# SZÍNHÁZ

Bécsy Tamás: A Bánk bán egyéniségei • Szekrényesy Júlia: Királyi vakság • Pályi András: Jelenlét és irónia • Csáki Judit: Beszélgetések a profilról • Gervai András: Egy kiadatlan interjú Maróti Lajossal • Csillag Ilona: A színész Amerikában • Pethő György: Halottzsinat (dráma)

1982
December

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XV. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1982. DECEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:

CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:

1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

82.1826 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

**HU ISSN 0039-8136**

A borítón:
Tahi Tóth László (Pál) és Lukács Sándor (Béla)
Székely János: Vak Béla király című színművében
(Pesti Színház) (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:
Képek Jeney István fotókiállításából a szolnoki
Szigligeti Színházban

# TARTALOM

## játékszín

**SZÁNTÓ JUDIT**
Egy romantikus parabola (1 )

**BÉCSY TAMÁS**
A Bánk bán egyéniségei (4)

**SZÁNTÓ PÉTER**
Zongora a lábon (8)

**SZEKRÉNYESY** JÚLIA Királyi vakság (12)

RÓNA KATALIN
Hőhullám (14)

**SOMLYAI JÁNOS**
Mint egy átlagos bajnoki forduló (16)

## arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Jelenlét és irónia (18)

## négyszemközt

**CSÁKI** JUDIT
Beszélgetések a profilról (24)

**GERVAI ANDRÁS**
Egy kiadatlan beszélgetés Maróti Lajossal (28)

## világszínház

NÁNAY ISTVÁN
Az áldozat (31)

CSILLAG ILONA
A színész Amerikában (33)

HEKLI JÓZSEF
Vázlat Arbuzov drámáiról (36)

## fórum

**SELMECZI ELEK**
Mit látott C. úr a bábszínházban? (40)

## szemle

FÖLDES ANNA
Drámák és dokumentumok (43)

**GYÖRGY PÉTER**
A valóság feltárása-megóvása (46)

## drámamelléklet

**PETHŐ** GYÖRGY: **Halottzsinat**

SZÁNTÓ JUDIT

## Egy romantikus parabola

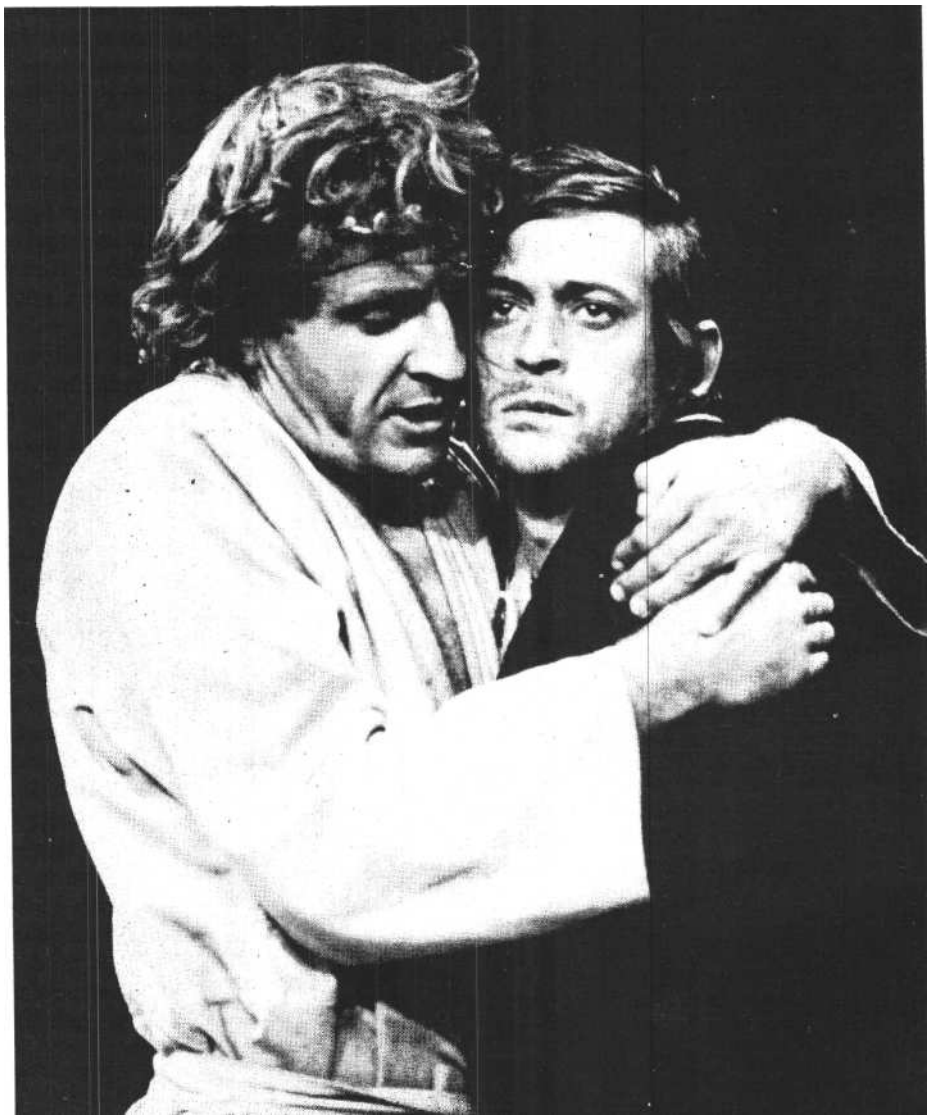
**Illyés Gyula Kegyence Kaposvárott**

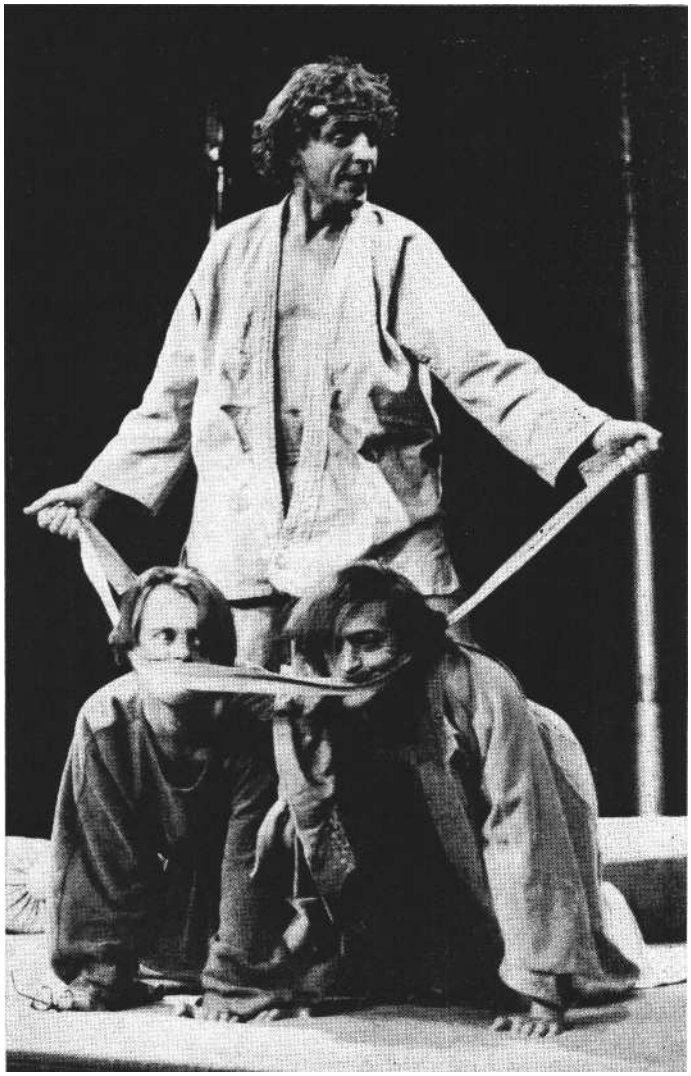
196o, a dráma megírása és 1968, a dráma ősbemutatója óta sok minden változott Magyarországon és nem utolsósorban a magyar színházban. A hatvanas évek elején mind az érdeklődés a személyi kultusz lényegi kérdéseinek felfejtése iránt, mind az ezzel a törekvéssel szembeszegülő érzékenység viszonylag szűk rétegekre korlátozódott; azóta az érdeklődés, az új generációk felnövekedésével párhuzamosan, széles méretű lett, az érzékenység viszont egészségesen csökkent, s bár a színház, több oknál fogva, lemaradt az érdeklődés kielégítésében, a próza és a film e bonyolult időszak számos aspektusát feldolgozta már, mindkét műfajban kiemelkedően jelentős és kiemelkedően sikeres alkotásokat is teremtve.

Ami a színház számszerűen szűkös termését illeti, érdekes és jellegzetes viszont, hogy a sor elején is, ez idő szerinti végén is olyan művek állnak, melyek - ellen-tétben a prózával s még inkább a filmmel - nem konkrét, egykorú tényekhez kötött epizodisztikus eseteken át, hanem elvi síkon, az általánosítás felől közelítik meg a komplexusnak mindenekelőtt erkölcsi vetületét. Hiszen épp az elmúlt évad végén hangzott fel a kérdés egy par excellence populáris műfajban, egy rock--musicalben: „Szabad-e ölni, embert ölni, gyilkolni, hogy álljon a vár? ..." A sor elején pedig ott áll a *Kegyenc,* egyike Illyés Gyula - szerintem - három legjelentősebb drámájának, a *Különc* és a *Tisztáké* mellett - *a Kegyenc,* amely lényegében ugyanerről szól, hiszen mint a balladai kőműves a feleségét, úgy falazta be a római patrícius is Júliáját Róma építményébe. A mű válasza is hasonló mind-két esetben: a vár felépült, ám építői el-átkozzák (szavakban Dévát, valójában önmagukat); Róma, legalábbis ideiglenesen, megmenekült, de a „kőművesek" közül a legtisztább és legönzetlenebb a halálba menekül győzelme elől, mert a várost védve ő maga mocskolódott be.

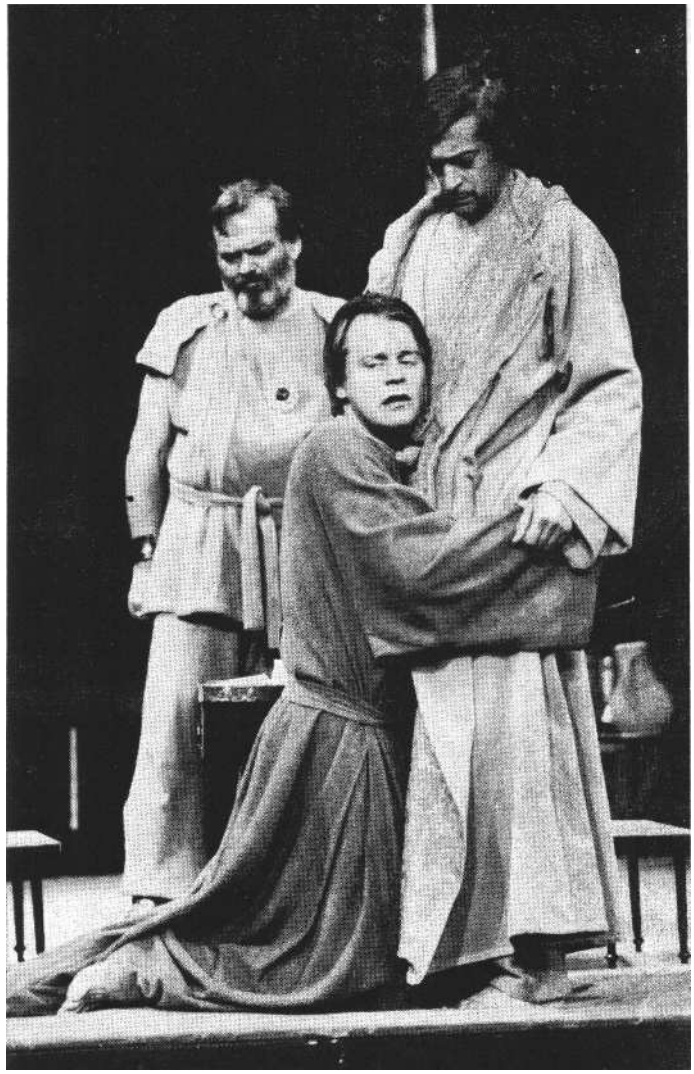
A kritika mindkét darab kapcsán (a Kegyencnek most 1968-as sajtóvisszhangjáról van szó) felvetette, hogy az érintett súlyos, sőt, alapvető kérdések pusztán erkölcsi szempontból nem meríthetők ki, áldozatokra mindenkor szükség lesz, és ezek megítélése mindenkor a konkrét társadalmi helyzet konkrét elemzésének függvénye. (Egyébként hasonló kifogás hangzott el legutóbb Székely János *Vak* Bélájával kapcsolatban is.) Rideg és kevés empátiáról tanúskodó kritikusi magatartás ez épp a drámaíróval szemben, akinek akár a legcélszerűbb, legbölcsebb embertelenség feloldozása sem „állna jól". A leginkább kínálkozó, bár kétség-kívül emocionális indíttatású válasz e ki-fogásra az lehetne, hogy a művészek-nek, köztük a drámaíróknak elsősorban mégiscsak az a dolguk, hogy az erkölcs, az emberség, a tisztaság mellett emelje-nek szót, már csak abban a hitben is, hogy ezek az elemek valamiképp beépülhetnek a politikába is, ám a dramaturgia ennél józanabb és konkrétabb érvelést is lehetővé tesz. Az említett fenntartások ugyanis elsősorban akkor lehetnek jogosultak, ha az adott darab egy konkrét szituációt ábrázol, és nyíltan analógia megteremtésére törekszik; ilyenkor valóban helyénvaló lehet számon kérni az adott helyzet valamennyi valóságbeli összetevőjének ábrázolását, akár a pillanatnyi arányok mérlegelését is. Nem véletlen azonban, hogy sem a *Kegyenc,* sem a Kőműves *Kelemen* nem épül konkrét analógiákra, hiszen a legelfogultabb inszinuáció sem állíthatná, hogy a mitikus Déva vagy az V. századi Róma helyzete és jellege, akár a szerzők szándéka, akár a mű objektív hatása szerint, analóg lenne a negyvenes-ötvenes évek (vagy bármely évek) valamilyen konkrét konstellációjával. (Ilyen analógiát legfeljebb egyes más, konkrét konstellációkban lehet beléjük hallani, de ez most, szerencsére, távol esik tárgyunktól.) És valójá-

**Illyés Gyula: Kegyenc (kaposvári Csiky Gergely Színház). Lukács Andor (Valentinianus) és Jordán Tamás (Petronius Maximus)**





Lukáts Andor (Valentinianus), Máté Gábor (Heraclius) és Jordán Tamás (Petronius Maximus) Illyés Gyula drámájában



Dánffy Sándor (Sidonius). Máté Gábor (Heraclius) és Jordán Tamás (Petronius Maximus)

ban például Örkény István látszólag sokszorosan konkrétabb *Forgatókönyve* is cirkuszi fikció, írói eszközök sokaságával elemelve a naturális valóságtól. Mindez pedig korántsem abból fakad, hogy az alkotók így akarták megkerülni a kényes direktséget. Arról van szó, hogy mindahányan olyan fikciót kerestek, ahonnan a felvetett kérdések igenis erkölcsileg ítélhetők meg. Mert egy-egy konkrét helyzetben az igazságtalanság valóban relatívvá, az ártatlanság akár bűnné is válhat - de a nagy egészet folyamatában nézve az igazságos célok természetüknél fogva mégis arra hajlanak, hogy igazságos eszközökkel valósuljanak meg. Innen nézve a legtisztábbaknak - Kelemen-nek, Maximusnak - valóban meg kell semmisülniök, mert épp ők nem bírják elviselni, hogy egy tisztának hitt cél érdekében ők is beszennyeződtek, és épp ez az önmaguk fölött kimondott ítéletük erősíti meg legjobban a néző hitét abban, hogy a dévai falakat vagy a Várost előbb-utóbb emberáldozat nélkül is meg lehet majd tartani. És ez akkor is igaz, ha volt olyan helyzet, melyben a hősök joggal hihették, *hogy* csak az Annák és Júliák feláldozása hozhat megoldást, ellenfeleik pedig ezt a megoldást, mely a hősök számára bár elkerülhetetlennek, de iszonyatosnak tűnt, abszolút természetesnek tartották.

Mindezt talán ma már nemis szükséges bizonygatni - két évtized szemléleti és légkörváltozását ékesen bizonyítja, hogy *a Kegyenc* mára elvesztette minden csiklandós pikantériáját, és alig hasonlít jobban az ötvenes évekhez, mint a történelem sok más, jól ismert, típusában hasonló konstellációjához. *A Kegyenc* mára dráma lett, művészeti alkotás, amely filozófiai síkon vizsgálja egy különböző konkrét formákban sajnos visszatérően aktuális politikai helyzet általánosabb érvényű erkölcsi vetületét. Mint ilyennek, legnagyobb értéke persze az, hogy Illyés Gyula írta, s ez nem üres játék a szavakkal: ezt *a Kegyencet* elsősorban valóban az a megszenvedett, egy életmű s egy életút során kiküzdött erkölcsi tartás emeli meg, amely Illyés sajátja, s az a hasonlíthatatlan nyelvművészet, amely egy a dráma területére rendszeresen átránduló nagy magyar költő sajátos hozzájárulása modern drámaírásunk értéktárához. Ha tovább akarnék játszani a szavakkal, így folytatnám:... s a mű legfőbb fogyatékossága az, hogy Teleki László nyomán írta. Illyés gondolatai, amelyek a mondatok elektromos töltését adják, felfelszárnyalnak az absztrakció régiói, a cselekmény erkölcsi kitágítása felé, ám vissza-visszahúzza őket a romantikus cselekmény, a csak egy az egyben értelmezhető melodrámai mozzanatok. Nagy baj azért nincs, sőt, tulajdonképpen ez a kettősség bizonyos szerencsés feszültséget is ad a drámának, lényegében épp azért, mert a két ellentétes irányba húzó drámai szövetet végeredményben egységgé ötvözi az a politikailag progresszív, erkölcsileg mélyen etikus tartás, amely az első és a második *Kegyenc* íróját egyaránt jellemzi. (Illyés Gyula pontosan tudta ezt, másképp aligha vállalkozott volna az átírás sziszifuszi feladatára.) Vagyis Illyés *Kegyence* a maga módján jelentős művé tud nőni, drámai örökségünk rendszeres felújításra érdemes darabjává - legföljebb a mindenkori színrevivőket állítja különlegesen nehéz és csak alkotó megközelítéssel megoldható feladat elé.

Szinte természetes, hogy míg 1968-

ban, politikai és művészi okokból egyaránt, a Madách Színház inkább a Teleki-aspektus, a korhűség és a romantika felől közelített a darabhoz, 1982-ben a kaposvári Csiky Gergely Színház a másik irányból, a parabolisztikus absztrakció irányából induljon el. Vizuálisan is azonnal jelzik ezt a színpadkép és a jelmezek, Szegő György munkái: a színpad egész központi terét elfoglaló - bocsánat a közhasznú képzavarért - négyszögletes ring és a cselgáncs-dresszek. Őszintén szólva a ring-színházzal ugyanúgy kezdek be-telni, mint a cirkusz-színházzal; úgy érzem, itt volna az ideje, hogy az általuk hordozott mondanivalóra tervezőink új-szerű metaforákat keressenek, mivel ezek kiürülőfélben vannak. A római külsőségeket éppen csak jelzik, azt is erősen stilizálva, a kellékek körvonalai s a dzsudómezekre borított tógaféleségek. Mindez inkább célszerű, mint szellemes vagy épp a maga módján esztétikus, holott mind e fogalmak nem mondanak ellent egymásnak, de érjük be annyival, hogy a rendezői szándékot kifejezik, az élményt pedig nem csökkentik,

Babarczy László, akinek legfőbb erőssége a színre vitt drámák kíméletlenül pontos, elmélyült és árnyalatos elemzése, s ezen belül a fővonal sziklakemény kimunkálása, lényegében hibátlan munkát végzett, sőt, a fővonalat tekintve ennél többet is: sikerült, színészeinek alapos ismeretében, építőerővé fejlesztenie a *Kegyenc* említett, anyaga kettősségéből következő feszültségét. Valójában nem is tudni, mi lehetett előbb: Jordán Ta-más és Lukáts Andor színészi egyénisé-gének mérlegelése *vagy* a rendezői koncepció. Persze ez nem is lényeges, az eredmény számít, melyet így summázhatnánk: a zsarnokság konkrét, az erkölcsi nagyság általános. Lukáts Andor abban a szerepben, amelyet konvencionális kategóriák szerint a mű leghálásabbikának mondhatunk, elsősorban egy III. Valentinianus nevű zsarnokot ábrázol, aki nyughatatlan, dinamikus, hisztérikus, buja, gyáva, ravasz, kiszámíthatatlan és még sorolhatnánk a jelzőket - egy adott, épp a mű romantikus cselekményéhez illő zsarnokot tehát, miközben tudjuk, hogy lehetnek tőle szögesen különböző zsarnokok is. Jordán Tamás viszont egy okos és tiszta embert ábrázol, szükségképp állandóbb, statikusabb eszközökkel - és valóban, a zsarnokság ellen fellépő hősök általában mind okosak és tiszták. A kontrasztot izgalmasan szolgálja a két színész egész egyéniségének, mimikájának, mozgáskultúrájának különbözősége: Lukáts akrobatikus, vibráló fizikai-idegi változékonysága, túlfűtöttsége és Jordán csendes, intellektuális tartózkodása, az, hogy egyikük totálisan átadja magát szerepeinek, a másik mindig meg-őriz némi ironikus távlatot. Aztán, egyes csomópontokon a két, egymást jól ismerő művész összjátéka meglepő érintkezéseket hoz létre: a császár alakja át-átsiklik a zsarnok elvonatkoztatott, mindenkor érvényes képébe, miközben a hősé átforrósodik a legszentebb privát érzelmeiben megalázott, vérig sebzett római patrícius konkrét alakjává. Szép és változatos ez az összjáték, tulajdonképpen az előadás legemlékezetesebb mozzanata, s egyben konkrétum és absztrakció hullámzó dialektikájával a legplasztikusabban fejezi ki a rendező véleményét a darabról s a benne fölvetett kérdésekről.

Ebben a játékban értelmüket vesztik azok a kifogások, melyek a mű írott formája ellen talán még némi joggal merültek fel, hogy tudniillik Maximus csak beszél „Rómáról", vagyis arról az Ügyről, amelyet hosszú ideig a méltatlan császárt kiszolgálva is szolgálni vél. Babarczy úgy gondolta, hogy ezt az elkötelezettséget kifejezni és elhitetni a színész dolga, és Jordán Tamás egész tartása, szavainak mögöttes tartalma, minden reagálása valóban hordozza ezt a különös „kettős látást": Maximus cézárt nézi, de Rómát látja, és a tragédia arról szól, hogy ez a kettős látás csak nagy sokára, végzetesen elkésve válik ketté. Felismerni, hogy az eszmének nem mindegyik hordozója testesíti meg szükségképp az eszmét magát -- ez a történelmi misszió valóban kivételes észt és kivételes erkölcsi tisztaságot kíván (az utóbbival már együtt jár aztán a bátorság is), s mint látjuk és tudjuk, nem zárja ki a menet közben elkövetett tragikus vétségeket sem. Ezt a tragikus vétséget a *Kegyencben* Júliának hívják, de persze a meg-gyalázott asszony hús-vér alakja ugyan-így absztrakció is egyben, hiszen a drámában néven nevezett és a meg sem nevezett áldozatok sokaságát sűríti. Vagyis ellentétben a 68-as Kegyenccel, legalábbis annak kritikai visszhangjával, itt a „pozitív hős" nem Júlia, noha valóban ő az, aki tisztaságát a legmakulátlanabbul őrzi, hanem mindenképp Maximus, aki az ügy érdekében a legnagyobb áldozatot: tisztasága feladását is vállalta, de vétségéből képes volt levonni a végső konzekvenciát, vagyis végül meg tudta valósítani igazi küldetését: megtalálni az eszmét cézár nélkül is. És mert ő már így, bemocskolódva, nem szolgálhatja, azért hal meg ez a Maximus - a két, számára legdrágább lény holttetemei között kuporogva, de nem rájuk, hanem messze előre tekintve -, Rómáért elsősorban, melynek képviseletére magát már méltatlannak érzi, s csak másodsorban asszonyáért, fiáért. Igy jut el, a szennyen át, a vágyott tisztaságtól az igazi tisztaságig.

Lázár Kati (Júlia) és Lukáts Andor (Valentinianus) a kaposvári Kegyencben (Fábián József felvételei)

Nehézkes, lassan átmelegedő kezdés után az előadás legerősebb jelenetei a Valentinianus-Maximus jelenetek lesz-nek tehát, még akkor is, ha az alakítások időnként megbicsaklanak; Jordán sztoicizmusa időnként szenvtelenséggé fakul, s épp a viharzónak elgondolt végső leszámolásra fogyatkozik meg energiája (bár van olyan jó színész, hogy akár azt is gondolhatjuk: Maximus annyira viszolyog a brutális erőszaktól, hogy csak kedvetlenül, félszívvel képes végrehajtani); Lukáts Andor pedig a jelenet kegyetlenségét, keménységét némiképp a hisztéria irányába zilálja.

Mellettük, mint ez már várható is volt, Máté Gábornak köszönhető az est egyik jelentékeny mozzanatsora, egy kitűnő rendezői elképzelés kitűnő megvalósítása. Babarczy azt akarta, hogy Heraclius, a herélt egy pillanatra se emlékeztessen a típus jól ismert, mindig biztos nézőtéri nevetést fakasztó színpadi sablonjaira; ez a herélt nem pipiskedik, nem sipog falsettóban, nem túlozza jelmezét-maszkját sem férfi, sem női irányban, zsírpárnákat és komplexusokat se növeszt; szép, komoly fiatalember, szemre akár teljes értékű férfi is lehetne. Ebből a Heracliusból az önálló véleményalkotást, az erkölcsi mérlegelés képességét metszették ki (ami például hóhértársában, Sidoniusban megvan, csak a személyes érdeknek alárendelve). Innen a vak, eszelős rajongás, mellyel a császárba, egyetlen iránytűjébe kapaszkodik; innen a gátlástalan kegyetlenség mindenki iránt, aki nem a császár. És persze: Heraclius, akit Valentinianus gyakorlati szempontból joggal vél Maximussal egyforma hű pacijának, alapvetően különbözik amattól: Heracliust nem érdekli Róma - őt csakis cézár érdekli. És úgy igaz, ahogy Máté Gábor alakítása sugallja: *ilyen* herélt sajnos sokkal több van a történelemben, mint *ahány* valódi eunuch.

Kevésbé sikerült, bár még így is hatásos alakítás Lázár Kati Júliája. Az ő játé-kán az elmúlt időszakban némi fáradtság, szürkülés érezhető, a pályakezdés sokszínű, érzékeny dinamikája mintha - remélhetően csak ideiglenesen - csendesülőben volna. A lényéből sugárzó szuggesztív érzékiség érdekes színt lop ebbe a Júliába, bár ugyanakkor kissé meg is zavar: ennek az asszonynak a számára Valentinianus lenne az eszményi partner, és Lázár Kati játékában vannak is erre utaló mozzanatok, holott ezek a darabból teljes mértékben és joggal hiányoznak. Júlia legföljebb időnként szánja és megérti a császárt; talán már az is sok lenne, hogy szerelme hízelegjen neki, az pedig, hogy élvezze is, mindenképp ellene mond a darabnak. A színésznő mostani lényéhez jól állnak a csendes bánat és a játékosan viselt méltóság színei is, de már kevésbé birkózik meg a szenvedéllyel, az indulat kitöréseivel; semmiképp nem tudok egyetérteni a szerepfelfogás „halaskofa-vonalával", azzal, hogy ez a Júlia közönségességben vetekszik a császárnéval.

Említhetjük még Dánffy Sándor pontos és találó Sidoniusát; sajnos ezzel a méltányolható alakítások sora kimerült. Tudjuk, hogy a kisebb szerepek alakítóival s még inkább a statisztákkal minden színházunknál gondok vannak, s ez alól Kaposvár sem kivétel; a csodával határos és az előadás varázslatos szuggesztivitásának egyik titka, hogy a *Marat/Sade*-ban ezt a közegellenállást sikerült megszüntetni és minden egyes színészből nem pusztán saját legjobbját, hanem a jót előcsiholni. Az ember azt remélné, hogy a recept nem kizárólagos, és a kaposvári társulat tovább tud halad-ni ezen az úton. Sajnos, ezúttal csalódnia kell. A kisebb szerepek rendezői szem-pontból sincsenek igazán kitalálva, a színészek pedig, például a Coulmier-ként oly hibátlanul megfelelő Csernák Árpád mint Fulgentius, Szűcs Ildikó mint Eudoxia, Cserna Csaba mint Julianus, vagy kivált a Palladiust játszó Szántó György sem konkrétumokat, sem absztrakciókat nem tudnak közölni figurájukról, legföljebb általánosságokat.

Talán itt lenne az ideje, hogy Babarczy László merészebb kifutást adjon művészi érzelemvilágának is. Igaz, ebben a kettős kötöttségű darabban a rendező rendezőerejére, intellektuális fegyelmé-re volt nagyobb szükség, de elképzelhető, hogy egy felszabadultabb belső szenvedélyesség a holtpontokon is átlendíthetett volna. Mindamellett a *Kegyenc* egyike Babarczy legjobb (tehát: igazán kitűnő) rendezéseinek, hiszen egy lehetséges mai Kegyenc-előadás legfőbb rendeltetését optimálisan, erős teátrális hatásfokon teljesíti ki; hitet tesz a mű jelentősége és mai érvénye mellett, és pontosan úgy formálja színpadra, ahogyan egy humanista író üzenetét egy humanista színházi alkotónak közvetítenie kell.

**BÉCSY TAMÁS**

# A Bánk bán egyéniségei

**Katona József drámája Kecskeméten**

Az elmúlt színházi évad vitáiban nagy hangsúlyt kapott a magyar dráma ügye; nemcsak az újak bemutatásának szükségessége, hanem a régiek igaz, hű és korszerű előadásának a szükségessége is.

A kecskeméti Katona József Színház igen jól, pontosan és korszerűen végiggondolt *Bánk,* bán-előadással közölte véleményét. Pirulva kell leírnunk, mert annyira evidencia, talán közhely is, hogy a korszerűség nem a rendezői exhibicionizmusból fakadó extrém megoldásokat jelenti. A korszerűség a jelenkor társadalmiságából kinövő és ahhoz illő emberi minőségek, valósághoz való viszonyok megjelenítése.

A kecskeméti előadás rendezői koncepcióját ez a korszerűség jellemzi. Szőnyi G. Sándor munkája nyomán össze-tett, de a lényeges erővonalakat és egyéniségtartalmakat az előadás szövetéből kitűnően felragyogtató *Bánk bán-előadás* született. A koncepció tökéletes, kiváló végiggondoltságát és rendezőművészi megvalósításának erejét, színvonalát mutatja az is, hogy annak ellenére egyértelműen jut érvényre, hogy színészi megvalósításai meglehetősen vegyes színvonalúak.

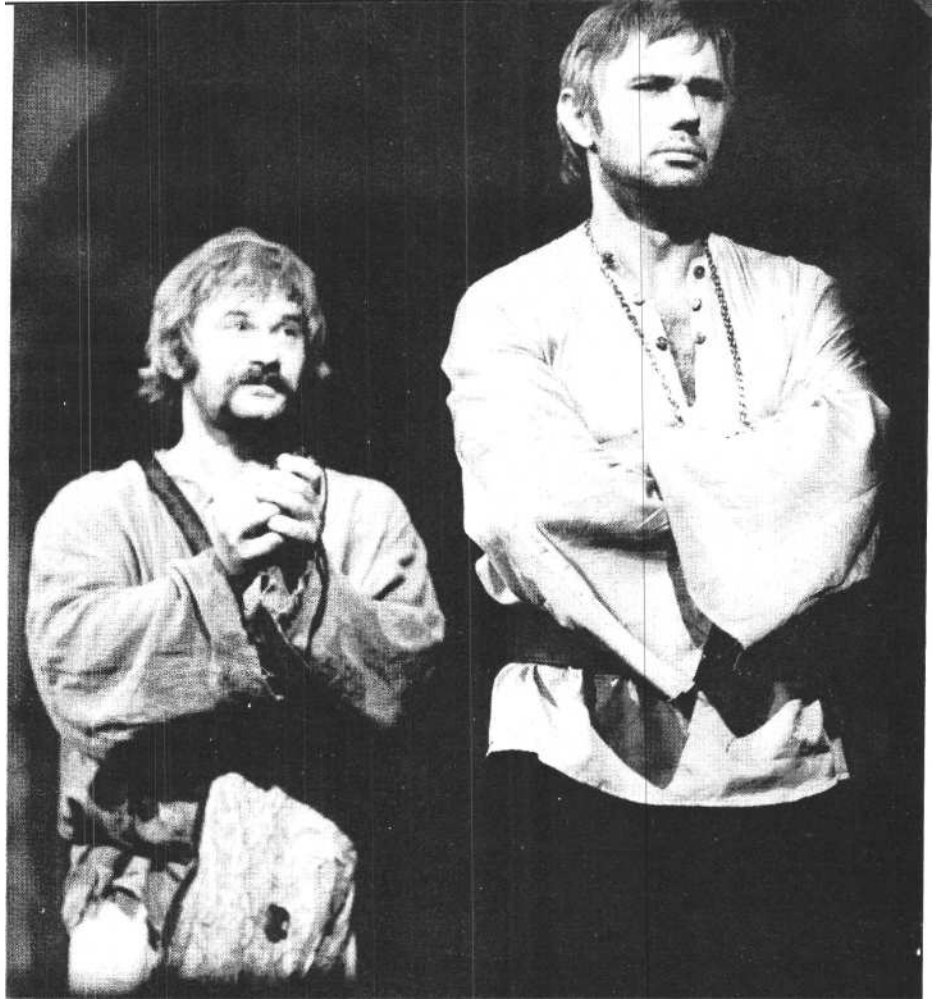
A részletesebb elemzést indíthatjuk azzal a kérdéssel, hogyan és miként vállalja Szőnyi G. Sándor ma a *Bánk bán* világát Az előző mondat utolsó szavába ez esetben nemcsak a Katona József által írt szöveg értendő bele, hanem a mű sok-sok előző előadása, valamint a dráma körül pár évvel ezelőtt felszított vita és annak érvrendszere is.

Mindenekelőtt örvendetes, hogy Szőnyi G. Sándor Katona József szövegét vállalja, s ezt igazolja; illetve a dráma igazolja őt. Először a hiányokkal. Nem vállalja még a jó értelmű pátoszt és még a hiteles retorikusságot sem. Sőt még a tragédiák világát - ezét is - átható fenségességet sem. (Mindezek hamis változatát nem is említve.) Vállalja azonban - s ez a korszerű benne - az ezek alatt élő egyéniségeket, valamint a szenvedélyt, a politikai-társadalmi és egyéni szférákat átható szenvedélyt egyaránt. Mondani könnyű, rendezőileg-színészi-

leg igazán meg is valósítani végtelenül nehéz, hogy a szenvedélynek nemcsak az erős hang, a gyors kiabálás, a „villámló" szem és a szabadjára eresztett gesztusok stb. a megnyilvánulási formája. Tudjuk, gyakorlatilag, a színpadon, milyen nehéz ezek nélkül érzékeltetni, hogy a benső világban facsaró vagy égő szenvedélyek élnek, amelyek látványos vagy elementáris kitörések nélkül is azok. Szőnyi G. Sándor rendezésében megvalósul a lefojtott szenvedély elementáris ereje, s ez is a kurszerűséghez tartozik. A régebbi jó előadások zöme voltaképpen a szenvedélyek különböző megnyilvánulásait formálták meg, s ezen formákkal jelenítették meg az egyéniségek különbözőségeit.

*A Bánk. bán* világában a nemes pátosznak, a hiteles retorikának, valamint a szenvedélyek nagy kitörésekben megnyilatkozó formáinak az eltűnésével - a nagy egyéniségek milyensége, minéniűsége áll elénk. Ha tetszik, a „puszta lélek"; a színészek és a rendező ezt vállalják. Az egész előadáson érződik annak a munka-fázisnak a komolysága és felelőssége, amelynek más esetekben a felületessége is pontosan kiderül, de amely nélkül soha sincs magasrendű művészi mű: a konkrét megformálás előtti, a próbafolyamatok elkezdése előtti gondolati, elemző és értékelő munka.

Szőnyi G. Sándor rendezésében nemcsak Bánk bán nagy egyéniség, hanem Petur is, illetve a maga módján Tiborc is. Említsük először Tiborcot, nem mintha M. Horváth József alakítása lenne az elő-adás legjobb színészi teljesítménye. Ez Koncz Gábor Bánkját illeti meg. A rendező megtalálta Bánk és Tiborc között azt a viszonyt, ami rendszerint hiányzott: Tiborc szereti Bankot. Ez a minden tekintetben meglévő, nagyfokú becsületességgel párosul. M. Horváth József képes volt megmutatni, hogy Tiborc valóban becsületessége miatt nem lop, s a nyomorgó társaival való közösségvállalás becsületessége miatt nem akarja elfogadni a neki ajándékozott „szép pénzt". A panaszszavak rendezői beállítása új viszonytartalmat épít közéjük. A szín jobb oldalán egy széken ül Bánk, térdére támaszkodva, s Tiborc először Bánk jobb oldalának, majd annak feléje fordulása után, guggolva-térdelve egyenesen arcába mondja szavait. Ez a szín-padi helyzet szinte szükségszerűvé teszi, hogy az eleinte, a jelenetet nyitó monda-tok alatt nem Tiborcra, hanem a saját panaszára figyelő Bánk egyszerre csak Tiborcra kényszerüljön figyelni. S mivel



**Katona József: Bánk bán (kecskeméti Katona József Színház). M. Horváth József** (Tiborc) **és Koncz Gábor (Bánk)**

M. Horváth József úgy jeleníti meg a panaszt., hogy Bánkhoz való szeretete nagyon is érvényre jut, a mondatoknak súlyosan és sürgetően kérlelő jellege lesz.

nem a merániakat vádolja csak, hanem tetteik felsorolásával kérleli, felelősséggel és komolyan Bánkot: segítsen rajtuk. Ezáltal *nagy* nyomatékot kap Tiborc becsületessége, társaival való közösségvállalása. A panaszszavakból végtelen keserűség árad, amivel nemcsak vádol, de szavai Bánkban fordulnak át váddá. Az pedig, hogy Bánk ebben a fizikai helyzetben kényszerül Tiborcra figyelni, nemcsak a közöttük lévő viszonyt teszi szeretetteljesen bensőségessé, hanem azzal a következménnyel is jár, hogy a Bánk Gertrudis jelenetben állandóan jelenlévőnek, Bánkban benne lévőnek érezzük Tiborc nyomorát és az ország általa felvázolt helyzetét. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy M. Horváth József alakításának kissé rontja a hitelét, hogy némely pillanatban testét rezegteti. Ez teljesen fölösleges, mert a nagy keserűség enélkül is érvényre jut. Kissé mesterkélt az is, ahogyan az V. felvonásban felkiált, kegyelmet kérve Bánknak a királytól.

Bánk bán egyéniségének a legalapvetőbb, minden mást átható vonása az ebben a jelenetben is megnyilvánuló alapvető tisztasága és becsületessége, amely arra készteti, hogy elsősorban másokra, az országra, a népre gondoljon. Koncz Gábor Bánknak ezeket az alapvonásait minden részletben kitűnően formálja meg. Benne ezek a tulajdonságok teszik a szenvedélyt elrejtetté és elfojtottá, de úgy, hogy a szenvedélyek nagyon is kavarognak, égnek benne. Ez nyomatja el vele a Tiborccal való jelenetben saját panaszát - ő maga is egészen meglepődik, hogy csak Tiborc egyik szavára jut eszébe: teljesen elfelejtette Peturékat -, és fordítja figyelmét Tiborcra és a szavaiban megjelenő helyzetre.

Széllyes Imrének, temesvári évei után, ez az első évadja hazai színpadon. Alakításában jelentős, összetett, nagy „formátumú" Peturt állít elénk. Benne sincs retorikusság, és nem használ nagy gesztusokat. Es mint ahogy Tiborc keserűsége csak erősödik a lefojtottság miatt, Petur „hazapufogtatása" is megkapja ettől a vad hazafiság álságát, ennek igazi komolytalanságát, de úgy - s ez új vonás az eddigi Petur-alakításokhoz viszonyítva , hogy az egyéni sérelmekből elmondott szavak mégis objektív igazságokat hordoznak; nemcsak tényszerűen, de Petur elmondásában is. A lefojtott, aprón, de sűrűn és sziszegően kieresztgetett benső gőzökkel élő Petur szájából Gertrudis tettei akként hangzanak fel,

hogy ő ezeket mintegy Bánk helyett mondja ki, mert Bánk, a nagyúr, nem mondhatja ki. Ez persze a közte és Bánk között itt létesített viszonynak is a következménye. Széllyes Imre Peturja egyfelől ettől a lefojtottságtól válik igazi, igaz, hiteles módon komolytalan vad hazafivá; másfelől súlyos egyéniséggé attól, hogy ugyan egyéni sérelmektől, privát okokból kialakult indulatoktól vezérelve, de mégis objektív igazságokat mond ki Gertrudisszal kapcsolatban. Ezzel pedig érvényre jut Petur becsületessége is.

Ahogyan említettük, ehhez sajátságos tartalmú Bánk-Petur viszony szükséges. Itt Bánk teljes megértéssel és egyetértéssel fogadja és hallja ezeket a tényeket; ez például abból a reagálásból is érezhető, amit a posonyvári eset hallásakor valósít meg. Más előadásokban előfordult, hogy Bánk Peturnak Gertrudisra vonatkozó szavait érdeklődve hallgatta, mintha a királyné tetteit - legalább azok egy részét - csak most tudná meg. Koncz Gábor azt formálja meg, hogy mindezeket Bánk pontosan tudja, ismeri, és teljesen egyetért Peturral. Persze Petur szavai vádoló szavak, de mégsem csak szubjektívek, mert Bánk magatartása is hitelesíti, objektíve. Voltaképp Petur egész magatartása is objektívvé válik Bánk későbbi azon mondatai nyomán, miszerint Peturék úgy kívánják Endrét valódi királlyá tenni, hogy szíve Gertrudis bukásán megrepedjen; s amelyben közli, hogy Gertrudis a király maga. A legtöbb Bánk-előadásban ezeket úgy mondják ki, hogy Bánk Peturékat marasztalja el, amivel Bánk ebben a pillanatban Gertrudis mellé és Peturékkal szembe kerül. Koncz Gábor úgy kérdezteti és mondatja Bánkjával, hogy ezt jelenti: ő erre is gondol, neki ezek is eszébe jutnak, de ennek el-lenére, Gertrudis tetteinek megítélésé-ben nem jön számításba, hogy ő a király maga, s az sem, hogy Gertrudis akkor is megmarad annak, aki, ha Petur kész az orrára koppintani. Vagyis egy pillanatra sem áll Gertrudis mellé. Bánk később sem kerül Peturékkal szembe, hanem valóban az esetleges zendülésben elpusztuló ártatlanokra gondol. Ez Bánk becsületességét, tisztaságát és igazságosságát emeli ki újra.

Nem vagyunk benne bizonyosak, de valószínű, hogy Koncz Gábor Bánkjának benső világában ekkor születik meg az a gondolat, hogy éppen a zendülés elkerülése végett neki kell valamit tenni, neki, egyedül. Ismételjük, nem vagyunk ebben bizonyosak, hiszen egy színjáték során nem mindig lehet bepillantani egy színész bensejébe úgy, hogy az ott lezajló folyamatok minden részletéről bizonyosak lehessünk. Azonban annak következtében, hogy Bánknak is az egyénisége, s ebből feltétlen becsületessége emelkedik ki, valószínű, hogy ekkor és ebből az alaptulajdonságból születik meg az: a zendülés elkerülése érdekében neki egyedül kell tennie valamit. És mintha épp emiatt akarná elfogatni Peturt, hogy ne csináljon meggondolatlanságból még nagyobb bajokat.

A fenségességétől megfosztott Gertrudis azzá vált, amit ezzel a szóval jelölhetünk : féreg. Vagyis a fenségesség alól a féregegyéniség bújik elő, ami teljesen elfogadható és hiteles. Borbáth Ottilia alakításában azonban sajnos egészen kisstílű, mondhatni pitiáner féreg jelenik meg. Az egész előadás alatt fehér fejfedővel játszatják, amely teljesen fejére simul, és amelynek alja, „gallérszerűen", nyakát is eltakarja. Ennek ovális keretén belül látható az arca, amely végtelenül felnagyítja, igen erősen hangsúlyozza arcjátékának minden apró rezdülését. Gertrudist a nagy és veszedelmes, tehát komolyan veendő féreg helyett kisszerűvé először arcjátéka teszi. Ajkbiggyesztései, száj sarokmozgásai nem gonosz, csak gonoszkodó, néha cinikus, önmagát értékén túl „felpuffasztott" és az életnek csak apró részleteiben élő kicsinyes féregjellemmé teszik Gertrudist; illetve mindezek ilyen jellemet vetítenek elénk. Ezt juttatja érvényre az elég gyakran hallható, kissé „érdes" úgynevezett fejhang is. Azokat a szavakat, amelyekkel valakit elbocsát (udvarhölgyek, udvornik, Melinda stb.), gyorsan és alig hallhatóan ejti ki, ami ugyancsak kicsinyes álfölényt jelenít meg, mert nem a féregegyéniség nagyságát jelzi, hanem azt, ahogyan egy kisstílű féregegyéniség a nagyságot elképzeli. Amikor Mikhálnak ezt mondja, „Tán nem vagyok királyné ?", ugyanez a jelleg jelenik meg, nemcsak hangjában, de abban a gesztusban is, ahogyan fölcsippenti szoknyáját és ellibben Mikhál mellől. A vele való jelenetben még a körmét is rágja.

Egyszóval Borbáth Ottilia Gertrudisa féreg, ami kétségkívül rejtőzhet mint egyéniség a fenségesség mögött. Azonban mimikája, hanghordozásai és gesztusai sajnos olyan pitiáner féreggé teszik, akiről nehezen hihetjük el, hogy oly céltudatosan és sikerrel építette saját embereit a hatalomba és a vagyonba, s akitől még a testvére is retteg. Az igazsághoz tartozik, hogy noha vannak már jelei e kisszerűségnek, de még nem jelenik meg egyértelműen az Ottóval való első jelenetekben. Tudjuk, manapság szokták Gertrudist megformálni úgy, hogy egyik vonása a szerelemvágy vagy a szexualitás. Ez - elvben - egy színházi előadásban éppoly jogosult lehet, mint az lenne, miszerint Gertrudis számára jóleső pótcselekvés, hogy segíti Ottót Melinda ágyába jutni. Gertrudisnak a csábító attitűdje a Bánkkal való jelenetben is megformálódik. Itt Borbáth Ottilia Gertrudisa nagyon finom mozdulatokkal, hangjából alig kihallhatóan, de Bánk-hoz, a férfihoz „nyúl" akkor, amikor a leventától az asszonyszemélynek kér megfelelő magaviseletet. De ugyanezt teszi akkor is - és ez nagyon érdekes, remek pillanata lehetne az előadásnak -, amikor Ottót átkozza. Bánk már említett alapvető tisztaságát és becsületességét jeleníti meg, hogy a csábmozdulatokat és hangokat egyszerűen nem hallja meg, észre sem veszi, és hogy a második ilyen közeledésre éppen Melindáról kezd beszélni; azt, hogy Gertrudis adja vissza neki a becsületét.

Koncz Gábor az egyértelmű tisztaságból és becsületességből eredezteti Bánknak azt a vonását is, hogy mindenkor az igazsággal él együtt. Ennek a Tiborccal és a Peturral való jelenetben megmutatkozó jeleire már utaltunk. Látható a Gertrudisszal való jelenet nyitó szavaiban is. A legtöbb Bánk-előadásban a nagyúr már akkor vádol és támad, amikor Gertrudis „Illik ez ?" kérdéseire a „Nem"-eket válaszolja. Itt a teljesen becsületes és az igazsághoz mindig ragaszkodó Bánk rögtön *belátja,* hogy Gertrudisnak *ezek* a megjegyzései igazak; elismeri, hogy valóban nem illik éjjeli tolvajként hazatérni az udvarba stb. És ugyancsak nem kizárólag vádként mondja el a negyvenévi szolgálat után penészes kenyeret evő ember esetét, hanem azzal a teljes hitetlenséggel és értetlenséggel, megdöbbentséggel, amelyet ez az eset vált ki az abszolút becsületes, igaz emberből.

Ha nincs erősen kitörő szenvedély, pátosz és fenségesség, akkor a „puszta léleknek" mindenkiben nagy egyéniségekké kell változnia, még a „férgek" esetében is. Úgy gondoljuk, a Koncz Gábor alakításával kapcsolatban elmondottak ellenére, hogy a kisszerű féregnek megformált Gertrudis miatt a dráma egyik legfontosabb jelenete, Bánk és

Gertrudis között, nem elég mély, nem elég súlyos. Máskor ezt a kétféle szenvedély és fenségesség is „felemeli"; ítt ehhez az egyéniségek nagy formátumának kellene érvényre jutnia. Különösen cl-sietett és jelentéktelen az „agyonszúrdalás", noha nem azért, mert ez itt egyszeri tőrdöfés. És talán azért, mert ez az egész jelenet ilyen, oldja meg Koncz Gábor gyengébben a közvetlenül a gyilkosság utáni helyzetet, annak benső tartalmait.

A színészi alakítások miatt meglehetősen furcsán alakul Ottó és Biberach viszonya. Rendszerint éppen Ottót szokták kisstílű féregnek eljátszani. Itt azonban, Vitéz László alakításában, „jelentő-sen" ravasz és okos is. Talán ez az alakítás veszi a maga „mintáját" leginkább a mai valóságból: mai nőcsábászt játszik. Ottója ezért nem is annyira cinikus, inkább csak az a figura, akinek egyetlen célja van: élvezni az élet minden percét. Ezt ráadásul némiképp meg is bocsát-ható pimaszsággal teszi. Ez a tulajdonsága és egyben okossága abban nyilvánul meg, hogy ez az Ottó tudja, miképp kell beszélni Gertrudisszal, és miképp - természetesen másként - Melindával, valamint Biberachhal. És a rittert sem hirtelen és vacak indulatból szúrja le, nem is kicsinyes acsarkodásból, hanem tudván tudva azért, amiért a mai gengszterek: ne maradjon tanú élve. Éppen ezek miatt nem is hihetjük, hogy az ilyenné formált Ottó minden lépése előtt Biberachtól várja a segítséget. Ehhez természete-sen Kiss Jenő Biberach-alakítása is hozzá-járul, mert ez is meghatározza a kettejük között itt kialakult viszonyt. Ebből az alakításból érezhető legkevésbé a rendezői koncepció; nemigen derül ki, milyen egyéniség is ez a Biberach. Ugyanis -- többször is - ilyen is, olyan is. Mintha egy kicsit ő venné át a nagyurakat vádoló pátoszt; máskor őszinte dühöt mutat Ottó irányába, de később a becsületes ember fölényét érezteti a herceg becstelensége miatt; azután patetikusan szól arról, hogy ott a haza, ahol a haszon. Izidórához való viszonya meghatároz-hatatlanul neutrális. Mindezek nem öszszetetté, valóban bonyolulttá teszik Kiss Jenő Biberachját, hanem se ilyenné, se olyanná; mintha a különböző karaktervonások közötti „területen" járna. Alapvetően hiányolhatjuk például Biberach okos pragmatizmusát is.

Mindezek ellenére az egész előadásban csak egyetlen alakítás van, amelyből az alak egyéniségéből jóformán semmit sem látni: Molnár Ildikó Melinda-megfor

**Koncz Gábor (Bánk) és Borbáth Ottilia (Gertrudis) a kecskeméti Bánk bánban (Karáth Imre felvételei)**

málásából. Pedig igen fontos funkciója lenne. Hiszen a kétféle emberek, a maradéktalanul becsületes Bánk és Tiborc s az ugyancsak ilyen Petur, valamint a „férgek" között megjelenő Melindából nagyon is kellene látnunk, becsülete ingott-e meg, a felelőtlenség itatta át egy időre, avagy hogy mi is történt benső világában. Molnár Ildikó alakítása sajnos teljesen eltűnik az előadásban. Csak az írói szövegek élnek.

Kitűnő az V. felvonásban Gertrudis koporsójának az elhelyezése. Az eddigi *Bánk* bán-előadásokban, ha akkor nem jutott is el a tudatunkig, valahogyan mindig zavaró volt, hogy az események közvetlenül egy halott mellett zajlanak le. Ugyanakkor - így utólag, a régi benyomásokból kibányászva - volt valami dramaturgiai súlya is Gertrudis holttetemének szemben az élőnek azokkal a tetteivel, amelyek itt rendre előkerülnek. A díszlet itt is - minta Nemzeti Színház pár évvel ezelőtti felújításán - u alakú emeletes faépítmény, amellyel nemcsak az I. felvonás hallgatózásait lehet hitelessé tenni, hanem az imént említett esetlegesen zavaró két mozzanatot is ki lehet küszöbölni. Gertrudis koporsója ugyanis az emeleten van ; maga a koporsó - legalábbis a földszint első soraiból--nem látszik, csak a gyertyatartók az égő gyertyákkal. Ez a megoldás továbbá azt is lehetővé teszi, hogy a színtéren semmi se akadályozza a mozgásokat. Igy semmi akadály nem áll Tiborc útjában, mikor Melinda holttestét behozza, s nem is okoz zsúfoltságot. Talán Bánk tragikuma is tisztábban jut érvényre, hogy csak Melinda látható. Mindig igaz: egy nagyon egyszerű, de éppen ezért nehezen megtalálható jó megoldásnak igen sok pozitív következménye van.

Tudvalévő, hogy a *Bánk* bán-előadások egyik nehéz része, miszerint Endre eljut odáig, hogy kijelenthesse: méltán esett cl a királyné. Ez a rész nem azért nehéz, mert a szöveg ellen kell játszani; hiszen Endrének ez a benső folyamata a szövegben egyértelműen benne van. Nehéz azért, mert a színházi nézőnek - és nem a mű olvasójának - a figyelmét szükségszerűen vonják el más akciók annak ellenére, hogy igen sokszor szó esik Gertrudis tetteiről és a vele kapcsolatos tényekről. (Összeesküdtek ellene, elfogatta Mikhált, a király tudta nélkül tett bérbe hétezer aranyat stb.) Gyakran hallunk őt értékelő szavakat is. (Petur gyűlölte a királynét, a királyné ártatlan volt, a királyné kiűzte a becsületet az udvarból stb.) A rendezés láthatóan-érezhetően a mozgások és a hangsúlyok megkomponálásával törekedett arra, hogy ez a folyamat érvényre jusson. Még annak a nyomait is lehetett érzékelni, hogy a Gertrudisszal kapcsolatban elhangzó tények és értékelések egymásutánisága némi fokozatot hordoz, egyre súlyosabb vétkeket tárva föl. Először csak azt halljuk, hogy nem volt kedves; aztán, hogy másként kellett volna kormányoznia, mert az a mód, ahogyan tette, zendülés-re vezetett; majd pedig azt, hogy össze is esküdtek ellene; hogy bérbe tette az aranyakat; és hogy miatta az égig ért fel a nép jajgatása.

Az előadásnak ezen a pontján is az okozza a zavart, hogy Németh László csak a szöveg első jelentésszintjeit juttatja érvényre, s Endre benső folyamatát nem formálja elénk. Ezáltal nem látjuk a király mély emberi és uralkodói tartalmait. Pedig Endre is az alapvetően becsületesek közé tartozik, aki éppen ezen tulajdonsága miatt képes felfedezni a

neki keserű igazságot és eljutni kimondásáig.

A rendező és Balogh Tibor, a dramaturg, kitűnően húzták meg az V. felvonás szövegét, kiküszöbölve mindazokat a valódi vagy álproblémákat, amelyeket ezzel a felvonással összefüggésben néha emlegetnek. Csak egy példát említve: amikor Bánk letépi magáról hatalma jelvényét, nem mondja, hogy Gertrudis vére rajta van. Azt, hogy ő ölte meg a királynét, csak később, ennek egyértelmű kimondásakor tudják meg a dráma alakjai. Koncz Gábor ezt is egyszerűen, tény-ként, minden benső „gőz" és kavargás nélkül ejti ki. De egyben úgy, hogy az említett becsületesség és tisztaság itt is ér-vényre jut. Ebben az előadásban Bánk Melinda miatt jut benső csődbe.

Mindezek mutatják, hogy Koncz Gábor alakítása pontosan végiggondolt és színészileg tisztán és kitűnően végig is vitt. Az erő, a tisztaság, a becsületesség árad Bánkjából, akinek ezen tulajdonságai a lefojtott szenvedély és benső gyötrődés közegében, ezektől áthatva jelen-nek meg.

Gertrudis koporsójának az emeletre való helyezése itt módot adott a színjáték nagyon szép és igen tartalmas befejezésére. Az utolsó szó elhangzása után kimennek a szereplők. A végén csak a két halott marad a színen azokkal, akik életükben - vagyis a színjáték világában - a legjobban szerették őket: fent Gertrudis mellett Izidóra, lent Melinda mellett Bánk és Soma. A halálban és a fájdalomban minden ellentét elsimul, s a mély gyász megbékíti az ellenséges szíveket.

Talán látható mindebből, hogy igen sok tekintetben új *Bánk* bán-előadás született, amelynek valóban van rendezői koncepciója: a mű egyéniségeinek a kiemelése és megformálása. Egyfelől a becsületeseké, másfelől a becstelenségé és féregszerűségé; illetve ezek különböző változataié. És ezért lehet nagyon-nagyon sajnálni, hogy színészi megvalósításai vegyes színvonalúak.

*Katona József: Bánk bán (kecskeméti Katona József Színház)*

*Díszlet:* Csikós Attila m. v. *Jelmez:* Szakácsi Márta. *Zene:* Vízöntő együttes. *Dramaturg:* Balogh Tibor. *Rendező:* Szőnyi G. Sándor.

*Szereplők:* Németh László, Borbáth Ottilia m. v., Vitéz László, Koncz Gábor m. v., Molnár Ildikó, Kölgyesi György, Budai László, Szélyes Imre, Juhász Tibor, György János, Fabó Györgyi, Dinnyés István, Kiss Jenő, M. Horváth József.

**SZÁNTÓ PÉTER**

# Zongora a lábon

**Két Füst Milán-egyfelvonásos a Pesti Színházban**

Talán nem megfontolt kritikába illő, és semmiképp sem új megállapítás, hogy egy szál haj a fejen kevés, a levesben sok. Ugyanígy a zongorát hallgatni - esetenként nézni - kellemes, cipelni kellemetlen, s ha ráteszik az ember lábára, az egyáltalán nem jó. Márpedig valami ilyesféle történt a Pesti Színház két egyfelvonásosának, *A zongorának* és *A lázadónak* az előadásán. Az ember jegyet váltott egy kellemesnek ígérkező koncert-re; tudta, hogy elronthatatlan bravúrdarab lesz műsoron, a pianista (pianisták) kitűnő (kitűnőek), a hangszer kitűnő, mi jöhet még? Ennek utána bejött né-hány vaskos díszletmunkás, tüll balett-ruhában, és a mit sem sejtő látogató lábára ejtette *A zongorát,* hogy ott is maradjon vagy másfél óra hosszat.

### Sandaság, bohócság

Talán nem ízléses dolog ilyen felütéssel kezdeni egy bírálatot, olyan előadásról, amelyre a jegyekért zajló harcban Váci utca hosszat ömlik a vér, s amely alighanem hosszú időre szóló kasszadarab lesz, de mégis szükségesnek látszik egyértelmű keménységgel szólni.

Valló Péter hosszú évek óta komoly elemzőkedvvel, fölfedező buzgalommal állít színpadra új meg új, meglepetést rejtő előadásokat. Forma- és stílusérzékenysége, sziporkázó ötletzuhatagból ki nem fogyó kedélye önálló, másával össze nem téveszthető stílussá változott - néha az az érzése az embernek, más életművet építene arra az ötlettárra, amelyet Valló önzetlenül belezsúfol egyetlen előadásba. Ugyanakkor, az utóbbi időben ezek az ötletek néha elnyomni látszanak a lényeget, a tartalmat. Ahogy másik, Füst Milánnal kapcsolatos vállalkozásánál, a *Sanda* bohócnál hökkenten figyeltem a humor legdirektebb - tehát legkevésbé értékes - húrjait pengető történeti allúziókat, szemtelennek vélt utalásokat, szín-padi kibeszéléseket, amelyek éppenséggel a darab létét szüntették meg néhány nevetés kedvéért, itt, *A* zongoránál is ugyanezt látom. Nincs szó sandaságról (a politikai utalások értelmében), viszont végig másról sincs szó, mint bohócságról. Valló mintha komolyan venné a valaha volt vígszínházi stílust, mintha nosztalgiája volna a színpadi gügyögés iránt, mintha fölléleszteni akarná az ántivilág kávéházi jópofáskodásának stílusát. Magánemberként a rendezőnek akármilyen nosztalgiái lehetnek, erre azonban műalkotást építeni aligha lehet. Füst Milánt lehet szeretni, még rajongani is érte, ez azonban semmiképp sem ad védőoltást a félreértelmezés ellen, és nem ad jogosítványt arra, hogy éppen a nagyságában szörnyűséges Füst Milánt szorítsuk egy (cipő)skatulyába.

### Rémálom a zongoráról

„Tehát: *Dániel báró, Catullus, A zongora, A kapitány felesége,* ezeket nem én írtam", jegyzi Naplójába a Mester, és miközben reménytelen szerelemmel epedezik a színpad után, élete végéig sikerrel akadályozza e fent megnevezett darabok bemutatóját. (Ha ugyan kellett egyáltalán akadályoznia.)

1925-ben viszont még ezt jegyzi föl: *„A zongora* című darabom: - Hogy mi-csoda abszurdum jön ki abból, ha az ember szóról szóra lejegyezné, amit az élet produkál. Az emberek akaratának, véleményeinek megnyilvánulását . . ." Így született abban az esztendőben ez a darab. Stílusában, szófordulataiban, az embereket jellemezni vélő nyelvezetében a kor egészen behatárolt szlengjét kabát-ként viselő egyfelvonásos. Amelyben azt mondják : „miket szólalsz Te ki itten a Te szájadon?", „Kedves Testvérem, milyen szép ez a Te nagy törődésed itten"; amelyben mindenki úgy beszél, mintha Karinthy-paródiából perdült volna elő.

Füst Milán lejegyezte, amit az élet produkált. Nagy tévedése talán ott volt, hogy nem vette vagy nem akarta észre-venni: ez nem igazi szleng, nem nagy-városi folklór, hanem tudatos alakítás, szerepjátszás, jópofáskodó nyelvkicsavarás. Olyan hétköznapi alakítás, amely további, színpadi alakításra nem szorul, külön jelzés, szerzői kikacsintás nélkül nem is szorulhat.

Ugyanekkor, a felszíni réteg alatt, mint egy frissen öntött harangra égett sár-réteg alatt ott a csengő-bongó érc. Füst Milán egyfelvonásosa torokszorítóan jó darab - lehetne. Idézet, szintén a Naplóból: „A belső téma ez: örök, olthatatlan, tárgytalan és meg nem indokolható nosztalgiánk, a vágyakozás megdöbbentő misztériuma."

Módl Johanna, ez a tenyeres-talpas, elvirágzóban lévő asszony, zongorát akar.

mind a két esetben. Veretes történelmet játszanak mindkét helyszínen, némi pszichologizálással. Erre messzemenően szükség van, mivel e drámában nem fordulnak elő jellemek. Hiába keresnénk e darabokban az emberábrázolás nyomait, eszmék és azok harca ábrázoltatik a színpadon, és ez bizony nem kevés munkát ró a szereplő művészekre.

A gyulai előadás - a helyszín természetéből következően - sokkal látványosabb volt, mint a pesti. A gyulai várban immáron szinte kötelező a vár összes szintjének a használatbavétele. Ez nem minden esetben szolgálja a produkció teljesebbé tételét, de mégiscsak hatásos. Egyszer valaki kitalálta őket, és *azóta,* ha kell, ha nem, keresztfák, akasztófák szerepelnek a várszínházi előadásokban. Ezek az előképek előbb-utóbb szinte már hiányoznak is a gyulai nézőnek - ma már ott tartunk: igazán újszerű színi hatást itt előbb érhetni el némi puritanizmussal, mint a spektákulumok hajszolásával. Ennek folyományaképpen elképzelhetjük - még ha nem láttuk is a várszínházi előadásokat -, hogy mennyi szépen suhogó palástot, és mennyi akasztott embert láthatott a nyári színházak kedvelője ebben a festői várban.

A pesti színházi őszi bemutató mindezekhez képest egyszerűsített, tömörített változatnak tűnik. Az előadás összefogottabb, nemcsak látványban, de szövegben is. A Váci utcában egy diszkréten modernizált vígszínházi stílust látunk, semmi várszínhází vadóckodás nem tapasztalható itt, ugyanakkor észrevehető, az utóbbi évek játékbeli újdonságait is figyelembe vették, persze a vígszínházi illemtudás határain belül. Afféle korszerűsített történelemórát láthatunk tehát azt a kellemes középutat, melyet minden tekintetben dicsérhetünk. A megbízhatóság, a megnyugtató normál á hang szól ebben az előadásban és ez helyes: nem szükséges túl izgatni a közönséget, de azért nem árt egy csöppnyi érdekesség.

Marton László rendezésének legfőbb érdeme: tapintatosan igyekszik rászoktatni a belvárosi nézőket a modernebb, merészebb gondolkodásra. Cseppenként óhajtja adagolni a szenvedélyt, az indulatot, a vállalkozás igen sok türelmet igényel, tisztességében nem kételkedünk: a nevelési töredelem mindig csodálatra méltó, de kivált akkor, ha nem akar más lenni, mint ami. Marton László ügyesen bánik a színi eszközökkel, mindazonáltal nem ártana, ha mindezt kissé több me-

**Székely János: Vak Béla király (Pesti Színház). Lukács Sándor (Béla)** és Hegedűs D. Géza (Gellért)

Kern András (Kálmán) és Sörös Sándor (Álmos) Székely János drámájában (Ikládv László felvételei)

részséggel, netán némi eredetiséggel cselekedné.

A pesti előadás szereposztása nagyjából azonos a gyulai szereposztással. A címszerepet mindkét előadásban Lukács Sándor játssza. Szövegértelmezése nyár óta mélyült, épp ezért alig értjük, miért kell Budapesten sokkal több külsődleges eszközzel ábrázolnia a vakságot, mint Gyulán. Kovács János, Mádi Szabó Gábor és Tahi Tóth László stabil pontjai a darabnak - markáns gesztusokkal igyekeznek pótolni a jellemeket. Kern András igen intellektuális Kálmán király volt Gyulán - ezt a képességét megőrizte Pesten is, de mintha kissé szűkösebbek lennének alakítási lehetőségei. Habár elképzelhető az is, hogy ennek oka csupán a partnercsere. A nyári előadáson Gáspár Sándor alakította Almos herceget, úgy érezzük, méltóbb ellenfele volt Kern-Kálmán királynak, mint az őszi bemutató Álmos hercege, Sörös Sándor, aki enyhén szólva súlytalan ebben a szerepben. Az erőszakos Ilona királyné is megszelídült: a nyáron Hernádi Judit visszafogottságában is félelmetes királynéját csodálhattuk, ugyanebben a szerepben Bánsági Ildikó sokkalta jelentéktelenebb - majdhogynem egyensúlyt bont ez a szerepfelfogás. Ennek a bájos állapotos asszonykának aligha hisszük el, hogy oly fontos események irányítója, mint ahogy erre a szöveg útmutatást ad. Vak Béla éleselméjű, ámbátor okos tanácsadóját Gyulán Gáti Oszkár alakította, a szerepet a Pesti Színházban Hegedűs D. Géza formálja meg. Mind a két fel-fogás érdekes, bár egymástól eltérőek. Gáti Oszkár végig jóhiszemű kispap volt, olyan figurát állított elénk, aki éppen olyan ártatlan a zárda tisztaságában, mint az udvar intrikus világában. Az ő Gellértje halálakor sem sejtette, mit is vétett az udvari hatalmasságok ellen. Elfogad-ható volt ez az alakítás, mint ahogy Hegedűs D. Gézáé is az, bár másféle. Hegedűs Gellértje olyan, mintha már az első pillanatban tisztában lenne sorsával, azzal, hogy ennek a megbízatásnak jó vége nem lehet. Sápadt és halálraszánt - kivált az udvari jelenetekben. 0 képviseli azt, ahogyan a királynak viselkednie kellene, de maga is tudja, Vak Béla, bármennyire jólelkű is, mégsem tesz így: azaz sohase mond le, sohasem avatkozik be komolyan az eseményekbe. Ez a Gellért hűséges, tehát korántsem hízelgő tükre a királynak, annak a meddő hősnek, aki gondolkodik, szenved, frusztrál, de sohasem cselekszik.

**RÓNA KATALIN**

# Hőhullám

**Maróti Lajos drámája Nyíregyházán**

A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház kegyelettel adózik alapító tagja emlékének: idei első, felnőtteknek szóló bemutatója a nemrégiben elhunyt író, Maróti Lajos drámája, *a Hőhullám.* Kimondva vagy kimondatlanul Maróti Lajosra emlékezik a színház, a rendező, a színész, a néző. S ebben a helyzetben, ebben a hangulatban aligha illik tiszteletlen szavakat írni az előadásról. Hálátlan feladat kritikus szemmel figyelni egy ilyen meghatott estét, hisz óhatatlanul is a kegyeletsértés vádja alá kerülünk. Ami mégis fölmenthet, az maga az írói életmű, Maróti Lajos groteszk szemléletmódja, amely mindig ránk, a jelen életvitelére figyelt, figyelmeztetett. S ha nem is mindig tökéletes technikával, de fölényes életismerettel és színpadi érzékkel szólt rólunk, saját magunkról, saját magáról, az életről, amely körülvette. Képtelen helyzetei valamennyi esetben igazi szituációkból táplálkoztak, és olyan jelenvalóságot mutattak, amelyre szívesen rámondtuk: igen, ha létezik is pontosabb drámai szerkesztésmód, ha lehet is teljesebben fölépített színpadi alkotás, rangosabb drámai gondolkodásmód, mégis ezeké a színműveké az elsőbbség, hiszen indíttatásukban olyannyira mai magyar alkotások, alakjaik olyannyira köznapiak, közülünk valók.

Maróti helyzetei legtöbbször paradoxonok: gondoljunk Giordano Bruno és VIII. Kelemen pápa shaw-i találkozására *A7 utolsó utáni éjszakában,* az *Egy válás története* „Paradoxon"-t mint életművet író Doktor urának az értelmiségi létről szóló vívódására, vagy *a Hőhullám* szabadulni vágyó, de megszokásból szabadulni képtelen asszonyának tehetetlenségére.

197z-ben a nagy feltűnést keltett Az *utolsó utáni* éjszakával lényegében egy időben mutatta be a győri Kisfaludy Színház a rádiójátékból lett *Vénasszonyok nyarát,* amelynek későbbi televíziós változata is képernyőre került, hogy azután az író átdolgozásában végső formát nyerjen a Móricz Zsigmond Színház színpadán.

Három nőről szól a történet. Az uralkodni vágyó nagymamáról, a tehetetlenelnyomott mamáról és a kiszolgált-kiszolgáltatott lányról. Együtt élnek hárman, szolid kispolgári életben. Szeretetben, látszólagos boldogságban. Boldogítják és marják, körülrajongják és gáncsolják egymást. Harmóniájuk a felszínen tökéletes, ám a mélyben elfojtott ellentétek bújnak. S itt a darab első dramaturgiai problémája, az író saját maga ellen tett engedménye. Ezek az asszonyok ugyanis már az első felvonásban is olyan mérhetetlenül unják egymást, annyira szenvednek egymás jelenlététől, hogy aligha érthető, miért kell a harmadik felvonásig várni a groteszk katarzisra. Ezek az asszonyok már a kezdet kezdetén olyan idegállapotban vannak, úgy gyűlölködnek, veszekednek, hogy alig érezhető az a „boldog harmónia", amelynek majdan föl kell borulnia. Tehát éppen az a családi konszolidálatlanság kerül ebben az előadásban már az induláskor előtérbe, amelynek a groteszk fordulatban kellene nyilvánvalóvá válnia. S amennyiben a hőn szeretett és boldogított, pártában maradt lányt ilyen rettenetesen gyötrik, és nemcsak a szeretettel (mert hisz akkor érthető és indokolt lenne a helyzet), hanem éppenséggel a gyűlölködéssel, a gáncsoskodással, az örökös vitákkal, veszekedésekkel, akkor már eleve eljátszódik az a drámai helyzet, amelynek csak a dráma végén kellene kibontakoznia. Ez a lány nem attól fogja kibírhatatlannak érezni a családi biztonságot, triójuk életformáját, hogy egyszerre csak feltűnik a színen a fiatalkori udvarló, aki egy estére megmutatja neki a világot, hanem egész egyszerűen azért próbálja megkeresni a fiatalembert, mert már elviselhetetlennek érzi a családi kötöttséget. És valójában ez a dramaturgiai bukfenc a színmű alapvető logikai hibája. Ami ezután jön, már csakis ebből következik. A végigjátszott, véres komolysággal végigbolondozott éjszaka után a lány elhatározza, hogy változtat életén. Munka helyett a féltve őrzött betétkönyvvel vásárolni indul, lehetetlen módon átöltözik, konyakot iszik egy presszóban, abban a reményben, hogy ott találja a fiút, de legalábbis megtud ró-la valamit. Bejelenti otthon, hogy elköltözik, ám hiába várja a telefont, az nem szólal meg.

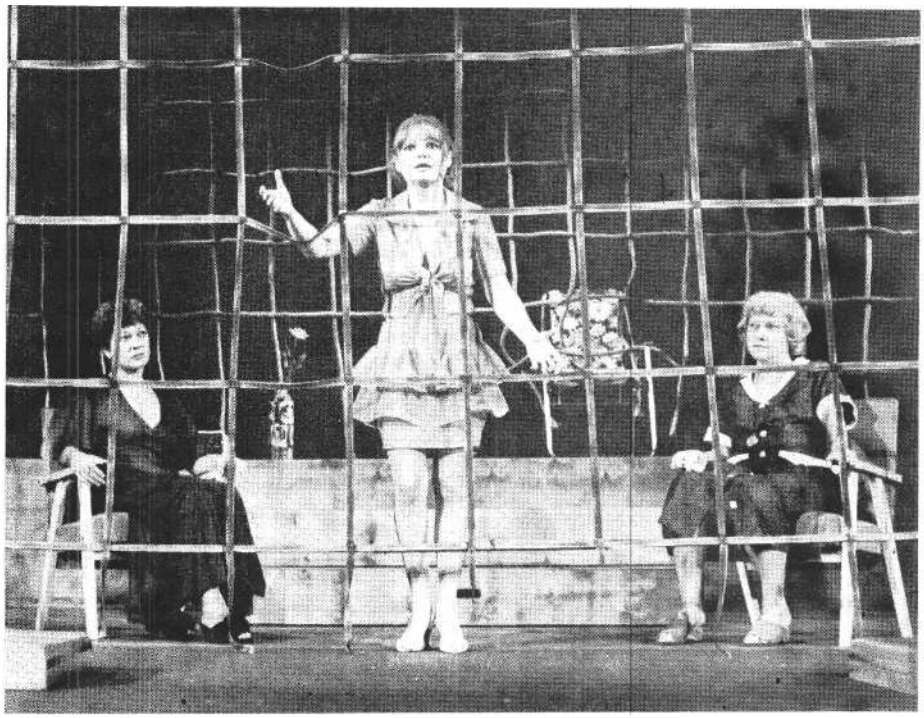
S mi következik ebből? Minden marad a régiben, Ágnes nem képes arra, hogy egyedül elköltözzék, vagy hogy a szerző iróniája szerint lelökje a nagyma-mát a háztetőről. Inkább megadóan kanalazgatni kezdi a hideg gyümölcslevest,

miközben aláereszkedik a kötélből alkotott ketrec.

De nézhetjük bármerről is a drámát, hősének nincsenek esélyei, mert nem adatik meg számára a belső változás lehetősége. Ha ugyanis nem láthattuk volna első perctől kezdve az unalmat, az utálatot és a vágyat a kiszabadulásra, úgy érthető módon fejlődhetett volna ki benne a fölsejlett új helyzetben a változtatni akarás. S akkor tehetetlen gyávasága is, mely miatt nem mert szakítani a megszokott életmód biztonságával, más fényt kaphatott volna. Így azonban, ha szánjuk is, éreznünk kell, nincs drámai tétje. A családszeretet pusztító kötelékéből nem tud, valójában nem is akar szabadulni. Ez kétségtelenül valódi szituáció, ám a helyzetfölismerés pillanatának dramaturgiai eltolódása teszi inkább paródiává, mintsem groteszk komédiává ezt a játékot. S így válik elnyújtottá, körül-írttá az élethelyzet, amely még így szélsőségesen kiélezve is kemény ítélettel szolgálhatna. Az író talán túlságosan is meg akarta mutatni a belső motívumokat, és ezektől a túlhajtott magyarázkodásoktól, kisebb monológoktól lassul le a dráma. S ez von le groteszk éléből is.

A Móricz Zsigmond Színház előadása, ahelyett, hogy megpróbálná kíméletlenebbé tenni az írói fintort, némi külsődleges magyarázkodással, a hősnő iránti szánalommal vegyes rokonszenvvel né-hol a melodráma felé viszi a játékot. Bozóky István rendező, Baráth András társaul szegődve, egyben a díszlettervezői feladatot is ellátja. Nyilvánvaló ebből a rendezői koncepció érvényre juttatásának fontossága a látványban is. Jó játék-teret engednek a színészeknek a lakásban, és ízlésük szerint komponálják meg a középső felvonás városképeit. Paródiának szánták vagy sem a háttérben váltakozó városképeket az álmodozó éjszakai séta során, mindenesetre fölöslegesen patetikus hangsúlyokra késztetik vele az amúgy is nehezen összeálló jelenetben a színészeket.

A rendezés túlontúl célirányosan is a szabadságvágyra teszi a hangsúlyokat, holott azért itt az emberi szabadság fogalma kicsit többet is magába foglal, mint Ágnes látszólagos szabadulni vágyását. A rendezői szándékot Bozóky István a műsorfüzetben összefoglalja: *„Ez a mű az emberi kapcsolatok, a felelősségérzet, a szeretet önpusztító kötelékeinek drámája. Úgy hiszem, nem él ember, akit ne érintene."* S valóban, nincs, akit ne érintene. Ám mégis jó lett volna, ha ebben az előadásban kevesebb az önsajnálat, s több a vidámító-jobbító paradoxon.



**Maróti Lajos: Hőhullám (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Petényi Ilona, Szabó Tünde és Máthé Eta**

A színészek közül leginkább Máthé Eta érzett rá *a* dráma eredeti szándéka szerinti groteszk hangra. Ehhez a színésznő tehetségén kívül a legjobban megírt szerep birtoklása is hozzájárult. Minden szónak, minden gesztusnak külön nyomatékot ad a színésznő. Egyszerre tud azonosulni és idézőjelbe tenni. Olyan szeretettelien gonosz, és úgy bitorolja a családi hatalmat, olyan fenséges és diadalmas, úgy játssza a családi mártírt, annyi irónia van szerepformálásában, hogy teljessé, tökéletessé teszi szerepét. A Petényi Ilona megformálta mamafigurát a narkomániával magyarázza túl a dráma. A mama, a középső nő, így a darab tulajdonképpeni áldozata, hisz neki kell egyensúlyoznia anyja és lánya között. Petényi Ilona pontosan fogalmazza meg a nem egészen precízen megírt szerepet.

A három grácia közül Szabó Tündéé a legnehezebb feladat. Neki kellene gyors és katartikus belső változásokon keresztülmennie. Ám itt a helyzetek indokolatlansága, a második felvonás széteső lírája miatt aligha van esélye az ellentmondások tartalmi ábrázolására. S a belülről formált groteszket nem helyettesítheti a jelmeztervező, Kék Maya gonoszkodása, amellyel az utolsó részben felöltözteti a színésznőt. Hiába tudjuk, hogy szándékos, fontos ábrázolásra törekvő ez az öltözet, nem titkolhatjuk, ritkán láttunk színésznőt ennyire rosszul öltöztetve. S ezen az sem változtat, hogy tudatos a fintor, szándékolt az előnytelen viselet.

Kovács Gyula egy megíratlan és megrendezetlen szerepben tétovázik a színpadon. Holl István a költő figuráját életszerűvé teszi.

*A Hőhullám* zárójelenetében, amikor visszaállt a régi rend a fölbolydult családban, egy kötélrács ereszkedik alá a színpadon. Amögül néz ki esdeklően a családi szeretetbe újra bezárt Ágnes. Ketrec, ha úgy tetszik, a szeretet ketrece, amely mögül többé nincs szabadulás. S eggyel több túlbeszélés, túlábrázolás, külsődleges elem, amely nélkül is értenénk a drámai sugallatot, de amely egyébként pontosan illusztrálja az előadás magyarázó, magyarázkodó jellegét.

*Maróti Lajos: Hőhullám* (nyíregyházi *Móricz Zsigmond Színház)*

*Díszlet:* Baráth András és Bozóky István. *Jelmez:* Kék Maya. *Rendező:* Bozóky István.

*Szereplők:* Szabó Tünde, Petényi Ilona, Máthé Eta, Kovács Gyula, Holl István, Kováts István.

SOMLYAI JÁNOS

# Mint egy átlagos bajnoki forduló

**Végh Antal-bemutató Békéscsabán**

A magyar labdarúgás a szakemberek és a hozzáértő szurkolók véleménye szerint jó néhány évvel ezelőtt kátyúba került. Ennek okairól számos elképzelés keringett. Néhány közülük - leírhatóvá finomítva - a sajtóban meg is jelent. De érezhető volt (később bebizonyosodott, okkal, joggal), hogy amiről a sajtó ír, az éppen csak a jéghegy alig kiemelkedő csúcsa. Majd robbant a bomba: megje**lent Végh** Antal ***Miért beteg a magyar*** *fut-ball?* című könyve. E könyv máig vitat-hatatlan érdeme, hogy nyíltan elmondta azokat a közszájon forgó pletykákat, botrányos, tűrhetetlen eseteket, melyek akár igazak voltak, akár nem, szájról szájra terjedve - ily módon sem cáfolva, sem el-ismerve -, csak akadályozták az érdemi munkát. Ezáltal labdarúgóéletünk viszonylagos javulásához - a maga módján - ez a könyv is hozzájárult.

Végh Antal azonban makacs szívóssággal folytatta küzdelmét a visszásságok, az elítélhető esetek ellen. Tehette: a csalárdságok nem szűntek meg egy csapásra. Ez a „harc" azonban már nehezebb volt: korábban nagyszámú, lelkes tábora erősen megcsappant, híveinek hangulata megváltozott. Ez természetes és érthető, mert időközben megindult - ha apró lépésekben is - egy tisztulási folyamat. Ezzel az igazán lelkes drukkerek s a kocaszurkolók meg is elégedtek. Újra bíztak (hogy többnyire hiábavalóan - az most mindegy) kedvenceik megváltozásában, az eljövendő sikerekben, és minden azok ellen irányuló bírálatot a nemzeti ügy elárulásaként értékeltek. Ugyan-akkor csökkent a foci iránt érdeklődők száma, a sajtó is mind gyakrabban írt az „esetekről".

Anélkül, hogy elmerülnénk labdarúgóéletünk utolsó néhány évének taglalásában, egy dolgot biztosan állíthatunk: ha még mindig súlyos hibákat vélünk is felfedezni a sportág hazai életében, ezek nem önmagukban a bundák vagy egyéb hasonló visszásságok. A helyzet ezek unos-untalan ismételgetésétől nem fog javulni. Megérett az idő a sportéletünk s ezen belül labdarúgásunk valóban lényegi kérdéseit, jövőjét elemző munkára. (Erre tesz kísérletet Frenkl Róbert a Valóság 1982/7. számában.)

Mindezek leírására csak azért volt szükség, hogy e darab hibáit a drámával mint műalkotással közvetlenül össze nem függő okokkal együtt tudjuk elemezni. Önmagában a foci ugyanis nem ér meg egy színházi előadást. Más is kell hozzá. Leginkább emberek, cselekedeteikkel, gondolataikkal, érzelmeikkel, olyanok, akik nem azért és nem úgy is-merősök, mint e sportágat űzők. Már-most a kérdés az: megfelel-e ennek az igénynek Végh Antal *Szép volt, fiúk!* című színműve?

Egy kisváros labdarúgó-szakosztályának vezetői elhatározzák, hogy csapatuk mindenképpen felkerül az NB I.-be. Mese nincs, ha törik, ha szakad. Annál is inkább szeretnék ezt a sikert, mert ez saját helyzetüket, pozíciójukat is erősítené. A város, a szurkolók is csak ezt tartanák - annyi évi hiábavaló próbálkozás után - elfogadható eredménynek. E cél eléréséhez a sportvezetők szerint minden eszközt igénybe lehet venni. Új edzőt szerződtetnek, pontokat vásárolnak, hogy a versenytársaknál se nem jobb, se nem rosszabb csapatuk mind előbbre léphessen a bajnoki táblázaton. A játékosok számolgatnak - többnyire pénzt, ritkábban bajnoki pontokat -, az edző „csapatot épít" és szigorú. Az utolsó, egyben sorsdöntő mérkőzését azonban eladja a csapat. Maradnak az NB II.-ben.

Külön kell választanunk a dráma három szintjét. Az első és legnyilvánvalóbb maga a történet és bonyolódása. Egy foci-csapat egyéves „küzdelmeinek" leírása. A másik szint az érdekek különbözősége teremtette konfliktus a szereplők között, illetve a szereplőkben. Végül pedig a harmadik, elég óvatosan vázolt szint a színmű modell volta, hogy tudniillik a foci csak csepp a tengerben, és többről van itt szó, mint egy elvesztett (eladott) bajnokságról vagy egyáltalán a labdarúgásról.

Az első, a játék helyét kijelölő, a nélkülözhetetlen információkat közlő verbális szinten semmi másról nem szerzünk tudomást, mint arról, hogy a csalások és a torzsalkodások, a sporthoz méltatlan ügyek még mindig meghatározóak egy labdarúgócsapat életében. A színdarabban ezzel mindössze egy problémánk van: érdektelen. Nem is lehet másként. A sportsajtóban, az ifjúsági lapokban ma már rendszeresen megírt kisebb-nagyobb botrányok jóval érdekesebbek és személyhez kötöttek. Továbbá azok a módszerek, esetek, amelyek a darab történetének a gerincét adják s a konfliktusok objektív okai, már régen nem újak. Az információszegénységre konfliktust építeni, annak dramatikus hatását fenntartani nem könnyű feladat. De nem reménytelen. A drámairodalom nem egy olyan tragédiát (dokumentumjátékot, színpadra fogalmazott publicisztikát) tart számon, melynek cselekménymenetét teljes egészében és a konkrét valóságból ismerte a kortárs közönség, s mely darabok esztétikai értéke változatlanul magas, hatásuk nem csökken. Hozzátehetjük, itt fontos szempont a lényeges tények maradéktalan felhasználása. Végh Antal ezzel már adósunk maradt. Nem tett kísérletet olyan összefüggések ábrázolására, melyek sportéletünk alapvető problémáit jelzik. Ott állította meg az okok és indítékok feltárását, melynél már többet tudunk, sejtünk. A fociról is, nemhogy magunkról.

Ilyen mennyiségű és minőségű információval is lehetne még drámát teremteni. Hiszen arra is épülhetett volna a színmű, hogy ezen a talajon - melyen labdarúgásunk évek sora óta tenyészik - nem lehet már „drámáról" beszélni. Ehhez persze nélkülözhetetlen, hogy a hősök jellemükben, sorsukban többet hordozzanak, mint a számukra kijelölt világ. Bukásuk, mozgásuk drámaiságát adhatná, hogy e (foci)világnál nemesebbek vagy éppen romlottabbak. De nem, e tekintetben a mű meglepően egységes. Olyanok a szerepei, amilyenek az eseményei. Közhelyesek. Senki és semmi nem áll minőségileg súlyosabb pontján ennek a világnak. Nem sejthetünk többet, mint amit látunk.

Ungár Tamás, a rendező nem döntötte el, hogy a dráma, a színmű melyik (jóllehet nem valódi) konfliktusteremtő vonalát erősíti fel. Pedig ezt még abban az esetben is meg kellett volna tennie, ha az ennek során megszülető eredmény tételesen nem is feltétlenül igaz, de legalább „drámaibb" lett volna. Lehetőséget nyújtott volna erre Gazsi bácsi, az erős kezű városi vezető félfeudális módszerekkel manipuláló alakja. De alkalmas lehetett volna erre Szabó II. László kiöregedő, volt első osztályú labdarúgó figurája is. Vagy a sikertelen, de küzdelmes múltat sejtető edző, a Mester. Talán csak az ostobaságig becsületes szándékú csapatkapitány, Zoli hihetetlenül egyszínű alakja nem nyújtott erre módot, éppen nagyon is tiszta képletű gondolat- és ér-

zelemvilága miatt. Ők négyen a színműben egyenlő és alig értékelhető drámai erőt képviselnek, nincs köztük szerves összefüggés. Tetteik nem befolyásolják egymás cselekedeteit. Dramaturgiailag rosszul kidolgozottak.

Nincs érdemi közös jelenete ennek a négy embernek. Nem „találkoznak" abban a néhány szituációban sem, ahol -- különféle párosításban - együtt vannak a színpadon. Monológokat mondanak, megfogalmazzák már kialakult „magukat". Mivel nincs igazi konfliktus a szereplők között, a „drámaszerűséget" az önmagukkal való vívódással kell megteremteni. E vívódások oka általában az, hogy az elvet (milyen úton jusson felsőbb osztályba a csapat) nem tudják összeegyeztetni az eredményekkel, továbbá hogy ezek az elvek és eredmények megfelelnek-e a - konkrétan meg nem fogalmazott - „valakik" elvárásának. Itt már nagyon hiányzik az okok és indítékok láncolatából az a mélyebb, tartalmi felismerés, mely próbára tehetné őket. E hiányt dramaturgiailag nem a legszerencsésebben sikerült pótolni. Minden szereplő saját maga dönt igazságáról, teremti meg figurája egyensúlyát. Így sajnos jogosan hangzik el a darab egyik kulcs-mondata: itt mindenkinek igaza van.

Jó példa mindezekre Gazsi bácsi (Csiszár Nándor). Róla csak a második felvonás derekán derül ki, hogy fontos figura. Itt minden és mindenki az ő zsebében van. Hatalommal bír, a város vezetői közé tartozik. A jelenetben, ahol megismerjük, elképzeléseivel szembehelyezkedik az edző, s a sportkör többi tagja is bizonytalan, hogy kinek a pártjára álljon. Gazsi bácsi kikel magából, és következik a monológ. Itt tudunk meg róla mindent. Azt, hogy eszközökben nem válogatós, célja eléréséhez mindenre képes. A cél természetesen a feljutás az NB I.-be. Ezt tőle személy szerint is elvárja „a" város és „a" felsőbb vezetés. Világosan közli: mindenkit a markában tart. A zsarolás után újból szavaztat, és fölényesen győz. Egyszerű a képlet: ő a helyi despota. Ez azonban kevés, összetettebbre lenne szükség. Szerencsére Csiszár Nándor jó színész. Elég neki egy apró mozdulat, egy grimasz, amivel a második szavazás eredményét, győzelmét tudomásul veszi. S van egy lekicsinylő ajakbiggyesztése, mellyel a zsarolással könnyen megpuhított embereiről fejezi ki véleményét. Ez a kis grimasz egyéniséget ad a figurának. Bármilyen furcsa, a darab szempontjából ez nem a legjobb megoldás, mivel a

Kárpáti Tibor és Hodu József Végh Antal: Szép volt, fiúk! című **játékában** (Békés megyei Jóka Színház) (Somfai István felv.)

zsarolási manőver hatását ez a kis grimasz képes kioltani. Nem volna persze ez baj, ha az így (és nem összetettsége miatt) eldönthetetlen előjelű Gazsi bácsit „mozdulásra" bírná egy partner. De az egyetlen, aki erre megfelelő lenne (Szabó II. László), ahhoz köze is alig van.

Szabó II. László (Kárpáti Tibor) alakjának drámát teremtő lehetőséget múltja adhatna. Az a múlt, melyről elég keveset tudunk meg, pusztán, hogy jelene siváabb, s emiatt időnként rosszul érzi magát a bőrében. A probléma az ő figurájánál is az, ami a Gazsi bácsiénál. Egyedül áll lehetőségeivel, s így azok jobbára kibontatlanul maradnak. Látszik ez Kárpáti Tibor alakításában is. Azokban a jelenetekben, amelyekben lényeges lehetne a színen lévőkkel való kapcsolata, játéka bizonytalanná válik, a figurát egysíkúvá teszi, elszegényíti. E jelenetekben ugyanis harmadrangú focisták, a színmű alakításában súlytalan szereplők a partnerei. Ott igyekszik megteremteni Szabó II. Lászlót, ahol mindenki más csak statisztál. Így természetesen egyenetlen alakítás a végeredmény.

Szabó II. László „ellenlábasa" a talpig becsületes csapatkapitány, Zoli. Sajnálatos, hogy Ungár Tamás elkövette azt a hibát, hogy a színmű alapjául szolgáló *Kilencven perc* című kisregényben szereplő hasonló karakterű figurához képest Zolit leegyszerűsítette. Zoli a regényben mindent megtesz csapata győzelméért. Mégsem hiszi, hogy csapatának feltétlenül az NB I.-ben a helye. Nem azért, mert csapata képességeit kevesli, vagy mert az NB I.-ben csak tiszta múltú labdarúgók kergethetik a labdát. Egyszerűen úgy érzi, nem érdemlik meg. Jobb volna tiszta úton odakerülni. Nem egy ilyen bajnokság után. De mindezek ellenére is hajt, nyerni akar, s így közelíteni tud egy hihetően megrajzolt ember felé. A darabban viszont egy együgyűségig becsületesre formált, vívódásoktól szinte tel jesen mentes labdarúgót látunk. Becsületessége és töretlen hite motiválatlan. El kell hinnünk, hisz próbára téve nincs. Azzal pedig, hogy ennek a Zolinak a tervezett vagy elkövetett csalásokra sincs értő szava, végképp papírízű figurává válik. Hodu József minden igyekezete kevésnek bizonyult, hogy ezen segítsen.

A drámában - legalábbis helyzeténél fogva - lényeges szerepe van még a Mesternek, az edzőnek. De már a darab kezdetén kitűnik, Várday Zoltán e lehetőséggel nem tud élni. Első jelenetében erélyes hangon küldi haza az ünnepi vacsorán mulatozó focistákat. Határozott és kemény. De ez nem az a határozottság, mint a vele (majdan és többé-kevésbé) szembenállóké. Keménysége megtervezett, tudatos alapállás, rossz kifejezéssel élve: felvett. Ebben a jelenetben Várday mozgása, hanghordozása túlságosan is egy szigorúságára, tekintélyt parancsoló eltökéltségére kínosan ügyelő emberé, akinek ezt az erőt még a maga számára is bizonyítania kell. A játékosok, a szakosztályvezetők láthatóan könnyedebbek, engedékenyebbek, nincs szükségük már most megmutatni erejüket. Nem az a baj, hogy ezzel a Mester későbbi kudarcai már ily korán sejthetőkké, tudhatókká váltak, hanem hogy ez a színmű egyáltalán nem alkalmas egy ilyen konfliktus ábrázolására.

Amiről még röviden szólni kell, az a dráma sugallt modell volta. Szerencsére ebből keveset kapunk, de visszafogottan mégis történik utalás arra, hogy a labdarúgásban látható jelenségek megtalálhatóak életünk más területein is, s ráadásul ezek a jellemzőek. Ezzel csak az a baj, hogy egyszerre mond túl sokat és túl keveset. Ha életünk nem hasonlít is a (drámában megismert) focira, ez a színmű túlságosan is olyan, mint labdarúgásunk. Voltak, vannak bizonyos lehetőségei, de ezek kiaknázatlanul maradtak.

# arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

## Jelenlét és irónia

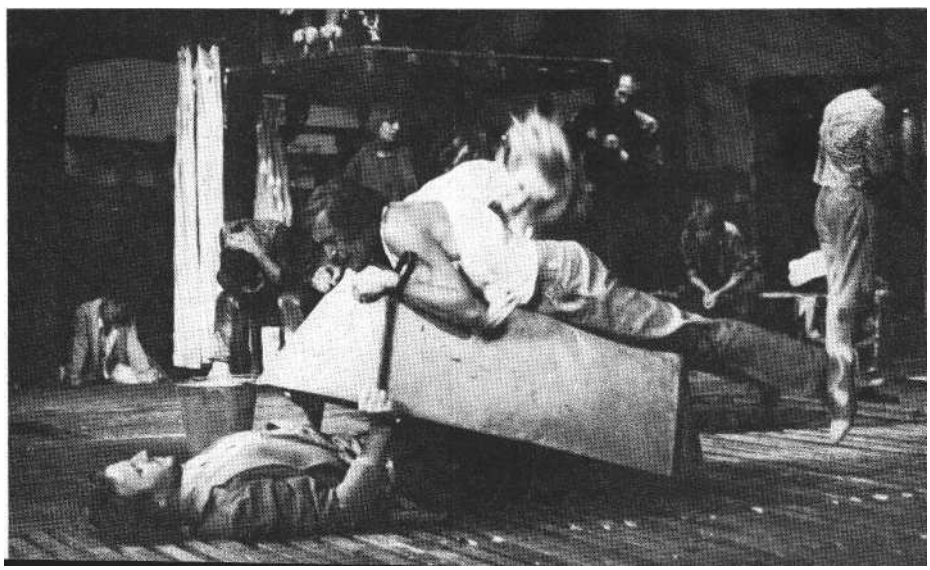
**A színészek a kaposvári Marat/Sade-ban**

Peter Weiss *Marat/Sade-ja* különös, megrendítő, katartikus színház Kaposvárott. Aligha kétséges, hogy nemcsak az „új" kaposvári színház több mint egy évtizedes történetében jelent sajátos és kiemelkedő állomást, hanem egész újabb kori színháztörténetünkben is. Az előadást, mely elnyerte a színikritikusok díját (ahogy erről a SZÍNHÁZ 1982/11. száma már tudósított), szeptemberben négy este játszották nagy sikerrel Budapesten a Vígszínházban, majd a belgrádi Atelje **212** Színházban is színre léptek vele - a BITEF, azaz a belgrádi nemzetközi színházi fesztivál meghívására. E sorok írója már jó néhányszor megfordult a BITEF rendezvényein, de ilyen kirobbanó, mondhatni szenzációs sikert még nem tapasztalt a jugoszláv főváros rangos világszínházi fesztiválján. Ezt tanúsította a belgrádi premier másnapján megrendezett szakmai vita, az első elragadtatott sajtóvisszhangok *(Az este, amikor mindenki sírt, A magyarok diadala* stb.), nem utolsósorban pedig az a tény, hogy a kaposváriak minden lehetséges díjat elhoztak Belgrádból : a fesztiválzsüri által oda-ítélt nagydíjat a japán Sankai Juku együttessel és a berlini Deutsches Theaterrel megosztva a mi Marat/Sade-unk kapta, a legjobb rendezés díját, melyet a „Politika" Kiadóvállalat lapjainak kritikusai szavaznak meg, Ács Jánosnak adták, s ez az előadás nyerte el a közönség díját is.

A SZÍNHÁZ 1982/3. számában György Péter kritikája már foglalkozott az előadással, megállapítva, hogy voltaképp az előadás mind a huszonöt szerep-lője külön méltatást érdemelne; s ez a fordulat *a Marat/Sade* hazai sajtóvisszhangjában többször is visszatért. Érthető módon: az előadás szellemisége és szín-padi hatásmechanizmusa oly összetett és komplex módon funkcionál, hogy a megkötött terjedelmi keretek közt fogalmazó kritikusnak nemigen juthatott hely az egyes alakítások részletes méltatására. Holott a játék valamennyi résztvevője valóban külön elemzést érdemel. A budapesti és a belgrádi vendégjáték sikere kapcsán visszatérve a kaposvári *Marat/Sade-ra,* ezt az elmaradt elemzést szeretném némileg pótolni: ha nem is a teljesség igényével, inkább csak néhány vonással felvázolni az egyes színészek port-réját.

A kaposvári *Marat/Sade* színészetét Artaud és Brecht nevével fémjelezhetnénk, a huszadik század e két sokban eltérő, sőt egymásnak ellentmondó színházi újítójának szintézisével. Artaud azt írja: „A színházi cselekvés nem a társadalmi síkon bontakozik ki. Még kevésbé az erkölcsi vagy a pszichológiai síkon .. . Hogy csökönyösen gyártják az olyan szereplőket, akik szigorúan pszichológiai jellegű érzelmekről, szenvedélyekről, vágyakról és impulzusokról beszélnek, ahol is egyetlen szó megszámlálhatatlan gesztust pótol, ez az oka, hogy a színház elvesztette igazi létjogosultságát." És Brecht: „Valójában az emberek kölcsönös viszonylatai átláthatatlanabbakká váltak, mint valaha is . . . Mint a régi korok kiszámíthatatlan természeti katasztrófáival, úgy állnak szemben saját vállalkozásaikkal a mai emberek . . . A színháznak a valóságban kell elköteleznie magát, hogy a valóság hatékony képmásait hozza létre." Artaud a színészi jelenlét elveszését, illetve újbóli megtalálását tartja az új színház sarkkövének; Brecht a V-effektusról, a néző elidegenítéséről, az emberek közötti viszonyok ironikus megmutatásáról beszél. Susan Sontag állapítja meg a Peter Brook-féle *Marat/Sade* kapcsán, hogy „a legérdekesebb modern színház olyan színház, amely túlmegy a pszichológián". Ez az a pont, ahol Artaud és Brecht találkozik. Nem Ács János az első rendező, aki az Artaud-Brecht szintézist felfedezi a Weiss-darab interpretálásakor. A kaposvári előadás színészetében az az igazán értékes és érdekes, hogy ez a szintézis sajátosan magyar színház. Annak a folyamat-nak immár letisztult eredménye, mely a hatvanas években indult meg színjátszásunkban, részben az amatőr mozgalom ösztönzésére, részben jeles világszínházi úttörők hatására, de legfőképpen a magyar színházművészet belső szükségletéből, az új színházi nyelv meglelésének kényszeréből. S épp a kaposvári együttes volt a legkövetkezetesebb abban, hogy e különböző eredetű és jellegű törekvéseket integrálja, s olyan játszási módot alakítson ki, mellyel természetes és mai hangon tud szólni a szélesebb közönségrétegekhez. A Grotowski-féle színházi laboratórium gúny és apoteózis dialektikáját ez az előadás lefordítja a népszínház nyelvére: a produkció a közérthető és közkeletű színpadi effektusok alkalmazásától az ekszt ázisig, a közösségi katarzisig ível, magába ötvözve és egyúttal meg is haladva azt, amit Artaud „az egyén lélektani és párbeszédes ábrázolásának" nevez. Az elidegenítő irónia és az autentikus színészi jelenlét itt szerves egységet képez. Annak kulcsa, mi módon tudja az előadás korunk „mítoszát", a forradalom heroikus eszméjét hiteles erővel újra megfogalmazni, megtalál-ható az egyes színészi jelenlétek belső dialektikájában.

**A korbácsolási jelenet a kaposvári Marat/Sade-ban (Lukáts Andor, Jordán Tamás és Pogány Judit)**



### Alphonse de Sade

Jordán Tamás de Sade márkija semmiképpen sem hatvannyolc éves, mint az eredeti Weiss-instrukció állítja róla, s amilyennek az emlékezetes Brook-filmben is láthattuk, így aztán se a nehézkes mozgás, se az aszmatikus légzés nem jel-

lemzi. Akár szereposztási kényszer, akár tudatos szándék eredménye, az előadásban mindenképpen fontos tényező lesz, hogy Sade ugyanahhoz a generációhoz tartozik, mint Marat. Együtt élték át a forradalmat, és együtt szenvednek a napóleoni restauráció idején; mégis homlok-egyenest ellentmondanak egymásnak a történelem megítélésében. Gúny és apoteózis dialektikája: Jordán Sade-jának lényegi dramaturgiai funkciója, hogy Marat-t kigúnyolja, mint ahogy Lukáts Andor Marat-ja is gúnyolja Sade-ot. Mi-nél erősebb a gúny, *az* ellenpont, annál erőteljesebb és hitelesebb az apoteózis. Ezért *van* különös hangsúlya annak, hogy de Sade ereje teljében érvel. Nem-csak szavakkal prédikálja, hogy a börtönben töltött húsz esztendő alatt meg-tanulta, „hogy ez a világ csupa test", hanem a nyílt színen kielégíti magát.

Mitől lesz lélegzetelállító színházi tabu-megszegés ez a pillanat, s nem olcsó pornográfia ? Azért, mert végül is *ez az* aktus „pantomim", vagyis imitáció, még ha a maga nemében kegyetlen és naturális is. De legalább ennyire döntő, hogy Sade, mielőtt az érzékiség apoteózisát előadná, félvödörnyi vizet önt a saját fejére, szürke köntösén sötéten csorog alá a nedvesség, haja lucskosan tapad homlokára: ebben semmi imitáció sincs. Sade arról beszél, hogy „minden testben félelmetes erők buzognak", és mindet „saját nyugtalansága gyötri" - és Jordán színpadi jelenlétében az a leglenyűgözőbb, hogy valóban szenved. S e szenvedés teszi a szadizmus apostolát - a darabon belüli darab íróját --végső soron esendővé, már-már azt mondhatnánk, rokonszenvessé. Így éri el az előadás, hogy Sade és Marat szélsőségesen sarkított vitájában hol Sade-dal, hol Marat-val azonosulunk. A nézőnek ilyetén való szellemi-lelki meggyötrése artaud-.i értelemben vett kegyetlenség: olyan elemi feszültséget teremt a drámai párbeszéd szemlélőiben, amit csak a végső katarzis oldhat fel.

Sade-nak ugyanis igaza van. Nem úgy, ahogy szavaival hirdeti, vagyis nem azért, mert az emberi lét érzéki dimenziója felette áll annak az eszmei-forradalmi dimenziónak, amit Marat képvisel; ennél sokkal bonyolultabb Sade igazsága: arról van szó, hogy minden eszme és minden hit csak az ember érzékiségén át valósulhat meg. Sade meghirdetett (ab-szolút) igazsága és tényleges (viszony

„Eljő az idő..." (Bezerédy Zoltán, Pogány Judit és Máté Gábor)

lagos) igazsága közt szakadék tátong: ez az ő kínja. S e kín egész borzalmát Jordán szinte minden porcikájában érzékeli és érezteti.

**Jean-Paul Marat**

Marat-nak is igaza van. Amikor Sade így érvel: „Te is - akárcsak én - a végletek embere vagy"; Marat, aki előzőleg valósággal elsüllyedt az ócska fémkádban, most felemelkedik. „Nem! - kiáltja keményen. - A végleteim akkor is mások, mint a tiéid!" Egy későbbi jelenetben, miközben a színpad mélyén a tömeg Marat-t és a forradalmat élteti, Sade szája elé kapja az üres vizespoharat, s abba beszél, akár egy mikrofonba, világgá kürtölve, hogy fütyül minden tömegmozgalomra. „Csak magamban hiszek" - ezzel zárul Sade szónoklata. Marat öklével veri a kádon keresztbe fektetett deszkát (ez íróasztala), az iszonyú dübörgés elnémítja a márkit is, a tömeget is: „Én meg csak abban hiszek, amit elárulsz" - kiáltja Marat. Végletekig kiélezett helyzetek, szélsőséges indulatok, felcsigázott szenvedélyek : állandó szellemi konfrontáció részesei vagyunk. De a szellemi (politikai-világnézeti) konfrontáció mögött a charentoni elmegyógyintézet fürdőtermében lezajló mérkőzéseknek van ennél mélyebb, elementárisabb, mondhatni mitikus rétege is.

Mitől lesz Lukáts Andor Marat-ja a forradalom Krisztusa? Maga a Megváltómítosz felfedezhető a Weiss-drámában, de az írott szöveg szerint nem több puszta hasonlatnál. Lukáts színpadi jelenlétében különös hangsúlyt kap az, amit az előadás vízdramaturgiájának neveznék. A színész a maga „naturális" emberi mivoltában újra és újra megütközik, csatát vív, szembesül a naturális vízzel. Nincs megváltás keresztrefeszítés nélkül. Minél valóságosabb a keresztre-feszítés kínja, annál igazabb a megváltás eszméje. Ahányszor a felhevült tömegnek mintegy a tudatalattijából feltör a forradalom utáni vágy, az ápolók a „vízterápiához" folyamodnak. Előbb két vödör vízzel oszlatják szét a „tüntetőket", később fecskendőt használnak. A fecskendőből előzubogó víz hatására az ütemes ‚Marat"-kiáltás elhalkul, az „ápoltak" szétszóródnak. De Marat nem vonul vissza. Karját széttárja, mellét szembeszegezi az előfröcskölő vízzel. Lassan egy-két lépést hátrál. S ekkor a zsinórpadlásról óriási mennyiségű víz zuhan a nyakába, valósággal földhöz veri. Íme az előadás egyik mitikus képe: a forradalmár-Krisztus passiója. Artaud szerint a színház értékét „egyedül a valósághoz és a veszélyhez fűződő mágikus és könyörtelen kapcsolat adja meg". Találóbban nem is jellemezhetnénk Lukáts Marat-ját,

Marat és Sade mégis összetartoznak. Nem csupán azért, mert ugyanazon nemzedék tagjai. Nem is csak azért, mert mindketten megszenvednek a maguk igazáért. Níarat-nak a forradalom a megváltás lehetőségébe vetett hitet jelenti, Sade-nak a „bujálkodalom", az érzékiség diadalát. Eszmei csatájuk annál sarkítottabb, minél kétségbeesettebb - néhány másodpercre .. az ölelésük. A köztük lévő fizikai kapcsolat legforróbb példája a korbácsolási jelenet. Sade ráborítja Marat-ra a kádat, s megkorbácsoltatja magát Corday Saroltával: így a felborított kádon (Marat-n) fekve, korbácsütések alatt mondja el vallomását a forradalomról. Ismét egy kép, melynek mélyebb jelentését hosszan elemezhetnénk: Marat-nak fáj Sade szenvedése is, s Sade-nak nem kevésbé Marat-é. A két szenvedés és a két eszme feltételezi, pusztítja és élteti egymást.

Simone Evrard: Lázár Kati

### A kikiáltó

Máté Gábor Kikiáltójáról már írtam naplójegyzetet a SZÍNHÁZ 1982/3. számában, most mégis néhány szóval vissza kell térnem alakítására. Marat és Sade vitája ugyanis nem kettejük közt dől el. Sőt, Sade igazsága bizonyos „helyzeti" előnyt élvez, mert a forradalom elbukott. Sade letiporhatja Marat-t, de tehetetlen a Kikiáltóval szemben. Ezt a tényt bizonyos stiláris polarizáció is aláhúzza. Míg Jordán és Lukáts játékában, noha egymást ellenpontozzák, az artaud-i „kegyetlenség" - a jelenlét kegyetlensége - a döntő; addig Máté Kikiáltóját elsősorban a brechti ihletettségű irónia határozza meg. Nem véletlenül, hisz a Weiss-féle dramaturgiában amolyan élő felkiáltójel az előadást levezető és a cselekményt kommentáló Kikiáltó. Máté Gábor ennél jelentősen többet hoz: élő és teljes emberi sorsot.

Más nemzedéket képvisel, mint Sade és Marat. A forradalom véres napjaiban, amire azok vitája állandóan utal, ő legfeljebb gyerek lehetett. Ez ironikus attitűdjének lényege: „mivel sokkal okosabbak vagyunk azoknál, kiknek ideje örökre letűnt már". Máté nem visel csengőkkel díszített bohócsipkát, inkább a rímek ironikus csilingeltetésével játszik. Ott van hanghordozásában az „új nemzedék" nyeglesége és bölcsessége, rezignáltsága és kívülállása. Ami nem jelenti, hogy ne lennének indulatai. Előítéletei azonban nincsenek. Csak akkor emeli fel a hangját, amikor a józan ész tiltakozik benne az ellen, amit lát vagy hall. Az epilógusban egyedül marad a színen: körötte néma tetemek hevernek, mögötte néptelen utca vetített képe, kezében macskakő - és sír, egyre keményebben, egyre katartikusabban. Ez az a sírás, amin Sade minden érve megtörik; ez az a pillanat, melyben a forradalom és a hit serpenyője felé billen el a mérleg nyelve.

### Charlotte Corday

Alakja különleges állomás Pogány Judit színészi pályáján: az egyik legérettebb, legkidolgozottabb figura azok közül, akiket Pogány a színpadon életre keltett. Ha kiszakítanánk az előadás összefüggéseiből, ami természetesen csak elvileg lehetséges, akkor is olyannak tűnne, akár egy csodálatos ékszerdoboz: minél közelebbről vesszük szemügyre, annál több kincset tár elénk. Pogány mestere az előadást jellemző több dimenziós játékmódnak: könnyed virtuozitással lép ki s be a szerepen belüli szerepből-szerepbe, de ha csak megbotlik a színpadon, ha szégyenlősen maga elé kap egy törölközőt, mert a ráloccsantott víztől áttetszővé lesz testén a ruha, mindannyiszor elhiteti velünk, hogy minden gesztusa itt és most születik. Akár valamiféle *cinéma verité,* olyan Pogány színpadi jelenléte; s ez a színészi dokumentaritás valóságos „aranyfedezet" számára a játékhoz. Lehet szép és törékeny, áriázhat operettes tónusban, megkeményedhetnek arcvonásai a rémülettől és az elszántságtól, mindig rendkívüli erő sugárzik belőle, amelynek hatása alatt valódibbnak érezzük a színpadot a valóságnál.

Pogány Judit egyszerre tud autentikus Charlotte Corday lenni - és tudja a módját, hogy ironikusan megmutassa ezt a Corday-t, aki ő maga. Színpadi jelenlétének e belső feszültsége számára alighanem a legfőbb erőforrás. Ha róla beszélünk, a legkevésbé lesz lényeges a hármas weissi áttétel, tudniillik, hogy mai színészek eljátsszák, hogy ők 18o8-beli charentoni elmebetegek, akik eljátsszák a forradalmat. A történelmi távlat és az őrület e kettős fénytörése egyébként is elhalványul a kaposvári előadásban, mely sokkal inkább a jelenre teszi a hangsúlyt, s a színészben *hic et nunc* ébredő emóciókból, impulzusokból építkezik. Ami nem jelenti a spontaneitás egyeduralmát; épp ellenkezőleg, nagyon is pontos partitúra szerint zajlik minden a színpadon. Pogány nyújtja a legnagyszerűbb példát arra, hogy e partitúra megléte, azaz a színészi fegyelem nem akadálya, hanem eszköze a színész önfeltárulásának. Az autentikus jelenlét és az ironikus kívülről megmutatás dialektikájához a kaposvári *Marat/Sade-ban* a spontaneitás és a fegyelem dialektikája társul, s végül is ezek a színészi eszközök működtetik az előadásban a gúny és az apoteózis dialektikáját, ami már e színház szellemi-tartalmi dimenziójának nevezhető. Pogány Juditban ott rejlik az a kivételes képesség, hogy szinte minden percében érezni és éreztetni, sőt élni és éltetni tudja e komplex, mégis igen egyszerű mechanizmust. Így például Duperret-vel való, „Eljő az idő . . ." kezdetű első duettjében, melyben az eszményi állam girondista álmát éneklik meg, nem csupán a partnere (Bezerédy Zoltán) által hozott markáns groteszkre felel lírai lágysággal, hanem ezen belül is megteremti az önátadás és az önirónia sajátos vegyületét. S így az adott szituációban az az eszme, amiről énekel - annak az államnak az eszméje, „ahol minden embert véd a jog, és védheti maga magát" - olyan erővel jelenik meg az előadásban, hogy a Marat-t játszó Lukáts Andor a duettet követő replikában csak felfokozott emocionális töltéssel tudja elhitetni velünk, hogy az imént „közkézen forgó hazugságokat" hallottunk. Vagyis e szélsőséges ellenpontozás egyúttal trambulin is, melyről Marat-Lukáts magasabbra tud rugaszkodni, mint nélküle tudna.

### Simone Evrard

Egy alkalommal, amikor Corday Marat képzeletbeli ajtaján kopogtat, Sade ül a kád peremén, mely Marat helye lenne; a Kikiáltó az első rész utolsó strófájában fennhangon bizonygatja, hogy szünet után ott találjuk majd e kádban Marat-t, ám ehelyett Jacques Roux, a lelkes „Marat-fiú" fekszik a kádban, s Marat az emelvényen szónokol, pedig ez Coulmier helye stb. Ami az eredeti darabban az őrültek kizökkenése a Sade által betanított szerepből, az itt szerepcsere lesz. A szerepek felcserélhetők, de nem akárhogyan és akármikor, s így nem is a felcserélhetőségen van a hangsúly, hanem magán a szerepen: mintha az előadás arra akarna utalni, hogy mindaz, amit történelemnek nevezünk, voltaképp valamiféle szerepnek, társadalmi funkciónak a betöltése. De félreértés ne essék: ez nem jelenti az ember történelmi szerepkörének, meghatározottságának negligálását, sőt a történelmi dimenzió megmutatása épp a személyes sors és a történelmi szerep konfrontációja miatt szükséges.

A legszebben Lázár Kati Simone Evrard-jában érhető ez tetten. Charlotte Corday: Marat gyilkosa; Simone Evrard: Marat élettársa. Sajátos dolog, hogy e női kettős Sade és Marat párviadalának

történelmi kontúrjait húzza erősebbre. Abban, ahogy Lázár Simone Evrard-ja végigasszisztálja Marat lázát és bukását, ahogy ott áll ama kád mellett, melyben Marat utolsó óráit tölti, ahogy végignézi az eseményeket, s amikor végre beengedi Marat-hoz a gyilkos szándékkal érkező Corday-t, közben megérintve a lány mellében elrejtett tőrt, ahogy rezzenetlen arccal szemléli, amint Sade „felkínálja" Marat-nak a „virgo intactát", s odahelyezi a forradalmár ölébe - mindez egy-értelműen mutatja, hogy Lázár Simone-ja mindent tud, amit a történelem számunkra tanulságul kínálhat. Tudja a törvényszerűséget, mégis ismeri az egyéni áldozatot: ez az ő szerepe, Lázár Kati megmutatja e szerepet, s ebben a gesztusban ismét van valami a brechti elidegenítési effektushól, amit azoban nem neveznék iróniának. A pátosz ellensúlya itt inkább a történelmi ismeret: a szerep-kör és a személyes sors konfrontálása. Lázár jelenlétéből értjük meg, hogy Marat személyes sorsának része a forradalom,

### Egy „sajnálatos közjáték"

Túlzás nélkül leírható, hogy a személyes sors és a történelmi dimenzió mellett van az előadásnak egy szakrális -- vagy inkább antiszakrális -- rétege is: *az egy*-kor érvényes vallási képek önmagukból való kifordítása, ami természetesen történelmi összefüggésében és személyes drámaként érdekes (erre utaltam egyéb-ként Lukáts alakításában „a forradalom Krisztusa" képzettársítás kiemelésével), mégis valami többről és másról van szó. Ha C. G. Jung tételére hivatkozunk, aki az egyes mitológiák mélyén archetipiális képeket lát, akkor feltételezhető, hogy az önmaga tagadásába átfordult mitológia, az önmagából kivetkőzött vallás ugyan-ilyen archetipiális képeket mutathat fel, olyasmit, amit lngmar Bergman „negatív lenyomatnak" nevez. Csupán arra van szükség, hogy a tagadást ugyanaz az intenzitás jellemezze, mint egykor a hitet. Weiss egy „sajnálatos közjáték" erejéig eljátszik ezzel a lehetőséggel, amiből a kaposvári előadásban az egyik legmegrendítőbb epizód születik.

Itt igen fontos a „vízdramaturgia": a színész fizikai jelenléte a naturális vízzel mint „őselemmel" való küzdelemben válik mitikussá, „ősképpé". Es fordítva: a víz funkciója a színész fizikai jelenlétén át kapja meg ezt a mélyebb, „szakrális" dimenziót. A „sajnálatos közjáték", melyről szó van, nem egyéb, mint hogy az egyik ápolt (ki egykor „apát volt és jól ismert prédikátor") a sátánhoz címezve előadja a Miatyánkot. Weiss instrukciója szerint az ápoltat az egyik tus alá vonszolják, ekképp hűtik le rohamát; Kaposvárott mindez premier planban játszódik. Hunyadkürti György, akit egyébként már azért is ki kell emelnünk az ápoltak sorából, mert nemcsak öltözéke, hanem viselkedése-jelenléte szerint is a legkarakteresebb, egyszerre elkiáltja magát: „Imádkozzatok!", s előtör, leveti esetlenül hosszú szövetkabátját, mely alól ormótlan bakancsok kandikálnak elő, kiderül, a kabát alatt nincs rajta más, mint egy fehér csíkos, kék „fecske" fürdőnadrág. Térdre esik a szín közepén, eszelős tekintettel mondja a sátánima szavait, mellé lép a férfi ápoló (Krum Ádám), felemel egy vödör vizet, s lassan, hidegvérrel Hunyadkürti fejére csurgatja a vödör tartalmát. Az őr biztos a dolgában, bevált módszerrel dolgozik, s nem is kell sokáig várnia az eredményre: az „Ámen" pillanatában az ápolt összetörik, földre csuklik, megkapaszkodik az őr lábában. S amikor az, dolga végeztén, az ápolt könyöke alá nyúl, hogy felsegít-se, az exapát immár hálás és alázatos tekintettel pillant a vödrös emberre.

A kabát és a „fecske" - maga is történelem, ahogy a mindenkori divat mindig valamiféle tükör a korról, melyben létrejött. Az „időn kívüli" szakrális kép és az időhöz-korhoz kötöttség egymást feltételezi Hunyadkürti játékában: neki, akárcsak Lukáts Marat-jának, személyes sorsa „a valósághoz és a veszélyhez fűződő mágikus és könyörtelen kapcsolat", benne, akárcsak Pogány Corday-jában az önátadás és az önirónia különös színészi vegyülete jön létre. S bár lehet, hogy mindez Hunyadkürtiben még kissé amorf és „nyers", de ezúttal ez is erénynek bizonyul: így igazán elemi a hatás, amit kivált. Alighanem ebben az epizódban a legpregnánsabb, ami egyébként az egész előadásban való intenzív részvételét jellemzi: úgy van ott a színpadon, mint eleven „ősképe", archetípus, végzet és esendőség, teljesség és „minden egész eltörött"-valóság: *de profundis* jajkiáltás - és önmaga szánalmas paródiája.

### Jacques Roux

A charentoni fürdőtermet, azaz a színpadot, több elemből összeillesztett farácsozat borítja. Amikor a második rész-ben Marat „nemzetgyűlési" szónoklatának hatása alatt az ápoltakon ismét kitör a forradalom „őrülete", hevületükben egyszerre maguk elé emelik a farácselemeket, s e rögtönzött „barikád" mögül hangzik fel az ütemes „Marat"-éltetés. Innen folytatja lázító szózatát Marat is; majd amikor Jacques Roux, az egykori papból szélsőséges radikálissá lett „Marat-fiú" kapaszkodik fel a palánkbari-kádra, Marat oldalt, a megemelt farácsozat mellett tűnik fel, s vádlón felsorolja Jacques Roux bűneit. Ez a Marat-Roux konfrontáció korántsem ily éles a Weiss-darabban, az előadás szövegébe itt egy eredeti (történelmi) Marat-szöveg került be, mely a műsorfüzetben is olvas-ható. A Marat-Sade ellentét ekképp kiegészül egy másikkal: a Marat-Roux ellen-téttel, mely végül is oda vezet, amint ezt a játék utolsó pantomimjéből megtudjuk, hogy Jacques Roux is a guillotin alatt végzi.

**Corday kést** vásárol **a Szajna partján (Pogány Judit, Hunyadkürti György és Gőz István)**

**Az első felvonás finálója (Básti Juli, Tapodi Gabriella, Lázár Kati, Tóth Eleonóra, Kamondy Imre, Csákányi Eszter, Kisvárday Gyula, Hunyadkürti György, Serf Egyed, Lukáts Andor, Vércse Bori, Karácsony Tamás, Gyuricza István) (Fábián József felvételei)**

Az előadás ellenpontozásos dramaturgiáját azonban nem annyira a szöveg-ben, mint a színészi jelenlét módjában, jellegében érhetjük tetten. Karácsony Tamás (aki Hunyadkürti mellett a kaposvári *Marat/Sade* másik színészi kiugrását jelentette) jelenlétével a több dimenziós színészet „dokumentatív" vonásait erősíti. Sőt, ha az előadás színészetének több dimenziós jellegét hangsúlyozzuk, Karácsony Tamásról voltaképp azt kellene mondanunk, hogy egysíkú. De ez az első hallásra pejoratívnak tűnő jelző ez-úttal épp ellenkezőleg értendő. Karácsony színészi „naturalizmusa" sajátosan és szervesen illeszkedik e színház dialektikájába. A színészi jelenlét „stílusa" az ő esetében kimondottan tartalmi jegy: az a következetes szélsőségesség, amellyel maradéktalanul felvállalja Jacques Roux-val való azonosságát, nem egyszerűen játékmód vagy szerepmegoldás, hanem elsősorban drámai ellenpont: megszállott és elszánt lázadó, kivel szemben Marat is csupán a szavak embere. Mégis ő az, aki az első rész végén a megcsúfolt Marat-t a vállára veszi, mint cirenei Simon Krisztus keresztjét. Ismét egy deszaktalizált szakrális kép: Jacques Roux e percekben igazi, emberi léptékű szent.

### Duperret

A girondista képviselő figurája Bezerédy Zoltán megformálásában az ellenkező véglet. Az ő játékában kerül a legerősebb hangsúly az iróniára, a gúnyra, a karikírozásra. Nincs benne azonban semmi harsány, semmi kirívó. Cordayval való első duettjében, melyről fentebb már szó volt, úgy hadarja-recitálja az „eszményi államról" való demagóg szólamáradatát, hogy valósággal összetöri, karikírozza a partnere (Pogány Judit) hozta lágy líraiságot, amikor a Kikiáltó bemutatja őt a publikumnak, s meg-jegyzi róla, hogy „mindig jobb tónust vegyít finomszagú szája a forradalom zűrzavarába", ő grimaszt vág; amikor „természetes kellemmel" kellene mozognia Charlotte-tal való szerelmi jelenetében, áll, akár egy bábu, s megvárja, hogy a játékot levezető Kikiáltó igazítsa el esetlen mozdulatait. Mindez karikírozás: különös, sarkított groteszk szín az előadásban. Megvan a maga dramaturgiai funkciója: Duperret az a forradalmár, aki mesterkéltséget, a nem természetes viselkedési formát akarja átmenteni az új világba. Aki a régi normák szerint méri az új eszményeket és eseményeket.

Ám mindez Bezerédy játékának inkább csak felszíni rétege. Az írói instrukció szerint a Duperret-t játszó beteg mint erotomániás került az intézetbe, s mint Corday imádója igyekszik is minden adandó alkalmat kihasználni. Ez is benne van a Bezerédy alakította figurában: Charlotte újra és újra hisztérikusan ellöki magától, kitépi magát a férfi öleléséből. Bezerédy-Duperret arccal a vizes földre zuhan. Amikor felemelkedik, ellenállhatatlan erővel tör fel belőle a keserűség. Itt már minden grimasz, minden mesterkéltség, minden erotománia mellékessé válik. A tényeket és a szavait összekeveri, a Kikiáltónak kell korrigálnia a szövegét. Már csak *egy* a fontos számára, hogy kiokádja magából, ami szívét nyomja: „kivárom azt a napot, amikor azt a szót: szabadság, ismét ki szabad mondanunk!" Duperret lázadása a „jöttmentek és fanatikusok" ellen szól, azaz a forradalmi terror ellen, Bezerédy mégis Coulmier igazgatói emelvénye, azaz a forradalom eltiprói felé fordulva kiáltja e szavakat. Ez az a pillanat, amikor nemcsak az indulatok és szenvedélyek ellentmondásos szövevényességére irányítja figyelmünket, hanem nyilvánvalóvá teszi a karikírozás, az ironikus kívülről megmutatás mögött az embert, a szenvedést, a sorsot.

### Coulmier és családja

Coulmier, a charentoni elmegyógyintézet igazgatója a restauráció embere. Szerepet játszik. Nyugodt és magabiztos. Csernák Árpád, aki Coulmier-t alakítja, kávéscsészével a kezében, Sade márkival mintegy némán társalogva, lép a színpadra. Végigméri a helyszínt. Csepp kétsége sincs az iránt, hogy a rövidesen lezajló színjáték, azaz a „főpróba", minden tekintetben az ő humanizmusát igazolja. Elővesz egy összehajtogatott papír-lapot zakója belső zsebéből, a közönség felé fordul, olvasni kezdi a prológus köszöntő szavait. A háttérben mindjárt némi nyugtalanság támad. Majd néhány lépést téve, belebotlik egy vödör vízbe, feldönti. De ekkor még, kis átmeneti zavar után, úrrá tud lenni a helyzeten. Felemeli a hangját, vagy visszakeresi a szövegben, amit összezavartak a váratlanincidensek. Ápolók és ápoltak székeket cipelnek az igazgatói emelvényre, melyen Coulmier, felesége (Szegő Zsuzsanna) és lánya (Lukács Csilla) helyet foglalnak.

Kezdődik a játék. Coulmier egyre feszültebb lesz. Feláll, fülel, kopog a széke peremén, majd kényszerítve érzi magát, hogy többször is leállítsa a forradalom túlságosan hiteles felidézését. A magabiztos hivatalnokból izgatott cenzor lesz. Ez a weissi keretjáték története. Csernák jól ismeri a Coulmier-szerű figurák lélektanát. A legfontosabb számára, hogy önmagával is elhitesse annak a szerepnek az igazságát, amit játszik. S minél többször zökkentik ki e szerepjátszásból, annál árnyaltabb lesz a lélekrajz. Csernák Coulmier-járót nem mondható el, hogy „túlmegy a pszichológián", de épp ez a jó benne. Nemcsak dramaturgiailag, színészi játékmódban is más minőség, ami lenn a fürdőteremben és ami fenn, az igazgatósági emelvényen zajlik. Lenn elemi igazságokról van szó, hol mágikusan, hol ironikusan; fenn a pszichológia az úr. Ezért jön ki a sodrából az igazgató, amikor Marat a második rész elején az ő emelvényéről szónokol, s ezért roppan össze, amikor Sade előadja az érzékiség apoteózisát. Amiképp Sade tehetetlen a Kikiáltó sírásával szemben, ugyanúgy megtörik az igazgató önáltató hatalma Sade-on, mikor az arról beszél, hogy „ez

a világ csupa test". Coulmier, a „fegyenclázadást" leverő „rabtárs" tenyerébe temeti az arcát - és sír. De ez a vereség, a gyengesége egyáltalán nem akadályozza meg, hogy ugyanabban a modorban adja elő utolsó szavait, melyben a prológust kezdte.

Madame Coulmier és Juliette, a lányuk mindvégig a színen van, szinte teljesen szöveg nélkül. Szegő Zsuzsanna és Lukács Csilla ennek ellenére igazi szerepet, figurát teremt a néma jelenlétből. Szegő hátborzongató hitelességgel tud azonosulni e csupa műbáj igazgatónéval; Lukács Csilla alakítása viszont sajátosan összerímel azzal a „nemzedéki konfliktussal", melyről Máté Kikiáltója kapcsán szóltam. Csak míg a Kikiáltó tudatos és ironikus, addig ez a Juliette spontán és emocionális. Ösztönösen közösséget vállal azzal, ami odalenn történik, függetlenül attól, hogy a „lentiek" azonosulnak-e önmagukkal, vagy épp ironikusan azt mutatják meg, amit elvárnak tőlük.

Coulmier és családja (Szegő Zsuzsanna, Csernák Árpád és Lukács Csilla)

### A négy énekes

A négy énekes, akárcsak a Kikiáltó, a brechti dramaturgia örökségeként került a Weiss-darabba. Nevezhetnénk őket is ‚élő felkiáltójelnek", az általuk előadott dalok részben kommentálják a cselekményt, részben a helyszín, a miliő, a hangulat megteremtését szolgálják. A prológusban elmondottak szerint egykor országutak és lebujok „művészei" voltak; annyi mindenesetre bizonyos, hogy távol áll tőlük bárminemű arisztokratizmus. Közönségesek, nemcsak a szó ma *használatos* értelmében, hanem eredeti jelentésében is: azaz populárisak. A nép hangját és vágyát szólaltatják meg. A legragyogóbb közülük Csákányi Eszter, az „egykori lotyó": oly bájosan tud közönséges lenni, hogy gesztusaiban, játékában, jelenlétében a legnyersebb színpadi effektusok is költőivé válnak. De Czakó Klára (Popó) temperamentumos keménysége, Gyuricza István (Kokó) rezignáltsága, *Gőz* István (Kukurikú) vibrálóan groteszk gesztikulációja végül is összecseng: ők négyen együtt lesznek főszereplők mint a szó legjobb értelmében vett *ensemble,* együttes az együttesen belül. (Es jól megtalálta a helyét ebben a csapatban Básti Juli is, aki a budapesti és belgrádi előadásokon Czakó szerepét átvette: az ő figurájában elsősorban a mimikára, a gazdag arcjátékra került a hangsúly.)

Az az emocionális töltés, amivel e négy szereplő az előadásnak valósággal motorja lesz, némileg módosítja az énekesek alapvető brechti attitűdjét. Nem mintha nem lenne bennük irónia, sőt önirónia, de ez inkább játékon belüli ellenpont, a színpadi hatásmechanizmus változtathatóságával való kacérkodás; ami igazán. jellemzi őket: az önátadás, az intenzitás, *a* forradalmi hév. Ám *az* az erő, mellyel ekképp az előadás szellemiségét szolgálják, a színészi jelenlét belső feszültségéből ered, akárcsak Pogány vagy Hunyadkürti esetében. De nem kevésbé fontosak a „külső" viszonyítási pontok: hol feleselnek az elhangzottakkal, hol aláhúzzák azok jelentőségét. Hol azonosulnak, hol ironizálnak. Hol játszanak, hol tettetik a játékot. Nemcsak énekesek, hanem pantomimesek is. Nemcsak főszereplők, de elvegyülnek a tömegben. Sokkíroznak és elbűvölnek - de mindenképp megnyerik rokonszenvünket. Mindenekelőtt azzal az egységgel, amivé sokszínűségük egybeforr: egymást kiegészítő, egymást karikírozó, egymást erősítő egyéniségek.

### Az ápoltak

Weiss csupán annyit állapít meg a szereplők felsorolásakor, hogy az ápoltak „mint mellékszereplők, pantomimjátékosok és kórustagok" lépnek fel, „szükség szerint". A kaposvári előadásban valamennyi ápoltnak végiggondolt múltja van, erre utal a színlap is, melyen különféle neveket kaptak. Hogy e nevek, illetve a mögöttük rejlő sorsok voltaképp mit jelentenek, ahhoz különféle asszociációkat fűzhetnénk. Bizonyos, hogy Serf Egyed gunyoros, mégis álcázottan elkötelezett kívülállásában felfedezhető a voltaire-i ihlet, Kamondy Imre arisztokratikus arcélében megláthatjuk Lavoisier-t, a miniszoknyás Kristóf Katában az egykori utcalányt stb. De talán mégsem annak firtatása itt a lényeg, mitől lesz Tapodi Gabriella „a katonaság képviselője" vagy Tóth Eleonóra „a tudomány képviselője". Ez inkább a színház műhelytitkai közé tartozik; a lényeg az autenti-

A négy énekes (Gyuricza István, Czakó Klára, Csákányi Eszter és Gőz István)

kus jelenlét. Kisvárday Gyulának természetszerűleg elhisszük, hogy ő Marat gyerekkori tanítója, s ugyanakkor a Marat-t „kioktató" pantomimben egy pillanatra Napóleon lesz. Hunyadkürti és Kari Györgyi Marat szüleit keltik életre; Kaskó Erzsébet és Krum Ádám a női, illetve a férfi felügyelőt, szenvtelen hidegvérrel, látható (hangsúlyozott) hivatástudattal.

Weiss azt is írja, *hogy az* ápoltak a háttérben „sztereotip mozdulatokat végeznek", ezzel teremtik meg „a színpad atmoszféráját". Az, ahogy a kaposvári előadásban ez a háttérbeli atmoszféra megszületik, a szó szoros értelmében ellentmond az írói instrukciónak: itt egyetlen sztereotip mozdulat sincs. Az, ami a nézőben megmarad: az ún. mellékszereplők teljes színészi-emberi jelenléte, fizikai-lelki aktivitása az egész játék során. Az, ahogy a tömegmészárlás pantomimjei után Vércse Bori (Új gazdag) egy labdát szorongat a kezében (gyerekjáték vagy a lehulló fejek jelképe?), az, ahogy Hunyadkürti a Szajna-parti késes alakját felvillantja, az, ahogy Kari Györgyi a maga „sajnálatos közjátékát", egy furcsa és összefüggéstelennek tűnő monológot a „tébolyult állat" emberről előadja (aminek persze nagyon is megvan a maga összefüggése a produkcióban), az, ahogy Krum Ádám a két felvonás közti szünet végén félrehúzódva szalonnázik - mindez szerves, fontos, pontosan kidolgozott része az előadásnak. S hosszan folytathatnánk e felsorolást: a háttércselekmény, a színpad mélyén folyó élet állandóan asszisztál és felesel az előtérben folyó játékkal. S ezért van, hogy amikor egy-egy epizód erejéig valamelyik „mellékszereplő" kerül a színpad középpontjába, mint például Kari Györgyi hátborzongatóan hiteles szülési jelenetében, semmiféle váltás vagy változás nem történik a játék hangnemében, stílusában, intenzitásában. Ezért van, hogy az ápoltakra nem szívesen használjuk a „mellékszereplő" kifejezést, hisz ezúttal valójában nincsenek fő- és mellékszereplők, inkább hangsúlyeltolódások, több vagy kevesebb szöveggel rendelkező figurák: a cselekvő és a reflexív színészi jelenlét egymásváltásai. De valamennyiüket ugyanaz a fegyelem és alázat jellemzi: részesei egy közösségi aktusnak. Ahhoz az eksztatikus pillanathoz, amely felé az előadás ível és amely, bár szöveg szerint Napóleont élteti, mégis a forradalom apoteózisát rejti magában, csak így együtt - mint közösség - juthatnak el.

**CSÁKI JUDIT**

## Beszélgetések a profilról

**Babarczy László, a** kaposvári **Csiky Gergely Színház igazgatója**

*- A közelmúltban nagy sikerrel vendégszerepelt - egy hétig - Budapesten a kaposvári színház.* Marat/Sade *című előadásuk idén elnyerte a kritikusok díját, és nyert a BITEF-en is, Jugoszláviában. Ezek csak a legutóbbi hónapok eseményei - a színház több éve már folyamatosan olyan előadásokat hoz létre, amelyeknek jelentős része országos színházi esemény, és élénken foglalkoztatja a - nemcsak szakmai - közvéleményt. Engedje meg, hogy először általánosságban kérdezzem arról az útról, amit a színház idáig megtett, s azokról a művészi alapelvekről, amelyekre a színházat felépítették.*

– Nagyon messziről kéne kezdenem, s csak nagy kerülőkkel tudnám elmesélni...

– *Tegyünk akkor kerülőket .. .*

– Ez a történet igazából nem Kaposváron kezdődött, hanem még a főiskolán. Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején, egy általános társadalmi fellendülés kezdetén voltunk főiskolások. Akkor, amikor nemcsak a gazdasági, hanem a szellemi élet, a kultúra minden területén nyitások sora történt. Minket arra tanítottak, hogy a művészetben a legfontosabb az őszinteség, hogy mindenről tudnunk kell, ami a nagyvilágban történik, hogy szabadon lehet felhasználnunk a világszínház formakincsét, hogy a stiláris kérdések nem politikai doktrínák függvényei többé, s hogy az ország felemelkedésének egyedül járható útja a valósággal való nyílt szembenézés, hogy a művészetben a valóság mély, nem apologetikus ábrázolása nemcsak szakmai, hanem politikai kötelességünk is.

Szerettem akkor a főiskolára járni, úgy éreztem, és azt hiszem, a többiek is, hogy dolgunk lesz a világon. Kint a nagy fővárosi színházakban is egymás után születtek a jobbnál jobb, tartalmi és formai szempontból is újat hozó előadások.

Türelmetlenek voltunk, dolgozni akartunk, minél előbb, minél többet. Először a főiskola vizsgaelőadásaiból, azokat tovább játszva létrehoztuk a főiskola rendes, nyilvános stúdiószínházát, ennek keretében később a kötelező előadásokon felül is született néhány érdekes produkció, az Ódry Színpadon azóta láthatja a nagyközönség a főiskola előadásait.

Később felmerült egy a Balázs Béla Stúdióhoz hasonlító kísérleti színházi műhely létrehozásának terve. 68-69-ben, ha jól emlékszem, alakult ki a végleges terv. Hevesi Sándor nevét viselte volna a stúdió, és kb. úgy működött volna, ahogy tíz év múlva a Játékszínben rosszul megvalósították az elgondolást. Azért roszszul, mert abban az időben éppen nem voltak olyan szabad energiával rendelkező tehetséges emberek, akik jelentős tartalommal tudták volna kitölteni az adott kereteket. A mi eredeti tervünket eleinte hivatalosan komolyan vették és támogatták, de a szakma akkori vezetői egy részének heves ellenkezése miatt a terv megbukott.

- *Miért?*

– Nem tudom, a motívumaikat nem ismerem, csak a tényeket. A Szövetség nevében összehívták az összes aktívabbnak látszó fiatal rendezőt, megkérdezték, hogy mi a hajunk. Erre mindenki elmondta, ami eszébe jutott, hogy a struktúra nem jó, hogy a sikerek manipuláltak, hogy az előadás nem azt a minőséget képviseli olykor, mint amit a darab igényel, hogy általában olcsóbbnak tartjuk a közönséget, mint amilyen stb. Sok okos és buta dolgot összehordhattunk, de azt hiszem, mindegy volt, hogy mit mondunk, nemigen vette senki se komolyan, a legfőbb érv ellenünk az volt, habár akkor már mindannyiunk mögött volt egy-két figyelmet keltő munka, hogy igazán még nem csináltunk semmit, csak a szánk jár. A vége az lett, hogy az egész stúdiómozgalmat megszüntették, formálisan ugyanazért, amiért hatvan évvel korábban a Thália Társaságot, nem sikerült megfelelő helyiséget találni. Világos lett, hogy ha tetszik, ha nem, a meglévő struktúrán belül kell megvalósítani színházi elképzeléseinket. Tanulnivalónk volt bőven, meg időnk is. Azt hiszem, senki sem esett kétségbe. Iglódi István meg én a Nemzetiben dolgoztunk, Székely Gábor Szolnokon, Zsámbéki Gábor pedig Kaposvárott. Ő volt a legnehezebbnek látszó helyzetben, ott dolgozni, az majdnem azt jelentette akkor, hogy az ember már nincs is a pályán. Zsámbékit szerencsére ez egyáltalán nem érdekelte, rettenetes körülmények között csinált elszánt és tehetséges színészekkel néhány kitűnő előadást.

– *Ez mikor volt?*

– Fia jól emlékszem, 68-ban szerző-

dött oda. Pokoli színház volt, de 1970-ben végre megváltozott a helyzet, új igazgatót neveztek ki Komor István személyében, és 71-ben Zsámbéki lett a fő-rendező. Komor rendkívül kulturált, szellemes, a színházat értő, jó szándékú ember volt, gyorsan összebarátkozott Zsámbékival. El lehetett kezdeni egy új szellemű színház szervezését. A 71/72-es szezonban már kiváló színészcsapat volt a színházban. A Kun-Olsavszky házas-pár, Komor szegedi barátai: Szabó Kálmán, Kátay Endre, Kovács János, Zsámbéki főiskolai barátai: Kiss István, Koltai Róbert, Molnár Piroska, Verebes István és még néhány, a régi színházból kiválasztódott tehetséges, jóindulatú mű-vész. Én tartottam velük a kapcsolatot, előadásokat néztem, vitatkoztunk, később mint vendég rendeztem is ott. Akkoriban tanítottam a főiskolán az egyik rendezőosztályt, Marton Endre tanársegédeként. Itt tanult Ascher Tamás, Valló Péter, Szőke István, Kertész Mihály, aki most Kornis néven író. Ascher, Szőke és Kertész Kaposváron diplomáztak. Köz-ben én egyre rosszabbul éreztem magam a Nemzetiben, végül elszántam magam, és Zsámbéki intenzív hívásának engedve, leszerződtem Kaposvárra. Tehát lényegében két év alatt kialakult az a gárda, akik aztán létrehozták az egészet , . .

-- *Úgy látszik, mintha túl sok véletlen játszott volna szerepet a feltételek kialakulásában.*

-- Ezek véletlenek is meg nem is, ahogy nézzük. Tulajdonképpen egy korszak lendülete dolgozott sok emberben. Mert az azért már nem lehet véletlen, hogy ugyanebben az időben Ruszt Kecskeméten, Székely pedig Szolnokon sikeresen csinált valami hasonlót. (Meg kell itt jegyezni, hogy a Minisztérium Színházi Osztálya, élén Malonyai Dezsővel, igen aktívan támogatta mind a három színházat.)

- *Ha már szóba hozta: ezeken a helye-ken is tényleg volt színházi fellendülés, de aztán néhány év múlva törés következett be. Kaposváron nem. Miért?*

- Azt hiszem, Kaposváron egy olyan színházi struktúra valósult meg, ami nemcsak magyar viszonylatban nevezhető különlegesnek. Á színház mint szervezet egy alig feloldható ellentmondással birkózik, amióta csak létezik. Ez a művészi alkotás individuális, bensőséges, a legszemélyesebb energiákat igénylő születése és a színházi felhasználás durva, kisajátító jellegű, az egyéniséget korlátozó volta között feszül.

A jó színházak többségében egy erős egyéniség, manapság többnyire rendező, határozza meg azokat a kereteket, amelyek között a színház működik, s a többiek ezen belül jók vagy rosszak. Ha ez az egyéniség távozik, a színház is megszűnik. Úgy gondolom, ez volt a helyzet a kecskeméti és a szolnoki színházban. (Habár Szolnokon más alapokon megint értékes színház szerveződik, ez azonban már egy másik színház.) Kaposváron viszont számos erős egyéniség tűri egymást már hosszú ideje, viszonylag sikeresen, ehhez a személyiség tisztelete és felszabadításának mítosza, a tolerancia, az alkotás belső szabadságának elismerése mindennapos gyakorlattá kellett hogy váljanak. Nem elvi megfontolásokból, hanem az ott működő művészek természetes beállítottsága miatt. A fenti gyakorlat alkalmazása és a felsorolt erények tiszteletére való kollektív késztetés a színház pedagógiai eredményeinek is egyik alapja. Kaposváron *ma egy* máshol talán félelmetes színházi hisztérika vagy öltözői cselszövő szelíd irónia és gyógykezelés tárgya, és csak igen súlyos esetekben kell a kiközösítéshez folyamodni. Á teljesség kedvéért meg kell említeni, hogy sok tagunk az amatőr színházi mozgalmakban tanult meg közösségben élni, és onnan hozott magával oly erényeket, melyek a kaposvári munkastílus szerves részét képezik. Biztos, hogy ez, az élet egyéb területein is ritkán megvalósuló, alkotó, közösségi munkastílus az egyik legnagyobb erőforrásunk, és ez tette lehetővé, hogy viszonylag könnyen túléljük a válságokat.

- *A személyi feltételekre épülve elég ha-mar kezdett kirajzolódni az a profil, amit a színház a magáénak tart. Hogyan fogalmazná meg ennek jellemzőit, mi késztette arra, hogy épp egy ilyen színház létrehozásán dolgozzék*

- Megint messziről kell kezdenem ahhoz, hogy a kérdés egy részére legalább vázlatosan válaszolni tudjak. Én nagyon szerettem a színházat, és azt a színházat szerettem, amit gyermekkorom óta láthattam, vagyis sokkal inkább rajongója, mint kritikusa voltam annak a színházi világnak, amit megismerhettem, ezért lettem rendező, mindent meg akartam tanulni, amit csak lehetett, és eszem ágában sem volt reformokkal foglalkozni. Mire elvégeztem a főiskolát, ez a beállítottságom alapvetően megváltozott, három fontos ok miatt.

Egyrészt, mivel nagyon szerettem a színházat, zavart, hogy a magyar kultúrában miért nincs az őt megillető helyen, hogy tulajdonképpen alig-alig te-kintik művészetnek abban az értelemben, ahogy a költészetet és a zenét annak te-kintik. Ugyanakkor nem lehetett nem észrevenni, hogy az a fejlődés, ami az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején beindult, 65-66-ra érthetetlenül ki-fulladt, annak ellenére, hogy úgy lehetett érezni, minden lehetőség adva van a továbbjutásra, a magyar színházi kultúra európai szintre való emelkedésé-re. Pedig ösztönzőleg hatottak a külföldi példák is, különösen a moszkvai színházi élet, ide elég sokan és sokszor eljutottunk, és figyelemmel kísérhettük egy igazi, nagy formátumú színházi reneszánsz kibontakozását. Moszkvában a színház a szellemi élet első számú fórumai közé tartozott, és azt hiszem, ma is oda tartozik.

Másrészt azt kellett látnom, hogy a magyar színház átlagos teljesítményeit tekintve valóban nem érdemli meg, hogy komolyan vegyék. Es abban az időben, amikor a főiskolát befejeztem, ezek váltak meghatározóvá. Meghatározó és kétségbeejtő élményem volt, hogy az előadások nem arról akarnak szólni és nem is szólnak arról, amiért a darabokat (főként a modern darabokról van itt szó) megírták, vagy ami számunkra fontos lehetne bennük. Úgy éreztem, hogy az előadásokat létrehozó művészek (ismét csak tisztelet a kivételeseknek) a darabot csupán keretnek tekintik, amely alkalmat ad arra, hogy elhelyezze bennük azokat a teátrális patronokat, amik az illető rendező vagy színész korábbi működése során, mint sikeresek, már beváltak. Ennek valami különös elszürkülés lett a következménye, és a legkülönbözőbb művek hasonló színpadi köntösben jelentek meg. Híres eset volt, hogy a Peter Brook-féle *Lear király* nagy pesti sikere után a magyar színészek, akármiről volt is szó a darabban, bőrruhában pompáztak. Az előadások az egyszerűsítés, a finomságok, a különbségek eltüntetése irányában dolgozódtak ki, többnyire valami kulturálatlan teátrális igyekezetből, általános és átlagos megfontolásokból *vagy* teljesen ösztönösen.

Talán így már érthető, ha az ember gondolkodóba esett, és kutatni kezdte az okokat és a változtatási lehetőségeket, mert ki szeret úgy elkezdeni egy pályát, hogy látja: méltatlan körülmények között, méltatlan ügyekért kell majd igen nehéz munkát végeznie.

- *Ez is kollektív - és generációs élmény ?*

- Azt hiszem, igen. Bár nemigen beszélünk ezekről a dolgokról. De tudom, hogy a legtöbb kortársamnál és a fiatalabbaknál még inkább felvetődött az a kérdés, hogy érdemes-e Magyarországon színházat csinálni, és nem kéne-e még idejében abbahagyni.

A kérdést persze harciasabban is meg lehetett fogalmazni. Vajon lehet-e, képesek vagyunk-e olyan színházat csinál-ni, ami bennünket is érdekel. Elérhető-e ebben a közegben, hogy a színház olyan szent és gyönyörű hely legyen, ahova azért járnak az emberek, mert ott meg-mutatódnak a világ titkai, ahol miközben szórakoznak, ünnepelnek is, és ahol a megérzés és megértés gyönyörűségei abba az egyén feletti szférába képesek emelni az alkotókat és a befogadókat, ahova az igazi kultúra működése által mindannyiunknak tartozni kellene.

Szóval úgy gondolom, így vagy úgy, de mindannyian szembekerültünk ezzel a kihívással: létrehozni egy olyan színházat, aminek megcsinálására nemcsak kiképeztek bennünket, hanem úgyszólván a levegőből szívtuk magunkba a küldetéstudatot, vagy tudomásul venni a színházi valóságot és alkalmazkodni hozzá? Az erre a kérdésre adott válasz osztotta ketté a mi nemzedékünket. Látható, hogy itt nem stiláris, hanem társadalmi, morális kérdésről van szó, minden más csak ennek következménye.

Még nem beszéltem a harmadik elkedvetlenítő tapasztalatról, arról, hogy a színházakban meglehetősen laza munka folyt, miközben úgy nézett ki, hogy rengeteget dolgoznak.

- *A munkafegyelemre gondol?*

- Nem, nemcsak a külső munkafegyelemre, noha néha azzal is baj volt, hanem a belsőre, az alkotás fegyelmére. A próbákon többnyire nem arra figyeltek, amire kell, mellébeszélés folyt, a problémák megkerülése, és közben mindenki panaszkodott, mert általában érezték, hogy baj van, csak nem tudták, hogy mi. (Főként, most veszem észre, nemzeti színházi tapasztalataimról beszélek.) Es mégis fantasztikus élmény volt, amikor a nagy színészek összehozták valahogy a produkciót, sikert csináltak, és néha az előadás még arról is szólt, amiről kellett.

- *Ezeket a sikereket esetlegesnek érezte?*

- Igen, azt hiszem, mindenki annak érezte őket. A legjobb előadások iszonyú kínok között, irracionális módon jöttek létre (a Nemzetiben persze). Ezek a tapasztalatok késztettek minket arra, hogy másként kezdjünk el dolgozni. Hogy a próbák intenzívek és célratörőek legyenek. A színészek érdekében is. Közben be kellett látnunk, hogy a színészi alkotótevékenység mennyire nem intellektuális. Az átélt próba sokkal mélyebb és használhatóbb eszközöket szabadít fel a színészből, mint a legbölcsebb verbális okfejtés. Kaposváron van olyan színész, aki próbán nagyobb bevetéssel szokott játszani, mint előadáson, mert az érdekli igazán, hogy még milyen nem várt lehetőségeket tartalmaz a teste vagy a - lelke.

A rendezői alkotás lényege viszont a művek belső, sokszor „titkos" szerkezetének a megértése és az ezt kifejező színpadi struktúrák megkeresése. Ezek egy része persze szükségképpen a színészi alakításban rejtezik, de ostobaság minden színész-rendező szembeállítás. Különböző funkciókat töltenek be az alkotás folyamatában.

– *Pedig épp Kaposvárral kapcsolatban említették sokat, hogy rendezői diktatúra van, hogy elnyomják, idomítják a színészeket.*

– Ugyan már ... A kaposvári színészek markánsak, egyéniségek, sikeresek, szuverének. Azt hiszem, ez ma már elég nyilvánvaló.

– *Nyilván hosszú időnek kellett eltelnie ahhoz, amíg ez kiderült; s közben tartotta magát, hogy a kaposvári színház - épp mint színházi elképzelés - agresszív, erőszakos, kizárólagos .. .*

– Mi, azt hiszem, soha semmilyen színházeszményt nem tartottunk kizárólagosnak, és az eddigiekből következik, hogy egyetlen stílust sem tarthattunk annak. Bizonyos szakmai, etikai normákat viszont igen, és sokat beszéltünk, beszélünk ma is a minőségről. Úgy látszik, vannak, akik ezt fenyegetőnek érzik, pedig nem az. A jó minőségű áru az egész szakma becsületét védi, védhetné. Én viszont úgy érzem, hogy úgy tíz-tizenöt évvel ezelőtt meglehetősen olcsón adódtunk el ... s ez a tény ma bajaink egyik forrása.

Mint ahogy a néhány korai és felkapott siker miatt megindított szakmai támadások is igen olcsók és tájékozatlanok voltak. Emlékszem, egyik vezető színházi emberünk, akinek a tájékozottság kötelessége lett volna, akkor viccelődött a színház állítólag mindig üres néző-terével kapcsolatban egy szilveszteri kabarében, amikor már meredeken emelkedett a színház látogatottsága. (Mielőtt átvettük a kaposvári színházat, rendszeresen maradtak el ott prózai előadások nézők hiányában, de ez akkor senkinek se fájt Pesten.) Meg kell persze jegyeznem, hogy az efféle támadások egy jó szellemű társaságnak nem okozhatnak gondot, sőt bizonyos áttételek kel segíthetnek is, a bajok egészen másfelől fenyegetnek.

- *Nem azt kívánom, hogy védje magát és a színházat, de megkérem, próbálja meg elmondani ezeknek a megállapításoknak a lehetséges gyökereit és végpontját.*

- Ezek a vádak, a szakmai gyanakvás, talán abból az általános szorongásból és bizonytalan tájékozódásból fakadtak, amely a szakmát mind a mai napig jellemzi, az előadásainkat kevesen látták, képtelen pletykákat terjesztettek stb. Azt hiszem, különlegesen ravasz karrieristákat szimatolhattak bennünk. Így aztán szidtak minket, abban a biztos és kényelmes tudatban, hogy mivel a magyar közönségnek úgysem kell, amit csinálunk, előbb vagy utóbb úgyis el fog tűnni a porondról ez a mozgalom, és csak kevesen figyeltek igazán oda. Ma már persze egész más a helyzet, sokan ismerik és szeretik a színházat a szakmán belül is. Most másfajta harc kezdődött el, inkább tartalmi, politikai jellegű. Vannak, akik tán jóhiszeműen, de gyakran a tények megfelelő ismerete nélkül, félremagyarázzák előadásaink egy részét, és olyan szándékokat látnak, láttatnak beléjük, amelyek távol állnak azoktól. Persze ezek a támadások sem megalapozottabbak, mint a korábbi szakmai jellegűek, és nyilván lassacskán ugyanarra a sorsra fognak jutni.

– *Mennyi energiát emészt fel az, hogy ezekkel foglalkozni kell?*

– Csak a legszükségesebbet, csak annyit foglalkozunk ezzel, amennyit nagyon muszáj. Ha belebonyolódnánk, az borzasztó nagy hiba lenne. A mi munkánkat csak optimistán lehet végezni, vagyis azzal a gyermeteg munkahipotézissel működünk, hogy az igazság végül is *győzni* fog.

- *Említette, hogy a színház munkájában nem ezek a támadások jelentik az igazi veszélyt. Hanem?*

- Tényleg nem ezek, hiszen ezek a munka szempontjából perifériku jelentőségűek. Igazán veszélyesnek a korán jött siker bizonyult. Kezdetben úgy voltunk sikeresek, hogy törekvéseink lényegét sem fogták fel igazán. Egyre többet lehetett hallani arról, hogy ez a színház milyen remek stb., a tagok is kezdték lassan elhinni. Ha egy vállalkozásnak sikere van, akkor az nem csak a közönség tapsain érezhető, jönnek a telefonok, üzleti, szerződési ajánlatok, befutnak a film-

gyári taxik ... *Szó* esik a siker titkáról, néhányan érezni kezdik, hogy nekik titkuk van, sőt ki is találják, hogy mi az .. . Hát ezek az igazán veszélyes dolgok, belülről, szinte észrevétlenül támadnak .. .

Úgy gondolom, ez okozta életünkben az eddigi legnagyobb válságot is, az 1977-*es* vendégjáték, az *Állami áruház* után. Ez kanonizálta az addig történteket, és néhányan kezdték azt hinni, hogy tudják, mi az igazi kaposvári stílus, egy olyan korszak következett, amikor nagyon nehéz volt dolgozni, a próbák kezdtek hasonlítani a pesti próbákhoz, több lett a beszéd, a fölösleges vita, az önimádat.

- *Hogy reagált erre a színház vezetősége?*

– Én úgy éltem meg, hogy az egész kezd kicsúszni a kezünkből, valószínű, Zsámbéki is érezhetett valami hasonlót - és a Nemzetihez szerződését motiválhatta az is, hogy az itt kezdődő bomlásból az értékeket át lehet tán menteni oda... Az akkori színházi átszervezés Kaposvárnak éppen időben jövő komoly figyelmeztetés volt. Mindenkit sokkolt, akár el-ment, akár maradt.

- *Nézzük a színházat a másik oldalról. Említette, hogy most már Kaposváron is van közönség. Ehhez azért feltétlenül hozzá kell tenni, hogy a színház vonzásköre országos, de legalábbis erősen fővárosi. A nagy érdeklődést számtalan olyan megnyilvánulás kíséri, amelyek már-már hozzátartoznak az előadás-hoz. Nevezhetjük akár „balhé-rituálénak"; mit gondol erről?*

– A balhé meg a siker . . . Nagyon bonyolult dolog ez a színházban általában, a mi esetünkben pedig különösen. Nálunk - és ez talán látható - *nagyon* kemény *munka* folyik, tulajdonképpen a semmiért. Elvont dolgokért. A mi színészeink nem keresnek jól, Kaposváron az életkörülmények rosszak - szóval némi aszkézisre mindenképpen szükség van. És amikor a közönség euforikus *meg*nyilvánulásaival találkozunk, akkor az számunkra elsősorban igazolást jelent. Nem várható tőlünk tárgyilagos elemzés ebben a kérdésben, hiszen a közönség reakciója az egyetlen valódi, hiteles visszajelzése a munkánknak. Az azonnali társadalmi hatás. Ezt időnként balhék kísérik -- *igaz.* De ahol eleven színház van, ott az ilyen „balhék" - különböző formában mindig jelen vannak. A színházban összegyűlik egy csomó ember egy kicsit szakrális és egy kicsit bűnös helyzetben. A színház nem csak a produkció, a színház a gyülekezet maga, nem templom és nem kupleráj, de egyszerre adja mindkettőből az izgalmasat, az átszellemültet, a szórakoztatót. Nem csoda, ha olykor felborul a rend. Régen ezt egészen természetesnek tartották, megesett, hogy a közönség egyik fele, olykor még ideológiai motívumok miatt is, verte a másikat, máskor *meg,* mondjuk, paradicsomot dobáltak. Nem sírom vissza ezeket az állapotokat, de talán ennyiből is kitetszik, hogy ez a jelenség nem csupán vala-mi speciálisan nekünk szóló balhé, rituálé, hanem hozzátartozik az *igazi* színházhoz. Talán a lényegéhez.

- *És mi van, ha a színház produkciórésze már nem tudja a maga színházi eszközeivel kézben tartani az események irányítását?*

-- Aki színházba jár, azt nem kell a színháznak kézben tartani, *az már* eleve ott van. Olvassa csak el a régi színházi krónikákat, a forradalmas tizenkilencedik századból akár; miközben lent verekedtek - fönt nyomták az előadást, az-tán mindenki szépen hazament, ezt hívják kultúrának, ezt is annak hívják.. .

– - *Többek között a kaposvári színházzal kapcsolatban említik sokszor a csapatmunka, kollektív munka fogalmát. Mi a véleménye ezekről a meghatározásokról?*

*Én* azt gondolom, hogy a kaposvári színház elsősorban kreativitásra készteti az ott dolgozó művészeket. Ennek látható eredménye, hogy mások is szeretnek a mi színészeinkkel dolgozni. Nemcsak azért, mert ők megcsinálják, amit várnak tőlük, hanem azért is, mert maguk is gyakran hozzátesznek valami nem vár-tat a megoldáshoz.

-- *Térjünk vissza a közönségre ! Milyen a színház helyi közönsége?*

– Úgy gondolom, igen jó. Amikor mi ebbe az egészbe belefogtunk, nem a közvetlen, napi sikerek elérését tartottuk a legfőbb célunknak, de sohasem vetettük meg a közönséget. Hittük, hogy a művészileg tökéletes, bármilyen bonyolult legyen is az, elnyeri az emberek tetszését, ha a közönség nem értett valamit abból, amit csináltunk, mindig azt gondoltuk, hogy nem csináltuk elég jól. Persze tudtuk, hogy meg kell küzdenünk a korábban kialakult elvárásokkal, befogadói reflexekkel, de az előadások minőségének javítására koncentráltunk, és ezzel elértük a majdnem lehetetlent, hogy gyakorlatilag egyidejűleg építette ki a színház a maga közönségét egy kaposvári, Somogy megyei és egy országos bázison. Egyszerre jönnek a Dráva mellől a fejkendős nénik és a pesti értelmiségiek.

- *De nyilván van valami különbség a befogadásban; a különböző rétegek mást és mást értenek belőle, nem?*

-- Persze. Nem is érezzük feladatunknak, *hogy ez* a hatás homogén legyen. A művészi feladat „pusztán" annyi, hogy mindenki élményt kapjon.

- *A műsortervük amolyan igazi „vidéki", azaz szükségképpen eklektikus. Valami még-is megkülönbözteti a többitől.. .*

- Az az alapelv, hogy csak olyan darabot csinálunk meg, ami minket is érdekel, és ezért hisszük róla, hogy másokat is érdekelni fog. Kerüljük a „musz-feladatot".

- *Klasszikusokból készült előadásaikat gyakran éri elmarasztalás amiatt, hogy megerőszakolva átértelmezik az eredeti művet.*

- Igen. Ehhez azt kellene tudni, hogy mi a klasszikusok autentikus értelmezése. A kijelentés mögött tájékozatlanság, műveletlenség van. Nem lehet például a tizenkilencedik századi Shakespeare-értelmezéseket autentikusabbnak tekinteni más értelmezéseknél. Ha ez így van, akkor pedig hogyan beszélhetünk átértelmezésekről? Mihez képest? Ha másként közelítenek a problémához, és azt mondják, hogy a klasszikusokat jelen viszonyainkra aktualizáljuk, és megkérdőjelezik ennek létjogosultságát, akkor az a válaszom, hogy amíg az esztétikai minőség adekvát, az élmény csorbítatlan, a történet' valóban elmondódik és színpadon működésképes, addig ez nemcsak jogosult, hanem kötelező is. A fentiekből következik, de azért hangsúlyozom, hogy ez az aktualizálás nem lehet primitív. Ha ugyanis napi politikai poénok, utalások sorozata lesz, akkor a műalkotáson belüli folyamatokat ez a külső elem egyszerűen széttöri, *nem* jöhet létre színházi élmény.

- *Milyen a színház kapcsolata az új magyar drámákkal?*

- A drámairodalom vagy pontosabban a színpadi irodalom mindig akkor virágzott, amikor egy nagyon erős, általánosan ismert és elfogadott színházi forma számára írtak darabokat. Á „lelkem színpadán" megelevenedő, az íróasztalnál kitalált színház nem *létezik.* Az utolsó nagy és elfogadott színházi forma Magyarországon a polgári szalonszínház volt. Ennek nálunk jelentős irodalma van, a csúcson Molnár Ferenccel. Á szalonszínház mint autentikus színházforma ma már legalábbis kérdéses, de az írók többsége még ma is kénytelen ennek dolgozni, mert még nem alakult ki helyette más. Ma még sajnos nincs nálunk olyan nagy általánosan elfogadott színházi

forma, ami inspirálhatná az irodalmat. Félszeg, felemás vállalkozások vannak tehát, és a helyzeten elvileg a néhány átütő siker sem változtathat.

- *És saját íróikat még nem találták meg?*

– Vannak írók, akikhez a kaposvári színház vonzódik és szeretne tőlük darabot, vannak, akik szívesen látnák a mi színpadunkon műveiket, a vonzalmak néha egybeesnek, és született már életképes csecsemő, és remélem, még sok fog születni.

*– Ön szerint hozzátartozna az egészséges színházi élethez a felkészült, értő kritikusi gárda?*

- Igen. Kellene egy jó közírói gárda, akik finoman, érzékenyen tudomásul veszik, jelzik, megörökítik és értékelik a színházi eseményeket. Van néhány érzékeny és tehetséges ember, de kevesen vannak, gárdáról nem beszélhetünk. Van néhány olyan kritikus, aki azt hiszi, hogy elegendő, ha az egyszerű néző alapállásából ítéli meg az előadásokat, hát ez súlyos tévedés, már csak azért is, mert az egyszerű néző nem megy hetente többször színházba, és nem kell védekeznie a fásultság vagy az unikumok üdítő hatása ellen. A kritikus nem lehet egyszerű néző, ha az, akkor tudatlan, befolyásolható kritikus.

*– Visszatérve arra, amiről korábban szó volt: Kaposváron most nyilván a már hiányolt új színházi forma létrehozásán dolgoz-nak. Ön szerint milyen eséllyel?*

- Nem tudom, próbálkozunk. Hosszú távon, hiszen másképpen nem megy. Es nagyon fontos az, hogy művészetet csak úgy lehet csinálni, ha az emberek szeretik. Azt hiszem, sok embernél elértük, hogy szeret eljönni a kaposvári színházba. Ehhez persze az is kell, hogy mi magunk is szeressük azt. Ebben sincs hiba. Művészetet elidegenedetten nem lehet létrehozni.

- *Higgadt, nyugodt körülmények között dolgozik most a kaposvári színház ?*

– Nagyjából. De minél nagyobb a sikerünk, annál nagyobbak a viharok körülöttünk, azaz sose tudjuk, hogy a következő hónapban mi lesz. Végül is ez benne a legjobb, nem? Hogy mindig minden szezonban, minden előadással újrakezdődik valami. Nagyon egyszerű: igazából csak az a jó vállalkozás, természetesen a művészetben és csakis ott, ami mindig tartalmaz annyi szakmai bátorságot, hogy bele van kalkulálva a tökéletes bukás is. Nálunk ez így van.

**GERVAI ANDRÁS**

# Egy kiadatlan beszélgetés Maróti Lajossal

Az alábbi - némileg rövidítve közölt - interjút 1978-ban készítettem a Magyar Színházi Intézetben folyó vizsgálat részeként, melyben írókat, rendezőket, dramaturgokat kérdeztünk meg a mai magyar dráma (és persze áttételesen a mai magyar színház) helyzetéről, problémáiról, a változtatás lehetőségeiről, az író és a színház közötti kapcsolatról, a drámák színrevitelét gátló körülményekről.

Ez a beszélgetés - úgy hiszem - módot nyújt a nemrég elhunyt szerző írói műhelyébe való bepillantásra, másrészt felvillantja néhány, a mai magyar színházra és drámára vonatkozó gondolatát, elképzelését.

- *Miért ír drámát?*

- Erre elég sokrétű választ kell adnom. Az irodalmi műfajok hatását, sikerét általában nehezen lehet ellenőrizni. Egy regény igazi „sikere" *száz* év múlva dől el; igaz, valamit jelez a könyvesbolti forgalom s a kritikai visszhang stb. - de mindez erősen manipulálható. A drámával más a helyzet. Igaz, itt is bele lehet nyúlni az értékrendbe, itt is lehet kontraszelektálni - de csak addig, hogy mi kerül színpadra. Mert ha a darab egyszer színpadra jut, az író közvetlen kontaktusba kerül nézőjével, s ez a kontaktus már sokkal nehezebben manipulálható . . . A dráma esetében tehát közvetlenül lehet lemérni a gondolat hatékonyságát. Emellett a drámaírás sok örömöt nyújt nekem. Az írás mint mesterség épp olyan fárasztó művelet, akár például az esztergálás. De mint minden munka, ez is nyújt valami elégtételt, s valamennyi műfaj közül a legtöbbet - számomra - a drámaírás. Az olyan apró örömökre gondolok, hogy például meg tudok írni egy jelenetsort, ami érdekes, ábrázol és mond is valamit, vagy meg tudok szerkeszteni egy dialógust, éspedig úgy, hogy embereket jellemezzen és szituációt teremtsen . . . Összszegezve, a drámával tudom a legjobban és legadekvátabban kifejezni magam, és ez egy sor olyan izgalmat és kockázatot rejt, amely más műfajokból hiányzik.

- *Mit jelent önnek a színház?*

- Szeretem a látványt, az élményt, amit nyújt. A színházba máig is ámulni járok. Próbálom őrizni magamban a naiv színházlátogatót - ami persze azért nem teljesen sikerül, hiszen szakmabeli vagyok, s ha unatkozom vagy valami nem tetszik, rögtön az okokat kezdem kutatni, s végiggondolom, hogy én hogyan írnám vagy - horribile dictu - hogyan rendezném meg.

- *Hogyan született első s eddig legsikeresebb darabja,* Az utolsó utáni éjszaka?

– Eredetileg rádiójátéknak írtam meg, aminek az a története, hogy nem sokkal korábban ösztöndíjasként három hónapig Rómában éltem. Giordano Bruno szobra alatt sétáltam nap mint nap, és óhatatlanul is felnéztem rá, ahogy a Campo dei Fiorin végigmentem. Tulajdonképpen egy pici ötletmagja volt a rádió-játéknak : mi lenne, ha a Campo dei Fiorin Giordano Bruno találkozhatna Einsteinnel. A természettudományos és filozófiai alapja ennek az lehetett, hogy Giordano Bruno a térrel meg a végtelenséggel küzdött, Albert Einstein pedig a térrel, idővel és ugyancsak a világ nyitottságával vagy zártságával. Einstein műve a modern gondolkodás csodája; a Gondolat megjelentetett egy Einstein-kötetet, amit én szerkesztettem, s elég terjedelmes tanulmányt is írtam hozzá. Tehát így adódtak össze a motívumok; egy pici kis ötletből született a rádiójáték.

- *Akkor még nem gondolt darabra?*

- Nem. Ahhoz ez az ötlet kevés lett volna.

*– Előnynek vagy hátránynak bizonyult, hogy Az* utolsó utáni éjszaka *eredetileg rádiójátéknak készült?*

– A rádióváltozat tulajdonképpen a színpadon látható mű második része, minimális változtatásokkal. Ez elé kellett tenni valamit. A logikusabb talán az, ha az ember a meglevő részt bontja kétfelé és építi, gazdagítja tovább, vagy pedig inkább utána ír valamit hozzá. Mindamellett azt hiszem, az általam követett út inkább szokatlannak mondható, mint puszta trükknek. Színpadi művet írni sem így, sem úgy nem könnyű; itt ez az elgondolás volt a legokosabb. Tény az, amikor a Nemzeti Színház felkért rá, kezdetben nem akartam a *Giordano Brunóból* egész estét betöltő darabot írni. E helyett két egyfelvonásosomat, a *Síneket* és megint a *Giordano Brunót* ajánlottam bemutatásra. Úgy gondoltam, hogy nem hígítom fel a *Giordano Brunót* egész estére, inkább ezt a kettőt mutassák be együtt. A Nemzetinek ez így nem kellett. Ha nem, nem; befejeztük a dolgot ... No de amikor már a negyedik színházban

bizonygatták - a negyedik a szolnoki Szigligeti Színház volt -, higgyem el, az egyfelvonásos nem kell a közönségnek -- beláttam, hogy ezeknek az embereknek valószínűleg igazuk van. No jó, akkor megpróbálom a rádiójátékból megírni a drámát, amely aztán a szolnoki Szigligeti Színházhoz került, Székely Gábor-hoz. A bemutató azonban elmaradt, ami-nek az egyik konkrét oka az lehetett - ahogy visszagondolok rá -, hogy a Székely által a darab főszereplőjének szánt színész meghalt . . . Talán emiatt történt, de mindenesetre az volt a benyomásom, hogy Székely Gábor a művel szemben is kedvét vesztette; úgyhogy amikor a Nemzeti Színháztól újra ajánlatot kaptam, immár a kész darabra, oda-adtam.

- *Milyen volt a kapcsolata a darab rendezőjével, Marton Endrével?*

-- Először is egy jókora sokkhatás ért, hogy másképpen kell eljátszani a darabot, mint ahogy én elképzeltem. Nem állítom, hogy agyoninstruáltam volna a szöveget; de azért megírtam, hogy nagyjából hogyan képzelem el a díszletet, jelzéseket alkalmaztam, hogy ez például egy pápai trónterem stb. Meglepődtem, amikor Marton kijelentette, hogy oda nem pápai trónterem, hanem dobogó kell. Ahogy azután a próbák egyre nagyobb erővel haladtak, kiderült az is, hogy itt nem pápai trónterem, nem művi márvány, hanem - mondjuk -- egy közönséges zsámoly lesz csupán, s a tárgyi rekvizitumok nem feltétlenül szükségesek ahhoz, hogy az én gondolataim kibontakozza-nak. Sőt: a lemeztelenített térszínpad valahogy fölerősítette ezeket a gondolatokat. Marton előadása után már féltem is egy másik felfogástól. A darab helsinki bemutatója idején konzervatívabb elő-adásra számítottam, ahol esetleg márványból van a trónszék; s azért izgultam, nehogy ez az esetleges márványtrónus elterelje a néző figyelmét a darab mondanivalójáról.

- *A drámát Nagyváradon és Helsinkiben is bemutatták. Mi a véleménye ezekről a produkciókról?*

-- A nagyváradi előadás bizonyos fokig a Nemzeti Színház előadását másolta, nagyon erősen hatott rá annak koncepciója, szuggesztivitása. Néhány egészen kiváló alakítás mellett sem éreztem ezért eléggé originális produkciónak; de az igaz, hogy sokáig és nagy sikerrel játszották. A helsinki színház más felfogásban és kisebb színpadon adta elő a darabot, aminek következtében inkább kamara-dráma jellege lett, s nőtt a mű intimitása. A Nemzeti kicsit oratorikus beállításával szemben hétköznapi, realisztikus stílusbari interpretálták a drámát, ezért olyan rétegei, motívumai is előbukkantak, amelyek a nemzetibeli előadásból hiányoztak. *Az utolsó utáni éjszakát* különben kiváló szereposztásban harmadik évadja tartja műsorán a színház.

- *A pesti debütálást néhány hét múlva követte a* Vénasszonyok *nyara győri premierje.*

-- Hibát követtem el, mikor hagytam, hogy a két darab bemutatója ennyire közel kerüljön egymáshoz; a *Vénasszonyok nyara* kikalapálásához nem maradt elég erőm és energiám: a már régebben elkészített rádiójátékból háromhetes munkával írtam meg a színpadi szöveget. Győrött akkor kezdődött a hathetes próbaidőszak, amikor Pesten még folytak a próbák *Az utolsó utáni éjszakából.* Már az előző hónapok is a Nemzeti jegyé-ben teltek el, s ezért nem tudtam eleget foglalkozni a darabbal és a győri bemutatóval.

-- *Mit érez dramaturgiai vagy egyéb szempontból elhibázottnak?*

-- Az első részt többé-kevésbé úgy valósítottam meg, ahogy elképzeltem. A második részben viszont a legkézenfekvőbb - de dramaturgiai szempontból olcsó - megoldáshoz nyúltam, amellyel rádiójátékot színpadra lehetett transzponálni: behoztam a színpadra a munkahelyet. Végül is a darab megírására két-három hónappal több időt kellett volna szánnom, s esetleg egy-két másik variánst csinálni a rádióváltozathoz képest. Szeretném a *Vénasszonyok nyarát* még egyszer az életben színházban viszontlátni, de most már jól megformáltan, ezért átírtam az egészet. A cselekményt leszűkítettem öt szereplőre, s a szituációt úgy kifacsartam, mint a citromot.*

- *Mennyire elégedett a közelmúltban bemutatott harmadik darabja színpadi megvalósításával?*

- *Az Egy válás* történetének - amely Pesten nem tudott színpadra kerülni-- Szegeden sikerült utat találnia a közönséghez, kirobbanó sikert aratott. Szerettem ezt az előadást; ha valamiért mégis aggályom van, az a két rész hangulati diszkrepanciája. Léner Péter rendező és a színészek, engedve az anyag csábításának, az első részt inkább a vígjáték, sőt a bohózat felé vitték el. Csak a második részben valósult meg az az atmoszféra, belső feszültség, amelynek mindvégig jellemeznie kellett volna a produkciót.

- *Jelen/e; min dolgozik?*

- Párhuzamosan több művön is szoktam dolgozni. Pillanatnyilag két drámám - *a Kolostor* és a *L át/átok, feleim* - van fél-kész állapotban, s nemrég fejeztem be A *számkivetett* című monodrámát, valamint *Az állam* című háromfelvonásos drámámat, Platónról.

*A Platón* témája a politikai elmélet és gyakorlat viszonya, kölcsönhatása. A politikai elmélet áttevődve a gyakorlatba, szükségképpen valamiféle átalakuláson megy keresztül : miközben befolyásolja és formálja a valóságot, az is visszahat rá, s ha ezt a visszahatást különféle dogmatizmusok nem engedik érvényesülni, abból csak baj származhat. A *Kolostor* azonos című regényemből született, a színpadi mű közel áll a regényhez, sok a közös motívum. A regényből egyébként, keletkezése idején, a hatvanas évek végén Hintsch György rendező felkérésére filmnovellát is írtam. Hintsch azonban nem kapott lehetőséget a film elkészítésére. A darab megírásával azonban azért vártam, mert nem szerettem volna, hogy nem sokkal *Az utolsó utáni éjszaka* bemutatása után egy másik „pap tárgyú" darabomat is műsorra tűzzék, ami csak beskatulyázásra ad lehetőséget.

*A Látjátok, feleim*** egy munkásigazgató tündökléséről és bukásáról szól. Hősöm az államosítástól a hatvanas évekig állt egy nagyüzem élén. Végigcsinálta a nehéz időket, s a keze alatt vált a manufakturális üzemből jól menő gyáróriás. Aztán egyszer csak menesztették. Pedig összes gyarlóságával, hibáival, részegségével együtt mégiscsak tett valamit ezért a gyárért, adott valamit a közösségnek.

Végül, röviden, *A* számkivetettről.*** A dráma Dante életének azt a pillanatát ábrázolja, amikor lehetőséget kap a Firenzébe való hazatérésre, amennyiben teljesíti a köztársaság bizonyos feltételeit. De Dante nem alkuszik, nem tér haza - pedig belepusztul a honvágyba.

- Platón és *A* számkivetett *című darabjai - akárcsak* Az utolsó utáni éjszaka *is politikai parabolák. Miért ír parabolát; talán kényszerből, mert ez esetleg könnyebben*

* Ezt a változatot mutatta be a televízió, illetve ebben az évadban a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház *Hőhullám* címmel.

** A szegedi Nemzeti Színházban *Kőzéletrajz,* átdolgozott változata pedig a József Attila Színházban *Érdemei elismerése mellett* címmel került bemutatásra.

** A darabot a Nemzeti Színház mutatta be.

*jut színpadra, mint egy áttételek nélkül megszólaló mai darab?*

- Ez így bizonyos fokig leegyszerűsítés. Tény, hogy egyes gondolatok, mondanivalók a maguk teljes komplexitásában sokkal könnyebben bonthatók ki, ragadhatók meg történelmi lepelbe bújtatva: a kitalált történelmi szituációkkal szabadon bánhatok . . . S az is igaz, hogy az ilyen jellegű drámák könnyebben kapnak zöld utat a színpadra.

Másrészt, ugyanannak a mondatnak, igazságnak egészen más a hatása s főleg érvénye egy mai darabban, mint egy parabolisztikusban. A parabolaírásnak nem az az értelme, hogy közlendőnkkel megbújjunk a politika és napjaink valósága elől, hogy megkerüljük őket. Ellenkezőleg! A mai tárgyú darab elsődlegesen itt és most érvényes. A történelmi miliő-ben elhangzó tételek viszont - túl azon, hogy jelen idejű üzenetet hordoznak - általános értelmet nyernek.

– *Drámaírói munkásságát kettősség jellemzi - a történelmi játékok mellett mai tárgyú darabok sorakoznak.*

- A kettősség csak látszólagos. Minden darabomban ugyanazzal az alapvető kérdéssel foglalkozom: a gondolkodás autonómiájával, belső szabadságával, a belső szabadság és a külső korlátozó körülmények konfliktusával. (Vannak bizonyos témarögeszméim, például a hit kérdése. Erről szól egy nagy tanulmányom, *a Kolostor* című regényem és *Az utolsó utáni éjszaka is.)* Hasonló szerepet játszik színpadi műveimben egy másik fontos probléma, a kívülrekedtség vizsgálata, ami mint tünet általános jelenség. Valamiképpen minden ember kívülálló, azzá lesz autonóm egyéniséggé válása pillanatában.

Most állítottam össze egy kötetet, amelyben négy színpadi művem - Az *utolsó utáni éjszaka, a Vénasszonyok nyara,* az *Egy válás története* és *A számkivetett* - szerepel. A válogatás címével - *A számkivetett - is* jelezni akartam, hogy hőseim valamiképpen mindannyian kívülállók. Engem a kívülállás létformája izgat, ebből kiindulva próbálom megismerni, előrajzolni az emberi cselekvés- és magatartásformákat.

- *Mi az oka, hogy hősei általában értelmiségiek ?*

– Az értelmiségi - amennyiben tényleg az, s nem csak szellemi dolgozó -, a maga szellemi autonómiájával, fokozottan éli át a kívülállást; ezért különösen hálás médium a számomra. Emellett korunk drámai hősének az értelmiségit tartom: a világ átalakulásával, fejlődésével e réteg súlya állandóan nő. *Egyre* nehezebb meghatározni, hogy ki az értelmiségi s ki a munkás. A szociológiai összemosódás, átrétegződés jele, hogy az értelmiségi lét bizonyos par excellence elemei megjelennek a munkások életformájában is. A folyamat párhuzamos azzal, ahogyan a kétkezi munka - a tudományos-technikai forradalom következtében - fokozatosan feloldódik valamiféle szellemi munkában. Az értelmiségi hősök tehát nemcsak egy réteg életmódjáról szolgálnak hír-adással, hanem tágabb érvényű mondanivaló hordozására alkalmasak.

– *Van előadatlan darabja ?*

- Van, *a Hippi-akvárium* című musicalem, amelyet azonos című regényem alapján írtam a pécsi Nemzeti Színház számára. A darab a hippik világába vezet el, s bár találhatók benne a regénnyel azonos motívumok, a cselekmény attól el-térő és drámaibb felépítésű. A musical műfaji követelményei következtében a hangsúlyok máshová kerültek, így a hippi-filozófia, amely a regényben döntő szerepet játszott, itt éppen csak hogy megjelenik.

- *Miért nem került sor a dráma bemutatására?*

- A színművet lényegében elfogadták, de a próbák megkezdése előtt valahogy abbamaradt a dolog. A bemutató elhalasztását Nógrádi Róbert igazgató levélben közölte; nagyon sajnálja - írta - a dolgok ilyen alakulását, majd jelentkezik és elmondja az okot. Ez azonban elmaradt. Úgy hírlett, hogy nem a saját jó-szántából állt el a bemutatótól: vagy a minisztériumtól, vagy a megyei tanácstól kaptak egy jelzést, hogy most egyelő-re ne ... De ma már ebben sem vagyok bizonyos. Akkor sem értettem a színház visszalépését, ma sem értem. Tény, hogy pillanatnyilag a darab rádióváltozata előkészületben van, és a debreceni színház is jelezte hajlandóságát a darab bemutatására.

– *ön szerint milyen akadályai vannak a darabírásnak?*

– Eddig tulajdonképpen csak ez az egy negatív tapasztalatom volt. Ebből kiindulva: semmiképpen sem szerencsés, ha olyan külső tényezők szólhatnak bele a darabbal kapcsolatos döntésbe, az elő-adás sorsába, amelyek nem művészi és nem kultúrpolitikai szempontokat, ha-nem egyéni félelmeket képviselnek.

– *Milyen a kritikával való kapcsolata?*

- Nekem eddig nem lehet panaszom . . Általában sokan szidják a színházi kritikát. Lehet, hogy joggal; én mégsem hiszem, hogy a színházi kritika, a kritikai mezőny teljesen süket lenne. Talán az a helyzet, hogy kevés alkalma van új színházi törekvések fölfedezésére. Ugyanakkor az is tény, hogy sok a sablon. A kritika gyorsan skatulyáz, előre-gyártott ítéletekkel operál. Az is bántja az embert, hogy nem mindig objektív. Ezt nem annyira drámaíróként, inkább színházlátogatóként érzem.

– *Milyennek látja a magyar színház helyzetét, színvonalát?*

– Nem lehet pontosan lemérni, hogy hol tart ma a magyar színházkultúra. De azt hiszem, nem csak az én érzésem, hogy - esetleges erényeivel és egy-egy jó produkciójával együtt - megrekedt valahol. Problémát jelent, hogy egyrészt nehezen lehet megfogalmazni, hol és mivel vagyunk elégedetlenek, másrészt nagyon nehéz perdöntően érvelni e mellett a rossz érzés mellett. Nem kvantifikálható és összemérhető dolgokról van szó, emel-lett az ember ítéleteibe nagyon is bele-játszik szubjektuma, ízlése, ismeretei. Én például, miután hazajöttem legutóbbi négyhónapos olaszországi utamról és megnéztem néhány hazai előadást - kifejezetten rosszul éreztem magam. Az volt a benyomásom, hogy vidékre csöppentem. Színpadjainkon elég sok a blöff s kísérletezés ürügyén a vaskos dilettantizmus. Alkalomadtán még az igazán profi produkciókból is hiányzik valami. Talán túl erősek azok a szálak, amelyek mai színházkultúránkat a harmincas évek színjátszó hagyományaihoz kötik . . . A sommás ítéletek azonban, megfelelő árnyaltság nélkül, mindenesetre és feltétlenül igaztalanok; de azt kimondhatjuk, hogy színházkultúránk holtpontra ért. Az eddigi lehetőségek kimerültek, vala-hogy változtatni kell vagy magukon a lehetőségeken, vagy azok belső kihasználásán, ahhoz, hogy színházkultúránk továbbléphessen.

– *Olaszországban többször is hosszabb időt töltött, részben az olasz színház megismerése céljából. Hogyan látja az olasz szín-ház helyzetét, miben látja jellemző - esetleg nálunk is követésre érdemes - sajátosságait?*

- Az olasz színházi életnek a mienktől alapvetően eltérő rugalmasabb - nagyobb mozgékonyságot és öntevékenységet biztosító - struktúráját nekünk is érdemes lenne tanulmányozni. Az önálló társulások lehetősége összehasonlíthatatlanul nagyobb, azzal együtt, hogy ott is megvannak azok a nagy állandó társulatok, amelyek az olasz színházkultúra ge-

rincét jelentik. Az olasz színház nagyobbik részét azonban kétségtelenül az a mintegy százötven „alkalmi" társulás képezi, amely saját színházzal nem rendelkezik, amelyik mind a saját program-ját játssza, és úgy látszik, meg is él ebből. Természetesen állami támogatással. Az a beállítás, mely szerint a magyar színház különleges helyzetben van, mert az állam támogatja -- félrevezető és nem igaz! Á színházat a világon mindenütt agyon-szubvencionálják. Olaszországban különösen. Nagyon érdekes és tanulságos a szubvencionálás módszere is, elsősorban a mai olasz drámairodalom szempontjából. Az olasz író darabját erősen támogatják, a klasszikusét kevésbé, mai kül-földi szerző darabjának előadásakor pedig a színház semmilyen anyagi támogatásban nem részesül. Az utóbbi esetben tehát a drámának kasszasikernek kell lennie ahhoz, hogy érdemes legyen eljátszani. Ez a furcsa „védvám"-rendszer túlzásnak tűnik, s talán egyik oka is annak, hogy az olasz dráma napjainkban olyan gyenge.

Végül valamit az olasz színjátszásról. Számomra úgy tűnik, hogy az olasz szín-ház jelenleg nem túlságosan magas szín-vonalú. Pontosabban: rendkívül nagy a szóródás. A kiválóan izgalmas, lenyűgözően „mai." produkciók mellett megdöbbentően dilettáns produkciókat is láttam; és az is igaz, hogy legjobban egy francia társulat vendégjátéka tetszett. Azért a tisztességes szakmai középszintet, színvonalat többnyire mindegyik együttes eléri. Tény az is - s ez lényeges -, hogy ha szerencsésen verődik össze egy-egy „csapat", jó rendezővel és színészek-kel, jó darabbal, akkor bizony érdekesebb, progresszívebb előadásokat pro-dukálnak, mint amilyenekhez mi hazai színpadjainkon hozzászokhattunk.

NÁNAY ISTVÁN

## Az áldozat

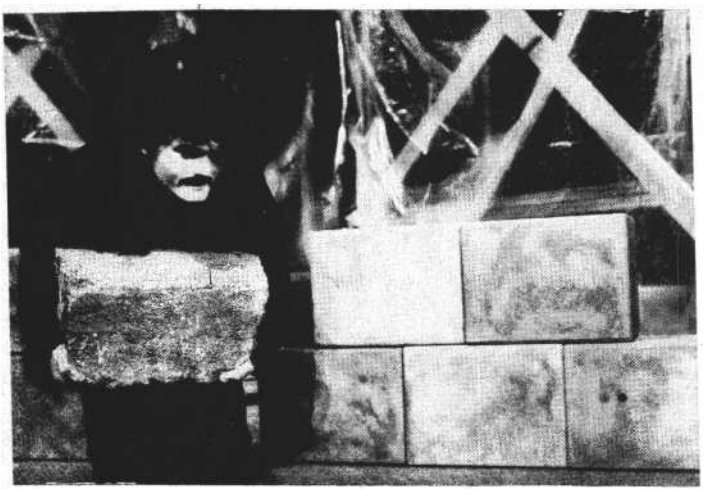
Tóth László drámája Kassán

Kőmíves Kelemenről drámát írni Sarkadi Imre után merész vállalkozás. A ballada ismerői számára - s ki ne ismerné a görög kultúrából délszláv közvetítéssel a magyar népköltészetben meggyökeresedett mű valamely variációját - archetípussá vált a tizenkét (egyes változatokban tizenhárom) kőmíves, Kelemen és társai, illetve Kelemen családja s azok tragikus története. Ez a tragikus történet szinte kínálja magát a színpadi feldolgozásra.

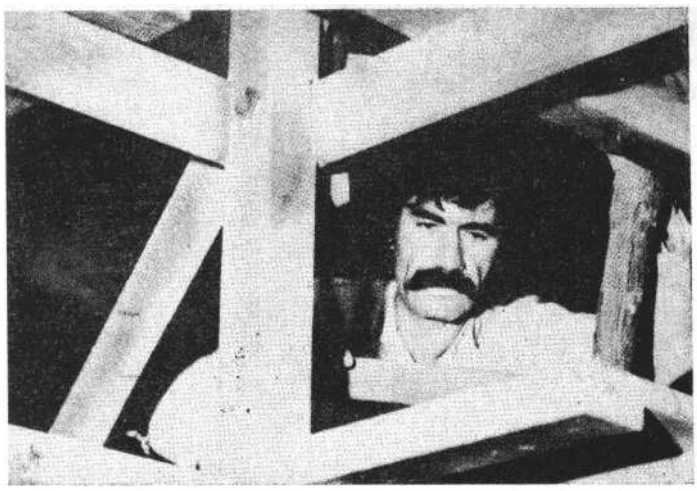
A hatvanas években fellendült amatőr irodalmi színpadok máig egyik legtöbbet feldolgozott témája a Kőmíves Kelemen-ballada, ám ezek az előadások lényegé-ben a ballada keretein belül maradnak. Viszont már a századelőn Kárpáti Aurél és Vajda László háromfelvonásos, misztikus és naturalista elemeket magába sűrítő pszichológiai drámát írt a balladából. Aztán a negyvenes-ötvenes évek fordulóján megszületett Sarkadi Imre töredékes variációkban fennmaradt drá-mája. Sarkadi látta meg először a balladai témában a modelldráma lehetőségét, s egyértelműen egy új társadalom építésé-nek allegóriájaként értelmezte Kőmíves Kelemen. történetét. Nála a dráma két főszereplője, Kelemen és Boldizsár egy ember két énje: az egyiket csak a fel-adat, a cél, a hit, a hivatás vezérli, a másikat az embernek emberi élethez való jogáért érzett felelősség. Szabad-e, lehet-e egy gigászi feladat megvalósításáért egy hit oltárán feláldozni a legszentebbet, az emberi életet? Van-e értelme az ilyen áldozatnak? A kikényszerítettnek és az önként vállaltnak ? Ezekre a kérdésekre a drámavariációk megírásakor nem tudott az író önmagának megnyugtató válaszokat adni, ez magyarázza többek között a töredékes formát.

Úgy tűnik, hogy a hetvenes években érett meg a helyzet arra, hogy a húsz esztendővel azelőtt Sarkadi által feltett kérdésekre feleletet keressen a színház. Ekkor publikálták a Sarkadi-töredékeket, méghozzá több változatban is, ekkor került színpadra a mű Veszprémben és a Szegedi Egyetemi Színpadon. S ezek-ben az években a ballada több új dráma-feldolgozása született meg, és ezek mind-egyike (Dér Zoltán vajdasági magyar íróé, Gyurkó Lászlóé, Sárospataky Istváné), akár Kelemen a főszereplőjük, akár a felesége, más-más módon, de ugyanazokat az erkölcsi-döntéshozatali modell-lehetőségeket kereste, mint a Sarkadi-dráma.

S ugyancsak ezekben az években írta meg első drámáját az akkor már ismert és verseivel, esszéivel feltűnést keltő szlovákiai magyar költő, Tóth László. *Az áldozat* című drámája nem Déva várának építéséről szól. A cím alatt ez a mondat olvasható: Történik bárhol és bármikor. *Azaz* a híres-hírhedt Déva-vár építése *után* vagyunk, de az ott történtek nyomasztó emlékként és megismétlésre kész példaként élnek az emberek-ben. Mert az az építkezés sem akar sikerülni, amin éppen dolgoznak, a falak itt is újra meg újra ledőlnek, és nem tartja meg őket semmi sem. A. kőművesek csapata megfogyatkozott, kit agyon-nyomott valamelyik kőomlás, ki többre tartotta életét, nyugalmát a fizetségnél, a hírnévnél, a becsületnél, az adott szó-nál, és odébbállt. Hatan maradtak mind-össze, köztük Kelemen, a mester és Bálint, az örökös helyettes, akin alulról is, felülről is csattan az ostor, mert ő a mester szemében csak a többiek szó-szólója, a kőművesekében pedig a mester utasításainak közvetítője. Kelemen és Bálint kettőse, vitáik, a kettejük közötti érvek polarizáltsága sok szempontból hasonló ahhoz, amit Sarkadi Kelemen és Boldizsár kettősében rajzolt meg. De míg ott a két szereplő egyenrangú volt, itt alárendeltségi viszony van közöttük. Ez abból is adódik, hogy Tóth László darabja mindenekelőtt a döntéshozatal felelősségét, kínját-gyötrelmét, folyama-tát vizsgálja. S a kőművesek helyzetük-nél, a munkához való materiális kötődésük folytán nincsenek döntési helyzet-ben. Pontosabban, nem ugyanarról dönthetnek, mint amiről Kelemen. Neki mindannyiuk sorsáról, nekik csak a magukéról kell határozni. S ebben a hierarchiában is közbülső helyet foglal el Bálint, mivel ő az egyedüli, aki vala-melyest képes Kelemenre hatni, így az ő döntése többet nyom a latban, mint a többieké. A dráma magában rejti azt a lehetőséget, hogy Kelemen határozottsága és a többiek határozatlansága között Bálint legyen a kiegyenlítő tényező, azaz az *ő vívódása,* döntéshozatala s ez-által az ő szerepe kerüljön a cselekmény középpontjába.



Bálint: Hizsnyai Zoltán



Kelemen: Csendes László

Ám ezt a drámai vonalat egy másik keresztezi - és gyöngítik egymást -, a nőké, az áldozatoké. Kelemen felesége, Borbála az első áldozat, őt sorsolják ki a kőművesek. Borbála a férje iránti feltétlen szeretetből hosszú vívódás után vállalja az áldozat szerepét. De hiába falazzák be a kőművesek, a fal ismét leomlik. Talán újabb áldozat kellene? S most Bálint felesége, Anna önként lép be a falba, s a megdermedt férfiak gyűrűjében kezdi felrakni maga körül a köveket. A harmadik nő a szomszédasszony, aki mint egy ősöreg mesefa őrzi a bal-jóslatú balladát, s tudja, hogy az áldozatok elkerülhetetlenek, s az áldozathozatal mindig a nők dolga.

A darab azonban mégis inkább azt sugallja, hogy meg kell különböztetni az értelmes áldozatvállalást az értelmetlentől, különbséget kell tenni aközött, hogy valaki egy szent cél érdekében önmagát pusztítva dolgozik, vagy a cél nevében mások élete fölött - valósan és képletesen - rendelkezik. Azt sugallja a darab és az előadás, hogy az a közösség, amely a végső áldozatra, az emberek feláldozására képes, az önmagát falazza be, ön-magáról mond halálos ítéletet.

Tóth László drámáját a Magyar Területi Színház Thália Színpada mutatta be Kassán Szigeti László dramaturgiai közreműködésével, Gágyor Péter rendezésében. Gágyor és Szigeti szertartásszínházi előadást teremtett az eredendően költői indíttatású drámából. Bár a transzponálás bizonyos dramaturgiai, írói, térszervezési, színészi döccenőkkel is járt, egészében véve az írói szöveg és a színpadi megvalósítás nem perel egymással.

Kopócs Tibor elvont, mégis konkrét díszlete *egy* térben eltolt, forgatható, stilizált kőművesállvány-konstrukció, amely különösen az építkezés jeleneteiben jól funkcionál. Ez a konstrukció a színészeket valódi fizikai cselekvésekre készteti, akárcsak a falakat alkotó kövek gyakori mozgatása, a falazás, a ledőlt fal átrendezése stb. Ez utóbbi cselekvéskényszer azonban kevésbé szerencsés, mert a nem valódi súlyok cipelése a cselekvés imitálását eredményezi, illetve a kövek átrakását az egyik helyről a másik-ra csupán átdíszletezési vagy térkompozíció-variálási szempontok indokolják, s ezért ezek álcselekvések

A díszlet, illetve a látvány egyik meghatározó eleme a műanyag fólia. Ez az anyag azzal, hogy nem ereszti át a levegőt, de áttetsző, és hajtogatása, feltekerése idegborzoló susogó-zizegő hangot ad, hangulatában és asszociációiban többet jelent, mint *egy* dekorációs eszköz. Amikor a színház előcsarnokába lépünk, szembetalálkozunk a műanyag fóliába csomagolt kövek, építkezéseken használatos talicska és szerszámok „kiállításával". Az előadásban, amikor Kelemen elmondja feleségének a sorshúzás eredményét, a díszlet nézőtér felőli oldalát beborítja a műanyag fóliával, s e fólia mögül csupán a körvonalai látszanak az előzőleg gondosan oda helyezett bútorok-nak. Borbála testét a befalazást követő omlás után szintén fólia fedi, s az előadás befejezésekor a bársonyfüggöny helyett egy fóliafüggöny zuhan alá.

A szertartáselőadás különösen intenzív színészi és személyes jelenlétet köve-tel. Csak akkor jöhet létre a szertartás áhítata, és válik a néző a rituálé részesévé, ha minden egyes színpadi mozzanat, minden egyes szereplő őszintesége és igaza együttesen képes erre mozgósí-tani. Azaz nem lehet gyenge, kidolgozatlan, átgondolatlan része az előadásnak, a színészi alakításoknak, mert akkor megszakad az áramkör a színpad és a nézőtér között. A társulat adottságaiból adódóan nem jött, nem jöhetett létre kiegyensúlyozott, egységes és magas színvonalú közösségi teljesítmény.

Az előadás kiemelkedően legjobb alakítása Csendes Lászlóé Kelemen szerepében. Csendes roppant belső erővel, dinamizmussal, éles váltásokkal, pszichológiailag is indokoltan és kidolgozottan, ugyanakkor expresszív kifejezési eszközökkel teszi teljessé, a darabbeli figuránál összetettebbé Kelemen alakját. Mint főszereplőnek és mint a társulat legérettebb tagjának csaknem egyedül kell viselnie az előadás egész súlyát. Mellette Kövesdi Szabó Mária, Hizsnyai Zoltán és Kiss Ági nevét kell meg-említeni. Kövesdi Szabó Mária őszinte és egyszerű eszközökkel játssza el Borbá lát. Hizsnyai Zoltán jóval fiatalabb annál, semhogy Bálintot Kelemen igazi ellenfelévé tehetné. Ám erős indulatú megszólalásai, humora, játékossága és intenzív színpadi jelenléte következtében az előadás nagy részében mégis Csendes jó partnere. Kiss Ági az öregasszony kicsi és megíratlan szerepét érdekes, sejtelmes figurává alakítja. A szerep-osztásnak egy megoldatlan pontja van: Anna dramaturgiailag nagyon fontos szerepével semmit sem tud kezdeni Házi Tánya, így az előadás egyensúlya jóvátehetetlenül felbomlik.

A rendezés formai megoldásai közül néhány kiemelkedően szép és találó, néhány viszont ötletében is, kivitelében is pontatlan. Az előbbire Kelemen és Borbála találkozása, az utóbbira Borbála befalazása előtti monológja a legkifejezőbb példa. Megkapóan lírai, ugyanakkor torokszorító az a jelenet, amikor Kelemen, hogy halogassa jövetele céljának kimondását, zavarában az úton látott sóskáról beszél, míg az asszony rémes, baljóslatú álmát meséli el. Mint két zenei szólam, egyszerre szól a két hang, összegabalyodik a két történet, és a két ember a tekintetével egymásba kapaszkodik. Az előadás második részében a halogénlámpa lesz a főszereplő, s így a jórészt sötét színpadon csak Borbála fehér ruhája és a kőművesek köveket cipelő, görgető fehér kesztyűs kezei látszanak. Látványos és hatásos az ötlet, a gyilkosságban tettestársak kezeinek és az áldozat alakjának ellentétére épülő látvány, ám egy egész jelenet, pláne egy felvonás szervezőerejéül ez kevés.

Külön kell szólni Bodonyi András zenei montázsáról, amelynek fontos dramaturgiai szerepe van, az előadás dimenzióit tágítja.

CSILLAG ILONA

# A színész Amerikában

**Feljegyzések** (I. rész)

*„Ah ! Amerikába ! csak ott túl a tengeren, ott van az élet !Ah! Amerikába miért nem utazhatom én soha véled..."*
(Babits Mihály: Mozgófénykép)

### Moby Dick

Rövid amerikai látogatásomat némi árukapcsolással úgy szerettem volna kamatoztatni, hogy írok egy kis dolgozatot az ottani színészképzésről. Könnyűnek tűnt a feladat, mert e téma hazai viszonylataival már foglalatoskodtam. Elszántságom heve nyomban lohadni kezdett, amint a *The National Directory of the Performing Art (1975)* adattárában csupán egyetemi intézményből egyedül New York államban *száz* olyat találtam, ahol színészképzés folyik; Kalifornia, Massachusetts se csekélység, és a maradék negyvenhét állam is joggal tarthat igényt az érdeklődésre.

Amerikáról csak annak lehet halvány sejtése, aki előbb a *Kék* Bálnával szembenéz a Természettörténeti Múzeumban: a harmadik emelet teljes hosszában kecsesen lebeg e harmincméteres csodalény (a közfalakat bizonyára ki kellett törni hozzá), s láttára fehér testvérére, Moby Dickre gondol az ember babonás félelemmel. E mitikus élőlény tán Amerika szimbóluma? Félő, hogy a vele életre-halálra csatázó Ahab kapitány tragikus sorsára jut, aki fogalmi gondolkodásunkat meghaladó jelenségeit meg akarja érteni! Igényeimet rögvest New York városára csökkentettem, s erre némi jogcím is kínálkozott: a kultúrának, a művészet-nek, kiváltképpen pedig a színművészet-nek amúgy is ez a központja: az itteni színészoktatási sűrítményből a teljes képnek is ki kell rajzolódnia! Ám ezzel is fel kellett hagynom, mert amikor a New York-i közkönyvtár szakfiókjában *egy* segítőkész hölgy, Carol Anshien, valamelyik belső helyiségből lopva elém rakta a legismertebb New York-i színiiskolák prospektusait -- egy egész hajórakomány feküdt előttem az asztalon. És a városban van még több tucat színészképző egyetem és ezernyi színésztanár, aki oktatásra adta fejét.

Nemcsak a számok, hanem a fajtaságok és féleségek sokasága is torlaszt emel a megismerés elé: mert bár az egyéniségkultusz hanyatlásával az utóbbi időben történtek kísérletek az egységesítésre, Amerikának nincsenek szabványosított intézményei. Az individuumkultusz épúgy megadja a különböző intézményeknek a saját arculathoz, mint a hallgatóknak a tetszésük szerinti választáshoz való jogot a tengernyi tanműhely között. Hogy e szabadság valódi-e vagy függvénye a gazdasági, politikai, geográfiai, társadalmi és faji körülményeknek -- szak-ismeret hiányában nem tudom megválaszolni. Egy azonban bizonyos: a mese-beli sárkánynak itt jóval több mint hét feje van, s mindhiába kaszabolja őket az ember, helyükre hétszer annyi nő.

A mindentudó Martha Coigney, a Nemzetközi Színházi Intézet igazgatójának segítségével a demarkációs vonalat mégis New York körül húztuk meg, majd a többé-kevésbé hasonló intézményeket egy kalap alá véve úgy döntöttünk, hogy az egyes vezetők szóra bírásával csipegetem fel azt a keveset, amit tudok. Nyomban neki is láttam; de még készakarva sem kerülhettem volna el, hogy a téma körül puhatolózva bele ne botoljak az amerikai színészet múltjának és jelenének érdekesnél érdekesebb jelenségeibe. Egyikük-másikuk nem maradhat említetlenül, mielőtt a színészképzésről szó esnék.

### Találós kérdés

A New York-i könyvtár légkondicionált hűvösében gyermekes mohósággal szabadultam rá a polcokon sorakozó, kérő-lap vagy más fecnik nélkül egyszerűen leemelhető színházi könyv- és folyóiratkészletre. *A Horizon* egyik 1978-as vagy 79-es számában (elfelejtettem feljegyezni, s e bűnös mulasztásom többé már soha jóvá nem tehető!) a következőkre lettem figyelmes: ...a szakszervezeti tagok 8o százaléka munkanélküli... a dolgozók *73* százaléka alig keres évi 5500 dollárt… (majd kiderül, hogy ma már sokkal kevesebbet!) ... országszerte több mint 23 ezer szakszervezeti tag versenyez egymással, és a céhen kívüliek siserahadával szerepekért... stb. Később a cikk Alan Schneidert (a Juilliard Színiiskola igazgatója, neves szakember, számos színházi könyv és tanulmány írója) idézi: „Azt mondják, a színészek neurotikusak és bolondok. Nem bolondok, csak felőrli őket életük irracionalitása. Ésszerű körülmények közt épp oly normálisak lennének, mint mondjuk a fog-orvosok." Pár sorral lejjebb a színészi pálya buktatóinak tudósa, Michael Shurtleff nyilatkozik: „Az őrültekházába kér felvételt, aki színész akar lenni." Az égbekiáltó adatok ellenőrzésére a szakszervezetbe *(Actor's Equity)* vágtattam. Itt is előzékenységgel fogadtak, és szinte kérés nélkül nyomták kezembe vagy ki-lónyi nyomtatványukat. Az egyik körlevélben ez áll: „...minthogy tagjaink 85 százaléka munkanélküli..." (Szóval már nem is 8o, hanem 85 !) A tagfelvétel tudtommal a 22-es csapdája mechanizmusára működik: csak az játszhat, aki már tag, de csak az lehet tag, aki már játszik... Érdekelt, hogy mi előny származik hát a céhbeliség anyagi áldozatot, fáradságot és furfangot igénylő megszerzéséből. Az előzékeny tisztviselő szavaiból és a hazacipelt paksamétából kiderült: a tagság a szakszervezet védelme alatt áll, a minimális gázsi alatt nem foglalkoztatható. Görög ajándék: a többség sokkal kevesebbel is beérné, de még ingyen is játszana, ha kapna szerepet, mint ahogy ezt a tagság nélkül szerepekért loholó százezres tömeg meg is teszi. Kábult agyamban két népszerű és okos színészkalauz segítségével igyekeztem úgy-ahogy rendet teremteni; Michael Shurtleff: *Auditionje* volt az egyik (Felvételi próbabemutatkozás), és Robert Coben: *Acting Professionally* (Hivatásos színjátszás) című könyve a másik.

### „A legkegyetlenebb üzlet"

Robert Cohen, a Kaliforniai Egyetem Drámai Tagozatának vezetője szerint: „...a színészet a legkegyetlenebb üzlet a világon. . . s majd mindenki elbukik, aki nekivág." A nagyobb nyomaték kedvé-ért William Shallertet, a Filmszínész Szövetség elnökét idézi: „Megélni a színészetből? Mintha valaki egy sebes *vizű* folyón az egyik süllyedő szikláról a másikra szökdécselve akarna átkelni." Michael Shurtleff, a nagy sikerű szuperfilmek és Broadway-show-k szereposztó rendezője ezzel a „memento morival" kezdi könyve bevezetését: „Kartotékaimban ötvenezer színész szerepel, bízvást állíthatom, hogy ebből mindössze ötszáz él a színészetből." Cohen máskülönben egy korántsem közönségesnek vagy mocskos szájúnak ismert ifjú színész barátja levelének néhány sorát közli: „Ez kegyetlen, ez b...d meg az anyját üzlet, ez sz... Őrülteknek való... itt semmi biztonság sincsen senki számára. És roppant nehéz olyan üzletben dolgozni, ahol egyetlen realitás a munka, és az ember nem kap munkát."

Furcsa. Az „iparok ipara", a „Show Business" (a kifejezésnek nincs pejoratív

értelme, e foglalkozási ágnak ez a hivatalos neve) ma is elképesztő pénzösszegekkel dolgozik. A televíziót uraló három hálózat mindegyike évi egymilliárd, a filmipar 1979-es éve hárommilliárd dollárt jövedelmezett. A színészet is része e mammutüzletnek, csak sajnos egy icurka-picurka része. 1979 több milliárdos filmkasszájából a színészek jövedelme mindössze 3 százalékot tett ki; a bejegyzett színházak évi egymilliárdos bevételével szemben a színészek csak 85 milliót kerestek, ennek majdnem 3 százalékát egyedül Richard Burton vitte haza a Broadwayról.

A fiatalok kétféle gazdasági képzettel vágnak a pályának: az egyik filmsztár akar lenni, hogy gúlába rakhassa a pénzt, a másik megvetésével sújtja a pénzt, Hollywoodot, tán még New Yorkot is, s csak szerény repertoárszínházra vágyik, ahol művészi ambícióit kielégíthetné, annyi fizetés mellett, amiből épp csak megél az ember. Az a tragédia - írja Cohen -, hogy mindkét cél az álmok világába tartozik. A kínálat oly elképesztő, hogy csak minden századik színészre jut színészi feladat.

A filmszínész szakszervezet 45 000 tagjából 1979-ben 23 százaléknál kevesebb kereste meg az évi 3500 dollárt. (Hol vagyunk már a Horizon 5 5oo-ától!) Ha ebből levonjuk az adókat, az ügynökök 10 százalékát és az „audition"-ekkel *járó* öltözködési és egyéb kiadásokat, 1979-ben négy közül kevesebb, mint egy dolgozó filmszínész havi jövedelme haladta meg a havi z00 dollárt, amiből New Yorkban vagy Los Angelesben a legszerényebb szobabérletre sem futja; s négyből három filmszínésznek még ennél is kevesebbel kellett beérnie! Nehéz el-képzelni, de a színpadi színész helyzete még rosszabb: az 1979-es adatok szerint 25 000-ből csak egy maroknyival több mint 5000 vitt haza évi 2500 dollárt, 79 százaléknak még ennyiben sem volt része, és csak 94$_9$ színész, vagyis 4 százaléknál kevesebb kereste meg a közép-osztály 17 000 dolláros évi átlagát. Az amerikai színészek legnagyobb része nem színészettel, hanem pincérkedéssel, gép-írással, takarítással, jegyszedéssel, telefonüzenetek közvetítésével és különféle alkalmi munkával keresi sovány kenyerét. E csüggesztő adatok láttán azt hinné az ember, hogy csökken a színészet vonzereje: de épp fordítva van. És minden szakszervezeti tag mögött ott leselkedik a „Doppelgänger"-e: a síniiskolák végzős növendéke, a háziasszony, a modell, a televízióbemondó, a sportoló, az adminisztrátor, a bolti elárusító, a buszkalauz és az utcai zenész - tehetség, kitartás és küzdőképesség dolgában a színész esélyes versenytársa. A mellbevágó felfedezéssel Martha Coigney-hez siettem. Micsoda ügyszeretet, micsoda idealizmus! - lelkendeztem. Csodálatos! Inkább rettenetes - felelte Martha asszony -, az amerikai színészek éhen vesznek! De én csak tovább erősködtem, hogy antul csodálatosabb. A pénzre orientált amerikai társadalomban egy több mint százezres tömeg pusztán szerelemből vállalja hivatása emberpróbáló nélkülözéseit. A mi abszolúte nem pénzre orientált világunkban ilyesfajta hősiességgel vajmi ritkán találkozik az ember.

A színésznyomor okait keresve előbb az általános gazdasági válságra gyanakodtam, de kiderült, *hogy* rossz helyen kereskedem: soha ily virágzó színjátszás nem volt még Amerikában! El és virul a Broadway, működnek az Off-Broadway, az Off-Off-Broadway, a nyári, a szabadtéri, a vacsoraszínházak, egyre szaporodik a regionális, a társadalmi és az egyetemi színházak száma! A film, a tévé, a rádió s az új kedvenc: a video sem él meg színészek nélkül. Akkor miért? A közmegegyezéses válasza következő volt : a színészek száma az utolsó tíz évben a duplájára nőtt, s ennyit e földrésznyire duzzadt piac sem képes felvenni. Ettől nem lesz okosabb az ember. Miért szaporodnak, mint égen a csillag, ha pályájuk ennyire kilátástalan? Ezt a rejtvényt akartam megfejteni: úton-útfélen mindenkit kifaggattam, minden szóba jöhető írást elolvastam, és találtam is egy-két indokot.

### „Ön el fog aludni a nézőtéren"

1. A képes magazinok és a bulvársajtó hírverése nyomán a sztárok mesebeli királyfi és királykisasszony státusa még ma is elevenen él a köztudatban: tündérkastély a Beverly Hillsen, Nibelungok kincse, romantikus szerelmek, a tömeg bálványozása és premier plan. Ez a kép még ma is passzol a színész-céh egy icipici hányadára. Ám e mozgatórugó inkább csak a tudat alatt munkál, mert a mai művelt színész előtt nem maradhat rejtve szakmája különben sem titkolt foglalkoztatási és átlagkereseti statisztikája. (Az a Hermione Gingoldnak tulajdonított hírhedt mondás, hogy „Van annyi műveltségem, amennyi egy színésznőnek kell. Alá tudom írni a szerződéseket" - mára már érvényét vesztette.)

z. A hatvanas évektől felívelő amerikai színművészetben a finom művészösztön a jelenlegi rossz viszonyok ellenére is megérzi az érvényesülés közeli lehetőségét;

3. A küszöbön álló videoforradalom sokat lendíthet a színészek életkörülményein: a videokazetta, a videolemez és a házi mozi - ha kivívják hozzá a jogot - éppúgy százalékos részesedést hozhat, mint a hanglemez;

4. A tévé, a rádió, a dokumentumfilm és a video jóvoltából mindenki dezingált színész az ipari társadalmakban; Amerika telekommunikált világában e színészcsináló tényezők igazán nem hanyagolhatók el; minden közemberre rá kerülhet, és igen gyakran rá is kerül a sor, hogy a kamera elé álljon. Útját állja a riporter, és megkérdi, hogy mi a véleménye a fogamzásgátlóról, a homoszexualitásról, a feminizmusról vagy a kábítószerélvezetről; megjelenik a képernyőn a postarabló, a kéjgyilkos és a vallásalapító; otthon a tükör előtt előadásra készül a férj, akinek feleségét az imént erőszakolták meg, az anya, akinek csecsemőjét kihajították az ablakon: színház akar lenni az egész mindenség!

5. Színház akar lenni, mert egyedekre hulló világunkban csakis a színjátszás közössége orvosolhatja a magányos ember bánatát;

6. Mert eltömegesedett életmódunkkal szemben a művész szuverén és autonóm arisztokratizmusa jelent csak kiutat, s a gépies munkától megszabadító kreativitási vágy előszeretettel fordul a színjátszás felé, mert itt gyanítja a legkisebb ellenállást; muzsikusnak, festőnek, táncosnak idegen tartományokat kell meghódítania, de az emberek többségé-ben még mindig él az a hamis tudat (biztosan hamis?), hogy a színjátszásban elég, ha csak önmagára, saját hangjára, testére, lelkére, közvetlen emócióira hagyatkozik: saját egyéniségéből kell a szobrot kifaragnia! Az Egyesült Államokban mindenképpen van is e hitnek valcóságfedezete, mert bár a modern színjátszóirányzatok a karakterformálást állítják előtérbe, a többségi gyakorlatban főként az egyéniségre szabott típusszereposztás elve működik;

7. Mert érzelmektől ment, simára gyalult jelenünkben az élettel szemben a színpad az igazi valóság, ahol - a régi darabokban legalább - még szenvedélyek dúlnak, gyűlölet és szerelem tombol, férfi nőt, nő férfit szeret, és nem feltétlenül aberrált csodabogár, aki féltékeny a párjára.

8. És végezetül álljon itt beszélgetésem egy sokat küszködő ifjú színésznőjelölttel:

Én: *Mondja meg őszintén, mi tartja a lelket magában?*

Ő: Ez az egyetlen értelmes pálya Amerikában.

Én: És *ha sohase kap komoly szerepet?... Az idő meg múlik…*

Ő: Akkor is ... mert közben készülök és formálom magam.

Én: *Mivé?*

Ő: Emberré. Ma csak színész lehet igazi ember.

Én: *Ezek csak szép szavak.*

Ő: Szavak ? Ez valóság. Ebben az agyoncivilizált őrültekházában az ember elfásult, közönyös, nem él, nem érez. Odalett az érzékelés tisztasága! A szem káprázik a villódzó fényektől, a zajártalomtól negyvenéves korára mindenki süket, a tartósított anyagokkal agyonpreparált ételeknek nem érezni ízét, a kozmetikai szerek, a benzingőz, a füst elébe tolul a természetes illatoknak, a tapintást eldurvítja a műanyag, a légkondicionált levegőtől leáll a hőcentrum működése, az ember ül egyhelyben, elsorvad az izma és végül - eltompul a tudat.

Én: *Mi köze ennek a színészethez?*

Ő: A színésznek vissza kell hódítania érzékelése és tudata tisztaságát, külön-ben nincs színészi alkotás: nincs finom reagálás a színpadon, nincs kapcsolatteremtés, nincs emóció. Enélkül pedig a színpad csak üres tér, de nem Brook, hanem az atomtámadás utáni semmi értelmében.

Én: *Tudtommal a legjobb modern drámaírók épp ezt az elsivárosodott létet s ezt az elsivárosodott lelkű embert, ábrázolják. Maga szerint ez nem helyénvaló?*

Ő: Ha a sivár világot, az eltompult érzelemvilágú embert sivár, eltompult lelkű színész játssza, ön el fog aludni a nézőtéren, asszonyom. A semmit nem lehet megjeleníteni a színpadon. A színésznek *a hiányt, az* érzelmek, az emóciók hiányát kell ábrázolnia; ehhez azonban tudnia kell, hogy mi hiányzik...

Én: *És? Akkor mi les?*

Ő: Akkor a néző majd átéli a hiány tragédiáját, és ráébred, hogy mit veszített el, mit vettek el tőle, mit kell visszahódítania. Ráébred, hogy csak buta, legyőzhető hatalmak packáznak vele, és nem tűri tovább.

Nem tudtam, mit feleljek. Csak csodálkoztam; és sajnáltam, hogy az én számból már kivették a lelkesedés kenyerét.

**Audition minden mennyiségben**

Az „audition" szótár szerinti pontos fordítása: felvételi próbabemutatkozás. A ni e hosszú szerkezet nem adja vissza a szó hangulatát; az angol kiejtés „odisn"-je mindössze két szótag, a hangsúly a második szótagra esik, és a visító „i"-től úgy hangzik az egész, mint segélykiáltás vagy csatariadó. Jobb, ha az eredeti angolnál maradunk, annál is inkább, mert e jelenségnek nálunk nincs is megfelelője. Az „odisn" az amerikai színész réme és reménysége, a paradicsom vagy a pokol kapuja. Inkább a pokolé: a szerepekért dúló háború pokláé.

Amerikában a szerep vagy akár a szerződés birtoklásához senki emberfiának nincs előjoga. A legjobb színésziskola diplomája is csak papír, legfeljebb poszternek jó a szoba falán. De tízévi sikerlista se számít: az „odisn" elől nincs menekvés! E törvény alól csak a sztárok maroknyi csapata és az a pár színész kivétel, aki az állandó társulatok mogyorónyi magjához tartozik, következésképp igazgatójától vagy rendezőjétől kapja szerepét.

Folytonosan „odisn"-re készülődve, az amerikai színész örökös permanenciában, harci készenlétben és kényszerű szegénységi fogadalomban szinte szerzetesi életet él. Míg barátai már rég többé-kevésbé rendezett anyagi körülmények közt készülnek a családi vacsorára, ő magányra kárhoztatva kanalazza íztelen konzervjét a város valamelyik lepusztult kerületében és a sorára vár… Mert odabenn „odisn" folyik. Vagy nem mer kimozdulni otthonról, mert várja a telefonhívást, hogy sikerült „odisn"-je után övé a szerep... Az „odisn" leginkább a mi felvételi vizsgánkkal hasonlítható össze: itt is, ott is egy egész emberi élet sorsa forog kockán! De az „odisn"-eken a színésznek naponta, esetleg naponta többször kell e súlyos próbatételt felvállalnia. Mert ha véletlenül ráosztják a szerepet - meglehet, hogy a sors legközelebb majd két év múlva, három év múlva vagy tán soha többé nem részesíti ebben a kegyelemben! Az amerikai színész életében vajmi ritka a happy end, amelynek kétes értékű ajándékát oly bőkezűen szór-ja a film vásznán vagy a képernyőn.

És ki az a csodalény, aki e soha meg nem szűnő sztressz állapotát el tudja viselni? Mindenki, aki erre teszi fel az életét, erre kötelezi el magát, mert határtalan önbizalmat érez. Egyesek szerint: ez maga a tehetség.

Munka után jönnek nap mint nap és szombat-vasárnap is - ilyenkor tartják a legtöbb „odisn"-t. A fáradság nem látszik meg rajtuk. Nem is szabad elfáradniuk, mert akkor a szereplés unalomba fullad. Nem szabad megkeseredni, nem szabad a másik szerencséje láttán az irigység bűnébe esni, vagy a mellőzés miatt haragra gyúlni, vagy türelmet veszíteni, mert a görcsbe rándult test és lélek képtelen az oldott lazítás kegyelmi állapotára, amelyben az alkotás megfoganhat. És semmiféle kudarc se veszejtheti el önbizalmukat, mert ha valaki nem bízik magában, más sem bízik benne.

Az „odisn" nem magával az aktussal kezdődik; előbb meghirdetik *a Show Business, Back Stage* vagy a *Variety* című szaklapban: X. színház tizennégytől tizennyolcig, húsztól harmincig, harminctól harmincötig, hatvantól hetvenig szőke, barna, fekete, vörös, kopasz, sovány, kövér, magas, alacsony nőt vagy férfit keres. „Odisn" itt és itt, ekkor és ekkor. A helyszín valamely apró színpad, próbaterem, padlástér; minthogy Amerikában minden bérlemény a mi fogalmainkkal fel sem mérhető összegbe kerül - nem éppen luxushelyiségek. Az egyik sötét térfélen kényelmetlen székükön görnyedve dolgoznak a végkimerülésig a bizottság tagjai: igazgatók, rendezők, producerek, menedzserek, ügynökök; s mert a világítás is elképesztően drága, a másik sötét térfélen, rendszerint csak egyetlen villanykörte pisla fényénél mutatkozik be a szerencsés-szerencsétlen, aki most van soron.

Az „odisn" kétféle lehet:

*Cola' rending* (próbaolvasásnak vagy nyersolvasásnak fordíthatnók), amikor a színésznek ott a helyszínen nyomnak kezébe egy ismeretlen darabot, rámutatnak az egyik sorra, és felkérik, hogy onnan kezdve olvassa fel a szöveget. Két vagy három perce van. É szűkre szabott idő alatt jellemformálásról szó sem lehet. Szakértők szerint meg sem szabad kísérelni, minthogy úgysem sikerülhet. De nem is ez a fontos, hanem az egyéniség: a színész egyszeri, döbbenetesen érdekes, lebilincselő egyénisége. A szereposztó rendezőnek jó szeme, füle és fantáziája van, az egyéniséget bele tudja képzelni az adott szerepbe; és látja, hallja, ahogyan szerep és egyéniség találkozásából megszületik az a varázsos személyiség a színpadon, aki magával képes ragadni a közönséget.

A másikra szabadon választott klaszszikus vagy modern monológgal előre fel lehet készülni: elmélyedésre, szerep-

formálásra, átélésre megvan a lehetőség. A szakértők többsége mégis a „cold reading"-re esküszik, mert az előre betanult hangsúlyok és mozdulatok épp azt fedik el, ami számukra mindennél fontosabb: a színész eredeti egyéniségét. Mindkét „odisn"-t a legkülönbözőbb témakörből vett kötetlen beszélgetés, az „interjú" követi, a színész egyéniségének további kifürkészése: elég értelmes-e, elég találékony-e, lehet-e majd vele együtt dolgozni, nem fog-e kákán is csomót keresni? Az interjú - bár egyesek úgy vélik - nem mellékes része, hanem szerves tartozéka az „odisn"-nek: jó néhány színészsors fordult már meg az interjú kudarcán.

Az állandó „odisn"-készültséghez pénz kell - és nem is kevés. Az elegancia ugyan kiment a divatból, de az egyet-len cafrangos farmer és toprongyos pamutpulóver tán nem passzol a szerephez - valamennyire mégiscsak öltözködni kell. Az előírásnak megfelelő nagyságú, több pozícióban készült fotók százait célszerű raktáron tartani, mert „odisn" után le kell adni egyet emlékeztetőül; ugyanennyi úgynevezett „résumé"-re is szükség van, amely a legfontosabb személyi adatokat közli, leírja az illető külsejét (szeme, haja színe, magassága, súlya stb.), felsorolja iskoláit és eddigi szerepléseit. A „résumé" nem lehet javításoktól hemzsegő papírrongy: hibátlan, gyönyörű gépelt példányt kell hibátlan, gyönyörű formában sokszorosíttatni. A „résumé"-ből is lemarad legalább egy darab az „odisn" után. Tanácsos mind a képekből, mind a résumékből valamenynyi amerikai színháznak, producernek, ügynöknek, menedzsernek, rendezőnek, igazgatónak stb. egyet-egyet megküldeni - hátha éppen egy ilyen külsejű, ilyen múltú és ilyen korú személyt keresnek. És behívják. Persze, csak „odisn"-re. Mindez tömérdek pénzbe kerül. No és a telefonszerviz! Hogy felvegye az üzeneteket, ha a hivatalában van, vagy épp le-szaladt a sarki fűszereshez! Néha évekig fizetik a drága telefonszervizt anélkül, hogy egyetlen hívás futna be. És ami a legköltségesebb mulatság: színészórák, énekórák, táncórák ennél vagy annál a színésznél. Mindörökké. Honnan veszik ezt a sok pénzt? A legtöbben a létminimumot biztosító színpadon kívüli munkájuk mellett - kikoplalják. A szerencsésebbje a jómódú szülők, a jól kereső férj, feleség, barát vagy barátnő segítségére támaszkodik. Néha még a szülő is, de a többi mindenesetre beleun a játékba. Nem annyira a pénzt, inkább saját életét félti, amely teljes egészében a másik függvénye: lehetetlen együtt nyaralni, együtt vacsorázni, egymást szeretni. Nem ajánlatos színész számára a páros élet. Kár a gőzért arra a pár hétre vagy hónapra.

Az „odisn"-ek közt még egy szempontból lehet különbséget tenni: szakszervezeti színházak „odisn"-jei szakszervezeti tagok, és a nem szakszervezeti színházak „odisn"-jei a többiek számára. Ez utóbbi a népesebb, mert szakszervezeten kívüli színház annyi van Amerikában, mint a rosta lika, s „odisn"-jeiken akár minden előképzettség nélkül az vesz részt, aki akar. És sokan akarnak és néha még kapnak is szerepet. Egy-részt tehát zárt és megközelíthetetlen, másrészt viszont nyitott és meghódítható a színészi pálya Amerikában. Csak nehéz meghódítani. Mint ahogy majdnem mindennel így van ez „Alice csodaországában".

**Következő számaink tartalmából:**

*György Péter:*
Egyértelműek, tiszták

*Bécsy Tamás:*
Burjánzó, cifra szavak világa

*Nánay István:* Csehov-bemutatók vallatása

*Almási Miklós:*
Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?

*Koltai Tamás:*
„Amikor nincs igazi élet .. .

*Hermann István:*
A Csehov-divat és a Ványa bácsi

*Mihályi Gábor:*
Ványa bácsi négykézláb

*Balassa Péter:*
„Én mást akartam"

*Mészáros Tamás:*
Lediktálom az igazságot

**HEKLI JÓZSEF**

## Vázlat Arbuzov drámáiról

Alekszej Arbuzov a mai szovjet drámairodalom „doyen"-je, az úgynevezett csehovi vonal egyik legkitűnőbb képviselője. Sok minden hasonlítja Csehovhoz, elsősorban lírai hangvétele és konfliktusai-nak jellege. Arbuzov dramaturgiájában a csehovi hagyományok már első jelentős darabjától, a Tázyától (1938) kezdve kimutathatók, s azok eddigi legutolsó drámájáig, *a Kegyetlen játékig* (1978) szinte minden színpadi művében előbukkannak. A csehovi mag különféle formákban lehet jelen a drámáiban, például úgy, hogy általában homályos és nehezen kivehető a darab fő konfliktusa, hogy nemegyszer hiányoznak a szereplők közti éles ellentétek, hogy a párbeszédek, akárcsak Csehovnál, szaggatottak, mindenki mondja a magáét, mintha a hősök nem egymásra, hanem csak saját magukra figyelnének. Ez nyilvánul meg a monológok és dialógusok lírai hangszerelésében, s abban, ahogy az író felépíti a darab jeleneteit, felvonásait. Arbuzov mestere annak a csehovi módszernek, hogy a felszín alatt megmutassa a mélységeket, a rejtett, „szöveg alatti" áramlásokat, és képes belesűríteni egy teljesen mindennapi, sőt banális beszélgetésbe a hősök legtitkosabb, legféltettebb gondolatait. Kamarajellegű drámáiban mindig a belső, lelki konfliktusokat helyezi előtérbe a külsődleges, látványos összecsapásokkal szemben, ugyanakkor izgalmasan és színvonalasan ábrázolja a mai élet konfliktusos helyzeteit, és nagyszerűen ráérez a modern kor ritmusára és lüktetésére. Darabjait az utolsó felvonás zárómondatával soksz$_o$r nem fejezi be, hanem nyitva hagy mindig egy ajtót, hagy mindig egy lehetőséget az életnek, hogy az beavatkozhassék a hősök sorsába, néha az írói szándék ellenére is. Arbuzov - miként példaképe is - az esztétikumot, a szépet nem kitalálja, hanem az élet hétköznapi történései közepette is megleli és felmutatja, méghozzá úgy, hogy eközben nem hamisítja meg a mindennapok realitását sem. Mindenekelőtt a finom érzelmek, a lírai hangulatok mestere, de mint a „színházból jött ember", szereti a merész asszociációkat, a játékos helyzeteket, az érdekes

párhuzamokat s a kontrasztokat is. Akkor van igazán elemében, s akkor nyújtja tehetsége legjavát, amikor az emberi boldogulás lehetőségeiről, a valódi, a lelkilegpszichológiailag is megalapozott boldogságról, a nehéz tusákban kivívott magáratalálásokról ír.

A csehovi dráma továbbélésének kérdéseiről szólva semmi esetre sem szabad abba a hibába esnünk, hogy személyeket adaptálunk egy művészeti áramlathoz művek helyett. Az ugyanis, hogy Arbuzov - miként Rozov és Vampilov is -- általában csehovi inspirációjú darabokat alkotott, nem változtat azon a tényen, hogy másfajta drámákat is írt. Mikor azonban szokatlan vizekre evezett, mikor eltávolodott sajátos lírai stílusától, bizony eléggé furcsa, valósággal „idegen" művek kerültek ki tolla alól, mint az *Európai krónika, a Tizenkettedik óra,* a *Gyönyörűségem s* részben a *Várakozás* is. Az ilyen kitérések - szerencsére - meglehetősen ritkák. Arbuzov a Mejerhold megálmodta színházi írótípushoz áll közel, amely a kortársi valóság művészi ábrázolásában állandóan keresi azokat az új formákat, hőstípusokat, színpadi jelrendszereket és konfliktusokat, amelyekben az aktuális témák a leghatásosabban tükröződhetnek. Azon írók sorába tartozik, akik új csapást vágtak a szovjet drámaírásban, visszakanyarítva azt a „konfliktusmentesség" és a kivételes hősök szoborszerű ábrázolásától az élet realitásához, az emberek mindennapjaihoz. Az elmondottakhoz még hozzá kell tennünk, hogy Arbuzov is építette azt a hidat, amelyen a szovjet színház új nemzedéke a Művész Színház pszichologizáló és egyszerűsítő stílusától egy modernebb, motiváltabb színpadi realizmusig eljutott. Ma már az sem kétséges, hogy az újabb nemzedék legeredetibb tehetségei, mint Radzinszkij és Roscsin és legfiatalabb tanítványai, mint Szokolova és Petrusevszkaja közvetlen adósai.

Jelentőségét drámaírói kvalitásának és állandó színházi jelenlétének egyaránt köszönheti. Íróként is megőrizte a színészi gondolkodást és látásmódot, amely igen előnyösen kamatozódik darabjaiban, ezért is tud hatásos, bravúrosan játszható szerepet írni. A drámaelmélet kérdései is foglalkoztatják, gyakran felszólal e téma kapcsán hivatalos fórumokon, sőt az Irodalmi Intézetben tartott előadásain is mindig kitér az aktuális elméleti problémákra, a drámaíró és a színház kapcsolatának aspektusaira. Véleménye szerint a „színház olyan, mint egy élő szervezet, amelynek saját életrajza van, s megvannak a maga betegségei, örömei és szomorúságai".

Drámáinak hősei legtöbbször tehetséges fiatalok, sokra hivatott intellektuelek tudósok, orvosok, mérnökök , akik azonban nem mindig váltják be a hozzájuk fűzött reményeket, mert belevesznek a kisszerűségbe, az érzelmi megalkuvásba avagy a körülmények folytán feladják nagyszerű terveiket, merész vágyaikat, s belesüllyednek a konformista kényelembe. De vannak Arbuzovnak Tányái, Váljái, Vegyernyikovjai is, akik lankadatlanul keresik az önmegvalósítás, a boldogulás útjait, s végül révbe jutnak.

Arbuzov művészi pályakezdése különlegesnek és szerencsésnek mondható. A „drámából" lépett a drámairodalomba, de úgy is fogalmazható, hogy a színpadról került a színházba. Végső soron az irodalmár diadalmaskodott a színész felett, jóllehet még mindig élő az a szólásmondás, hogy „hat" szemmel alkotja darabjait, a rendező, a színész és a néző szemével. A családi kör biztonságából túl korán kiszakadt kallódó gyermekből a színház nevelt embert. A színpad bűvkörébe kerülve zaklatott élete egy csapásra jó irányba fordult. Először önképzőköri színielőadásokon vállalkozott beugrásokra, majd a leningrádi Akadémiai Opera és Balett Színház alkalmi statisztája lett. Rövid ideig egy mozgó „vagonszínházban" is dolgozott, majd beiratkozott a leningrádi Peredvizsnij Színház mellett működő színészstúdióba, amelyben három évig tanult. Ezután különböző leningrádi és moszkvai működvelő társulatokban és színházakban lépett fel, sőt nemegyszer kisebb dramaturgiai és rendezői feladatokat is magára vállalt. 1925 -től - alig tizenhét évesen már rövid agitációs jeleneteket írt a Proletkult majd a TRAM (Munkás Színkör) alkalmi színpadai számára. Ezek a jelenetecskék, mint az „Ötéves terv", „A harmadik döntés", „Arccal az iparipénzügyi terv felé" s a többiek mindenben megfeleltek a kor követelményeinek és divatjának, mert az ún. „agitkák" legfőbb jellemzői: az aktualitás, a harcosság, a látványosság, a népnevelői szándék és a publicisztikai pátosz. Bármennyire furcsán hangzik is, mégis kétségtelen tény, hogy a rögtönzött agitációs vázlatokban, a lírai bohózatokban és a pályakezdő egyfelvonásosokban --- mint Az *autokrata unokája, a Szerencsés őrjárat* vagy a *Találkozás - inkább* felsejlik a későbbi Arbuzov, mint első sablonos drámáiban, az Osztályban (1930) és a H*armadik* Janban (1932). Korai alkotásai elsősorban tételdarabok, illusztrációs művek s nem igazi konfliktusos drámák. Mindezek ellenére az *Osztály,* amely a TRAM-i dramaturgia elemeire épülő fragmentális kompozíciójával nem tudta összefogni a párhuzamosságukban is szétágazó epizódokat, *Nagy élet* címmel mégis rövid időn belül színre került a leningrádi Vörös Színházban.

1934-ben - már mint ismert színpadi szerző - Arbuzov néhány hónapot falun töltött egy működvelő színkör vezetőjeként. Az ottani egyszerű körülmények figyelembevételével írta meg a *Hat szerelmest* (1934). A munkaversenyben elnyert vándorzászló-átadás körüli huzavonákról szóló vígjátékában sok a mulatságos, a fonák szituáció, de divatos szójátékok is élénkítik a darabot. A hatszemélyes mű több öntevékeny színkörben és ismert színházban népszerűsítette szerzőjének nevét.

A 30-as évek darabjai szinte elképzelhetetlenek voltak dalbetétek nélkül. Megzenésített verseket illesztettek a színházak majd mindegyik színműbe, többek között Afinogenov, Kirson, Szvetlov s mások alkotásaiba. De felhangzott a dal Arbuzov *Messzi* útjában (1935) is, amely az országépítés egyik fontos feladatát, a metróépítést ábrázolta. A hősies erőfeszítések közepette jellemek formálódnak, szerelmek születnek, s az *író* érzékelteti azt is, hogy a közösség nevelő hatása nem kevésbé fontos szerepet játszik az ország életében, mint maga a gigászi munka. A lírai vígjáték egyik figurájából, Lilja Bregmanból nőtt ki Tánya, a legelső tipikus Arbuzov-hős. A darab legsikeresebb színpadi megformálása Marija Knebel nevéhez fűződik, aki a Jermolova Színház egykori közönségét estéről estére lázba hozta.

1957-ben a szerző átdolgozta *a* Mesz*szi utat,* megtisztította az anakronizmustól, néhány jelenetet teljesen átírt, s a felfrissített mű újra meghódította a nézőket.

\z 1938-as esztendő kétszeresen is jelentős volt Arbuzov életében. Egyrészt egy fiatal Mejerhold-tanítvánnyal, Valentyin Plucsekkel együtt létrehozta a moszkvai Színházi Stúdiót, amely több pályakezdő tehetség alkotóműhelyévé vált, másrészt elkészült a nagy mű, az első igazi sikert hozó kamaradarab, a szovjet dráma történetében is korszakos jelentőségű *Tánya.* (A végső változat 1946-ból származik.)

A Stúdióban ráháruló feladatok hosz-

szabb időre meghatározták Arbuzov irodalmi-színházi tevékenységének jellegét. Az igen sokrétű - írói, rendezői, színészi, szervezői - munka teljes embert kívánt. A Stúdió tagjainak - a kezdő színészek-nek, színinövendékeknek és műkedvelőknek - művészi célkitűzése az volt, hogy a kor reményekkel és vágyakkal teli fiatal hőstípusait, a kortársakat vagy-is önmagukat mutassák meg az élet különféle helyzeteiben. Mivel nem találtak megfelelő darabot, amely hűen kifejezhette volna gondolataikat és érzéseiket, merész elhatározással maguk hoztak létre egy „kollektív" művet, *a Hajnali várost* (i939). Az Amúr-parti Komszomolszk városka építőinek heroikus-romantikus krónikáját aztán a „főszerző", Arbuzov rögzítette végleges formába. A kezdetleges színpadon bemutatott majd ötórás mű élénk visszhangra talált ifjú közönsége előtt. Más „kollektív" darabok is születtek a Stúdióban, mint *A párbaj* és *a Ház Cserkizovban*. Az utóbbi szín-padi vázlatából Arbuzov egy melodrámát írt, amely később *Külvárosi házikó* címen vált ismertté. A melodráma munkáslány hősei - Vera, Nagyezsda, Ljubov - Csehov *Három nővérének* ellenpólusai.

A Stúdió hangulatos életébe is beleszólt a háború. Több fiatal művész a frontra került, az otthonmaradottakból viszont Arbuzov Frontszínházat szervezett, amelyet 1944-ig irányított.

A főmű, a *Tánya* mindenképpen a fiatal író művészi érzékét dicséri, aki darabjában bátran kimondta azt, hogy a nagyszabású építkezések közepette nem kevésbé fontos az ember belső épülése.

*A Tánya a* diszharmónia drámája, de miután a főhős megjárta az élet különféle szféráit, végül is újrateremti a harmóniát. A „szovjet Nóra" - ahogy több kritikus nevezte a fiatal lányt - sok-sok nehézség és lelkitusa után megérti, hogy a való életből kiszakított szerelem éppúgy megbosszulja magát, amint a legszebb érzéstől elidegenített élettevékenység is. A „csak te meg én" abszolutizált elvét valló, „babaházban" élő Tánya nem toppan össze, mikor az imádott férj, Herman *egy* másik nő kedvéért elhagyja, majd gyermekét is elveszíti, hanem megkeményítve lelkét, befejezi a félbehagyott egyetemet, orvos lesz, s a távoli Szibériában újra összetalálkozván volt férjével, már egy másik Tánya áll előttünk, aki bátran kimondja: „...Milyen furcsa is, hogy találkoznom kellett vele, hogy megértsem azt, hogy mennyire más lettem." A fiatal doktornő az évek során - 1934-1938 között játszódik a cselekmény - teljesen átalakult, beérett, új eszményeket talált a maga számára. Már nem csupán egyetlen emberhez köti az életét, akitől mindent vár - a tökéletes boldogságot is -, hanem széles körben hasznossá teszi magát, elsősorban szép hivatásának él. Több párhuzamos jelenet van a drámában, amelyek egybevetése még szemléletesebbé teszi Tánya teljes át-formálódását. A darab első és hatodik képe remekül példázza ezt. Mindkét esetben síléccel a kezében, agyonfagyva lép Tánya a szobába, de az első jelenetben a hangulatos Szokolnyiki Parkból, a másikban viszont egy súlyos betegtől érkezett. De szimbolikus értelmű az is, hogy a történet csak két évszakban játszódik, ősszel és tavasszal, s ez az elmúlás és a megújulás gondolatát rejti magában.

*A Tánya* színpadi sikere i939-ben kezdődött a moszkvai Forradalmi Színházban. Ezúttal is az a művészetben már megszokott eset állt elő, hogy a címszerepet alakító, sodró tehetségű Maria Babanova játéka feledtette a mű dramaturgiai egyenetlenségeit. 19 56-ban nem mindennapi, mondhatni színháztörténeti eseményre került sor a jogutódnak számító Majakovszkij Színházban, ahol ünnepélyes keretek között tartották meg a *Tánya* ezredik előadását, tizenhét év után is Maria Babanovával a főszerepben.

*A Tánya* viharos sikere után majd másfél évtizedet kellett várni az újabb jelentős Arbuzov-darabra, a *Vándorévekre, s* éppen húsz évet a méltó társra, *az Irkutszki történetre*, a háború utáni szovjet drámairodalom egyik legjobb alkotására. E hosszú korszak alatt született művek, minta háborús témájú *Halhatatlan* (1942) vagy a vaudeville-szerű *Találkozás az ifjúsággal* (194$_7$) még magukon viselték a „konfliktusmentesség" és a hősies-heroikus szemlélet sablonos jegyeit. Arbuzov azonban nem nyugodott bele a sablonokba, a középszerűbe, és szinte nap mint nap vívta csatáját önmaga és művészi eszközei megújításáért. Egy idő után felül is tudott kerekedni a „divatos" sémákon, a lapos manírokon, és az ötvenes évek közepétől egyre inkább a „piece bien fait" felől kísérli meg az újítást. A *Vándorévek* (1954) már a magára talált Arbuzovot mutatja, aki azt az egész művészetére jellemző gondolatot fogalmazta meg a darabjában, hogy a boldogság elképzelhetetlen a közelállók - általában az ember - iránt érzett mély felelősség nélkül. Az 1937-1945 között játszódó történet középpontjában álló fiatal orvos, Alekszandr Vegyernyikov vándorévei egy egész nemzedék számára szolgáltak tanulságul. A nyolc év eseményei során az ifjú hős szellemileg megizmosodott, lelkileg újjászületett, érzelmileg kifinomult, s tévelygésein és bukásain keresztül rátalált a helyes útra.

A nagyszerű irodalmi-színházi eseménynek számító *Irkutszki történet a* kollektíva és az egyes ember kölcsönhatásának és egymásratalálásának megható históriáját mondja el Valja sorsdarabján keresztül. Az Angara-parti óriási építkezésen találkozik a dráma három hőse, Valja, Szergej és Viktor. A könnyűvérű Válja - bár Viktort szereti - feleségül megy a hozzá őszintén vonzódó Szergejhez. A férj hirtelen, tragikus halála azonban egyszerre új helyzetet teremt. Szergej brigádja segít az asszonynak, maguk közé veszik, megtanítják az exkavátor kezelésére. Viktor, aki időközben megszerette Valját, szintén mindent elkövet, hogy a szeretett lény visszanyerje lelki egyensúlyát. Az írót elsősorban az asszony sorsa érdekli, pontosabban etikai újjászületésének a folyamata. A máról holnapra élő, csupán a fiúknak tetszelgő Valja-olcsócska nagy utat tesz meg, hiszen a szertelen álmokat, könnyelmű kalandokat kergető lányból tartalmas életre vágyó, értékes ember lesz.

Külön említést érdemel az *Irkutszki történet* azon dramaturgiai sajátossága, hogy Arbuzov a befejezéssel indítja a cselekményt, de így is tud feszült, érdekes konfliktust teremteni. A kórus dramaturgiai szerepe is különleges, amely mintegy a dráma narrátorává lép elő, segít az események felelevenítésében, nemegyszer közvetlenül is beleavatkozik a hősök életébe, sőt alkalmanként még a színházi közönséghez is „kiszól". A kórus szerepének értelmezése körül rendkívül heves viták bontakoztak ki - főleg a rendezők között-, ezért a félreértések és az értetlenségek láttán maga Arbuzov definiálta a kórus dramaturgiai funkcióját: „ ... a kórus nem kiegészítés vagy illusztráció a darabhoz, hanem a mű lelke, a dallama, a legbensőbb lényege".

*Az Irkutszki történet* színpadi diadalútja minden várakozást felülmúlt, s témája annyira népszerű lett, hogy Radzinszkij megírta egy maibb, modernebb változatát *1o4 lap a szerelemről* címen. A kedves stewardess, Natasa és a tudományos kutató, Jevdokimov különleges szerelmi története mögött egy új nemzedék életének és életfelfogásának hiteles képei bontakoznak ki.

Az 1960-as évektől Arbuzov bőkezűen ontja a darabokat, amelyek idővel egy „lírai" sorozattá szerveződtek. A sajátos arbuzovi stílus és líraiság minden eleme benne van már a nyitódrámában, *Az én szegény Maratomban* (1964) is. A mű alapkérdése az, hogyan találhatják meg a helyüket a tegnapi harcosok a háború után kialakult emberi kapcsolatokban? A három hős életútját 1942-1959 között kíséri figyelemmel az író. A kutató orvosnak készülő Lika, a poétaságról ábrándozó Leonyidik, a hatalmas hidak építéséről álmodozó Marat a darab kezdetén, az ostromlott Leningrádban, még szinte gyerekek, a finálében viszont már jóval túl vannak a harmincon. Az írói szándék teljesen világos: szembesíteni akarja hőseit egykori vágyaikkal, szép terveikkel, egyszóval önmagukkal. Az eltervezett életcél és a megvalósított életút szembesítésekor azonban kiderült, hogy egyikük sem állta ki igazán az idők próbáját. Lika csupán egy rendelőintézetben írja a recepteket, Leonyidik „száraz" versei a könyvesboltokban porosodnak, Marat sem a megálmodott hidakat építi. Érzelmileg is teljesen összekuszálódtak, bár a darab végén Lika és Marat kiküzdik a közös boldogságot.

Az önvizsgálat problematikájának egyik érdekes változatát, a már eléggé ismert képletet, a körülményekbe beleszokott s legszebb álmait feladó konformista, az önmagával és a világgal harcban álló, a mindig megújulni kész „láza-dó" és a kettőjük között őrlődők történetét Arbuzovon kívül több drámaíró is színpadra fogalmazta, de a nagy tanulságot - talán a legvilágosabban -- éppen egy arbuzovi hős, Leonyidik mondta ki: „Elfáradtam! ...Azért, drágám, mert az ember leginkább akkor fárad cl, ha egy helyben áll."

*Az én szegér' Maratom* egy ritka szép gondolatot is magában rejt, amely később néhány drámában ismét felbukkan, mégpedig azt, hogy a szerelem nem azonos a házassággal, annál több.

Marat Jevsztignyejev - ha későn is - úgy-ahogy révbe jut, az önvizsgálatra kényszerülő újabb hőst, Kresztovnyikovot viszont önző életszemlélete, emberi gyávasága már teljes magányra kárhoztatja. *Az Egy boldogtalan ember boldog napjainak* (1968) orvosprofesszora a boldog ságnak a tettet tartja, a váratlan döntést, amely az embert szabaddá teszi, de amikor szeretik -- megfutamodik, amikor jóra buzdítják - süket marad, amikor okos tanácsokat adnak neki -- nem hallgatja meg azokat. Az érzelmileg kiszáradt, szellemileg beszűkült professzor Arbuzov többi hősével ellentétben fordított utat tesz meg, a barátoktól, a szerelmektől a magány felé halad, visszafelé. A darabban újra nyomatékot kap az az írói vezérgondolat, hogy a boldogság az emberi élet értelme, mert a kapcsolattalanság, a magábazártság, az elidegenedés csak úttévesztéshez és boldogtalansághoz vezethet.

*A vén Arbát* meséinek (1970) némi szentimentalizmussal átitatott „boldogtalan embere" egy nyugdíjba vonuló jeles bábművész, Baljasznyikov, aki a múlttól való búcsú óráiban még poétikus-érzelmi terveket is melenget. A lírai játék valójában a nemzedékek kapcsolatáról szól, de apa és fiú egyidejű szerelmi lángolásának története, a szép Viktosa kezéért vívott lovagi küzdelem nem kevésbé fontos szerepet játszik a darabban. A lány váratlan eltűnése -- viszszautazik Leningrádba - megteremti a családi harmóniát, Baljasznyikov és Kuzma újabb közös művészi terveik közepette együtt emlékeznek az elillant szép szerelemre.

A lírai sorozat legsikeresebb darabja a *Régimódi történet* (másképp a *Kései találkozás,* 1975), amely a dramaturgiai építkezés szempontjából nem nő ugyan a többi hasonló mű fölé, de lírai fordulataival, kedves-humoros epizódjaival szinte az egész világ színházszerető közönségét meghódította. A Broadway és a Royal Shakespeare Company színházában éppúgy megtalálták a kétszemélyes darab „adekvát" művészeit, amint a Madách Kamaraszínházban is telitalálat volt Tolnay Klárira és Mensáros László-ra osztani a szerepeket.

*A Régimódi történet* azt a nemes gondolatot sugallja, hogy a boldogságot sohasem késő megtalálni, hiszen a magányos, öregedő Rogyion és a nem éppen fiatal, de még mindig vonzó és hódító Ligyija is egymásra találtak. A jó kedélyű aszszony lassan visszavezeti a kissé megkeseredett szanatóriumi igazgatót az életbe, visszaadja életkedvét, sőt a „kikapós páciens" még arra is rávesszi a főorvost naiv, „ravaszdi" trükkjeivel - ahogy a hódítás megkívánja --, hogy táncra perdüljön vele egy nyári kerthelyiségben. Arbuzov pszichológiai pontossággal és sok bensőséges lírával rajzolta meg a mogorva sebész és a családi életben meg a művészi pályán is sok viszontagságot megélt Ligyija portréját. A kettőjük kapcsolatából adódó groteszk helyzetek és mozdulatok mögül nem félt kibontani a szépet, az emberit. Az pedig, hogy Rogyion professzor a késői szerelem hatására tud lelkileg megfiatalodni, mer érzelmileg felpezsdülni, írói üzenet-ként is felfogható.

*Az Ez a kedves öreg ház* (197T) cselekménye is ugyanolyan banális, mint a *Régi-módi története,* sőt gyakori véletlenjeivel, túltengő érzelmességével már a melodrámába hajlik. A darab konfliktusa meglehetősen gyenge minőségű, mert a két asszony, a szép Júlia, a volt feleség és a jelentéktelen Nyina, az új jelölt küzdelme a szeretett férfiért nem torkollik igazi, szenvedélyes összeütközésbe. A címben szereplő tengerparti házban sok kedves és fura epizód játszódik le, amelyek hangulati elemeiből szőtte Arbuzov a melodrámát.

A kimondottan csehovi ihletésű *Esti fény* (1974) féltve őrzött érzelmekről, nemzedéki ellentétekről szól. Benne *van* a drámában az író „örök" témája is, a boldogság megragadásának lehetősége, amely mellett oly sok arbuzovi hős könnyelműen tovahaladt.

A felvázolt lírai vonulat nem volt teljesen egyeduralkodó Arbuzov művészetében, mert közben születtek olyan művek is, amelyek újabb, modernebb kísérletekről tanúskodtak. A múlékony irodalmi divatok szele is megérintette az írót, aki nagyon jól tudja, ha a dramaturgiai eszközök teljességének a birtokába akar jutni, akkor időnként végig kell járnia az avantgarde és a kísérletezések kacskaringós útjait is.

Á „kitérések" két legérdekesebb darabja a *Válaszúton* (1971) és a *Kegyetlen játék* (1978). Az előbbi egy tudományos kutató kétféle választási lehetőségét és annak kétfajta - kompromisszumokat vagy tartalmas életet ígérő -- eredményét ábrázolja. Az utóbbiban ifjú hőseinek sorsán keresztül egy világszerte aktuális problémát érint, az elidegenedést, pontosabban annak veszélyeire figyelmeztet. A dráma mondanivalója egyetemes értelmű: a ma felnövekvő nemzedék nem az együttérzésre apellál, hanem a józan, okos szeretetre, amely ezeknek a fiataloknak annyira hiányzik, s amelyre - még annyira titkolva is azt -- szenvedélyesen vágynak.

A hetvenötödik évébe lépett kitűnő drámaíró is vallja azt az ismert irodalmi mondást, hogy a folyamatos jelenlét legalább olyan fontos a drámairodalomban, mint az egyetemes színvonal Mintegy az előbbieket bizonyítandó, a már nem

éppen fiatal Arbuzov - de akinek gondolat- és hangulatvilága még ma is igencsak fiatalos - néhány hónap alatt megírta a nagy „lírai" sorozatba beleillő legújabb drámáját, *Az emlékezést* (1981). A mű középpontjában ismét az érzelmi válságok, a szerelmi csalódások állnak, amelyek veszélyeztetik, sőt tönkreteszik a dráma hőseinek egykor líraian indult életét. A szerző szavaival élve *Az emlékezés* arról szól, hogy az ember a más bajának példájából döbben rá saját tökéletlenségére. Ezt bizonyítja a tudós Turkovszkij és a vonzó, „hasonlíthatatlan" asszony, Ljuba életútja, amely húsz közös, boldog év után futott zátonyra. A rezignált hangú, de némi reménnyel kecsegtető, modern tanulságot az elhagyott asszonnyal mondatja ki az író: „Az ember nemcsak egyszer tud szeretni az életben ..."

Alekszej Arbuzov több mint fél évszázada írja lírai hangulatú darabjait, amelyek bejárták a világ színpadait. Neve fogalommá vált, stílusa követőkre talált. Bár az igazi művész pályája egyetemlegesen felfelé ível, az alkotás rögös útján azonban lehetnek megtorpanások, néha visszaesések is. Ez alól természetesen Arbuzov sem kivétel.

Alkotói pályáját elemző rövid vázlatunkban annak a gondolatnak is hangot kell adnunk, hogy Arbuzov drámaművészete nem lezárt tény, s egy nyitott folyamat idővel néhány ítéletet megváltoztathat, sőt egynémely megállapítás tartalmát, talán igazságát át is rendezheti. Az viszont már kétségtelen, hogy Arbuzov a szovjet drámairodalom meghatározó, korszakos jelentőségű egyénisége, akinek drámáin nemzedékek nevelkedtek.

SELMECZI ELEK

## Mit látott C. úr a bábszínházban?

C. úr szignóját Heinrich von Kleist írta be a világirodalom anyakönyvébe. Kleist *A marionettszínházról* címet adta rövid esszéjének, amelynek szereplője C. úr, az M.-i opera balett-táncosa. E kissé titokzatos személyről a későbbiekben sem tudunk meg többet. Kielégítetlen kíváncsiságunkban hajlunk arra, hogy C. urat egyszerűen Kleist *énje* egyik részének tekintsük, akinek gondolatai üzenetek *az én* másik részéhez.

Az viszont már nem írói cselfogás vagy ürügy, hogy ez a szépről elmélkedő dialógus éppen a bábszínházból nyer ihletet. Kleist színházát erős szálak kötik a marionett-bábszínházban manifesztálódó, a sorsszerűvel azonosítható irányítottsághoz. Kleist - vagy C. úr? - ebben a bábvilágban ismeri fel a szép megváltoztató, felszabadító erejét. Ők ketten ebben a sajátos „fattyúművészetben" találják meg azt a szépből kisugárzó erőt, amely irányjelző fényként vezeti a művészt az esztétikai minőségekig.

De tegyük félre a téma mellékzöngéit. Figyeljünk C. úrra, amint a marionettszínházban felfedezett szépről beszél Kleistnek. ő ezt a szépet *tünékeny gráciának* nevezi. C. úr igazi művész, tehát praktikus ember is. Kitűnik ez abból, hogy a bábjáték tanulságát saját művészetében szeretné felhasználni. Ezért hasonlítja össze az „élő" balett-táncos és a „holt" marionett táncát. De azért is, mert mindkettőt a szép „eszközének" tekinti, amivel nem degradálja műfaját, inkább korábbi lehetőségei fölé emeli.

Kleist tudja, hogy az esztétikai szép rövidesen sarkalatos problémája lesz a XIX. század ösvényein elindult embernek. Az a szépségekben gazdag magas kultúra, amely a XVIII. század végén az új klasszicizmusban találta meg formaművészetét, kiüresedő kánonjának védelmében már megszakította együttélését a forradalmi polgárság kultúrájával. A legfiatalabb, leggyengébb, de hamarosan a legerősebb, mindenesetre a legerőszakosabb osztállyá szerveződő polgárságnak a magas kultúra hidegnek, merevnek tűnik. Ezekben az években a forradalmi ifjúság Európa-szerte jelképeket keres, szabadságfákat ültet, az antikvitás panteonját kutatja eszményképekért. A kor vezérlő eszméi közt a szépnek még alig jut hely. Ekkor jön Kleist, és megírja ezt az egyenesen blaszfémiának, a magasztos dolgok megalázásának is tekinthető elmefuttatást, s kimondja, hogy a nevetséges bábukban megtalálta azt a szépet, ami nélkül nincs művészet - csak stíluszavarokkal küszködő művészkedés.

Az M.-i piactéren működő bábjátékosok tevékenysége láttán C. úr így ragadtatja el magát: „Az ember kecsesség dolgában a bábut nemhogy fölül-múlná, de még csak föl sem éri."

Közhely, hogy a romantikus művész egyéni meglátása alapján teremt magának világot, és nem sokat törődik szabályokkal, tilalomfákkal. Ha ez a művészi extrémitás zsenialitással párosul - ezt Kleist példázza a legmegfoghatóbban -, akkor a szubjektívnek tűnő képtelenség virulensnek bizonyulhat jóval későbbi korszakokban is. Kleist, feltételezhetően, ezzel a mondattal alapozza meg az „übermarionett" elméletet, amely az elkövetkező közel két évszázadban a színházi válságok idején elképzeléseknek - néha a gyakorlatnak is - alapja lesz.

Csupán Kleist zsenialitását kereshetjük a különös kijelentés mögött? Választ kapunk, ha bepillantunk a XVIII. század színházművészetébe. Hol helyezkedik el ebben a marionett-bábjáték?

A francia forradalom körüli évtizedekben a bábművészet - elsősorban a marionettjáték - a magas kultúrához tartozik: reprezentatív művészet. Ugyanakkor a bábszínház kapcsolata nem szakad meg a legszélesebb közönséggel sem. A bábjáték átveszi a lehanyatló commedia dell'arte őstípusait, új „bábos" karaktert ad nekik. A népszerű bábhősök serege erősen növekszik.

A bábművészet gyors feltörésében közrejátszik, hogy ezekben az évtizedekben az európai színházművészet a szellemi és anyagi tönk szélére jut. Az eltartó hatalom rövidülő pórázán a drámairodalom pedantériába és szabályokba merevül. A kiváló szellemek színpadi munkáit még szívesen fogadja a presziőzök illedelmes, kifinomult világa, de már nem felelnek meg a szélesebb közönségnek, amely a színházban szórakozni akart és nem szellemi munkát végezni. A próbálkozások a magasművészet és a szórakoztatás funkciójának együttes alkalmazására a század végéig folynak. Vitányi Iván, a kulturális fejlődésről

írt tanulmányában, Adornót idézi, aki *a Varázsfúvolát* tartja a magas és a szórakoztató kultúra funkcióját még egyesíteni tudó utolsó műnek. Kiegészítésül hozzátehetjük, hogy az eredeti bemutató plakátján műfajilag új masinériabohózatnak nevezett *Varázsfuvola* 1791-es fogadtatásában is mutatkoznak zavarok, igaz, csak meghökkenésnyi időre, amíg a szellemi elit tudomásul veszi, hogy a vulgushoz sorolt polgársággal kell együtt tapsolnia.

Ezekben az évtizedekben a helyzetfelismerésből kitűnően vizsgázó bábművészek villámgyorsan hódítják meg a szórakoztató kultúra tömegbázisát: a városok szaporodó lakosságát. Hamarosan egész Európa mulat a bábszínházak ostobaságokba burkolt politikai csipkelődésein, a felszabadult szellem virtuóz játékain. Mire a marionettbábok beköltöznek a kastélyokba, a szellemi. elit szalonjaiba, már hatalmukban *tart*ják a vásárvárosok - a legfontosabb európai központok - szórakozni vágyó közönségét.

Mit láthatott Kleist 1801-ben az M.-i marionett-bábszínházban, ahol a marionettek zsinórjait C. úr elnevezésében „masiniszták" mozgatták? Csak közbevetőleg, a játékosoknak ez az elnevezése számos félreértés forrása lett: hézagpótló kultúrtörténeti művekben neves bábjátékosok - a bábok szerpapjai gépészként szerepelnek.

Régi metszetek alapján könnyű elképzelni a piactéren álló f a b ó d é - bábszínhá-zat. Itt nincs pompázatos színházterem barokk díszítményekkel. Ez a színházbelső nem arra. rendeltetett, hogy szemünket legeltessük rajta, hanem hogy a játékot bámuljuk. Hogy a színpadon *vagy* inkább a paraván fölött megcsodáljuk a masiniszták által irányított marionetteket, gyönyörűségünk és tetszésünk e remekeit. Hogy elképedjünk, miként lesznek a duzzadó, életerős fickót ábrázoló bábuk egyszeriben hideglelést keltő csontvázak. Ebben az újkori szaturnália-hangulatban fricskát kap a szépség is, vagy talán az üresfejű hiúság, amikor a kellemdús hölgyből előbújik a buta fácántyúk. Még a repertoár részei a korábbi évtizedek, évszázadok antik és bibliai tárgyú történetei, a romantikus históriák, a groteszkkel elegyes lírai jelenetek, a történelmi élőképek, de mindez már a városi szórakoztatás szint-jén. A bábszínház őriz még a folklórból átvett jeleneteket is. Kleist éppen négy parasztlegény-bábu gyors ütemű táncá ról számol be. - a marionettek a tánc műfajában különösen jeleskedtek , „akik" - mint írja - Teniers képeit meg-haladó szépséggel emelgetik lábukat.

Feltűnő, hogy Kleist nem a színpadi játék tartalmáról beszél, hanem tudatosan *a mozgás szépségét* hangsúlyozza. Számára a bábuk mozgásának koreográfiája megfelel egy esztétikailag szervezett miniatürizált világ belső rendjének. Ez nem az M.-.i masiniszták érdeme. egyedül, a marionettek és a kézibábuk mozgatását évszázados-évezredes gyakorlat alakította ki.

A szépségélvezés első fázisa a felüdítő öröm., s ebben Kleist is osztozik a paraván előtt tolongó közönséggel, a sikongató, röhögő, szájtátó pórnéppel, kik közt feltűnik egy arc, egy elmélyülten vizsgálódó tekintet: C. úré. Később, amikor megismerkednek és rátérnek a marionettszínházban látottak elemzésére, C. úr is a mozgás báját, szépségét hangsúlyozza. Mindenekelőtt a tünékeny gráciát. Erény ez - mondja -, amely örök kísérője *a gravitációtól* - az élő táncost, színészt bénító földi nehézségi erőre utal ezzel a szóval a tömegvonzástól mentes bábművészetnek. Vagyis: kísérője, de nem kiváltója. C. úr fantáziája itt nekilódul, és a gráciát a bábu élettelenségéből fakadó *„őszinteségnek"* tulajdonítja. Az érthetőség érdekében hasznosabbnak tűnik, ha *természetessége* módosítjuk C. úr kifejezését.

Kleist, a néző örök pozíciójában, közömbösséget mutat az iránt, hogy a bábu milyen módon sugározza gráciáját. A technikai részletek sem érdeklik, így az sem, hogy a bábu „lelke" vagy „tudata" a masiniszta ujjaiban rejlik. Ismerős nézői magatartás ez, amely soha nem kutatja, hogy a táncos miként kény-szerül engedelmeskedni a koreográfus ritmusképletének vagy a színész a szerepnek. Nagy drámai korszakokban, virágzó színházi művészetben a születő mű mélyrétegeiben minden szó, gondolat, gesztus, tárgy, színhely harmonikus elrendezettségben. él. Az előadás megteremtőjének - az írótól a szinészig, a koreográfustól a táncosig, a masinisztától a bábu megtervezőjéig ebbe a mélységbe kell lefúrnia a „kőzetmintáért". Az alkotás modelljét kell megtalálnia az adott történelmi-társadalmi helyzet-ben. Ebből alakulhat ki a nézőt elbűvölő, megnyerő, a katarzishoz vezető keskeny úton elindító előadási stílus. Ezt a rendet a néző eleve feltételezi, mikor helyet foglal a nézőtéren.

C. urat továbbkergeti. szépségfanatizmusa, s eljut az előadói gyakorlathoz. Elmondja, hogy a táncosnak minden előadáson Meg kell küzdenie a gravitációval, s ez komoly hátrány a bábukkal szemben, amelyek „akár a tündérek, pusztán *elrugaszkodási* felületnek használják a talajt". Érvényes ez a színészetre is - mondjatja velünk a tegnapi felismerést a mában kamatoztatni akaró analógiára hajló szellemünk - : a színésznek is meg kell küzdenie a körülmények „tömegvonzásával". Még klasszikus művek esetében is fennáll annak lehetősége, hogy a próbákon valami ismeretlen tényező - a „gravitáció"! -- eltorzítja a gondolanőt, jellemet, szituációt, mozgást harmóniába rendező koreográfiát. A jó színész -- a tudatában őrzött kódex alapján - ilyenkor megérzi. a veszélyt, s nyomban mozgósítja saját színészi eszközeiből azokat is, amelyek függetlenek az adott előadástól

C. úr ismeri ezt a veszélyes állapotot. .Erre mondja, hogy a bábu „előnye ugyanaz volna, mint a hátránya: *nem* tud *szemvelegni*". Megemlíti egy kollegináját, aki tánc közben „lelkét a keresztcsigolyák közé rekeszti, s jó mélyen előrehajlik, mint egy Bernini iskolájában kitanult naják, hogy azt hinné az ember, hányni készül". íme, a felborult harmóniából szülefő téves mozgás mellől nyomban eltűnik ª szép, s a grácia hiányával küszködő művész - az esetek túlnyomó többségében - báj, szépség helyett csak útszéli trivialitást képes nyújtani. Mai tapasztalataink keserű pirulája, amikor a siker igazolja a természetellenest.

szépségigény nem állandó vonása a történelmi változásokban élő társadalmaknak. Hosszú ingadozások, heves, sokszor eldöntetlen küzdelmek kísérik az ízlés és íléstelenség társadalmi megítélését. Az ideologizált ízléstelenség --- szerencsére idővel hiányérzetet kelt. De ennek a hiányérzetnek miértje sokszor felderítetlen marad.

C. úr az előadóművész és a szép kapcsolatára Még egy példát említ, egy fiúról szól, akiben megvolt egy szép mozdulatot; megörökítő antik szobor, a *Törishúzó* bája. A fiút azonban hatásvadászó hiúsága, társadalmi érvényesülésének vágya önmegvalósító szenvelgésre kényszerítette, olyannyira, hogy pózokba merevült mozgása következtében „alig egy esztendő múlva már nyoma sem volt egyéniségén a szívet-lelket örvendeztető régi bájnak".

Hiúság, hatásvadászat, gátlástalanság,

a társadalmi érvényesüléshez jól felvált-ható hamispénzek, amelyeket ideális esetben nem fogad be a művészet. A szí-nész helyzetét megnehezíti, hogy szín-padi mozgáskultúráját a társadalom is befolyásolja. Példa erre az egész antik színjátszás változó mozgásrendszerével, maszkjaival, a presziőzök és a rokokó színház kapcsolata; Shakespeare ismert utasítása *a* Hamletben *a* kor előírása.

Jellemző, hogy alig néhány évvel, évtizeddel Shakespeare után az angol színészet már egy másfajta - kimondottan művészetellenes - társadalmi akaratnak engedelmeskedik. A mozgás átalakul, eltűnik belőle a természetesség és az őszinteség. Már csak a „gravitáció" létezik. A színpadról elröppen a vidámság, Shakespeare-ből is csak a tragikus és melodramatikus részek maradnak fenn. A szépnek semmi köze a kialakuló patetikus, idétlen mozgásrendszerhez, a feszes, szürke, természetellenes játékformához. Ismert történeti tény, hogy ezt a lehangoló, fulladozó korszakot szín-padi forradalom követte, amelyet - Hevesi Sándor megfogalmazásában - „nem új műsorral vittek keresztül, hanem egy régi műsor feltámasztásával".

C. úr példái, amelyekkel azért hoza-kodott elő, hogy érzékeltesse a szépet fenyegető veszélyeket, ismerősen hang-zanak ma is. Thomas Mann, aki meg-alkotta *a Halál Velencében* érzéki látomását, a „Forma isteni gondolatát" meg-testesítő Tadziót, olyan korszak gyermekévé tette ezt a fiúcskát, amelyben a „Szellem térdet hajt a Szépség előtt".

Mit tehet az a korszak, amelyben a „Szellem" megveti a Szépet?

Mit tehet eközben a színész, aki köte-lességszerűen igyekszik megfelelni a kor uralkodó tendenciáinak ?

Aktuális kérdések ezek, különösen napjainkban, amikor a színházak vonz-erejében ismét a színészegyéniségek kez-denek főszerepet játszani. Levendel Ádám három éve befejezett, színházba járási szokásainkról összeállított szociológiai vizsgálódásai előszavában, Almási Mik-lós utal a közönség társadalmi *érték-tudatának* és *értékválasztói* gyakorlatának eltérésére: a hatvanas évek végén még a „színház-egész, illetve a darab fejtette ki a vonzerő nagyobb hányadát, addig ma már - feltehetően a tévénézés egyik következményeként - a színészegyéniség lépett előtérbe. . .".

Megismételhetjük a kérdést: tud-e élni a színész ezzel a lehetőséggel? Vagy be kell állnia mutatványosnak az újkori vá-sártér nagy nyüzsgölődésébe?

Ma a színész pozíciója nem elég erős ahhoz, hogy a hivatásos véleményalkotó-kat és befolyásolókat megingassa néze-teikben. Ráadásul a színházművészet, amely évszázadokon keresztül kötéltáncosi ügyességgel egyensúlyozott a reprezentatív kultúra és a tömegszórakoztatás elvárásai között, már jó ideje defenzívába kényszerült a hatalmas gazdasági háttérrel rendelkező szórakoztatóipar előtt, amely az ellenkultúra inváziójához csatlakozva sorra hatalmába kerítette a „nyugati" kultúra szigeteit. A színház érzékenyen reagált az új helyzetre: a színpadon nyomban megjelent az újkori commedia dell'arte uralkodó típusa: a lompos, hanyag, enervált testmozgású figura, fésületlen beszédével s az ízléstelenség megannyi tünetével. Az ifjúság körében ragályként terjedt a gúnyos, ironikus, „a szeretet nélküli groteszkre" - a megfogalmazás Örkény István tollából - való hajlam. A színpad vákuum-ként szívta fel ezt a jelenséget. Megnyílt a kapu a szórakoztatóipar hangorkánná felerősített artikulációja előtt is, amellyel szá-mos klasszikus vagy költői színpadi játékot „dobtak fel", hogy „fogyaszth-atóvá" tegyék. A pop-rock mögött meg-bújó üzleti tevékenység arra is jogot for-mált, hogy termékeit művészi értéknek tekintsék, holott ez a zene „ ... kizárólag az érzéki hatást hajszolja, megfelelő kidolgozás nélkül" - írja Yehudi Menuhin *Az ember zenéje* című művében. Menuhin a lényeget fogalmazta meg, amikor beszámolt egy fülhasogató rock-koncerten szerzett tapasztalatairól: „Most fordult elő első ízben, hogy fizikai fájdalmat éreztem zenehallgatás közben . . . A le-hengerlő körülmények láttán megértettem, mennyire tudatosan kitervelt az egész őrület."

Kétségtelen, hogy az amerikai „magá-nyos tömeg" ösztönvilágát kifejező rockot ma a fiatalság zenéjének tekintjük. Elterjedésében közrejátszott, hogy rend-kívüli egyéniségek határozták meg ar-culatát. De Curtis W. Davis - Menuhin szerzőtársa *Az ember* zenéjében - azt írja a Beatlesekről, hogy „csalétkük nem a szex, hanem a pajtásság és együttérzés". Az ily módon polarizálódott rocknak tehát van egy társadalmilag „hasznos" vonala. Nálunk például a vígszínházi *Pop-fesztivál* jogosan zárkózik fel a „hasznos"-nak tekinthetők közé.

Mindezek után feltehetjük a kérdést, *hogy az* elmúlt évtizedek rendkívüli erő-próbáit kiálló színházművészetünkben nem veszítette-e el erejét a színház ős-varázsa? Nem váltunk-e csupán előadá-sokat termelő üzemmé?

A megítélést megnehezíti, hogy szín-házaink a társadalmi igényből származó feladatukat megfelelő színvonalon tudják ellátni. A baj ott van, hogy ez a társa-dalmi igény határozatlan eszmei és gyen-ge esztétikai háttérrel rendelkezik. Két-ségtelen, még így is átélhettünk olyan színházi estéket - például a Várszínház *Csiksomlyói passióján -*, amelyeken újra feltűnt a kleisti grácia, s vonzatában a néző szívét-értelmét hatalmába kerítő tisztaság és derű, áhítat és öröm.

Kevés az ilyen előadás, nagyon kevés. Évente néhány a fővárosban és vidéken. Példamutatásra jók lennének így is, ha harcos szövetségesre lelnének a közön-ségben. Ha gondolati és esztétikai érté-küket mércének tekintenék. Sajnos, a szép fogalmának bizonytalan megítélése vagy éppen korszerűtlenségének emlegetése a nézőben az esztétikai értékek ér-vénytelenségét ültette el. A magyar néző esztétikai műveltsége régebben is gyenge lábakon állt. Megítélhető ez abból is, hogy a szépet általában a sztárok arcához, testéhez tartozónak tudta. Levendel Ádám idézett felmérésében olvashatjuk, hogy a harmincon aluliak túlnyomó többsége számára a szépnek egyáltalán nincs jelentősége, és ez nemcsak a „Marilyn Monroe"-féle szépségre vonatkozik, ha-nem általában a fogalomra. Ma a szép-séget - állítja Levendel - „leginkább fon-tosnak azok tartják, akik nem járnak színházba".

Gordon Craig, századunk színházi apostola, századunk küszöbén - egy év-századdal Kleist után - a színház megúju-lásáért küzdve írta: „Csak egyszer váljék lehetővé, hogy a színház átérezni kezdje a Szépség szó jelentését, akkor közel a Színház ébredésének napja."

C. úr fejtegetései kelnek itt életre, még-pedig az európai művészet egyik legje-lentősebb megújhodási korszakában. A századforduló körül Angliából kiinduló, csúfolódó mellékízzel nyomban szecesz-sziónak nevezett irányzat akkoriban a menekvést kínálta a fojtogató, fantáziátlan naturalizmusból, amely fölött még szemfedőként pompázott a XVIII. szá-zadból maradt arisztokratikus pompa, s mellette esélytelenül élte napjait a nemes egyszerűségű polgári biedermeier. A sze-cesszió elsődleges célját a szép diadalá-ban látta. Kialakított egy ízléskultúrát, amelynek követése egyet jelentett a köz-

vetlen környezet, a lakás, a szórakozóhelyek, a nagyvárosi színhelyek átformálásával, a luxus iránti érzék kifejlődésével. Almok születtek a szépség jegyében felépülő városokról, a szavak, színek, vonalak tobzódásában újjászülető művészetekről. Ez a korszak reneszánsza az iparművészetnek is, amikor a lakás díszei, csecsebecséi, semmiségei, a tárgyak, az eszközök soha nem látott jelentőséget nyertek. Törvényszerű, hogy Gordon Craig éppen ebben a korszakban talál a széphez vezető eszközök keresésében a bábszínházra, amelyet „Egy letűnt civilizáció nemes és szép művészetének" nevez, s amelyről feltételezi, hogy „egyszer ismét a művész gondolatainak hűséges kifejezője lehet".

Ami a bábművészetet illeti, tények bizonyítják, hogy beváltotta Craig reményeit.

Elfogadott, de eléggé nem analizált jelenség napjainkban a szecessziót spontán módon visszahozó nosztalgiahullám. A ránk köszöntő új *század* - évezred! - előhangulata volna ez? Valószínűbb, hogy javakban gazdag életvitelünknek a következménye. Az anyagi bőség élvezhetetlen szépségtörekvések nélkül. A század elején - a valóságtól elszakadva, tartalom, reális világnézet hiányában - a szecesszió formaművészete jogosan torkollt zsákutcába, a l'art pour l'art-ba. Ilyen csapda ma nincs: korunkban a legtöbb alkotásban elsődleges a társadalmi érvényű gondolat, az igazság felmutatása. Ma inkább az a kérdés, hogy a Gondolat meddig képes élni és hatni a szépség köntöse nélkül?

Kleist 1801-ben írta A *marionettszínházról* esszéjét. Ekkor huszonnégy éves volt, de már tudta, hogy írói tevékenységének a jót, az igazat, a szépet és a hazugot, károsat fel mutató példázatainak ereje megtörik az egész Európát megrázó háborús viharban. Hogy ezekkel a „példázatokkal" maradandót teremtett, annak nem érezte élettartalmasító jelentőségét. Voltaire-i ingerültség tartotta hatalmában, de Voltaire tekintélye nélkül. Próbálkozásaival, hogy ledöntse a kor bálványait- Goethe fejéről a babérkoszorút akarta letépni, Napóleonnak fegyvert szánt -, önmagának állított csapdákat. Míg író-ként halhatatlanná vált, addig anarchista-ként csak egy fellázadt marionettre hasonlított, aki hiába ágál a zsineg végén. Amikor tíz évvel később - 1811-ben -

Wannsee partján öngyilkosságot követett el, egy cinikus, kiábrándult ember búcsúzott a világtól.

**FÖLDES ANNA**

## Drámák és dokumentumok

**Örkény István drámáinak új kiadásáról**

A könyvkiadás mindig kegyesebb volt Örkény Istvánnal a színháznál. Amikor *a Voronyezst* -- *a* maga idejében is abszurd indokkal - még a próbák megkezdése előtt leparancsolták a Művész Színház műsorrendjéről (mondván, egy szovjet tanítónő nem szerethet bele a fasiszta magyar hadsereg egy katonájába), a dráma szövege a Bóka László szerkesztette, jórészt klasszikusokat közreadó, rangos Új Könyvtárban a *Bánk* bánnal és a *III. Richárddal* azonos cégér alatt jelent meg. (Budapest Székesfővárosi Irodalmi Intézet, 1948.) *A Pisti a vérzivatarban* nyomtatott változata majd egy évtizeddel megelőzte az ősbemutatót.

Az első Örkény-válogatott, *az Időrendben* drámakötete (Magvető, 1972) az író öt színpadi. művét közölte. A következő, még Örkény életében kiadott drámagyűjtemény, *az Előszóval* (Magvető, 1978) a *Voronyezsen, Sötét galambon, Tótékon, a Macskajátékon* és a *Pistin* kívül közli

második kiadásban -- a *Vérrokonokat* és a *Kulcskeresőket* is; és először teszi közzé könyv alakban a Nemeskürty Istvánnal közösen írt A *holtak hallgatását.* Ez a gyűjtemény már - bár az Örkény halála után publikált *Forgatókönyvet* természetesen nem tartalmazhatta - lehetőséget nyújtott a drámai életmű összefüggéseiben való vizsgálatára. (Erre építi Örkény portréját Hankiss Elemér, Molnár Gál Péter, Sükösd Mihály, és erről írtam magam is *Örkény dramaturgiája* című tanulmányomat a SZÍNHÁZ-ban.

*A Forgatókönyv* az író halála után szokatlanul gyorsan, néhány hónap alatt már könyvárusi forgalomba került.

Mi szükség volt ezt követően, 1982-ben egy újabb, háromkötetes Örkény István-drámagyűjteményre? Vajon csak az életműkiadás irodalomtörténeti érdekű folytatásáról van szó? Vagy a könyvpiacon tapasztalható kereslet kielégítésé-re .nem lett volna elég *az Előszóval* utánnyomása ? Ezeket a kérdéseket csak az teheti fel, aki kezébe sem vette a Radnóti. Zsuzsa szerkesztésében megjelent új kiadást.

Előrebocsátom, hogy *a Drámák* három kötetének megjelenését ezúttal nem kívánom a drámai életmű áttekintésére, átfogó értékelésére szolgáló apropónak tekinteni. (Ennek a sürgető nagy feladatnak a közeljövőben *Örkény-színház* című, a Szépirodalmi Kiadónál megjelenő kötetemben szeretnék eleget tenni.)

Csak arra térnék ki, ami a színház és az Örkény-színház iránt közelebbről érdeklődő olvasók számára frissiben fontos és érdekes: mivel gazdagítja Örkény-képünket ez a több mint 1700 oldalas kiadvány?

### Lehet hét drámával több?

Az első és legkézenfekvőbb különbség az új és az azt megelőző kiadások között, mint említettem, mennyiségi. És ez nemcsak abban a magától értetődő tényben mutatkozik meg, hogy először sorolódik be a drámai életmű rendjébe a *Forgatókönyv.* Örkény olvasótáborának többsége számára meglepetés, örvendetes ráadás az egész harmadik kötet, amely ha műfajilag heterogénebb, színvonalban egyenetlenebb is az előzőknél, ugyanakkor jelentékenyen kitágítja a spektrumot. Először jelenik meg teljes terjedelmében a *Babik* című filmforgatókönyv. Hozzáférhetővé válik *A falu rossza* című népszínmű-rekonstrukció, és a Moliére hajdani magyarítói nyomába szegődött író aktualizált Fösvény-változata, *a Zsugori uram.* Két kisebb jelentőségű tévéjáték, illetve jelenet *(A Hanákné-ügy, Egy szakmai siker modellje)* és a Valló Péter szerkesztésében és rendezésében megismert *In memoriam O. I.* szövegkönyve.

Alapvetően ezek az életmű árnyékából előhozott írások - és ezt lényegesnek érzem - nem változtatják meg Örkény-képünket. Remekmű nem került elő a limbusból. Inkább csak Örkénynek az a többször és több változatban megfogalmazott gondolata igazolódott, hogy valójában ugyanazt a drámát írja, folytatja, árnyalja, mélyíti a téma teremtette, állandóan változó, szuverén dramaturgia eszközeivel. Aki egyvégtében újraolvassa a drámákat, tucatnyi felfedezést tehet, hogyan rímelnek egymásra kollektív önéletrajzaink kérdései és feleletei, a történelem viharában vergődő kisember kiélezett döntésszituációi a Tótéktól *a Forgatókönyvig.* De a legendákból a valóságos irodalmi tudatba költöző Babiknál ennél többről van szó. Az olvasó itt a *Pisti a vérzivatarban* tizenöt évvel korábban született előképével, egész sor motívumával, figurájával találkozik.

A holt lelkek halhatatlan manipulációjának az Álkulcsgyárban megjelenített

reinkarnációja Örkény számára már 1954-ben sem csak a bürokrácia szatíráját kínálja. Görbe tükrében nem egyszerűen egy képzelt, kitalált munkaerő karrierje rajzolódik ki, hanem a szocialista körülmények között is léleknyomorító elidegenedés. Babik létezésének bizonyítékait ugyanúgy az üzemi iratrendezőben őrzik, mint vákuum-Pistiét, és itt fedezi fel az író a káderpolitika kodifikálható mértékegységét, a Kreszt, amit később „pistire" módosít. Mausz Rezső gyárigazgató - Tevékeny közeli rokona, Lenke pedig Szőke Lánnyá absztrahálódik. De a mindenkori filoszok számára hálás egyezések, analógiák nem halványítják el a két mű közötti értékkülönbséget. *A Babik* - talán mert leggyorsabban a félkésztermékek avulnak - mára inkább csak dokumentum, egy remek-mű feltárásra érdemes forrásvidéke, nem pedig megvalósításra érdemes filmforgatókönyv.

Az eredeti műveknél hamarabb kikezdi a rozsda az adott korszak, évad és szín-ház szükségletei szerint, többnyire rendelésre készült adaptációkat. De ugyan-akkor a későbbi remekek, az életmű fényéből a bemutató idején legszigorúbban bírált művekre is vetődik egy-egy sugár. Az 1965-ben (nem is alaptalanul) elmarasztalt, műemlékként restaurált, részben portalanított, részben parodizált, műfajilag tisztázatlan népszínmű-hű *A falu rosz*szaváltozat - sine ira et studio olvasva - egészében ellenállhatatlanul mulatságos giccsparódia, de a narrátor távolságteremtő szövegében több is ennél. A látvány és a kommentár frappáns aszinkronitása, a mába kacsingató reflexiók alkalmazása valószínűleg nem volt eléggé következetes ahhoz, hogy átmentse az író színháztörténeti kísérletének hibridtermékét a jelenbe, de összetéveszthetetlenül megkülönbözteti a színpadi iparosok hasonló vállalkozásaitól. A komédiához fűzött kommentárjában (Pesti Műsor, 1965. XII. 25.) Örkény előrebocsátja, hogy az átdolgozás komolyságával nagyapáinknak és a Tóth Ede művét nagyra értékelő, Gyulai Pál vezette zsűrinek, a mosollyal önmagunknak és kortársainknak tartozunk. A viszontlátás során talán éppen ez a komolyság ébreszti a legjobb ízű mosolyt.

Alapvetően más aspektusból - alázatosabban, több hittel - közeledett Örkény Moliére Fösvényének Simai Kristóf és Döbrentei Gábor fordította szövegéhez. De mintha mibennünk mára megfogyatkozott volna ez a hit: hiába a darab ban megidézett színjátszó fiatalok lelkesedése, mi már inkább csak Illyés Gyula fordításában szeretjük, élvezzük a *Fösvényt.* Örkény tisztelettudó adaptációjának szándékoltan archaikus szövegét inkább csak az aktualizált keretjáték menti. Es *a* kontraszt, amely ily módon a szerepek és a szereplők között éleződik. De még a keretjátékon belül sem az inflációs időkből megjelenített színjátszócsoport játékára, a gazdasági, illetve politikai rendőrség képviselőjének drámai színrelépésére, a főszereplőnek a premiert veszélyeztető letartóztatására vagyunk kíváncsiak, mert mindennek, ha mulatságos is, nincs igazi, a jelenben érvényes „áthallása." Ama központból érkező ideológiai ellenőr, Baliskó elvtárs fellépése hirtelen kiemeli a komédiát a kétszólamúságában is kissé divatjamúlt dimenziókból. Az öntödei formázók és ifjú hídépítők antikapitalista lelkesedését lehűtő kioktatás - amelynek során Baliskó elvtárs megmagyarázza, hogy a stabilizáció küszöbén nem *a pénz* kinevetése, lejáratása van napirenden - önmagában is eredeti és szellemes. De hitelesen csattanóssá ez a kritika konzekvenciáival együtt éleződik, amikor a kultúros villámgyorsan visszafordítja néhány perccel korábban kinyilatkoztatott gondolatait, és bravúros gyorsasággal megszüli a szükséges, új ideológiát, amely szerint a résztvevők megvetik, csúffá teszik a pénzt mint a kapitalizmus maradványát, de annál jobban megbecsülik a párt teremtette új, merőben más funkciókat betöltő, „forradalmi" pénzt.

Az már az idők jele - és inkább a vállalkozás kezdetét jelölő évszámhoz, tehát 1948-hoz kötődik, mint a 25. Színház 1975-ös bemutatójához -, hogy végül is a darab finálójában az új tízforintos „körbejár, mint egy mosoly..." Ez a patetikusságában anakronisztikus fordulat azonban mára ironikus, új értelmet kap, és csak élezi Örkény szatirikus fintorát.

Örkény és a tévé mind szorosabbá váló kapcsolata, az együttműködés valóra váltott és elmulasztott lehetősége alighanem külön téma lehetne. Valószínű, hogy míg a színész személyes jelenlététől megfosztott lélektani dráma szükségképpen veszít intenzitásából, a helyzetdramaturgi-ára alapozott drámai mű töretlenül érvényesülhet a képernyőn. Ezt azonban inkább saját emlékeimre alapozom, mint a kötetben közölt írásokra. *(Az ember melegségre vágyik, Meddig él egy fa ?) A Hanákné-ügy* forgatókönyvének szerencsére a kissé feltupírozott történeten túl is van érdekes és érvényes tartalma, a társadalmi munkamegosztás visszásságainak az emberi kapcsolatokat is összegabalyító rajza. *Az Egy szakmai siker modellje* azonban nem több egy felduzzasztott egyperces-ötletnél, és a szimuláns panaszainak túlrészletezésével vajmi kevéssé reprezentálhatja Örkény írásművészetét.

Az új kiadás többletének legnagyobb, Örkény tehetségét legerőteljesebben reprezentáló, szellemét legelevenebben őrző fejezete az *lm memoriam Ö. I.,* ez a Valló Péter szerkesztette és rendezte, megíratlan, mégis hűséges drámai montázs. A tizedik - az Örkény-drámák sorában.. .

A kötet más helyén, saját szövegkörnyezetében is fellelhető drámai részletekről nem szólva, hadd emeljem ki *a Szédülés* című novella adaptációját. Valló egy meg nem született nagy tragédia magját transzponálja színpadra oly módon, hogy a tündérszép nyilas-ördög, Csöpi életét megmentő sebész lelkiismereti drámájára koncentrál. Az Örkény-novellából átmentett dialógusba egyetlen felesleges szó sem kerül: a sebész drámai döntését tartalmazó tőmondatra („Fel-jelentettem") csattan a másik vacsora-vendég, Csöpi apjának reakciója. Hiszen odáig senki sem tudta, sejtette, hogy az asztalnál a tragédia másik szereplője, áldozata ül.

A más műfajra transzponált Örkény-művek sorsa, például a *Rekviem* című novella filmváltozata, szemléletesen bizonyította: a részletezés, a magyarázkodás és utólagos motiválás az eredeti drámák feloldásának, hígításának veszélyével jár. Valló ezt kerülte el, amikor a lehetőség szélső határáig ragaszkodott Örkény ábrázolási és szerkesztési módszeréhez, illetve az eredeti párbeszédekhez.

**Remekművek forrásvidéke**

Attól tartok, félreérthető, ha kimondom: az új kiadás legizgalmasabb része az a mintegy háromszáz oldalas dokumentumgyűjtemény, amelynek sok darabja itt-ott (elsősorban a Radnóti Zsuzsa szerkesztette *Párbeszéd a groteszkről* című kötetben) eddig is olvasható volt, nagyobbik része azonban egykori lapokból, illetve Örkénynek Várkonyi Zoltánnal és a darabjai színpadra állításában közreműködő, más művészekkel folytatott levelezéséből került elő. A „dokumentumok" gyűjtőcím alá sorolt, különböző jellegű szövegek valóságos holdudvart alkotnak a művek körül. Tartalmuk, de nem egy-szer hangvételük is, rengeteg dologról árulkodik. Legelőször is arról, hogy

nemcsak a könyveknek van meg a maguk sorsa.. .

A szakma nagy vonalakban eddig is ismerte a prózai fogantatású Örkény-drámák előtörténetét. De ki látta Örkény Istvánnak a *Tóték* című Filmforgatókönyvre 1964-ben köttetett szerződését, ki tudta, hogy a mű munkacíme egy ideig *Lángoló víz,* azután *Csönd legyen!* volt, és csak az elkészült forgatókönyv visszautasítása után, a kisregény élén született meg a világ minden színházi metropolisában azóta jól ismert *Tóték* rím.

A színpadra vezető út kanyarai, kitérői a legendák világából ezáltal aktaszagú realitássá lesznek. Az egymondatos sorompók és a tanulmányterjedelemre duzzadó magyarázgatások -- különösen *a Pisti* esetében - nemcsak egy dráma történetébe kínálnak a jövendő iroda- lom- és színháztörténészei számára is érdemleges bepillantást. Mint ahogy nem a *Pisti* volt az egyetlen Örkény-dráma, amelynek előadásáért kemény csatát kellett vívni az író ügyvédjeként, de a maga saját művészi érdekében is a színháznak. Várkonyi Zoltánnak oroszlánrésze volt abban, hogy illetékesek hosszas vita után elfogadták a Don partján, orosz hómezőkön elpusztult kétszázezer katona rekviemjének gondolatát, a dráma szellemét és szövegét, s hogy Örkény műve nem a halottaknak, hanem a túlélőknek szolgáltat igazságot.

A dokumentumok másik kultúrhistóriai érdekességű, de a holnapi színházi előadások szempontjából is érdekes vonulata magának a szövegnek a változása. És most nem a próbák során elkerülhetetlen, a dramaturgiai szerkezet működése, a színészi játék hatásossága érdekében végrehajtott, a szakember számára lényeges, de az olvasó számára lényegtelen módosításokra gondolok. Hanem egyfelől az író látásmódjának, közlési stílusának alakulását tükröző szövegvariánsokra, másfelől a hosszú viták során létrejött kompromisszumokra.

Az utólagos fúrás-faragás köztudottan a *Pisti a vérzivatarban* esetében volt a legnagyobb, ahol a dráma eredeti struktúráját is áthangolta az új, négypistis verzió. Annak idején a kritika - és legélesebben a Kritika cikkírója - több oldalúan bírálta, vitatta, hogy a vérzivatarban vergődő kisember életére, sorsára hatás-sál levő, a kor jellegzetes magatartásformáit képviselő mellékfiguráknak miért kellett Pistivé válni. Örkény némiképpen védekező magyarázata amely szerint a módosítás azzal, hogy Tevékeny, Félszeg és Kimért alakjában Pisti jellemvonásait személyesíti meg, s történelmi tablóktól való elszakadást, a cselekvési lehetőségek variációinak felmutatását szolgálta - már a bemutató idején sem hangzott elég meggyőzően. Nem értek egyet azokkal, akik eleve kívülről ható erők befolyásával, a körülményekkel magyarázzák, ami történt. Az 1969 és 79 között született Örkény-írások és a margón olvasható vallomások félreérthetetlenül demonstrálják, hogy az író ekkor már a realista módszer és a valóság dimenzióinak maximális kitágítására törekedett. A. *Pisti* két szövegváltozatának összevetése is igazolja, hogy a szándék a módosításra valóban Örkény komplexebb ember- és történelemlátásából, megváltozott kifejezésmódjából fakad, és azt is szolgálja. Csak a négy alak differenciálásának és összetartozásának (utólagos) megvalósítása az, ami talán alkotáslélektan, talán a külső körülmények következtében is -- inkonzekvens, ezért némileg zavaró.

Nem kevésbé érdekes az sem, hogyan tér vissza a realitáson túli, már-már a fantasztikum határán fogalmazott képek szerzője - az alapállással némileg ellentétben - *az új* változatban a reálisabb, konkrétabb metaforákhoz. Hogyan módosította például Örkény a tányérlövellő gejzírek tudós geológusának pályáját egyszerű trágyakutatóvá, aki -talán a társadalomkritikai reflexiók erősítése végett - éppen hólapátolásból él. Hasonló tendenciák figyelhetők meg a koholt pert idéző jelenetben is, ahol az új változatban a szerző némileg megszelídítette a Szőke Lány vallomását azzal, hogy már nem részletezi, milyen magyaros halászlét is főzne ő a halakkal összeesküvő vádlott húsából Mindezek természetesen csak figyelemfelhívó példák: jelzik, hogy a felújítás majdani rendezőjének van. miből választania, van hova visszanyúlnia, ha igazán hű akar lenni a szerzőhöz.*

Vonatkozik ez a *Pistin* kívül például *a Vérrokonokra* is, ahol a módosításokra nyilvánvalóan a darab engedélyezése érdekében került sor. Örkény, aki a drámák lényeges elemeit, jeleneteit és mondatait általában makacsul védte a lényegtelenek ellenében, ezúttal döntő pontokon engedett. Így maradt ki a dráma egyik kulcsjelenetéből, Péter és Miklós dialógusából a következő:

MIKLÓS *(egy kis ingerültséggel) És* amint látja, azért csak jönnek-mennek az egész világon a vonatok. (Ez még benne van az előadott szövegben. F. A.)

PÉTER Igen. Ameddig a rendszer szuperál.

MIKLÓS Tehát, ahogy maga is mondja, szuperál.

PÉTER Hadd idézzek egy közgazdasági tételt. „Minden rendszernek megvan a hajlama a. továbbműködésre, amivel az életképesség látszatát kelti, még akkor is, ha már túlélte magát."

Változott -- optimistább lett? -- a módosítások során Bokor Judit drámazáró monológja is, amelybe a szerző utólag a vasúti közlekedés csődjének margójára iktatta be a Bokorok (és a nézők) számára távlatot és némi megnyugvást *nyújtó* pozitív mondatokat. Hogy tudniillik. „a vasút az vasút, a vasútnak mennie kell, én tehát örömmel jelentem, hogy minden dolgozója talpon, úgymint Bokor Pál, Bokor Miklós és neje, Bokor Péter és neje, tovább Bokorné a három-szoros vasutasözvegy, és az ő lelkes összefogásuk eredményeképpen holnap-után, tehát az első munkanapon megindul a menetrendszerű forgalom. Addig azonban, tehát az ünnep két napján, arra kérjük a nagyérdemű utazóközönséget, hogy csak halaszthatatlan ügyben vegye igénybe a vasúti szállítóeszközöken"

A kompromisszumok országútján létrejött szövegváltoztatások kiemelésével. ugyanakkor nem szeretném sem cáfolni, sem kétségbe vonni a módosítások más részének dramaturgiai célszerűségét, és hogy Örkény a dialógusok menetközben való folytonos csiszolásával is a maga szakmai, színházi igényességét bizonyítja.

A. próbákon készült feljegyzések, az író bíráló és lelkesedő reflexióit tartalmazó levelei meggyőzően igazolják azt a legendát, amely szerint Örkény nemcsak jó író, de hozzáértő színházi ember is volt. Következetessége, amellyel visszautasít minden hatásvadász, érzelgős és érzelmes megoldást, tökéletes összhangban van írói látásmódjával. És az sem véletlen, hogy a tömör kifejezési mód elkötelezett híve a próbákon is többnyire az előadások tempójáért, musáért aggódik. Bár elképzelhető --amit Örkény-darabok színreállításában fontos szerepet betöltő művészektől hallottam hogy elégedetlenségét eseten-ként az a különbség diktálta, ami őt Várkonyi Zoltán profizmusától mégis-csak elválasztotta. Várkonyi ugyanis már a munka kezdeti. stádiumában, a próbák folyamatában is a megvalósult

* A Pécsi Nyitott Színpad előadása, amely több fesztiválon nagydíjat nyert, s az országos sajtó is sokat foglalkozott vele, ebben a szellemben készült.

előadást látta, míg Örkény csak azt, ami a vajúdás során valóban látható volt.

Bírálatát és javaslatait munka közben sem igyekezett ráerőltetni a színházi partnerekre. Ellenkezőleg, minden levelében hangsúlyozza, hogy nem kíván a rendezők helyett instrukciót adni, és a színészek amúgy sincsenek rászorulva az ő ötleteire. Inkább a drámaértelmezés autentikussága szempontjából tanulságos, hogy hogyan látta, képzelte az író saját figuráinak optimális megjelenítését. Ebből a szempontból jól hasznosíthatók az egyes művek értelmezésének variációit is érzékeltető külföldi színházi tapasztalatok. Teljességre ezen a téren a kötet szerkesztője nyilvánvalóan nem törekedhetett. De a fontosabb bemutatók szerepeltetése és Örkénynek néhány, az előadásokra vonatkozó tágabb érvényű megjegyzése érzékelteti, hogy hány Őrnagya van a zseniális és az író alkotta figurát kiteljesítő Latinovits Zoltán óta a világszínháznak. Miért volt hatásában komikus a sokkhatásra épülő párizsi Tóték-előadás, hogyan erősítette Tovsztonogov a dráma absztraktabb vonulatát Leningrádban, miért szerette Örkény annyira az erdélyi Kovács György rendezését, és miért ejtette zavarba az egyéb-ként gondos amerikai előadás egzotikumkereső koncepciója. A különbségek értékeléséből logikusan következik Örkénynek az az elgondolkodtató, máig ér-vényes javaslata, hogy ideje lenne deklarálni végre a rendezői felfogás copyright-ját is.

A feltárt és felsorakoztatott anyag gazdagsága, amelynek bizonyítását további oldalakon át folytathatnám, egyértelműen igazolja a Szépirodalmi Könyvkiadó vállalkozását és Radnóti Zsuzsa szerkesztői munkáját. Igaz - és a kiadvány jellegéből következik -, hogy filológiai szempontból még ez a három kötet sem mondható teljesnek. Mert ha a Nemeskürty Istvánnal írott - tehát társszerzős *A holtak hallgatása* beletartozik, mint ahogy beletartozik Örkény drámai életművébe, *az összes* művekből a mára inkább csak dokumentumértékkel rendelkező, Gyár-fás Miklóssal írott *Zichy-palota* kihagyását nehéz indokolni. S ha egy kurta tévéjelenetnek irgalmaz a szerkesztő, vajon helyeselhető-e - elsősorban szakmai-irodalomtörténeti szempontból - a legkorábbi színpadi jelenetek *(Párosan szép az élet, A borék)* mellőzése? De persze tudomásul kell vennünk, hogy ez még nem a filoszok forrásmunkájának szánt kritikai kiadás.

Még a gazdag dokumentumanyaggal kapcsolatban is akad némi hiányérzetem. Ennek összeállításakor Radnóti Zsuzsa, nagyon is jogosult szerkesztői meggondolásból, az életműben legfontosabb drámákra koncentrált. Mégis úgy érzem, hogy az igényes olvasók tájékoztatására célszerű lett volna néhány lapnyi dokumentumot vagy legalább jegyzetet mellékelni a többi drámához is. *A Pisti a vérzivatarban* kommentáló, esetlegesen közölt közönségvisszhang helyett például feltüntettem volna, hogy a *Sötét galamb* kisregényváltozata *Glória* címmel olvasható, és az 1957-ben írott darab 1970-ben a felszabadulás 25. évfordulóján pályadíjat nyert. *A falu rossza* megértését és minősítését is jól szolgálta volna az írónak a darabhoz fűzött és a Pesti Műsor T965 karácsonyi számában közölt bevezető kommentárja. Bár az *Egypercesek a* dolog természetét tekintve nem kaphattak és nem is kaptak helyet a drámakötet-ben, a Radnóti Színpadon bemutatott montázs dialogizált bevezetőjét *(Képzeletbeni levélváltás az Egypercesekről)* szíve-sen láttam volna a drámák forrásvidékét, színpadi sorsát és utóéletét olyan gazdagon tükröző dokumentumválogatásban.

**E számunk szerzői:**

BÉCSY TAMÁS,
az ELTE Világirodalmi Tanszékének egyetemi tanára
CSÁKI JUDIT újságíró,
a Népszava munkatársa
CSILLAG ILONA színháztörténész
FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője
GERVAI ANDRÁS,
a Magyar Színházi Intézet munkatársa
GYÖRGY PÉTER
az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje
HEKLI JÓZSEF,
az egri Tanárképző Főiskola docense
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
PETHŐ GYÖRGY,
a MAFILM dramaturgja PÓR ANNA irodalomtörténész
RÓNA KATALIN újságíró,
a Film-Színház-Muzsika munkatársa
SELMECZI ELEK dramaturg
SOMLYAI JÁNOS,
a Munkásmozgalmi Múzeum könyvtárosa
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
SZÁNTÓ PÉTER újságíró,
a Népszava munkatársa
SZEKRENYESY JÚLIA újságíró,
az Élet és Irodalom munkatársa

**GYÖRGY PÉTER**

# A valóság feltárása-megóvása

**Jeney István fotóíhoz**

A fotó a valóság megkettőzése, rögzítésének az a folyamata, amelyet Susan Sontag a valóság „bizonyos fokú oltalmazásának" tekint. *(A fényképezésről 95.* old.)

A színház megint csak a valóság megkettőzése, és Jeney *színházi fotói* magukon hordozzák a kettős „tükrözés" lényegi sajátosságait.

A színészt fényképezni merőben más, mint civileket elkapni, vagy épp beállítani őket, a fénykép hőseit modellé változtatva. A színész saját akciója köz-ben van, viselkedése független a fotóstól. Nyilvánosságra tárja arcát (erre még ha roppant patetikus is, nincs jobb kifejezés), ám nem az örökkévalóság felé kacsint, az élők pillanatnyi, őt figyelő közösségének játszik; a színész viszonya bensőségesebb saját tettével, mintha a fotós számára játszana. A színész nézői-nek él, akik ha sötétben is, de ott ülnek, és épp úgy mulandóak abban a pillanatban, mint ő, közönséget és játszót végképp összezár a közösen múlatott idő. Összezártságukban a színész szemérmet-lenül őszinte, arca, mosolya, kétségbe-esése egyaránt a néző iránti bizalmáról tanúskodik.

Ha mindezt lefényképezzük, akkor válik érthetővé a színházi fotó mindig jelenvaló leleplező jellegének mindig érezhető, zavaró evidenciája. Az idő megszakításának e művelete ugyanis abba az időbeli folyamatba avatkozik bele, ami már önmagában is játék és konstrukció volt. A színész egy időben élvén nézőivel, eljátszik nekik egy másikat, és kérdéses, hogy fényképezhető-e az eljátszott idő, vagy óhatatlanul, mindenképp a színészt fényképezzük. Lefotózható-e Liliom, vagy *csak* Lukáts Andor Liliomként. *A* helyzet attól olyan kettős, hogy a valóságban, ahol játszottak: mint színészek jöttek-mentek, a fotón azonban már mint önmaguk jelennek meg. A játék ideje elmúlván, már a játszókra vagyunk kíváncsiak : milyenek voltak, mialatt Liliomot, Hamletet, akárkit játszottak. Többet nem az érdekel, hogy a színész milyen volt szerepében X-ként, hanem az, hogy milyen volt, mialatt X-ként néztük őt.

Fehér Anna és Lukáts Andor a szolnoki Liliomban

Jeney *kollégáit* fényképezi, olyan helyzetben, amelyet jócskán ismer saját bőrén. Kezét fejére szorítva, megsemmisülve (Pogány Judit), ölelkezve és imádkozva (Nowicki), verekedve, rohanva, suttogva. Azt hiszem, e munkák, az időt kihívó metszetek, döbbenetesen kínozzák a színészt. (Tapasztalataim szerint, nemegyszer joggal, jobban érdekli őket, milyen fotójuk jelenik meg, mint hogy mit írtak róluk kritikusaik. Jóllehet nem bizonyos, hogy érdeklődésük „helyes", be kell látnunk, hogy a színészi öröklét legkülönösebb színhelyén, a Bajor Gizi Múzeumban nem színikritikákat olvasnak az érdeklődők, hanem fényképeket néznek: minden mennyiségben.)

Nem pusztán a hiúságról van itt szó, nem is mindössze munkájuk dokumentálásának kérdéséről, hanem arról a felelősségről, amit mi felismerhetünk, ők folyamatosan átélnek. A fotó ugyanis beleavatkozik az életükbe, ha a színpadon „kapták el", a színész védtelen, legintimebb percében kiszolgáltatott, nincs módja a valóság újra és újra megismételt beállítására. A színész tudja, hogy a fotóst társalkotóvá érleli az idő, és kiszolgáltatottsága kétségtelen: általában nem választhatják meg fényképészeiket.

Jeney egyik képén döbbenetes bizonyítékkal szolgál a színész emészthetetlen kíváncsiságával kapcsolatban. Az *Oszlopos* Simeon-beli fotón, az előteret szinte elfedő nyomok nem retusálandó hibák, hanem az azóta már halott Kiss István türelmetlen, negatívot a hívóból kiemelő kezének ujjlenyomata. Az élő színészt Jeney nem csókolhatta meg örömében, 1982-ben sem hálás, mindössze - rémülettel - elénk tárhatja annak bizonyítékaként, amiről beszélnünk e fotók kapcsán lehet. (Jeney egy másik képén, amit szintén Kissről készített azon a télen, a színész egy tükörből tekint vissza - próba van -,a háttérben ömlik a Kaposvárt elborító hó.)

Maga Jeney pontosan tudja, hogy a színházi fényképei, a színészekről készült portrék ezeknek az embereknek az emlékművei, mesterségük gyakorlásának pillanatai - lényegükhöz vezethet. Ezért is ragaszkodhatott például a Helyeyt ábrázoló sorozatához *(Cyrano,* Szőke István rendezése), ahol a színészt épp teljes kiszolgáltatottságának feltárásakor érte tetten. Helyey épp lehúzza arcát (maszkját), szeme a kalap árnyéka alatt kiismerhetetlen (mindig árnyékban marad), egy puszta arc tekint immáron örökre ismeretlen nézőire.

*A sorozat* jól mutatja, hogy e fotókat színész készítette, hiszen legalább annyira jellemzőek Jeneyre, mint Helyeyre.

Jeney általában nem veszi figyelembe a fotó festészettől örökült és abszurd, általánosított normáit, amelyek az arányos képkivágás, tökéletes élesség, enigmatikus beállítás tanát hirdetik, nem hódol a technikai tökéletesség őrültségének sem. Profi, mert az izgatja, amit lát, és azt akarja elragadni, meghódítani. Nem csinál sztárfotókat, nem érdekli mindaz, ami a színházi fotósok jelentős részét módfelett érdekli. Nem óhajtja lebuktatni társait (milyen öregek), nem kívánja sztársságukat bizonygatni (démoniak), nem el-

irántuk *(lágy* tónusok), őt valóban ezek az emberek érdeklik, és nem véletlen az óvatossága: saját világán belül, nem idegen vadászterületen van. De minthogy otthon van, nincs szüksége technikai trükkökre sem, hogy idetartozását, tanúságát bebizonyítsa. Megenged-heti magának, hogy ha kell, képe homályos és első pillantásra akár áttekinthetetlen legyen: mindvégig tudja, hogy kiket és miért fényképezett.

A technikai fogékonyság egyébként nem idegen tőle, főképp ha a Zichy-kastélybeli Wajda-féle Dosztojevszkij-interpretációni készült képeket nézzük. E fotók 15 watt és két mécses fényében készültek, ami önmagában sem lebecsülendő. (Jeney úgy tudja, hogy rajta kívül még senkinek sem sikerült az előadást lefotóznia.)

Azonban többről van szó megint, mint üres technikáról. Az alig kiismer-

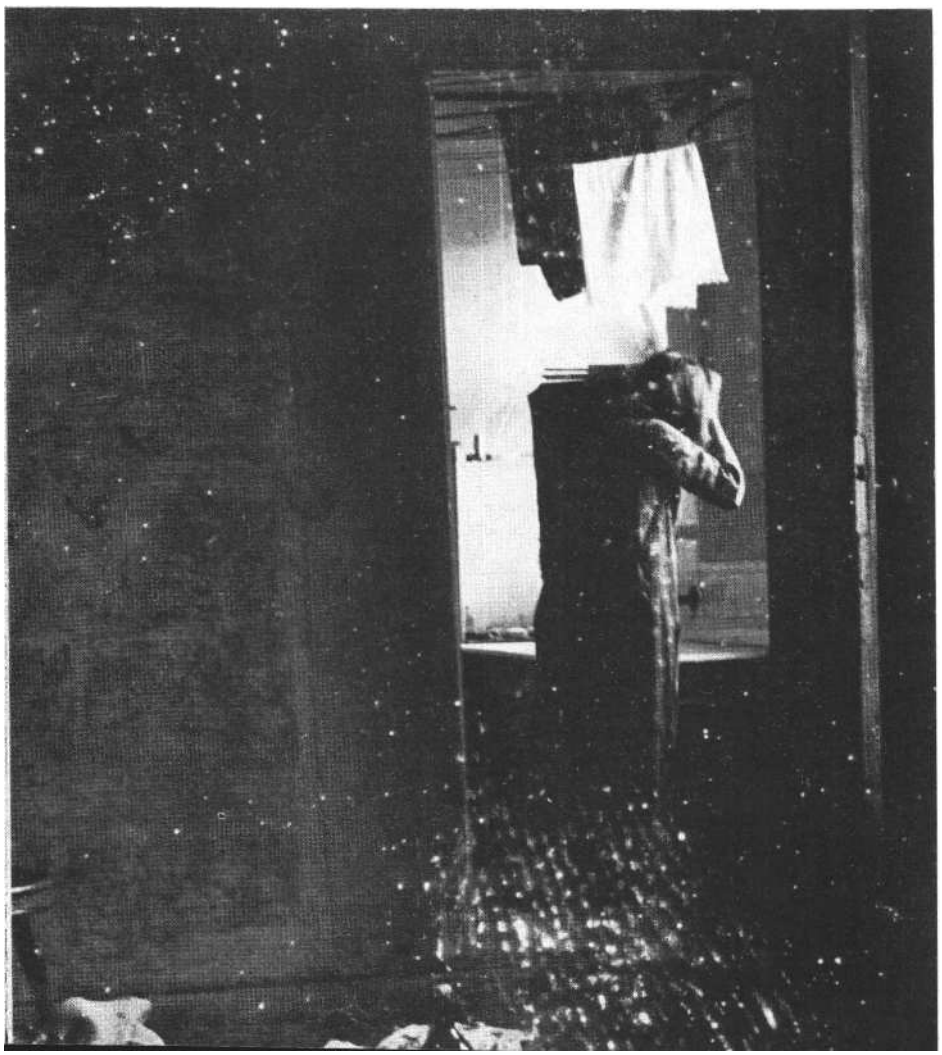
**Helyey László a kaposvári Cyranóban**

hető, homályos fényképeken (valaki valakit az ölébe emel, megint másvalaki imádkozik) mintha a színház lényegének egy interpretációját érhetnénk tetten. Ezek a képek homályosak és többértelműek, mint az emlékeink, csakhogy nem a szűrők és trükkök révén lettek azzá, hanem *ez* a homály és sötét volt a pontosság maximuma. Ennél többet ott nem láthatott néző: de még a szemünknél sokkal pontosabb és élesebb objektív sem.

Jeney képei emlékképek, szellemképek, olyan félálombéli és hajnali perceket idéznek, amelyek évekkel egy-egy előadás után tűnnek fel, keverve igazságot és álmokat, de kiirthatatlanul. Én nem lát(hat)tam Wajda Dosztojevszkijét, de azzal hízelgek magamnak, hogy Jeney nem sokkal többet láthatott, mint amit lefényképezett, és talán mindent lefényképezett.

Rogozsin és Miskin: mindörökre bezárva egy - megírt - szobába, ez volt az első és végtelen, kiismerhetetlen kép. Aztán Wajda képe minderről, az ő értelmezése. Majd a színészek képe Dosztojevszkijről, Wajdáról, önmagukról Miskinként és Rogozsinként. *Aztán* Jeney képei: aki megint csak értelmezte a képet.

**Részlet az Oszlopos Simeon kaposvári előadásából (Jeney István felvételei)**



Megítélésem szerint itt érhetnénk tetten Jeney egyik meghatározó szellemi előképét, Pilinszky színházát, azt, amit a kibírhatatlan színházi közöny ellenére ő hozott létre magyarul. Az elszabadult képeknek, a képpé tett szenvedésnek és felismerésnek a színháza ez, amely talán az előképből ered (amit szintén fényképeznek): a mindent egy végső mozdulatba sűrítő megoldások műfajából. Pilinszky egyik remekművének *az „Urbi et Orbi" - a testi szenvedésről* című drámájának pápái, a fekete és fehér pápa által szimbolizált dialektika, sötétség és világosság harcának műve: ez a metafizikaivá emelt biológiai kérdés á fényképezés *kémiai allegóriája.* (Jeney maga nagyít, hív elő, laborál, igencsak tudja, hogy a fotózás kémiai folyamata misztikus és szerves része a tevékenységének.)

*Végső soron e* fotók nem szorulnának interpretációra. Képek, úgy, hogy már azok, teljes értékű és autonóm magyarázatai a valóságnak, mindaz, amit ennek nyomán írhatunk, azt a képekből nyerhetjük. *Azaz a* színház, a leképezett, a képben nyeri el önmagát, másképp a valóság önmagában - egyébként ha nincs benne színház - értelmezhetetlen és idegen.

Jeney olyan bátran, halálos otthonossággal fényképez a színházban, mint Capa (aki számára a politika volt a legyőzendő démon) a világban, igen pontosan tudja, hogy az a sötétség, amelyből színészeit kiemeli és amely azokat körülveszi, egy cseppet sem barátságos, és azt is tudja, hogy a fény, mely megvilágíthatja őket, a fénykép óvó metszetei nélkül sajnos mérhetetlenül és indokolatlanul romlékony, amint az a történet, amit látott: mulandó.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

# Résumé

***Judit Szántó:***

***Une parabole romantique***

*Le Favori*, une pièce écrite il y a environ vingt ans de Gyula Illyés, reste une des plusimportantes dans l'oeuvre dramatique du grand poète. Créée en 1968, la tragédie analysant le conflit entre la morale et le pouvoir, vient d'être reprise à Kaposvár où la mise en scène de László Babarczy révèle une foi passionnée dans l'actualité vivante de l'oeuvre.

***Tamás Bécsy:***

***Les personnalités du « Ban Bánk »***

Au théâtre de Kecskemét qui justement porte le nom de l'auteur, on joue *Le Ban Bánk*, cette splendide tragédie classique de notre patrimoine écrite par József Katona, dans une mise en scène intéressante de Sándor G. Szőnyi qui se distingue par une lecture nouvelle de plusieurs parties de l'oeuvre.

***Péter Szántó:***

***Un piano sur le pied***

Au Théâtre de Pest on peut voir deux pièces en un acte à peine connues jusqu'ici de Milán Füst, auteur important de la première moitié de notre siècle. Du *Piano* et du *Révolté* le metteur en scène Péter Valló a réalisé un spectacle beau et spirituel qui, en égratignant, mais assez doucement, la sensibilité du spectateur, lui donne un frisson agréable.

***Júlia Szekrényesy:***

***Cécité royale***

Le drame historique *Le Roi Adalbert l'Aveugle* de János Székely, l'auteur hongrois vivant en Roumanie, analyse les rapports et les contradictions entre le pouvoir et la morale. Après avoir mis en scène la pièce en été, dans la cour du château de Gyula, László Marton vient de la reprendre au Théâtre de Pest. Les deux spectacles qui ne diffèrent que par quelques accents moins importants montrent les mêmes qualités et aussi les mêmes défauts.

***Katalin Róna:***

***Vague de chaleur***

Le théâtre de Nyíregyháza, fondé il y a un an, rend hommage a la mémoire d'un de ces membres fondateurs: sa première création de la nouvelle saison a été *Vague de chaleur* de Lajos Maróti, l'excellent auteur récemment décédé. Il s'agit du remaniement d'un texte déjà joué mais qui, même dans cette version nouvelle, laisse beaucoup à désirer.

***János Somlyai:***

***Comme un tour typique de la Ligue Nationale***

Le livre *Pourquoi le football hongrois est-il malade?* d'Antal Végh était un des succès fulminants des années récentes. La version théâtrale, conçue pour la troupe de Békéscsaba, va susciter bien moins d'émois; la pièce intitulée *Ce fut beau, les gars!* n'est pas capable d'ériger ce modèle social qu'elle ambitionnerait.

***András Pályi:***

***Présence et ironie***

La représentation à Kaposvár de la pièce *Marat/Sade* de Peter Weiss était un événement de première importance de la saison passée. Le spectacle a obtenu le prix des critiques pour la meilleure mise en scène de la saison 1981/82, en automne 1982 on l'a joué quatre fois à Budapest, puis au Festival BITEF de Belgrade d'où il remporta trois prix. A propos de ce succès tout à fait exceptionnel le critique revient à la représentation dont, dans notre numéro de mars 1982, nous avons déjà publié une critique; cette fois-ci il est surtout question des interprétations individuelles des acteurs.

***Judit Csáki:***

***Conversations au sujet du profile***

Dans notre série d'interviews donnant la parole aux dirigeants du théâtre hongrois d'aujourd'hui, c'est maintenant le tour de László Babarczy, directeur du Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár. Parmi nos théâtres, celui-ci jouit indubitablement d'une réputation particulière: leurs efforts de renouveler le langage théâtral ont été accueillis avec enthousiasme mais aussi avec des doutes. Dans l'interview présent l'accent est mis surtout sur les problèmes artistiques d'un atelier créateur.

***András Gervai:***

***Un interview inédit avec Lajos Maróti***

Il y a des années, l'Institut Hongrois du Théâtre a préparé une série d'interviews avec auteurs, metteurs en scène et dramaturges au sujet de la situation du théâtre et de la littérature dramatique en Hongrie et des rapports entre auteur et théâtre. Le présent interview avec Lajos Maróti, l'auteur décédé récemment a également fait partie de cette enquête.

***István Nánay:***

***Le sacrifice***

C'est le théâtre Thália de Kassa, un des foyers du théâtre hongrois en Tchécoslovaquie qui a présenté *Le sacrifice* de László Tóth, poète hongrois vivant dans ce pays. La pièce poétique qui s'inspire de la ballade populaire *Clément le Maçon* a été interprétée par les acteurs de Kassa comme un théâtre rituel.

***Ilona Csillag:***

***L'acteur en Amérique***

La formation de l'acteur aux États-Unis a donné naissance à plusieurs «écoles» distinguées qui, au cours des décennies passées, subissaient d'importants changements. L'étude d'Ilona Csillag examine le processus d'évolution du théâtre américain pour en tirer certaines leçons dont notre théâtre peut lui aussi profiter.

***József Hekli:***

***Une esquisse de la dramaturgie d'Arbousov***

Aléxis Arbousov, le doyen de la littérature dramatique soviétique contemporaine, appartient aux meilleurs représentants de la ligne dite tchékhovienne. Notre collaborateur fait le bilan de cette carrière, à partir de *Tania*, la premiere pièce importante du maitre jusqu'aux *Jeux cruels*, son texte le plus récent, en dégageant surtout la ligne de l'évolution de sa dramaturgie.

***Elek Selmeczi:***

***Qu'est-ce que Monsieur C. a vu au thèâtre des marionnettes?***

C'est Heinrich von Kleist qui introduisit Monsieur C. aux lettres du monde quand, dans son essai *Sur le théatre des marionnettes*, il en fit le porte-paroles de ses idées au sujet de l'esthètique du thèâtre. Dans son ètude, Elek Selmeczi relète ce qui, des idèes kleistiennes, survit dans le thèâtre de la posfèritè.

***Anna Földes:***

***Drames et documents***

C'est dans une publication posthume en trois volumes que viennent de paraître les pièces de théâtre d'István Örkény, un des plus importants auteurs hongrois des dernieres décennies. En plus des textes, les volumes offrent aussi les documents et la correspondance relatifs aux oeuvres elles-mêmes et c'est devant ce «fond» fraîchement découvert que notre critique dresse un nouveau bilan de l'art du maître.

***Péter György:***

***La découverte et la sauvegarde de la réalité***

Une exposition organisée à Szolnok révèle un aspect peu connu de l'acteur István Jeney: ses photos théâtrales reflètent, selon notre critique, une conception fort personnelle de l'art du théâtre.