé görnyedt testtartása most ezt jelzi: mily sok gond nyomja a hármuk közül első ember vállát. Rajhona kiválóan ingadozik a *passzív jóindulat* és *az aktív óvatosság* között: Szecsuán lakóinak javát akarja, de bármit cselekedni bátortalan - hiszen nagyobb isteneknek van alárendelve ő maga is. Kiss István (Második isten) elméleti fölkészültségű vitapartnere az Első istennek - csakhogy, ha más árnyalatban is, ugyanúgy gondolkodik és érez. Kun Vilmos alig pár szavas Harmadik isten szerepében formái kitűnő karaktert: fürge és folytonosan figyelő hivatalos emberének egyéniségén mind-untalan kiütnek a szemérmesen titkolt magánemberi vonások és érzelmek (ami-kor például Sen Tének pénzt adnak a szállásért, az az ő javaslatára történik, s kisemberi érzelmességének-tisztességének keres hivatalos formát). Amikor a három isten az autóba száll, a közönség már nem a néhány pillanattal korábban frenetikus hatást kiváltó ötletet, hanem immár a valósabb értéket: a három színész mesteri játékát tapsolja meg.

Ha az istenek földi lények, akkor mindenképpen valamiféle meghatározott földi viszonynak is kell lennie köztük és a hétköznapi földi emberek között. Ez a viszony *A szecsuáni jólélek* kaposvári előadásában *a viszony hiánya.* Bár mindkét részről él bizonyos fajta törekvés a kapcsolatteremtésre, s noha, bár homályosan, mindkét fél tisztában van kölcsönös egymásrautaltságukkal, tartalmas, okos kapcsolat, termékeny viszony nem alakul ki. Azaz: a három isten azért távozik sebtében Szecsuánból, azért képtelenek cselekedni, mert Szecsuán népe olyan, amilyen; a szecsuániak viszont azért élnek úgy, ahogyan élnek, mert az istenek beavatkozásukkal nem segítenek rajtuk. Ezzel Ascher ismételten eltér Brechttől nem „túlmegy" rajta, de el-tér tőle. *Erkölcsi és politikai példázat helyett történelmi analízis* alapja lesz a dráma. Az istenek abban hibáznak, hogy nem is-

Pogány Judit A szecsuáni jólélek Sen Te-szerepében (kaposvári Csiky Gergely Színház)

merik föl: nem az örök, elvont, steril „jót" kell keresniük, hanem azt, ami *ennek a* Szecsuánnak a lakóiban jó; s ami-kor mégis ezt, csak ezt - az utóbbit - találják, sietve elhagyják a várost. Szecsuán lakói viszont - Sen Te kivételével --a jóságot *nem mint erkölcsi, emberi értékel:* csakis mint *csereértéket* ismerik. Ha jók, azért jók, hogy kapjanak érte valamit. Sen Te pedig attól „jólélek", hogy ő rossz - Sui Ta lesz azért, hogy adhasson valamit.

Ascher Tamás rendezéseit, mint minden valóban jelentős művész munkáit, bizonyos állandó jegyek jellemzik. Most csupán, a további gondolatmenet kedvéért, egyet emeljünk ki: ennek a - még gyöngébb produkcióiban is sugárzóan tehetséges - fiatalembernek a rendezései

ből süt az *emberszeretet.* Ezt kritikusai egyáltalán nem szokták kiemelni - talán mert a szó a „filantropizmus" értelmében értékét vesztette; talán mert Ascher előadásainak virtuozitása, ötletessége, merészsége szembetűnőbb; talán mert emberszeretetét maga a rendező is titkolni, bújtatni igyekszik.

A szecsuáni jó/élek jelentős részben attól válik lüktető, érdekes színdarabbá, hogy a rendezői figyelem ezúttal nem csupán Sen Te, a vízárus Vang és az istenek figurájára irányul. Ascher Tamás mindenki másban is képes fölfedezni emberi, mármár nemes vonásokat. Ezen a színpadon mindenkiben van egy csipetnyi jólélek. Sin, az özvegyasszony undok, kétszínű alak - de *egzisztenciális emelkedésével párhuzamosan* (amit Sui Tának, a go-

nosznak köszönhet) megjelennek nála az asszonyi, anyai, embertársi érzelmek is Sen Te iránt. Su Fu borbély megnyomorítja Vangot, de Sen Tén nem számításból, hanem őszinte érzésből segít. A tarkabarka ruhákba préselt Mi Csü asszonynak nagy a szája, de nem hiányzik belőle a segíteni akarás. Egy-egy gesztussal még „A nyolctagú család" lumpenproletárjait is sikerült példázat-figurákból emberiesíteni. A szőnyegkereskedő és a felesége pedig itt olyan jóságosak, hogy fölhívják a figyelmet a Brecht-darab eredeti - épp a tantörténetes konstruáltságból eredő - hibájára: miért nem veszik észre az istenek az ő gondolkodás és föltétel nélküli jóságukat ?

Az előadás legfőbb gondolata mindebből következően az, hogy a jelen viszonyok között, akarva vagy akaratlanul, ösztönösen vagy tudatosan, mindenki legalábbis két énre bomlik. Az egy fő - két fő kényszerül lenni. A jó Sen Te csak úgy maradhat a jó Sen Te, ha eljátssza a gonosz Sui Tát. Az ő személyiség-hasadása a legértékesebb, legelszomorítóbb és legtanulságosabb - mert világosan végiggondolt, precízen kivitelezett s végül az istenek megfutása miatt megmásíthatatlanná lett cselekvés.

SEN TE:... szükségem van a nagybácsira !

ELSŐ ISTEN: Ne túlságosan gyakran!

SEN TE: Legalább hetenként egyszer!

ELSŐ ISTEN: Havonta! Az elég! - zajlik az egyik részről kétségbeesett, a másikról gyáván cinikus szóváltás a darab végén. A személyiség nem lehet önmagával azonos - mert akkor nem marad önmaga.

Alacsonyabb szinten, más formában majdnem minden szereplőt ugyanez a megoszlás, személyiséghasadás jellemez. Az abszolút tisztességes és naiv Vang ravaszul tisztességtelen kénytelen lenni munkaidőben. Szun, a repülő, az őszinte érzelem, a céltudatosan megjátszott érzelem, a gátlástalan gazemberség és az okos jellemtelenség között váltogatja önmagát. Még az istenek alakjában is érezhető ez a kettéoszlás; azért is kell megfutniuk, hogy „egyben" maradhassanak.

A szecsuáni jólélek csengőn-bongón rímelő epilógusát Vang, a vízárus mondja el a „tisztelt közönségnek". A lassan leereszkedő vasfüggönytől végül már a földre kényszerítve kiáltja a nézőtérre: „Mert kell jó végnek lenni, kell, muszáj!" Amint elhalnak szavai, máris két külön világgá zárul színpad és nézőtér. Ezzel megmarad brechti jelzése annak, hogy amit láttunk: példázat; viszont Vang monológjának érzelmi intenzitása és kétségbeesett kapcsolatteremtési kísérlete a brechti megszokottnál erő-teljesebben vonja a publikumot a darab körébe. Hibátlanul komponált, érzelmileg és gondolatilag is hatásos, a dráma interpretációjából logikusan következő befejezés ez. S a megrendítő zárás épp az Ascher értelmezését legkitűnőbben értő és eljátszó színészek egyikével fonódik össze: Lukáts Andor viharkabátos, szerencsétlenkedő, rokonszenves Vang-ja a készen kapott áligazságoktól és a kötelezőnek vélt szolgaszellemtől itt már az önálló gondolkodásig, maga módján a lázadásig jut el.

Minden jó, ha a vége jó: az egyre pergőbb ritmusú, egyre színvonalasabb és egyre ötletesebb előadás utolsó harmada mintegy visszafelé is minősíti a látottakat. Am ha minden elismerésünk a kaposvári művészeké ezért a kitűnő rész-letért, s rokonszenvünk az *egész* előadásért, mégsem hallgatható el, hogy *A szecsuáni jólélek* egyenetlen, főleg az első részben megmegzökkenő, helyenként bosszantó színházi munka. Donáth Péter díszlete céltudatosan folytatja a már megszokott, okkal csúnya kaposvári díszletek sorát; a tervezői takarékosság szinte minden kelléket, tárgyat száműz a színpadról. A rendező figyelmetlensége viszont mégiscsak bennfelejt ezt-azt. Például azt a kocsit, amit egy díszlet-munkás betol a színre, aztán kitol a színről. A kocsiról szó esik, később el is adják - csak éppen semmi szükség rá. Jelentéktelen apróság lehetne ez, csakis azért említendő, mert példázza azt, ami Ascher más munkáiban is észrevehető egyelőre: nincs kedve vagy ideje mindent egyforma alapossággal kidolgozni. Van kocsi vagy nincs kocsi - ennél sokkal fontosabb, hogy színészvezetésében is akad egyenetlenség. Úgy tűnik, egyes jelenetekhez alapos, árnyalt instrukciókat adott, másutt megelégedett azzal, hogy színészei a szituáció vázlatát készítsék el. Innen eredhet, hogy Czakó Klára (Sin asszony), Balkay Géza (Szun, a repülő), Stettner Ottó (Rendőr) játékában szép mozzanatok és gyönge részletek kevered-nek. Czakó Klára például kitűnő titkár-női minőségében, kiválóan készíti elő az egyik legszebb jelenetet (Sen Te-Sui Ta véletlenül és árulóan ottmaradt nadrág-ját táncoltatva születendő kisfiáról álmodozik), de zavaróan harsány, mégis színtelen a darab elején. Balkay Géza az el-mélyült jellemformálás és a felületes, sztereotip figuraábrázolás közt ingadozik. Stettner Ottó helyenként árnyaltan jeleníti meg a Rendőrt, mentesen a közhelyektől - másutt beéri azzal, hogy kiabál.

A kiabálás - nem tudni pontosan, mi okból - a Brecht-játszás kötelező stílusjegye színpadjainkon. Minél folyamatosabban, artikulálatlanabbul és hangosabban ordít a színész, annál hívebb Brecht szelleméhez? Aligha ez volna az elidegenítő effektus. A kaposvári előadás szinte semmilyen durva, tévedésből brechti-

A három isten Brecht darabjában: Kun Vilmos, Rajhona Ádám és Kiss István
(Iklády László felvételei)

nek tartott eszközzel (csapkodás, trappolás, rombolás stb.) nem él - a semmit ki nem fejező kiabálást azonban megengedi.

Megfejtendő volna az is, honnan származik a tévhit, hogy a Brecht-songokat minél rekedtebb, füstösebb s főleg minél hamisabb hangon kell énekelni? A kaposvári énekprodukciók gyorsan elfelejtendők; egyébként is: a songok vadidegenek az Ascher-féle értelmezéstől. Az ő előadása éppenséggel nem igényelné a kizökkentő, folyamat-megállító, kommentáló dalokat, még csökkentett számban sem.

Miként Ascher Tamás, úgy a főszerepet alakító Pogány Judit is vendégként látogat vissza Kaposvárra. Vezéregyéniségként illeszkedik bele abba a társulatba, amely az elmúlt évek során vezető színésznővé érlelte őt. Kitűnő alakítása színészi karakterének alapvonásán: a minden porcikájából sugárzó jellemerőn épül. A tudatos és kérlelhetetlen erkölcsi igényesség, következetesség Pogány Juditnak lényegében valamennyi korábbi alakítását is meghatározta. Most pompás lehetőség számára - s él is ezzel a lehetőséggel -, hogy a testére szabott Sen Te-figura mellett az alkatától oly idegen Sui Tát is eljátszhatja. Szerepformálása ott a legsikerültebb, ahol bármilyen formában érzelmi kapcsolatot teremthet a darabban; s ott gyöngébb, ahol magára marad: ha a közönséghez kell szólnia, vagy, ha röviden is, monologizálni kénytelen. Megjegyzendő - nem ünneprontásként -, hogy a színésznőnek le kellene szoknia néhány fölösleges, modoros mozdulatáról (kis kézlegyintgetések, a szemébe hulló haj örökös elsimítgatása), amelyek nem részei színészi játékának.

A szecsuáni jólélek előadása, legjobb részleteivel, elszakad a hagyományosabb interpretációktól, s így a magyarországi Brecht-játszásban jelentős állomás; s ugyanakkor szerves folytatása, továbbépítése annak a színházi koncepciónak, amelynek kimunkálása - a közös tervbe simuló egyéni elképzelések nyomán - esztendők óta folyik Kaposvárott.

BÁNYAI GÁBOR

My fair Madách Színház

Shaw: Pygmalion

„Jók azok a kritikák, amelyek egy előadást leírnak és analitikusan elemeznek" sommázta öt évvel ezelőtt épp e lap hasábjain egy interjú keretében Ádám *Ottó,* a Madách Színház igazgató-főrendezője.

Ot év múltán, a mondat igazságát nem megkérdőjelezve, hadd tegyük hozzá: bárcsak nagy számban születnének olyan előadások, melyeket érdemes leírni és analitikusan elemezni. Mert bizony szép számmal vannak olyanok is, melyeket nemcsak fölösleges, de szinte komolytalan is alapos vizsgálódás alá vetni. Vannak és lesznek olyan, színházépületben eltölthető esték, melyekre nem érdemes sem jó, sem rossz szót vesztegetni. Elaludhat a kritikus lelkiismerete: kötelessége véget ért, hiszen tenni úgysem tud semmit.

Valamit azért mégis: rögzítheti a további tanulságok érdekében, hogy aznap este színházi előadás részese volt, *avagy* csupán egy (sírás vagy nevetés nem minősít) szórakoztató intézményt látogatott.

A most következő néhány gondolat, mely a Madách Színház legutóbbi P y gmalion-bemutatóját érinti, tehát nem tartalmaz analitikus elemzést, nem is kritika. A változtatás igénye sem munkál benne.

Inkább *a „* fair(" angol szó magyar jelentéseit veszi számba.

A „fair" jelentéseiből : nyájas, tiszta, meglehetős

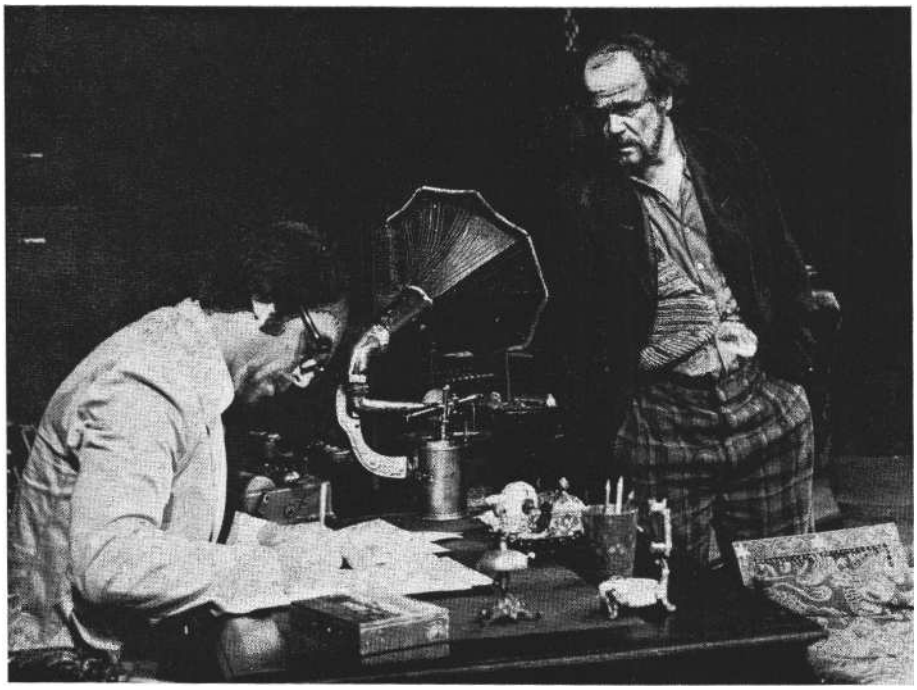
Ádám Ottó Madách Színháza hosszúhosszú évek óta igen változatos repertoárt vonultat föl. Csupán a műsorrendet, a címeket tekintve e színház progresszív törekvései aligha kérdőjelezhetők meg. A. probléma akkor adódik, ha azt a szellemiséget vesszük szemügyre, amely ezeket az előadásokat szinte egytől egyig áthatja.

Közhely ma már arról beszélni, hogy a modern embert milyen fenyegető világ veszi körül. közhelyszerű az a vita is, mely azt igyekszik eldönteni, hogy ebben a szituációban mi legyen a művészet, s így a színház feladata is: kikapcsolás, feloldás vagy megfordítva, bekapcsolás, felrázás, ráébresztés. Különösen akkor értelmetlen a vita, ha az első lehetőséget, mondjuk, a humanista színház, a másodikat a kegyetlen színház címkéjével látjuk cl. A humanizmus mibenléte ugyanis nem dönthető cl ennyire leegyszerűsítve. Hiszen az emberben való hit tétele nem indukál, nem is indukálhat formai megoldásokat, nem kínálja az egyedül üdvözítő utat.

Ádám Ottó mégis egyetlen utat jelölt ki a maga számára, s így színháza számára is. Mintha abból a tételből indulna ki, hogy az emberek alapvetően jók, életük viszonylag harmonikusan és boldogan zajlik saját kis mikrovilágukban, ehhez csupán emberségüket, nyájasságukat, tisztaságukat, szépségüket és jóságukat kell megőrizniük. Dráma pedig csak akkor keletkezhet, ha erre a világra rátör a nagyobb, a kegyetlenebb, a zajosabb: az értékeket nem ismerő külvilág. (A SZÍNHÁZ 1976. decemberi számában *Csillag Ilona* elemezte Ádám Ottó rendezéseit, s emelte ki ő is ezt a tételt: a maga számára menedékhely-motívumnak elnevezve. Ez a megjelölés világosan utal e színházi gondolat bezárkózás jellegére.)

E tétel persze önmagában még több lehetőséget vet föl. Hiszen éppúgy tehető ezen belül a hangsúly a külvilág kegyetlenségére és a szépség felmutatására, mint az elzárkózás és különállás fontosságára, sőt kizárólagosságára. Szólhat arról az előadás, hogy az elzárkózás tulajdonképpen csak reakció a világ embertelenségével szemben - de akkor látnom, tudnom, érzékelnem kell a fenyegetettséget, át kell élnem az Eden elvesztésének emberi fájdalmát. És szólhat arról is az előadás, hogy ez az elzárkózás a cél - olyan cél, melyet egyik lehetőség-ként épp a színház képvisel, mint olyan intézmény, ahol esténként három órányi időtartamra kirekeszthető az élet, a valóság, a kegyetlenség és a fájdalom.

Ádám Ottó színháza kezdetben az első lehetőséget választotta, s erről az útról meglehetősen hosszú ideig le sem tért. Ennek nem mond ellent az a tény, hogy eközben számos kommersz szerző is szót kapott a Madách színpadán: az előadások színvonala megemelte az eljátszott darabokat, s azok így a jó szórakozás elősegítőivé válhattak. Ebben az időszakban a színház fölvállalta a beleszólás szerepét, hitt a változtathatóságban. Abban, hogy az egyes emberekben őrződő jó mint legszentebb tulajdon, éppen elidegeníthetetlensége nyomán közjóvá is válhat. Negatív irányból, a fájdalom és a könnyes szépség felmutatásával érték ezt



Shaw: Pygmalion (Madách Színház). Huszti Péter (Higgins) és Haumann Péter **(Doolittle)**

el az előadások. De Miller, Gorkij, Németh László vagy Karinthy Ferenc révén akkor *elérték.*

Úgy tűnik, ez a fájdalom, illetve az emberek jóságába vetett hit egy idő után nem fért már meg egymás mellett. A színházi előadásokból a belső folyamat nem olvasható ki, ezért nem tudhatjuk, vajon Ádám Ottóban a hit tört-e meg, s ezért ragaszkodik ma már oly görcsösen a maga nyájas és kellemes, külvilági zajoktól mentes színházi szigetéhez, avagy a fájdalom sokasodott olyannyira, hogy leküzdhetetlennek érezve, inkább mesterséges kiküszöbölése mellett döntött. A végeredmény azonban egyértelmű: az új értékek, melyeket bizony problémák hordoznak, kirekesztődtek a Madách Színházból, helyüket átadva a régieknek, kipróbáltaknak és (nem) beváltaknak, s mindezt egy elzárkózó konzervativizmus jegyében-nevében.

Látszólag filozófiai gond: az elzárkózás reakció vagy akció legyen? De gyakorlati megközelítést takar. Ha a kegyet-len világot eleve kizárjuk, ha e kívülrekesztett valamire hárítjuk a felelősséget, vagy ha e szörnyűséget kópés bolondozásnak és mesés történeteknek álcázzuk, akkor magát a jóságot sem tudhatjuk felmutatni. Viszonyítás hiányában immanens értékként kell tehát elfogadnunk: s ilyenkor a szépségből kellemetesség lesz, a jóságból legfeljebb megbocsátó nyájasság.

Ádám Ottó színháza egy szuggesztív egyéniség végeredményben pesszimista filozófiájú világértelmezése miatt önként lemondott a drámai szembesítésekről, s az önként vállalt különállásba menekült. Az vált előadásokban megtestesülő céljává, hogy menedéket nyújtson a világ csúnyaságai elől: azzal biztatva nézőit, hogy itt végre kikapcsolódhat, nem kell szembesülnie problémáival.

Ez a célkitűzés azonban olyan konzekvenciákat eredményezett, melyekre - gondolom -Ádám Ottó sem számíthatott. Az előadásokban ugyanis nem az a gond jelenik már meg, amely az elzárkózást célnak jelölte ki. Inkább csak ennek eredménye: a felületesség, a kellemes gondtalanság, a nyájas kikapcsolódás, a semmi komolyról nem szólás, a „csak érezzétek magatokat jól" elve. Paradox helyzet: miután egy gondolati töltésű színház „megoldotta" a maga számára legfontosabb gondolati-humanista problémáját, éppen lényegét vesztette el. Hiszen megoldásával a színház legfontosabb alkotóeleméről mondott le.

Így vált a Madách Színház az utóbbi években a polgári színjátszás szabályai szerinti *bulvárszínházzá.*

Ezt a bulvárjelleget nem feltétlenül a darabválasztás fémjelzi, ahogy az előbbi korszakban sem a repertoár volt csak a döntő. Hiszen lehet *a Hamletet* is úgy rendezni, hogy egy nagyszerű és jó embernek csak azért kell meghalnia, mert vannak még hisztérikus, rossz bácsik is; megszólalhat Brecht úgy is, hogy operettvilágban kalandozhassunk, nehogy megüssön bennünket néhány emberi tragédia; láthatunk hitvitát úgy is, hogy az két ember magánügyévé váljon, kifogva belőle a társadalommozdító szelet.

Mondom, nem feltétlenül a repertoár összetétele az árulkodó egy a Madáchhoz hasonló műveltségű bulvárszínházban: de azért az is jelezhet valamit, hogy egy átszerződés miatt elmaradt Tolsztoj-premiert Shaw *Pygmalionja* helyettesít.

A „fair" jelentéseiből: szép, csinos, szőke

Hogy Shaw színházi bemutatói, írói-közéleti megnyilvánulásai a maga korában milyen botrányokat váltottak ki, arra már - annyira közismert - hivatkozni, utalni sem ildomos. Igaz, arra sem nagyon, mert ez meg nem igaz, hogy az azóta eltelt idő úgy megkoptatta ezeket a színdarabokat, ahogy az idő a ragadozó farkasból kihullott fogú, szelíd emlőst varázsol. Egy jól megírt bohózat több viccpetárdát robbant, mint a fanyar ír, bemutatni tehát akkor érdemes, ha szarkazmusát akarjuk felmutatni.

A Madách Színház előadásának már színpadképei és jelmeztervei is elárulják, hogy ezúttal csupán a kacagtatás a cél, minden „hátsó", a valóságra utaló gondolat nélkül. A papírmasé utcarészletek vagy a fantáziátlan szobabelsők naturalizmusnak és realizmusnak éppúgy híján vannak, mint illúziót keltő jelzéseknek. Nincs eldöntve a játéktér funkciója - valószínűleg azért, mert a rendező csak a párbeszédek poentírozását tűzte ki célul. A díszlettervekért persze nem *csak* a rendező a felelős: de azért a színpadi szituációért, melynek ez a semmilyen funkciójú és csúnya díszlet felel meg, mindenképp. (Csak példa gyanánt: ahogy a szereplők imitálják az ivást - szörnyű színpadi szokás ez a műnyelés -, ahogy a díszlet csak imitálja például a villanykapcsolókat, aminek következtében a színészek sűrűn csavargatják az ajtófélfákat, ahogyan tehát valóságos cselekvést imitáció helyettesít, úgy lép a színpadi szituációk és valóságtartalmat hordozó mondatok helyébe egy kilúgozott kabarétréfa-sorozat.)

A jelmezek még inkább rávilágítanak a rendezői szándékra: funkciójuk nem az öltöztetés, a jellemzés, csupán az azonnali nevetéskeltés. Liza első megjelenésekor olyan ruhadarabokat visel, melyek különkülön és egyenként viselőjük parlagiságát és szegénységét vannak hivatva érzékeltetni. Van itt trampli cipő, vastag gyűrt zokni, lógó szoknya, pecsétes kiskabát - minden, amitől szegénynek, kinevethetőnek hiszünk valakit. Az öreg Doolittle ruhája még festőibb: minden elképzelhető és elképzelhetetlen rikító kacatot magán hord, amit csak a színház jelmeztárában találni lehetett. Olyat bizonyosan nem találtak, mely szegénységet, lumpenséget érzékeltethetne. Műtoprongy és karikatúra: biztos nevetésforrások. Csak épp nem szólnak semmiről.

Pontosabban: árulkodnak egy nagyon

is tudatos és megfontolt rendezői koncepcióról.

Főként az kap hangsúlyt ebben az előadásban, hogy egykedvű középosztálybeliek asszisztálása mellett miképp sikerül megmenekülnie egy kedves agglegénynek a házasságtól. Ebben a színpadi világban nemigen léteznek komoly problémák: Pygmalionnak és „szobrának" összecsapása legfeljebb egy családi lap anekdotarovatába illeszthető be. Jól érzékeltetik ezt a rendezői húzások. Tudatosan azok a jelenetek maradtak ki ugyanis az előadásból, melyek Lizát jellemzik, melyekben Lizával történik valami lényeges. És ennek következtében: amelyek a tanár és tanítványa között kialakult viszonyt elemzik, amelyekben a középosztály gőgje és sznobsága, természetellenessége és ostobasága ütközik össze egy tárggyá lefokozott személyiség eredendő természetességével. Így azután egy percet sem láthatunk a tanításból, nem jutunk el a fogadást eldöntő estélyre, ahol az egykori virágáruslányt hercegnőnek nézik. Persze nem is nagyon értjük ezután azt a jelenetet, amikor Liza lázadozni kezd mostoha sorsa ellen, hiszen éppen abból nem láttunk szinte semmit sem, ami ezt a lázadást megszüli.

Ennek az elképzelésnek megfelelően Liza tulajdonképpen semmit sem változik az előadás során. Itt nem az ő személyiségkiteljesedése fontos, ennek útja ebben a művi világban nem járható. Itt Higgins az igazi főszereplő: de nem a másik személyiségbe behatoló, a másik életbe beavatkozó megszállott tanárként, a sznobériát lenéző szupersznobként. Csupán charme-os és csábos férfiként, akinek az egész élet nem több, mint lehetőségsorozat a kópéságra. Ez a Higgins nem tesz tönkre senkit, valójában be sem avatkozik senkinek az életébe. Játékra szervez partnereket, s mindezt olyan utol-érhetetlen kedvességgel, hogy nemigen lehet ellenállni neki. Ennek a játéknak az a lényege, hogy ki tud még a másiknál is szeretetreméltóbb lenni. A végeredmény majdnem döntetlen.

Ebből a rendezői elképzelésből logikusan következik, hogy az utolsó jelenetben Higgins megdicsőül. Szó sincs itt felelősségről, de arról sem, hogy belegondoljunk: mi lesz vajon Liza további sorsa? Higgins egyedül maradt - s ezért kicsit sajnáljuk; Higgins ezt föl sem veszi - ettől megkönnyebbülünk; Higgins újra kedvesen fölényes lesz - most már mi is fölszabadultan mosolygunk; Higgins fölteszi lábát az asztalra,

Teadélután Higginsné szalonjában: Sulyok Mária. Gombos Katalin, Huszti Péter és Hűvösvölgyi Ildikó

miután gondosan levette a cipőjét, s lassan megdicsőül-ettől végképp megnyugszunk, önfeledten nevetünk, s tudjuk, Liza még nagyon meg fogja bánni, hogy elhagyta a professzort. De azért örülünk is, hogy nem sikerült elcsavarnia e vonzó fiatalember fejét.

Így válik végképp magánüggyé Shaw *Pygmalionja,* mely könnyes és keserű kacagással butaságról, jóságról és szégyenlősségről, egymásra nem találásról és megalázottságról szólhatna többek közt. Ezúttal csak a kacagás maradt, annak társadalmisága nélkül. Azt bizonyítandó, hogy a szerző gondolatai már úgyis elavultak, s csak a nyelvi ötletek, a humoros gegek élhetnek ma már belőle. Hogy a darab porosságát csak azzal lehet feledtetni ha minden és mindenki szép (de legalábbis szépen csúnya), ha lehet, szőke (ha minden kötél szakad, halványbarna) és csinos.

Shaw szellemessége bulvárszinten így legfeljebb azt a kérdést veti föl, hogy ha ez az író ennyire ártalmatlan, miért tartották, s tartják sokan ma is fenegyereknek?!

Világnézetileg pedig - és itt már szó sincs bulvárszintről - azt sugallja a három órán át kellemesen nevettetett nézőnek, hogy létezik ilyen kedves, minden problémát feloldó világ, hogy az emberek egymást meg nem értése csak vígjátéki szituációkat szülhet, hogy kiszolgáltatottság és megalázás mulandó gyerekbetegségek, melyeket nem i szabad komolyan vennünk.

A „fair" jelentéseiből : tisztességes, korrekt, méltányos

Ez az előadás a maga bulvár-célkitűzéseinek minden tekintetben megfelel, nem okoz felesleges izgalmakat, menedéket nyújt az élet hányattatásaiból legalább néhány órára kiszakadni szándékozóknak, lehetővé téve, hogy tudatuk és humán érzelmeik helyett ezúttal csak nevetőizmaikat működtessék. Végső soron ez is emberi cél, hiszen - tudjuk - sírni és nevetni is csak az ember tud.

Két tényező azonban mégis van, ami miatt nem aludhat a kritikus lelkiismerete, amiért - végül is ígérete ellenére - munkál benne a változtatás, de legalább a megjegyzés igénye.

Az egyik az előadás színvonala. Ezt most már annak fényében vizsgálva, hogy különösebb gondolati célkitűzése nincs. Magyarul: ha már bulvár, hát tökéletes és olajozott összjáték legyen.

Mert ez az előadás nem az. Több okból. Egyrészt azért, mert lemond az együttes játékról, s csupán magánszámok sorozatává egyszerűsíti a már amúgy is kilúgozott vígjátékot. Az egyes szereplőket mindössze az köti össze, hogy

Az emancipált Liza (Kiss Mari) és a kiábrándult Higgins (Huszti Péter)
(Iklády László felvételei)

egy színpadon játszanak, valóságos színpadi kapcsolat azonban nincs közöttük. Így aztán a színészi siker záloga az lesz, hogy ki mennyire tud függetlenedni a másiktól, illetve hogy szólóiban hány petárdát képes néhány perc alatt felröppenteni.

A legjobb magánszámokat Haumann Péter és Psota Irén adják elő. Ők ugyanis meg sem kísérlik, hogy bekapcsolódjanak a nem létező színpadi vérkeringésbe. Meglovagolják az összevisszaságot, s szemérmetlenül szólózni kezdenek. S mert ízlésük és humoruk egyaránt hibátlan, ezt frenetikus sikerrel és hallatlanul szórakoztatóan teszik. Psota olyan komoly és sértett házvezetőnő, olyan ártatlanul tud belefeledkezni Higgins szemébe, olyan karótnyelt, hogy ennyi komolyság láttán kicsordul könnyünk a nevetéstől. *Úgy* jön be a színpadra, mint akinek nyűg ez az egész: s végig olyan kívülálló és dacos marad, hogy az csak sikert hozhat. Haumann épp fordítva: a végre szabadon játszani engedett gyerek önfeledt és senkivel-semmivel nem törődő örömével kacsázik be a színpadra zord atyaként, festői műtoprongyában. Ő el is játssza a műszegénységet, abból kiindulva, hogy ha már igazi érzelmeket, igazi elesettséget úgysem kell felmutatni, hát akkor legalább poentírozza a végtelenségig. Második bejövetelekor még leplezetlenebbül komédiázik, még kevésbé törődik a nem létező szituációval. Viccei úgy csattannak, hogy színen levő kollégái végképp kiesnek „szerepükből", és önfeledten átadják magukat a leplezhetetlen nevetésnek. Ez a színházi este legszebb pillanata, legigazabb szituációja: közönség és színészek együtt hahotázva igazán egymásra találnak.

Az igazi főszereplő persze Higgins szerepében Huszti Péter. Tegyük rögtön hozzá: nemcsak szerepe, de alakítása okán is ő a főszereplő. Huszti többször bizonyította már, hogy kitűnő humora van, s hogy igen jól áll neki, ha néhanap levetheti a szenvedő hősarcot. Most is lubickol a szerepben, nem hagy ki egyetlen vicclehetőséget sem, kedves kópé, akit nem lehet nem szeretni. Azt azonban - mégoly kitűnő legyen is - ő sem ment-heti meg, hogy három órán át partner nélkül marad. Mert: a rendező rossz partner, mivel mindenki mást háttérbe szorít, s legfeljebb áriákra kényszerít, hogy kedvenc tenorja egyedül legyen hallható az együttes jelenetekben: mint-ha épp ő nem hinne abban, hogy a remek színész Huszti úgy még csak jobb lehetne; rossz partner a Lizát alakító Kiss Mari is: részben, sőt nagy részben az imént említett rendezői koncepció miatt, mely megfosztja őt a partnerség valódi lehetőségétől, részben a saját rossz hangütése miatt is, hiszen túl sokat akar bízni természettől fanyar alkatára, s nem dolgozza ki magában a változási és kapcsolódási pontokat; és nem lehet jó partner ezúttal az egyik legnagyobb magyar komikus, Márkus László sem, aki Pickering ezredes szerepében meg sem kísérelheti kitűnő humorát mozgósítani.

Az előadás mindezzel együtt nevetésre ingerel, s igazán csak kötözködésnek lehet minősíteni, hogy a háromórás nevetésözönben is kifogásokat keresek.

Ennek oka már összefügg második, ígért megjegyzésemmel. Ami ugyanis az adott előadási módot mint egyedül adottat elfogadva mégsem engedte, hogy legalább önfeledten nevessek, az az előadásból kitűnő rutin volt. A kellemességet célul kitűző színház nem feltétlenül mond le az ízlésről, elsőrendűen fontos-nak tartja a szakmai tudást, s feltétlenül ragaszkodik a színvonalas szórakoztatás-hoz. Csakhogy a szórakoztató szándék, az ízlés és a magas szakmai tudás minden újabb feladat esetében hasznosítható, hiszen a feladatok minősége nem tér el egymástól. Vagyis az egyszer - sokszor - beváltat kell csak mozgósítani, s így észrevétlenül kialakul a rutin: az ízlés csök-ken, a szakmai tudás kézügyességgé fajul, s eltűnik. Marad a szórakoztatási szándék, de már az előbbi két faktort a rutinnal helyettesítve. És ezzel a kör be-zárult.

Ugyanakkor kétségtelen tény, hogy erre a bulvárjellegű színházra s általában a semmi felkavarót nem nyújtó színház-

típusra óriási igény van nálunk. \ Madách Színház akkor is állandóan telt házzal játszana, ha két évig egyetlen bemutatót sem tartana. Nagy a siker szinte minden este. S ez nemcsak a remek színészeknek szól. Inkább annak, hogy itt és most legalább békén hagyják a kedves nézőt. Aki úgyis elég fáradt és törődött a napi gondoktól, aki úgyis túl sokat hall az őt körülvevő szörnyű világról, akinek úgyis annyi baja van, hogy ha nagy ritkán eljut egy-egy színházba, akkor ott valóban kikapcsolódni szeretne, nem szembesülni otthon hagyott vagy még át sem élt problémákkal.

S ezt a nézőt - meg az őt kiszolgáló színházat - nemigen lehet könnyed mozdulattal leinteni, nemigen szabad nagyképűen tudatában elmaradottnak minősíteni. Ki tudja és ki meri nyugodt lelkiismerettel azt mondani, hogy ez a tömegigény hamis, észrevenni sem szabad ? ! Ki meri egyértelműen elítélni azokat a hasznosan dolgozó, becsületes embereket, akik a művészetben köszönik szépen, de nem kérnek az őket is állandóan kínzó gondokból?! Ki merheti egyértelműen elmarasztalni azt a színházat, mely erre a valódi igényre odafigyel.

Ha a magunk részéről mégis a felkavaró, a szembesítő, az ilyen értelemben „kegyetlen" színház mellett tesszük le a voksot, akkor ez nem azt jelenti, hogy a kérdést megoldottnak tekintjük. Azt sem, hogy e magasztos elv nevében lenézhetjük a becsapás illúziójára építő színházakat s nézőiket. Azt sem, hogy nincs szükség a nevetésre és a szórakoztatásra. Tán még azt, sem, hogy nincs szükség színvonalas bulvárra.

De annyit feltétlenül, hogy hiszem: a színház és a tudati fejlődés útja nem a bulvár és a rutin felé vezet. Több színház bizonyította ezt már. Igaz, nem mindig telt házakkal, de messzebb mutató tanulságokkal.

G. B. Shaw: Pygmalion (Madách Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet:* Szin-te Gábor. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Rendezte:* Ádám Ottó.

Szereplők: Huszti Péter, Sulyok Mária, Márkus László, Kiss Mari, Haumann Péter, Psota Irén, Gombos Katalin, Hűvösvölgyi Ildikó, Safranek Károly, Bakay Lajos, Kádár Flóra, Bányai János, Viktor Gedeon.

BUDAI KATALIN

Forradalom a gesztenyésben

A Figaro házassága a debreceni Hungária Kamaraszínházban

Mindig Mozartra gondolunk először. De a jellemformáló, tragikum és komikum csodálatos összefonódását létrehívó muzsika alapja Beaumarchais vígjátéka. Gyakran játsszák, szívesen is: meghonosodása azonban mégsem olyan tartós, alapmű jellege nem vésődött be túlságosan mélyen a színházlátogatók tudatába. Ha időnként felbukkan, mindig meglepetésekkel szolgál, újra kell foglalkozni vele: nincs meg az a kiépített színpadhagyományi sor, amelybe kényelmesen be-illeszthető.

Mi is tulajdonképpen a *Figaro* Forradalmi harsona? Szaloncsetepaté? Jellemvígjáték ? Az ancien régime nyíltszíni bukása? Mindegyik. Kor, hely, körülmények függvénye a mindenkori olvasat. A mozarti zene, a tempó, a ritmus, a tonalitás, a szünetek, a crescendók - mind változtathatatlanok. Hűen kötődnek az operaszerző értelmezéséhez: állapotok finom, lélektanilag árnyalt rajza, kis formákból kibomló, megküzdött harmónia a mű.

Nem közvetlen politikai-társadalmi konfliktust ábrázol Mozart. Az emberi kapcsolatok szintjén maradó, de onnan nagyon mélyre mutató kollíziósorozat az, melyet a zene „leképez" s melyből mutatis mutandis a dráma fejik ki. A két nagy műfaj hézag nélkül illeszkedik egy-másra. Ahogyan Fodor Géza zene és dráma kapcsolatát vizsgáló s a Mozart-operákat tárgyaló kitűnő könyvében megállapítja: a zenemű *Figaro házassága* öt egyenrangú ember szakadatlan és kölcsönös egymásra vonatkoztatása, s a kétségkívül meglévő, de a librettó szövegéből - eredetileg is, aztán II. József parancsára - kiiktatott radikálisabb elemek magasabb szinten, a kompozícióban, a szerkezetben, az egymással feleselő motívumokban őrződnek meg.

A partitúra és a mozarti szellem minden rendezői beavatkozás ellenében állandó. A harmóniavilág egymásba fonódó részeinek rovására nem lehet átszabni a szituációkat. A librettó alapjául szolgáló színpadi mű azonban tetszés szerint kurtítható. A másféle közeg saját eszköztárával - amely hiába közös nagy vonalak ban az opera színpadi létezésmódjáéval -, gesztussal, mimikával, kosztümmel erőteljesebben hangsúlyoz, felnagyít, idéző-jelbe tesz vagy karikíroz, sötétít vagy derűre hangol.

A legutóbbi *Figarók* esetében (1971-ben a József Attila Színház, 1966-ban és 76-ban a végzős színészhallgatók és Kecskemét, 1964-ben a szegedi Kamaraszínház adta elő) a kritika egyrészt a vidám, felszabadult komédiázást üdvözölte, másrészt a sötétebbre árnyalás lehetőségének elszalasztását hibáztatta. (Az 1964-es Bozóky István rendezte *Figaro,* melyben a címszerepet is ő alakította, ugrik ki fanyar, Figarót entellektüelnek mintázó felfogásával.) A kettősség, tehát a komédia vágya és a tragikum felé billenés felcsillantása az, amely *a Figaro* új és újabb színreviteleinek egyik sarkalatos pontja.

A másik, melynek hagyományával már - remélhetőleg - leszámoltak a hazai s a külföldi rendezők, az 1789 szellemében cselekvő Figaro. Népforradalmat s a Bastille ellen induló tömegeket nem tűri meg az andalúz kastély díszlet. Hiába mondta XVI. Lajos azt, amit mondott, hiába tiltakozott II. József, hiába volt Beaumarchais - kötelezően megemlítendő - kalandor svihák, rokokó enfant terrible, Voltaire-kiadó, az amerikai függetlenségi háború fegyvercsempész támogatója s életvitelével lázadó: nem őmiatta, illetve darabjának páratlan sikere miatt omlott le a Bastille. Figaro sem a par excellence népfölkelő. Egy későbbi Robespierre-fanatikus utálkozva küldte volna nyaktiló alá az ilyen felfelé dörgölőző, bizonytalan egzisztenciát, aki ráadásul még nemesnek, is tituláltatja magát.

Beaumarchais érdeme éppen az, amit a mozarti opera zseniálisan visz tovább, hogy szerelmi történetbe, vígjátékba, kergetőzésbe, "egy bolond nap" kereté-be illeszti bele azt, ami különben szájbarágós - ha merészen is - osztályalapú szembeállítás volna. A vígjáték műfaja teljes virágában jelenik meg, konfliktusa azonban mélyebbről - mondhatjuk így: történelmi perspektívából - töltekezik.

Kialakulásában fogja meg Beaumarchais a hangulatot, szűk körben. látszólag más apropóból: de kiváló érzékkel mutat rá egy elszíneződő pontra, amely aztán betegség, akut betegség góca lesz tizenegy évvel később (a megírás dátuma 1778, a bemutatóé 1784). A gróf nem bestiális elnyomó, finom eleganciájú, felvilágosult nemes, aki még az „első éjszaka" jussáról is lemond. Figaro sem barrikádhős, hanem ügyes self-made man,

Jelenet a Figaro házassága debreceni előadásából

aki mindent kipróbált, drámát írt, borotvát fent és újságot alapított. Ezalatt felmérte korlátait, tudatossá vált benne saját helyzete, valamint hogy milyen lehetőségek birtokosa, melyek kibontásában időről időre megakadályoztatik. Az akadályok természetét ezenközben tökéletesen kiismeri. Jelszava: „aki gyámoltalannak mutatkozik, azzal minden gazember elbánik". Az örökké becsukódó ajtók miatti kétségbeesésében megőrzi jókedvét, hiszen két biztos támasztéka van, amely végül is sebezhetetlenné teszi (nem az osztályöntudat, nem is a felismert út a jövőhöz). Zsuzsi ez s a vidor leleményesség. Ezt a kikezdhetetlennek vélt alapot próbálja megingatni a gróf. És itt már a simulékony Figaro sem enged. A harcot eddig is az ellenfél módszereivel vívta: most is így fog tenni. A bolond nap története harc története: igaz, hogy egy fruska kegyeiért folyik, mivel azonban Zsuzsi érzelmei világosan elkötelezettek, csak Almaviva gróf megleckéztetése a cél. Összezavarása, bizonytalanságának felfokozása: ez a módszer.

De azért megérezzük, hogy kétszáz évvel ezelőtt mitől volt ez a darab olyan sokkoló. Úr és szolga civódása ugyan nem hökkenti meg „égalité"-hez szokott mentalitásunkat, de abban a pillanatban, ahogy megsejtjük, hogy Figaro egész világa belerendülne, ha Zsuzsit elvesztené, hogy utolsó csepp lenne ez mozgalmas, kudarcokkal teli életében, mesterkedései többek lesznek kerti csínynél.

Sándor János egyik érdeme a mostani debreceni előadásban, hogy bennhagyhatja a nagymonológot. Az előzmények megengedik, sőt előkészítik azt, amit hallunk. Ez a két részen átvezetett konspiráló, csínytevő, replikázó fiatalember magában hordja saját történetét és meghatározottságát, s ha összeszorított öklét el is rejti: kiderül, hogy egész idő alatt úgy tartotta.

A játék annak ellenére, hogy a komoly tétet s a szerelemféltésnél mélyebb antagonizmust nem keni el, remek szórakozást nyújt. Helyesen. Feydeau-nál is kergetőznek így, Sardou-nál is. Csakhogy a funkcionális értékkel rendelkező szereplők nem egyéniségek. Csalnak vagy megcsalattak: ez az a motívum, amit hordoznak.

A Figarót nyugodtan meg lehet rendezni ruhacserés, öltözőkbe zárkózós, elveszett-gyerek-anyát-talál komédiaként is. Akkor is jobb lesz a csak a vázat meg-tartó későbbi társainál: jellemeket ad, kerek, körüljárható figurákat (a mellékszereplők persze statikusabbak) helyez a komédiás masinériába. Az utóbbi tíz év előadásain végignézve ez a tendencia volt uralkodó, s a most látott debreceni felújítás is ezt erősíti. Emellett finom hangsúlyokat rak, és jól kijátszott szituációkkal, a szűk hely nehézségein győzedelmeskedő ötletekkel, az ábrázolt alakok közti viszonyokat felderítő értelmezéssel teremt kellemes, de nem gondolattalan produkciót. A jelmez- s díszlettervező Kőrösi Sándor érzi, hogy a vissza-fogott hangot csak a rokokóból empire felé haladó ruha- és bútorstílusú környezetben lehet eljátszani. Színpadán minden krémszínű, még a padló is. A jel-mezek korhűek.

Sándor János a maga dramaturgja volt, lényegtelen részeket biztos kézzel hagyott ki, a kompozíciós egységben gondolkodva húzott. Talán a „goddam-dialógust" sajnálhatjuk kissé, mint a politika iskolájának bevezető előadását s Figaro talpraesettségének újabb adalékát.

A legnagyobb teher a Figarót játszó Cseke Péteren van. Ideális Figaro lenne? Ígéretes művész, aki mer mindent kipróbálni. Talán Figaro önjellemzése is erre biztatta: „ékesszóló, ha szorul a kapca; költő, ha oszlik a gond, zenész, ha kívánja az alkalom; szerelmes, ha rájön a bolondja; - mindent láttam, megpróbáltam, megcsináltam!" Kicsit kisfiúsabb, szertelenebb a szöveg adta sevillainál : de hatalmas organizátor, s a csínytevéseket mindig humorral és behízelgő rámenősséggel ellensúlyozza. Szövegmondása, mozgása, s ahogy maga is élvezi, amit csinál: felfűti az előadást.

Bessenyei Zsófia Zsuzsija úgy kontráz Figarónak, ahogy az az operában őneki. Ezt a csúszást nem a szöveg, ha-nem a mozarti szimpátiaeltolódás okozza ott. Zsuzsi Debrecenben is inkább tanítvány, semmint egyenrangú, sőt, sajátos eszközeivel rutinosabb cselszövő. Több játéklehetősége lenne, mint amennyit érvényesít: még több nőiesség, egy kicsit pszichologizáló emberismeret a grófnéval és Cherubinnal kapcsolatban gazdagítaná szerepformálását, amint ez a rendezői szemlélettől sem volna idegen. Hangszíne kissé egyhangú, ez azonban csak a kerti lelepleződésnél zavaró, ahol a hangjával kellene játszania: a grófnőt imitálni és saját magát leleplezni.

A gróf Barbinek Péter alakításában: arisztokrata-karikatúra. Ha viszont a darab nem szatirizáló-karikírozó jellegű, hanem az immanens komikumra épít, akkor ez a megoldás megbontja a stílusegységet. Ha a gróf ilyen ütődött figura, akkor nincs szükség se forradalomra, se több évig tartó vérontásra, de még házi belháborúra sem. Beadnának egy mesét, s kész. Pedig komoly ellenfél, csak éppen semmiből sem tanul, a szenvedélyesség és belső elbizonytalanodás, a maga nemességének dicsfényét a szobalány elcsábításával összeegyeztető igyekezet áldozata. Emiatt lehetséges - történetileg is -, hogy Figaro kerekedjék felül. Beaumarchais maga figyelmeztet: „Nemesen és fesztelen eleganciával kell játszani. Lelki romlottsága nem szabad hogy viselkedésének finom hangját befolyásolja." Külsődleges gesztusokkal ez nem valósítható meg.

Hőgye Zsuzsa alakítja a grófnét (az egykori Rosinát). Szereti az urát, vissza akarja kapni, kész hallgatni arra, aki segíteni tud, még ha a szobalánya is az. Vonzalmát azonban alig tudja titkolni a kis apród iránt, az ő bánatos szíve is szaporábban ver, ha meglátja. A finom, légies, kicsit életidegen teremtést, akinek az intrika sem megy úgy, mint a környezetében élőknek, nehéz megfogni. A túlfinomultság elhalványíthatja, az élénkség megváltoztathatja jelentőségét. Néhol sikerül Hőgye Zsuzsának megtartani a kényes egyensúlyt, néhol - az öltözőbeli leleplezésnél például - nem. Jobban sikerülnek azok a jelene-

tek, ahol a tréfákban kissé feloldódó aszszonyt kell megformálnia.

Cherubin „mitikus alak", „szimbólum" - mondja róla Kierkegaard. Kielégíthetetlenül vágyik az egész női nemre. Ritkán látunk ma már lányt fiúszerepben. Hogy itt miért fontos ez, arra a magyarázatot megint Kierkegaard, a mű mindmáig autentikus értelmezője adja: „a kívánás annyira meghatározatlan, a tárgy oly kevéssé külön-vált, hogy a megkívánt androgün [két-nemű] módon időzik a kívánásban, mint ahogy a növény életében is a hím-nem és a nőnem ugyanabban a virágban található meg. A kívánás és a megkívánt úgy egyesül ebben az egységben, hogy mindkettő neutrius generis [semleges-nemű]." Mivel mindenkit egyformán akar, legyen az Fanchette, Suzanne vagy keresztanyja, a grófné, soha nincs érzelmeinek konkrét alanya, ezért a vágy örök. A szélsőséges, erotomán lelkiállapot a csinos, lányos figurában csak nagy erőfeszítésekkel hozható felszínre. A pályakezdő színésznőnek, Újhelyi Olgának női mivolta átsüt a „fiúság"-on. Ha a kamaszos „mindenkiszeretést" nem is valósítja meg elsöprő erővel, a melankóliát, amelyet vágyai beteljesíthetetlensége miatt érez, igen.

A mellékszereplők, Csák y Magda, Simor Ottó, Korcsmáros Jenő, Kóti Árpád elkerülték a karikatúra harsányságát, jó karakterfigurákat mutattak fel. Külön említést érdemel Vércse Bori Fanchette-ként. A groteszk különleges légkörét varázsolta a színpadra.

Hogy jó lenne űzöttebb, zaklatottabb Figarót is látni? Búsabb, emberi drámát is sejtető grófnét? Még finomabbra csiszolt, egymást kiegészítő, magyarázó jellemeket és jeleneteket? Tragikum és komikum pontosabban adagolt egyen-súlyát? Persze. Azt is. Majd, egy másik városban, egy másik előadáson, talán.

Akkor sem az összevetésből adódó esetleges elmarasztalás lehetősége miatt.

Csak a darab sokrétűségének bizonyságául. Addig örüljünk annak, hogy a debreceni előadás végre üdítő színházi este.

Beaumarchais: Figaro házassága (debreceni Csokonai .Színház Hungária Kamaraszínháza)

Fordította: Illyés Gyula. *Díszlet és jelmez:* Kőrösi Sándor, *Rendezte:* Sándor János.

Szereplők: Barbinek Péter, Hőgye Zsuzsa, Cseke Péter, Bessenyei Zsófia, Csáky Magda, Kóti Árpád, Vércse Bori, Újhelyi Olga, Simor Ottó, Korcsmáros Jenő, Pagonyi Nándor, Sárady Zoltán.

DEÁK ATTILA

Színház a Kőfaragó utcában

Ljubica, többes szám első személy

Szinte észrevétlen csöndben, minden nagyobb csinnadratta nélkül nyílt meg a józsefvárosi Kőfaragó utcában a Reflektor Színpad. Mecénásának - a budapesti művészeti hetek igazgatósága - tervei szerint nem valami exkluzivitás, manapság gyakori elitizmus divatjának akarnak hódolni. Évente, a művészeti hetek sorozatában vállalkozó szellemű művészekkel együttműködve, a munkásélet és napjaink legégetőbb problémáit kívánják színpadra vinni. Ezért is kapta a R*eflektor* nevet: reflektorfénybe állítani aktuális témáinkat.

A kevés szcenikai lehetőséggel rendelkező tenyérnyi színpadra első bemutatóként monodrámát választottak. A monodrámák korát éljük, hódít színpadjainkon. Vázlatosan felrajzolva az utóbbi tíz év hazai bemutatóinak elkápráztató ívét, Popriscsintől jászóné, Deák Médeán keresztül Charlotte von Steinig, elmondható, hogy hihetetlen nagy a felelőssége a vállalkozóknak. A színjátszó képesség sajátos próbája a monodráma. Nem baj, ha színészeink ki akarják próbálni, mire képesek, revideálni az önmagukra rátapadt sablonokat.

Sütő Irén élt ezzel a lehetőséggel. Lefordította Milenko Vučetić jugoszláv író *Búcsúvacsora* című monodrámáját, melyet a Reflektor Színpad műsorára tűzött. A mű eredeti címe: *Ljubica, többes szám első személy.* Évekkel ezelőtt a belgrádi Atelje 212 Színház százas szériájú sikersorozata volt.

Búcsúvacsora hangulata fogadja a nézőt, amikor a tenyérnyi színpadon keresztülmenve helyet foglal a nézőtéren. A színpadon H-alakúra összetolt asztalok állnak: fagyöngyökkel, fenyőgallyakkal, tömzsi gyertyákkal feldíszítve. Tekintetünk belekapaszkodik a drapéria-abroszok halványpüspöklila színébe. Eljátszadozunk a gondolattal: a búcsú egy kicsit az elmúlást is jelenti, rokon a halállal. A kék és vörös keveredése a félöröm és félgyász színe: legtalálóbb a lélek fájdalmas érzésének hangulatához. Ezért is lehet már az előadás kezdete előtt megállapítani: Götz Béla díszlete telitalálat!

A play backből kicseng a poharak zaja, ünnepi a hangulat, már elkezdődött a búcsúvacsora, és ekkor kicsit megkésve, szorongva belép Ljubica! Még semmit sem tudunk róla, de Sütő Irén atmoszférateremtő képességével megcsillantja a drámai hangulatot. Félénken biccent, legszívesebben visszafordulna, de meghatódik a díszített asztal látványától, s a neki fenntartott székre le-dobja fehér hárászkendőjét, majd lopakodva a „többiek közé" kéredzkedik.

Megmosolyogni való a géphang darálta három köszöntő; paródiája annak, hogy mennyire szeretünk szokványos frázisokkal nekrológokat gyártani. Ljubica szintén közhelyekkel válaszol s közben emlékezik: élete megújuló és megújító küzdelmekkel, de mindig *közösségben* telt el. Az író a valósággal történő birkózásban kicsit belefeledkezett a közhelyekbe, nehezen tud drámai hangulatot teremteni. Köznapivá egyszerűsödik, banálissá változik a szocializmus hibáinak „ostorozása". A közönség - bár visszafogottan - már-már lubickol a társadalmi mozgást kísérő negatív jelenségek felsorolásában. Megkérdőjelezendő az a kritikusi megállapítás, amely Gorkij Anyájának, Brecht *Kurázsi mamájának* rokonához hasonlítja Ljubicát. Ennyi lenne csak egy forradalmi, egy drámai hősnő? Mit is mond el ez a belgrádi nagyüzem vasmunkásnője? Mindent, amit az író úgy érzett, hogy egy munkásasszony monológjába belefér. Minden megvan ebben a Ljubicában, ami a zsurnalisztika epikus szintjén elmondható.

A monodráma szigorú műfaj : „gyurmája" hamar megkeményedik! Kell, hogy hordozzon „drámai" mondanivalót, ennek hiányában epikussá válik. A monodrámában a színész egyedül van a színpadon, magára hagyatkozva. Több szereplős drámánál a színészek és a nézők között, valamint az egész szereplő-gárda viszonyában jön létre az interakció. A monodráma akkor jó, ha a színész nemcsak a nézőkkel teremti meg a kölcsönös egymásra hatást, hanem az általa megjelenített „szereplőkkel" is, akik éppen e sajátos interakció következtében válnak plasztikussá. Megengedhetetlen ennek a „fázisnak" az elhagyása! Az elmesélés kiiktatja a katartikus erőt.

Ebben a modern, one act play formában íródott műben csak a külső héj lát-szik felnagyítva, az igazi dráma nem kerül reflektorfénybe. Mégis, a csöndben eltáskásodnak a szentek, és szinte együtt

Sütő Irén a Búcsúvacsora című monodrámában (Reflektor Színpad) (MTI fotó - Horvát Éva)

„zsolozsmázik" a nézőhallgatóság Ljubicával.

Mi a titka a kétségkívül magával ragadó előadásnak? Ljubica belső perlekedései között megcsillan a valóság: amikor szeretettel beszél az őt elhagyó férjéről, kiül arcára a káröröm, hogy férjét is elhagyta a másik nő. Itt a sematizmus ünnepi kendőjének eresze alól szentenciákat osztogató proletárasszony igazán hús-vér figura. Érzékeltetni tudja, hogy a szocializmus „makromozgásának" nagy lendületében elfelejtkeztek a „mikróról". Most sem a boldog és felelőtlen munkabírását sírja vissza, valójában már tudja: „az ember életének addig van értelme, amíg a másik embernek szüksége van rá!" Nem kapni szeretne, csak azt hallani: „Maradj, Ljubica, szükségünk van rád!" Ő is tudja, hogy ez lehetetlen, de ha mondanák, egész másképp tudná kezdeni nyugdíjas életét. Ljubica megijed a „katatón magánytól", a közösségben élő ember hátországát veszíti el. Kár, hogy az elidegenedésnek ez a halvány sejtetése nem fogalmazódik meg erőteljesebben.

Ljubica az idők végezetéig mesélhetne: oly jó visszahallani, elmerengni, elandalodni, nosztalgiázni „ledolgozott" életünkön. Szerencsére az ökonomikusra fogott rendezés - Karinthy Márton munkája - csak hatvan percig engedi elkalandozni gondolatainkat. Apró, de jelentős rendezői ötlettel az előadás végén meghajló Sütő Irén mintegy szétlebbenti a hátsó takaró függönyt és a búcsúvacsora „maradékainak elfogyasztására invitálja a publikumot. Ekkor értjük meg: mit jelent 1978-ban, a Kőfaragó utcában monodrámát játszani. Elkezdődik a beszélgetés a nézőkkel - minden este más formában és tartalommal.

Sütő Irén Ljubica alakját a szerepnél is erősebb lobogással kelti életre. Emberformálásának ereje mögött fegyelem és művészi tudatosság húzódik. Sikere a tartózkodás fátylán szűrődik át: nem olcsó könnyhullatással kacérkodik, hanem az emberi-asszonyi végső magány érzékletesen szép kifejezését hiteti el. Ritka szép pillanatai vannak, amelyek elsöprik az epikus részek monotonságát.

Milenko Vučetić: Búcsúvacsora (Reflektor Színpad)
Fordította: Sütő Irén. *Zenei összeállítás:* Prokópius Imre. *Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Rendezte:* Karinthy Márton. *Szereplő:* Sütő Irén.

KROÓ ANDRÁS

A huszonegyedik évad

Az Egyetemi Színpad múltja és jelene

Nemrégiben ünnepelte az Egyetemi Színpad fennállásának 20. évfordulóját. A jelentős eseményről több sajtóorgánum tudósított, és sokan láthatták a tele-vízió megemlékezését a *Fiatalok órájá*ban.

Az Egyetemi Színpad, bár viszonylag rövid ideje működik, nagy múltra visszatekintő intézmény. Körülbelül egy évtizeden át, az ötvenes évek végétől a hatvanas évek végéig a színházi érdeklődést folyvást ébren, sőt mondhatnánk: izgalomban tartó „kulturális sejt" volt, meglehetős autonomitással, önállóan kinevelt közönséggel, eredeti műsorpolitikával. A hetvenes évekre azonban a Színpad kulturális lendülete megtört, élenjáró szerepét elvesztette, de ami a legfontosabb: bázisa, a színház körül szorgoskodók hada megkisebbedett, közönsége alkalmivá vált.

Hogyan volt a hőskorban, amelyet ma már aranykornak látunk ? Mi volta titka ? És legfőképpen: mik a jövő feladatai?

Ezekre a kérdésekre kerestük a választ az Egyetemi Színpad régi és jelenlegi irányítóival, Petur István volt igazgatóval, Surányi Ibolya volt irodalmi szerkesztővel, Bánhegyi Sándorral, az ELTE Közművelődési Titkárság vezetőjével és Horváth Árpáddal, a Közművelődési Titkárság Egyetemi Színpadának vezetőjével beszélgetve.

Első kérdésünk Petur Istvánnak, a Magyar Rádió Ifjúsági Főosztálya helyettes vezetőjének szól, aki 1958-tól 1966-ig volt az Egyetemi Színpad igazgatója.

- *Hogyan alakult meg a Színpad, ki vagy kik hívták életre, és milyen cél lebegett irányítói előtt?*

- Az Egyetemi Színpad megalakításának gondolata még az ellenforradalom előtti időkből származik. Az egyetem akkori vezetői, nagyon helyesen, úgy ítélték meg, hogy egy olyan nagy egyetemnek, mint az Eötvös Loránd Tudományegyetem, feltétlenül szüksége van kulturális központra, amely szervezője lehet az egyetem kulturális életének. Az új létesítmény számára a kihasználatlan piarista kápolnát alakították át.

A Színpadot tehát az Eötvös Loránd Tudományegyetem állami vezetése hívta életre, pontos és világos irányelvekkel. A cél olyan művelődési centrum létre-hozása volt, amely hathatósan szolgálja az egyetemi alkotómunkát, s olyan kiegészítő ismereteket ad, amelyek az oktatásban nyújtottakat meghaladják, melyeket a hallgatók a későbbiekben, további munkájukban is fel tudnak használni.

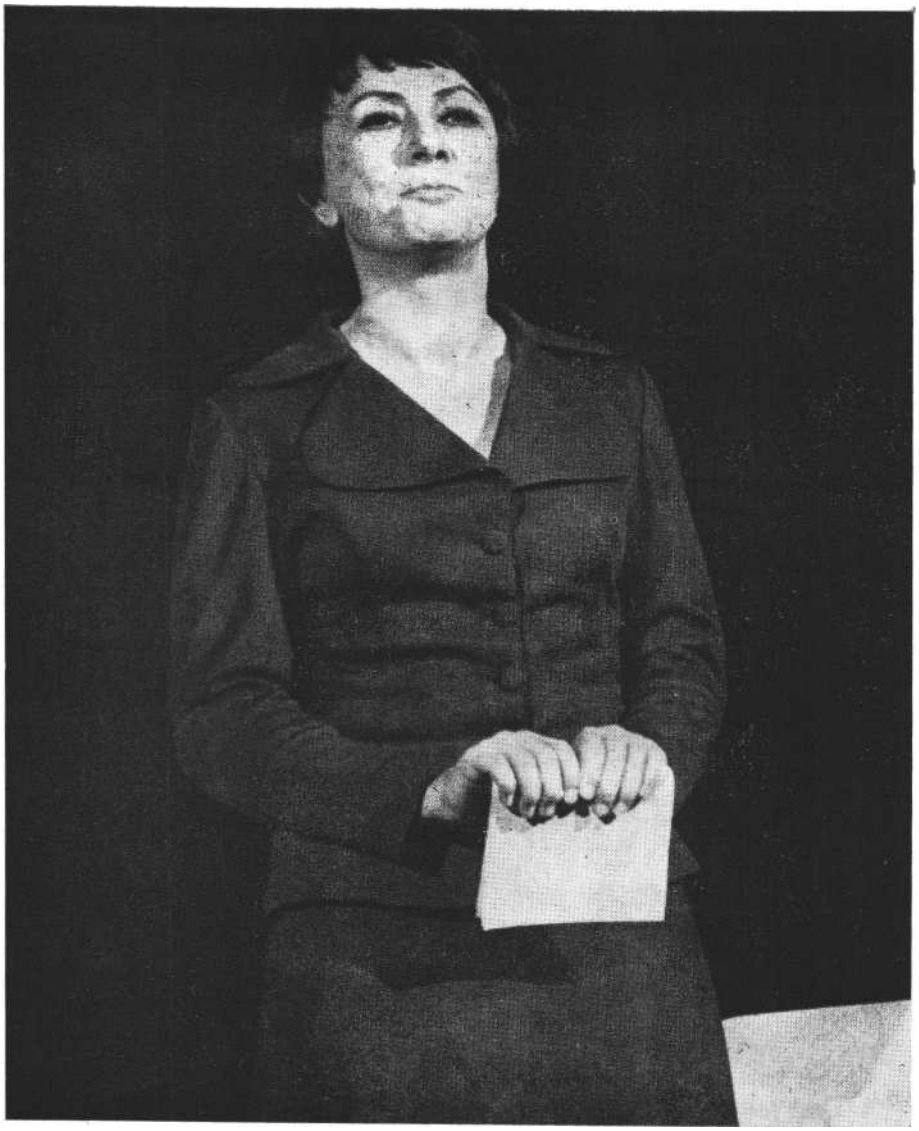
Ha általánosabban fogalmazunk, azt mondhatjuk: az egyetemi vezetés azt tűzte célul maga elé, hogy hallgatói, szakmájuk gyakorlásán túl, váljanak alkalmassá a tágabb értelemben vett értelmiségi szerepükre is, *azaz* tevékeny közéleti-népművelő tevékenységet fejtsenek ki, vegyenek részt a közművelés formálásában is.

– *Volt-e az E{petenzi .Színpadnak úgynevezett „műsorpolitikája", és ha igen, mi volt ez?-* címezzük továbbra is a kérdést Petur Istvánhoz.

– Nyilván nem véletlenül fogalmazott úgy, hogy úgy*nevezett,* és nem véletlenül tette idézőjelbe a *műsorpolitika* kifejezést! Mint minden valamirevaló intézménynél, az Egyetemi Színpadnál is először öntörvényű fejlődés indult meg. Ha létrejön egy kulturális intézmény, adott esetben az Egyetemi Színpad, elkezdődik bizonyos mozgás, kialakulnak elképzelések, műfajok születnek. Amikor pedig ezek találkoznak a közönség, nálunk az egyetemi hallgatóság igényeivel, akkor kölcsönhatás lép fel közöttük, és az állandó információ-visszajelzés nyomán kialakul a *műsorpolitika.* Erről azonban a Színpadnál azért különösen nehéz beszélni, mert az nem színház, noha kicsit az is, hanem összetett művelődési intézmény. Neve is - kifelé sokáig, talán még ma is jól hangzó név - gyűjtőfogalom, amely mögött a valóságban adminisztratív szerv rejtőzik. Ezt annak idején úgy hívták: az Eötvös Loránd Tudományegyetem Kulturális Titkársága, majd később úgy, hogy az ELTE Kulturális Osztálya, és égisze alatt az egyetemi művészegyüttesek működtek. E társulatok sok területen dolgoztak, így a Színpad műsorában benne lehetett a színház, a szavalás, a zene (ami kórust, zenekart, szimfonikus zenekart, tánckart jelentett), a film, időnként a képzőművészet, de beépült programjainkba a zenei, képzőművészeti ismeretterjesztő előadások egész hálózata is. Sőt, azt kell mondanunk, az Egyetemi Színpad munkája többszörösen összefonódott a KISZ kulturális életével is, hiszen az alkalmi együttműködéseken kívül a Színpad rendszeresen helyet biztosított a különböző évfolyamok, alapszervek előadásainak is. Ez a sokoldalúság biztosította azt, hogy a Színpad betöltötte funkcióját, azaz átfogta az egyetem egész kulturális életét.

Az oktatómunka kiegészítését szolgáló műsorpolitika meghatározó jegyeit viszont elsősorban a *közeg* adta, amiben dolgoztunk. Az Egyetemi Színpad nyilvánvalóan jellegzetes értelmiségi intézmény volt, jellegzetes értelmiségi műsorpolitikával. Ez a tény magyarázta, hogy kulturális csemegéket kellett keresnünk ahhoz, hogy lekössük közönségünket. Az pedig szinte természetesen következik mindebből, hogy amikor ezekre rátaláltunk - nem egyszer magyar ősbemutatók formájában-, amikor olyan előadóesteket kezdeményeztünk, mint például Mensáros László, amely azóta is, 17 éve óriási sikerrel van műsoron, amikor kialakítottunk olyan, azóta jól bevált „szolgáltatásokat", mint a premier előtti magyar filmek rendszeres vetítése, és sorolhatnám még a példákat, akkor az intézmény

Jelenet az Universitas együttes Arisztophanész madarai című játékából (Kádas Tibor felvétele)



Berek Kati a Nagy László-műsorban

egyszerre csak belekerült a főváros kulturális életének vérkeringésébe is, megszűnt kizárólagos egyetemi érdekeltsége, anélkül azonban - és ezt hangsúlyozom -, hogy megfeledkeztünk volna eredeti célkitűzéseinkről. Vagyis : az egyetemi jellegből adódó különleges feladat találkozott a fővárosi értelmiség speciális érdeklődésével.

Milyen terv vagy elv szerint válogatta Ön meg a Színpad irodalmi estjeinek anya-gát? - kérdezzük Surányi Ibolyától, aki a Színpadon jelenleg a Szavalókör műsorait vezeti.

- Elsősorban a közönség igénye szerint. A nézőtéren középiskolás diákok, egyetemisták, jövendő tanárok ültek. Azt szerettem volna, hogy azok a költők, akiket az egyetem második, harmadik, negyedik emeletén irodalomtörténeti személyekként tárgyaltak, élményszerűen is megmaradjanak a számukra. Éppen ezért egy-egy költői *életutat* mutattam be, a magyar és a világirodalom klasszikus alakjainak pályáját, de úgy, hogy az irodalmi est egyúttal dráma is legyen. Nem egyszerűen csak verseket válogattam egymás mellé, hanem minden alkalommal kikerestem azokat a dokumentumokat, leveleket, amelyekből, a versek mellett, össze lehetett állítani a költő életútját. De a klasszikus szerzők műsorra tűzésén' túl szerettem volna, ha a diákok figyelmét fel tudjuk kelteni a kortárs költészet alkotásai iránt is. Semmiképpen nem akartam tehát konzervatív irodalmi sorozatot tartani.

– *Volt-e ennek a kísérlet jellegű irodalmi est sorozatnak valami egyedi profilja?* - faggatjuk tovább Surányi Ibolyát.

– Nézze, az avantgarde jelenségei akkor még nem rendeződtek olyan világosan, mint ma. Akkor csak felfigyelni lehetett bizonyos költőkre, irányzatokra. De felfigyelni ugyanúgy lehetett a félmúlt kevésbé homloktérbe állított nagy alkotóira is. Mi rendeztünk például elsőnek Kassák-estet a felszabadulás után Budapesten. Ezek a műsorok módot adtak a diákoknak arra, hogy olyan költőkkel is találkozzanak, akikkel a tankönyvekben nem. Sokat meghívtunk azok közül, akiktől szavaltunk. A legidősebbektől, Áprily Lajostól, Illyés Gyulától kezdve egészen az akkor fiatal Nagy Lászlóig, Orbán Ottóig, Juhász Ferencig, eljöttek hozzánk a költők és válaszoltak a közönség kérdéseire. De az már külön az én versmondás iránti mániából eredt - és talán azért is, mert ebben a világon a legelsők között járunk, mert a magyar versmondók olyan jelentős életműveket produkáltak -, hogy bemutattam az idős, nagy előadóművészeket, hogy megrendeztem Ascher Oszkár, Gáti József, Horváth Ferenc, a középgenerációból: Bánki Zsuzsa, Jancsó Adrienne, Berek Kati, Mensáros László, Latinovits Zoltán előadóestjeit - hogy csak egy pár nevet említsek.

- *Mit kell ön szerint tennie egy rátermett kulturális vezetőnek, ha olyan sajátos feladata van, mint az Egyetemi Színpad irányítása? Egyáltalában, milyennek ítéli a Színpad helyzetét a .,hivatásos színházak"-éhoz hasonlítva?*

- Anélkül, hogy visszaemlékezve felnagyítanám azokat a problémákat, amelyeket akkor le kellett küzdenünk, és ezzel mintegy saját érdemeinket nagyobbítanám - indítja válaszát Petur István -, meg kell mondanom, hogy ilyen intézmény irányítása meglehetősen összetett, sajátos feladat. Mozgatóinak sokfajta érzékenységgel kell rendelkezniük. Olyanokkal is, amelyekkel hivatásos intézmények igazgatóinak nem. Ennek oka elsősorban az, hogy javarészt társadalmi munkásokkal kell együtt dolgozniuk. Olyan társadalmi munkásokkal, akik buzgalmukért fizetséget értelemszerűen nem kapnak, és akik, éppen ezért, ha a vezetéssel nem értenek egyet, azonnal hátat fordítanak az egésznek. Olyan légkört kell tehát teremteni, amely nélkül hivatásos színház ideig-óráig elboldogulhat, de olyan típusú intézmény, mint az Egyetemi Színpad, egyetlen pillanatra sem. Sokfajta érzékenységre van szükség a sokműfajúság, a tevékenységek szerteágazó mivolta miatt is. Meglehet, jó dolog, ha a vezető a különböző művészeti ágak közül személyesen is jól ért valamihez, valójában azonban az egyéni ambíciókat alá kell rendelni az egésznek. Meg kell próbálni olyan szerepet vállal-ni, amit én legszívesebben *menedzser-szerepnek* neveznék. Véleményem szerint olyan menedzselésre van szükség, amely képes arra, hogy egyidejűleg mozgósítsa azokat a hivatásos művészi erőket, melyekre egy ilyen létesítménynek is szüksége van, illetve azokat az amatőr energiákat, amelyek révén a művészi együttesek talpra állnak és arculatot nyernek. Az Egyetemi Színpadot így „vizsgálati célból" szembeállítva a hi-

vatásos színházakkal, hangsúlyozni kell tehát, hogy ha légköre megromlik, azonnal halottá válik, de akkor is megszűnik hatékonysága, ha nem reagál közvetlenül a változásokra. A szembeállítás ideiglenes voltát azért emelem ki, mert ma is azt vallom, hogy nem érdemes méricskélni két produkció minőségét aszerint, hogy amatőr vagy hivatásos elő-adásról van-e szó; egyszerűen úgy kell elfogadni, ahogy van. Az Egyetemi Színpad esetében úgy, hogy egy amatőr intézmény különböző tényezők szerencsés összejátszása folytán (tehetség, kedvező körülmények, jó rendezés stb.) olyan teljesítményt is létrehozott, amit művészi mércével lehetett mérni.

- *Miben áll az irodalmi szerkesztő dolga, milyen speciális feladatokat kell megoldania az Egyetemi Színpadon?*

- Kezdjük a gyakorlati feladatokkal -- veszi át a szót ismét Surányi Ibolya. - Mivel a Színpad nem rendelkezett a hivatásos színházaknál megszokott apparátussal, nem volt dramaturg, rendező és még sorolhatnám, hányan dolgoznak egy produkció előkészítésében hivatásos színháznál, kénytelen voltam egyedül szerkeszteni, egyedül felkérni a művészeket, egyedül felkészíteni saját versmondóinkat, és így félig-meddig rendezésnek kell nevezni azt, amit egy-egy est igényelt.

Ez tehát a gyakorlati része, amelynek előnye és hátránya egyaránt van. Előnye, hogy egy kézben összpontosul minden, és ha például bárki lemondja az előadást, beteget jelent, azonnal tudom, hogy hova ki kell. Ezért nem fordult elő soha az akkori Egyetemi Színpad életében, hogy egyetlen estet is elhalasztottunk volna ... Hátránya viszont, hogy több fej nyilván többet süt ki. Így abban a pillanatban, amikor erre már lehetőségem volt, a Szavalókör későbbi műsoraihoz rendezőt kértem fel és közösen dolgoztunk.

Gyakran alapoztam műsoraimat a dokumentumokra. Ebben a szellemben készültek a költői életutakat bemutató műsoraink. Úgy gondolom, sokkal jobban meg lehet szerettetni egy költőt akkor, ha kronologikusan haladva, először - ahogyan a maga korában tették - szidjuk. Bizonyította ezt az 1969-es Ady-est. A műsort úgy építettük fel, hogy bevezetésként elmondtuk a sok szidalmazó kritikát, amivel Adyt korában illették, és csak ezután szavalta Latino*nek.* Egészen más akusztikája volt így a versnek.

- *Mi volt Ön szerint az. Egyetemi Színpad sikereinek a titka, miért tudott a Szín-pad tömegeket vonzani maga köré, mi volt az a többlet, amit nyújtani tudott?* -- szól a következő kérdés újból a volt igazgatóhoz.

- A sikerek egyik titka az volt, hogy mást adtunk, mint amit máshol meg lehetett kapni. A Színpad, értelmiségi jellegéből adódóan, mindig egy lépéssel előbbre járt, mint más hasonló intézmények. Ezt azonban nem tekintettük az Egyetemi Színpad speciális érdemének, ez csak annak a törvényszerűségnek a felismerése volt, hogy ha élni akarunk, az elsők között kell beszámolnunk, beszélnünk a legfrissebb kulturális, ideológiai, művészeti és egyéb jelenségekről. A színház vonatkozásában ez azt jelen-tette - mint ahogy erre már utaltam hogy telis-tele voltunk magyarországi ősbemutatókkal. Olyan ősbemutatókkal, amelyekről ma már senki sem érzi, hogy miért kellene velük hivalkodni, hiszen annyira magától értetődő, hogy bemutattuk őket. Akkor azonban igenis nagyon nagy eseménynek számított, hogy olyan darabokat mint Lorca Yer*mája,* Majakovszkij *Gőz fürdője* vagy Borchert *Ajtón kívülje* színpadra állítottunk. Ebből a követelményből fejlesz-tettük ki különböző műsortípusainkat is. Volt például egy hangos újságunk, élő folyóiratunk: a *Horizont.* Ez valóságos magazin volt, zenei, képzőművészeti, publicisztikai és egyéb rovatokkal, volt benne filmvetítés, a színpad kínálta lehetőségeket is igyekeztünk maximálisan kihasználni, A forma, úgy érzem, napjainkig is izgató, élő, eleven lehetőség. Az élő újság szerkesztése talán nem volt mindig kifogástalan, de mindig aktuális volt, a legfrissebb eseményekre reagált. Bármit csináltunk, mondanivalónk társadalmi jellege átsütött még gyengébb produkcióinkon is. Mondok néhány példát. Megjelent valami vitacikk a Nagyvilágban - mi azonnal foglalkoztunk vele; elkészült egy jelentősebb kisfilm a Balázs Béla stúdióban - azonnal, elsőként vetítettük. Érdeklődést kiváltó külföldi művészek érkeztek - sietve felléptettük őket. Azzal, hogy életközelbe hoztunk személyeket, eseményeket, hatni tudtunk, tömegeket vonzottunk.

- *Ön, aki* 17, *évig állt az Egyetemi Színpad irodalmi estjeinek az élén, az elmúlt húsz évből melyik periódust érzi a legsikeresebbnek és miért?*

- Egyértelműen az 1968 -69-ben tartott irodalmi esteket. Arra, hogy ez így van, természetesen én is csak később, mérleget vonva jöttem rá - mondja Surányi Ibolya. - lllyés Gyula, Nagy László estje 1968-ban volt, az utóbbi a költő részvételével; 69-ben volt az a bizonyos Ady-est, márciusban tartotta Mezei Mária közreműködésével Lati-

Kozák András és a Kaláka együttes rendhagyó Hamlet-előadása

novits Zoltán nagy sikerű előadóestjét; olasz irodalmi estet, kubai estet tartottunk, és ezeknek az esteknek olyan forró volt a hangulata, hogy újabb és újabb összeállításokra ösztönöztek.

És azt hiszem, hogy, mint ahogy semmi sem választható el a társadalom mozgásától, itt is az történt, hogy a 68-as külföldi diákmozgalmak és ezeknek magyar hatása olyan légkört teremtett, amely külön ünneppé tette egy-egy irodalmi estünket.

- *Bár Petur István már tizenkét éve a Magyar Rádió dolgozója, mint kívülálló érdeklődő talán nyomon követi az Egyetemi Színpad tevékenységét. Nyilván nem kerülte el a figyelmét, hogy a színpad aktivitása a hetvenes években csökkenni kezdett, az iránta való érdeklődés lanyhult. Miben lá ja ennek az okát ?*

- Nem tagadom, hogy tizenkét év távlatából is nosztalgiával tekintek vissza arra a nyolc évre, amit az Egyetemi Színpadon eltöltöttem, és úgy érzem, jelenlegi munkám megsértése nélkül is állíthatom, hogy a lelkemhez legközelebb álló tevékenység az volt, amit ott végeztem. De kívülállóként nyomon követtem az Egyetemi Színpad elmúlt tizenkét évét, szomorúan tapasztaltam, hogy a színpad valamilyen okból csak ritkán kelt olyan érdeklődést, mint régen. Igaz, egészen más feladatok állhatnak ma az Egyetemi Színpad előtt, mint álltak akkoriban, azokat a hézagpótló funkciókat, amiket az Egyetemi Színpad akkor ellátott, ma már nyilván nem kell ellátni. Következésképpen, ha a vezetőség igényt tart arra, hogy a színpad jelenleg is olyan közérdeklődésre tartson számot, mint régen, meg kellene keresnie - a ma egyeteméből, a ma kulturális életéből kiindulva - azokat a tevékenységi formákat, amelyek között ugyanolyan érdekes lehet a munkája, mint régen.

- *Hogyan lehetne az Egyetemi Színpadot újból élenjáró színházzá tenni és volna-e igény erre?* - tettük fel az utolsó kérdést Surányi Ibolyának.

- Az Egyetemi Színpad egyszer már megpróbált élenjáró, avantgarde szerepet betölteni. Aztán ez sajnos megszűnt. Annyi minden megváltozott, olyan sok költői irányzat született! Ha újra kezdeném, egy-egy est szerkesztését az egyetem diákjaira bíznám, magam csak segíteném őket, és arra törekednék, hogy ezen a színpadon minden diáknak módja legyen próbát tenni, áteshessen azon a tűzkeresztségen, amit a röplap készítése, a nyomdával való kínlódás, a közönségszervezés, a művészekkel vagy a saját egyetemi társakkal való beszélgetés, a versmondás előkészítése jelent. Tehát nyugodtan és szabadon engednék kísérletezni. Azt hiszem, éppen ez hiányzik most a Színpadnál. Túlságosan bürokratikus, túlságosan hivatalos, és nem ad teret a kezdeményezésnek.

Bánhegyi Sándortól, a Közművelődési Titkárság vezetőjétől először azt kérjük, beszéljen a Színpad legutóbbi öt évéről.

- Az Eötvös Loránd Tudományegyetem állami és pártvezetése *1975.* december 19-i együttes ülésén állást foglalt az egyetem közművelődési tevékenységét illetően. Ebben az anyagban többek között meghatározta, hogy melyek a közművelődési feladatok az egyetemi oktatásban, mik a közművelődési szemlélet gyakorlati megoldásának lehetőségei felsőoktatási szinten. Külön fejezetben tárgyalta a hallgatók öntevékeny jellegű, egyéni vagy csoportos jellegű közművelődési tevékenységeit, mint a művészeti együttesek munkájának részét, és itt került szó az Egyetemi Színpadról is. Az ülés pozitívan értékelte az Egyetemi Színpad munkáját - mint most is, amikor két és fél éves periódust vizsgált meg a három kar és az egyetem tanácsának együttes ülése - mind az oktatás hatékony segítésében, mind pedig az oktatáson kívüli területeken. A résztvevők kimondták, hogy külön gondot kell fordítani arra, hogy a különböző csoportok összetételükben híven reprezentálják az egyetem egészét, illetve tevékenységük színvonala méltó legyen az intézményhez. Mint leszögezték, arra kell töreked-ni, hogy a sikerek ne maradjanak el a jövőben sem, hogy az együttesek még fokozottabban szolgálják az egyetem közművelődési célkitűzéseit. Nemzeti múltunk, a népek haladó hagyományai szerves részét képezzék a műsortervnek, hiszen mai, szocialista kultúránk elképzelhetetlen volna ezek nélkül.

Legutóbb, visegrádi koordinatív értekezletünkön a Színpad munkáját magam is úgy értékeltem, hogy eredményes, hiszen sikeresen zártuk az elmúlt évadot is. Minden korábbinál több jogos tanszéki igényt elégítettünk ki, megértéssel fogadtuk a kísérletezőket, a Színpad közönségbázisát középiskolásokkal és dolgozó fiatalokkal szélesítettük ki.

Az Egyetemi Színpadon 1976-tól általában élénkülés és útkeresés tapasztalható, ami elsősorban a szorosabban vett közművelődési jelleg hangsúlyozásában érezhető. Ennek az élénkülésnek a tartósítására művészeti tanácsot hoztunk létre. Minthogy azonban ezzel a szervvel nem tudtunk szorosabb kapcsolatot teremte-ni, létrehoztunk egy fiatal oktatókból és hallgatókból álló szerkesztőbizottságot, amely az Egyetemi Színpad műsorra kerülő programjainak véleményezésében, színre hozásában egyre aktívabban részt vállal. Segítségével jó pár figyelemre méltó kezdeményezést megvalósítottunk, mint például a „szomszédolást", amely szomszéd népeink kultúrájának bemutatását jelenti, a folklór eseteket, a jazzpódiumot. Jelenleg legsikeresebb műsoraink, a közvetlen tanszéki és mozgalmi kapcsolódású programokon túl, film- és zenetörténeti, népzenei tárgyú előadásaink.

- *Horváth Árpádot, a Közművelődési Titkárság Egyetemi Színpadának vezetőjét konkrétabban faggatjuk a jelenről, a Színpad közvetlen jövőjéről. Mennyiben kíván továbbhaladni a hagyományok újján, mi lesz az új, a friss az Egyetemi Színpad műsoraiban?*

- Az Egyetemi Színpad megítélése azért nagyon körülményes, mert olyan mozaikképet kell összerakni, amiben időszakosan más-más színek és formák dominálnak. Az egész képet kell tehát látnia a vele foglalkozónak, ha jelentőségét helyesen akarja felmérni. Hiszen ha csak felsorolnánk is azokat a műfajokat, amelyeknek otthont adunk, már az is hosszúra nyúlna. Foglalkozunk irodalmi színpaddal, színházi formával, zenével, politikai és ismeretterjesztő elő-adással, filmmel és még sok egyébbel, amit még meghatározni is nehéz. De az egyes „címszavak" további tarka részletekre esnek szét. Csak a film: előzetest, klubszerűen vetített régi filmeket, animációs bemutatókat, vizsgafilmeket jelent. Az irodalmi estek fogalma alá is különböző típusok tartoznak. Beszélnünk kell az önálló estekről, a megemlékezésekről, a tematikus műsorokról, bizonyos fiatal írók, költők bemutatásáról, vagy például azokról a műsorainkról, amelyekben a határainkon túl élő magyar irodalmárokat szólaltattunk meg. Ezek a programok megvalósításuk jellegét tekintve lehetnek öntevékenyek, hivatásosak vagy pedig ezek sajátos keveredéséből létre-jöttek, amelyek csak az Egyetemi Szín-padra jellemzők. Programjainkat színesíti, hogy nem elégszünk meg csak budapesti produkciókkal, hanem a vidéket is meghívjuk, ahol már szintén divatba jött az önálló irodalmi est formája. A Közművelődési Titkárság szervezésében különböző vidéki, zalai, győri, nyírségi napokat tartottunk. Ezekben a programfüzérekben bemutattuk a kiválasztott

megyét, együttműködve a klubbal és a kollégiummal; meghívtuk színházi társulatát, mint például Debrecen hivatásos színházát, de felléptettünk amatőr színtársulatokat is. Így az adott megye összes műfajában bemutatkozhatott, ezzel olyan lehetőséget adtunk, amelyet más esetben, csak egy fél város vagy egy kerület tudott volna biztosítani.

A zenében sok egyéb feladatunk mellett azt a célkitűzésünket tartottuk a legfontosabbnak, melyet három évvel ez-előtt fogalmaztunk meg: ez pedig a kamaramuzsikálás megszerettetése volt. Külön örömünkre szolgál, hogy a Zeneművészeti Főiskola vezetői úgy érezték, munkánk eredményes és köszönetüket fejezték ki érte.

Ezek elért eredményeink. A jövőt úgy építjük, *hogy* működő szerkesztőbizottságunkat kiegészítjük. Méghozzá olyan céllal, hogy a szakmai kötődést erősítsük. Úgy gondoljuk, *hogy* azok a partnereink, akik különböző szerkesztőségekben, színházaknál, egyetemi alkotóközösségek vezetőiként dolgoznak, az Egyetemi Színpad szerkesztőbizottságában is hasznos munkát végeznének. Bizonyos például, hogy egy olyan munkatársunktól, aki irodalmi szerkesztőségben dolgozik, a legfrissebb irodalmi anyagot fogjuk kapni, és ugyanez áll a más területeken dolgozókra is.

Az Egyetemi Színpad jövőjére gondolva törekszünk a feladatok minél pontosabb meghatározására is, hogy ebből ne csak az egyetem vezetői, hanem a tanácsi és pártvonalon dolgozó kulturális vezetők számára is világos legyen, hogy az Egyetemi Színpad nagyobb támogatást érdemel - és itt elsősorban pénzügyi támogatásra gondolunk -, mert olyan feladatokat ismertünk fel a magunk számára, amelyek megvalósításához csak az anyagi támogatás hiányzik.

- *Mennyiben változott az Egyetemi Szín-pad pénzügyi helyzete az évek során ?*

- Pénzügyi helyzetünk úgy romlott, hogy a támogatás összegét az egyetemnek nem volt módjában emelni, ugyan-akkor a költségeink, főleg a nyomdai és propagandaköltségek, nagyon magasra nőttek. Ennek következtében nem beszélhetünk a közönségnek nyújtott propagandáról, csak tájékoztatásról. Sokszor mi magunk csodálkozunk azon, hogy ha egy 500 férőhelyes helyiséget 1000 röplappal propagálunk, arra bejön az 50o ember. Pénzügyi helyzetünkből következik az is, hogy költségvetésünk 75 százalékát magunknak kell a bevétel

Vándor-móka. A szavalókör gyermekműsora

ből előteremteni. Ezenkívül - túl azon, hogy túlnyomórészt önerőből tartjuk fenn magunkat - a tanszékeknek különböző szolgáltatásokat is nyújtunk, melyek többletkiadásait más műsorok bevételéből természetesen mi álljuk.

- A z *Egyetemi Színpad kerete, szervezete elöregedett, felújításra vár. Ezt a tényt felismerve kezdett az ELTE állami vezetése általános, távlati fejlesztésbe. Bánhegyi Sándort arra kérjük, hogy körvonalazza az Egyetemi Színpad új profilját, lehetőségeit.*

- A mi véleményünk az, hogy a jövőben feltétlenül fokozni kell az egyetemi kötődésű műsorokat. Erre az igény is megvolna, csak a kontaktust kellene javítani a tanszékekkel és a KISZ-szervezettel. Emellett arra kell különösen ügyelni, hogy folyamatosan biztosítani lehessen a magas színvonalú, a politikailag és világnézetileg is hatékony műsorokat. Mindeme munkában a Közművelődési Titkárság az egyetem kulturális intézményeit irányító szervként vesz részt, a Közművelődési Bizottság elvi irányításával. Mint még Kulturális Titkárság 1975 előtt ilyen néven működtünk - elkészítettünk egy ideiglenes szervezeti és működési szabályzatot, amivel párhuzamosan elkészült a kulturális intézményeknél is egy új, ideiglenes szabályzat. Nos, ez a szabályzat már elavult. Most kerül sor egy újabb megszövegezésére. Mindenesetre kötve vagyunk az egyetemhez annyiban, hogy ott is most módosulnak a szervezeti alapszabályok, amelyekhez természetesen a miénket is igazítani kell. Úgy érzem, ha a működési szabályzat ot, magát a szervezeti struktúrát tisztázzuk, zökkenésmentesen folyhat az adminisztratív tevékenység is.

Készen vagyunk a rekonstrukciós és a további működési tervekkel is. Az Egyetemi Színpad az átépítési időszak alatt is dolgozni fog. (Hiszen most is, az átszervezési és renoválási problémák ellenére állandó telt házzal játszik, látogatottsága emelkedik.) Ezt úgy képzeljük, hogy a Radnóti Miklós Gimnázium dísztermébe, esetleg a V. kerületi Ifjúsági és Úttörőházba vinnénk ki a műsorainkat. Most már csak a munkák kezdetét várjuk. Meggyőződésünk, hogy ez az átalakítás igen fontos. Az új termet több cél-ra is fel akarjuk használni. Szeretnénk, ha nem fordulhatna elő, ami a mostani teremnél előfordult, hogy az Universitas azért tette át a székhelyét a klubba, mert nem volt elég kicsi tere, az énekkar és a tánckar pedig azért került nehéz helyzetbe, mert nincsen elég nagy helye.

Végül azért is nagyon fontosnak találnánk egy ilyen terem megépítését, mert azt az egyetemisták napközben is használhatnák oktatók vezetésével rendhagyó órákra, előadásokra, és ily módon sokkal inkább a magukénak, otthonuknak érezhetnék az egyetem egyik kulturális központját.

- *Köszönöm a beszélgetéseket.*

négyszemközt

CSÍK ISTVÁN

A jelmez - jellemez

Beszélgetés Schäffer Judittal

- Arra a kérdésre, hogy mit csinál a jelmeztervező, mi a feladata a színházon, az előadást megteremtő csapaton belül, egyetlen szóval lehet válaszolni: jellemez - Schäffer Judit így foglalja össze munkája, művészete lényegét. - A gyakorlatban természetesen nem ilyen egyszerű a dolog. Ezer és egy követelménynek kell megfelelnie, látszólag lényegtelen, de az előadás egésze szempontjából mégis meghatározó igényt kell kielégítenie. A ruhának elsősorban viselőjét kell jellemeznie, és ezen keresztül, ennek szolgálatában játszhat szerepet a színpadi látvány, az előadás színvilágának megteremtésében.

– *Tehát a jelmeztervező egy-egy figura meg-formálásában a színész közvetlen segítőtársa ?*

– Vagy a munkájának hátramozdítója, a szerepformálás legnagyobb ellenfele .. . Van, amikor így emlegetik ; színésze és jelmeze válogatja!

– *Sokan azt vallják, hogy ha a színész a ruha, a jelmez miatt veszekszik., ha kifogásokat keres és hibákat talál, akkor tulajdonképpen önmagával veszekszik., mert nem találja a figurát.*

– Van benne valami . . . De nemcsak ilyen kifogásokkal találkozhat a tervező. Nekem, személy szerint például a maszkok miatt kellett mindig afféle kis magánháborút vívnom; a színészek eleve tiltakoznak, mert szerintük mindenféle maszk az ő kifejezési lehetőségeiket csökkenti. Örök problémát jelent természetesen az is, hogy a színpad hőmérséklete nem mindig azonos. Ugyanaz a ruha, amit az őszi bemutatón elfogad a színész, télen, amikor fűtik a színpadot is, elviselhetetlenül meleggé válik. Sokszor magam is sajnálom a szereplőket, amikor a túlfűtött téli vagy a forró nyár eleji színpadon izzadnak, de hiába: Bánk bán nem játszhat rövidujjú ingben, s a bőrnek, prémnek alapvető tulajdonságait nem lehet kiküszöbölni. Az lesz majd a végleges megoldás, ha színházainkat légkondicionálják; bár a szabadtéri előadásoknál akkor is ki lesznek téve az időjárás viszontagságainak a szereplők.

– *A jelmeztervező munkája mindenképpen hozzájárul az előadás látványának kitejesedéséhez. Ezen a téren szoros együttműködésre van szükség a díszlet és a jelmez tervezője között. Sokan úgy tartják, hogy ha valójában egységes látványt kíván a rendező, ezt a két feladatot ugyanarra a művészre kell bíznia. Erről mi a véleménye?*

– Bár ez a megállapítás a saját szakmámra nézve nem éppen kedvező, hajlok arra, hogy elvben igazat adjak az efféle érvelésnek. Az is bizonyos, hogyha most kezdeném a pályát, én is arra törekednék, hogy a kettőt együtt csináljam. Egyébként másutt ez az általános gyakorlat, és igen jó eredményekre vezet. Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy Ljubimov valamennyi rendezését volt alkalmam megnézni; nos, az ő állandó tervezőjének, Borovszkijnak a jelmezek területén korántsem volt annyi és olyan nagyszerű ötlete, mint a díszlet, a színpadi tér kialakításában. Mégis, az általa tervezett előadásoknak olyan sajátosan egyéni varázsa, egységes atmoszférája van, hogy csaknem biztosra veszem: külön jelmeztervezővel, legyen az a legjobb művész és a legalkalmazkodóbb alkotó társ, képtelen lett volna ilyen eredményeket elérni. Csak nálunk húzódik éles határ a kétfajta tervezés között.

– *Azért itt is vannak, akik egyedül birkóznak meg mind a két feladattal.*

– Többnyire olyanok, akik kívülről kerültek a színház vonzásába. Egy képzőművész, aki saját mesterségén belül megszokta, hogy egyedül dolgozik, s egyedül felel a mű minden egyes részletéért, akinek az a természetes, hogy a látvány teljes egészében a sajátja, nehezebben is tudna alkalmazkodni, nehezebben tud osztozkodni a konkrét munkán. A díszlet- és jelmeztervezők túlnyomó többsége legfeljebb egy-két alkalomra kirándul a másik területre. De ez nem is baj. Előadások egész sora, méghozzá minden szempontból jó előadások bizonyítják, hogy ha más művész tervezi a díszletet, s megint más a ruhákat, akkor is lehet egységes hangulatot, egységes színpadi látványt teremteni. Természetesen ennek alapfeltétele az egyértelmű rendezői látomás.

– *Személy szerint soha nem volt olyan problémája, hogy a díszlet mást mondott, mint a jelmez? Hogy a kétféle szín- és formavilág ütötte egymást?*

- Nem! Eddig még mindig sikerült összehangolni az elképzeléseimet a díszlettervező kollégákkal. Nem mondom, hogy mindig az első szóra megértjük egymást, de az esetek legnagyobb részében a sokéves gyakorlat, a közös munka alapján már félszavakból is tudjuk, hogy a másik mit gondol, mit akar.

- *Mikor kell a két tervező elképzeléseit összehangolni?*

- A kezdet kezdetén! Ha később, az effektív munka vagy a vázlatok elkészültének időszakában egyezkednek, akkor már régen rossz! Akkor már csak kényszeredett kompromisszumok születhetnek. Annak ellenére ezt mondom, hogy a saját gyakorlatomban volt, sőt, van példa az ellenkezőjére. Előfordult - úgy alakultak a körülmények -, hogy csak később kapcsolódhattam be a közös munkába, és kész elképzeléseket hoztam magammal; mégis sikerült úgy összehangolnunk a terveket, hogy a színvilág, a látvány egysége megszületett. Ez azonban kivétel. A közös nevezőt a kezdet kezdetén kell megtalálni. És ha már itt tartunk, azt is szeretném elmondani: általában akkor vannak eltérések a két tervező elképzelései között, akkor merülnek fel problémák, akkor van szükség kompromisszumokra, ha a rendezőnek nincs világos, határozottan körvonalazható koncepciója. Ha nem tudja egyértelműen megmondani, hogy mit akar!

– *Van ilyen?*

– Hát . . . Előfordul. Természetesen ez sem egyértelmű. Az a jobbik eset, ha csak a látvánnyal kapcsolatos elképzelései nem kristályosodtak ki, de a darabról, az irodalmi műről határozott nézetei vannak. Mert annak ellenére, hogy az efféle instrukciók: legyen „csúnya és piszkos", vagy egyszerűen „szép", őszintén szólva nem instrukciók, ilyenkor mégis van miből kiindulni, van mibe kapaszkodni. Ha viszont úgy kell munkához látni, hogy a rendező még a művet sem emésztette meg teljesen, akkor nagyon hazárdjátékot kell játszanunk. Szerencsére ez valóban ritkán fordul elő, és még ilyenkor sem törvényszerű, hogy a két tervező ne találja meg a közös hangot!

– *A jelmeztervező munkája, a rendezői elképzeléseken túl, a napi divathoz is kötődik. Hogyan jelentkezik ez a mindennapi munkában?*

– Elsősorban az anyagok kapcsán. Csak olyan anyagokból tervezhetünk, amelyeket meg is tudunk szerezni! De ez, mondjuk, csak gyakorlati szempont. Elméletileg két út áll a tervező előtt: vagy korhoz kötött ruhákat ad a szereplőkre, vagy időtlen, csak a jellemekre, az örök helyzetekre utaló öltözékeket. A korhoz kötött jelmezeknél eleve adott egy-egy korszak divatja; de az „időtlen" ruhák

esetében is csalóka dolog a kortalanság, az örökkévalóság! Ha például végignézzük a különböző Shakespeare-előadások ruhaterveit, a fényképek alapján szinte csalhatatlan pontossággal megállapítható, hogy mikor készültek az „időtlen" jelmezek. A kor divatja ugyanis ezekben a ruhákban is tettenérhető! Jobb tehát, ha eleve nem ringatjuk magunkat abba az illúzióba, hogy a tértől és időtől függetlenül tervezhetünk. Ez lehetetlen, de nincs is rá szükség. Olyan jelmezeket kell tervezni, amelyek az adott kor nézőjében az időtlenség illúzióját keltik!

- *Térjünk vissza az anyagok kérdéséhez, hiszen a jelmegtervező munkájában ez tartalmi kérdés. A felhasznált anyag, a külön-féle textíliák súlya, szövése, faktúrája, esése a művészi kifejezés eszköze! Volt már arra példa, hogy meg kellett változtatni az eredeti elképzeléseit, mert nem talált hozzájuk megfelelő anyagot ?*

- Eddig még nem. Makacs természetem van: addig-addig járok utána, amíg meg nem találom a legalkalmasabbat. Kompromisszumokra eddig csak hosszú életű repertoárdarabok esetében kényszerültem. Amikor egy előadás túlélte a bemutató alkalmából elkészített jelmezeket, s azok az anyagok, amelyeket akkor használtunk, már eltűntek az üzletekből. *A Mózes* esetében például az eredeti, kéziszőtt anyag helyett, amelyhez később már nem lehetett hozzájutni, jerseyből kellett elkészítenünk Kohut Magda új ruháját. Az anyag esése ugyan hasonló volt az eredetihez, de a laza szálakat kézzel kellett ráfesteni, hogy összhatásában többé-kevésbé olyan legyen, mint a régi, amit már elkoptatott. Komoly gondot jelentett viszont az, hogy a különféle műszálas anyagokat egyszerűen nem lehetett festeni. Nem tűrték a festéket!

Újabban megint egyre nagyobb tért hódítanak a természetes anyagok a divatban.

- Használjuk is őket! A Gyulai Várszínház nyári előadásához, a *Caligula helytartója* című darabhoz például olyan zsugorított, természetes szálból készült anyagot használtam fel, mint amilyenből a divatos ingek is készülnek. Hallatlanul könnyű, nem gyűrődik, nagyszerű esése van; a rómaiakat - leszámítván a kifejezetten katonai ruhákat - kizárólag ebbe öltöztettem. Azt az anyagot pedig, amit ugyanebben a produkcióban a zsidók ruhájához használtam fel, a lakásom tőszomszédságában levő kis közértben sikerült megtalálnom. Ebből készülnek a felmosórongyok. Laza szövésű, könnyű, és nem túlságosan meleg; ugyanakkor

Schäffer Judit jelmezei a Csongor és Tündéhez (Kádár Kata felvétele)

durva, súlyos, rusztikus anyag hatását kelti. Az már külön történet, hogy hogyan jutottam a nyomára annak a szövetkezetnek, amelyik darabolja, „kiszereli" ezeket a felmosórongyokat, s hogyan tudtam meggyőzni őket: adjanak nekünk méterben ilyen anyagot. De azt, hogy ki a gyártó, még ma sem tudom.

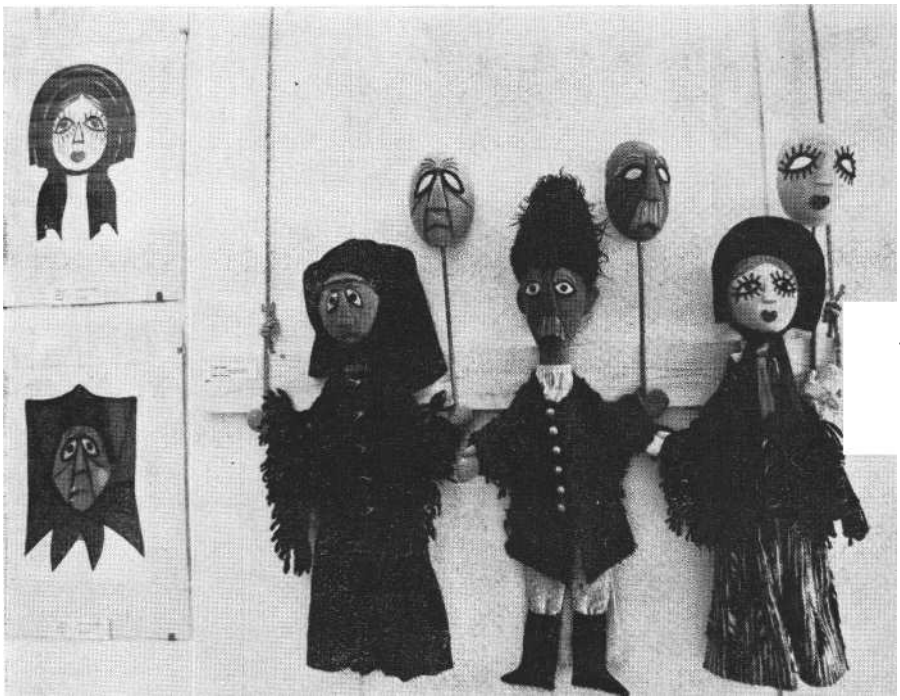
- *Ehhez kapcsolódva: hogyan szerzi be a színház számára az elképzelt anyagokat?*

- A textíliák nagy részét csak úgy tudjuk beszerezni, ha közvetlenül a *gyárhoz* fordulunk; ami az üzletekbe jut, arra szinte nyomban lecsapnak a butikosok. A személyes ismeretség, a közvetlen állandó kontaktus többnyire kisegít, de bármilyen szomorú, meg kell állapítanom: ebben a tekintetben a színház mindenütt előnyösebb helyzetben van, mint nálunk. Nálunk mintha senki sem szeretné a színházat.

-- *Milyen alapon jutott erre a következtetésre?*

- Példát mondok. A közelmúltban Pozsonyban jártam. Az ottani kollégák elvittek egy kis szövetkezetbe, amelynek a tagjai a színházak részére gyártanak, a tervezői elképzelések alapján olyan anyagokat, amelyek a kereskedelmi forgalomban nem kaphatók. Az olyan kötött anyagnak méterét, amelyhez hasonlót nálunk iparművésszel lehetett csak elkészíttetni, körülbelül ötven forintnak megfelelő összegért állították elő. Mi egy-egy mellénykéért súlyos ezreket fizettünk az iparművésznek, és ő is csak a színház iránti szeretetből, szívességből és baráti alapon vállalta el a munkát. Az NDK-ban, egy Vámos László rendezte operaelőadáshoz a központi műhely olyan hallatlanul finom, habkönnvű madármaszkokat készített, hogy én, a tervező is elámultam, amikor egy-egy darabot a kezembe vettem. Az egész kórus maszkban énekelt, és senkinek nem jutott eszébe tiltakozni, hogy ez a tervezői ötlet zavarja az éneklésben!

- *Tudtommal nem minden jelmez készül*



új anyagból. Hogyan tudja a jelmezek tervezője a régi, meglevő anyagot hasznosítani?

- A Nemzeti Színháznak hatalmas ruhatára van, és ennek előnyeit igyekszünk messzemenően kihasználni. A *Karnyóné* előadásához például egyetlen centiméter új anyagot sem vásároltunk. Természetesen nem az eredeti formájukban kerültek újra színpadra a ruhák, átalakítottunk, applikáltunk ; az egyetlen darab, amihez hozzá sem nyúltunk, Gellei Kornél köténye volt. De ez az út nem mindig járható. Az anyagok sem élnek örökké... De támaszkodtam már másféle források-ra is. A Fővárosi Operettszínház például *Az ellopott futár* bemutatása előtt, javaslatomra hirdetést adott fel, hogy régi ruhákat keres megvételre. A hatás valamennyiünket megdöbbentett: olyan hosszú sorok kígyóztak a kapu előtt, mint hajdanán, a régi *Csárdáskirálynő* idejében a pénztár körül. Csodálatos ruhákat, csodás dolgokat sikerült összegyűjtenünk; de például a gyöngyök kel díszített csipke nagyestélyiket minden előadás után javítani kellett, mert maga az anyag megfáradt, elöregedett. Ezen az úton ma még rengeteg értéket lehetne felkutatni. Az a nemzedék, amely még megbecsült minden egyes ruhadarabot, gondosan megőrizte az elnyűtt táskákat, a divatjamúlt öltözékeket, hogy hátha jók lesznek még valamire, lassan eltűnik; átadja a helyét a fiataloknak. Ok pedig már más szellemben nőttek fel; bennük nem élnek a takarékos és beosztó polgár reflexei, a világháborúk, válságok időszakának beidegződései. Most kellene gyűjteni, amíg még lehet! De egyelőre más, fontosabb kérdésekben sem tudunk egyenesbe jutni!

- *Mire gondol?*

Amikor a *80 huszár* című film forgatására készültek, minden egyes ruhadarab külön gondot okozott. Egyenként kellett megkeresni a nyugdíjas mestereket, akik még tudták, hogyan kell a sujtást az egyenruhára felvarrni, a zsinórt, paszomántot megcsinálni, a mentére gombot önteni, csákót, sapkát készíteni. A filmgyár meg tudta őket fizetni, de a színház nem veheti igénybe a munkájukat, mert hiszen nem iparművészek. Nincs mód a kifizetésükre! És mi lesz akkor, ha ezek az idős emberek végleg eltávoznak közülünk ? Szakmák halnak ki, mesterségek mennek feledésbe, olyan szakmák, olyan mesterségek, amelyek a színház, a film számára rendkívül fontosak! De nem kell ennyire speciális területre kalandozni. Ha a mostani, lelkes, színházat szerető, de nem éppen fiatal szabászok, akikre a színházi gyakorlat épül, nyugalomba vonulnak, egyszerűen nem tudom, mit fogunk csinálni. Nehéz megérteni azt a közönyt, amit a műhelyekben tapasztalok; nehéz tudomásul venni, hogy fiatal lányok, akik évek óta a színházi műhely varrodájában dolgoznak, beérik a munka gépies, érdektelen részével, nem érdeklődnek a szakma igazi fortélyai iránt, hogy azután majd átvegyék a stafétabotot.

– *Mi lenne véleménye szerint a megoldás?*

– Mindenekelőtt tudomásul kellene venni, hogy ez is a színházhoz tartozik. Egyelőre a felszínen nem sokat lehet észrevenni a gondokból, mert a tervezők ötletekkel pótolják a hiányzó lehetőségeket, de az lenne a normális, ha a lehetőségek adnák az ötleteket! A baráti országok számtalan jó példát kínálnak; az említetteken kívül érdemes tanulmányozni a lengyel, a szovjet gyakorlatot is!

CSERJE ZSUZSA

A nagynéni: Barta Mária

Gogol Háztűznézőjének szegedi előadásában

Gogol *Háztűznézőjének* eladó lánya, Agafja Tyihonovna a szobájában ül, az asztalnál és kártyát vet. Szemben vele nagynénje, Arina Pantyelejmonova. Előtte teáscsésze, benne kiskanál; elmélyülten kavargat. Odébb tálka aprósüteménnyel; mohón eszeget. Egyes süteménydarabkákat apróra tördelve bekap, s más nagyobb darabokat kimért mozdulattal teájába mártogat, s csak azután tüntet el szájában. Étvágya, úgy tűnik, kielégíthetetlen, a jelenet egész ideje alatt fogyaszt, eszeget. Meg szeretné győzni a férjhez adandó Agafját, ne akarjon mindenáron nemeshez menni, hiszen kereskedő lánya. Józan eszével tudja, ösztöneivel érzi, semmi jó nem származhatik egy (általa hitványnak nevezett) nemessel kötendő frigyből. E buzgó meggyőzés alatt mindig van ideje arra, hogy suttyomban egy darabka süteményt bekebelezzen, néhány korty teát igyon. Időközben a tálcán levő dzsemesüveg is bekerül érdeklődésének fókuszába, ekkor a dzsembe is mártogat, majd a kiskanalat alaposan lenyalogatja.

Megérkezik a házasságközvetítő, Fjokla Ivanovna, a nagynéni folytatja az eszegetést. Veszekednek, foggal-körömmel védi, dühösen bizonygatja igazát a közvetítőnővel szemben, aki mindenféle jöttment nemesurat kerített Agafjának. Ideálként szeretett elhunyt bátyjára hivatkozik, hiszen ő szintén megvetet-te a nemeseket, a felfelé kapaszkodást. Indulatos replikái közben szinte csapkodja a süteménydarabokat a teáscsészébe.

A házasságközvetítőnő feltűnés nélkül szeretne venni egy darabka süteményt, ám Arina észreveszi, lecsap a tál-kára, magához húzza, majd az asztalon levő másik süteményes edényt is oda-surrantja maga elé, ráteszi a nagy tálcára, most már minden előtte van, övé a zsákmány. Újból megdézsmálja. Ott díszeleg

arcok és maszkok

Arina Pantyelejmonova (Barta Mária) eszik .. ,

az asztalon az elmaradhatatlan szamovár is, újratölti csészéjét. Fontos számára minden esemény, odafigyel mindenre és mindenkire, mégis szabad pillanatait nagy odaadással süteményeinek, teájának szenteli. Aztán átül az asztal másik oldalára, hogy belenézzen Agafja otthagyott kártyáiba, de az sem köti le hosszan figyelmét, inkább csak kikapcsolódik egy szemernyit állandó foglalatosságából. Ez a nagynéni, miután megigazgatta *férjhez* adandó unokahúga ünnepi öltözetét és frizuráját, egy pillanatra maga is belenéz a tükörbe, mielőtt előkelő tartásával, botjára támaszkodva gardedámként meg-jelenik az otromba vőlegényjelöltek körében. Kezének egy finom mozdulata elég, hogy odaintse magához őket, s az-tán arrébb tessékelje. Odafigyel ő Tojásovira, az első kérőre, kérdéseire buzgón bólogat, s közben tovább szürcsöli teáját. Az alkoholtól bűzlő, borvirágos képű Zsevakin vőlegényjelölttől érezhető undorral hátrál, amikor az túlságosan közel hajol hozzá.

Néha magában beszél ez a hatvan év körüli asszony, furcsán, motyorgón. Karja esetlen lóbázásával, indulatos kitöréseikor hadonászásával arra kényszeríti a nézőt, hogy odafigyeljen erre a vőlegényvárásba kissé már megkeseredett öregasszonyra. Az utolsó jelenetben szinte remeg a sírástól, indulatos kifakadása érzékelteti: számára Agafja szégyene és pártában maradása tragédia, még akkor is, ha tudjuk, ő igazán előre sej-tette, hogy nem lesz jó vége a dolognak.

Olvasgatván a régebbi *Háztűznéző-*előadások kritikáit, feltűnt, hogy a fent említett szerep alakítóiról szinte soha nem tettek említést, vagy legfeljebb a felsoroltak listáján szerepelt. Az írott darab ismeretében nem tagadható, hogy a nagynéni szerepe elég körvonalazatlan, színészi szempontból igencsak hálátlan. Bár azon nem kellene csodálkozni, hogy a jó színész a gyenge szerepet is átlagon felüli színvonalon oldja meg. Barta Mária pedig jó színésznő. Az elmúlt évtizedben sorra játszotta Szegeden a fontos szerepeket, alakításairól mégsem esett sok szó. Pedig tíz év távolából is emlékszem kemény kontúrokkal megrajzolt Gertrudisára a *Bánk bánban,* vagy a néhány évvel ezelőtt bemutatott Dürrenmatt *Angyal szállt le* Babilonba-előadásának méltóságos, nyíltkeblű hetérájára. Kiváló játéka minősítette az első magyar Witkiewicz-bemutatót, *az Anyát,* Csehov Cseresznyéskertjében Ranyevszkaja szerepével való találkozását pedig a kritika is ünnepinek nevezte. Básti Lajos partnereként ő is eljátszotta a *Play Strindberg* női főszerepét, leírt kritika azonban sajnos nem őrzi ennek az alakításnak a sikerét. A tavalyi évadban bemutatott Maróti-darabban azonban a sokférjű és nagypofájú, viharos múltú bejárónő, Mária Terézia szerepében elismeréssel adózhattunk eredeti elképzelésről tanúskodó szerepépítésének.

A Háztűznéző nagynénije, ez a gogoli szellemben fogant alakítás, tovább gazdagítja Barta Mária emlékezetes színpadi alakjainak sorát: elkerülve a kézenfekvő vígjátéki fogásokat, csipetnyi drámát is csempészett Arina Pantyelejmonova figurájába.

MEZEI ÉVA

Az alkalmazott drámaművészetről

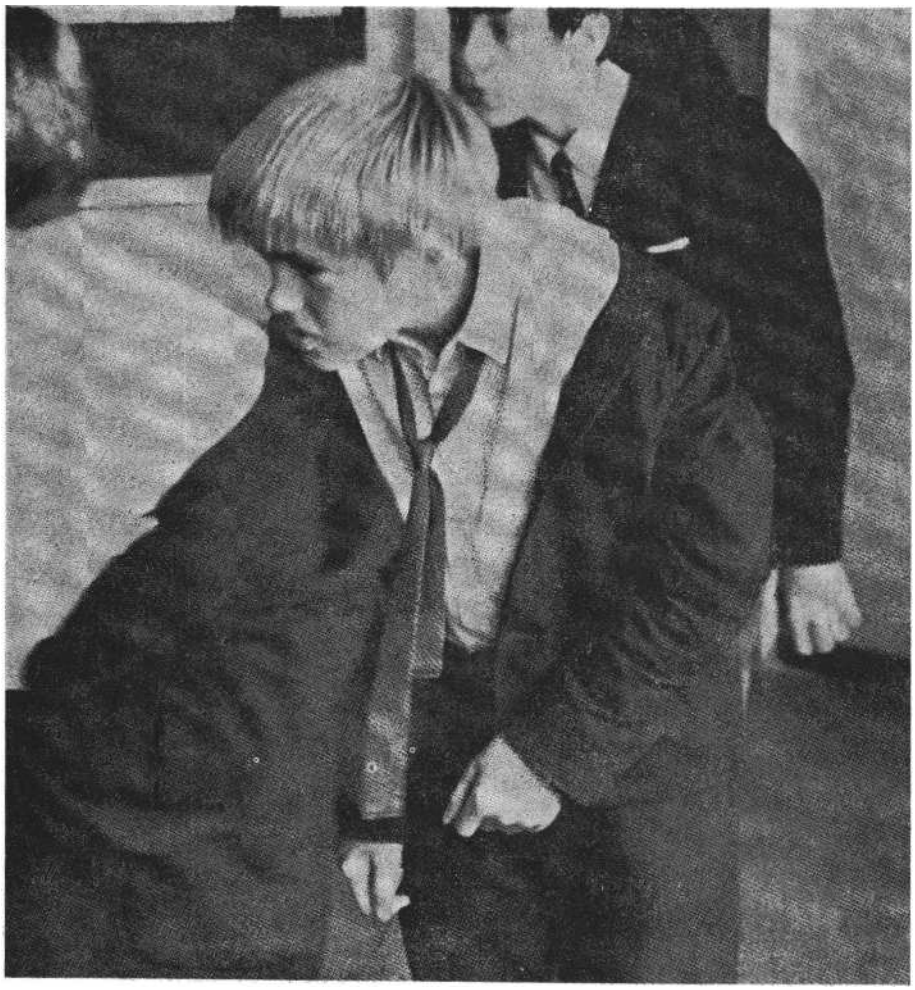
Idegennek, nagyképűnek, de legalábbis furcsának tűnhet a címbeli kifejezés, hiszen mi másra lehetne „használni" a drámaművészetet, mint gyönyörködtetésre, okulásra. Pedig használják, egyre több helyen és többféle módon, a pszichológia, a nevelés, az iskolai oktatás körében; van szociodráma, alkotójáték, társas kapcsolatteremtés és csoportos önkifejezési alkalom nemcsak külföldön, de itthon is. Mindezek a tevékenységek a drámaművészetnek tulajdonképpen egyetlen, de igen lényeges elemét alkalmazzák, azt, hogy az ember szerepjátszó lény, hogy gyerekkorunktól kezdve képesek vagyunk képzelt helyzetekbe, esetleg más emberek bőrébe belebújni.

A szakirodalom - nem túlzás - könyvtárakat tölt meg, a színházelméleti folyóiratok, revük különszámokat szentelnek a különböző munkaformáknak. A drámával, színházzal világszerte foglalkozó emberek gondolkodásában a „nem színházi" célokra alkalmazott játék már régen nem perifériális pótcselekvés.

Két példa kétféle alkalmazási módról, egy közelebbről, egy távolabbról. Prágában az Állami Pedagógiai Kiadó gondozásában nemrégiben jelent meg *A dramatikus nevelés receptkönyve,* amely az ötvenöt éves korosztályok számára javasol megszámlálhatatlan mennyiségű személyiség-, képességfejlesztő drámajátékot; Albert Hunt - Brook egykori társrendezője - és John Arden az egész várost megmozgató, minden utcáról jelentkezőt igénybe vevő játékot szervezett Bradfordban a Nagy Októberi Szocialista Forradalom évfordulójára. (Részlet felhívó plakátjuk szövegéből: „Rengeteg jelentkezőre van szükségünk, nem-csak azokra, akiket a politikai, de azokra is, akiket a színházi események érdekelnek. Kérjük, jöjjenek zászlókat és bábokat készíteni, jöjjön, akinek írni van kedve, vagy aki szívesen játszaná el híres történelmi személyek szerepét. Minden ötletet szívesen látunk.")

Lényegében négy nagyobb területen folyik az alkalmazás: nevelési és oktatási céllal gyerekek körében; terápiás céllal lelki és idegrendszeri zavaroktól szenvedő felnőtteknél (Magyarországon ez a forma a legelismertebb, lásd pszicho- és szociodráma); a szabad, alkotó jellegű önkifejezés, valamint az emberek közötti társas kapcsolatok javítására vegyes csoportokban (Angliában, Belgiumban, Hollandiában, Németországban és a skandináv államokban művelődési házakban, könyvtárakban vagy éppenséggel erre a célra létrehozott centrumokban); politikai-társadalmi kérdések iránti intenzív érdeklődés felkeltésére és kifejezésére elsősorban az értelmiségi ifjúság között.

Egy „verekedés" vesztesei távozóban



Legkevesebbet az utóbbiról tudunk, még a szemfüles és jól tájékozott élen-járó amatőrcsoportok sem érdeklődnek túlságosan a nyíltan agitáló játékok iránt. Az okok elég világosak. Kétféle rossz emlék tapad a leplezetlenül politikai-agitatív „drámához". Az ötvenes évek csasztuska-hangjától a fiatalok viszolyognak, az utcára kivonuló, vitát provokáló, magukat agit-színháznak nevező francia diákok „hőzöngésétől" pedig az irányítók. Szentendre! Utcaszínház! - vághat vissza bárki, aki tudja, hogy vannak Magyarországon is utcára kiálló csoportok, a különbség azonban óriási. A miéink formás előadásokat mutatnak be, kifiguráznak, nevettetnek, szórakoztatnak. Távolról sem hasonlítanak például az anyaszült meztelenül daloló-táncoló nantes-i diákokhoz, akik így tiltakoztak úgy-mond „az emberi test elidegenítése el-len". De még a szelídebb formához sem. Íme: 1968. Párizs, metró: csatajelenet egy színes bőrű paraszt, egy gerilla, egy csúnya fehér ember - Wall Street - és egy katonatiszt részvételével, némán, táblákkal. A jelenet, melynek során végül megölik a fehér embert, három percig tart, az utána következő vita a körül-állókkal egy óra hosszat. A viták, beszélgetések nélkülözhetetlen elemei az agit-játékoknak.

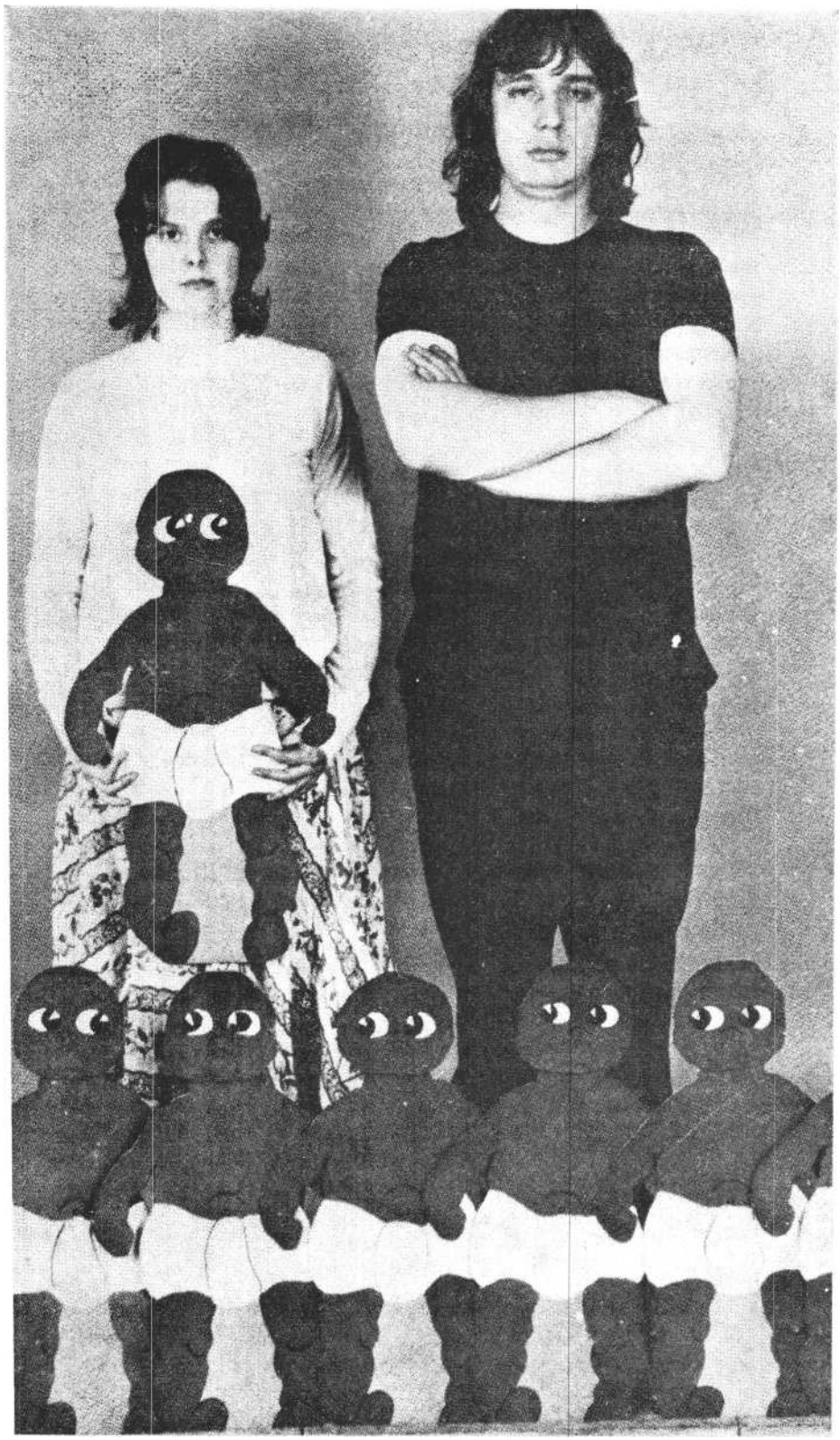
Az említett bradfordiak egy év alatt például a következő „projekteket" szer-

vezték: I. Működik a kormánypálca. Beszélgetés és vita a diákmegmozdulásokról, szemtanúk szembesítésével, film- és drámarészletekkel tarkítva. 2. Szentpétervár, 1917. Felvonulás az egész városban, a stratégiailag fontos pontok megszállása, Lenin megérkezése stb. 3. Csináljunk színházat! Játékok, improvizációk, közösen megírt darabok előadása. 4. Drezda bombázása: vizsgálat. 1945. február 13-14. éjszakáján az angol nehézbombázók támadása során 145 000 ember halt meg a városban. Szükséges volt ez? Vagy háborús bűn? A vizsgálat során bárki elmondhatja véleményét, felszólalhat a perben, amelyet híres jogászok vezetnek. s. A nőkérdés. Dokumentumok, film- és irodalmi szemelvények, nyílt vita a nők helyzetéről, egyenjogúságáról. Rögtönzött jelenetek a hallgatóság részvételével.

Ezek a megmozdulások - meg a más országokban dívók - nagyjából két műfajra különíthetők el. Az egyik happeningszerű, kissé parttalannak tűnő keveréke produkciónak, vitának, látványnak, tömegdemonstrációnak. Ezt a formát nevezik „projektnek", de használják „fiestaként", az egész várost érintő tömegünnepélyként is. A másik *a kreatív dráma,* amikor is az előkészített anyag valamelyest megszerkesztődik, amolyan epikus drámaféle válik belőle.

A nagyon erős társadalmi töltés nemcsak erre a fajta játékra jellemző, *az* alkalmazás minden műfajában visszatér a közvetlen, *cselekedtető személyiség formálás* követelménye, nem is akárhogyan. A polgári társadalmakban naponta meg-élt elgépiesedés, gondolkodási mechanikusság, elszigetelődés és magányosság ellen harcolnak a csoportok a maguk módján. Önismeret és a másik ember megértése, közös munka- és csoport-tudat, fejlett fantázia, alkotó -- azaz, nem rutinszerű, nem megszokott - válasz a világ dolgaira, eseményeire, a cselekvőkészség ébrentartása és fejlesztése a fő fegyvereik. Nyilvánvaló illúziójuk, hogy tevékenységük önmagában megváltoztatja a társadalmat, de nyilvánvaló eredményük az olyan társadalmi méretekben gondolkodó, közösségben tevékenykedő emberek nevelése, akik majd megváltoztathatják a társadalmat.

Hogy mekkora haszna lehet bárhol a világon a módszer alkalmazásának, arról csak egy példa a szórványos honi kísérletek közül. Az újpalotai lakótelep lila iskolájának nyolcadikosai, osztályfőnökük vezetésével elhatározták, hogy



Az angol külpolitika és a szegény kis négerek

megírják és előadják keserveiket a szülőknek és a tanároknak. Összeszedték az ellenőrző könyvek tanári és szülői üzeneteit, magnóra vették az őket rendreutasító szövegeket utcán, játszótéren, a tanári ordítozásokat az iskolában, összehordták életük dokumentumait, pályaválasztási tanácsadó szövegeket, munkábaállási csábítást és persze özönével a tilalmakat. Mindezt az osztályfőnök segítségével műsorrá szerkesztették és eljátszották. Szülők és tanárok sokkírozottan riadtak vissza, de talán gondolkozni is kezdtek a gyerekek élete felől.

A kreatív dráma fogalma újabb területekre vezet át. A fenti megoldás témaválasztás-anyaggyűjtés-megszerkesztés közönség előtti előadás) bizonyos teljességre, szuverén produktumra törekszik, más esetekben viszont lazábban folyik a játék, csak az egymás közötti konfliktusok feloldása, a kapcsolatteremtés új, laza forr-

máinak gyakorlása, esetleg az alkotó önkifejezés (expression creative) kipróbálása kedvéért. Akármi azonban a csoportok célja, a terapeuta által vezetett szocio- és pszichodrámán kívül a játékok bizonyos bemelegítéssel kezdődnek. Feltételezve ugyanis, hogy nem hivatásosokról van szó, szükséges a játékokhoz nélkülözhetetlen testi- és lelki-állapot megteremtése, bizonyos felszabadítás, koncentráció. E körül néha adódik egy kis hókuszpókusz, egy kevéske kacérkodás a „tudatnélkülivel", de a gyakorlatok világszerte általában jól szolgálják a testi-érzékszervi fejlesztést, a csoporttársak közötti bizalom kialakítását.

Néhány példa először az egyéni munkáról.

Odaragadtam. A gyakorlatot végző a földön fekszik - valamelyik testrésze „odaragadt" a földhöz. Ezt a testrészt - tenyeret, talpat, feneket, fejet stb. - felváltva kell a többi segítségével felrángatnia. Ugyanez megismételhető párban vagy hármasával: egyvalaki oda-ragad, a másik kettő - durvaság nélkül - megpróbálja kiszabadítani. A gyakorlat remek ismereteket nyújt kinek-kinek a saját vagy egy másik ember testének működéséről.

Hangos növények. Mindenki tetszése szerinti növény: fa, virág, bokor stb. Felsőteste, karja mozgásával nyílik, kókad, hajladozik, csőre vár stb. Mindezt tetszése szerint kíséri hosszasan ejtett magánhangzókkal, hallózással, sziszegéssel stb. (Így papíron rendkívül gyermetegnek tűnő gyakorlat. Ha a megvalósításra kerül sor, a huszonéveseknek is kedvelt mulatság, gátlásszabadítás, örömteli ismerkedés saját játékkészségükkel.)

Kreatív játékokról lévén szó, világos, hogy minden gyakorlat érzékszervekhez kapcsolódik. A látásnak, hallásnak, tapintásnak rendkívül nagy szerepe van. A verbális kapcsolatok kialakítása előtt kerül sor a test kifejezőképessége, a body-language fejlesztésére. Ugyanezeket a vonásokat egy árnyalattal gazdagabban mutatják a csoportépítő-kapcsolat-teremtő módszerek. Íme néhány feladat öt-hat, illetve tíz-tizenkét résztvevővel.

Egyszerre indulj! Egymás mellett állók csoportja utasítást kap arra, milyen tempóban menjen végig a szobán. Indítójel nincs, mégis egyszerre kell elindulniuk. (Hihetetlen tapasztalatokat nyújtó játék. Minden csoportban megmutatkozik a vezető típus, a rosszul alkalmazkodó, a jól koncentráló. A végrehajtók megérzik egymás testének legkisebb rezdülését, és ugyanakkor megtanulják fegyelmezni a saját „rezdüléseiket").

AÁEÉIOÖUÜ. Ezt a magánhangzósort felbontva, egymás után mondják a körben ülők. Aki elvéti, kilép, a mellette ülő elölről kezdi. (Meglepően gyorsan fogynak el a játékosok.)

Modulatsorok. A körben álló játé-kosok közül az első tetszése szerinti mozdulatot tesz. A következő folytatja, a kör végére „mozgástörténet" kerekedik. Más variáció: az első játékos öt-hat elemből álló mozdulatsort mutat be, majd egyenként sorban utánozzák. Az utolsó mozgása után újból megnézik az eredetit.

Nyiss ki! A csoport egyik fele összegubódzik, magába fordul. A többiek (páronként) szelíden, szép szóval, simogatással megpróbálják kibontani őket.

Ilyen és ehhez hasonló gyakorlatok sora előzi meg az igazi játékot, mármint a kitalált szituációk és személyek eljátszását. Eddig tart az általános technika, ettől a pillanattól kezdve eltérnek egymástól a más-más cél felé irányuló drámajátékok. Ha az említett „újpalotai" forma felé tart a társaság, akkor eddigre már össze-gyűjtött néhány dokumentumot, írásos és szóbeli tapasztalatot, és abból fogja meríteni a rögtönzések anyagát. Ha az alkotó önkifejezés gyakorlása a cél, akkor az eddigi érzékszervi-mozgásos ki-fejezésen kívül belép a munkába a vizuális-manuális alkotás is, a csoporttagok rajzolnak, festenek, ragasztanak, esetleg díszletet, jelmezt, kelléket készítenek a beszélgetések során kialakított történetekhez.

Az improvizálásra felhasznált történetek ugyancsak a célok által meghatározottak. A bradfordiak vagy az újpalotaiak tematikája világos: saját mondanivalójuk előkészítéseként rögtönöznek, majd a megkapott részeredményeket kidolgozzák. Az alkotó önkifejezés stúdióiban nagy tért hódítanak a mesék, fantasztikus történetek, történelmi tablók, ugyanígy a tömegkommunikáció termékei, ismert filmek, krimik, terrorcselekmények. (Gyakorlati tapasztalat alapján azt lehet mondani, hogy egy szabad önkifejezésre összegyűlt csoportban bármi szolgálhat rögtönzési témaként, ha egyszer a gépezet elindult. Még a magyarországi, közszerepléshez nem szokott, paraszti örökségként feszes-szemérmes pedagógustársadalom tagjai is bódultan feledkeznek bele állatutánzásokba, tárgyakkal való fantázia etűdökbe, kifejező és mulatságos élőképek-szoborcsoportok megalkotásába, ha megérzik a játék ízét.)

A legfeszítőbb társadalmi kérdések körül a szociodramatikus csoportok rögtönzései zajlanak. A példák előtt azonban talán nem árt az olvasó számára kissé részletesebben meghatározni, mit rejt ez a kifejezés, annál inkább, mivel hovatovább gyűjtőfogalommá válik, olyan alcsoportokkal, mint az agodráma, szerepjáték, maszkos játék stb.

Mérei Ferenc a következőképpen határozza meg a szociodrámát: „A dramatizálásban a kultúra adott rendszerét kell ... megjeleníteni. Ennek legfőbb módja az adott társadalom különféle kultúrköreinek, csoportjainak a konfliktusát dramatizálni."

A típusos konfliktusok a kisebbségi helyzetből, vallási ellentétekből, ideológiai problémákból, nemzedéki problémákból, a nők helyzetéből, az iskolarendszer ellentmondásaiból, a zárt család életviteléből fakadnak.

„Mindezek csak példák" - folytatja Mérei -, „mert hiszen az itt jelzetteken kívül szinte végtelen számú témát fogalmazhattak meg. Az élet minden területén vannak konzervatívak és modernek, zártak és nyitottak, kizárók és befogadók, üldözők és üldözöttek, és ezeknek összeütközései mindenütt csoportközi konfliktust alkotnak; ezek a konfliktusok értékek, elvek, kultúrkincsek kérdésében folynak, és a szociodráma révén élményszerűen, viselkedésszinten nyilvánulnak meg, tehát a problémát élővé, elevenné teszik."

Miben áll a technika? (Jelen esetben nem a terápikus, hanem a nemzetközileg kialakult egyéb formákról szólva.) Az előbb ismertetett mozgásos gyakorlatok közben vagy után sor kerül arra, hogy a csoport megfogalmazzon néhány, általa erősen érzékelhető társadalmi problémát. Az elmúlt nyáron egy a Nép-művelési Intézet által szervezett nemzet-közi tanfolyamon például a következő tíz téma foglalkoztatott egy osztályt: tizenévesek a családban, lakásgondok, alkalmazottak és vezetők viszonya, egy új ember beilleszkedési nehézségei, az elgépiesedő világ, az emberek manipulálása, munkanélküliség, passzivitás, az élsportolók és végül az öregek helyzete. A témákról folyó további beszélgetés-ben a csoportok olyan történetet keresnek, amely kifejezi fő gondolataikat, meghatározzák a helyszínt, spontán

helyzetgyakorlatokat mutatnak be, és azokat be-behelyezgetik az előzetesen megbeszélt témákba. Ott és akkor egy igazgató-pedagógus-konfliktus pillanatképe aratott tetszést, emellett döntöttek, ezt bővítették ki. Újabb helyzetgyakorlatsorozatokban, különböző, a tagság vagy a vezető által megadott szituációkban megvizsgálták a szereplők jellemét, környezetét, feltételezett családját, baráti körét stb. A következő alkalommal a tanár diákjai, majd azok szülei kerültek sorra, azok viselkedését elemezték a gyakorlatok. Konkrét feladat: érzelmi relációk a tanár körül. Az egyik csoport rögtönzése szokványos: tanár-diák-szerelem. A másik csoport: elkényeztetett kollégista lányok a tanárt kihozzák a sodrából, felszabadult ösztöneik hevességében megölik.

A szociodráma fontos motívuma, hogy csoport és vezető minden gyakorlatot megbeszél és értékel. Ez esetben a megbeszélésen az első megoldást teljesen elvetették, a második megoldással tovább dolgoztak. A játék egyébként akár abbamaradhatott volna, hiszen nem szükséges produkcióvá érlelni. A csoport másnap, ha úgy érzi, hogy az előzőről már minden t megmutatott, új problémába vághat bele.

Más, igen érdekes példát idézhetünk egy utrechti beszámolóból, mely az agodrámának nevezett játékformát ismerteti.

„ ...a játék szereplői felépítik magukban az elképzelt karaktert és szituációt. A játék során érthetővé kell tenni a saját elképzelést, ugyanakkor elegendő teret kell biztosítani a másiknak, hogy ő is érvényre juttathassa saját figuráját és helyzetét. Pontos szerepfelépítéssel indul tehát mindkét szereplő, de kellő rugalmassággal és toleranciával viseltetik a másik, számára eladdig ismeretlen elképzelése iránt." Ezt a játékot tehát ketten játsszák, és a rugalmas emberi kapcsolatok gyakorlóterévé változtatják a színt.

Az emberi kapcsolatok erősítése, rejtett tartalmaik felfedezésének szándéka, az egyéni motiváció felkutatása a szorosan vett pszichodrámával rokonítják az agodrámát. Mégis van különbség, nemcsak a célok, hanem az eljárások tekintetében is. Ilyen rövid ismertetésben nem vállalkozhatunk a pszichodráma jelentős történetének-hatásának-technikájának leírására, legfeljebb néhány laikus mondatra, ismertetésként. A J. L. Moreno nevéhez fűződő felfedezés annak idején, a húszas évek elején kétirányú volt, eredetileg a társadalmi feszültsé gek kifejezésére és levezetésére szolgált a Stegreif-theater, a rögtönző szín-ház formájában. Ezt később követte a személyiség indulatainak kiélésére, belső motivációjának feltárására alkalmazott játék. A fentebb ismertetett gyakorlatok, módszerek, technikák a pszichoszociodráma terápikus alkalmazása során fejlődtek ki. Az érzékszervi fejlesztés, a totális kapcsolatteremtés, az egyéni és csoportkreativitás nélkülözhetetlen eszköze a pszichodramatikus eljárásoknak. Fordítva azonban már nem igaz: a Moreno által felfedezett speciális pszichoterápikus mozzanatok, a „hasonmás" bekapcsolása a játékba, a „tükör"-feldolgozások - a játszott probléma azonnali visszatükrözése mások játéka által -, a szerepcsere nem jelentkezik *a nem* terápikus szándékú csoportok gyakorlatában.

Nagyjából Morenóval egyidőben működött, de nem Bécsben, hanem a prágai pedagógiai főiskolán Basilius Zenkowski, aki már az első világháború éveiben, Kijevben kísérletezett az általa didaktikus színháznak nevezett, az iskolai oktatásnevelést segítő játékok megteremtésével. Talán az ő működésé-nek is köszönhető, hogy Csehszlovákiában máig igen nagy érdeklődés tapasztalható a gyerekek drámajátékai iránt, hogy az angolszász iskolákhoz hasonlóan nagy figyelmet fordítanak a testi kifejezőképesség fejlesztésére, módszeres gyakorlatokat állítanak össze az egyes korcsoportoknak, és speciálisan képzett szakemberre, „dráma-tanárra" bízzák a „tárgy" tanítását. Lássuk ismét a gyakorlat példáit.

játékok öt-hét éves kor között Angliában:

Ugráljunk, mintha kis piros labdák lennénk.

Ugráljunk, mintha nagy pöttyös labdák lennénk.

Táncoljunk, mint a léggömbök a szélben.

Mondjunk színes mesét - amit említünk, azt is meg kell mondani, milyen színű.

Mondjunk hangos mesét, utánozzuk a mesében előforduló hangokat.

Ugyanez Csehszlovákiában:

Mutasd, hogy iszol füles és fületlen bögréből!

Hogyan tartja anyu a partvist, porszívót, hogyan gyújt be a kályhába? Ugyanezt hogyan csinálja apu?

Vajon mit jelent az „Ec, pec, kimehecc"-ben az, hogy ec, pec - találd ki! „És most gyorsan haza!" Mondd ezt a mondatot egy jó kutyának, egy rossz kutyának, egy ugató kutyának, amelyiktől félsz, önmagadnak, ha finom a vacsora, illetve ha semmi kedved hazamenni.

Játékok kisiskolások számára Írországban:

A pókok gyűlésre jönnek össze, megzavarják őket a szarvasbogarak.

Pókok futóversenye - utána lerajzoljuk a győztest.

Vonat megy, körülötte erdő, az erdőben tündérek, újból megy a vonat, városba érkezik, házak közé, a házakban gyerekek, hivatal, lovak stb. Mindezt zenére vagy csak vezényszavakra a gyerekek játsszák, ők a vonat, az erdő, tündérek, a város házai stb. Tovább is szőhetik a mesét.

Hallgassunk hangokat és utánozzuk: egy patakpart, az erdő, az utca, az iskola hangjait.

Miféle zajokból áll össze a hangkép?

Ki hall többféle hangot, ha csöndben vagyunk? Vajon mi keltette? Meséljünk róla!

Cirkusz érkezett a városba. Játsszuk el a bevonulást!

Játékok kisiskolások számára Csehszlovákiában:

Milyen szaga van egy ünnepélyre készülődésnek ? Miért?

Milyen hangjai vannak a nyárnak? Mutassuk be!

Tegyünk ki az asztalra néhány tárgyat, és találjunk ki mesét róla! Nézzünk meg egy képet egy ismeretlen képeskönyvben, és találjuk ki hozzá a mesét.

Az iskolai játékokban, a didaktikus színházban többről van szó, mint az emberiség örökölt szerepjátszó, utánzóképességéről. Új, motivált, cselekvő birtokbavétele ez a világnak. A módszer tendenciái minden országban láthatóan azonosak, az első években beszéd- és mozgásjavítás folyik, fantázia és koncentráció-fejlesztés, finomítják az érzékszerveket, szokatlan irányú kérdésekkel és az azokra adott átélt válaszokkal bővítik a világról szerzett tapasztalatokat. (Éppúgy, mint a többi forma, ez is előfordul Magyarországon, és ha a tanítót nem is hívják drámatanárnak, sok helyen fel-vállalja a tennivalókat. Nálunk az alsótagozatban a népdal, a gyerekdal, a gyerekvers vált a munka fogódzójává, ezek-

re épülnek az elsős ritmusgyakorlatok, érzékszervi játékok, apró rögtönzések. Százlábúak, Csodaszép Pejkók, Kutyafülű Aladárok történetei mellett itt is az érzékszervek, a koncentráció fejlesztése folyik, személyes, átélt tapasztalatokon keresztül színesedik, hangosodik, tapintódik, nyílik ki a világ.)

Nem lehet cél a teljes iskolai receptúra közlése, valószínű, hogy amúgy sem itt olvasná el, akit illet, ezért a soron következő évek anyagát átugorva, lássuk, mit tanít a „drámatanár" a kamaszkor-osztálynak ?

Ekkorra már kétfélét. Egyik ágon folytatódik a mozgás-beszéd-rögtönzés gyakorlás, de magasabb szinten, több társadalmi és személyes tapasztalattal gazdagítva.

Rögtönzött viták megadott témákra, beszédgyakorlatként, Angliában:

A a gázfűtést szereti, B a villanyt.

A vidéken szeretne élni, B a városban.

A szerint a nukleáris kísérletek befolyásolják az időjárást, B szerint nem.

Ugyanarról a vasárnapról A úgy véli, hogy cudar rossz volt, B, hogy remekül sikerült
és így tovább, vég nélkül.

Rögtönzött csoportjelenetek, páros akciókból felépítve Angliában:

Munkára jelentkezés egy vállalat központjában.

Váratlan esemény az osztályban: egy osztálytárs megszökött.

Marslakók érkeztek a városba.

Ugyanez Csehszlovákiában:

Megadott helyszínek: egy rendőrautó, egy teherautó, erdőben, városban, éjszaka, az autósztrádán. Tessék a történetet kitalálni.

Egy jelenet szereplői: Csstt!, Pszt!, Jaj!, Nonono . . . és Hahaha. Mi történik velük?

Pantomimes történet: találkozunk egy külföldivel, és megmutatjuk neki Prágát, közben elkésünk az óráról.

Mint a kicsiknél, itt is azonos a két országbeli gyakorlatok alaptendenciája: konfliktushelyzetek kreálása, társadalmi tapasztalatok feldolgozása és bővítése. Ezek a rögtönzések már jóval több munkával, sok-sok csiszolással készülnek, és éppúgy elemző megbeszélésnek vettet-nek alá, mint a szociodrámák fent említett jelenetei. Bizonyos rögtönzések segítséget adnak a különböző szaktárgyaknak is. A gyerekek a projectekhez hasonló szerkesztett műsorokat, esetleg kreatív drámákat készítenek történelmi vagy más témákról. Néhány cím egy angol iskolából: Thermidor, Robin Hood, A fekete halál (a középkor nagy pestisjárványa), Amerika felfedezése. Mindezeket bemutatják az iskola közönségének. A drámatanítás másik vonala ekkor már az írott drámákhoz kapcsolódik, de a klasszikus tananyagot, főleg Shakespeare-t, nemcsak elemzik, játsszák is. Díszlet, jelmez, kellék saját kivitelben készül, ugyancsak serkentve a gyerekek mindenoldalú kreativitását. Itt kapcsolódik vissza a maga természetes útján minden, amit a gyerek megtanult, egy magasabb rendű egészbe, a színikultúrába.

Talán nem lenne szükséges a leírtak hasznára külön felhívni a figyelmet, mégis össze kell foglalni a példák tanulságait, hiszen egyelőre keveset hallhat-olvashat belőlük a magyar közönség. (Hálával kell említeni a Népművelési Intézet oktatási osztályát, mint az egyetlen szervet, amelyik kötelességének tartotta és tartja az informálódást, a szakanyagok gyűjtését, fordíttatását, a külföldről hazatérők jelentkezéseinek legalább stenciles publikálását.) Önálló gondolkodás, alkotói felelősség, ön-tudat, érzékszervi frisseség, testi kifejezőkészség, csoportérzék és kreativitás - ezek a remélhető és a szakirodalom szerint elérhető erények. Ez a lista arra enged következtetni, hogy az oktatás-ügy lesz az első felkarolója a drámaművészet alkalmazásának, hiszen a játékokkal elérhető célok egybeesnek a tantervi reformban meghatározottakkal. Akár így lesz, akár nem, nálunk is eljött az ideje, hogy leküzdve az újjal szembeni szokásos idegenkedést, szélesebb kör-ben váljanak ismertté az alkalmazott dráma elméleti és gyakorlati eredményei.

BÉCSY TAMÁS

Az írott szövegek és a színjáték

Hubay Miklós és Takács József írásai (SZINHÁZ 978/12. sz.) a dráma és a színház viszonyáról folyó régi és mégis újkeletű vitához kapcsolódnak. Ehhez a problémakörhöz szeretnék hozzászólni.

Körülbelül a század eleje óta heves és okos érvek hangzanak el arra vonatkozóan, hogy a színpadon melyik tényező határozza meg a másikat: a drámaíró szövege a színház teljes eszköztárát, avagy fordítva. Élesebben fogalmazva: kinek kell szolgálnia, sőt kiszolgálnia a másikat: a színháznak-e a dráma szövegét, vagy a szövegnek a színházat.

A két „szembenálló" fél a hierarchiáért küzd, hiszen a drámaíró is, a színház is saját magának igényli a másikat meghatározó szerepet.

A *Jelenkor* 1974/10. számában megkíséreltük, hogy igen vázlatosan, s első-sorban ontológiai aspektusból szóljunk a dráma és a színház viszonyáról. Azt igyekeztünk bizonyítani, hogy itt nem alá-vagy fölérendeltségről, hanem *megfelelésről* van szó.

Nem szoktunk emlékezni rá, hogy már Arisztotelész elismerte, a dráma olvasva is értékes: „ ... a tragédia hatása ugyan-is előadás és színészek nélkül is létrejön ..."; illetve: „Egyébként a tragédia mozgás nélkül is megteszi a maga hatását, akárcsak az eposz, hiszen olvasás útján is kiderül értéke." (Arisztotelész: *Poétika;* Fordította Sarkady János; Magyar Helikon 1974; 18. és 67. old.) Nem egyértelmű tehát az az állítás, miszerint: „Egy színdarab nyomtatásban körülbelül annyi, mint egy fel nem épült, vagy felépült és elpusztult házról készített tervrajz." Sajátságos, hogy ezt a mondatot épp egy drámaíró írta le, Ténnessee Williams. (In: A színház ma; Gondolat 1970; 317.) Persze vannak más vélemények: „Ugyanígy megértettük azt is, hogy a szöveg önmagában szintén nem tartozik a színház szférájába ..." Az előbbinél is furcsább, hogy ezt pedig egy rendező mondja, Jerzy Grotowski. (In: A színház ma . . . 473.) Eléggé za-

varos a helyzet, ha épp egy drámaíró tekinti leírt szövegét a színház eszköztárával kiegészítendőnek, illetve ha épp egy rendező nem hiszi, hogy a szöveg csak „tervrajz".

Ebben a problémakörben nyilván két dologról van szó: (i) milyen a dráma szövege önmagában, vagyis nyomtatásban: kiegészítésre szoruló, vázlatos világot tükröz, idéz fel, „utánoz", avagy önmagában is teljeset és hiteleset, s ezért mint szöveg önálló, teljes és hiteles irodalmi műalkotás; illetve *(2)* milyen szerepet, funkciót tölt be a dráma szövege a színházban, tehát akkor, amikor élő emberek (színjátszók) hallható beszédében kerül kapcsolatba a befogadóval. A két kérdéskomplexumot - úgy véljük - a tisztességes elemzés számára el kell választanunk.

Nézzük először az utóbbit. Ugyan-csak „már Arisztotelész" megállapította : „Szerintem tehát a *művészeti ágakat az* különbözteti meg, hogy milyen eszközökkel végzik az utánzást". (Arisztotelész i. m. 7. Kiemelés tőlem, B. T.) Ismeretes, hogy Lukács György a „milyen eszközökkel végzik az utánzás" problémakörét egy bizonyos szempontból összekötötte az egynemű közeg fogalmával. Két egynemű közeget állapított meg, a „tiszta láthatóságot" és a „tiszta hallhatóságot". Ez annyit is jelent, hogy a valóság teljes, tág, nem sematikus tükrözése, „utánzása", felidézése avagy művé formálása az egyes művészeti ágakban csak látható, a befogadóba csak a látás révén bejutó eszközökkel (képzőművészet), illetőleg csak hallható eszközökkel (a zene) történik. Mivel a színházban a teljes színjáték egy része hallható (a beszéd, a zene, a zörejek stb.), a másik pedig látható (a színész mozgása, gesztusai, mimikája, a díszlet, a fény stb.), többen azt vallják, hogy a színházban „kettős egynemű közeg" érvényesül. Az irodalom esetében nyilván nem *a tiszta* láthatóság ésjvagy *a tiszta* hallhatóság az egynemű közeg, ha a „tisztán" olyan eszközöket értünk, amelyek az érzékszervekre ható ingerek révén jutnak a befogadóba. Ha a „tiszta" láthatóság vagy a „tiszta" hallhatóság kritérium, akkor az irodalomnak nyilván nincs is egynemű közege. Az irodalomban a *benső* látásról és a *benső* hallásról van szó; méghozzá mind a kettőről, s mégsem mondjuk, hogy az iroda-lomnak „kettős" egynemű közege van.

Lukács György gondolatát akkor hasznosíthatjuk gyümölcsözően, ha meghatározzuk az egynemű közeg funkciójá nak hordozóit. Ehhez azonban meg kell különböztetnünk az adott művészeti ág teljes egynemű közegét annak anyagától; vagyis meg kell jelölnünk azt az anyagot, amelyen a láthat ság és a hallhatóság felépül, illetőleg, amelynek a segítségével az adott művészeti ágon belül a valóság „utánozható" tükröztethető, fel-idézhető és műalkotássá formálható. Egy festő akármit akar művé formálni (arcot, tárgyat, hangulatot, komikumot stb.) kizárólag a vonal-szín-alak (forma) segítségével tudhatja; a zeneszerző csak zenei hangok segítségével; egy író pedig kizárólag nyelvvel formálhat bármilyen valóságanyagot műalkotássá. Pontosabban: minden művész az előbbiek *rendszerével. Í*gy a vonal-szín-alak (forma), a zenei hang, a nyelv, illetve ezek rendszere az adott művészeti ág egynemű közegének anyagaiként határozhatók meg; vagyis mint olyanok, amelyek a legfontosabb és teljességgel nélkülözhetetlen alapjai az adott művészeti ágban létrejövő műalkotásnak. Igy az egynemű közegnek, illetve elsősorban anyagának minden művészeti ág esetében az a funkciója, hogy a valóság különnemű tényezőit egyetlen, jelrendszerként funkcionáló közegbe hozza, hogy mindazokat, amelyek a primér valóságban külön-nemű törvényszerűségek alapján és következtében léteznek, egyneműsítse azért, hogy lehetségessé váljon a valóság tükrözése, utánzása, felidézése, művé formálása. Ezen anyagok alapvető jelentőségét bizonyítja, hogy a festészetből, a zenéből, az irodalomból sok mindent „kivonhatunk" - persze mást és mást -, csak egyet nem: az adott egynemű közeg-anyagot. Ha ugyanis ezt tesszük, akkor az adott mű vagy az adott művésze-ti ág „nem van"-ná, azaz nem létezővé válik. (Azért használjuk ezt a csúnya szókapcsolatot, mert a magyar nyelvben a „nincs" nemcsak azt jelentheti, hogy „nem van".)

Ha a színjáték és a dráma viszonyát akarjuk eldönteni, azt kell meghatároznunk, hogy önálló művészeti ág-e a színjáték. Önálló művészeti ágnak az tekinthető, amely más művészeti ágaktól teljesen különböző egynemű közeg-anyagot használ a valóság tükrözésére, utánzására, felidézésére. Ez a közeg-anyag semmiképp nem lehet a nyelv, hiszen ez az irodalom - természetesen mindhárom műneme - egynemű közegének anyaga. Az egynemű közeg-anyag alapvető ismérve, meghatározásának kritériuma, hogy ha kivonjuk az adott műből vagy művészeti ágból, az „neni van"-ná válik. A színjátékból is sok mindent kivonhatunk - díszletet, fényt, sőt a szöveget épp-úgy, mint a rendezőt -, csak egyet nem, a színészt, a színjátszót, mert ha ezt „kivonjuk", a színjáték megszűnik létezni. Mivel a színjátszó élő ember, élő - akár felidézetten élő - mivolta csak akkor valósul meg, ha egy másik színjátszó által - s a másik őáltala - tárgyiasul. (Lukács György az ember létére vonatkozóan így idézi Marxot: „Egy lény, amelynek nincs tárgya önmagán kívül, nem tárgyias lény. Egy lény, amely maga nem tárgy egy harmadik lény számára, semmilyen lényt nem lát tárgyaként, vagyis nem viselkedik tárgyiasan, léte nem tárgyias. - Egy nemtárgyias lény *nem-lény* (Unwesen)." (Lukács György: *A társadalmi lét* ontológiájáról I-III. Magvető Kiadó, 1976; 1/303.) A tárgyiasulás tehát *helyzetek* létesítése, s egy test az általa és a másik által létesített helyzetben tárgyiasul. A testekkel létrehozható műalkotásra az ad lehetőséget miként a vonal-színalak (forma), a zenei hang, a nyelv által létre-hozható műalkotásokra is -, hogy az egynemű közeg-anyagok jelek, illetve *jelrendszerek.* A jel olyasmit jelöl és jelent, ami nem ő maga. A nem ő magát jelölő és jelentő testtel a színész ugyancsak nem az ő saját helyzeteit jelölő és jelentő helyzeteket határoz meg. A színjáték egynemű közegének anyaga - tehát az az arisztotelészi értelmű eszköz, amellyel az utánzás történik - a színész jellé váló testével létesített, ugyancsak jellé váló helyzet; vagyis a színjáték a valóságot - annak bármely részét - utánozni, felidézni, tükrözni, műalkotássá formálni a testtel létesített helyzettel tudja. Ezért a *testtel létesített helyzet az* az alap, amelyen a színjátéknak mint színjátéknak a léte felépülhet; ennek a művészeti ágnak ez az egynemű közeg-anyaga.

Ismeretes, hogy a testtel létesített helyzetnek *része* lehet a beszéd, amelynek egyik szegmentumát - a fizikai hallhatóságot, sőt a beszéd minőségét a hangszínnel, hangsúllyal stb. a színész ugyancsak a testtel produkálja, miként ezzel produkálja gesztusait, testtartását, mimikáját, illetve az összes kinezikus és proxemikus tényezőket. A színjáték beszédévé lehet tenni a teljes egészében előre rögzített irodalmi műalkotást, a drámát; a részleteiben vagy vázlatában rögzített szöveget (például a commedia dell'artéban); sőt ezt rögtönözni is lehet. (A testtel létesített helyzetből a beszéd és a szöveg teljesen el is maradhat, ám

ez így nem lesz színjáték, hanem a testművészet egy másik műneme.)

Az írott dráma szövege két lényeges és egy járulékos részre osztható: „név"-re (például Hamlet) és dialógusra; valamint az úgynevezett „szerzői instrukciókra". Az írott szöveg szerves része csak a „nevek" és az általuk elmondott dialógusok. Mivel a „nevek" embereket jelölnek, közöttük is szükségszerűen jön létre helyzet, amelyben tárgyiasulnak, méghozzá olyan helyzet, amely a testek-kel létesített helyzethez lényegében hasonló. Ez az alapvető oka annak, hogy a dráma mint irodalmi műnem és a szín-játék, amely egy másik művészeti ág egyik műneme, *meg felelnek* egymásnak. A színjátékban a „név" helyébe élő test-tel jelölt és jelentett, „mintha"-életet élő alak kerül. Ez semmiképp nem jelen-ti azt, hogy a drámában csak „kényszerűségből" áll „név" a „test" helyett, mint ahogy azt sem, hogy a színjátékban a realizáció vagy az interpretáció kedvé-ért, és ezek megvalósulásáért kerül a „név" helyébe „test".

Véleményünk szerint, az előbbiekben kifejtettek alapján arról van szó, hogy a különböző egynemű közeg-anyagok következtében más és más művészeti ágba tartozik a dráma (az irodalomába) és a színjáték (a testművészetébe). A dráma képes önmagában is önálló, totális és hiteles világot tükrözni, utánozni, felidézni a művészi-drámai nyelvvel, és a szín-játék is képes önálló, totális és hiteles világot felépíteni egy egészen más egynemű közeg-anyaggal, a testtel létesített helyzetek rendszerével. Mivel az utóbbiban testtel - és nem „nevekkel" - léte-sített helyzet az egynemű közeg anyaga, s az így létesült helyzetben a test nemcsak a szöveggel tárgyiasul - mint ahogy a „név" csak ezzel az írott drámában -, a szöveg, az írott dráma csak *része* lesz a testtel létesített helyzetnek. Az irodalmi műalkotásként létező dráma így egy másik egynemű közeg-anyagba, vagyis egy másik művészeti ágba kerül át, ahol nem egyedül ő maga építi fel a világot ön-állóvá és hitelessé, hanem ebben csak rész. A színjáték forrásai között a dráma csak az egyik, s ez így nem „bontakozhat ki", nem válhat „tervrajzból épületté", hiszen önállóan nem hitel nélküli vázlat és nem tervrajz; ahogy a színjáték sem „viszi vissza" az élethez a drámát, mivel nem „életet" teremt, hanem a testekkel létesített, jelrendszerré váló helyzetei révén hoz létre műalkotást.

A dráma azonban nem akármilyen részévé lesz a színjátéknak. Hadd szögezzük le azonnal, nem azt akarjuk mondani, hogy alapvetően minden részében meghatározó része.

Ha előre rögzített, írott szöveg épül be a színjátékba, akkor a „név" helyébe lépő „test" számára nagyon is meghatározók lesznek a „név"-nek a dialógusokban rögzített helyzetei. Nemcsak a „nevek" sorrendje határozza meg igen nagy mértékben a „testek" megszólalási sorrendjét, hanem a „nevek" egymáshoz való vonatkozásai a „testek" egymáshoz való vonatkozásait is; sőt, azt is előre megadja, hogy a test az általa megvalósított helyzet egyik részeként mit valósítson meg, azt tudniillik, hogy mit mondjon. Azonban minden jellemhez, szociológiai értelmű státushoz, magatartás-hoz, érzelemhez a valóságban is szükségszerűen hozzátartozik a testtel létesíthető - méghozzá koronként más és másfajta - magatartás, gesztus, mimika stb. Így alapjaiban a „testre", pontosabban a színészre van bízva, hogy a testtel létesített helyzet egyéb részeit, a beszéden kívüli részeket miként és hogyan formálja meg. Az „egyéb részhez" alapvető dolgok tartoznak: a „test" általános magatartásának, benső világának, külső megnyilvánulásainak megalkotása, műalkotássá formálása. A színész teste *csak* a beszéddel, *csak a* szöveggel képtelen volna színjáték-műalkotást formálni. Voltaképp a színész művészete ezért: a testtel mint jelrendszerrel felépülő művészi világ megteremtése, amelyhez vagy felhasznál-j. a beszédet vagy nem.

A fentieknek természetesen további, de most tárgyunktól messzire vivő következményei vannak, s ezért ebbe az irányba nem haladhatunk tovább.

Mi a tényállás akkor - s ezzel az írásunk elején említett első kérdéskomplexumra térünk át -, ha az írott, előre rögzített szöveg nem épít fel önmagában önálló és hiteles világot ? Először rögzítenünk kell: mikor, milyen esetben teljes, önálló és hiteles a csak „névvel" (nevek-kel) és dialógusokkal megformált világ?

A dráma - ahogy már többször és több helyen igyekeztünk bizonyítani - szituációból kibomló cselekményt tár elénk. A szituáció emberek közötti olyan viszonyrendszer, amely potenciálisan magába zárja, hogy az emberek közötti vonatkozások mostantól kezdve már nem haladhatnak tovább az időben azzal a tartalommal, ahogyan eddig; illetve, hogy a jövőben miféle cselekvéseknek kell bekövetkezniök az emberek közötti vonatkozások mostani megváltozása következtében. A létrejött, kialakult szituációnak akkor van teljesen hitele, ha a történelmi-társadalmi értelemben, annak lényegét tekintve szükségszerű; vagyis az itt és most értelmében vett lényeges társadalmi mozgásirányoknak kell megtestesülniök az alakokban (a „nevekben"), méghozzá úgy, hogy bennük a mozgásirányok totalitása jelenjen meg, és az meg is jelenjen. Az alakok, a „nevek" drámabeli cselekvéseinek a szituációban potenciálisan már meglévő okokból és motívumokból kell bekövetkezniök. Ha ezen feltételek adva vannak, a drámában önálló, totális és hiteles világ épülhet fel. (Természetesen csak épülhet, mert a művészileg magasrendű drámához ezen feltételek még nem elegendőek, de mindenképp szükségesek. Drámának nevezhető tehát a képződmény, ha ezen feltételek érvényesülnek, még ha művészileg nem is okvetlenül magasrendű drámának.)

Az írott dráma világa tehát nem lesz hiteles és önálló - vagyis voltaképp nem lesz dráma az ilyen írott szöveg -, ha (i) a szituáció nem az adott történelmi-társadalmi itt és most lényeges mozgásirányait, hanem csak egyedi-egyéni mozgásirányokat magukba záró alakok („nevek") között alakul ki; ha (2) a szituáció létrejöttét nem ilyen mozgásirány, ha-nem hangulat, véletlen, esetlegesség stb. eredményezi, ha (3) a „nevek" megnyilatkozásainak egyéni okai és motívumai nem esnek egybe a társadalmi-történelmi értelmű lényeggel mint okkal és motívummal, vagyis ha ezek *csak* egyéniek. Ha ilyen képződményekkel találkozunk, akkor a bennük levő világra vonatkozóan azt szoktuk mondani: „ilyen is van az életben".

Az úgynevezett népi színjátékok fennmaradt szövegei - például a trufák - *ebből a szempontból* éppen olyanok, mint a „jól megcsinált színművek". Ezek a szövegek - s ez a megállapítás egyáltalán nem pejoratív, csak a különbséget igyekszik hangsúlyozni - nem tükröznek, nem utánoznak vagy nem idéznek fel önmagukban is önálló és főként hiteles világot. Minden trufa és minden „jól meg-csinált színmű" világa csak azon az alapon hiteles, hogy „ilyesmi is előfordul-hat az életben".

Mostanában sok olyan szöveget építenek be egy színjátékba, amelyek nem népi színjátékok, és nem nevezhetők „jól megcsinált színműnek" sem, de amelyek - kizárólag ebből a szemszögből - azonosak azokkal. Ugyanis az ilyen szöve-

gek is *kiegészítésre* szorulnak ahhoz, hogy az általuk felidézett világ valóban önálló és hiteles legyen, mivel ezek éppen a társadalmi-történelmi értelmű lényeg híjával nem önálló irodalmi alkotások, vagyis nem drámák. Ezek - miként a trufák és a „jól megcsinált színművek" - *színjátékszövegek,* mert a bennük felidézett, tükrözött világ csak a testekkel létesített helyzetek egyéb - a beszéden kívüli - összetevőivel válik önállóvá és hitelessé. Az ilyen szövegek már írott formájukban is arra valók, hogy egy szín-játék részévé legyenek.

lia ilyen szöveget épít a színjáték a testtel létesített helyzetekbe, akkor a színésznek sokkal *nagyobb lehelősége* (és ugyanakkor feladata is) van abban a tekintetben, hogy hitelessé tegye a csak a szövegben nem hiteles alakot. Ezekben az esetekben a színész vitathatatlanul ön-álló művészete sokkal jobban érvényre juthat és megnyilvánulhat, sokkal egy-értelműbben, pregnánsabban vehető észre. Ezekben az esetekben ugyanis azokat az alakokat, akiknek az írott szövegben nincs meg a kellő történelmi-társadalmi hitelességük, hitelessé kell és lehet tenni a testtel létesített helyzet egyéb összetevőivel. A színész a metakommunikációs tényezőkkel - gesztus, mimika, hangszín, hangsúly, hanghordozás, az alakok testtel kifejezhető általános magatartása stb., - még az adott alak magatartásának, gesztusainak - és csak ezeknek! - a társadalmi-történelmi értelmű itt és most hitelét is képes megteremteni; noha ugyanazokkal az eszközökkel legfőképpen az alak hitelének másik összetevőjét teremtheti meg: az *egyéni* pszichológiai okokat, motívumokat.

A húszas, harmincas évek filmjeinek színészi alakításaiból kitűnik, hogy egy adott jellem, társadalmi-szociológiai státus vagy érzés testi megnyilvánulásai koronként mennyire változnak. A „szerelmes" nem azért „pihegett", a színész-nő nem azért tette kezét a szívére, az amorózó nem azért nézett olyan „mély-értelműen" és nem azért rakott arcára csábmosolyt, felhúzva egyik szemöldökét, hogy a korabeli néző kacagjon, ha-nem mert ennek az érzésnek ezek voltak az „ideális" testi megnyilvánulásai. És teljesen hihetetlen, hamis lenne ma a kiszolgáltatott kisembert azzal a testtartással, hanghordozással, „spétreakcicíkkal", „motyogással" megjeleníteni, amelyekkel Kabos Gyula tette. Tehát minden korban más és más - tágan értelmezzük: minden testi megnyilvánulást beleértve - gesztusrendszer társul egy adott jellemhez, emberi helyzethez, szociológiai státushoz, érzelemhez.

A színész művészetének lényege, magja - még az önálló és hiteles alakokat megformáló régi vagy új drámák esetében is - az, hogy az alak, az azzal kifejezhető mozgásirány, annak hiteles benső állapota, az ezzel kifejezhető világkép-részlet a testtel létesített helyzetek révén, elsősorban a metakommunikációs tényezők segítségével válik műalkotássá. A színész tehát az adott jellem, magatartás, státus, érzelem adott korban - a színjáték korában! - érvényes benső állapotát és az ezt kifejező testi megnyilvánulásokat formálja műalkotássá, művészetté. (Ezért nem anakronizmus például Jagót mai huligánként játszani.) Azt ugyanis, hogy egy adott jellemhez, magatartáshoz, érzéshez a különböző korokban milyen konkrét benső állapotok és milyen gesztusrendszer társult, pontosan csak azóta tudhatjuk, amióta film van. De ha pontosan tudnánk is, nyilván szükségtelen és értelmetlen lenne egy görög vagy romantikus dráma előadásakor az éppen akkor érvényben volt benső állapotokkal és gesztusrendszerrel megformálni az alakokat. (Ez természetesen a színjáték mindig „éppen most" folyó, élő voltából következik, de erre nincs módunk kitérni.) A színész által megformált műalkotás másik forrása - az egyik ugyanis az írott szöveg „neve" -- az adott kor, abban a korban az adott jellemhez, érzelmekhez tartozó belső és külső magatartások és az általános, tág értelmű gesztusrendszerek; az emberek belső állapotai és testi megnyilvánulásai.

Ahogy említettük: ha az írott szövegben felidézett alakok és világ önmagában nem hiteles, a színészeknek sokkal nagyobb lehetőségük van arra, hogy pregnánsan elénk állítsák önálló művészetüket. Ugyanez áll a színház teljes eszköztárára is. A színház önálló művészetét megmutatni és kibontakoztatni akaró vágy és törekvések különösképpen az-óta határozottak, amióta a „rendezői színház" kialakult, vagyis amióta a szín-ház a rendezőben találta meg azt a mű-vészt, aki a színjáték teljes világát képes felépíteni, aki a komplexitást úgy tudja összefogni, hogy egyben önálló, totális és hiteles műalkotássá bontakoztathatja ki a színjáték világát. A színjátékszövegek beépítése esetében különösképp a rendezőnek van nagy lehetősége arra, hogy a színjáték teljes világát, világképét, közlendőjét a rendelkezésére álló eszközökkel, vagyis a színjáték önálló eszköztárával jelenítse meg, építse föl. Főként ezt fejezi ki, hogy az utóbbi időkben a színházak nem drámákat igényelnek és szeretnek, hanem színjátékszövegeket. Így ez a jelenség nem okvetlenül hiúsági vagy hatalmi kérdés, hanem az önálló színházművészet megvalósításának-megvalósulásának igénye.

De oka van annak is, hogy az írók jó része dráma helyett szintén színjátékszöveget ír. A kérdés elemzését sok irányból elkezdhetjük. Most kezdjük a drámaszöveg harmadik csoportjának, az úgynevezett szerzői instrukcióknak a problémájával.

Ez a szövegrész nem szerves tartozéka a drámának, hiszen csak az író megnyilatkozása, s nem az alaké is, mint bármelyik dialógus. A drámaíró, hacsak nem szerepelteti „kvázi-önmagát" egy akármilyen „név"-vel, nem lehet része a szituációnak. De ha ő maga ezen a módon szereplő alakja is a drámának, nem ez az énje írja a „szerzői instrukciókat", így ezek sohasem szituációból fakadó szövegek.

Az „instrukciók" általában kétféle tartalmúak : vagy az alak fizikai mozgását közlik (például „Szellem jő", „Hamlet és Laertes vívnák"), vagy arra a lelkiállapotra, benső állapotra utalnak, amelyben az adott dialógusrész elhangzik („vidáman", „feszült figyelemmel" stb.). E kettő egyesülhet is olyan fizikai mozgások közlésében, amelyek valamiképpen lelkiállapotra is utalnak (például „lehorgasztott fejjel"). Feltűnő és jellemző, hogy Shakespeare-nél és kortársainál, sőt még Racine-nál is alig találunk lelki-állapotra utaló instrukciókat, ezek a romantikus drámákban szaporodtak el, s a XIX. század második felétől kezdve váltak jelentős tényezőket közlővé.

Az ide vezető okok között feltétlenül említeni kell, hogy a dráma szituációból fakadó cselekvéssorokat ábrázol, s ebben az összefüggésben most a cselekvésen van a hangsúly. Almási Miklós A *drámafejlődés útjai* című művében kimutatta, hogy a kapitalizmus kezdeteitől miért, miképp és hogyan veszti el az emberek cselekvése azt a jellegét, hogy az egész embert, az ember személyiségét és egyéniségét reprezentálja és/vagy fejezze ki. A munkamegosztás az embert a végtermék elkészítésében egy egészen kicsiny részterületre helyezi, ahol a helyzettel járó tevékenység elvégzésére, s nem az illető személyiségéből fakadó tettekre van szükség. A valóság összetettsé-

ge, megszervezett volta létrehozza a szociológiai értelmű státusokat, azok íratlan, de mindenki által tudott törvényszerűségeivel. (Mindenki tudja, mi az „apa", a „vevő", a „tanár", a „vállalatigazgató" stb. dolga.) Ezek a státusok az emberrel a szociológiai helyzet által követelt cselekvéseket tétetik meg s ezek igen sok esetben függetlenek az adott ember személyiségétől, egyéniségétől, és az ebből fakadó cselekvéseitől. Ha valaki reggel *mint* apa és/vagy férj cselekszik, munkába menet az autóbuszon *mint* utas, munkahelyen *mint* könyvelő és *mint* beosztott és/vagy *mint* főnök (nem mint szerepről van szó), munka után egy üzletben *mint* vevő, este *mint* férj és *mint* apa, akkor cselekvéseinek nem tényszerűségei hordozzák és fejezik ki az ő személyiségét - hiszen minden apa, minden utas, minden könyvelő alapjában ugyanazt teszi -, hanem a cselekvések apró, a részletek-ben megnyilvánuló *minőségei.* Vagyis azok, *ahogyan, amiként* teszi meg az általános, az azonos státusból fakadó, sokak által megtett ugyanazt a cselekvést.

A személyiséget, az egyediséget azonban egy drámában akkor is meg kell valahogyan mutatni, ha ábrázolni nemigen lehet, ha az csak a cselekvések minőségeként érzékíthető meg. Ezért ettől kezdve a „szerzői instrukciókban" közlik azokat a benső minőségeket, amelyek egyedivé, speciálissá teszik a minden hasonló státusban lévő ember tényszerűségében közös, azonos cselekvéseit. Amíg a benső állapotok apró változásai és azok minőségei az egyéniséget és a társadalmi mozgásirányt kifejező és *kifelé* irányuló cselekvésekké voltak tehetők, még nem volt szükség arra, hogy ezeket „szerzői instrukciókban" közöljék. A bizonyság erre Racine drámái, ahol a benső világ apró rezdülései még a dialógusokba épített cselekvések, s ahol jóformán alig találunk szerzői instrukciókat. De amikor már nem a kifelé irányuló cselekvés, csak a cselekvések minősége hordozhatja az egyéniség megnyilvánulásait, a benső állapotokat, a cselekvések minőségeit dialógusban sem mondhatja el az alak. Ha ugyanis elmondaná, ez a sportközvetítésekhez hasonló beszámoló lenne belső állapotáról, s ezáltal a dialógus mint dialógus válna hihetetlenné. Az alakok fizikai mozgását is azért közölték a dráma kezdetei óta „instrukciókban", mert ha a dialógusban mondják el, ugyancsak „közvetítéssé" válnának, s így dialógusban, dialógusrészként ezeket sem mondhatja el hitelesen egy drámabeli alak egy olyan másik drámabeli alaknak, aki ugyanazt a fizikai mozgást maga is látja.

Az „instrukciók" így voltaképp egyáltalán nem a rendezőnek vagy a színésznek szólnak, hanem az olvasónak. (A lelkiállapotokra vagy az ezeket kifejező mozgásokra vonatkozókat egyébként so*ha* nem valósítják meg a leírt formában a színházi előadásban.) Az „instrukciók" az olvasó számára látják el a dialógus szövegét olyan tartalommal, jelleggel, minőséggel, amelyek egyfelől épp dialógusba nem építhetők hitelesen, de amelyeket - másfelől - bele kell vagy hozzá kell számítanunk a dialógusban kibomló cselekvésekhez, mint azok egyediségét, specialitását, a személyiséget kifejező voltát.

Lényegében ugyanez a helyzet a dráma fizikai terének leírásával is. Shakespearenek elegendő volt ennyi: „Athén és egy közeli erdő", J. Fletchernek: „Erdei táj" *(A hűséges pásztorleány).* Maeterlinck viszont már ezt írta: „Ősöreg északi erdő, mintha öröktől fogva ott állna a sűrűn csillagos ég alatt" *(A vakok).* Nyilván nincs a világon olyan díszlettervező, aki olyan díszletet tudna a színpadra helyezni, amelyről a mit sem tudó néző azonnal észreveszi, hogy ez épp egy olyan „ősöreg északi erdő", amely „mintha öröktől fogva ott állna a sűrűn csillagos ég alatt". Amikor az emberi cselekvés már nem hordozhatja az egyéniséget vagy a személyiséget, a közös cselekvések apró minőségein kívül hordozhatja ezt vagy ennek lenyomatát az emberi környezet hangulatisága és vagy más specialitása. Így a dráma fizikai terének részletes leírása - rendszerint művészi nyelven - azért történik, hogy az ebben a szövegben is benne rejlő specialitást az olvasó számítsa *hozzá az* alakok dialógusaiban megnyilvánuló cselekvéseihez, mint azok egyéni minőségét.

Ma a lényeges társadalmi mozgásirányok - illetve bizonyos fajtáik - erőteljesebben jelennek meg a közös cselekvések minőségeként, mint a tényszerűségében is önálló, a státus-cselekvésektől független cselekvésekben. Ma nemcsak a munkatevékenységben, hanem a köz-élet egyéb cselekvéseinek esetében is különböző státus-cselekvéseket végzünk, vagyis sokan tesszük, végezzük, cselekedjük ugyanazt. Ha valaki tisztességesen és öntudatosan dolgozik, csak a másokkal tényszerűségében közös cselekvés minősége által különbözik attól, aki „éppen hogy csak" elvégzi a munkáját - hiszen ez is elvégzi -, vagy attól, aki mindenféle öntudat nélkül végzi a dolgát. Így a társadalmi mozgásirányoknak egy jó része inkább a cselekvések minősége-ként jelenik meg, mintsem tényszerűségé-ben is önálló és az egyéniségből, személyiségből fakadó tettekben, cselekvésekben.

Ebben a helyzetben viszont igen nehéz valódi drámát írni. A dráma szituációból kibomló *cselekvéssort* idéz fel, tükröz és utánoz, ám ma igen sok területen csak olyan cselekvéssort, amelyet nagyon sok ember tényszerűségében egyformán végez el, vagyis olyat, amely mint cselekvés és cselekvéssor nem jelöli az emberek egyéniségét, személyiségét, sőt bizonyos esetekben még a társadalmi mozgásirányt sem. Így olyan szöveget kellene írni, amely nem a cselekvésben, hanem ezek minőségében képes kifejezni és hordozni a társadalmi mozgásirányokat és az emberek egyéniségét, személyiségét. Márpedig ezeket hitelesen megérzékíteni nem annyira a dialógusban írott szöveg tudja, mint inkább - és elsősorban - a színész az alak általános magatartásával és tág értelmű gesztusrendszerével. (Ugyanez a helyzet a drámában felidézett világ teljességével, illetve a színjátéknak a rendező által megteremtett teljességével. Ez a kérdés a rendező helyzetének, funkciójának elemzését igényelné, de erre most nem térhetünk ki.) A színjátékszövegek éppen azért szaporodtak el, mert végtelenül nehéz az írott drámában mindenképp hiteles világot tükröztetni, felidézni, műalkotássá formálni, hiszen ott csak „nevekkel" és dialógusokkal lehet. Így és ezért íródnak „vázlatok", tervrajzok, vagyis a szín-játék által valóban kiegészítésre szoruló színjátékszövegek.

Azonban a drámaíró számára ez a helyzet nem „végzetes", illetve nem teszi lehetetlenné, hogy valóban *drámát* írjon. Csak nehéz drámát írni, talán nehezebb, mint a történelem során bármikor.

Véleményünk szerint a fent elmondottak következménye az is, hogy ma - bármilyen a „magyar színház" egyébként - egy-egy alak színészi megformálásában hitelesebb, jobban kimetszett-megmutatott társadalmi-történelmi mozgásirány jelenik meg, mint amilyen ugyanazé az alaké a színjátékszövegben. Többek között ez is hozzájárul annak a nézetnek az erősödéséhez, miszerint *a dráma a* színházban kapja meg a maga teljességét, értékét, szépségét, noha itt természetesen nem drámáról, hanem színjátékszövegről van szó.

Így a színház igénye és a mai írók

egyik lehetősége, hogy tudniillik színjátékszöveget írjanak dráma helyett, voltaképp találkozik egymással.

Persze a színjáték is csak akkor mélyülhet el igazán, ha egy már önálló és hiteles világot tükröző dráma „nevei" konstituálják a „testek" közötti vonatkozások egy részét. A „nevek" között létesült helyzetek *tartalmainak* egy tekintélyes szegmentuma a dialógusok tartalmaiban jelenik meg, s így a „testek" közötti vonatkozások tartalmainak egy jelentős részét is az ő beszédük jeleníti meg. A „testek" vonatkozásainak csak egy másik részét, szegmentumát hordoz-hatják és jeleníthetik meg a magatartás, a gesztusok, a kinezikus és proxemikus tényezők. A „nevek" cselekvéssorai a „testek" cselekvéssorainak egy jó részét, s főként azok tartalmát is meghatározza, vagyis a színjáték cselekményének a tartalmát is. Éppen ezért, ha a „nevek" vonatkozásai és cselekvései társadalmi-történelmi értelemben nem hitelesek, ilyen értelmű hitelt a színész sem adhat a „testek" közötti vonatkozások egy jó részének és a cselekvések tartalma egyik szegmentumának. Ő ilyen értelemben hitelessé csak a „testek" színészileg megformált magatartását, gesztusrendszerét teheti. A vonatkozásoknak a beszédben megjelenő tartalmát a színész az alak egyéni, pszichológiai hátterének hitelével tudja ellátni, de nem tud teljes értékű társadalmi-történelmi hitelt adni. Mivel azonban a magatartás és a gesztusrendszer társadalmilag-történelmileg hiteles, az alak vonatkozásainak a beszédben megjelenő szegmentuma pedig egyénileg-pszichológiailag hiteles, a színjáték során nem tűnik föl, hogy más vonatkozásban történelmileg-társadalmilag nem hiteles a szöveg tartalma. Ez természetesen csak a színjátékban van így, s nem az olvasott szövegben.

Ha színjáték-műalkotást formálnak meg - olyat, amelyben írott, rögzített szöveget építenek a testtel létesített helyzetek részévé -, akkor a fentiek miatt érdemes mégis drámát és nem színjátékszöveget beépíteni.

A szövegeket illetően mindenképp realizálnunk kell, hogy manapság már nemcsak az úgynevezett jól megcsinált színművek viselik magukon a színjátékszöveg ismérveit, hanem vannak valóban „vázlatok", „tervrajzok", amelyek a színház eszköztára által ugyancsak kiegészítésre szorulnak ahhoz, hogy hitelesek legyenek. De ezek nem drámák, és ne is tekintsük drámáknak.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Drámák a színház körül

Az élet néha túlharsogja a legművészibb színházi előadásokat, a legvérmesebb tragédiákat. A valóság olykor győzedelmeskedik a valóságábrázolás fölött. A tragédia az utcára szorul, azaz kénytelen visszavonulni a mindennapok nehezebb, sőt nehézkesebben szabályozható tartományába, amíg a művészet cserébe megkapja az óriásivá növelt aprólékok és esetlegességek középfajú színművét, illetve a kettőskönyveléssé dramatizált erkölcsi világrendet.

E sajátos helycsere egyik jellegzetes megnyilvánulása a színházban is megfigyelhető: vad konfliktusok burjánzanak a színpad körül, a színpadon és a szín-házon kívül, míg odafenn, illetve oda-bent - néhány kivételtől eltekintve - szomorú egyhangúság uralkodik, a drámaíró legjobb esetben mint megértő telefondoktor válaszolgat a saját maga által feltett kérdésekre. Odakint és odalent zajlik a közönségszervezési, szereposztási, kritikusi dráma. Sőt van már „termelési" drámánk is: ezen a mai magyar színművek születési, illetve fejlődési gondjait értjük. Ezenkívül még tanúi vagyunk a vidék és főváros, a szerző és a rendező érzékletesen kommentált összecsapásainak. A békés egymás mellett élés nemes célkitűzéseit egyedül a drámai hősök igyekeznek megvalósítani. Sajnos, sikerrel. A dolgoknak éppen fordítva kellene történniük.

Ezen a helyzeten gyökeresen az sem változtatott, hogy az elmúlt időkben voltak reménybeli drámai kezdemények, láthattunk remek drámákat, és született jó néhány értékes előadás. Ugyanis évek óta arra az abszurdumra várunk, hogy ez a minőség átcsapjon mennyiségbe. Holott ha olykor bekövetkezhet is efféle sajátos természeti jelenség, ez az általános felhígulláson túl, legtöbbször a középszer törvényszerű diadalát hozza magával, a minőség olyannyira remélt megtermékenyítő hatása helyett. Gondolatainkat te-hát újra meg újra fejükről a talpukra kell állítanunk. Figyelnünk kell arra a bizonyos mennyiségre is, hisz ennek arisztokratikus, habár jóindulatú szemlélgetése súlyos minőségi romláshoz vezethet.

A magyar drámát, a színházat és a közönséget sokat szidalmazzuk. Rakoncátlan kamasz mind a három, valóban sok bosszúságot okoznak a nagy családnak, a társadalomnak, amely pedig mindig csak a javukat akarta, kitette értük a lelkét, pénzt és fáradságot nem kímélt azért, hogy rendes felnőtt váljék belőlük. És íme, mit kell látnia: a hálátlan pernahajderek azért se fejlődnek, komoly munka helyett diákcsínyeken törik a fejüket, nem figyelnek a tanórákon, mással foglalkoznak, halkéssel eszik a tojásrántottát, lusták, tiszteletlenek, sunyik; sőt még egymást sem szeretik: állandóan verekszenek, bántják a kisebbet, minden alkalmat megragadnak, hogy egymás irkáját összepacázhassák.

A pszichológusok jól ismerik e jelenségeket, s az okok *egy* részét rendszerint az úgynevezett nevelési ártalmakban jelölik meg. Valami hasonlót mi is megkísérelhetünk. Annál is inkább, mivel mai tapasztalataink arra is tanítanak, hogy Shakespeare talán mégsem örök érvényű igazságot mondott ki, amikor azt állította, hogy színház az egész világ. Az Erzsébet-korban lehet, hogy így volt, de ma már inkább ezt mondhatnánk: iskola az egész világ. Hasonlóképpen ahhoz a sejtésünkhöz, mely szerint a végzetdráma a történelem során fokozatosan nevelési drámába csap át.

Milyen pedagógiai hibákat követhettünk el a mai magyar dráma program-szerű istápolása közben? Az első, s tán legfontosabb, a lehetetlen pedagógiai feltétel kreálása. Az új magyar színműnek szabályos és tapintatos remekműnek kell lennie. Az elsőrendű drámai minőség, a gondolati gazdagság mellett elvára-tik a műtől, hogy az úriemberi viselkedés alapelvei szerint készüljön, tehát semmiféle érzékenységet ne sértsen, vagy ha már ez az író különös mániája, dühét legalább úgy hantolja el mondatai közé, hogy ne lehessen észrevenni, miről szól a darab. A kettős követelmény persze a drámai kockázat lehetőségét szünteti meg. Az egész olyan, mintha az írónak a mesebeli lányhoz kellene hasonlítania: mintha úgy kellene ügyeskednie, hogy hozzon is valamit, meg ne is. A bátorság küszöbértéke így erősen leszállítódhat, a társadalombírálat hitele veszélybe kerülhet, a valóságábrázolást könnyen helyettesítheti demagógia, ellenzékiségnek álcázott felfuvalkodottság vagy a részletek túlértékelése, a dramaturgiai luftballonfújás. Az utóbbi évek néhány színműve azt a tendenciát látszott megerősíteni,

hogy a dráma nálunk olykor afféle garanciális javítás előtti hibajegyzék, melynek benyújtása - sajátos módon - maximális merészséget kíván. Különösen az iszákos s ezért igazmondó takarítónők és anyagmozgatók, a gonosz házmesternék, valamint a megtévesztett szakszervezeti bizalmik kérlelhetetlen ábrázolása számíthatott lelkes befogadásra a közelmúltban. Ennél magasabbra csak a történelmi drámák emelték tekintetüket. Megtehették, hisz a régi tapasztalat szerint a távlat nem árt a művészetnek. Shakespeare sem írt tragédiát Stuart Máriáról vagy Essexről, a Tudor-ház érzékenységének figyelembevétele egyáltalán nem volt idegen tőle. Az is igaz, hogy korának társadalmi hibajegyzékét sem akasztotta szégyentáblaként népi figurái nyakába.

De térjünk vissza a jelenkorba! A minőségi kifogásokat ezúttal megelőzik a mennyiségiek. E hiányosságért a kívülállókat - a közönséget vagy a kritikusokat - nemigen tehetjük felelőssé. A drámakritikusokat csak akkor hibáztathatjuk, ha sértett és elfogult szülőkhöz hasonlóan olykor ők is az előbb említett kettős feladat maradéktalan teljesítését követelik meg az író-nebulóktól. Ha a kritikusok nagyvonalúan keresztezik a filozófia alaptételeit például a fogkefe-gyártás problémáival. Egyébiránt nem a kritikusi szigor vagy a közönség értet-lensége a leghathatósabb íróriasztó. Azt hiszem, jó néhány drámaírónk még az el-marasztaló kritikát sem bánná, ha erre egyáltalán alkalom nyílna. Sőt, érzésem szerint a bírálók és színházi emberek sokat emlegetett rosszízű viszonya is egészségesebb, nyíltabb párviadallá alakulhatna, ha hathatósabban érvényesülne az az elv, hogy a darab inkább bukjon meg a színpadon, mint a hivatali, illetve dramaturgiai szobákban. A visszautasított darabokat - a rosszabbakat néha jobban, mint az érdemeseket - ugyanis konzerválja a kudarc. Ha valamilyen módon mégis megjelennek a nyilvánosság előtt, akkor pedig bírálhatatlanná válnak, mert szerzőjük ekkor már réges-régen a mártírok titkos tanácsának büszke tagja. Jó lelkiismerettel csak az olyan szerzőt lehet bírálni, aki jelen van a szín-padon. Szomorú és terhes feladat olyan művek kritizálása, melyekről jól tudjuk, évek óta tekeregnek a különböző dramaturgiákon, sőt előbb-utóbb elterjed ró-luk a hír - okkal vagy ok nélkül -, hogy ugyebár „odafent" nem akarják ezt a szókimondó remekművet. Aztán amikor mégis eljön a várva várt bemutató, döbben látjuk, hogy az állítólag évekig ellenzett mű korántsem érdemelte meg eme megkülönböztetett figyelmet.

Ilyenkor tűnődhetünk: vajon mikor és hol szökhetett ki a szódásüvegből a szénsav? Vajon a szerkezetnek mely részében találhatnánk meg a rejtett műszaki hibát? Vagy esetleg kinek állott érdekében és kinek okozott műélvezetet efféle talányos szerkezet gyártása, illetve barkácsolása? A mai magyar színdarabok útja az írói ihlettől a bemutatóig nagyon gyakran a legkevésbé sem hasonlít az egyeneshez, itt még a legmostohább útviszonyokhoz szokott vezető is naivnak bizonyulhat. Leginkább az útvesztő játékot említhetnénk, mint lehetséges hasonlatot. Tisztázatlan fogalmak között fogócskázik a szerző, a rendező, a színész és a kritikus. Ezek között a legtöbb félre-értést a bemutathatóság fogalma okozza. A tiltás mint kultúrpolitikai kategória elméletileg pontosan körülhatárolt. A gyakorlatban, amikor a műhelyeknek kellene alkalmazniuk a kategóriát, a kontúrok mintha elvesznének: nem mindig világos, hogy mit miért, mikor és hogyan utasítanak vissza. Így nagyon gyakran az a gyanúnk támadhat, hogy a tiltás fogalma egyre inkább a kényelmesség kategóriájává színeződött át. Egy régi szerkesztőségi anekdota szerint, a drámai helyzetek úgy küszöbölendők ki, hogy kitalálunk egy bizonyos elvtársat, aki valahol az eszmei vezetés fellegeiben székel, s ha valamely okból el akarjuk utasítani a szerzőt, akkor - lehetőleg suttogva - jó dolog eme fantom-elvtárs lehetséges fejcsóválására hivatkozni. Ha a mű kissé szokatlan, nem illik bele kedvenc skatulyáinkba, gyanúsan jó, kellemetlenül magabiztos, vagy ha a mű egyszerűen rossz, de ezt nem merjük megmondani - akkor hasznos és veszélytelen megoldásnak látszik az udvarias levél, vagy ha már semmiképpen sem menekülhetünk a személyes beszélgetéstől, akkor széttárt karokkal, égre emelt kegyes tekintettel tudathatjuk az íróval, hogy mi semmiről sem tehetünk. Ennek a magatartásnak persze több köze van az illemtanhoz, mint az egyenes beszédhez. Gyászos következményeitől pedig egyaránt szenved drámaíró, a színház és a közönség. Lassanként a teljes viszonylagosság határára érkeztünk, az egyértelmű ítélet, az egyszerű kijelentő mondat trónfosztásának szomorú pillanatait éljük át. Manapság könnyebb átlátni a szitán, mint látni a szitát. A bizonytalanság lassan megszilárdul: állandósult tényezővé válik. Ezt a végső stádiumot néha a kritikai visszhangokban figyelhetjük meg: a bírálatok egy részét voltaképp hosszú lábjegyzetek kíséretében szabadna csak kinyomtatni. Még elfogadhatóbb lenne, ha a kritikus időnként hosszas, magyarázkodó magánlevelet írna minden egyes olvasójának, ebben kifejthetné, hogy ő is tudja jól, ez a darab rossz, de ezt nem lehet megírni, mert akkor az író megsértődne, és szomorú lenne, vagy ami még rosszabb, dühös, görbén nézne a kritikusra, bosszúból esetleg még azt is elintézné, hogy a galád kritikus ne kapjon pacalpörköltet kedvenc kisvendéglőjében. A jóindulatú lábjegyzet, illetve magánlevél pedig így szólhatna: ez a darab ugyan rossz, de erről a szerző alig tehet. Először is, mert rendes ember, népes családja van, és egy-kor sokat szenvedett. Mondhatnánk olyasfélét is: a darab jó, csak a rendező rontotta el, a kiszolgáltatott szerzőt méltatlan átírásokra kényszerítette, továbbá előfordulhat az is, hogy a drámaíró művei közül nem a jó minőségűeket választotta ki a színház, hanem sajátos érzékkel éppen azt, amelyik kevésbé sikerült.

És most mi is hozzáfűzhetünk egy lábjegyzetet előbbi eszmefuttatásunkhoz: mindez nagyon sokszor igaz, a felsorolt viszontagságok valóban megtörténhetnek szerzőinkkel. Csak hát efféle rejtjeles kritikát mégsem írhatunk. Egyrészt azért, mert az olvasó nem tudományos szövegelemzéseket akar végezni, amikor az újságot a kezébe veszi, hanem a véleményünkre kíváncsi, másrészt pedig a határozatlan kritikusi üzenetekből egyetlen dolog biztosan és egyértelműen kiolvasható: finomkodunk, tehát nem vesszük komolyan az írót.

A színdarab drámája persze más konfliktusokkal is gyarapodhat: ha netán tetszik, akkor megkezdődik a dramaturgiai munka, a jóhiszemű és lelkes tódás-fódás, a tökéletesség, a simaság, az emészthetőség ideáljának bűvöletében. Kevés eredménnyel. Mert nem a dramaturgiák tehetnek arról, hogy Németh László idevágó szavai mégis oly gyakran találóknak bizonyulnak: „Igazítunk, s a ruhán másutt vetődik a ránc; ha sokat igazítunk, egészen összeráncolódik."

Nem lenne talán nagy tragédia, sőt hasznos is lehetne, ha az érdesebb, ügyetlenebb, a dramaturg és a rendező szerint esetleg színpadiatlannak ítélt művek is előadatnának. Egyrészt, ha így lenne, a kritika határozottabban és eredményesebben gyakorolhatná eszmei és ízlésbeli orientáló feladatát. Minthogy a dráma-

termés sokkal nagyobb részét tekinthet-né át. Most néha az az érzésünk, hogy túlságosan megcsócsált műveket látunk viszont a színpadon. Ráadásul a válogatás is túl óvatosnak, hosszadalmasnak tetszik.

A bátrabb és célratörőbb műsorpolitika másik haszna az lehetne, hogy ezáltal végre drámaíróinkat is színpadképessé tehetnénk. A gyakorlati munkában - akár egy-egy bukás árán - minden bizonnyal többet tanulnának, mint az úgynevezett dramaturgiai boszorkánykonyhákban, ahol leginkább csak elméleti magyarázatokat és átírási penzumokat kapnak.

Harmadszor pedig netán még jeles fiatal rendezőink is több kedvet éreznének ahhoz, hogy szövetségre lépjenek a mai magyar drámával. Hisz más okok mellett rendezők és írók találkozásának elmaradását előidézhette az a felemás pedagógiai hév is, mellyel az arra illetékes mű-helyek rávetették magukat a születő művekre. Az újítani vágyó rendezők nyilván azért is nyúlnak szívesebben a klasszikusokhoz, mert azokat - remélhetőleg - már senki sem fogja számukra színpad-képessé foltozni, szalonképessé egyenget-ni. Shakespeare, Moliére és Csehov szerencsére ma már megengedheti magának azt, hogy szabálytalan, következetlen legyen. E szerzők az utókorral vívott kemény és véres küzdelemben hősiesen megszerezték maguknak a dramaturgiai szabadszerelem jogát. Az élő írók e tekintetben még lázadó kamaszok, akiket szokás lelkifröccsben részesíteni, ha tiltott dolgokat műveinek, például csókolóznak. Mert nekik az még való.

Végezetül illő néhány szót ejtenünk színházkultúránk másik sokat náspángolt, túlkoros kamaszáról, a közönségről. A közönség jellemzője nálunk az, hogy szervezik. Nézői szerepköre igen sajátosan alakult. Hozzájárult persze ehhez az is, hogy némiképp meglepő összetételű kulturális közétkeztetésben részesül. Olyan gyermekhez hasonlít, akit hosszú ideig jobbára igen vékony koszton tartottak, s azután nevelői indignálódva panaszolják, hogy ha néha-néha kitűnő kosztot kap, képtelen felismerni a jót, kineveti a légremekebb és legízesebb fűszereket, lassanként nem tudja megkülönböztetni a babfőzeléket a kaviártól. Hosszadalmas szociológiai felméréseket és tanulmányokat igényelne ez a kérdés: a mai magyar néző viselkedése a színházban. De amíg ezek elkészülnek, taktikailag tán egyetlen szempontot kellene figyelembe vennünk : először adjuk vissza a nézőnek a szabad véleménynyilvánítás jogát.

KOLTAI TAMÁS

„Jobb életre vezet már szenvedésem"

Brook Antonius és Kleopátrája

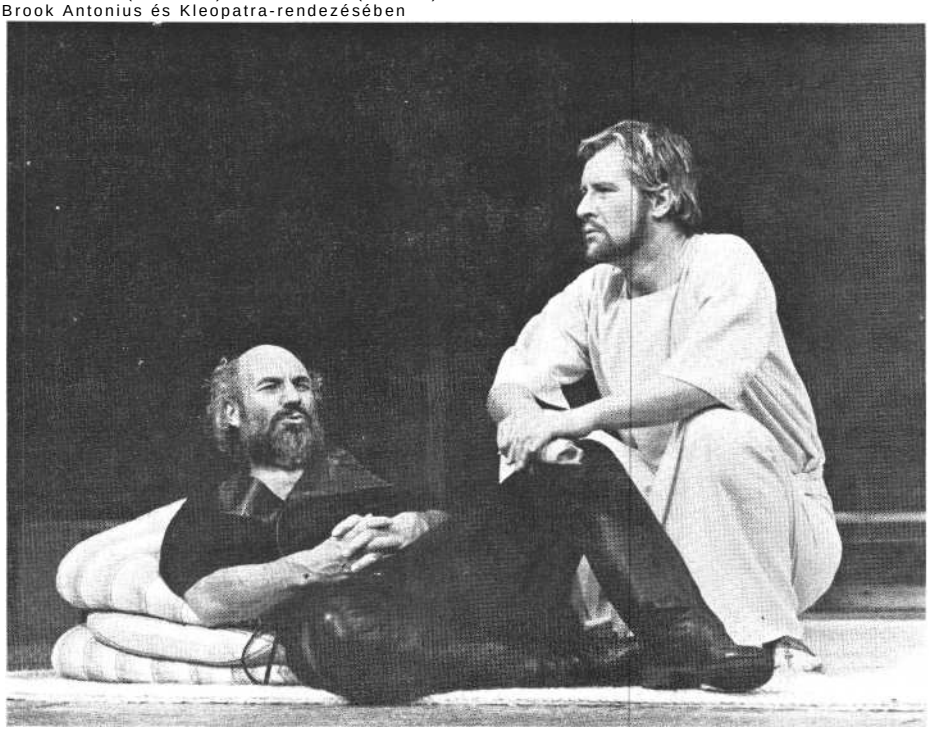
Az Antonius és Kleopatra egyike Shakespeare legritkábban játszott drámáinak. Stratfordban, ahol egy évtized alatt két-szer-háromszor is megrendezik ugyanazt a darabot, összesen négyszer újították föl a század eleje óta. (Utoljára 197z-ben; ennek az előadásnak a filmre vett változatát láthattuk tavaly a magyar televízióban, Richard Johnsonnal és Janet Suzmannal_) Most viszont kiderült, hogy Brook terveiben régóta szerepel. A be-mutató előtti napon elárulta, hogy már oxfordi tanulóévei alatt nagy hatást tett rá a darab - ennek idestova három és fél évtizede -, szövegpéldányának hátára díszletvázlatot is készített. A közvetlen impulzust azonban Glenda jackson adta i967-ben, amikor az *US* című, a vietnami háború sokkoló élményéből született előadást próbálták az Aldwych Színház-ban. Mihelyt az improvizációk tömegéből a színésznő létrehozta egy vietnami asszony, Madame Gnu harminc másod-perces „szerepét", Brook úgy érezte, hogy megtalálta a maga Kleopatráját. Antoniusra sokáig nem akadt megfelelő színész, aki pedig számba jöhetett volna, az végül is lemondta a szereplést. Brook a fölfedezetlen, nagy Shakespeare-szerepek egyikének nevezi Antoniust; eljátszásához hasonló színészi erő kell, mint Kleopatrához. Választása Alan Howardra esett. C) is régi ismerős: a nyolc évvel korábbi, híres stratfordi búcsúelőadás, a *Szentivánéji álom* Theseus-Oberonja.

A szereposztásból és a nyolc éve tartó önkéntes párizsi száműzetésből sok mindenre következtethetünk. Az előadás arról győz meg, hogy Brook nemcsak a Királyi Shakespeare Társulat stílusával száll szembe, hanem *az Antonius és Kleopatra* körüli félreértésekkel is. (Ezt a szót, „félreértések", maga mondja ki egy interjúban.) Az első számú téveszme a viktoriánus idők és a mozi hatása. Ezeknek tulajdonítható, hogy látványos darabnak tartják, holott sokkal fontosabbak benne az emberek közötti kapcsolatok. „Shakespeare nem dekorálta ki a darabot. A Birodalom lehet, hogy düledezik, de a színfalak mögött."

Érdemes fölfigyelni a „Birodalom" szóra. Miről beszél Brook ? Rómáról? Egyiptomról?

Sally Jacobs színpadán (ő tervezte annak idején a *Szentivánéji álom* díszleteit is) a világ egységes. Ez a világ nem a törté-

Patrick Stewart (Enobarbus) és Alan Howard (Antonius) Peter Brook Antonius és Kleopatra-rendezésében



netileg és földrajzilag meghatározott világot jelenti, nem Alexandriát, Rómát, Szicíliát, az actiumi csatateret, Athént, és újra Egyiptomot, és megint csak Rómát, hanem inkább azt a metaforikusan értelmezett világot, amelyet Jan Kott szerint hiába keresünk a darabban. Brook most nemcsak a tradícióval fordul szembe, ellentmond Kottnak is, akinek *Antonius és* Kleopatra-értelmezése, úgy látszik, összeegyeztethető a tradícióval. Kott, Rubens óriási vásznaira hivatkozva, barokkosan zsúfolt képet ajánl a darabhoz, középütt a szeszélyes szerelemben összeforrt királyi főszereplőkkel, mögöttük emberekkel, tárgyakkal és eseményekkel. Ezt a filmszerű képet megtöltenék „a vezérek, helytartók, katonák és követek is, a heréltek, udvarhölgyek, felvonuló rabszolgák és katonai parádék, hústól-bortól roskadozó asztalok, hajók és gályák, lakomák és menetelések, tanácskozások és nagy ütközetek, tengerek és homoksivatagok, római utcák, tájak és épületek, üvöltözés és handabandázás, zsivaj és muzsika".

Mindez *nem* található meg Brook színpadán. Megtalálható viszont az az „egyetlen szituáció" - ha tetszik: az ugyancsak Kott említette „egyetlen terem Kleopatra palotájában" -, amely alkalmas a Racine-típusú drámai mag kibontására, és a színfalakon kívülre rekeszti a Birodalom romlásának látványát.

Pontosabban: csak beszűrődni engedi a külvilágot. A leszűkített színpadi tér hangsúlyozottan magánterület, az „odakint" egy félkörívben fölállított, opál üveglapokkal áttört paraván mögött található, a hátsó színpadon. A dráma *bent* zajlik, mindig ugyanott, akár Egyiptomban vagyunk, akár Rómában, akár Pompeius gályáján. *Kint* katonák gyülekeznek, csata folyik, zúg a tenger - mindez sziluettek rajza a tejüvegen át. *Bent* az emberi sorsok kapcsolódnak össze kusza szövevényben, s ez lényegesebb, mint a birodalmak összeomlása. A külvilág jelenlétét az előadás egy pontján figyelmeztetően jelzi az a mozzanat, amikor a fenékszínpadon átrohanó katonák hátulról vörös masszát csapnak a paravánhoz. A patakokban lecsorgó folyadék lassan terjedő véres foltot hagy a homályos üvegen. Ennyiből áll a csatajelenet Brook színpadán.

A látványosság száműzése mindenekelőtt stilizálást jelent, szemben a társulat más előadásaira jellemző, technikai trükkökkel elért realizmusillúzióval. (A csatajelenetek ezen a színpadon rendszerint impozáns tömegmozgással, akrobatikus koreográfiával és jelmezt mocskoló „vérrel" járnak.) A zene is nélkülözi a megszokott fanfárokat; Richard Peaslee - szintén *a Szentivánéji* álomból ismerős - sokkal „elvontabb" futamokat komponált, ütősökre és vonósokra. A jelmezek kerülik a pompát, az egyiptomi udvari öltözetek keletiessége nem idézi föl az operai divatot, hiányoznak a díszes fejékek, könnyű muszlinok, suhogó selymek, színes drapériák és brokátok, Glenda Jackson tompaszürke vagy földbarna, burnuszszabású, csíkos köpenyei inkább a hétköznapi arab viseletre emlékeztetnek, kendővel lekötött vagy szabadon hagyott, rövid haja véletlenül sem rendeződik szabályos fürtökbe, arcán nincs nyoma festéknek.

Ebből a kiindulópontból nehéz is volna ragaszkodni ahhoz a Kleopatra-képhez, amelyet megszoktunk, és amelyet maga a darab sugall - Enobarbus leírásából. Brook szerint Enobarbus nem a valódi Kleopatrát írja le. Hozzátehetnénk, hogy talán olyannak láttatja az egyiptomi királynőt, amilyennek Rómában látni szeretnék. Patrick Stewart valaha tán hedonista, most már inkább megcsömörlött Enobarbusáról nem nehéz föltételezni annyi cinizmust, amennyivel e hamis mesék révén mulatságot szerez magának a pletykákra éhes rómaiak láttán. Az előadást nézve mindenesetre arra kell gondolnunk, hogy a nílusi gálya aranybrokát mennyezete alatt Vénusz-képként trónoló buja Kleopatra - s a vacsorára hozzá induló „kikent" Antonius - Enobarbus képzeletében, még inkább: tendenciózus leírásában létezik csupán, nem a valóságban.

Nem érvényes tehát az a dekadens érzékiség, amely a darabértelmezések jó részében egy megfáradt világhódítót és egy öregedő felséges ringyót köt össze a béke szigetén, távol a világ zajától. Glenda Jackson nem szép, nem érzéki, nem nőies, inkább fanyar, érdes, szögletes. Nincs benne sem asszonyos puhaság, sem kényeskedés, sem szeszélyes mórikálás, annál több keménység és erő. Ez a Kleopatra kést hajít az Antonius házasságáról hírt hozó szolga után, és még a sírboltban, Octavius Caesar jelenlétében is haragra gerjedten futtatja körbe hűtlen kincstárnokát. Mi köti hozzá Antoniust? Semmiképpen sem menekülésvágy, ami a Kott-elemzés egyik alapgondolata. Brook Antoniusa nem az egykori nagyságára még ma is, romjaiban is emlékeztető Antonius, hanem az ereje teljében levő Antonius. Már amikor Brook megindokolja, hogy miért várt a szereppel Alan Howardra, akkor is a Kleopatráéval egyenlő erőt említi követelményként. (Howardban emellett van valami enyhe affektáltság, ami föl tudja idézni a másik oldalt, az érett férfi saját nagyságától megcsömörlött szkeptikusabb, érzékenyebb bölcsességét is.) Ebben az értelmezésben Antonius csakugyan világhódító, akit a birodalmak bekebelezése után hirtelen fölajz az egyiptomi királyi udvar környezete. Nem annyira Kleopatra személye, mint inkább a legendája. Így mindjárt érthetőbbé válik Enobarbus Egyiptom-képe: ez is a legenda része. Enobarbus talán ugyanazért ironizálja Agrippával folytatott beszélgetésében a legendát, amiért Antonius is elvágyik idővel Egyiptomból, Kleopatra mellől. És ez nem egyszerűen a hedonista életvitelt követő szükségszerű csömör. Antonius és Kleopatra viszonya kezdetben királyi vadak királyi játéka, szexuális és intellektuális találkozás, élettől duzzadó kapcsolat. Kihűlni akkor kezd, amikor Antonius „elfogyasztotta" a legendát, amikor egyre növekvő étvággyal már nem azt a misztikus, „varázsos Keletet" találja a legenda mögött, amelynek Egyiptom Rómából nézve látszik (s amelyik Enobarbus most már végképp indokoltan ironizált leírásában szerepel), hanem azt a Kleopatrát, akit Brook szerint Shakespeare nem burkolt misztériumba.

Ebből következően Antonius mindvégig kevésbé tartozik Kleopatrához, mint amennyire Rómához, ami a Pompeius hajóján játszódó jelenetben válik nyilvánvalóvá. Már előbb is föltűnt, hogy Octavius Caesar nem az a hidegen célratörő ifjú karrierista, akinek ábrázolni szokták (és akiből, tudjuk, Augustus császár lesz majd), hanem egy gyermekien kedves fiatalember, aki rajongva néz föl a nagy emberre, idősebb társára, példaképére. Jonathan Pryce Octaviusa csodálja Antoniust, bár tartózkodó távolságból, csillogó szemmel figyeli minden mozdulatát, és legboldogabb pillanata, amikor Agrippa ajánlatára, hogy Antonius a triumvirátus megpecsételésének zálogaként vegye feleségül Octaviát, a „vezér" igent mond. Bekerülni Antonius családjába, ez tökéletes mámor Octaviusnak, elérzékenyülten öleli át jövendő sógorát.

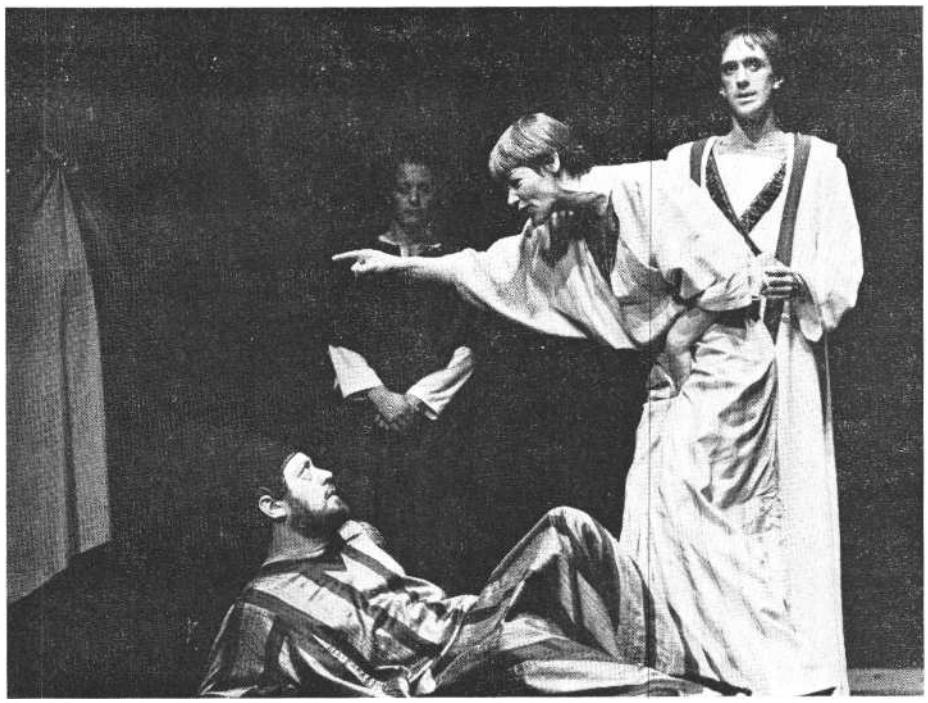
Hasonlóan viselkedik a marcona „kalóz" Pompeius (David Suchet) is a hajója fedélzetén rendezett összejövetelen, s nemcsak akkor, amikor őszinte fölhábo-

rodással utasítja el Meuas gyilkossági tervét. Valójában szívesen megszabadulna az egész triumvirátustól, de hiúsága nagyobb hatalomvágyánál; élvezi, hogy vendégül láthatja a világ hatalmasait, s azok egyenrangúnak tekintik. Akár a többiek, ő is kisfiús szeretettel csüng Antoniuson, a társaság középpontján, aki férfias charme-jának vonzerejével maga is fölöldódik az általános emelkedett hangulatban. Az alkoholmámor nem csap át duhaj részegségbe; a férfi-bacchanália intenzitása valami rituális szertartássá dagad a zene erősödő hangjaira, mintha a lassan mozduló tánclépések is légiessé válnának, az imbolyogva trappoló nehézkes lábak ellibbennek a földről, szanaszét szórt párnák röppennek, vitorlaként függőlegesen magasba emelkedik a szőnyeg, együtt a belékapaszkodó Antoniusszal.

Itt végződik az előadás első része.

A második rész, a dráma „lehajló ága" sem a korhadó külvilágra koncentrál. De hasonló tévedés volna az eddigiek alapján azt várni, hogy most az emberi kapcsolatok szétlazulása következik, esetleg Antonius tragikus őrlődése Róma és Kleopatra között. Brook mondanivalója ennél bonyolultabb is, egyszerűbb is. Valójában a saját személyiségükbe zárkózott hősök haladnak magányosan a maguk kijelölt útján. Antonius és Kleopatra kapcsolata becsülettel vállalt szövetség, és minél kevesebb közük van egymáshoz belsőleg, annál elszántabban kapaszkodnak össze a bajban. *In fine.* Menet közben százszor is elhagyják lélekben a másikat. Nagy szenvedélyek és nagy szenvedések, elragadtatottság és letörés, nekibuzdulás és gyász, őszinteség és színjáték következik gyors egymásutánban.

Actium előtt diadalittas, büszke magabiztossággal szárnyal kétszer Antonius „a tengeren, a tengeren" kiáltása, válasz-ként katonáinak szárazföldi csatára szólító szavára. A csatavesztés után Kleopatra hűségesküjét küldené Caesarnak követével, Antonius viszont megkorbácsolja a követet. Magukra maradva, kifogyván a kölcsönös szemrehányó szavakból, Kleopatra a teljes apátiából saját tengelye körüli forgással szakítja ki magát, ami vad és fölszabadult hempergőzésben végződik. A döntő ütközet előtt Antonius könnyes búcsút rendez katonáinak, Kleopatra és Charmian a sarokból csiklandós nevetéssel kíséri a színjátékot, majd ami-kor Enobarbus rosszallóan közbeszól, Antonius rögtön átvált megszokott, euforikus retorikájába.



George Raiswick (Seleucus), David Lyon (Demetrius), Glenda Jackson (Kleopatra) és Jonathan Pryce (Octavius) a stratfordi előadásban

Brook értelmezése szerint Antonius halála változtatja meg véglegesen Kleopatrát. A dráma számos elemzője megegyezik abban, hogy Antonius halálának drámai csúcspontjához képest az egész ötödik felvonás „antiklimax", szerkezetileg elnyújtott befejezés, amely ráadásul gyakran -az általam eddig látott magyar előadásokon legalábbis - meglehetős melodramatikus színezetet kap. Glenda Jackson esetében ez utóbbi nem lehet reális veszély; kemény szenvedélye meg-őrzi mind a retorikától (bár egy kritika épp ezt hiányolta), mind a túlzott elérzékenyüléstől. Csakugyan elhisszük neki, hogy inkább feküdne a Nílus sarában, egy árok fenekén, vízilegyek marta, meztelen testtel, mintsem hogy Octavius Caesar diadalszekerén hurcolják be Ró-mába.

Valójában Glenda Jackson Kleopatrája ebben az utolsó felvonásban is bejár egy utat. Antonius holttestét már elvitték a sírboltból (ahová Kleopatra és szolgálói emelték be, ruhájuk övét használva kötélként, anélkül, hogy a sík színpadon. a színészi gesztuson kívül bármi is jelezte volna a kripta magasságát), a királynő immár magára maradt, de még nem számolt le az élettel. Alázata Octavius előtt őszinte: nem fogvacogtató meghódolás és nem királynői játék, pusztán a körülmények elfogadása. Brook szerint Kleopatra Antonius halála után mind egyszerűbbé és egyszerűbbé válik. Lehámlik róla a szenny, és azoknak a kicsapongó, XIV. századi pápáknak az egyikéhez kezd hasonlítani, akik a halálos ágyukon fedezik föl a vallást. „ jobb életre vezet már szenvedésem", mondja, és ez nagyon fontos mondat. Kleopatra magára veszi az egyiptomi hagyományt; halála nem tragédia, hanem megdicsőülés. Brook hozzáteszi: „Antonius *úgy* hal meg, hogy jól élt önmaga fényében, de sohasem érte el a lét magasabb szintjét. Ez Kleopatrának maradt."

Aki úgy gondolja, hogy így az előadás végére mégiscsak belopózik az emelkedettség vagy (legalább a meghatottság, azt ki kell ábrándítanom. A mérgeskígyókat hozó parasztember igazi vörös-orrú komédiás. Ezt a jelenetet ritkán játsszák ilyen ízes vidámsággal. A paraszt többször elindul kifelé, de mindig visszafordul egy fontosnak tartott mondattal. A halálra készülő Kleopatra az üdvözültek nyugalmával figyeli az álkimenetelek sorozatát. Arcán azoknak a keleti bölcseknek a földöntúli mosolya sugárzik, akik csakugyan eljutottak az élet lényegéhez.

A halottat Octavius katonái a nézőtér felől is elkerítik az opálüveg paravánokkal.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Színházi találkozó Lengyelországban

A Jelenia Góra-i színházat a tragikus sorsú lengyel költőről, Slowacki nálunk kevéssé ismert kortársáról, Cyprian Norwidról nevezték el. Ez a színház immár kilencedszer adott otthont hagyományos őszi programként egy nemzetközi színházi találkozónak, amelyet szeptember 16-24. között rendeztek. A résztvevő lengyel és külföldi együttesek között ott találjuk a veszprémi Petőfi Színházat is, amely a testvérvárosi kapcsolatok eredményeképp visszatérő vendége a feszti-válnak. A magyar együttes kísérőjeként az első öt nap eseményeit volt módomban megtekinteni, beszámolóm ezeket az előadásokat tartalmazza.

A fesztivál nyitánya a spanyol amatőr együttes szabadtéren előadott látványossága volt. Az együttes tagjai komikus maszkokban és többméteres, gólyalábú bábukban - a gyerekek nagy örömére - bejárták a várost, és mozgósították a lakosságot. Megkezdődött a találkozó. A Norwid Színház előcsarnokában kifeszítették a „Hyde-paper"-t, azt a falnagyságú fehér vásznat, amelyre ecsettel mindenki ráírhatta mondandóját a látottakról. A „zarándokfal" csakhamar meg-telt ötletes vélemények kel.

Operett

Különös reneszánsza van Lengyelországban a csaknem tíz éve emigrációban elhunyt lengyel írónak, Witold Gombrowicznak. Az egzisztencialista filozófia lengyel képviselője a színpadon a drámai groteszk előfutára volt. Egyre gyakrabban játszott darabjai közül a legérettebb, legteljesebb *az Operett* (Operetka), amelynek magyarországi bemutatóját novemberben tartották a Vígszínházban.

A darab tökéletes operett-persziflázs. „Az operett monumentális blődségét egyesíti a történelem monumentális pátoszával", ahogy maga az író jegyzi meg darabjáról. Egy habcsókos, cukros-mázas, rózsaszín álomvilág illúziótlan, gyilkos anarchiába fordulását ábrázolja groteszk, abszurd eszközökkel. A békebeli békében unatkozó, flörtölő, lóversenyző, divatozó, párbajozó úri társaság a háború éveiben azonnal megtalálja a maga új divatját: az SS-egyenruhát. „Gombrowicz a polgári gondolkodás válságtüneteit fejezi ki, de groteszk stílusa, egyéni okfejté-se mögött igen sok találó megállapítás is rejtőzik. Innen hatalmas népszerűsége." (Kovács Endre)

A darab azért tökéletes operett-persziflázs, mert a műfaj sajátos stíluseszközeit, hagyományos kelléktárát használja föl. (Szól az andalító muzsika három felvonáson keresztül.) Gombrowicz úgy leplezi le a hazug világot, *hogy* leönti a kötelező maligánfokú sziruppal. Ez adja *az Operett* furcsán disszonáns alaphangját, szokatlan humorát.

A wroclawi Teatr Współczesny nagyhatású előadásában - Kazimierz Braun rendezésében - a képi kompozíciók groteszk ötletessége dominál. Már az indító jelenet leüti a disszonáns alaphangot. A kör alakú pódiumon fényes úri társaság. Az emelvényt - a színpad egyetlen, praktikusan mozgatható díszletelemét - meggörnyedt szolgák (némelyikük bábu!) tartják a vállukon. Modern Atlaszként hordozzák az egész látványos operettvilágot.

Ilyen összetett jelképrendszerű tabló több is adódik a wrocławiak előadásában. A két társadalmi osztály egymáshoz való viszonyának szimbolikus kifejezése az első felvonás cipőtisztító jelenete. Az urak zsinórban ülnek egymás mellett, lábuk előtt a cipőiket tisztító inasokkal. Párhuzamos jelenet folyik a fönti és a lenti világ között: a széken terpeszkedők nem hallhatják a térdeplők cinkos összesúgását. Már-már Witkiewicz irracionalizmusát közelíti meg a második felvonás báljelenete. A gróf estélyére érkező vendégek óriási zsákokba öltözve jelennek meg. A mozgó, keringő, táncoló, két lábon járó élő zsákok az éjszaka végén lelepleződnek: alattuk fasiszta egyenruhák lapulnak.

Hatalmas szürrealista vízió az előadás befejező képe. A győztes forradalom elsöpri az egész hejcicás, szivárványos, hamis romantikájú látszatvilágot. A nagy finálé szimbolikus koporsója az operettvilág halálának pregnáns kifejezője. A koporsó rózsaszín belsejében rejlő meztelen női test az örök meztelenség jelképe.

A Teatr Współczesny nagy sikerű előadásának az az erénye, hogy nem külön teljesítményekből áll - bár minden szerepben kitűnő színészeket látni -, hanem tökéletes, fegyelmezett csapatmunka. Gombrowicz *Operettje* pedig az a darab, amely minden rendezői ötleten és képi leleményen túl ezt a pontos, összehangolt, együttes munkát igényli.

A színpad és a szerep iránti művészi alázat nemcsak a wrocławiak előadását jellemzi. Az egész lengyel színházkultúra legszembetűnőbb sajátossága és számunkra levonható tanulsága a nagyszerű ensemble játék, amely magasfokú mozgáskultúrával párosul.

A disputa

Ezek voltak az ismertetőjegyei a fesztivál kétségtelenül legizgalmasabb előadásának, a wroclawi Pantomim Színház *Spór* (A disputa) című bemutatójának. Henryk Tomaszewski társulatát nem kell bemutatni a magyar közönségnek: láthattuk néhány éve Budapesten. Világhíre épp-oly jogos és indokolt, mint nagy lengyelországi népszerűsége.

Tomaszewski az ősi kultúrák, pogány szertartások, középkori misztériumjátékok alapján a mozgás és a mimika elsőbbrendűségét vallja a verbális kifejezéssel szemben. Kezek játéka, szemek játéka, izmok játéka, idegek játéka - a szó ellenében. Az ember legősibb kifejező eszközét hozza vissza műveiben, a zene és a tánc megbonthatatlan egységét, a mozdulatok harmóniáját. Művészete ezért nemzetközi, és a világ minden táján közérthető.

Az előadás külön érdekessége, hogy e „néma színházhoz" épp a polgári drámaírás termékeny mesterének, Pierre Marivaux-nak bőbeszédű darabját, A *disputát* (La dispute) választotta. Az idő: 1720. A helyszín: a francia királyi udvar. (XV. Lajos még kiskorú, Fülöp orleans-i herceg a régens.) A korszak jellegzetes kellékei: a sörényes allonge-parókák, hófehér csipkezsabók, selyem térdharisnyák, csatos cipők. *Az* udvar szórakoztatására - a ceremóniamester rendezésében -- különböző tanulságos történetek, allegorikus pásztorjátékok elevenednek meg. *A disputa* témája természetesen a szerelem. A fabulák szereplői állatmaszkokat viselnek. Az első történet komikumát épp a maszkok ötletessége adja. Egy fiú udvarol egy lánynak: a hűséges kutya a szelíd galambnak. Aztán ugyanez a fiú mohó farkas maszkjábantalálkozik a Macskával. Amikor a galamblány az enyelgőket rajtakapja, a fiúnak már rút disznófeje van. Az ifjú menyasszony bánatában apácának megy, s hiába keresi őt a párja bűnbánó kos képében.

A második történet drámaibb hangvételű. Három fiú és három lány elha-

gyatottan nő föl az erdőben. Ádám és Eva ként találkoznak egymással ősi és tiszta meztelenségben. Am a romlott és parázna udvar kiragadja egyiküket az édenből, nehéz selymekbe és súlyos parókába öltözteti. Az udvarnál megerőszakolják, megrontják, a saját képükre formálják. Elveszti ősi természetességét és kétségbeesetten kereső szerelmese sem ismer rá többé.

Fontos és sokszor parodisztikus funkciója *van a* megszólaló zenének. A keretjáték Händel és Purcell muzsikájára épül. A történetek iróniáját az anakronisztikus néger dzsessz és amerikai blues adja. Ismét nem lehet egyes teljesítményekről beszélni. Az alakítások aprólékos kidolgozottsága, a miniatűr részletszépségek jellemzik az egész társulat munkáját. Egyedülálló élmény Tomaszewski előadása. Több mint pantomim, több mint modern balett *komplex színház.*

Gombrowicz Operettje a wroclawi **Teatr Współczesny Színházban**

Balalajkin és bandája

Nagy orosz tabló Szaltikov-Scsedrin Jel*enkori idill* című darabja az opolei Teatr im. Kochanowskiego előadásában. Az eredeti művet Szergej Mihalkov átiratában, megváltozott címmel, némiképp modernizálva játsszák.

A dráma legnagyobb erénye a tipikus múlt századi orosz miliő és a karikaturisztikus jellemábrázolás. Ez az a korszak az orosz irodalomban, amikor a radikális írók műveiben „Oroszország démonikusan ijesztő látványként" elevenedik meg, ahogy Török Endre fogalmazza. Ilyen üres, primitív világot ábrázol biztos kézzel Scsedrin. Az orosz vidék elmaradhatatlan karikatúrái hemzsegnek a színen : a nagyképű, ostoba rendőrfőnök, az alattomos rendőrspicli, a Városunk büszkesége című lap rongyos, részeges szerkesztője, az élveteg szépasszony, akit busás összegért nyakába sóznak az ifjú ügyvédnek. És az oblomovi két nemesúr, akik Goncsarov jelképessé vált hőseként élnek bele a világba - csengővel a nyakukban, amely megvédi őket a gondolkodástól - tunyán, tehetetlenül és feleslegesen.

Tökéletes panoptikum elevenedik meg a színen - sok-sok aprólékos részletmunkával, részmegoldással. Bogdan Hussakowski rendezése bizonyos fokig aktualizál és általánosít: a nézők modern áthallásokat, szokatlan asszociációkat vélnek felfedezni - rendezői inspirációra - a hatalommal visszaélő csinovnyikok karika-túráiban. A színészek némelyike túlkarikírozza a figurát (Mieczyslaw Frana szek, Ryszard Kotys). Legtöbbjük azonban ragyogó karaktereket formál a hálás szerepekből (Jerzy Stasiuk, Andrzej Kierc, Marcin Rogoziński).

Lapos görbe

A Jeleni Góra-i színház száz személyes emeleti stúdiójában került sor a veszprémi Petőfi Színház két előadására erős mezőnyben. A varsói Teatr Ochoty - amelynek műsorán az elmúlt években több magyar darab is szerepelt (Szakonyi, Szabó Magda) - mai lengyel szerző, Jan Szymanski művével jelentkezett. A *Krzywa plaska* című darab a modern orvostudomány egyik fontos vívmányát, a szervátültetést állítja a középpontba. E fókusz köré gyűjti a morális, társadalmi és orvosetikai problémákat, amelyek modern korunk nyitott kérdései. Mikor van joga az orvosnak a szervátültetésre? Milyen morális-etikai kérdéseket vethet fel a műtét? Meddig terjed az orvos felelőssége? Az előadás - amely egyetlen helyszínen, egy kórházi szobában játszódik - legfőbb érdekessége a nyitott befejezés. A történet abbamarad és a szereplők a közönséghez fordulnak döntésért, véleményért. Meglepően aktív, fiatal közönséggel néztem együtt a darabot. Végül a kialakult vita csaknem annyi ideig tartott, mint maga az előadás. A hasznos közművelődési forma a színház nevelő, továbbgondolkodásra késztető erejének közvetlen hatását mutatta.

Tosa Genji

A japán monodráma címét az angol prospektus segítségével sikerült megfejteni. A japán népi hős, Genji története - amely 1011-ben keletkezett - amolyan keleti Don Juan-legenda. Ilyen modern Don Juan volt az az öreg vak koldus, akinek történetét Miyamoto Tsuneichi japán folklórkutató jegyezte le a XX. században. Az öreg csavargó a Kochi-híd alatt élt Tosa tartományban, innen a mű címe: *A Tosából való (származó) Genji.*

Nvolcvanesztendős, töpörödött öregember meséli sok asszonyi kalandból szövődött életét, amelynek során minden osztály- és kasztbeli nővel volt dolga. A történetek legtöbbje szexuális szabadossággal, pornográf szókimondással kerül terítékre. Vannak közöttük humorosak, de legtöbbje tragédiával végződik.

Egyedülálló teljesítmény a kétórás monodráma, amelyet fekete háttérben, két szál gyertyával megvilágítva ad elő a színész - Nagatoshi Sakamoto - immár kétszázötvenötödszörre. Az előadás egyetlen kelléke egy gyékény, amely köpeny, tető, ágy és asztal egyszerre. Az eszközök hiányát a japán színész arc- és hangjátéka pótolja. Európai fül számára egészen szokatlan hangszíneken játszik, ahogy megszólaltatja történetének asszonyszereplőit. Ez a gazdag életű ember már szánandó rongycsomó csupán, hátán a gyékény-csigaházzal. Fémben végződő ujjai, amelyekkel az utat tapogatja, artikulálatlan sírása, szokatlan mimikája, állatot utánzó, összegubancolódott testtartása a távoli, ősi keleti kifejezésrendszerben ismerős emberi tragédiát sejtet.

Nappali virrasztás

Ebben a mezőnyben- az általam már nem látott Mrożek-darab, *a Mészárszék* Teatr Polski-beli előadásával együtt-szép sikert ért el a veszprémi Petőfi Színház együttese. Különösen Lászlóffy Csaba *Nappali virrasztás* című drámájának feszes-indulatos előadását- Sík Ferenc rendezésében - fogadta nagy közönségtetszés. Bebizonyosodott, hogy a magyar valóságban

gyökerező mondatok valójában minden elbukott forradalomról, minden bujdosó emigránsról és minden túlélő reményéről szólnak. Ezt igazolta, a nyelvi nehézségek ellenére, a lengyel nézők együttérzése, szeretete, amellyel a három magyar színész eszköztelen, hiteles játékát fogadták (Dobák Lajos, Szoboszlai Sándor, Környei Oszkár). A másik előadásra, Gyurkó László *Az egész élet* című darabjára, éjszakai programként került sor. Az eseménytelen, verbális dráma egyet-len motívumra épül: a szerelemre. Péter-vári István rendezésében a két kitűnő főszereplő volt a siker elsődleges részese: Dobos Ildikó (aki visszatérő vendége a fesztiválnak) és Joós László.

Örökszépek, bestiák

„A színházból kilépve az embernek az az érzése legyen, mintha valamiféle álomból ébredne föl." Ilyen rossz, szorongásos álom a XX. század legvitatottabb lengyel egyéniségének, Stanisław Ignacy Witkiewicznek valamennyi darabja. Kevés író okozott annyi fejtörést az irodalomtörténészeknek, mint a művész-bohém nevén ismert Witkacy. Az elfelejtett, majd a hatvanas években világszerte felfedezett drámaíró „még a kutatók jó néhány nemzedékét el fogja tartani", lengyel kortársai szerint.

Művészetének alapélménye a kafkai méretű szorongás, a világ abszurditására épülő *katasztrófaélmény*.

A polgári világ válságát megélő író monomániás figyelmeztetése mind a harminc - viszonylag rövid periódusban keletkezett - drámája. Witkacy, mint minden századeleji avantgarde művész, elméletet is kovácsolt: a Tiszta Forma tézisét. A formizmus irányzatának drámára vonatkozó lényege: „A színházban is megközelíthető a Tiszta Forma a lélektani ábrázolás és a cselekmény deformálása révén." *A deformálás* kulcsszó Witkacy életművének megértésében. Látszólag összefüggéstelen, szabad asszociációkban burjánzó, grafomániás bőbeszédűséggel terjengő mondatai e sajátos logika törvényszerűségei. „Egy őrült agya - színpadon megjelenítve", mondja róh találóan egyik kutatója. Valamennyi darabja, így a fesztiválon látott N*adobnisie koczkodany* (Örökszépek és bestiák) is; ilyen őrült agy leleménye.

A Jelenia Góra-i színház tehetséges fiatal rendezője, Krystian Lupa (aki az előadás díszlettervezője is) aláhúzta ezt azzal, hogy valódi bolondokházát tervezett a színpadra. Emeletes acélhálóketreccel borította be a játék színhelyét, s e ketrecek mindegyikébe katatóniás, hörgő, nyáladzó emberi roncsokat állított. Az irracionális történet szerint ezek a férfiak egy kegyetlen nő áldozatai. A jelképekben gazdag dráma minden emberi érzelem, így a szerelem eltorzulását ábrázolja a tudatos elállatiasodás szintjére. A sokkoló hatású befejezés jelképes: a fellázadt rabok (bolondok?) felfalják zsarnoknőjüket, és kitörnek az acélháló mögül.

Kegyetlen színház Krystian Lupa színháza, ahol félmeztelen embereket rugdosnak, korbácsolnak és gyilkolnak. Mindezt tömjénfüstben, látványos tömegjelenetekkel, szokatlan fényhatásokkal. (Az előadás színei - Witkacy elő-írása szerint - fekete, fehér és vörös.) Sokkoló, látványos, avantgarde színház. Vízióiban olyan, mint Dante *Pokla* vagy mint Pasolini *Salo* című filmjének döbbenetes képsorai.

Színészi alakításokat nehéz rangsorolni, mert mint a legtöbb estén, ezen is a hajszálpontosan összehangolt kollektív munka az előadás legfőbb értéke. A főszereplő Maria Maj játékát kell kiemelni, aki kemény, szuggesztív, izgalmas egyéniség.

Nyomasztó világ Witkiewicz színpadi világa, valóban olyan, mint egy rossz álom, amelyből kívánjuk a felébredést. De logikátlan logikájával, zseniális őrültségével a XX. századi abszurd, szorongó életérzés kifejezője, Beckett és Ionesco lengyel kortársa. Életműve híd Wyspiański, Przybyszewski és Mrożek, Różewicz munkássága között, de szinte vala-mennyi ma élő lengyel alkotóra hatott.

Következő számaink tartalmából:

Bécsy Tamás:
Danton halála a Nemzeti Színházban

Kerényi Grácia:
„Operett" a Vígszínházban

Tarján Tamás:
Teret kérünk

Szekrényesy Júlia:
Odüsszeuszi szalmakalap

Saád Katalin :
„Téli utazás" az Olimpiai stadionban

HÁMORI ANDRÁS

„Színészek jöttek..."

A XII. Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivál

Költséges mulatsággá vált a színház az utóbbi időben. Bonyolult színházi gépezetekkel építették tele a színpadokat. A díszlettervezők a barokk misztérium-színház csodagépeit, csodamechanizmusait tanulmányozták, évszázados csodakeltő eszközöket álmodtak újra a világ színpadaira. A világítás egyre rafináltabbá vált. A szcenikusok valóságos kastélyokat állítottak a színpadra, mint Patrice Chereau tette emlékezetes Marivaux-előadásában. Borovszkij *Hamlet-függönye* a produkció költségvetésének jelentős részét felemésztette. De a magyar szín-házból is hozhatunk példát. Szikora János *Az óriáscsecsemő* pécsi előadásán tenyérnyi helyet sem hagyott a színpadon, minden funkcionálisan működött és mozgott.

Az idei belgrádi színházi világfesztivál után úgy tűnik, megváltozott a látványszínház megkövetelte színházi nagyipar. Mintha visszaszorítanák a rendezők tervezőiket, sőt sok esetben maguk tervezik az éppen csak jelzésnek használt díszleteket. Figyelmüket pedig ismét a színház legősibb eleme, a színész felé fordítják. A ripacskodó clownériától, a színpadot és a színházi estét végigmozgó, végigtáncoló színészekig és a mélyen intellektuális „színművészekig" minden-re akadt példa a fesztiválon.

Mennyire tiszteljük a klasszikusokat?

Tuttival kezdődik a grúz Sota Rusztaveli Színház *Kaukázusi* krétakör-előadása. Színpadon az egész társulat, teljes a kavalkád. A táncoló-tomboló tömegből egyetlen ember válik ki, a mesélő-énekesből magyarázó, vitatkozó narrátor-konferansziévá előléptetett Arkagyij Csheidze. A franciás szemtelenséggel elzümmögött nyitószám után úgy érezzük magunkat, mintha egy revüszínházban vagy egy music hall-előadáson lennénk. Csak éppen a csillogó-villogó díszlet és a szikrázó lampionok helyett koszlott rongydarabok lógnak le a zsinórpadlásról. Időnként lenyúlnak egészen a színpadig, időnként piszkosan lebbennek felfelé. Mintha csak Borovszkij *Hamlet-függönyének* lepusztult, vi-

déki, fővárostól távoli változatával állnánk szemben. A koszos drapériák szinte a játék egyetlen díszletei, ezenkívül csak egy-egy nélkülözhetetlen tárgyat vonszolnak be a jelenetekhez a színpadra.

Groteszk persziflázsa ez a darab Brecht drámájának. Robert Sturua rendezésében a darab kaukázusi környezete inkább hasonlít Piroszmani gúnyos-naiv táblaképeihez, mint egy színes-képes grúziai fotóalbumhoz. Magát Piroszmanit is megidézi a rendező. Amikor Gruse megérkezik, bátyja és felesége éppen föstményt készíttet egy mesterrel. Pingáltatják magukat, miközben a főúri gyermeket cipelő rokon telelésért alázkodik előttük. A naiv grúz festő életképei elevenednek meg jelenetről jelenetre, a mai grúz élet tűnik elő, de akképpen, hogy Brecht tanmeséje sem veszít eredeti érvényéből.

Nem férnek el a színpadon a grúz együttes színészei. Szó sincs arról azonban, hogy a mostanában egyre divatosabb módon becsörtetnének a nézőtérre, és megjelenésükkel riogatnák, zavarba ejtenék a közönséget. A színészek közvetítette gondolatok hatolnak le csupán a publikum közé, a színészi élettapasztalatok lépik csak át a rivalda vonalát. Sturua színészei celebrálják a jeleneteket. Ünnepélyesen kezdik a képeket. Gyertyák füstölnek a színpadon, szentképeket talál el a reflektor fénye. A Halleluja azonban *a jazz* hangján szólal meg. A madonnapillantásokat kacér kacsintások váltják fel. Az égnek emelt kezek vadul kezdenek forogni a zene ritmusára. A grúz színház színészei szemtelenül kérdőjeleznek meg mindent, ami Brecht darabjában csábítóan szentimentálisnak, untatóan kioktatónak tűnik.

Kevésbé mozgalmas a brüsszeli Nemzeti Színház *Rómeó* és Júlia-előadása, amelyet - immár másodszor - Otomar Krejča rendezett. Első rendezése, tizenöt évvel ezelőtt, 1963-ban, sokkal komorabb, sötétebb keretet adott a szerelmi történetnek. Mostani előadásához fehér mobilokat tervezett Krejča. Hófehér emelvényeket, amelyen könnyen mozognak a színészek. Vázlatszerű díszletrácsokat épített, melyek között elfér a veronai szerelmesek története, melyek könnyen alakíthatók erkéllyé vagy kriptává, fő-térré vagy bálteremmé. Hangsúlyozottan hangsúlytalan ez a díszlet. Kiemeli a színészeket, lehetőséget ad a szabad játékra, a súlytalan történésekre. Pedig csupán első pillanatban tűnik lepkesúlyúnak Krejča rendezése. Csupán első

Jelenet a grúz Sota Rusztaveli Színház Kaukázusi krétakör-előadásából

látásra idézi azokat a vasárnap délelőtti matinékat, ahova kézen fogva vittek el minket gyermekkorunkban. Csupán rövid ideig hisszük azt, hogy ez az a gyerekkori színház, ahol még minden érthető és szép, őszinte és meleg volt.

Krejča rendezésének mélyén sűrű politikai szövevények futnak, szinte azt mondhatnánk, osztálykülönbségek feszítik a veronai love storyt. Franco Zeffirelli emlékezetes színpadi *Rómeójában* a főtéren kakaskodó fiatal arisztokraták között makacsul mázolja a kerítést egy festőlegény. Abbahagyva munkáját, a vödörrel és az ecsettel a kezében keresztülvág a színen. És csodálkozik. Képtelen megérteni, mit csinálhatnak itt ezek a ficsúrok, mi ez a gyilkos hancúr a főtéren, dologidőben. Hasonló jelenetet illesztett be Krejča is előadásába. Júliát öltöztetik az esküvőre. Vagyis öltöztetnék, mert Júlia eltűnt. Az emeleti palotaszárnyon tanít táncolni egy szolgafiút. A parasztkamasznak azonban sehogy sem áll a lába a tánclépésekre, csetlő-bot-ló figurája mellett felerősödik Júlia arisztokrata gyermekbája. De felerősödik egyúttal az a különbség is, amely kettejüket elválasztja. Júlia táncolni tanítja fülig szerelmes szolgáját és ez a hollywoodi tudatossággal beépített patron új érzelmi szálakat csempész be az unalomig ismert történetbe. Ez a pár másodperces álomgyári jelenet alkalmas arra, hogy megmozdítsa a nézőket, még akkor is, ha azok pontosan tudják: bármennyire drukkolnak is a bájos lánykának, happy end semmiképpen nem következhet be, legföljebb egy szépen, közösen együtt sírt *sad endre* számíthatnak.

Krejča több elődjéhez hasonlóan politikai modellt lát a történetben. Nyilatkozata szerint Tybalt fasiszta suhanc, aki hetyke nyegleséggel kötözködik a Capuletekkel. A herceg szerinte megalkuvó szociáldemokrata, aki semmit nem akar a városban, csupán látszólagos nyugalmat, felszíni békességet. A rendező saját véleményénél is fontosabbak azonban azok az emberi viszonyok, azok az érzelmi és érdekszövetségek, melyek valóban sűrűn behálózzák az előadást. Júlia és a szolga szerelmi pillanatán kívül jellemző példája ennek Lőrinc barát és Rómeó viszonya, amely Krejčánál egy életképtelen apával megáldott fiú és egy bölcs, világi pap férfibarátsága.

Úgy tűnik, az írott dráma ismét visszanyeri tekintélyét a világ színházaiban. Az utóbbi évek drámafoszlányai, szürreális darabmontázsai helyett a nagy nemzeti klasszikusok is előkerültek a dramaturgiákból. A norvégok, a stavengeri Rogaland Teater, Ibsen *Peer* Cyntjének újraolvasott változatával érkeztek Belgrádba. Furcsa *Peer Gynt ez,* ahol a címszereplő nem öregszik az előadás alatt. Érthető a változtatás, hiszen csekély érdeklődésre számíthat az a történet, amelyben a tizennyolc éves Peer elindul a világba, majd nyolcvanévesen visszatér a hetvennyolc esztendős Solvejghez.

Az amúgy is komoly dramaturgiai váltást jelentő harmadik felvonás után - tehát amikor Aase halála után Peer elindul szerencsét próbálni - megváltozik az, addig romantikus nemzeti hősköltemény kent kezelt, hagyományos díszletben játszott, előadás szcenikai képe. A színpadra fehér tüll borul, mintha make up fedné, akárcsak a főszereplő arcát. Peer színésszé és az élet színházzá változik ebben a második részben. *A főhős* képzeletének színháza ez, melyben természetesen önmaga a főszereplő. Igy, gondolatának pódiumán

Libgart Schwarz (Susanna) és Peter Fitz (Moritz) a Theater am Halleschen Űfer előadásában

már könnyűszerrel elférnek a marokkói urak, a beduinok, a koboldok, a Föld szellemei, valamint a norvég mítoszok és erdők kedvenc őslakó manói, a trollok. Igy válik érthetővé az is, miért nincs szüksége mesterséges színészöregbítésre a rendezőnek. Es így megmagyarázható talán az is, miért van szükség a dráma végén stílusbeli come backre, miért kell ismét visszacsempészni a nemzeti klasszikusjátszás színpadi közhelyeit.

Übü, dán királyfi

Benno Besson Volksbühne-beli rendezésében übüsítette *a Hamletet.* A dán királyfi nála inkább sörivó kispolgár, mint bosszún fontolkodó wittenbergai ex-diák. Manfred Karge disznószemű királyfija nem a szellem csodálni való embere, nem irigyelni való vívóbajnok. Inkább csak hősködő, félidióta úrigyerek, aki-nek még a bukását sem tudjuk szánni, annyira nevetséges : hurkás testével, fittyedő szájával, rövidnadrágjában, idétlen posztókalapjában, földet söprő nagykabátjában.

Kozincev Hamlet-filmjének hatása alatt áll Besson rendezése. Kiemelt szerepet kapnak a wittenbergai diákok, a jövő vezető értelmisége, akik kezébe kerül néhány év múlva az ország kormányzása. Négyen érkeztek Németországból. Hamlet elkényeztetett hülyegyerek, aki mögött a vándorszínészek is összemosolyognak, akit mindenki kiröhög, s akire csak Ophelia mereszti borjúszemeit. Horatio céltudatos technokrata, rövidre stuccolt hajával, állandó logikus gondolkodásával a legtöbbet fejlődött diák. És végül Rosencrantz és Guildenstern, akit Bessonnál ugyanaz a két színész játszik, mint Bernardót és Marcellót, vagyis az örökös smasszerokat, az odacsapódott csinovnyikokat, akik Wittenbergában talán financiális vagy jogi kérdésekkel foglalkoztak. Ez a négyes rányomja bélyegét arra a társadalomra, amely kitaníttatta őket.

Vihar készül Dániában. A díszletet pótló fekete spanyolfaldarabok mögött állandóan komor az ég, viharfelhők gyülekeznek a szereplők feje fölött. A járások vannak csupán kiépítve, a spanyol-falak mindent takarnak, ami a háttérben történik, mindent, amit rejtegetni akarnak előlünk, mindent, ami titok.

Az előadásnak azonban alig vannak olyan titkai, melyek három és fél órán keresztül életben tartanák. Hiszen lényegében az első percben lejár Besson rendezése, amikor Francisco már két és fél perce áll őrhelyén. Idegesen váltogatja lábát, keze már-már odafagy a fegyver vasához. Nem *a* Hamlet-előadások megszokott díszes-lándzsás őre ő, hanem egy egyszerű közkatona, helyesebben: baka, akit talán már órák óta ottfelej tettek az őrhelyén. Az igazság azonban az, hogy ezek a valóban szellemes drámaértelmezési gegek is közhellyé váltak mára. Bessontól is várnánk a folytatást, ehelyett azonban ezzel egyenértékű, erre rímelő meglepetésekkel szolgál csupán az előadás. A darab végén például a tizenkét éves Pierre Besson jelenik meg Fortinbras-ként, vagy az udvartartás szeme láttára meleg lábfürdőt vesz a gyilkos-király. Ezek a „poénok" azonban nem bizonyultak elég erősnek az előadás drámai ívét aládúcolni.

Ki a szabadba!

Peter Stein elvarázsolta színészeit. Nyolcesztendei munkával kifaragott egy olyan társulatot, amely már önállóan is úgy dolgozik, ahogy Stein megkívánná tőlük. A nyugat-berlini Theater am Halleschen Ufer premierje másnapján, a szokásos kerekasztal-beszélgetésen ez-úttal nem a rendező, a drámaíró vagy a színigazgató ült ki a közönség elé. A társulat öt-hat tagja válaszolt a kérdésekre, pontosabban: vitatkozott a közönséggel és vitatkozott önmagával, tett fel kérdéseket a közönségnek és saját magának. A szokásosnál egy órával hosszabbra nyúlt beszélgetésben szinte folytatták az előző esti előadást, alkotó okosságukkal és színészi bájukkal másodszor is meghódították a közönséget.

Valamivel jobb drámai anyaggal dolgoztak ezen a kötetlen beszélgetésen Stein színészei, mint előző esti produkciójukban. Botho Strauss *A viszontlátás* trilógiája című darabja a csehovi dráma újjáélesztésén mesterkedik. Csak éppen Csehov hőseinek a XIX. század végi fölöslegességérzete helyébe nála a XX. század hatvanas éveinek intellektuális tehetetlensége lép. Hogy a négyórás értelmiségi gyötrődés mégsem válik unalmassá, az Stein kitűnően gazdálkodó rendezésének és mindenekelőtt színészeinek köszönhető. Nyers arcokkal dolgozik a rendező, nem is színészarcok ezek, hanem vonzóan érdekes tekintetű civilek, akikkel már számtalanszor találkoztunk, s akikre utcán jártunkban is felfigyelünk. Stein ugyanúgy bánik színészeivel (és hétköznapjainkkal), mint

nyugatnémet kollégája, a filmes fenegyerek Rainer Werner Fassbinder. Fassbinder filmjeiben szorul ugyanilyen jámbor polgárarc mögé az „állat az emberben", ő közvetít ilyen természetes egyszerűséggel észbontó ürességérzéseket és mélyről fellökődő, néhol paranoidnak tűnő lelki hullámzásokat.

A Kosutnjak filmstúdió egyik műteremsarkában berendezett polgári szobabelsőben olyan otthonossággal mozognak a színészek, mintha saját, hétköznapi életüket élnék, mintha beleselkednénk életükbe, privát vitáikba, személyes veszekedéseikbe. Otthonosan mozognak a szituációkban és ez nem csak a téma testreszabottságából - a művészet és az ember kapcsolatának drámájából -- hanem Stein tréningmódszeréből is következik. Stein újjáélesztette a Sztanyiszlavszkij-módszert, a próbafolyamat kezdeti szakaszában pontos előéletet írat színészeivel a figuráról. Ezen szerep-önéletrajzok segítségével tapintják ki a figura neurotikus pontjait, és erről a pontról építik újra saját szerepüket.

Peter Stein színháza a jazzre hasonlít, ahol a tuttikat hangszerszólók követik. Ahol a lelki mélységekből felszakadó improvizációk után szigorúan megkomponált zenei frázisok következnek.

Peter Stein színháza a film műfajára emlékeztet, ahol a gyors és zord vágások mindig más életszeletet emelnek ki a történetből.

Peter Stein színháza a theatre direct legjobb hagyományait idézi, ahol valóban csak történés folyik, ahol mindenből éppen annyi van, mint az életben. Ahol minden ugyanúgy is történik, mint az életben, csak éppen mindez a művészi általánosítás magasleséről szemlélhető.

Peter Stein egy filmműterem sarkába szorult színészeivel, a római Meme Perlini egy kiürített garázsban celebrálta Wedekind drámáját, *A tavasz ébredését*. A hideg falú, vizes terem szürrealista világában éppen olyan magabiztossággal mozognak az olasz színészek, mint Stein realista enteriörjében. Pedig itt a rejtett járások között, a beláthatatlan mélységű játéktérben csupán tologatható-taszigálható íróasztalok a játék kellékei. Vagy egy fényesre szidolozott páncélzat, egy mammutméretű ágyútalp, guruló katedra iskolatáblával és ehhez hasonló nélkülözhetetlen tárgyak. Az elő-adás legfontosabb eleme azonban nem helyezkedik el a színpadon. Helyesebben: nem a színpadon helyezkedik el. Mindenütt jelen van a hodályban. Pertini előadásának legfontosabb eleme ugyanis a zene. A zene, amelynek nem állít korlátokat a rivalda, amely nem ütközik meg a nézők vonalán, amely behatol a leghátsó sorokba is, ahova talán az előadás egyetlen más vizuális eleme sem jut el. A zene közvetíti és erősíti fel a lelki rezdüléseket, tizenévesek szexuális és egzisztenciális útkeresésének mutáló hangjait. Wedekind gyermek tragédiája az ártatlanság és a bűn első találkozása, a teljes lelki szabadság és a hatalom korlátainak első összeütközése. Mindezt pedig sűrűn beszövi - Perlininél csakúgy, mint Wedekindnél az erotika és a szexualitás pókhálója.

Tizenéves gyerekek drámája az előadás, rajtuk kívül - vagy bennük - csupán kétféle felnőtt létezik, szülő és tanár. Ez a két típus Perlininél egy személyben olvad össze és egyesül szörnyeteggé. Az iskolaigazgató kopaszsága, időnként fejébe csapott túlméretezett fekete parókája egyszerre asszociálja minden idők félelmetes tornatanárát és a Ducét. Guruló íróasztalán végigszáguldja a játékteret, a színpadi tér legapróbb pontjára is eldübörög. Az anya Fellini óriásasszonya, túlméretezett mázsányi hús, amely egyszerre tölt el félelemmel és kínál koncentrált erotikát a kamaszoknak.

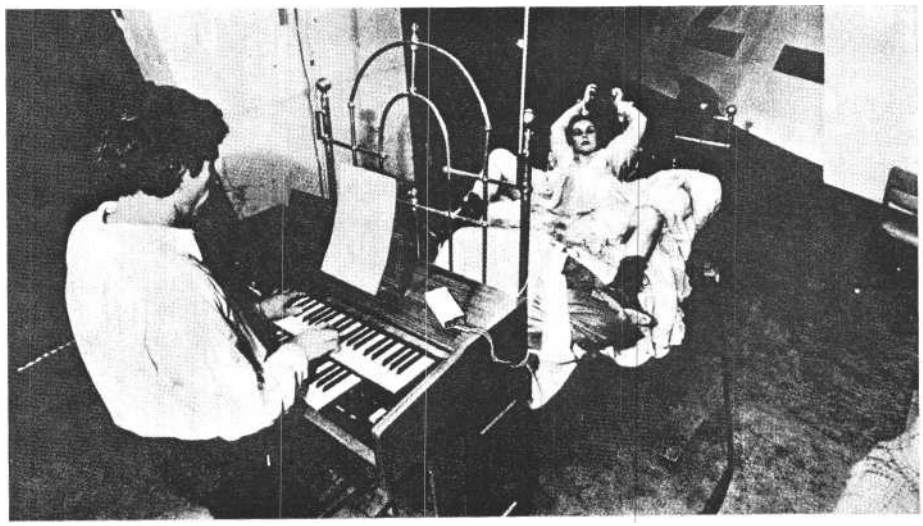
A gyerekek azonban nem túlméretezettek, nem karikatúrák, nem borzongást keltő plakátfigurák. Talán inkább egy délolasz falucska vasárnapi mise után összejött - önpusztításra és lelki öncsonkításra összejött - erotikára és életre éhes fiataljai. A főszereplő Maurice Vittorio de Sica *Csoda Milánóban* című filmjének főhősére emlékeztet, testi mokányságát mintha állandó belső feszültség akarná szétpattantani. Idegen számára a világ, és ő is idegen a világ számára.

Az előadás utolsó hét perce szürrealista festmény, valóságon túli happening. Minden kavarog a színpadon, a rendező szinte felbontja a teret, felnyitja a falakat, megmutatja a mögötte rejtőző világot. Azt a világot, amit magunk is ismerünk, és amelybe átlépni nem merünk soha. Perlini helyettünk álmodja újra az életünket, felteszi ugyan a kérdést, érdemes-e ezt így tovább folytatni, feleletet azonban nem ad rá. Ránk bízza, oltsuk be saját élettapasztalatunkkal, saját elfojtott vágyainkkal, hogy választ kaphassunk a bennünk felmerült kérdésekre.

Ezen a ponton folytatja az elő-adását a még szabadabb térbe menekült zágrábi Kugla Glumiste. A szabad fordításban Gömb Színtársulat nevet viselő színház a *Lágy hajók* című produkcióval érkezett a fesztiválra. Szabályos happeninggel, amely négy és fél órás, hat kilo-méteres gyalogtúrára kényszeríti a publikumot.

Zenészek, clownok irányítják a közönséget a Novi Beogradha vezető híd alatt elterülő mezőn. Kis telepre érkezünk, ahol, hasonlóan a mi volt Mária Valéria-telepünkhöz, földszintes kunyhókban laknak az emberek. A zenészek láncot alkotnak, a színészek eltűnnek. A nézők mintegy száz méterre az első kis viskótól néma csöndben várják a játék folytatását. A házikóban pedig mindennapi

Frank Wedeking: A tavasz ébredése. Compagnia Teatro ła Maschera, **Róma.**
(Sopsits Árpád felvételei)



életét éli egy család. És nem nagyon értik, mit keres ez a tömeg, nem messze az otthonuktól. Mintegy tíz percre van szükségünk ahhoz, hogy rájöjjünk, az előbbi, fehérre mázolt arcú színészek élnek egyszerű, hétköznapi életet a viskóban. Tíz percre van szükségünk, hogy rájöjjünk, ugyanolyan művészi hatással van dolgunk, mint amilyennel a nálunk újabban újrafölfedezett dokumentumjátékfilmek dolgoznak. Ahol joggal érezhetjük, hogy mások életébe leselkedünk be. A most már nyilvánvalóan *színpadi* kunyhóban közben megebédelt a család, a férj kihúzódik a fészerbe fát vágni. Ekkor kezdődik a több mint négyórás játék, melynek során egyre beljebb hatolunk a főhős és saját álomvilágunkba. Elképzelhetetlen nőalakok csapódnak hozzánk, véres lábasjószágot cipelnek tálcákon. Varázslatos városkán vezet majd az út. Elhagyott cirkuszporondon álomszerű makacssággal igyekszik ló hátára kerülni egy idomárnő. Koncert egy égő zongorán.

Naplementéig, sötétedésig tart az út, addig tart a happening előadása. Finálékként a folyón hatalmas tutajon úszik el a kis viskó a félbehagyott aprófával.

Együtt élnek ezek a fiatalok egy hatalmas, barakkszerű házban, és ebben a kommunában idejüket semmi más nem foglalja el, mint a színjátszás. Színészi skálájuk stilizált álomlényektől a zavarbaejtően dokumentumszerű életszeletek valóságérzetéig terjed. A színház tölti ki életüket, szinte „színházi szerzetes-ként" csak erre koncentrálnak. Az ilyen színházi munka eredményét pedig számos színháztörténeti példa igazolja: Robert Wilsonon vagy Jerzy Grotowskyn keresztül akár Jevgenyij Vahtangov színházfelfogásáig is eljuthatunk.

*

Amikor a fesztivál művészeti igazgatóját, Jovan Čirilovot megkérdeztem, hogy az elmúlt évekhez hasonlóan ez évben milyen alcímet, milyen program-címet adtak a fesztiválnak, azt felelte, hogy nem sikerült olyan közös vonást felfedezniük a társulatok között, amellyel fémjelezhették a produkciókat. Valóban, sokkal szélesebb, sokkal szétszórtabb skálán mozognak a világ vezető színházai az idén, mint az elmúlt évek-ben. Mégis, úgy érzem, az idei seregszem-le alcíméül egyetlen szó is megtette volna: Színészek. Vagy ha Poloniust óhajtanánk idézni : „Színészek jöttek ..."

GYÖRGY ESZTER

Győri játékszín

Jónás kimászott a cethal gyomrából

Két évvel ezelőtt tekintélyes irodalmi és politikai hetilapunk glosszában hozta a hírt, hogy 1978. november 7-én új színházat avatnak Győrött. Kételkedve, szkeptikusan éljenezte meg a kis írás, hogy a város, a színház pontosan tudja már a megnyitás napját, sőt, a nyitódarabot is kiválasztották az ez alkalomra hirdetett drámapályázatra beérkezett s díjazott művek közül. A glossza írója Jónás - a cethal gyomrából való - visszatérésének csodájához hasonlította már jó előre, ha a határozott tervek netán mégis valóra válnak.

Nos, megismétlődött a csoda. Jónás újra visszatért, sőt öt nappal korábban, mint beharangozták. De ezt a sietséget talán még a hajdani glosszaíró is elnézi. És az új nyitódarab ? Az sajnos bennmaradt a cethal gyomrában.

Hazánkban utoljára 1911-ben avattak új színházépületet, a fővárosban is, a vidéken is. (Kaposvár kapott akkor színházat, Budapesten pedig megnyílt a Népopera, a mai Erkel Színház.) Így mindenképpen érdemesnek látszik, hogy az új színház ünnepe kapcsán felidézzük a múltat.

Hagyományteremtő múlt

Győr színjátszó hagyománya, mint mindegyik régi színikultúrájú városunké, még az iskolai színjátszás idejére nyúlik vissza. Már a XVII. századból vannak elszórt adataink arról, hogy a jezsuiták 1627-ben alapított iskolájában színielőadásokat tartottak. A tanítás oktatási, nevelési céljait tudatosan kiegészítő színjátékok azonban a XVIII. századtól váltak rendszeressé a városban. Színhelyük a jezsuita rendház és a templom volt.

Hivatásos színészek előadásáról, 1742-ből származik az első levéltári adat. Német társulat érkezett az akkor még javarészt német ajkú Győrbe. A városi számadáskönyvek tanúsága szerint kisebb megszakításokkal egymást követték a különböző vándorkomédiás csoportok. Állandó színjátszóhelye nem volt még Győrnek. A Bécs-Pozsony-Pest útvonalon megálló és egymást váltó truppok leggyakrabban a Fehér Bárány fogadó nagytermében játszottak.

Győr színészetének az életébe is „beleszólt" Berner Félix, a korában jól is-mert német színigazgató, aki utazó gyermektársulatával megfordult a városban. 1768-ban, felbuzdulva győri sikerén, felépítette a város első színházát. Kezdetleges, fából épült teátruma a Rába szigetén állt. Az épületet, amely legalább a nyári időszakra biztosította az állandó jellegű színészetet, az 1784-es árvíz elsodorta. Berner társulatának érdeme volt az, hogy az iskolai színielőadások bibliai, görög és latin tárgyú előadásai, majd a vándorkomédiások sokszor színvonaltalan vásári tréfái, hanswurstiádái után először vitték el Győrbe Shakespeare, Voltaire és Lessing történeteit.

A jezsuita rend feloszlatása után a kollégium ebédlője szolgált színjátszóhelyül, ahol 1798-ig tartottak előadásokat német színészek.

Az árvíz áldozatává vált faszínházat régi helyén hamarosan új váltotta fel. Győr második színházát egy Morvaországból érkezett német színész, Schlossleuthner György építette fel 1784 nyarán.

A város színházügyének kérdése ezzel még nem oldódott meg véglegesen, hiszen nem volt állandó kőszínháza. Hivatkozva a budai példára (a várbeli karmelita kolostor templomának színházzá való átalakítására) a ferencesek rendházát szerette volna a város átépíttetni színháznak. II. József időközben bekövetkezett halála azonban meghiúsította szándékukat.

Miközben a város különböző vállalkozókkal karöltve kísérleteket tett színházépítésre, váltakozó színvonalon ugyan, de folytak az előadások. A város színészvendégei közül említésre méltó Emanuel Schikaneder (1783), a *Varázsfuvola* későbbi szövegírója és híres Papagenója, aki ekkor Pozsonyban volt színidirektor, s onnan jött át műsorával Győrbe.

Művészetpártolás mint üzlet

Reinpacher József kávés mint számító vállalkozó kért és kapott engedélyt 1798 februárjában, hogy a bécsi kapu ;előtt, a két híd között balra, nyári színházat emelhessen, s abban színdarabokat s más látványosságokat adathasson elő.

Mivel a város korábbi színházát rongált állapota miatt lebontották, Reinpacher - szigorú feltételek mellett - megkapta az engedélyt. Színházát városi telekre építette, de saját költségén. A fel-tételek egyik pontja volt, hogy amennyi-

ben az alatt a tíz év alatt, míg a színház jövedelme az építtetőt illeti, a város „szilárd anyagból" színházat építtetne, úgy a folyamodó csak a színház becsáráért kaphat kárpótlást. Mondanunk sem kell, hogy Reinpachert nem a város színházépítő kedve tette tönkre. A játékszínt az egyre gyakrabban szerződtetett mutatványosok produkciói ellenére sem pártolta kellőképp a közönség. A kávés tönkrement, az épületet 1802-ben elárverezték.

A színház átmenetileg Gschwindt János lakatosmester tulajdona lett, de 1804-re már ő is túladott rajta mint veszteséges vállalkozáson.

A város színházat vásárol

1804-ben Győr városa a királyi kamara engedélyével megvette tulajdonosától a színházat. A vételárat évenként törlesztették az előadások jövedelméből. Így lett *a városnak,* színháza, s ennek következménye, hogy a tervezett új színház felépítésének gondolata évekig fel sem merült.

1812-ben a város tanácsa úgy döntött, hogy a még hátralevő törlesztéseket az új színház építésére fogja fordítani. Erősítette a város szándékát az a kényszer is, hogy a meglevő színház bérlője költséges javításokat sürgetett. Így tehát ésszerűbbnek látszott új színház építése. A terv azonban csak terv maradt; a város két-három évenként újra meg újra javíttatta, csinosíttatta az épületet. Koltai Virgil, Győr színészetének első monográfusa így ír erről: „Sok reparálás után is a színház inkább hasonlított magtárhoz. Az előcsarnok faanyagból volt, hol a pénztár volt elhelyezve, a páholyokba a sétatér mindkét oldaláról falépcsők vezettek, amelyeket 1834-ban távolíttattak el, s az első emeleten összesen 6 páholy állott, a többi része a középosztály által kedvelt ún. második földszintet képezte, a második emelet volt a karzat. A szín-ház belseje komor s dísz nélküli, vagy inkább ízlés nélküli volt, faboltozatát s az előfüggönyt nagy, idomtalan mythologiai ábrázolatok díszítették."

Lényegében ez az épület maradt *Győr* színháza az 1920-as évek végéig. Átalakítások, korszerűsítések mindig folytak, változást csak az jelentett, hogy különböző színházi egyesületek, bizottságok létrehozásával igyekeztek a közönséget is bevonni a színházügyek intézésébe.

Jelentős korszerűsítést 1834 és 1838 között hajtottak végre a színházon, ami-kor Fruhmann Antal győri építőmester tervei alapján s az ő irányításával felújították az épületet. A megújított színháznak most már az előcsarnoka is fából készült, növelték a páholyok számát. „Az épület jó tömeghatásával, szépen megoldott homlokzatával, a négy korinthoszi oszlopfős pilaszter között elhelyezett háromíves nyílású bejáratával, a kapuk feletti mezők növényornamentikájú szobrászati díszének arányos elhelyezésével, a korszak magyarországi klasszicista színházépítészetének egyik szép munkája" - írja építészettörténeti. tanulmányában Belitska Scholtz Hedvig. A korabeli feljegyzések a belső kiképzésről is elismerően szóltak. A nézőhelyek. száma 550-600 lehetett.

Az épület a megújuló tatarozásokkal, de nem bővítésekkel, állta az idő próbáját. Tulajdonosa egy rövid részvénytár-sasági időszakot leszámítva, a város volt.

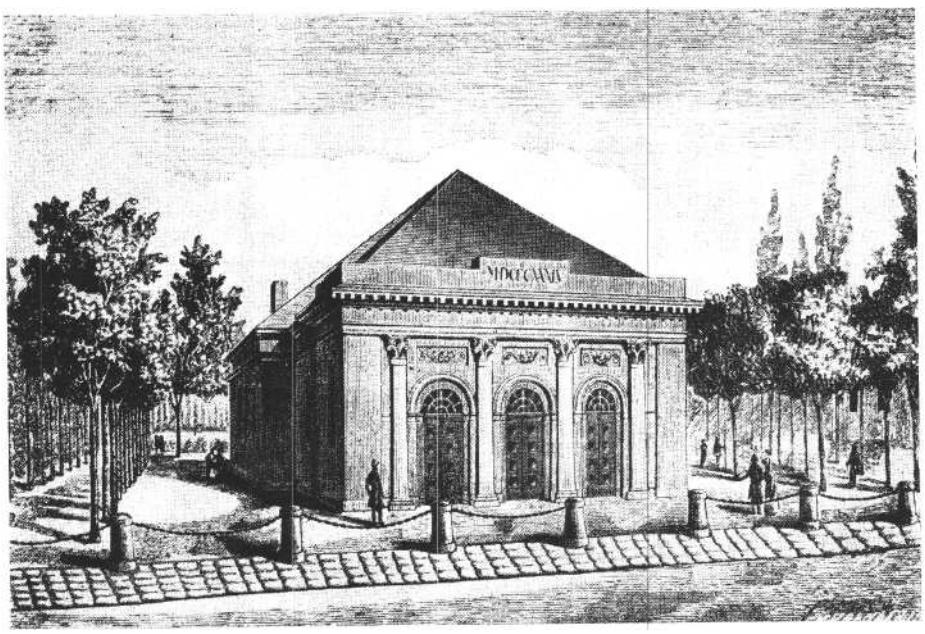
Reinpacher kávés hajdani színháza, hiszen még mindig arról van szó, 1811-ig csak német társulatoknak adott ott-hont. Ebben az évben Benke József vezetésével megjelent az első *hivatásos* magyar színtársulat Győrött, s a következő évtizedek már - akárcsak országosan - a magyar és német színészet harcának voltak tanúi a városban. Míg a század legelején a későbbi híres osztrák: színész és drámaíró Raimund lép szín--padra Győrött, addig 1820 tavaszán már Dérynét fogadták nagy tetszéssel. Balog István, Kilényi Dávid, Komlóssy Ferenc, Pály Elek és Hetényi József társulatai váltották a németeket, hogy a szabadságharc végére végképp a magyaroké legyen a vezető szerep.

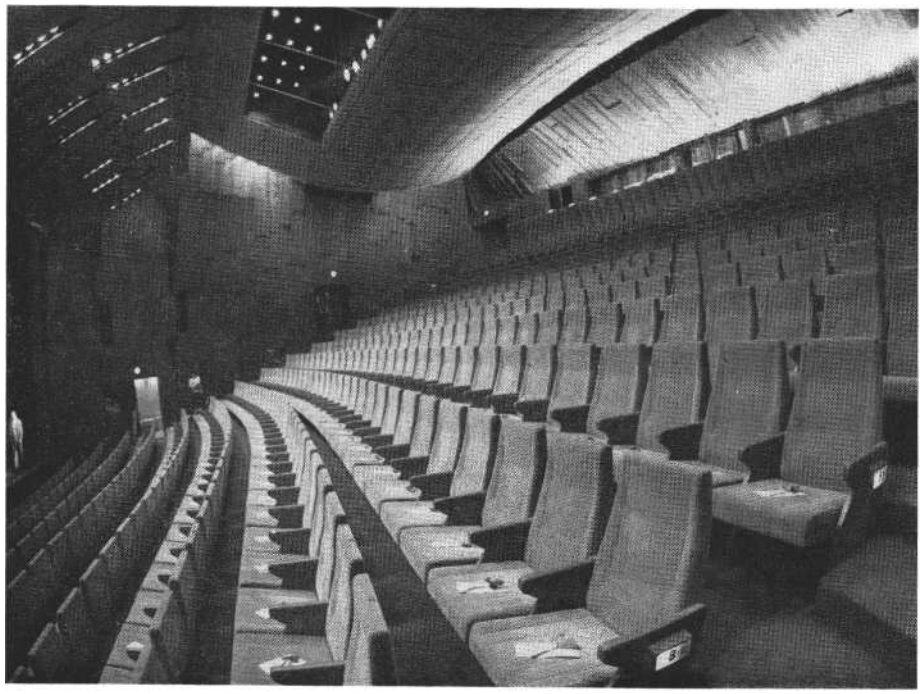
A XIX. század elején a német színészet még missziót teljesített, terjesztette a polgári színjátszást. A szabadságharc bukása után egyre inkább elvesztette uralkodó szerepét. Különösképp a rohamosan magyarosodó Győrben. A város polgárságának zöme radikális, azaz magyar érzelmű volt. Nemzeti kötelességének tekintette a magyar színházba járást, még akkor is, ha az előadást nem értette. Ecker János, a reformkor kiemelkedő, német anyanyelvű, színházpártoló győri polgára vall erről naplójában. Különösen sokat tett a színház magyarrá válásáért Kovács Pál győri író, aki nemcsak drámáival, hanem szín-házi kritikáival, közéleti-politikai tevékenységével is kiemelkedő szerepet vitt a győri színészet történetében.

Egy nyári epizód - a Kottaun-aréna

Kottaun Lipót német társulata 1849 tavaszán időzött a városban. Közönsége sürgetésére a Teleki utcában, a későbbi laktanya helyén, nyári színházat épített. Négyszögletben épült, két sorban tizenhat páhollyal, nyolc sor ülőhellyel, s karzattal, mely a színpaddal szemben volt felállítva. Tavaszi időben délután, nyáron este voltak az előadások. A közönségcsalogató hirdetmények ellenére sem volt hosszú életű az aréna. 1863-ig állt.

A győri színház az 1840-es években Fruhmann Antal átépítése után (Bodócs Istvánné fotója)





Az új győri **színház nézőtere (MTI fotó - Benkő Imre)**

A tatarozások kora

A Fruhmann-féle megújított Rába-szigeti színház az 1840-es évek végétől kezdődően újra szerepel a különböző tervekben. A szabadságharc alatt az épület eléggé megrongálódott, megérett a felújításra. Tetté a szándék 18 50-ben vált. Végleges megoldást azonban ez sem hozott. Később is állandó téma a színház korszerűtlensége, s az érte felelős testületnek a kijelölése.

1858 nagy eredménye, hogy majd egy évi gyűjtés után új csillárt szereltek fel a nézőtéren, amelynek „fénye teljes pompájukban mutatta a színház romjait és hasadékait". Visszaemlékezések szerint esős időben a rozzant színház páholyaiban esernyőt kellett feltartani. Ebben a viharvert színházban búcsúzott 1885-ben a német színészet is Győrtől. Távozásukkal egyidejűleg feloszlott a magyar színészetet pártoló színházi „rész-vénytársulat" is. Nem volt már rá szükség.

Huszadik századi törekvések

1903-ban a városi tanács színházépítő bizottságot hívott életre. Az új testület építési programmal állt elő, amelynek az elkészítéséhez felkérték a híres Fellner és Helmer színháztervező és építő céget. Fellnerék, reménykedve a meg-bízásban, el is készítették az építési programot s a költségvetést. Míg a bizottság minden igyekezetével azon volt, hogy a rutinos bécsi cég kapja a megbízást, a városi tanács úgy döntött, hogy kizárólag hazai művészek részvételével hirdet pályázatot.

A színház építését 1903 októberében határozta el a közgyűlés. A tervpályázat kiírására az építési költségek hiányában végül nem került sor. A város ismét a felújítás mellett döntött.

Egy sikertelen 1913-as kísérlet után 1926-ban került újra napirendre a színház ügye. Tervpályázatot hirdettek a meglevő színház *átépítésére. Az* első díjat az akkor már színházépítészként is elismert Medgyaszay István, a veszprémi s nagykanizsai színház tervezője, illetve átépítője nyerte el. A második díjat Vágó Lászlónak ítélték, aki a Nép-opera s a városligeti Feld-színkör építésével már sikereket ért el. A kiviteli tervek elkészítésével a város a második díjas Vágót bízta meg. Ugyanakkor Medgyaszay új színház építését szorgalmazta. A város határozatlan volt. Miközben Vágó átalakítási terveit jóváhagyták, intézkedtek a Teleki laktanya telkének megszerzésére, színházépítési céllal.

1927 végén a város mégis lemond az átalakítási tervről. Hírlapi és közgyűlési viták után, 1929-ben újabb színházépítési pályázat kiírása mellett döntenek. Harminckilenc elbírálható terv érkezett be. Ez alkalommal az első díjat Körmendy Nándor, a másodikat Sebestyén Artúr és Loránd építészek kapták, a harmadik díjat a győri születésű, de Berlin-ben működő Stolzer Jenő terve kapta. Arkay Aladár tervét megvásárolta a város.

A színházépítő bizottság indítványára Stolzert és Árkayt bízták meg a kiviteli tervek elkészítésével. (Stolzer a világ-hírű színházépítő Kaufmann Oszkár társa volt, Arkay pedig a Fellner és Helmer cégnél foglalkozott színházépítéssel.) A tervezés ügye, amely nem volt mentes személyi kérdések előtérbe kerülésétől sem, úgy megfeneklett, hogy tekintettel az amúgy is hiányzó anyagi fedezetre, az építés végleg elmaradt.

A hatóságok időközben betiltották a játszást a régi épületben, s a többek között Latabár Endrének, Molnár Györgynek, Paulay Edének, Blaha Lujzának színpadot biztosított házat bezárták. Így a később vendégszereplő társulatok, mint Alapi Nándor staggionéja, az Országos Kamara Színház a *győri* Lloyd nagytermében tartották előadásaikat.

Miközben az 1934-ben lebontott régi színház helyén Sziklai Jenő színigazgató ideiglenes nyári színházat építtetett, a város megtette az előkészületeket, hogy I935-ben az egykori Országos Magyar Tejipari Központ üzemépületéből kultúrházat alakítsanak ki két győri tervező, Lakatos Kálmán és Gallyas Camillo tervei szerint. Az átalakítás megtörtént. Itt játszottak 1945 előtt az egymást váltó társulatok, az államosítás első éveiben pedig itt jött létre a Dunántúli Tájszín-ház, majd 1951-től ez az épület volt a Kisfaludy Színház otthona.

Meglett az új színház!

A Győri Hírlap 1927 novemberében, a tervezések idején, nagybetűs címmel hozta a hírt: „Meglesz az új színház!" Valóban meglett, ha félszázad késéssel is.

A második világháború után 1952-ben került ismét napirendre az új győri színház építésének ügye. (Az egymást követő tanulmánytervekről, építészeti elgondolásokról jó áttekintést ad dr. Winkler Gábor cikke a most indult *Műhely* című folyóirat 1978. évi I. számában.) Az előkészítő munkák azonban hamarosan megszakadtak.

1964-ben az Országos Tervhivatal és Győr-Sopron megye pártbizottsága előterjesztése alapján az a döntés született, hogy Győrben 6-700 fős színház épül-jön. A tervek elkészítésével a Győri Ter-

vező Vállalatot bízták meg. A munkálatok irányítója és felelős építésztervezője Vincze Kálmán lett, társa Harmati János építész volt.

1971-ben elkészült a színház módosított beruházási programja. Ezt követték a kiviteli tervek. A színház alapozásához 1973-ban kezdett hozzá a Győr megyei Állami Építőipari Vállalat. Az épület teljes tartószerkezete 1974-re készült el.

Milyen az új színház?

Noha a krónikásnak nem lehet feladata, hogy bemutassa a színházat mint építészeti alkotást, mint színházüzemi épületet (arra a témák vitakész szakemberei hivatottak), a teljesség kedvéért mégis le kell írnia egy-két tudnivalót, ha *úgy* tetszik, adatot.

Az épület 5 2 m széles, S0 m hosszú és legmagasabb pontján 42 m magas. Külső kerámiadíszítését Victor Vasarely tervezte.

Nézőtere 700 személyes. Kiképzése antik mintára, 21 meredeken emelkedő széksor. Mindegyik helyről jól látható a színpad, a megnyitó ünnepség tapasztalatai szerint az akusztika is kitűnő.

A forgóval és süllyesztőkkel ellátott színpad 22 m széles, 24 m mély. Két oldalszínpad is tartozik hozzá 15 x 19, illetve 15 X 15 m-es alapterülettel. A zenekari árok három részből áll, mind-egyik szakasz külön emelhető, illetve süllyeszthető. Szükség esetén egy szint-be hozható a színpaddal, a rendezők előszínpadként is igénybe vehetik. A 16 tonnás vasfüggöny így a zenekari árkot is elválasztja a nézőtértől. A színház próba-, kiszolgáló és üzemi helyiségei elég szűkre szabottak. Későbbi bővítésükkel már számolnak a győriek.

Az épület mintegy 3 3o millió forintos költségeit a város és a megye nagy erőfeszítéssel maga fedezte. A győriek tiszteletreméltóan felépítették saját erejükből az új Magyarország első új színházát, de remélik - miként azt Cserhalmi Imre igazgató egy interjúban elmondta --hogy az üzemeltetéshez központi állami támogatást is fognak kapni. Sokan felvetették, nem túlméretezett-e a színház, de különösen a színpad. Erre is az igazgató adta meg a választ, ez a színpad előleg a jövőnek. A színház összes többi létesítménye ugyanis elvileg bővíthető, egyedül a színpad mérete véglegesen meghatározott.

Nem vagyunk ünneprontók, ha arra is emlékeztetünk, hogy a társulatépítés a színházépítéssel párhuzamosan folyt az új színház követelményeinek megfelelííen. A folyamat azonban még nem fejeződött be, sikereiről, gondjairól bizonyára fogunk még e lap hasábjain is olvasni.

A krónikás epilógja

Ugyancsak egy igazgatói nyilatkozatban azt olvastuk, hogy épületükben hangversenyeket, kiállításokat is terveznek.

Az első kiállításra már a megnyitó alkalmából sor került. A győri Xántus János Múzeum és a Magyar Színházi Intézet Színháztörténeti Múzeuma kiállítást rendezett Győr színészetének történetéből a színház előcsarnokában. Közös összefogással, s nem utolsósorban a színház belsőépítészeti kialakítását végző Horváth István tervező jóvoltából, olyan kiállítást láthattunk, amilyenre színházi előcsarnokban máskor nemigen van mód. Sok történeti értékű *eredeti tárgyat* helyezhettek el a rendezők, amelyek sokszor megható egyszerűségük-kel, kopottságukkal és töredezettségük-kel érzelmileg fokozták a megnyitó ünnepélyes hangulatát.

E számunk szerzői:

BANYÁI GÁBOR újságíró, a ,Magyar Televízió munkatársa
BÉCSY TAMÁS az ELTE Világirodalom tanszékének docense
BUDAI KATALIN a Színházi Intézet ösztöndíjasa
CSERJE ZSUZSA a Radnóti Színpad rendezőasszisztense
CSÍK ISTVÁN újságíró, a KGM Sajtó- és Propagandacsoportjának vezetője
DEÁK ATTILA a MOKÉP sajtóreferense
ÉzSIÁS ERZSÉBET a Kulturális Minisztérium főelőadója
GYÖRGY ESZTER a Színházi Intézet osztályvezetője
HAMORI ANDRÁS újságíró, a SZINHÁ munkatársa
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ. munkatársa
KROÓ ANDRÁS egyetemi hallgató
MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa, a Mozgó Világ rovatvezetője
MEZEI ÉVA szinkronrendező
SZANTÓ JUDIT a Színházi Intézet főmunkatársa
SZEKRÉNYESY JÚLIA újságíró, az Élet és Irodalom rovatvezetője
TARJÁN TAMÁS az ELTE XX. századi magyar irodalom tanszékének tanársegédje

---

MÉSZÁROS TAMÁS

Színházról vitázva

Míhályi Gábor tanulmánykötetéről

Retrospektív színikritika-gyűjteményt olvasni bizonyos szempontból mindig érdekes, ám többnyire lehangoló. Legalábbis nálunk, legalábbis mostanában, a kortárs bírálók köteteit lapozgatva.

Jelen sorok írója elmondhatja magáról, hogy a feltehetően kevesek közé tartozik, akik meglehetős lelkiismeretességgel végigböngészték valamennyi, az utóbbi években hazai szerzőtől megjelent színházi tárgyú cikkgyűjteményt, mint olyan „kötelező" szakmai irodalmat, amelynek ismerete joggal elvárható az embertől, ha már egyszer maga is erre a pályára adta a fejét. A kíváncsiság különben is természetes, mondhatni nélkülözhetetlen kritikusi adottság; az egymás iránti figyelem pedig az önvizsgálat egyik igen fontos eszköze. Sőt, ne szégyelljük bevallani: a mégoly magabiztosan üzemelő műítésznek is szüntelenül akad tanulnivalója. S a „tananyag" ideális esetben talán legfontosabb része a *többiek,* de szerényebb igényekkel élve is, néhány pályatárs folyamatos munkássága, életműve lehet. Félreértések elkerülése végett, nem a zsinórmérték egyedüli birtokosát kell keresnünk egymás között, nem „az" igazság ügyeletes kinyilatkoztatóját. Csak olyanokat, akiknek színházi felkészültsége és tájékozottsága saját, elvi alapozású véleménnyel párosul. Így, egy tömör mondatban leírva igazán minimális követelménynek tűnik ez. Azonban éppen a kritikagyűjtemények szemrevételezése kínálja a szomorú felismerést: fehér hollónál is ritkább tünemény az a színibíráló, aki öt-tíz-tizenöt éven át képes megfelelni eme egyszerű szakmai-etikai kritériumnak.

E prologus nem véletlenül került Mihályi Gábor könyvének recenziója elé. Elengedhetetlennek tartjuk, hogy jellemezzük azt a publikációs közeget, amelyben *a .Színházról vitázva* megjelent. Mihályi ugyanis nemcsak színházi alkotók szemléletével, nemcsak egyes előadásokkal polemizál, hanem - kötete egészének szerkesztését és hangvételét tekintve - mindenekelőtt a hazai, kortárs színikritika-kötetekkel.

Az 1962-76 között publikált kritikai

tanulmányai, vitacikkei négy nagyobb fejezetet alkotnak, s tulajdonképp már a cikk-csoportosító logika elárulja, milyen szempontok alapján gondolkodik a színházról az irodalomtörténészből lett kritikus. Világszínházi kitekintést ad könyve első részében - Ciulei, Grotowski, Besson, Brook munkáival foglalkozik bővebben, beszámol fesztiválokról, nagy vonalakban áttekinti az angol színház háború utáni megújulásának történetét, pillanatfelvételt készít a mai amerikai teátrumról. Ha csak a neveket és témákat lajstromozzuk, kétségkívül esetlegesnek tűnik ez az összeállítás, hiszen ízlés szerint másként is lehetne „súlyozni" az említésre érdemesek mezőnyét. Csakhogy Mihályi nem jelenkori színháztörténetet ír; ő célzatosan választ-ja ki azokat a példákat, amelyeken a legjobban demonstrálható, hogy a gyakorta elmaradottnak ítélt magyar szín-házkultúra voltaképp *miben és mihez képest* maradt el.

Ehhez a felméréshez pedig felettébb rokonszenves módszert dolgozott ki. Nem egy világszínházi bennfenteskedő modorában közli ítéleteit, hanem az olvasott, gondolkodó ember élménybeszámolóit írja. Mindjárt az első lapokon „bevallja", hogy viszonylag későn, másirányú stúdiumok után fordult véglegesen a színház felé, majdhogynem véletlenül adódó lengyelországi tanulmány-útja hatására. *„ A lengyel színház akkor*

– *1963 telén - a reveláció erejével hatott rám*

– *meghökkentően másfajta, izgalmasan modern volt (. . .) merészen, meghökkentően képszerű (...) látványos képi metaforákra épült szokatlanságával, eredetiségével akkor is elbűvölt, ha egy szót sem fogtam fel az előadásból."*

Mihályi hangot mer adni minden nagyképűségtől mentes őszinte rácsodálkozásának, és alighanem ezzel „húzza be utcájába" azt az olvasót is, aki semmit, vagy alig valamit látott mindabból, amiről szó esik. Színházi útleírásnak nevezhető leginkább ez a csalogató fejezet, amely alapos anyag- és adatismeretre épül, mégis olvasmányos, közérthető nyelven határozza meg a külföldi és a hazai színjátszás között tapasztalható minőségi, szemléleti és szervezeti különbség mibenlétét. S így máris adott az ugrópont a következő fejezetekhez, amelyekben a korszerű magyar játékszín megteremtéséért folytatott küzdelmek

– kudarcok és eredmények - krónikáját kapjuk.

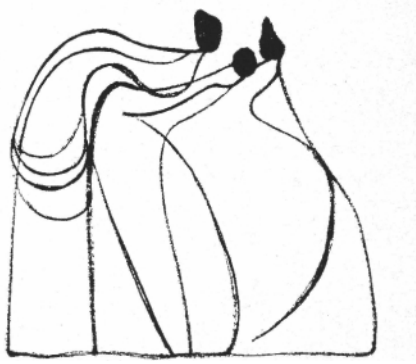
Azonnal hozzá kell azonban tenni: bizonyos megszorítással. *A Színházról vitázva* ugyanis egyetlen cikkében sem tér ki a modern magyar dráma fejlődésére, gondjaira. Bevezetőjében a szerző maga is szükségét érzi, hogy ezt a hiányt megmagyarázza. „Közvetlen szakterületem a mai nyugati dráma" - vallja, és utal arra is, hogy a Nagyvilágnál betöltött munkaköre szintén a külföldi irodalmak felé orientálja. Van tehát egy terület, amelyre Mihályi sem merészkedik, valahol ő is megkötötte a maga tűzszünetét - mondhatnánk rosszmájúan, de írásait olvasva be kell látnunk: vállalt lemondása a hazai dráma értékeléséről, színpadi sorsának nyomon követéséről semmiképp sem a megalkuvás jele. Szakmai indokait már csak azért is elfogadhatjuk, mert való igaz, hogy a külföldi klasszikusok és modernek előadásai alighanem objektívebb mércét, biztosabb hasonlítási alapot kínálnak annak a kritikusnak, aki elsősorban a magyar *színjátszás* szakmai-szellemi felkészültségét vizsgáztatja.

Es Mihályi következetesen kérdez. Könyve második és harmadik fejezete már itthoni előadások, rendezői és színészi teljesítmények „ürügyén" faggatózik hagyomány és korszerűség, írott drámai anyag és színpadi aktualitás viszonyáról. *A gerlebúgástól a konténerig* című írásában például az utóbbi évtizedek néhány hazai *Rómeó és* Júlia-előadásának rendezői koncepcióját próbálja „visszanyomozni", úgy, ahogyan azt az egykori kritikák lehetővé teszik. Mind-erre pedig nemcsak azért van szükség, hogy mennél pontosabban tehesse helyére Major Tamás sokat vitatott, Z971-es rendezését; a bírálatszemle voltaképp rávilágít, hogy azok, akik Major törekvéseit annak idején tökéletes értetlenséggel fogadták - s ők voltak többen -, bizonyságát adták hagyományosan parttalan, a színházi eszményeket és a nemzetközi kitekintést nélkülöző kritikai gyakorlatunk szívós továbbélésének.

Mihályi kritikusi magatartására a precíz drámaelemzésben gyökerező higgadtság jellemző; mindazonáltal soha-sem a saját darabértelmezéseit kéri számon, hanem azt, hogy a felismert rendezői felfogás igazolható-e az írói művel. S ami legalább ilyen fontos: személyekkel szemben táplált elfogultságon, előítéletgyártáson sem lehet rajtakapni. *Az* Adám Ottó rendezte *Éjjeli menedék-helyet* például igen alaposan, már-már túlzásnak tűnő lelkesedéssel magasztalja, kereken színháztörténeti jelentőségűnek nevezve ezt a színpadra fogalmazást. Nem sokkal később az ugyancsak Ádám által jegyzett Othello-elképzelésről pedig hasonló körültekintéssel s szinte az utolsó cseppig leszedi a keresztvizet. Végül is alighanem az ilyen határozottan vállalt véleményekért érdemes egyáltalán kritikát olvasni; függetlenül attól, hogy egyetértünk-e velük.

A magyar fiatal színház újain című fejezetben Mihályi már közvetlenül előkészíti azokat a nyílt vitacikkeket, amelyek kötetét lezárják. Hiszen amikor kísérletet tesz a hetvenes évek „fiatal színházának" definiálására, egyszersmind azt is fel kell mérnie, hogy miben különbözik ez az áramlat az előzményektől. És a kritikus, aki világosan látja a hazai színházi szellemet megújító műhelyek fogyatékosságait, problémáit is *(Levél a színházi nyelvről),* mégis egyértelműen mellettük szavaz, mert az általuk megkezdett munkában véli megtalálni annak a lehetőségét, hogy a magyar színház idővel felnőjön az európai színvonalhoz. „Nem győzzük ismételni, nem arról van szó, hogy a kritika *egy* divatáramlatnak engedve vagy egy nemzedéki maffia szövetségeseként megpróbálja kijátszani a fiatal vidéki rendezőket a fővárosiakkal szemben, hanem arról, hogy úgy tűnik, néhány fiatal rendező, a művészi kompromisszumokat elutasítva, elkötelezte magát a modern színházi törekvések mellett. A kritika *ezt* támogatja, és csak annyiban támogatja őket, amennyiben kitartanak művészi elképzeléseik mellett" - írta még 1975-ben.

Mihályi Gábornak *a Színházról vitázva* kiadásával valami nagyon fontos dologra sikerült felhívnia a figyelmet. Arra, hogy talán van esély a mellébeszélés és szépítgetés, a rejtjelezés és csomagolás nélküli, egyenes kritikai beszédre. Akár másfél évtizeden keresztül is. *(Népművelési Propaganda Iroda, 1978)*



SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

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

Résumé

Judit Szántó:

L'Ile des cobayes

La pièce de György Spiró, *L'Ile des Lièvres*, éclairant sous l'aspect du contemporain la légende de Sainte Marguerite de Hongrie, a été crée au Théâtre National de Pécs. Selon notre critique, il s'agit d'une idée de classe internationale, dans une exécution qui surpasse le moyen hongrois mais reste inférieure à ses possibilités inhérentes.

Tamás Tarján:

Deux hommes pour un homme

A Kaposvár c'est Tamás Ascher, un des personnages les plus intéressants de notre jeune génération de metteurs en scène qui a réalisé *La Bonn'Ame de Sé-Tchouan* de Bertolt Brecht. Le critique a beaucoup aimé ce spectacle « débrechtisé » qui respire la tendresse pour les hommes.

Gábor Bányai:

My Fair Théâtre Madách

Le *Pygmalion* de G. B. Shaw que joue actuellement le Théâtre Madách peut être considéré dans une certaine mesure comme l'art poétique de ce théâtre. L'article que nous publions fait la critique d'une intention de satisfaire en tout le goût du public.

Katalin Budai:

Révolution dans la chataigneraie

La critique décrit la représentation intéressante, pleine d'ambiance du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais à Debrecen.

Attila Deák:

Théâtre dans la rue Kőfaragó

Dans le VIIIème arrondissement de la capitale, dépourvu de théâtres, est née une nouvelle scène, au nom de Théâtre Réflecteur, destinée aux récitals individuels et au monodrame. Le spectacle d'inauguration, le monodrame de l'auteur yougoslave Vucetic: *Lyoubitza, première personne au pluriel*, interprété par l'actrice Irén Sütő peut passer, selon notre critique, pour un évenement théâtral de grande importance.

András Kroó:

La saison n° 21

Le Théâtre Universitaire – fonctionnant au sein de l'Université Eötvös Loránd de Budapest – était, dans les années soixante, un des centres de la vie culturelle de Budapest, fréquenté non seulement par les étudiants mais aussi par le public général passionné pour le théâtre moderne. Cependant, dans les dernières années, cet intérêt s'est considérablement réduit. András Kroó interroge les anciens et les nouveaux animateurs sur les raisons possibles de ce changement.

István Csík:

Le costume qui peint le caractère

Judit Schäffer, costumière du Théâtre National, fait partie de nos scénographes les plus connus. Dans cet interview elle parle de son travail, de sa carrière et de ses idées sur son art.

Zsuzsa Cserje:

La tante – Mária Barta

Dans la représentation à Szeged de *La Demande en mariage* de Gogol Mária Barta joue le rôle épisodique de la tante Agafia Tikhonovna. L'article évoque les moments les plus marquants de cette interprétation mémorable.

Éva Mezei:

De l'art dramatique appliqué

Le metteur en scene Éva Mezei poursuit déjà depuis plusieurs années des expériments sur le domaine du « théâtre créateur », en cherchant à établir la fonction du théâtre dans l'éducation scolaire et extra-scolaire. Ici elle résume les résultats de ses recherches, se référant aussi à certains exemples étrangers.

Tamás Bécsy:

Les textes écrits et le spectacle

Le professeur Bécsy, expert bien connu de la théorie du théâtre, intervient ici dans le débat que nous avons lancé dans notre numéro précédent au sujet des rapports entre théâtre et littérature, spectacle et texte écrit.

Júlia Szekrényesy:

Des drames autour du théâtre

La critique intervient elle aussi dans le débat ci-dessus mentionné. Elle se demande pourquoi si peu de nos nouvelles pièces parviennent-elles sur les scènes et pourquoi la critique ne réagit point aux textes pas encore joués?

Tamás Koltai:

»Ma souffrance me conduit déjà vers une vie meilleure . . .«

Après une absence de huit ans, Peter Brook est retourné en Angleterre pour mettre en scène à Stratford *Antoine et Clécpâtre*. Selon notre collaborateur, le nouveau spectacle Brook lance un défi au style de la Royal Shakespeare Company tout comme aux malentendus traditionnels autour de la pièce en question.

Erzsébet Ézsiás:

Rencontre théâtrale en Pologne

L'auteur de cet article a accompagné le Théâtre Petőfi de Veszprém à la rencontre internationale organisée à Jelenia Gora. En commentant le spectacle des artistes hongrois, elle rend compte aussi de quelques représentations polonaises modernes et intéressantes.

András Hámori:

»Des comédiens sont venus . . .!«

En septembre 1978 ent lieu pour la douzième fois le Festival Intrenational du Théâtre à Belgrade, le célèbre BITEF. En nous introduisant les représentations les plus remarquables, le critique arrive à la conclusion que la grande industrie théâtrale des dernières années – née de la demande des pièces à grand spectacle – est en voie de dispiration, pour céder la place de nouveau au comédien.

Eszter György:

Le théâtre à Győr

Depuis 1911 – date de l'inauguration du théâtre de Kaposvár – jusqu'à 1978 on ne construisit pas en Hongrie de théâtre nouveau. A propos du nouveau théâtre de Győr, bâtiment splendide conçu selon les exigences modernes, l'auteur, historienne de théâtre, passe en revue le passé de la culture théâtrale de la ville.

Tamás Mészáros:

En discutant du théatre

Le critique examine ici l'oeuvre d'un collègue: le volume « En discutant du théâtre » réunit les articles et les critiques de Gábor Mihályi.

Ára: 12 Ft