SZÍNHÁZ

Both Béla: Színész és rendező
Lengyel György: A korszerű színház művésze
Gábor István: Színházi előadások vidéken
Devecseri Gábor: „Vadakat terelő juhász"
(Emlékezés Ascher Oszkár sírkövénél)
Gábor Miklós: Rossz társaságban, II. rész
Jánosa Lajos: Művészet vagy iparkodás?
Dersi Tamás: A totális színház és a tartalom
Jean-Claude van Itallie: Motel (Egyfelvonásos)

69

6

SZÍNHÁZ

II. ÉVFOLYAM 6. SZÁM • 1969. JÚNIUS

BOTH BÉLA

TARTALOM

Színész és rendező [1]

LENGYEL GYÖRGY *A korszerű színház művésze [5]*

FÖLDES ANNA

Magyar játékszín

Vita-interjú Szabó Györggyel [10]

MAJOROS JÓZSEF *„Mily komázás az istenekkel!" [14]*

FÁY GÁBOR *Unalom és bűvészmutatvány [17]*

SZÜCS LÁSZLÓ *Goethe és Aba Sámuel [20]*

GÁBOR ISTVAN *Színházi előadások vidéken [20]*

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR *Az ürügy Veszprémben [23]*

DEVECSERI GÁBOR

Arcok és maszkok

„Vadakat terelő Juhász" [24]

MÁRTON VERA *Kerényi Imre három víg játékrendezése [26]*

GÁCH MARIANNE

Négyszemközt

Gobbi Hilda [31]

GÁBOR MIKLÓS

Műhely

Rossz társaságban (II. rész) [34]

JÁNOSA LAJOS

Fórum és disputa

Művészet vagy iparkodás? [43]

MÉSZÁROS TAMÁS *Variációk egy témára [45]*

SIKLÓS OLGA *Az író és a színház [48]*

DER SITAMÁS *A totális színház és a tartalom [50]*

PÁLYI ANDRÁS *Abszurd színház — magyar módra i'*

SALAMON PÁL *Kié a színház? [55]*

NÁDASS JÓZSEF

Színháztörténet

Egy színházi előadás 1919-ben [56]

SELMECZI ELEK *Az eltűnt előadás felügyelői jelentés [59]*

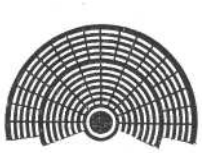
JEAN -CLAUDE VAN ITALLIE

Dráma

Jean-Claude van Itallie és az America Hurrah (K. K. S.) [61]

Motel (Egyfelvonásos) [62]

A fényképeket az MTI és Iklády László készítette



BOTH BÉLA

Színész és ***rendező***

Egy olvasópróba után

1. Ezt jól kifogtuk.
2. Ezt ki.
3. Hat hét nem a világ.
4. Csak éppen belegebedünk.
5. Nincs igazatok. Az tény, hogy a darab nem jó. De ki tehet róla? Igaz, hogy nem lesz sikere, de ilyen is volt már a történelemben. A lényeg az, hogy a figurák jók. Meg kell csinálni. Ez a mi dolgunk. A baj az, hogy nem hagyják a színészt játszani. A baj az, *hogy* most majd jön a nagy magyarázkodás, az ideológiai blabla, s a végén az is elromlik, ami még jó is lehetne. Az a baj, hogy nem a színészre épül a színház. Hogy nem azt tartja legdöntőbb feladatának, hogy Felszikráztassa a színészt. De mit lehet tenni? A végén mégiscsak mi visszük a bőrünket a vásárra. Ne csüggedjetek. Meg kell próbálni a lehetetlent is. Na, viszlát! Ne csüggedjetek!

1. Könnyű neki.
2. Isteni szerep; megint egy isteni szerep, s még van szíve azt mondani: ne csüggedjetek.
3. Meg lehet érteni.
4. Persze, hogy meg lehet érteni. Elvégre mindent meg lehet érteni. És jól is lehet élni. Egyeseknek. „Felszikráztatni a színészt!" Ó, irgalom atyja! Na jó, ne szólj szám Felszikráztatni a színészt!" Pá, uraim.

i. Ezzel megint kitoltak.

2. Meg is érdemli. Sose tudta befogni a száját.
3. Hát hagyták, hogy befogja? Édes istenem !

1. „Hagyták, hogy befogja?" Ez jó.
2. Jó. De nem nekünk. Jössz?

i. Maradok.

Csak színészeknek!

Nem tudok nagyobb gyötrelmet elképzelni, mint egy rossz rendező keze alatt dolgozni. A rossz rendező jellemzői:

a) kitűnő rendezőnek tartja magát,
b) maximálisan élni akar hatalmával,
c) sokat beszél,
d) tévedhetetlen,
e) ötletgazdag.

Ezek a tulajdonságok persze - nemritkán - megtévesztik a színészeket, a kritikusokat is. Az sem lehetetlen, hogy „alkotása" sikert ér el, s a siker a hatásos és látványos tulajdonságokkal együtt nevet, rangot, hitelt biztosít a rendezőnek. Olykor nem is kevés időre. Esetleg egész életére. De azért igazán mégiscsak rossz rendező az illető.

A rossz rendező csodálatosan tud gyönyörködni saját munkájában. A rossz rendező élvezi, mikor instrukciókat ad, leginkább azt élvezi, amikor „megmutatja" a színésznek: mit kell csinálnia. (A jó rendező is megmutatja, ha *muszáj,* de olyankor kissé mindig szégyelli magát, mert tudja: a színész számára - a jó színész számára - meg-alázó az előjátszás lekopírozása.) A rossz rendező szereti idézni önmagát, szeret ra-

gaszkodni elképzeléseihez, nem engedi közel magához a kételkedést, folyton bízik, folyton biztat, animál és agitál, könny és mosoly, fáradhatatlan és sziporkázó, kimeríthetetlenül optimista, maga az előre meg-tervezett győzelem. S ha netalán megbukik, állva hal meg: nem rajta múlt.

A rossz rendezőt sokan szeretik. Szere-tik a rossz színészek, mert mindent meg-mond nekik. Megmond és megmutat. Nem kell mellette gondolkozni. Nem kell töprengeni: mit, hogyan? Ő arra van, hogy döntsön, és ne változtasson. A rossz rendező pedig nem változtat. Es ez nagy megnyugtató. Nem kell új állásokon, új elképzeléseken meditálni. A rossz rendezőt szeretik a „spilázó" színészek : érzéke van az ezerarcúság iránt, és hálás érte. A rossz rendező mellett viszonylag nyugalmas az élet: soha nem fogy ki az ötletekből. Tud adni tippeket. Meg tudja szervezni az entrée-t és az abgangot. Még a tapsrendet is. A rossz rendezőnek vannak hívei a közönség körében is. A rossz rendező munkájában a legritkább esetben lehet csalódni. Mindenhez ért, mindent tud, biztosra megy, kezdve a szereposztástól a hatásos világításig és a lassú függönyig. A rossz rendező aranyat ér.

És milyen a jó rendező?

A jó rendező - nem is olyan jó.

A jó rendező (ha van egyáltalán) elég sok gyötrelmet tud okozni. Az ilyen ember jellemzői :

a) hajlamos a kételkedésre,

b) nem tartja magát okvetlenül csalhatatlannak,

c) elégedetlen,

d) hajlik a változtatásokra, az újrakeresésre,

e) s mindezek mellett szigorú, precíz, pontos és megvesztegethetetlen.

A jó rendező mellett többnyire nincs olyan jó dolga a színésznek, mint a rossz mellett. A jó rendező olyasmit kíván, ami méltatlan egy felnőtt színészhez. Pontos és alapos szövegtudást. Nem akarja megérteni, hogy a próbákon tanulják meg a szöveget. A „jó" rendező képes hangsúlyokon rágód-ni, s ma felforgatni, amit tegnap beállított. Keresgél és akadékoskodik. Olykor talán maga se tudja, hogy mit akar. A „jó" rendező ellensége a legbiztosabb, leginkább kipróbált megoldásoknak, meg akarja fosztani a színészt bevált hatáseszközeitől, akadályokat gördít az útjába, néha úgy tűnik: ellensége mindennek, ami siker, ami kézen-fekvő, ami szép és jó. A „jó" rendezőt bizony sokan nem szeretik.

És én nem tudok mégse nagyobb örömet elképzelni egy színész számára, mint egy valóban jó rendező irányítása mellett dolgozni.

Csak rendezőknek!

Engem mindig meglep az a vissza-visszatérő kritikusi szemlélet (ami egyébként teljesen megfelel a közönség elképzelésének is), amely a rendező tevékenységét valamiképpen a dekoráció, a világítás, a fényhatások megszervezésében és irányításában látja. No, persze a színészi játékban is hajlandó a kritika némi rendezői sugalmazást feltételezni. De inkább csak úgy másodlagosan.

Ezzel a nézettel szemben a valóság az, hogy a rendezői tevékenység legdöntőbb, legjelentősebb része éppen az a "karmesteri" művészet, amely az egyes szerepek megvalósítóinak, a színészeknek a munkáját bontakoztatja ki, irányítja, és hangolja össze. Ez a rendezői munka a szereposztással kezdődik el, s állandó küzdelemben folyik. Küzdelemben éppen a színésszel, azzal, akivel a „győzelmet" ki akarja vívni, pontosabban vívatni.

Miért kell a rendezőnek harcolnia a színésszel? Hiszen egyazon cél lebeg előttük, ugyanazt akarják, azonos sikerre tör-nek mindketten. Miért vetődik fel újra és újra a kérdés: színész - vagy rendező? A közhelyfelelet: „Mert a színész szerep-ben gondolkozik, a rendező viszont darabban." Én azt hiszem, nem ilyen egyszerű az ellentét. Inkább úgy fogalmaznám meg, hogy a stratégiai cél - optimális esetben - azonos, a taktikai megoldások kérdésében viszont csaknem mindig eltérőek a vélemények.

Hányszor hangzott el már közvetlenül az

olvasópróba után a színészek részéről az elmarasztaló vélemény: „Már megint pap! Be vagyok skatulyázva!" Vagy: „Éppen fordítva kellett volna kiosztani, a vak is látja!" Ki ne találkozott volna még a zsörtölődő véleménnyel: „Meddig ülünk még itt az asztalnál? Színpadra kellene már menni! Elfecséreljük az időt! Így nem lehet elkészülni! Teljesen felesleges ez a rengeteg elméletieskedés!" Vagy : „Ezt ki se elemeztük! Nem volt tisztázva! Meg kellett volna beszélni!"

A próbák beosztása tekintetében is rendszeres a panasz: „Miért vesszük az egészet? Ennek semmi értelme. Ez nem próba. Szeretnénk már egyszer részletesen belemenni az egyes jelenetekbe." Es nemritkán, ugyanannál a darabnál: „Még egy-szer sem mentünk végig. Fogalmam sincs a harmadik felvonásról. Egyszer már látni kellene az egészet. Nem lehet állandóan megállni, folyton ugyanazt nyaggatni. Így nem jutunk a végére sosem!"

A súgó miatt kitörő folytonos konfliktusok ! A direkt és indirekt szidalmak : „Miért nem segít? Látja, hogy tudom a szerepet, de *egy szót* csak feladhatna, ha megállok, nem?" Vagy: „Maga ne féljen, csak súgjon nyugodtan, kitől tart? Ne legyen ideges ! Magának nincs oka a félelem-re!" S esetleg ugyanazon a napon, ugyanaz a színész: „Miért súg? Nem látja, hogy tudom? Mit hajt! Még nincs bemutató! Ilyen súgó mellett nem lehet próbálni!"

Es az értelmezés elemei! Az egyes mondatok, az egyes hangsúlyok, a cezúrák, a szünetek! Az érthetetlen szavak. Az ezek miatt történő megállások. S az ingerültség, ami az ilyen megállások nyomában szüle-tik. „Miért kellett most emiatt megállni? Erre később is ráérünk. Most még igazán nem tartok ott, hogy ilyesmit meg tudjak jegyezni. Majd ha már tudom a szerepet!" És amikor elmúlt egy-két hét, s amikor ugyanazok a hibák jelentkeznek, amit a rendező most már múlhatatlanul szeretne kijavítani: „Most én ezen már nem tudok segíteni. Már annyira belém rögződött a régi, hogy csak zavar, ha emiatt megállunk. Előbb kellett volna, sokkal előbb!"

Így zajlik az élet, így folyik a munka, váltakozó hangulatok közepette, haladva és lemaradva, rettegve a hosszú próbaidő-szak, s remegve a bemutató „váratlanul" felbukkanó közelsége miatt. Minden nap győzelem, és minden nap kudarc is egy-ben. Az eredményért, a sikerért végzett közös felkészülés során a nyílt csatározások éppolyan gyakoriak a „harcostársak" között, mint a jól leplezett ellentétek. S hogy ezek *vannak,* mindkét fél tudja, és a darab-ra való előkészület mellett, azzal párhuzamosan, nemritkán egy másik mérkőzés is folyik - a színész és a rendező között: melyik bírja tovább idegekkel, melyik fog engedni, melyik marad felül?

Es megjelenik a pedagógia. A rendező érzi, tudja: nem érhet el jó eredményt, csak ha kibékíti a színészt, ha megnyugtat-ja, ha megszünteti ingerültségét. Tehát dicsérni kezd, ráhagy, elnéz; a színész pedig vagy készpénznek fogadja el a dicséretet, vagy gyanakvó lesz tőle; kialakul a kölcsönös őszintétlenség, a bizalom hiánya s egyúttal a bizalom túlzott hangoztatása is. A légkör meg van mérgezve. Az atmoszféra rohamosan romlik. Végletes, lesújtó vélemények fogalmazódnak meg itt is - ott is. Páni félelem keríti hatalmába a darab szereplőit (a rendezőt nem kevésbé), elérkezik a bemutató.

A tragikomikus befejezés - ha tegyük fel: siker van - az, hogy minden alkotó meg van győződve róla: ő, kizárólag ő verekedte ki ezt a sikert, annak *ellenére,* hogy ez a színész játszotta (ez a rendező rendezte). S a premierbanketten semmi akadálya sincs immár, hogy hálásan és a teljes őszinteség látszatával köszönjék meg egymásnak mindazt, amit a próbák folyamán végeztek, egymásért és *a közös* ügyért.

Színész vagy rendező?

A mi színházi hagyományaink úgy alakultak, hogy a színész nagyságának, népszerűségének magaslatára csak egészen kivételes esetekben jutott el (ha egyáltalán eljutott) egy-egy rendező. Közönségünk előtt sokkal ismertebb a színész - s nem is. csak az egészen kiváló -, mint a rendező, ha.

egészen kiváló is. Van ebben a jelenségben sok természetes, magától értetődő motívum. A színészt *látják* hivatása gyakorlása közben, a rendező munkájáról sokszor csak homályos vagy teljesen téves nézetek uralkodnak, propagálása messze elmarad a színészeké mögött, a produkcióból vajmi nehéz kihámozni egy kívülállónak: mi benne a rendezői erény, mi a színészi. Mind-ez azonban egyáltalán nem tragikus. Tragikomikussá lesz viszont a dolog, amikor egyik-másik kritikusunk a rendezőuralom túlkapásairól, elterebélyesedéséről nyilatkozik, s akarva-akaratlanul visszafelé forgatja az idő kerekét, arról a korszakról ábrándozva, amikor még a rendező személye és tevékenysége ismeretlen fogalom volt a színpadon. Mintha a commedia dell'artét kellene visszasírni az írott drámák eluralkodása miatt vagy bármilyen alacsonyabb fokú társadalmi szervezettséget a magasabb fokú ellenében! A rendező: a színház fejlődésének döntő jelentőségű produktuma; a rendezői tekintélyt és hatalmat, a rendezés művészetét nem elítélni, hanem növelni kell színházművészetünk fejlődése érdeké-ben.

Természetesen ezzel együtt kell járnia a rendezői *felelősség* növekedésének is.

A rendezőre a modern színházban rendkívüli feladat hárul, jogainak és kötelességeinek mértéke arányban kell hogy legyen feladata nagyságával. A dráma, a darab alapvető fontossága mellett (amit én semmi esetre sem vagyok hajlandó kisebbíteni) a legtöbb *a rendezőn* múlik. A rendezőn, aki persze tehetséges, felkészült színművészek nélkül csak katonák nélküli hadvezér, zenekar nélküli karmester; de tehetséges, felkészült és koncepciózus rendező nélkül darab és színészek is csak gyengébb minőségű produkcióra képesek - elvileg és gyakorlatilag egyaránt.

A rendező felelősségtudatán múlik nemcsak a darab sorsa, az egyes színészeké is. A rendezőt számos oldalról kell bírálni. Megértette-e a darabot, s életre keltette-e? (Én ehhez hozzátenném: a *darabot* keltet-te-e életre?) Megkereste-e és megtalálta-e azt az adott körülmények között elképzelhető *legjobb,* leghatásosabb koncepciót, megjelenítési formát, amely a darabot leginkább önnön értékei alapján szólaltatja meg? A színészeket „fel tudta-e szikráztatni", szintén saját képességeik maximális kibontakoztatása útján? Tudott-e a mához szól-ni, anélkül, *hogy* hamis aktualizálással csapta volna be a közönséget? Előre vitte-e a produkcióval a színházat? Megtett-e mindent (s ez a minden jelent-e egyáltalán valamit) a saját képességeinek, módszeré-nek, fejlettségének fokozása érdekében? S mindezeken túl (a darab, a színház, a maga s a színészek érdekeinek szolgálatán túl) tett-e egy lépést előre távolabbi, társa-dalmi célok szolgálatában? Ezekre kell felelnie a rendezőnek. Nem nyilatkozatban. A munkájával.

Ilyen igényt a rendezővel szemben! És egyben kezébe adni a maximális hatalmat, ami színházi produkciók létrehozásához szükséges. A színész-rendező ellentét pedig olyan ütemben fog megszűnni, amilyen ütemben a fejlődés elsorvasztja színházi életünkből az önzést, a szűklátókörűséget, a kényelmet és a gőgöt; s amilyen ütem-ben megszilárdítja az értelem, a kölcsönös megbecsülés s az önmagunkkal szemben támasztott igény megnövelésének eszméit.

AZ EGYETEMI SZÍNJÁTSZÓSTÍLUS

*gyors megváltozását mutatta a harvardi Dráma-Club előadása. Thomas Middleton „Nők, óvakodjatok a nőktől!" (**Women** Beware **Women)** című tragédiáját mint az erény és a bűn élethalálharcát mutatták be. A közönség már-már a bűn és kicsapongás mellett szavazott, amikor a darab végén az erkölcsről prédikáló püspök váratlanul és félreérthetetlenül ajánlatot tett a ministránsfiúnak.*

LENGYEL GYÖRGY

A korszerű színház művésze

Szabálytalan jegyzetek Georgij Tovsztonogovról

Megpróbáljuk felidézni a színház hétköznapjain az ünnepnap élményét, meg akarjuk fejteni az élmény titkát.

Kevés az olyan katartikus színházi este, mint *a Kispolgárok* Tovsztonogov rendezésében. Kevés az olyan élő, nagy színházi együttes, mint a Leningrádi Gorkij Drámai Színházé.

Fogynak a nagy külföldi színházi konstrukciók. A Moszkvai Művész Színház és a Berliner Ensemble kivételes örröksége, küzdelmes hagyományőrzése és továbbépítkezése nem hat olyan erővel ma, mint tegnap és tegnapelőtt. Az angol Shakespeare Színházban izgalmas tíz esztendős periódus ért véget, és az új vezetés munkáiban még nem láthatók Peter Hall és Peter Brook műveihez hasonlítható eszmei és stílustörekvések. A Laurence Olivier vezette Angol Nemzeti Színházban kiváló produkciók születnek, de a repertoár eklekticizmusa, a különféle rendezői stílusok egymás mellett jelentkezése nem ad sajátos arculatot az együttes-nek. Giorgio Strehler húsz év után elhagyta világhírűvé tett együttesét, a Piccolo Teatrót, Roger Planchon villeurbanne-i színházából nem érkeznek hírek olyan friss előadásokról, mint a híres Shakespeare- és Brecht-értelmezések vagy a hazánkban is bemutatott Dandin György. A TNP művészi arculata nem hasonlítható - egy-egy nevezetes produkció ellenére sem - a Jean Vilar vezette néhány évvel ezelőttihez, J. L. Barrault örök fiatalságának erejével teremt a cirkusz porondján sikert Rabelais-adaptációjával, de társulatteremtő koncepciója állandó színházi hajlék nélkül maradt.

Sok a perspektivikus, remek kísérlet világszerte, olyan, amit látni kellene és hatását érezni, Ljubimov Taganka Színházától Peter Brook londoni színészstúdiójáig, de a jelentős, hagyományt őrző, megújulni képes színházi organizmus egyre kevesebb világszerte és itthon is.

Ezért is olyan kivételes Tovsztonogov *Kispolgárok-rendezése* után örömünk -- és reményünk. Hiszen önmagunkról is szó van - a szocialista színház perspektívájáról.

Szembesíteni próbálom az élményt Tovsztonogov 1965-ben irt könyvével.* Keresem Tovsztonogov rendezői művészetének és társulatának „titkát". Könyvének fő motívuma a korszerű színház. Minden fejezetében, gondolatsorában és példájában, tervében erről be-szél. „A színház akkor győzött, amikor képes volt érzékelni az időt, és akkor szenvedett vereséget, amikor az élet illusztrálására vagy pedig a divat követésére vállalkozott. . . A tehetséggel együtt a kor minden alkotó törekvésünk legmagasabb bírája... A korszerűség egy-úttal a lakonikus stílust, a kifejezőeszközök maximális tisztaságát és konkrétságát, a színészi teljesítmények intellektuális tartalmát jelenti."**

A Gorkij Színház műsora

Hazai színikritikák és alkotói nyilatkozatok mostanában egyre többet foglalkoznak színházaink műsorösszeállításával, az eklektikus színházi program mellett és ellen érvelve. A közelmúlt másik polémiája színházaink profilját érintette; a több rendezői stílust magába

* Megjelent a Korszerű Színház sorozatban A rendező hivatása címmel, 1966-ban, Szekeres Zsuzsa fordításában. ** A korszerű színház c. cikkből, Népszabadság, 1969. április 12.

foglaló együttesekkel szembeállítva az egy rendező formálta színházat, keresve a magyar színházi élet további alakulásának útját, jobb lehetőségeit.

Tovsztonogov színháza érdekes példa arra, hogyan valósulhat meg markáns művészi egységben a világirodalom legkülönbözőbb műfajú remekeiből válogató műsor - a főrendező eszmei és stílustörekvéseinek, ars poeticájának foglalatában. (A színház orosz klasszikusok, szovjet művek mellett Shakespeare, Brecht drámáit és Arthur Miller több darabját is játssza.) Érdekes rímelést találhatunk Tovsztonogov költői realista elképzelései és Miller esztétikája között. „Hatalmas méretű művészetről álmodom, de a pszichologizáló s ebben az értelemben halk, »csendes« művészet híve vagyok. De ez a csend azoknak a laboratóriumoknak a csendjéhez hasonlítson, amelyekben a tudósok a természet legbonyolultabb fizikai, kémiai folyamataiba hatolnak be... az álmom az, hogy minden műfaj az emberi lélek mélyébe hatoljon." - írja Tovsztonogov.

A műsordarabok kiválasztását Tovsztonogov szerint nem az egyébként fontos színészi vagy rendezői adottságok határozzák meg: „A legjobb színészek által megszólaltatott legki-tűnőbb klasszikus színdarab is a galvanizált hullához hasonlít, ha problémái nem kapcsolód-nak korunkhoz, s nem izgatnak minket."

Kispolgárok

A Kispolgárok előadása bennünk, a megrázó élmény átélőiben különböző hullámokat vert. Az előadás hatásának elemzésekor a gorkiji mű újrafelfedezésére, újraolvasására gondolunk, a kötetlenebb szcenírozásra, a fény és a zenei effektusok merész alkalmazására, a színészi játékban megújultan érzékelhető nagy orosz színházi hagyományokra; a végletes szenvedélyekre és a pszichológiai jellemzés költői árnyalataira. Iró, mű és rendező kivételes találkozásának vagyunk tanúi, amelyben Tovsztonogov „bekapcsolódik az író áramkörébe" :

„...ha mindig az emocionális indíték kritériumát tartjuk szem előtt, teljesen váratlan felfedezésekre bukkanhatunk." Ilyen váratlan felfedezés Tovsztonogové: „a kispolgárság formái változnak, a lényeg azonban bárhol és bármikor, tehát ma is változatlan."

Ezért válik könyörtelenné, kínzóbbá és fojtogatóbbá, veszélyesebbé a Tovsztonogov látomása alapján életre kelő Gorkij-dráma, mint e mű bármely eddig látott előadásán. Csökken a részvét, a hasonlóság a csehovi hősökkel. Amikor Tatjánát nem engedi el apja Jelenával, az özveggyel pirogot sütni, nem jut eszünkbe - mint régebben mindig - a helyzet azonossága *a Ványa bácsi* II. felvonásának zárójelenetével, amikor Szonya és Jelena zenélését tiltja meg Szerebjákov. *A* Kispolgárokban erősebb a kiszolgáltatottság, a meg nem értés, a kitörés lehetetlensége, Tatjána bilincsei nehezebbek, mint Szonyáé. Tovsztonogov megtalálta az „érintkezési pontot" a mű és mai életünk között: „...képzettársításokat kell bennük (a nézőkben) keltenünk a múlt és jelen között. Ezzel mintegy átlépünk az időn és közel hozzuk a klasszikusokat korunkhoz."

Tovsztonogov egyik korábbi világhírű rendezése Gorkij *Barbárokja* volt, ennek rendezéséről szóló gondolatai értetik meg a *Kispolgárok* előadásának egyik legvonzóbb sajátosságát: tragikus-groteszk hangvételét. „ ... van a Barbárokban olyasmi, ami ma is érdekel minket. Ez pedig a barbárság, amely valamennyiünkben rejtőzik, ez a barbárság kandikál ki az önző szülői szeretet, a mások sorsával szembeni közömbösség mögül. Barbárság rejtőzhet a régi-módi zakó és a divatos nadrág mögött. Konszolidált barbárság és agresszív barbárság."

Az előadás kezdete előtt, a később is visszatérő zenemotívum alatt megvilágosodik a kortina; rajta csoportkép: a kispolgárok, a darab szereplői családi fényképtablón. Majd az előadás végén ugyanez a kép tér vissza: a már megismert szereplők azonos beállításban.

Tragikus-groteszk momentumok szövik át az előadás egészét, mindegyik a fő témának, a kispolgári lét anatómiájának kifejezője.

Pjotr (A. I. Boris zov és V. E. Recepter játszotta felváltva) a zongorán tetszelegve pötyög-

teti a Marseillaise-t, a környezetébe és életébe is már betolakodó forradalmi indulóval mint gyerekdallal játszadozik. Ilyen infantilis a kapcsolata az életformája elleni lázadással, a kitöréssel, a változással is. Tyetyerev mondja Besszemenovnak Pjotrról: „És a maga idején ugyanolyan kapzsi, gőgös és kegyetlen lesz, mint te vagy..."

Besszemenov (J. A. Lebegyev kiváló alakításában) tragikomikumának egyik része folytonos tekintélyt teremteni akarása, csökönyös sóvárgása a régi patriarchális rend után. Ezt provokáló indulattal is kész hangsúlyozni: például az ebédelésnél többször is megismétli az asztalhoz leülést, felállást, hogy Tatjána gyermeki, hűséges követését, utánzását újra és újra kikényszerítse.

Besszemenov és gyerekeinek vitája

Csökönyös odamondások, szemrehányások, áligazságok, feltépett indulatok, az apa reménytelen segíteni akarása és a gyerekek önvédő, gőgös elutasítása... Tatjána őrjöngő kapaszkodása, eszeveszett fel-le rohanása a szoba egy sarkában, a börtönébe zárt rab vicsorgó tehetetlenségét fejezi ki, „ellenpontozva" szavait. „A maga igazsága idegen nekünk. . . Nekünk már megvan a magunké..."

A II. felvonás végén a Tyetyerevnek valló, kitárulkozó Tatjána szavait felerősíti a monoton, idegesítő, lejárt gramofonlemezen sercegő tű zaja, még kínzóbbá teszi a lány vergődését. „Nem tudom, hogy miért fáradtam ki ennyire, miért unok ennyire mindent, de. . . értse meg, szörnyen unom. . ." Ki tudja, hányadszor jár így le Tatjána életereje.

Akulina, a mama (M. A. Prizvan-Szokolova nagyszerű megformálásában) örökös reménytelen jót akarása, vihart eloszlatni vágyó tehetetlensége teljesen komikussá válik, amikor lelepleződik ajtó mögötti hallgatózása. Gogol Revizorában jár így pórul Dobcsinszkij.

Besszemenov és Pjotr kibékülése, megrendülése, a feloldódó feszültség, az adott pillanatban átélt minden megoldás reményének érzelmessége, az összeölelkezés és sírás ringató hangulata - Besszemenov mint egy kisfiúnak, úgy öleli a huszonhatéves véndiák Pjotrnak a fejét - Moliére-komédiába illő hirtelenséggel reccsen szét. Amikor Besszemenov egy pillanatra félrenéz, Pjotr lábujjhegyen kiszökik a szobából, s mire az apa visszanéz, hűlt helyét leli.

Ez a helyzet ismétlődik szinte ugyanígy a IV. felvonásban Besszemenov és Pjotr között. Az ismétlődés az apa-fiú kapcsolat állandóságának kifejeződése.

Tatjána szerelme. A sűrűvérű, kielégítetlen szexuális vágytól feszülő lány félreérti Nyíl szánó, lágyabb gesztusát, és amint egyedül marad, lebontja börtönrács-kontyát, és szinte a szeretkezés előtti sóvárgó vágyban, a végletekig feszített idegállapotban lesz tanúja Nyíl és Polja szerelmének.

A magára maradó roncsra, Tatjánára rátör az életén uralkodó Besszemenov kiabálása: „Ki szórta ki a parazsat?! Sztyepanida. . . Sztyepanida! ! ! !"

A hangszórókkal felerősített szürrealista hangzavart Tatjána víziójaként halljuk. Ingmar Bergman látomásai, asszociációi jutnak eszembe, azokhoz hasonlítható a Tovsztonogov teremtette pillanat.

Az erkölcscsősz háziúr és a lakbér

Ez lehetne annak a csúfondáros helyzetnek a címe, ami Besszemenovék és Jelena között játszódik le. Besszemenov gyűlölete és lenézése Jelena iránt egy pillanat alatt elpárolog, amikor Jelena (L. J. Makarova csupa életerőből és játékos jókedvből szőtt alakítása) lakbért fizetni jön. Besszemenov komótos udvariassággal fogadja a fizetés hírére, aprólékosan számítja számológépén a tartozást, sőt merev és szálkás magatartásának páncéljából előbukkan a hajdani „férfitermészet" is. Akulina, a felesége mindezt kiszikkadt-irigyen figyeli, sőt Jelena távozása után még tudomásulvételét, szemethunyását is Besszemenov értésére hozza. S mindez zenére!. . . ami aláhúzza. kiemeli az e[g]ész helyzet torz képtelenségét.

A zenei motívumok felhasználásában Tovsztonogov követi könyvében leírt elképzeléseit, de tovább is lép azokon. *A Kispolgárok* a zenei hangsúlyok nélkül is előadható lenne, de különös érzelmi és groteszk többletet kapunk így. A zene mindenkor a helyzetek kiélezettségét fokozza.

Az orvos és a honorárium

A Tatjána öngyilkossága után érkező orvos (I. Zabludovszkij és G. A. Stilj megjelenítésében) pedáns, cvikkeres, a besszemenovi kispolgári réteg felett álló kis úriember. Mikor befejezte a vizitet, még várakozik, marad. A honoráriumra vár, Besszemenov hálásan kétszer is köszönetet mond neki, kezet ráz vele, s csak ekkor jut Besszemenov eszébe a tartozás. Az apa szégyelli átadni a pénzt, Pjotrnak adja oda, kihíva őt a másik szobába. Közben az orvos leül, s lezajlik Tyetyerevvel a beszélgetés. A fölényeskedő doktor visszahúzódik Tyetyerev felismerésekor. Végre Pjotr kijön, ő is az orvos kezét szorongatja, s a pénzt félszeg zavarában nem tudja hogyan átadni. Végül is az orvos szinte kitépi kezéből és kimegy. Erre a felejthetetlen életmozzanatra mondatnyi utalás van a drámában, de mint a többi említett epizód, ez is kitágítja, érzékletesebb é teszi a fő motívumot.

Besszemenov és a fiatalok

A IV. felvonásban a fiatalok vidám hangulatába, énekébe tör be a templomból hazaérkező Besszemenov és Akulina. Ez a találkozás adja az előadás egyik leggroteszkebb helyzetét. A fiatalok alig tudják visszafojtani jókedvüket, amit csak fokoz az elképedő Besszemenovék látványa. Csak Tatjána nem énekelt, csak ő nem nevet. Besszemenov később beszélni kezd hozzájuk, megpróbálja agyonrágott mérgeinek egyikét előadni a fiataloknak, de azok alig figyelnek rá, vagy kinevetik. Az ablakon énekszó szűrődik be, Besszemenov átkozódik még egyet, majd kimegy, s a fiatalok fellélegeznek. Csak Tatjána szedi a megkönnyebbülés öröme közben is cseppentős gyógyszerét.

Nagy veszekedés, nagy bánat

Az előadás legpoetikusabb, legkedvesebb alakja Percsihin (N. N. Trofimov játssza, vonzóan életszerető, őszintén derűs, naiv karaktert formálva, széphez vonzódó vitalitását hangsúlyozva). A nagy veszekedésben tántoríthatatlan, naivan nyílt beszéde különösen fokozza a helyzet szélsőséges ellentmondását. Ennek a felfokozott komikus haláltáncnak legmeglepőbb pillanata, amit Gorkij így ír le: „(Jelena elmegy, de maga után húzza Pjotrt is) Besszemenov (tehetetlenül körülnéz): Így állunk? (Váratlanul hangosan és gyorsan): Rendőr! Hívd azonnal! (toporzékol)"

Tovsztonogov és Lebegyev Besszemenovja lassú, nehéz léptekkel megy az ablakhoz, és pontos mozdulatokkal szedi le a párkányról a virágcserepeket, majd lassan feláll és kikiált: „Rendőr!" Épp olyan pontosan végzi mindezt el, mint ahogy kiszámolta Jelena tartozását. Komótosan.

A családi összeomlás, a fájdalom, a jajongás, a mély, sötét bánat kusza, zavaros és egyre elkeseredettebb, egyre torzabb jajszavai következnek, Besszemenov üvölt, Akulina jajveszékel, és a hatalmas Tyetyerev (P. P. Pankov lenyűgöző, bővérű karakterrajza) egyre megállíthatatlanabbul röhög. És a nevetés szól tovább később Percsihinben, amikor nevetgélve kibotorkál: „Csudabogarak".

Tatjána, aki ebben az előadásban E. A. Popova felejthetetlen alakításában talán a legvégletesebben éli, képviseli a csudabogár kispolgáriság tragédiáját és szörnyű komikumát, végül egyedül maradva a besötétedett szobában, ismét molyokat fedez fel, és vadászik rájuk.

Tovsztonogov rendezői költeményéből nagyon sok részletet lehetne kiragadni még, ha mást nem is keresnénk, csak a groteszk hangsúlyok momentumait. S ez természetesen csak

A LENINGRÁDI GORKIJ SZÍNHÁZ VENDÉGJÁTÉKA
GORKIJ: KISPOLGÁROK (RENDEZTE: G. TOVSZTONOGOV). E. A. POPOVA (TATJÁNA), J. A. LEBEGYEV (BESSZEMENOV), M. A. PRIZVAN-SZOKOLOVA (AKULINA IVANOVNA), K. J. LAVROV (NYIL)

A LENINGRÁDI GORKIJ SZÍNHÁZ VENDÉGJÁTÉKA
GORKIJ: KISPOLGÁROK (RENDEZTE: G. TOVSZTONOGOV), E. A. POPOVA (TATJÁNA)

A LENINGRÁDI GORKIJ SZÍNHÁZ VENDÉGJÁTÉKA
GORKIJ: KISPOLGÁROK
(RENDEZTE: G. TOVSZTONOGOV)
P. P. PANKOV (TYETYEREV)

A LENINGRÁDI GORKIJ SZÍNHÁZ VENDÉGJÁTÉKA
D. ÁLJ: AZ IGAZAT, CSAKIS A TISZTA IGAZAT
(RENDEZTE: G. TOVSZTONOGOV)
B. SZ. RIZSUHIN (SIMONS)

L. V. NYEVEDOMSZKIJ (JOHN REED)

egyik rétege a rendezésnek. A szerepek karakterrajzát sokszor merőben újjáformáló vagy továbbépítő színészi játék pszichológiai vezetése, a kapcsolatok árnyalatainak felfedezése vagy gazdagítása, a műfajteremtés, a merészen kialakított játékritmus mind, mind Tovsztonogov felfedező alkotásának értékei.

Az igazat, csakis a tiszta igazat

D. Álj dokumentumkrónikájának megrendezése érdekes kísérletet jelenthetett Tovsztonogov alkotópályáján. Könyvében még több helyütt kifejeződik vitája a dokumentumműfajjal, de ez az 1967-ben született rendezése a piscatori hagyomány egyik legértékesebb továbbfolytatása.

Bírósági tárgyalás, tanúk eskütétele, kihallgatása, narrátor - mindmegannyi, gyakran felhasznált dokumentumszínházi elem - Tovsztonogov kezében frissnek, érdekesnek hat. Nagyívű teátralitás és a szereplők hitelesen motivált, pszichológiailag végig igazolt magatartása teszi érdekessé az előadást. Zenei motívumok alkalmazása, a történelmi személyiségek filmsnittszerű beállításokban való megidézése, a narrátor szenvedélyes, dekoratív pátosza és a karakterek motivált élete alkotják Tovsztonogov rendezésének pilléreit.

Hat évvel ezelőtti emlékek, a Leningrádban látott, Tovsztonogov rendezte két előadás, a *Kórterem* és *az Óceán* emléke is a dokumentumelőadás tanulságát erősíti.

„A színház több mint két és félezer éves. Kifejezőeszközei végeredményben szintén nem határtalanok: színpadi tér és színészek, szavak, mozgás és szünetek, fény, zene és ritmus. De a szavaknak és mozdulatoknak, embereknek és jellemeknek, érzelmeknek és gondolatok-nak milyen végtelen kombinációs lehetősége rejlik a színház ősi és örökké új művészetében! A színház sorsa egyetlen körülménytől függ: soha nem szabad megállni, örökké kutatni kell a környező élet új gondolatait és kifejezőeszközeit."

Ezért válogat Tovsztonogov a külső eszközökből, amelyek hozzájárulnak a sajátos belső feszültség atmoszférájához, olyan színpadi levegő megteremtéséhez, amelyben a néző, mint egy átlátszó üvegen keresztül láthat bele a színész lelkének árnyalataiba.

A rendezői, alkotói többlet, a színészi játék kivételes, koncentrált ihletettsége avatta ezeket a régebben látott előadásokat is élménnyé. A „képzeletszerű" megoldások igényes ökonómiája, fantáziája - így *a Kórteremben az* orvosi műtét vetítése vagy az Óceánban a hajó életének, környezetének szuggesztív megteremtése - mindig az írói gondolatot segíti és építi rendezéseiben. Így valósul meg Tovsztonogov ars poeticája: „A rendező olyan művész, aki a szerzői koncepció mélyébe hatolva a maga kifejezőeszközeivel, a szerzőével adekvát új művészi képmást alkot."

A színház hétköznapjain sokat és sokan fogunk gondolni Tovsztonogovra és színházára. A közelmúlt élményének inspiráló hatása éppolyan erőteljes, mint tanulsága.

A vendégjátékok, külföldi előadások fetisizálása éppolyan végletekbe csap néha, mint közömbös, alig tudomásulvételük. Az elmúlt néhány esztendőben hazánkban járt színházi együttesek (csak kapásból említem a legizgalmasabb élmények közül a Moszkvai Művész Színház, a Berliner Ensemble, a De Lullo társulat, az angol Shakespeare-színház, a torinói Teatro Stabile, a varsói Atenaeum Színház szereplését) mind élményt és tanulságot jelen-tettek - épp úgy, mint minden kiváló hazai színházi előadás. De Tovsztonogov színházának „öröksége" értékesebb. A legaktuálisabb színházi problémákra, útkereséseinkre kapunk alkotó példát, a variációk, lehetőségek egyik modelljét.

Könyvének gondolatait szembesítve az előadásokkal, a korszerű szocialista színházról gondolkodás és a megvalósítás rímelésében rajzolódik ki Georgij Tovsztonogovnak ihlető művészete.

magyar
játékszín

FÖLDES ANNA

Vita-interjú Szabó Györggyel

Szabó György a drámaírói pályájának második premierjét megelőzö nyilatkozatokban még nyomatékosan kéri nézöit, azonosítsák végre a drámaírót a „másik" Szabó Györggyel, a filológussal és esztétával, a futurizmus monográfusával, a Képek és lagúnák című velencei művészeti esszé szerzöjével. Mindezek ellenében viszont nem kér sem kegyeket, sem méltányosságot *a Szekrénybe zárt szerelem* nézőitöl: sőt, hangsúlyozza, nem szeretné, ha elnézö mércével mérnék.

Szabó György darabján lehet és érdemes vitatkozni. De vitathatatlan végre a tény, hogy újra olyan dráma született, amely nem elnézésre, hanem kritikára érdemes.

- Bevezetőben a legsematikusabb kérdést tenném fel: milyen út vezetett Szabó György pályáján a drámához? Ám hogy mégse legyen annyira konvencionális, szeretném kicsit szorosabbra fogni: tehertételt vagy előnyt jelentett, hogy filoszként ostromolta meg a színpadot?

- Tulajdonképpen mind a kettöt. Ha személyes oldalról közelítem meg, inkább elönyt. Hiszem, hogy a színház és a drámaírás is szakma, amelyet meg kell tanulni. Megvan a saját jel-rendszere, technikája, amelynek elsajátításához könnyebbséget ad a modern irodalomban és művészetben való jártasság. Sohasem hittem a vad zsenikben, a feltörő nyers alkotóeröben, de ma tudom, hogy a modern világ problémáinak megfejtése - amely a művész küldetése is - a legbonyolultabb szellemi eröpróba. Gyakran vádoltak szétszórtsággal, hogy túlságosan sok mindennel foglalkozom. Pedig én minden oldalról egyetlen fókusz felé szeretnék közelíteni: a huszadik század emberének a világban elfoglalt helye izgat, akár a futurizmusról, az avantgarderól vagy a magam höseiröl írok. Gyerekkoromtól álmom és célom a színház, de remélem, hogy nem volt felesleges megjárni hozzá azt az utat, ami a bibliográfiai munkáktól, a Nyugat-repertórium szerkesztésétöl századunk művészetének komplex tanulmányozásán keresztül a drámához vezetett. Úgy érzem segítettek az elméleti úton megszerzett tanulságok és tapasztalatok is, Pirandello vagy Brecht műveinek ismerete.

(Érdekes módon nem itt, hanem csak a beszélgetés egy későbbi fordulatánál utal Szabó György az elönyök árnyoldalára: arra, hogy a szakma szótárának túlságosan alapos ismerete néha görcsöt is okozhat. Felidézheti a konstruáltság veszélyét. Mert az az író, aki nem tudja leküzdeni az elraktározott receptek követésének kísértését, könnyen válik valóban rutinier-vá. De hozzáteszi azt is, hogy reméli, az új dráma vallomásos jellege megóvta őt a szakma ilyenfajta csapdáitól.)

- Ugyanakkor a közvélemény szemében egyértelműen handicapnek számít a filosz múlt. Szellemi életünk megmerevedett struktúrája szerint mindenkinek egy meghatározott skatulyában vagy mondjuk kategóriában van a helye. Aki bibliográfusnak indul, az törekedjék arra, hogy szorgalmas filoszpályát fusson be, doktoráljon, írja meg a kandidátusi disszertációját. Aki művészeti kritikákat követ el az ÉS-ben, az vállalja szakmájának nem is elsősorban, hanem kizárólagosan a képzőművészetet, és ki-ki érezze jól magát a neki kiutalt Prokrusztészágyban. Ha pedig nem hajlandó rá, akkor vállalnia kell a renitenskedőket megilletö gyanakvást.

- És *maga vállalja?*

- Meggyőzödéssel, és nem is elődök nélkül! Szerb Antalék nemzedékében sem határolódott el olyan élesen az esszéista és a regényíró, mint

ahogyan sokan elvárnák. Illyés Gyulát is joggal illetné az akadémikusi cím. A huszadik század második felében szerintem nem lehet úgy feltenni a kérdést, hogy valaki *vagy* művész, *vagy* gondolkodó.

- *Sajnos mégis azt tapasztaljuk, hogy az intellektualitás hiánycikk az irodalomban. Ez a hiány sokszor tehetséges írók munkáját is degradálja, súlytalanabbá teszi.*

- Ugyanakkor viszont az intellektualitást a művészettel kapcsolatos jelzőként - még a kritikusi gyakorlatban is - diszkreditálták. Legtöbbször érzelmi töltés nélküli, lombik világú művekkel kapcsolatban használják, és éppen ezért sértő.

- *Maga sem vállalja?*

- Vállalom, azzal a megkülönböztetéssel, hogy szerintem a korszerű intellektualitás komplex emberi tartalmak hordozója, és megköveteli a művek értelmi és érzelmi töltésének teljességét.

Szabó György nem most jelentkezett a színházi világban. Öt évvel ezelőtt Miskolcon drámapályázatot nyert, és akkor bemutatott, könyvalakban is kiadott drámája, *a játék és igazság* biztató indulás volt. Újraolvasva sem egyszerűen pirandellói játék, hanem lényeges korproblémák többsíkú - bár eléggé egyenetlen - felvetése. De a folytatás fél évtizedig váratott magára.

- Ma már úgy érzem, kamaszmunka volt. Szertelen, túl sokat beszélnek benne. Sokszor választottam a könnyebbik színpadi megoldást. A narrátor is többnyire azt képviseli. Mégis csalódást okozott a dráma fogadtatása. Nem szerencsés pillanatban és nem szerencsés módon találkoztam a színházzal. A kritikák után meginogtam, nem volt bemérési lehetőségem. És színházat csinálni nem lehet egyedül. De nem csinálni sem könnyű annak, aki már egy-szer belekóstolt. Hiszen egy színházi villanyszerelőnek sincs szíve - több pénzért sem - otthagyni a színházat. Nekem öt év kellett hozzá, hogy újra győzzön a kísértés, a gyerekkorom óta élö szenvedély... De az igazat megvallva ma is úgy érzem, hogy hibáival együtt volt abban a darabban valami. Valami, ami fontos. Az értelmetlenül eltöltött évek kritikája.. .

- *Ennyiben a játék és igazság eszmei rokona az új darabnak. Kovács mérnök életének csődje is a befelé fordult, passzív lét értelmetlensége és kudarca.*

- Valóban, ez a gondolat, ez a probléma az én írói monomániám. Személyes ügyem, mert mindennél jobban izgat ma is, mit tehetünk azért, hogy értelmet és tartalmat adjunk a ránk kiszabott életnek. Ugyanakkor társadalmi érvényűnek is érzem, és a személyes hevület forrás és eszköz arra, hogy az író egész életre szóló programot vagy talán szerényebben, tippet adjon a többi embernek. Mert az élet nem ismételhetö! Tudom, hogy a téma így megfogalmazva banalitás. De minden lényeges téma és tartalom az. Ha most hirtelen megkérdezik magától, miért él - mindenképpen banalitást válaszol, vagy pedig a kikristályosodott formulák és katekizmusok elkerülésére valami túlságosan bonyolultat. De a színház nem válaszolhat olyan bonyolultan, hogy a néző ne tudja követni. Annál kevésbé, minél lényegesebb, minél közérdekűbb dolgokról beszélnek a színpadon. Az élet értelme, az emberi boldogság pedig - ha ugyan szabad ezt a néha lejáratott, túlcukrozott, de alapjában fontos tartalmat hordozó szót használnom - minden ember gondja. Valahányszor elöadást, ankétot tartottam a modern művészet kérdésé-ről, Bartóktól és Picassótól mindig eljutottunk a század égetö gondjaihoz, az emberi élet tartalmához. Ez az a probléma, amely a könyvheti kultúrműsorok hallgatóját éppen úgy izgatja, mint a vonaton megismert nyugdíjas mozdony-vezetőt. Erre a kérdésre próbálnak választ adni az írók, és ez az én legfontosabb közölnivalóm is. Ha már lehetőséget kapok arra, hogy a szín-házat, a színpadot mint fórumot igénybe vegyem, becsületbeli kötelességnek érzem, hogy erröl a számomra legfontosabb ügyről beszéljek.

A Szekrénybe zárt szerelem legfontosabb érdeme, hogy sok álproblémát feszegető színmű, a drámában is a magánügy szintjén rekedő konfliktus után valóban korkérdésekre keres választ. Ehhez képest kielégítetlenül hagyott az a magyarázat, amelyben a szerzö a gyűjtögetés leleplezését, az ellene való állásfoglalást jelöli meg drámája alapkérdésének.

- A szinopszis nemcsak a legértelmetlenebb, de a legnehezebb műfaj is! Nem akarok nagyképű lenni, de amíg a színlap hátára alkalmas szöveget fogalmaztam, az járt az eszemben, hogy mit mondanék a Hamletről? A töprengés drámája? Persze hogy az, de ezzel csak egyetlen szálat emelek ki a nyolcvan közül. Maga a mű - ha valóban az - ezerszer több, mint a tartalma. Mert igaz, hogy egy kristályt meg lehet fogni a két lapjánál, de azért mégis attól kristály, hogy még harminchat másik lapja is van. Ami-kor az ember egy dráma „lényegét" tolmácsol-ja, legfeljebb a szobor drótvázát mutatja fel, azt amire az agyagot rakják. A drótváz pedig nem árulja el, hogy remekmű lesz-e belőle vagy tucattermék.

- Ha a drámám lényegét alkotó gondolatok-

ról beszélek, valójában csak egy tizenhatkábeles telefonközpont segítségével érzékeltethetném ezek szimultaneitását. Elöszóban az időbeliség, a sorrend szükségszerűen - és szükségtelenül! - differenciál. Amikor legutóbb egy interjúban a gyűjtögetést emeltem ki, azért tettem, mert arra gondoltam, hogy a drámának ez a legkülső köre, a tárgyak fetisizmusának leleplezése az, ami a legtöbb emberhez szól. Ennek a motívumait - a szekrénybe zárt gyerekkori kisvonatot - a modern drámában járatlan néző is elsö hallás-ra megérti, és ha csak ezt az egy problémát, igazságot viszi haza, már nem írtam hiába. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy a dráma külsö köréböl befelé haladva ne törekedtem volna ennél bonyolultabb igazságok kimondására is. A rabszolgák boldogságeszményének és a kiteljesedö ember életfelfogásának szembeállításával bizonyítani akartam. Bizonyítani, hogy aki az élet célját nem az emberben látja, annak az útja az embertelenséghez, annak legkülönbözöbb változataihoz vezet. Apcika fejbólintása - amelyben a Zen-buddhizmus vulgarizált változata ölt testet - tulajdonképpen egy töröl fakad Olivér abszolút playboy logikájával. Meg-próbáltam felvillantani a vak alárendeltség, a kínaiság, az amerikanizmus riasztó lehetőségeit csak azért, hogy világossá tegyem: egy primitív fetisizmus alapjáról csak újabb, önállósuló fétisekhez lehet eljutni.

- A logikáját elfogadom még akkor is, ha a variációk és lehetőségek ilyenfajta konkretizálása némileg meglep.. .

– De azt remélem, érzi a darabban, hogy a tárgyak mítosza csak a kezdet.

A darabnak ez a síkja - a tárgyak mítoszának leleplezése, a kispolgáriság és a sztálinizmus atmoszférájának kritikája - egyértelmű és művészileg erőteljes. Lényegesen halványabb viszont az ellenpólus, amire a szerző utal. Sem Herminke álma, sem az öreg ellenőr idillje nem alkalmas még az emberi kiteljesedés lehetöségének felvillantására sem.

- Nem is lehet ez a funkciójuk. A menekülés és az idill vágya - nem program. Az ellenőr két-száz négyszögöles kertje sem az.

– Az igazság az, hogy az ember hörcsögtermészetéröl többet tudunk. Mélyebben és többrétűbben ismerjük. Az új, kiteljesedö embereszményt viszont még társadalmi méretekben inkább csak keressük. Elképzelésem szerint az igazi ellenpólust alkotó, helyes boldogságeszménynek nem a színpadon, hanem a nézöben kell megszületnie és kialakulnia.

Nyilatkozatában maga is kérdő hangsúllyal veti fel, hogy vajon kitermeli-e az előadás a nézőben azt az „ellenszérumot", amely segítségé-re lesz, hogy saját hétköznapjaiban ellenálljon az ártalmas illúziók csábításának. Nem lehet, hogy biztosabb lenne a kívánt reakció, ha a darabon belüli második pólus erőteljesebben ki-rajzolódna? Nem valamiféle „pozitív erő" jelenlétére, beavatkozására gondolok, nem a tan-mesék megnyugtató megoldását hiányolom, ha-nem talán éppen ellenkezőleg. A drámai feszültség katarzist kiváltó fokozását. . . Elképzelhetö, hogy Herminke kiszolgáltatottságának alaposabb motiválásával, a színen levö erök kíméletlenebb összecsapásával intenzívebb érzelmi és értelmi reakciót váltott volna ki a cselekmény. A drámán belül végig megvolt a lehetőség a feszültség fokozására. De amíg az első részben maximálisan ki is aknázza ezt, a második részben engedett ez a drámai szorítás. Nem véletlen, hogy a bírálatok többsége szóvá teszi, hogy a játék második felére mintha ellötte volna a puskaporát. Voltaképpen az első rész végén felberregö négy csengetés - Olivér befogadása a családba - le-zárja a drámát. Minden további akció lényege, a szentesített szabályzat további szigorítása, a korszerűtlen kóceráj technikai korszerűsítése, a börtönélet eszményítése - lényegében benne van az elsö részben.

– Nem hiszem, hogy a nézők többsége az elsö rész végére eljutna az általam szuggerált konklúzióhoz. Söt, azt tapasztaltam, hogy Olivérben nemcsak megjelenése pillanatában, hanem jó ideig még késöbb is afféle szabadító höst, James Bondot látnak, neki drukkolnak.. .

Lehet, hogy a szerző nem bízik saját eszközeiben? Szerintem már a vizsga jelenete is tökéletesen leleplezi, hogy Olinak Mamm-mal egy sínen, egy srófra jár az agya. Hogy nemcsak a közhelyekben, de életfelfogásban is találkoznak. Söt, a szabadító lovag még elöbb is színt vall, amikor szóvá teszi a kóceráj kisszerűségét, és elégedetlen az ö megérkezése pillanatáig érvényesülö szellemi kapacitással. Ehhez képest a második rész már akcióban és gondolatban is kevés újat ad. Hogy őszinte legyek, nem is látom világosan, mi volt a felvonás funkciója, illetve koncepciója.

– Eljutni az abszurdumig. Végpontot teremteni. Ha az elsö felvonásban lelepleződnek azok, akik nem használják a frizsidert, ez a fokozat azokat mutatja be, akik már szolgálják. Amikor a kvarclámpa pótolja höseimnek a napot - a konzumjólét már az örületben tetözik.. .

Kérdések, feleletek sorával. sem sikerül teljesen közös nevezőre jutni. Szabó György - érthető módon - magyarázza, menti a dráma ismét-lésre, illetve fokozásra kondicionált második részét is. Érvei sorában többször visszatér, hogy a közönség számára így válik az írói gondolat világossá. De azért egy ponton mégis egyetértünk, hogy tudniillik a második rész, amely cselekményében Olivér leleplezésének felsö fokára szorítkozik, gazdagabb és művészileg hatásosabb lett volna, ha nem éri be az ismétlés-fokozás dramaturgiai lehetöségével, hanem mélyíti és szélesíti a konfliktust. Volt kritika, amely szinte receptet kínált az üresen hagyott keretek kitöltésére. Én magam csak kielégítetlen kritikusi igényemet próbálom megfogalmazni, láthatóan nem minden eredmény nélkül.

- Az igazság az, hogy bár az én drámám „készen volt" az olvasópróbára, mégiscsak most érzem, milyen lényeges lenne a részletek kimunkálása után még egyszer, távlatot szerezve végiggondolni az egészet. Talán akkor jobban feltöltödött volna Olivér és Herminke párbeszéde a második részben.

Ezt nem is vitatom. Söt, továbbmegyek. Herminke kiszolgáltatottságát én egyenértékű drámai mondanivalónak érzem. Éppen ezért szerettem volna ha a művészi megjelenítése is egyenértékű.

- Én pedig annyira lényegesnek érzem ezt a problémát, hogy erről külön drámát írok. A kiszolgáltatottságnak arról a nagyon is gyakori formájáról, amikor az ember nem tud élni a boldogság meglevö feltételeivel sem. Erröl a nagyon is aktuális problémáról egyébként kosztümös darabot tervezek. Ez lesz a harmadik.

– De azért maradjunk egyelőre még a másodiknál. Mint minden újat akaró dráma körül, a Szekrénybe zárt szerelem körül is szinte gyűrűztek a műfaji definíciók. Abszurd dráma, parabola, krimi persziflázs, sőt kulcsdráma is. Legszívesebben sorra venném őket. Tehát: abszurd dráma?

- Nem. Legfeljebb annyira, amennyire az élet az. Sokszor az élet produkálja a legabszurdabb szituációkat. Egyébként is minden azon múlik, hogy mit nevezünk abszurdnak.

– Tehát reális?

- Igen. Reális, de - legalábbis remélem - nem megszokott. Valósághű még annyiban is, hogy korunkhoz és jelenünkhöz kötötten szocialista.

– Hogy érti ezt?

- Bizonyíthatnék szövegidézetekkel, de nem teszem. Csak a darab struktúrájára utalok. Arra, hogyha *a Szekrénybe zárt szerelem* polgári drámа, azon a talajon íródott, akkor a központban álló család törekvése szükségszerűen expanzív. (Legalább nyolc fióküzletet létesítenének!) Ami viszonyaink között viszont szükségszerű, hogy ez a világ bezárkózzon, önmagába forduljon. Söt, a cselekmény folyamán a megépített sündisznóállás végül a föld alá kényszerül. A legnagyobb erö, ami létét meghosszabbíthatja, a bürokrácia. Erre utal a drámában az öreg ellenőr magatartása és tragédiája. Természetesen az ilyen típusú drámában, mint az enyém, a realitás nem zárja ki a parabolát.

- És *mennyiben érzi krimi-persziflázsnak?*

- A cselekmény bűnügyi elemei - a szekrénybe zárt hullák és a nyílt színen elkövetett gyilkosság - nem krimi-aspektusból kerültek a színpadra, hanem mintegy persziflálva a tényeket.

– Kulcsdráma?

– Semmiképpen nem az. Jellegzetes középeurópai betegségnek érzem, hogy minden mű-ben allegóriát sejtünk, és minden műhöz kulcsot keresünk. Őszintén remélem, hogy az én drámámat nem nyitja egyetlen kulcs. Általában annak örülök, amikor a darabot nem történelmileg, hanem filozófiailag magyarázzák.

– Milyen irodalmi koordináta-rendszerbe helyezné Szabó György, az esztéta saját drámáját? Az elsőnél nyíltan, majdnem provokatívan vállalta Pirandellót. Van-e most is ilyen természetű példa?

– Hadd válaszoljak negatívumokkal. Nem Ionesco és nem Dürrenmatt. Az ö parabolametódusán, azt hiszem, túl vagyunk. És persze nem is Brecht. Ha nagyképű lennék, azt mondanám, hogy úgy szeretnék drámát írni, ahogy Csehov *ma* írna. Ezért is követtem a csehovi dramaturgiát egy mai probléma analízise során, egy általam korszerűnek vélt módon.

– Szóval Csehov ... Én a magam részéről két mai nevet mondtam volna. Mrožeket és Örkényt.

- Mrožek nevének örülök, bár kevésbé ismerem, mint illenék, és mint a szakmában hiszik. Ami Örkényt illeti, a *Tóték* nagy színházi élményem volt, és öszintén irigyeltem is. Ragyogó-nak éreztem a dobozolást. A darab groteszk hangvétele biztos, hogy hatott rám. Örülök, ha a darabomat Örkényével együtt emlegetik.

– Egészében elégedett a dráma fogadtatásával?

– Ami a kritikát illeti, azt éreztem, hogy néha már érdemtelenül dicsérnek. Talán a rossz művek fölött érzett düh is benne van abban az örömben, ahogy ezt fogadták. A közönség érdeklödése viszont azt bizonyítja, hogy nemcsak a Hopsza Sárira van közönség . . . Az ötszáz személyes nézötéren a héten is csak két üres hely volt. Jegyet csak a jövő hónapra lehet már kapni.

Ez azt bizonyítja, hogy létezik egy másfajta közönségigény is. Állástól, iskolai végzettségtől, lakhelytöl függetlenül megérett egy közönségréteg, amely kiéhezetten várja, hogy a művészet eligazítsa a személyes problémáiban. És ezért hajlandó bizonyos eröfeszítésekre is. A másik „felfedezésem", hogy mennyire nem igaz az, hogy a magyar lélektől idegen az irónia. Ez a darab legalábbis - nézőtéri tapasztalataim szerint - ott hat, ahol a legélesebb az irónia. Megfigyeltem, hogy az ironikus motívumoknál - a vizsgajelenetben, a telefonnal való játéknál - rendszerint hátulról indul el a nevetés. Az olcsóbb helyekről, ahol a fiatalok ülnek. És ez a nevetés azt jelenti számomra, hogy van kinek komolyan szólni.

Hetekkel a bemutató előtt találkoztam egyszer Szabó Györggyel, aki elmondta, hogy évek óta ritkán jár színházba. Az indok? Túlságosan szereti, túlságosan hat rá. Megrázza, felemeli vagy felbosszantja. Filosz létére nem az irodalmi remek, hanem az „igazi színház" az eszménye. Ha *a Szekrénybe zárt szerelemnek* történetesen nem ö a szerzöje, alighanem erre a darabra rábeszélném: nézze meg. Távol van attól, hogy hibátlan legyen, az elsö részben felcsigázott várakozásunkat a második rész nem tudja teljesen kielégíteni, mégis igazi színház. Es ebben a drámának és a Pesti Színház ötletgazdag, kitűnő elöadásának egyenlö része van.

ARNOLD WESKER

új drámát írt The Friends *(Barátok) címmel, és ó' maga akarja rendezni a mű elöadását is. Úgy hírlik, hogy Londonban sem a Royal Shakespeare Company, sem pedig a Royal Court nem hajlandó eleget tenni ennek a feltételnek, ezért valószínűleg Stockholmban lesz a dráma ősbemutatója.*

HAROLD PINTER

nem kapható arra, hogy színdarabjait színházüzemként működő éjszakai mulatóhelyeken játsszák. Megtiltotta Kollekció *című színdarabjának előadását a bécsi Moulin Rougeban, mint ahogy ugyanennek a műnek a müncheni Theatron Eroticonban való bemutatását is megakadályozta.*
Theater Heute, 1969. május

MAJOROS JÓZSEF

„Mily komázás az istenekkel!"

A Bachus a Tháliában

1.

Ennek a XVIII. századi, ismeretlen szerzötöl származó magyar iskoladrámának a bemutatása: meglepetés. Meglepetés még akkor is, ha a Thália Színház és Kazimir Károly a „borotvaélen táncolás" minden kockázatát következetesen vállaló kísérletezö kedve az idök folyamán megajándékozott már bennünket egy-két hasonló, váratlan kirándulással. Ami *a Bachust* illeti: azt hiszem, ez a legösibb réteg, amit a magyar dráma, a magyar színház múltjában kutató színházi szakembereink eddig feltártak, s alkotó módon megelevenítettek.

Ismét egy „felfedezés" tehát a Thália programjában. Talán nem lesz érdektelen, ha egy rövid kirándulás erejéig a felfedezés nyomába indulunk.

2.

A hazai iskoladráma új korszaka körülbelül a XVIII. század 60-as éveire datálható. A jezsuiták latin nyelven írt moralitásai erre az időre háttérbe szorultak, s a piaristák és pálosok kezében a magyar nyelvű iskoladráma különféle formái fejlödtek ki. Az elsö lépést ezen az úton a „magyarosítások" jelentik: Plautus, Metastasio és Moliére lesznek a leggyakrabban játszott „magyar szerzök". Egerben kerül színre az *Úrhatnám polgár* magyarosított változata, *Fennhéjázó és maga sorsával meg nem elégedő embernek bolondsága* címmel. Simai, Pállya és Hagymási tolla nyomán a ravasz szolgák, a kapzsi ingyenélök, az üresfejű, dölyfös, de később felsült gazdagok népesítik be a diákszínpadokat. Egy másik kezdeményezés a hazai, népies hagyományokhoz nyúl: a népi szólások és a népi humor felhasználásával egyfajta plebejusi szellemet honosít meg. Kedvenc figurái a fűzfapoéták, ispánok, cigányok, kiszolgált katonák, bohócok (ez utóbbiak közül a legelevenebben megírt figura Szathmári Paksi Sámuel *Mariója,* aki tréfás monológjaival, vaskos „kiszólásaival" *a commedia dell'arte* levegöjét élesztette). S szólnunk kell végül a bohó-

zatról vagy travesztiáról, amely főleg az antik istenek kigúnyolásában lelte önfeledt kedvét. Szathmári *Phaedrája,* Szászi *Didója* felvonultatja az egész barokk mitológiai¸ apparátust - negatív előjellel persze.

A magyar nyelvű iskoladrámának ezeket az irányzatait egyébként Csokonai munkásságából is kielemezhetjük: *a Dorottya* és *a Béka-egérharc* a barokk allegória és heroizmus megannyi travesztiáját szolgáltatja.

3.

A pálos *Bachus* a felvázolt irányzatok mindegyikével rokonságot tart. Keletkezéséről nagyon keveset tudunk. Tudjuk azt, hogy „Sátoraljaújhely mezővárosában" mutatták be „Első Remete Szent Pál szerzetének gondviselése alatt nevelkedő s tanuló ifjúságtul T. P. Borss Dániel professzorságában¸ 1765-ik esztendőben, farsang utolsó napján". *Bayer József* úttörő jellegű tanulmányában *(Pálos iskola-drámák a XVIII. évszázadból* - 1897) megemlít ugyan két szerzőt (Billisics Márton és Szabadhegyi Mihály), de biztos adatok híján kérdőjelet tesz a nevük után. Egy biztos adatunk azért mégis van: *a Bachust* P. Táncz Menyhért másolta le teológiai stúdiumai közben.

A Bachus a klasszikus mitológia travesztiálásával váltja ki elsősorban a komikus hatást; de jócskán merít a népies farsangi játékok témaköréből, s írója alighanem ismerte Moliére *Képzelt betegét* is.

Bachus, mint egy „benyakalt korcsmai hős" lép elénk, hű serege „kövér farának árnyékában" húzódik meg; Jupiter megelégeli fiának boros dicsőségét, s „Vulcanus menköveivel" veri le őt „szurkos Tronussábul". A vesztét érző Bachus most Apollóhoz fordul segítségért; érdemei elsorolásában a farsangi játékok hangulata elevenedik meg: „Járd el bár az iskolákat, járd el a korcsomákat, vizsgáld meg a karokat, kérdezd bár az Orgonistákat - Csekély Deák, redves Musi**kus,** a ki mit egy nap keres, más nap meg nem iszsza. De még a vény Czigány is jobban húzza a nótát, ha a Boros korsóhoz fenyheti vonyóját". Apolló szkeptikus válasza : „... ha tudtam volna, hogy Bachus illy nagy éllesztője az elméknek, már régen Parnassus hegyérül Tokai vagy Bogloskai hegyre vontam volna kilencz musáimmal sátoromat". Ariadne, Bachus felesége és Berta, a hímnemű szolgálólány segítségül hívják a doktort és a borbélyt, s noha ezek „klistéllyal" és „köpöllyel" is megpróbálkoznak, mindhiába. *Az* elbizakodott Bachuson beteljesedik Jupiter végzetes akarata. A darab végén Venus könyörög Bachus szabadulásáért, ám Jupiter hajthatatlan: „Tanullyanak rajta . . . hogy Bachuson felül is vagyon Istenség, Ennek Égh, Föld s Pokoly méltán térdet hajcson".

„Mi minden nincs abban!" - kiált fel Bayer - „mily komázás az istenekkel! Akárcsak Offenbach Olympusán!"

4.

Kazimir Károly jól megérezte az alapanyagban rejlő legfőbb lehetőséget: játékosságnak és ötletességnek szabad áradású terét. A darab atmoszférájának feleleventésén túl remek ötletek egész sorával bemutatja azt is, amit ez a produkció végsö soron kifejez: a korabeli iskolai játékok naiv-ügyetlen „szertartásainak" körülményeit. Azt az esetlenségében megható eröfeszítést, amellyel az iskola tanulóitól egészen a pedellusig erre az alkalomra mindenki Thália szolgájává szegődött. A színpad bal oldalán elhelyezett harmónium, a lóca, a boroshordó, a színen átmenő zenészek és egyáltalán: a keretjáték hamisítatlan „iskolás" levegője (a szerepek kiosztása és a diákok reagálása; az alsó osztályosok „magolása" és rakoncátlan kívülállásuk a „komoly játék" közben; a mennydörgés és vihar felidézése a statiszták által; a rendezői instrukcióknak egy kisdiák által történő megszólaltatása) egyszerre láttatják a hajdani színházat és annak sziporkázó ötletekkel telített paródiáját is.

5.

A színészek fejest ugranak a megannyi ötlet lehetőségébe. Látszik: élvezik a játékot, szeretik az előadást.

Bachus: *Harsányi Gábor.* Úgy viseli hatalmas potrohát és bortól feszített bendőjét, mintha ez lenne természetes állapota. Vagyis szeretettel, „kímélettel" - sután-nehézkes járása is a boros flaskókra való körültekintő felkészülést példázza. A szavakat, mondatokat az éneklö népieskedésben meríti meg - túljátssza a szerepet. Pontosabban: hozzáadja a szerephez a sátoraljaújhelyi diákszínjátszó ügyetlen kezdetlegességét **is,** eljátssza a szerepen belül az alkalmi színjátszó lámpalázát meg ami ebből következik: a bárdolatlan hangoskodást. Egész alakítása erre a „pszichikai rugóra" épül: állandóan és közvetlenül éreznie kell a hatást, amit kivált - ennek érdekében kántál fejhangon, ezért követi szeme oly bamba révülettel balsejtelmeit, fájdalmait no meg a bor enyhítö hatását.

Jupiterrel való jeleneteiben az elsö pillanattól kezdve valamiféle szégyenlős gátlásosság vet árnyékot felhőtlen hancúrozásaira. Ugyanakkor

szerepe szerint tulajdonképpen csak a darab második felében „szeppen meg" Jupitertöl, odáig a bor és a mámor elpusztíthatatlan kedvű istene. Az az érzésünk: nem is annyira Bachus fél itt Jupitertől - Harsányi ügyes leleménnyel a diáknak a szerep álarcán is átsütö félelmét játssza el a Jupitert alakító tanárjától.

Amikor Esculapius eret vág rajta, valójában már alig van benne élet. Á . egyszerre csak hátrabillenti fejét, s gyerekes kíváncsisággal végignézi a saját vérvételét. Arcán bamba csodálkozás: látszik, hogy elhiszi mindazt, ami itt most történik vele.

S mindezeken túl: kiválóan - és fölöslegesen - jódlizik.

Jupiter: *Inke László.* Nehéz a dolga. Egyszemélyben föszereplö és az elöadás „rendezöje". (Ő osztja ki a szerepeket; Jupitert természetesen saját magának adja, pedig többen is szeretnék eljátszani. A szerepkiosztásnak ez a mozzanata tényleg csak egy futó másodpercig tart, de figurát teremt, szituációt rajzol.) Ez a »kettös tisztség" alakításában egymásra játszik, levegöjét a diákok „ellenszenve" teremti meg igazán. Mozgása merev, amolyan dobbantó-szálfaegyenes tartás - ö a pátosz hangsúlyait torzítja. Szavainak villámokat kellene idézni, ehelyett fütykösként röpködnek: az első osztályosok nem kis mulatságára. De hiszen jól sejtik: ezek a fütykösök csakugyan feléjük röpködnek ilyenkor, rendet, fegyelmet parancsolva az elöadáson „kívül". Inke a XVIII. századi tanár-rendezö feltétlen önbizalmát is eljátssza, akit nem tudnak kizökkenteni a jupiteri szerepből, ezért lehet alakítása a „korlátoltság" remek rajza is egyben.

A tekintély komolysága érdekében a fejtartásával hangsúlyoz, fel-felkapva fejét egy-egy vészjósló tiráda végén. Szemei az „átélés" következtében kidüllednek, s legtöbbször „elnéz" velük környezete fölött. Hisz mégiscsak Jupiter! Vagy fél, hogyha rájuk tekint, oda a „kettös tisztség" minden tekintélye, s maga is hangos hahotára fakad?

Egyszóval: nevettetöen komolykodik.

Ariadne: *Kozák András.* Igazi meglepetés. Örömteli felfedezés. Erröl a fiatal, tehetséges színészről ugyanis az utóbbi időben már-már készek voltunk elhinni, hogy a „lázadó", „parancsokat osztogató", „rendet teremtö" höstípuson kívül alig való számára más szerep. S íme most: „dús keblekkel", fökötőben, szerelmetes pírral az arcán áll elénk, mint Bachus „lankadt szeretetét élleszgető tserfa tapló". Affektál. Enyeleg. Vásári kofát bújtat a siratóasszony jajgatása mögé. Kelleti magát - természetes, hogy ő itt bizonyítja a szerepet. Hiszen „kifelé", a diákokkal kell elhitetnie, mennyire neki való ez a szerep.

Bertával, a szolgálólánnyal szemben - a zsémbes háziasszony. A borbélynak és Esculapiusnak az önfeláldozó - pontosabban: a szoknyáit feláldozó - feleség pózában mutatkozik. Fetrengő férje mellett hol pironkodik, hol jajgat, aszerint, hogy hol, melyiket kívánja meg az „asszonyi természet".

Szemérmetesen bevallja Esculapiusnak, hogy a magyar és orosz nyelven kívül más nyelveken nem beszél. Azután oroszul kezd el csevegni. Egészen jól. (Itt megintcsak tetten érhetjük az elöadás próbáinak ötletgazdag, sziporkázó hangulatát.)

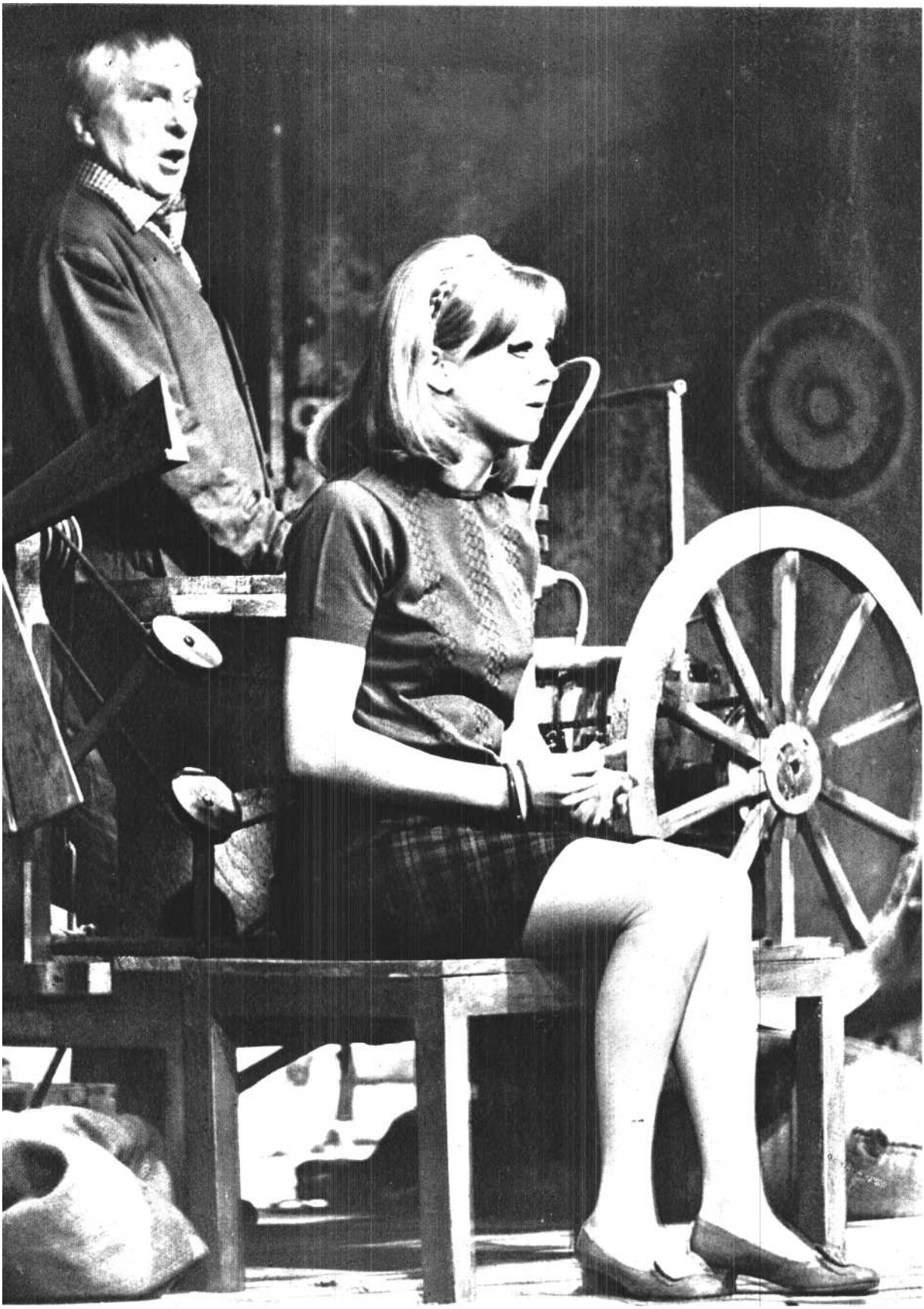
Berta: *György László.* Egyszerre „rusticissima induta" és „tota morosa", ahogy a darab ránk maradt szövege jellemzi. Vastag, darabos, szétfolyó és ordináré módon henye, lustán hömpölygö szolgáló, mozdulatait örökösen mogorva „fohászokkal" kíséri. („Ördög hozta ismit ezt a dögöt, lesz bajom megént a plundra mosással".) Ő nem játszik kifelé - illetve *így* játszik kifelé, mutatva, hogy mennyire méltatlan hozzá ez a „hálátlan szerep". S ezzel a mogorva, kedvetlen játékkal a színész elhiteti most már azt is, hogy nemcsak a darabbéli Berta asszonynak jutott mostoha sors, de annak idején talán a sátoraljaújhelyi életre keltöje sem véletlenül „szenvedte" ezt a szerepet.

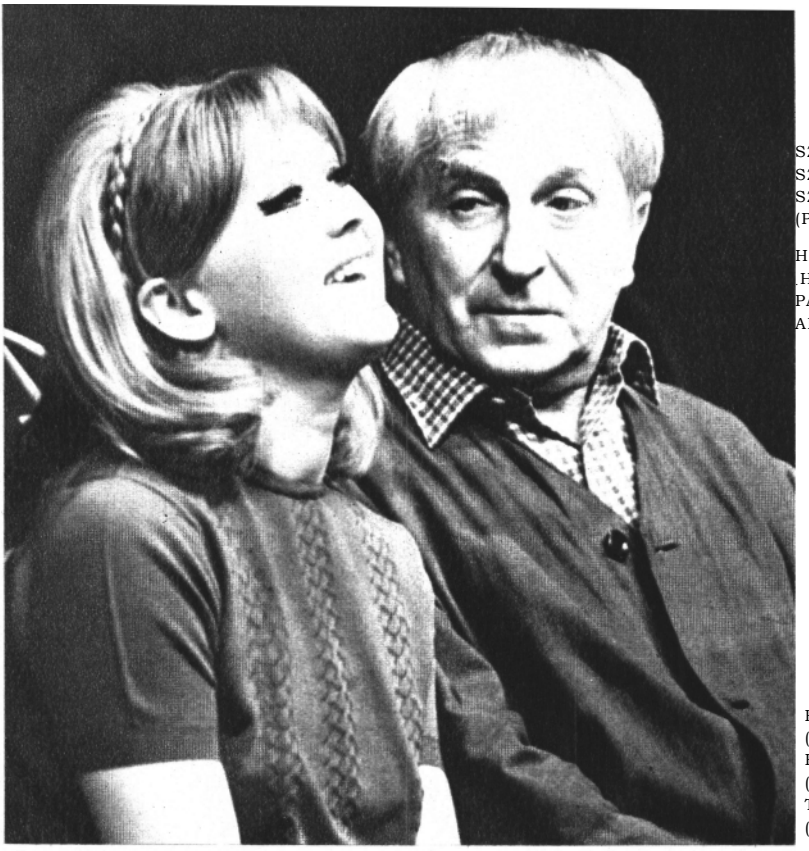
Bachusszal való „meghitt kettösük" az elöadás egyik csúcsjelenete; úgy döl itt le „heverö pózban" Berta a lócára, mintha most az egyszer csakugyan szándékában állna a nevettetés.

Borbély: *Buss Gyula.* Üreskeretű szemüvege mögül végig „játssza" a tudálékos mestert. Jól érezteti, hogy ennek a figurának már hagyományai vannak a korabeli elöadásokon, így tehát: „hálás szerep". Az „Angatómiát mind a Pataki, mind a Döbröcönyi mester keze alatt frequentáltam" - vallja büszkén, hogy azután felsülésének túlhangsúlyozásával kifelé kacsintson, megadja a fricskát e mesterek tudományának. Hogy mennyire „tudatos" figura, azt leginkább hangsúlyozása árulja el, a recept-könyv felolvasásakor. Minden bizonnyal a Döbröcönyi és a Pataki

---

SZABÓ GYÖRGY: SZEKRÉNYBE ZÁRT SZERELEM
(PESTI SZÍNHÁZ)
PÁGER ANTAL (APCIKA)
HALÁSZ JUDIT (HERMINA)



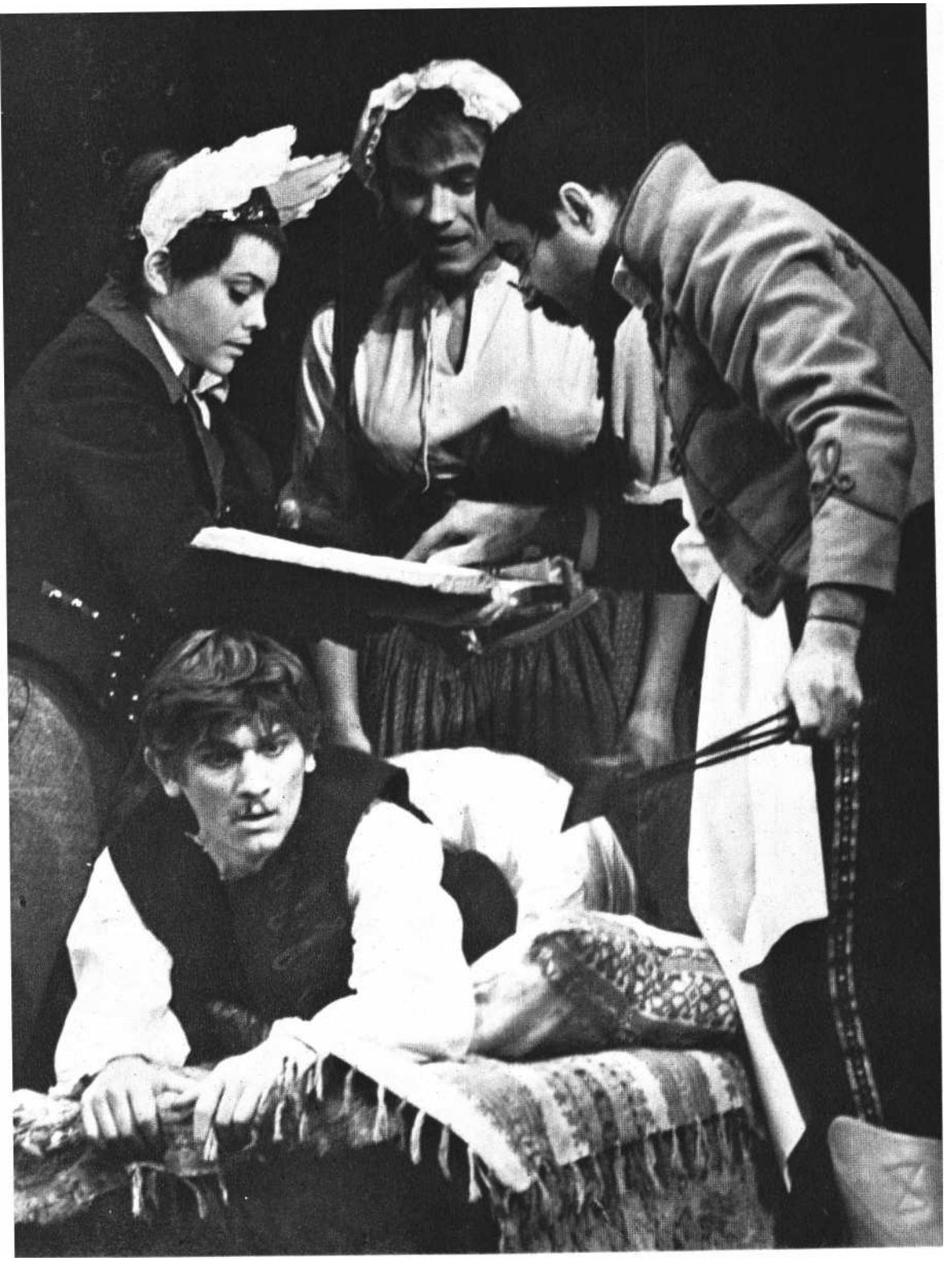


SZABÓ GYÖRGY:
SZEKRÉNYBEZÁRT
SZERELEM
(PESTI SZÍNHÁZ.)

HALÁSZ JUDIT
(HERMINA),
PÁGER ANTAL
APCIKA)

BARDI GYÖRGY
(KIRÁLY OLI),
HALÁSZ JUDIT
(HERMINA),
TORDY GÉZA
(VILMOS)

SZABÓ GYÖRGY
SZEKRÉNYRE ZÁRT'
SZERELEM
;PESTI SZÍNHÁZ;
PÁGER ANTAL
(APCIKA)



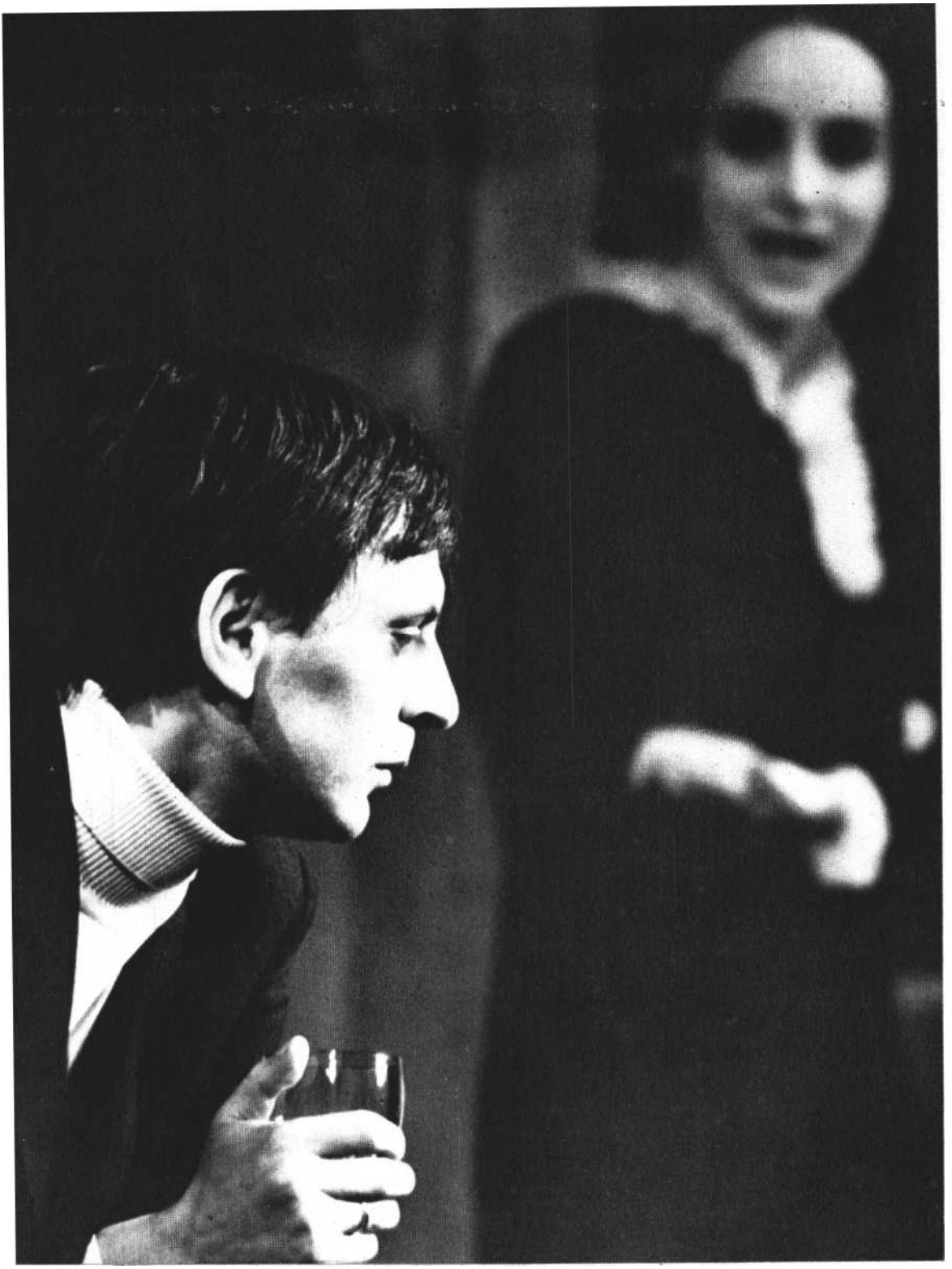
BACHUS (THÁLIA SZÍNHÁZ)
HARSÁNYI GÁBOR, JOBBA GABI F. H., KOZÁK ANDRÁS. BUSS GYULA

BACHUS (THÁLIA SZÍNHÁZ)
KOZÁK. ANDRÁS, HARSÁNYI GÁBOR

BACHUS
(THÁLIA SZÍNHÁZ)
JOBBA GABI F. H.
DRAHOTA ANDREA

GYURKOVICS TIBOR:
ESTÉRE MEGHALSZ
(MADÁCH
KAMARASZÍNHÁZ)
MENSÁROS LÁSZLÓ
(IVÁN)

GYURKOVICS TIBOR:
ESTÉRE MEGHALSZ
(MADÁCH
KAMARASZÍNHÁZ)
ALMÁSI ÉVA (VIVI)



GYURKOVICS TIBOR: ESTÉRE MEGHALSZ (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ)
DÉGI ISTVÁN (SANDI), NAGY ANNA (ÁGNES)

mestereket utánozza, karikírozza úgy, hogy már jó előre elkészült a várható tetszésnyilvánításokra.

Neptunus: *Kautzky József.* Ő egy idösebb diákszínészt játszik, aki magamagán is derűsen mulat; valószínűleg eminens diák is lehet, hisz a darab összes szerepét betéve tudja - mindenkinek súg, olykor önfeledten, az idegen szöveggel együtt mozog a szája.

Azt a típust játssza, akinek már nem igazi öröm a harsány travesztia; aki nemcsak Neptunuson „van túl", de bohócsipkába öltöztetett mását is jól ismeri, s hogy most mégis itt van, és részt vesz a mulatságban: semmi másért nem teszi, csak mert „jó fiú", jó pajtás, ö az, akire mindig lehet számítani.

Külön színfolt, típus a tablóban.

Alsó osztályosok: *Drahota Andrea, Polónyi Gyöngyi, Esztergályos Cecília, Petényi Ilona, Jobba Gabi, Monori Lili.* Ők a kar, a kórus, Dionüszosz bakkecskének öltözött szolgái. Itt diákoknak vannak öltözve, s mindegyikük különkülön is egy találó jellemrajz, az örök diák-típus egy-egy remek telitalálata. Az összképben ök a nézők, a hallgatóság, s ebben a minöségük-ben tökéletesen illik rájuk az a jellemzés, amit Benyák Bernát (aki maga is írt darabokat ebben az idöben) mond a korabeli közönségről: „Ezek . . . csak a merő tréfákat lesik, áhítják .. . mivel akár szomorú, akár nagy tekintetű érdemes dolgokat ábrázoljon is az (ti. az előadás), csak a kacagásra készültek." Ezen belül : Drahota Andrea a fanyar, fásult nézö. Arcára kiül a bosszús unalom, a harmóniumhoz is kötelességszerűen vánszorog - csoda, hogy hangot ad a keze alatt. Esztergályos Cecília: az örökké hancúrozó kópé. Szeplös arcából úgy villan ki két huncut, állandóan tréfás csínyekre éhes szeme, hogy egy pillanatig magunk is szükségesnek véljük Jupiter „földöntúli komolyságát": nehéz lehetett betanítani ezt az „előadást". Polónyi Gyöngyi kamaszos esetlenséggel „áhítozik" - vagyis mindvégig megmarad az előadás hatásán belül. Tátott szájjal figyeli, és élvezi a felnöttek „komoly játékát".

De a többiek is *(Kollár Béla, Peti Sándor, Gyimesi Tivadar, Tándor Lajos, Valcz Péter)* egy-egy üde, „egyéniesített" ízzel fűszerezik ezt a triviális, önfeledt bohóckodást.

6.

Mert szerencsére a színház is csak ennyit látott a darabban és semmi többet. Színháztörténetünk őskorába invitálta a nézőt, kifogyhatatlan ötletességgel és szellemes fantáziával. Jól szórakoztunk tehát, és ezenközben még egy régi hagyományunkat is ápoltuk.

FÁY GÁBOR

Unalom és bűvészmutatvány

Gyurkovics Tibor: Estére meghalsz

A színészek olykor valóban csodát művelnek vagy majdnem azt: bűvészmutatványt. Néhány hete *írta, aki mondja* címmel sugárzott műsort a televízió, pódiumra, illetve kamerák elé engedve a közölhetőség határát el nem érő amatőrizmust. Jeles színészeink oly tiszteletreméltó hévvel és komolysággal adták elő irodalmi próbálkozásaikat, a színészklubban, baráti társaságban nyilván sikeres műveiket, hogy néha már-már elhittük: amit hallunk, valóban irodalom.

Ennek a csodának lehettünk tanúi április izén, az *Estére meghalsz* bemutatóján is, amikor a rendezö, Pártos Géza és a színészek jobb ügyhöz méltó igyekezettel, tehetséggel próbáltak dialógust csinálni abból, ami nem dialógus, egymásra tornyosuló hullámokat kavarni a sekélyvízben. Igyekezetük és teljesítményük annál tiszteletreméltóbb, minthogy ez esetben nem is saját műveik sikerre viteléről volt szó.

Gyurkovics Tibor elsö színpadi műve, az *Estére meghalsz* rossz darab. Ritka eset, hogy a teljesen elmarasztaló ítéletet ilyen egyértelműen elöre kell bocsátani, félö azonban, hogy amit a késöbbiekben a bemutató értékeiről el kívánunk mondani, enélkül talán félreérthető lenne, s a darab javára írnák. Holott amit Almási Éva, Mensáros László és Dégi István az est folyamán művelt, az felér egy bűvészmutatvánnyal.

„Az *Estére meghalsz* a nők darabja - nyilatkozott a bemutató előtt Gyurkovics Tibor. - A dráma mélyén valami jóvátehetetlen fekszik. A figurák a szeretet, a fölfokozott csodák áldozatai, örökre reménykedők, örökre elveszők." Valljuk be, nem túl eredeti gondolat. Igaz, minden kor megteremtette a maga Don Juan-típusát s a csábító áldozatainak típusát is, a karikatúrában éppen annyira, mint a drámában vagy a kriminalisztikában. Ám valahol, valamiben mindegyik saját kora ellentmondásainak kifejezője volt.

De mit tudunk meg Iványról, *az Estére meghalsz* központi alakjáról, akiért három felvonáson keresztül epekednek az örökre reménykedő, örökre

elveszö áldozatok, a nők? Semmit. Elmondják róla, hogy sziporkázó intellektus, idült alkoholista, beteges emberi roncs, élő emberekkel kísérletezö sátán, szeretetreméltó zseni, nonkonformista, forradalmár festö, hűtlen és ellenállhatatlan szeretö, tehetséges, de modernségéért mellözött művész. Mindezt azonban egy nem létezö alakra aggatják rá, s bizonyítékok hiányában csak becsületszóra tudjuk elhinni. Iván ugyanis elöször a harmadik felvonásban lép színpadra, ami-kor is a késleltetett elökészítés, a felfokozott várakozás következtében a bizonyítási eljárás már lehetetlen. Ezzel Gyurkovics hiába próbálkozik, s helyette Mensáros sem teheti meg. Az ilyen-fajta drámaépítés csak akkor lehet sikeres, ha a szerző célja Iván nevetségessé tétele, a csábító kisszerűségének leleplezése.

A szerzö szándéka nyilvánvalóan nem ez volt, még csak nem is a szamárfejet csókolgató, begerjedt kispolgári Titániák színpadra állítása. Nök szerepelnek ugyan a darabban, de nem tudunk meg róluk többet, mint hogy a feleség nem szereti, ha elhagyják, s a szerető sem, bár láthatóan könnyebben viseli el, hogy vannak, akik nem szerelemből mennek férjhez. Elöttünk hervadozik Iván felesége, anélkül, hogy a magányról, a férfi és nö kapcsolatáról, a világról vagy akár fonákjáról valami érdemlegeset el tudna mondani. Csak haragja van, csak hisztériás ki-törése, csak az derül ki, hogy Iván már nem szereti öt, s már ő sem szereti a férjét, hogy Iván nem tekinti nőnek, hanem valami homályos apa-sági komplexus következtében negyedik gyermekének. Az elsö felvonás három szereplöje - Maya, a feleség, Imre doktor és Anton, a család Amerikába szakadt barátja - között semminemű kapcsolat nem alakul ki, sem önmagukról, sem Ivánról nem képesek elmondani semmit, s a felvonás tanulsága nem több, mint hogy megtudjuk: a mértéktelen ivás nem tesz jót sem a szívnek, sem a májnak.

Az Estére meghalsz második részében hasonlít leginkább egy drámához. De csak hasonlít, mert az előző félórához - szándékosan nem felvonást mondtunk - az idöbeli egymásutániságon kívül semmiféle szál nem fűzi. Nincs tehát konfliktus, amely tovább mélyíthetö, nincsenek jellemek, amelyek változnak, fejlődnek térben és idöben, s még csak arról sincs szó, hogy ez a rész az elözö témáját ismételné meg más megközelítésben. Talán önálló egyfelvonásos lehetne; az Iványért epekedő három nő, szerelmes asszony legalább viszonyítható egymáshoz, gondolataikról, jellemükről, életükről valamivel több információval szolgálnak. Törekvéseik, vélt vagy valóságos igazuk konfrontálható lenne. Nincs szó azonban szenzációs revelációról itt sem. Kláriról, Viviről és Ágnesröl egy kis jóindulattal, a színészek jóvoltából még elhihetnénk, hogy húsból és vérből való alakok. Az öregedö hajdani széplányról, hogy egy nálánál erősebb, kíméletlen hím hódításának képes feltétel nélkül megadni magát, s nem lázad fel. Viviről, hogy féltve örzött, titkolt vágyak lobognak benne, s egy igazi férfi igazi társa lehetne. Ágnesről, hogy Iván iránt érzett szerelmét feláldozta a biztos jólétért, a tehetségtelen, de sikeres festővel, Sandival kötött házasságáért. Az író azonban nem igazi dárdát adott a kezükbe, hogy indulataikért, vágyaikért megküzdjenek, nem éles, hegyes fegyvert, amellyel szúrni, vágni és sebezni is lehet, hanem csak papírkardot. Csodálkozhatunk, ha a szereplök nem nagyon igyekeznek fegyverüket összeméri? Ha csak rohannak egymás felé feltartott kardjukkal, de az összeütközés elöl gondosan kitérnek ?

Nem tudott drámai szituációt teremteni Gyurkovics az utolsó, harmadik felvonásként jelzett egyfelvonásosban sem. Az Esztergom felé zötyögö vicinális fülkéjében Iván és legeslegújabb nöje, Indi között elhangzó lapos párbeszédet nem táplálja más, mint az az érzelmi, hangulati fáziskülönbség, ami kettejük között van. Bár meglehet, azért érezzük így, mert Domján Edit olykor megpróbál hinni Indi valódiságában, partnere, Mensáros László pedig a szerzö elképzeléseivel homlokegyenest ellentétes figurát formál Iván szerepéből, s e fura feszültségen a kuriózumok iránt érzékenyek talán még mulatni is tudnak. Gondolom, a diszharmóniát nem kedve-lő nézők az utolsó félórában bosszankodnak a legtöbbet, s a kevésbé edzettek nyilván a legszívesebben felkiabáltak volna már a színpadra Indinek: „Mondja már meg annak a nyafogó alaknak, miért utaznak Esztergomba!"

Az *Estére meghalsz* nem érdemelte meg az energiát, amelyet bemutatása a rendezőtöl, a színészektől vagy akár a jelmez- és díszlettervezőtől megkívánt. Gyurkovics színpadán oly ritka a levegö, hogy az, aki megszokta a mély lélegzetet, s nincs edzésben e hígságot elviselni, menthetetlenül zihálni kezd a légszomjtól, mint Vass Éva, Domján Edit és Nagy Anna, vagy leverten kókadozik, mint Gombos Kati, Koltai János és Linka György. Már féltünk, hogy a darab végére ájult színészekkel lesz tele a szín-pad, amikor Almási Éva és Dégi István egyszerűen betörte az ablakokat, s beengedett valamit a szerzö által gondosan kirekesztett valódi világból: egy szippantás levegőt. Ugyanilyen drasz-

tikul eszközökkel élt a harmadik részben Mensáros László. Mindhárman a lehetet lent kísértik meg: felépíteni egy nem létezö szituációt, megformálni egy-egy nem létező szerepet. Mivel ez csak így sikerülhetett: a darab, a szöveg ellenére játszanak.

A Vivit játszó Almási Évának a megírt darabból tulajdonképpen egy villanás jut csupán, a pillanat, amikor a mellőzött, észre nem vett szerelmes lány, aki mindeddig kénytelen volt más nök árnyékában maradni, s akinek most, hogy Klárit, nővérét elhagyta a férfi, akit ö is szere-tett, valószínűleg már nem jut szerelmes pillantás, a megaláztatások után megmutathatja, hogy nő. A szerep többi része rossz, de Almási ebből az egyetlen valódi drámai pillanatból retrospektíve felépíti Vivi alakját, azt, amit az író meg sem írt. Már a felvonás elején, a nővérét el folytatott kanyargós dialógusában kezdi felépíteni nagyjelenetét. Még közömbösen érdeklődik Iván és Klári viszonyáról, de a közömbös hang mögött valami mazochizmus bujkál. Mintha Klári és Iván viszonyának kibeszélésével szándékosan alázná meg magát, élesztve, táplálva a belül fortyogó dühöt, keserűséget. Aztán Sandi és Ágnes megérkezése után, a kiprovokált vitákban, a céldobóversenyben - egyébként ezt a nem túl szerencsés írói ötletet csak Almási játéka tudja elfogadtatni, beleépíteni saját dráma: fejlödésébe - mintha készakarva maradna le, hogy jelentéktelenségének kihangsúlyozásával későbbi kitörését elökészítse. S amikor Sandi, a verseny győztese a vesztest azzal bünteti, hogy le kell vetkőznie, az egész világnak szóló dühvel, büszkeséggel, daccal mutatja meg az egyetlen férfinek tartogatott szépségét - mindenkinek. A szerző szándéka ellenére itt van a felvonás csúcspontja, ami azután jön, tulajdonképpen felesleges.

Almási Éva alakítása átlagon felüli, bár az ő szövege, helyzete kínálta a legtöbb fogódzót. Dégi István mindenesetre rosszabbul járt. Sandi szerepe jórészt külsőségekre épül s hamis paradoxonokra arról, hogy tehetséges, de ha meg akar élni, el kell felejtenie tehetségét el kell adnia magát. A pro és kontra állítások alapján Dégi a középszert, a joviális, butácska művészt formálja meg. így nem hangzik hamisan a művészetről, felelősségről szájába adott lapos szólam. Tiszta szívvel, öszintén szavalhatja; a többiek is, a nézők is azzal mérik igazát, aki mondja. Dégi Istvánt már-már hajlandók voltunk kizárólag a fanatikus fiatalemberek szerepében látni. A fanatizmus most is a régi, de kellő iróniával elidegenítve, mintegy a fonákjáról.

A legnehezebb feladattal Mensáros Lászlónak kellett megbirkóznia, ő kapta a legkevesebb segítséget a szerzőtől. Két felvonáson keresztül, távollétében annyit beszélnek róla - szenvedélyesen gyűlölve, ekszтázisig rajongva érte, védve, támadva, azt állítva róla, hogy zseni, egy festő-Casanova, lehengerlő intellektus -, hogy Iván nem létezhet a valóságban, vagy legalábbis nem jelenhet meg a színpadon, mert kiderül az általa állítólag hirdetett szabadságról, hogy linkség és szimpla állhatatlanság, intellektualizmusa kávéházi smúzolás.

A nyílt paródia és a között, hogy Iván figuráját megpróbálja komolyan venni, úgy, ahogy azt a szerző megkívánta, Mensárosnak nagyon korlátozott lehetősége maradt. Bármelyik irányba enged, az eredmény ugyanaz lett volna: a szerep nevetségessé válása. Az író és a színész örök párharcából biztos győztesként került ki. Igaz, nem is egy súlycsoportba tartoznak.

Természetesen Iván Mensáros alakításában nem zseni, semmi sincs benne a nagyközönség által elvárt „művészalkatból". Mégis veszedelmes nőcsábász, professzionista. Az a típus, amelyik ösztönösen ismeri a nők lélektanát, klisék-kel dolgozik, de mindig pontosan a megfelelővel, amelyik legtöbbször azzal hódít, hogy visszataszító. Affektáló, szeszélyes pozőr.

Mensáros érzi a figura eljátszásának bukta-tóit. Bölcs iróniával távolságot tart tehát a szerep és önmaga között. Jó arányérzékkel kever egyénítő jellemvonásokat a kívülről megformált, eredetileg egysíkú karakterbe, egy-egy hallgatással, mély sóhajjal, kissé karikírozó hang-hordozással megóvja a darabot attól, hogy Iván antidrámai szövege miatt nevetségessé váljék. Sőt, némi tragikus ízt is tud adni: Iván öreg-szik már, állhatatlansága már a fáradtság jele is, félelmeit elbizonytalanodás okozza.

Ha egyenleget készítünk, meg kell mondani: ezért a három alakításért nem volt érdemes a darabot bemutatni. Mensárosról, Dégiről, Almásiról enélkül is tudtuk, hogy kitűnö színészek. Olyan ez, mintha a cirkuszban csak azzal az egy számmal próbálnák szórakoztatni a közönséget, hogy néhány bűvész üres kalapból élő nyulat tud előhúzni. Egy egész estére, bármilyen ügyesen csinálják, kevés.

Madách Kamaraszínház, 1969. április 12. Rendezte: Pártos Géza, díszlettervező: Török Iván, jelmeztervező: Mialkovszky Erzsébet. Szereplők: Mensáros László, Domján Edit, Vass Éva, Koltai János, Linka György, Gombos Katalin, Almási Éva, Dégi István, Nagy Anna, Piros Ildikó fh.

GOETHE ÉS ABA SÁMUEL

A weimari színházban 1802-ben színre hozták a híres romantikus író, Friedrich Schlegel „A l a r c o s" című (nem Álarcos) spanyol tárgyú tragédiáját. A darab hőse, Álarcos gróf a király parancsára megöli feleségét. A grófné holtában még elmond hét tercínát - záróverssel együtt, férje pedig szonettben siratja el őt. Ezenkívül sok minden történik még sokféle versformában. A király leánya, aki szerelmes Alarcos grófba, meghal, tehát hiába volt a gyilkosság; a király is meghal, és Alarcos gróf is öngyilkos lesz. A legváltozatosabb versformákban. A közönség nagy tetszéssel fogadta a tragédiát: harsány nevetésben tört ki. Goethe, a mindenható miniszter és színházi intendáns felemelkedett páholyában és lemennydörgött a nézőtérre: „Ne nevessenek!" („Man lache nicht!"). Ám a nézők mégis nevettek. Főleg a fiatalok. És nekik lett igazuk.

Goethe nem tartotta jó drámának Schlegel művét, de hitte, hogy „a dráma sajátos prozódiájának kihangsúlyozása" atmoszféarteremtően érvényesül majd a színészek ajkán. Ő is így hitte és azóta sokan. Sajnos, sem Schlegel versei a weimari színházban, sem néhai Gabányi Árpádnak a „visszatérő négyütemű, hangsúlyos terameter magyaros változatai" nem váltották ki a goethei igényeknek megfelelő hatást. A sláger-prozódián nevelt pesti közönség nem méltányolta a négyütemű hangsúlyos terameter változatait, de nem volt olyan neveletlen, mint a hajdani weimari színház közönsége, mely különvéleményét nevezésben juttatta az illetékesek tudomására.

Goethe és a későbbi goethék - mint a színháztörténet gazdag példatára bizonyítja - nemes buzgalmukban gyakran tévednek. Goethe írta: „Mértéket követeltem az értékítélet számára, és meggyőződtem, hogy ilyesmi senkinek sincs birtokában." Persze a színházi közönség nem ilyen bölcs és nem is ilyen szerény. Egyszerűen érzései szerint ítél. S ha a sok néző érzése együttesen azonos, ha közérzéssé egyesül, akkor a néző csalhatatlannak érzi magát. Azt hiszi, a nézőtér: a nép; szava: a nép szava. Ha olykor-olykor valóban az, akkor bizony nehéz ellene különvéleménnyel viaskodni.

Mikszáth mondotta nem is egyszer: a népek igazsága az érzéseik, s ez ellen nincs apelláta. Szent István, Mátyás király elevenen él a nép érzése szerint, szegény jó Aba Sámuel úgy látszik, már több ízben, többféleképp is elhunyt.

SZŰCS LÁSZLÓ

GÁBOR ISTVÁN

Színházi előadások vidéken

Az újságírás műhelye nem olyan izgalmas mint a színpadé; az olvasót például valószínűleg nem nagyon érdekli a címadás körüli töprengés. Hadd mondjam meg mégis: sokáig meditáltam a címen, hogy valamilyen módon a „vidéki" jelzöt elkerüljem. Egyszerűbb lenne így fogalmazni: vidéki elöadások, ám - sajnos

a vidéki szónak nálunk sok-sok provincializmustól és fővárosi gőgtől megfertözve olyan pejoratív felhangja van, hogy a kifejezés felér az enyhébb káromkodással. Szinte szégyellem le-írni, mert sokszor elkoptatott közhely, hogy né-mely vidéki elöadás magasabb színvonalú, összeszedettebb, sűrűbb levegőjű, mint igen sok pesti. Ám hiába újból és újból a felfedezés öröme: a vidéki színház a nagyközönség egy részé-nek tudatában - és bizonyos mértékig a nem Pesten működd művészek valamiféle kisebbségi komplexusa folytán is - vidéki maradt, a szó nagyon rossz értelmében.

A különbségtevés megszüntetéséért sok minden történt: nívódíjak, kitüntetések, televíziós közvetítés, rádióprodukció vidéki társulat elöadásában, de mindez, úgy látszik, kevés. A vidéken élő művészek, rendezök is sokat tesznek, hogy ezt a különbséget eltüntessék, de a küzdelem még mindig kissé egyoldalú. Ha az ötvenes évek sok eredményt, felfedezést hozó budapesti színházi fesztiváljait - úgy látszik - nem is sikerül felújítani, azon gondolkodhatnánk azért, hogy miképpen lehetne a vidéki társulatoknak arra érdemes előadásait sűrűbben be-mutatni a fővárosban. A televízió ugyanis nem pótolja a személyes élményt, és ez éppen azok-nál a produkcióknál nyilvánvaló, amelyeknél közönség és színpad kapcsolata, együttjátszása nélkülözhetetlen. Jó példa erre *a Kapaszkodj, Malvin* televíziós közvetítése Debrecenböl: a remek színpadi munka minden műszaki eröfeszítés ellenére úgyszólván hatástalanná vált a képernyön. Ne sajnáljuk tehát az áldozatot, hogy néhány elöadást Budapestre hozzunk, cse-

rébe viszont pesti produkciók mehetnének „tájolni" vidékre. Egészséges körforgalom alakulhatna ki, segítségével pezsgést idézhetnénk elö színházi életünknek olykor hullámok nem ver-te, szél nem borzolta tavában.

A színpad emlékezése

Az évad második felének - amelyhez most néhány megjegyzést fűzök - középpontjában a Tanácsköztársaság évfordulójára való emlékezés állt. A budapesti színházak - mint tudjuk - az évfordulót különféle módon ünnepelték; irodalmi műsorral, eredeti magyar bemutatóval, klasszikus regény, mai próza dramatizálásával. A vidéki színházak majdnem mindenütt bemutatót tartottak, és ez a tény is jelzi, hogy az új magyar darab előkészítésével és előadásával járó áldozatot és óhatatlan kockázatot gyakrabban, szívesebben vállalták vidéken, mint Pesten.

Feltétlenül dicséretes tehát az áldozatvállalás, de néha úgy tűnik, hogy kissé már öncélú is. Dramaturgiai, színpadi és színészi feltételeivel nem vetett eléggé számot az a színház, amely mindenáron történelmi tárgyú új magyar bemutatót kívánt produkálni. Bizonyára nem kell kivédenem az olyasfajta rosszhiszemű támadást, hogy a nagy évforduló méltó megünneplése ellen szólok. Ellenkezőleg: állítom, hogy gyönge darabbal, gyönge előadással nem lehet igazán ünnepelni. Láttam március 2i-én a Don Carlos felújítását az Operaházban; hiszem, hogy ez méltóbb volt az 50. évfordulóhoz, mint egy sürgősen tető alá hozott új magyar opera hevenyészett premierje lett volna. Persze, ha akadt volna az Operaház íróasztalfiókjaiban igazán jó új mű, az egészen más. De ha nem volt.

Mutatis mutandis: nem hiszem, hogy csupán alkalmi darabbal lehet ünnepelni. Kíséreljük meg azt, aminek már jó hagyományai alakultak ki nálunk: az évforduló szellemét sugárzó klasszikust, félklasszikust bemutatni, olyan előadásban, szcenikai, rendezői megoldásban, ami emlékezetessé válik mind a színház, mind a közönség számára.

Ha van a színháznak alkalmas - és nem csupán alkalmi - darabja eredeti, új és rangos műve, akkor játssza el természetesen, ám ezúttal a kísérletezés kockázata nélkül. A szezonkezdő zenés vígjáték, a stúdiószínpadon előadott abszurd dráma vállalhatja a bukás, a kisebb siker rizikóját; de ne tegyük ki ennek a színházat nagy évfordulók idején. A tanulságokon már most érdemes elgondolkodni, hiszen a felszabadulás negyedszázados évfordulóját a következő évadban fogjuk ünnepelni.

Az erők túlbecsülése

Mindaz, amit az elöbb említettem, összefügg azzal az újabb keletű vagy legalábbis mostanában nagyon szembetűnő jelenséggel, amelyet az erök túlbecsülése címmel illethetnénk. Noha a dramaturgiai munka egy-két vidéki színházban lényegesen megjavult az utóbbi években, mégis akad olyan színház, amely erőit kevésbé összpontosítja a darab irodalmi előkészítésére, mint színpadi kivitelére. Vagyis: a rendező remekül elképzeli, hogy ez és ez a jelenet milyen pompásan hat majd a színpadon, hogyan, milyen színpadi ötletekkel fogja „feldobni" a darabot és a társulatot, de azzal alig törődik, hogy az a bizonyos jelenet nemcsak rosszul, hanem drámaiság nélkül van megírva. Ha igaz is, hogy a színház csak az előadott mű nyomán kezdi élni valóságos színpadi életét, azért túlbecsüli ön-maga és társulata képességeit az az igazgató és rendező, aki csak a színpadi forma minőségével, a megvalósítással törődik, a szavak egymás-hoz illesztésével elenyészöen keveset. Pedig ez a törődés néha nagyon egyszerű stiláris munkálatokat, apró dramaturgiai javításokat jelentene. Olyan hibák kiküszöbölését, amelyeket a még iskolába járó ifjúsági néző is észrevesz.

Az erők túlbecsülésének másik jele az a tünet, amikor csak a vágy, az ambíció kap szerepet a műsortervben, az adottságok viszont lényegében hiányoznak. Veszprémben valósággal hagyományt teremtettek jelentős magyar drámák elöadásával: bizonyára komoly tettként fog bevonulni a magyar színház történetébe, hogy Madách *Mózese* mellett jó néhány értékes Németh László-drámának is kiváló művészi fóruma lett a veszprémi Petőfi Színház. Ez valóban jó dolog, ehhez fogható cselekedettel vidéken - és Pesten is - ritkán találkozunk. Ám Veszprém egy helyes tradíciót folytatva túlságosan kemény fába is belevágta a fejszéiét. *Az Apáczai* nehéz darab; jól mozgó, nagy statisztériát, a kis szerepekben is kort, gondolatot híven kifejezni tudó színészeket kíván. És olyan címszereplőt, aki Németh László nehéz veretű szövegét pontosan megjelenítheti. Ilyen színésze nem volt igazán Veszprémnek, és meg kellett alkudnia a szín-háznak a kisebb szerepek kiosztásánál is. Törekvéseiben dicséretes, de megvalósításában felemás úton haladó produkció jött létre, amely nem számolt a reális erökkel. Ilyen példát Szegeden is találunk - lásd Romain Rolland-tól a *július 14.* előadása -, meg más vidéki színházban, ebben az évadban és korábban.

A bábáskodás gondjai

Nyilvánvaló, hogy az előadás a dramaturgiával kezdödik; sok múlik a színpadnak azokon a bábáin, akik a csecsemöt életre segítik. És ezek a darabok néha-néha valóban csecsemök: színpadon járni, beszélni, mozogni még nem tud-nak, csak jelzik inkább, hogy élnek. Ami persze - amint türelmes igazgatók ezt jól tudják - nem is csekélység. Néha öszintén csodálhatjuk, mire képes a színpadhoz értö, tehetséges, irodalomban, művészetekben jártas szakember. Raffai Sarolta *Egyszál magam* című darabja, de még korábban Bágyoni Attila sikeres szegedi bemutatkozása - kár, hogy több siker nem követte ezt a bemutatkozást -, Halasi Máriának vidéken előadott két drámája és még nagyon sok egyéb példa mutatja, hogy a dramaturgiának is fontos szerepe lehet a színpadi mű életre keltésében.

Felfigyelhetünk azonban arra is, hogy itt-ott házagossá válik ez a munka. Éppen Kecskemétet és Raffai Saroltát említem ismét, de kivételesen ellenkező példaként. *A Diplomások* mindenképpen érdekes, izgalmas, bátor hangú - és valóban jó! - dráma. De ennek a jó darabnak az elsö tíz percében olyan üresjáratok vannak, amelyeknek láttán szinte csodálkozunk: miért nem talált ki a színház valami okosat indító jelenetként. Ugyancsak Kecskeméten Végh Antalnak irodalmilag megfésült, rendkívül fontos gondolatvilágú, ám színpadilag még kiérleletlen darabjában néhány olyan naiv logikátlanság érvényesül, ami akár az általános iskolás gyermeknek is feltűnhet. Egy hosszú-hosszú évek óta tartó szerelem a tanyasi család szeme elött szökken virágjába, ám e szerelemről mit sem tud a darab szerint a család, és a legkevesebbet a póruljárt férj. Nem kellett volna sok munka ahhoz, hogy ezt a hamvas naivitást színpadi logikával pótolja a cselekmény.

Más: Miskolcon tartalmas, jó elöadásban mutatták be Méhes György romániai magyar író *33 névtelen levél* című, nagyon kedves, fordulatos játékát. Kevés dramaturgiai segítség kellett volna csupán egy helyütt ahhoz, hogy az előadás vígjátéki menete ne olvadjon bele a kabaré hangvételébe. A második felvonásban egy félszeg énektanár bátortalan feleségkérési kísérlete a harmadik felvonásban kabaréjelenetbe kívánkozó csacska félreértést szül. Ennek a félreértés-nek a stílusa, alaphangja messze eltávolodik a darab tónusától, színvonalától, és olyan tájakra viszi a játékot, ahonnan csak nagy üggyel-bajjal lehet az eredeti vígjátéki helyzetbe visszakerül-ni. Kockázatos vállalkozás a színészek számára, fölösleges tehertétel a színdarabon. Egyszerű rövidítéssel, apró vágással mindettöl megszabadulhatott volna a színpad.

Itt és még néhány esetben valójában nincs szükség jelentősebb sebészi beavatkozásra, csupán kisebb kozmetikai műtétre, egy-egy darab, elöadás egységesebb világa érdekében. Eddig szándékosan említettem olyan darabokat, amelyek éppen értékeiknél fogva megérdemelték volna a még nagyobb figyelmet a színháztól. Persze ebben megint van jó adag igazságtalanság: azon a színházon, amely csak közepes zenés vígjátékot, harmadkézböl kapott rossz operettet játszik, nem veri el senki sem a port.

A vígjáték sorsa vidéken

Úgy tűnik fel, mintha színházi életünkben újfajta, sajátos munkamegosztás érvényesülne. Súlyos, komor, magasztos gondolatait a mai magyar irodalom a pesti színházakkal és nézökkel közli elsösorban, derűs, vidám szavát pedig inkább vidéken hallatja. Ha van is túlzás ebben a megállapításban, annyi azonban feltétlenül igaz belöle, hogy a vidéki színházak szívesebben, gyakrabban mutatnak be új vígjátékot, mint a budapesti társulatok. Miskolc még azzal is megpróbálkozott - szándékában, törekvéseiben feltétlenül figyelmet érdemlöen -, hogy az elsö magyar proletárdiktatúrára emlékezés komor pompáját könnyebb színpadi játékban oldja föl - ehhez hasonlót tett nagyon ügyesen a Néphadsereg Művészegyüttese is, bizonyítva, hogy ünnepelni nemcsak könnyezve és mosolytalanul szabad. Szolnokon, Szegeden és újból csak Miskolcon egymást követték a vidám színpadi játékok, Gyárfás Miklós, Fehér Klára, Méhes György darabjai. Lehet, hogy a pesti néző csak akkor érzi magát jól a színházban, ha távoli át-tételen, a csavart utaláson meditálhat ? És lehet, hogy a vidéki színházba járó együgyű nép csupán viháncolásra képes ? Arról van szó inkább, hogy némely vidéki színház komolyan veszi a mechanizmust és a bevételt, meg a közönség óhajait is. Ezért műsortervében helyet hagy olyan daraboknak, amelyek hozzánk és a mához úgy szólnak, hogy közben mulatni is engedik a nézöt.

A templom áhítata ilyenkor talán elmarad, meg az éjszakába nyúló töprengés és rejtvényfejtés is a színházi est után - hogy tudniillik miről szólt a darab -, de azért nem haragszik meg túlságosan a néző, ha időnként jó színvonalú játékkal megnevettetik. A gyomorbajos, nagyképű sznobok ellen így harcol a maga egyszerű, köznapi eszközeivel a mindenre elszánt vidéki színház.

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Az ürügy Veszprémben

Amerikában már régi színházi gyakorlat, hogy a Broadway-re tervezett bemutatókat először leviszik a vidéki városokba próbafutamra. Nálunk legtöbbször fordított irányú a mozgás. A fővárosban bevált darabok egy része később utazza körbe az országot. Veszprém az egyik kivétel: ott az elmúlt években többször is fölfedeztek Pestnek jó magyar darabokat.

Vajon Thurzó Gábor új műve, *Az ürügy,* melyet a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulóján mutattak be, ezt a sort fogja-e gyarapítani? Vagy gyorsan elfelejtjük, mint számos más, ünnepre készült színdarabot?

Az ürügy fordulatos cselekménye, lélektani indokoltságú figurái azzal biztatnak, hogy nem így lesz.

A darab a harmincas években, a Gömbös-korszak idején játszódik. Pelsőczi rendőrfőfelügyelő sikeresen csapdába ejti a kommunisták külföld-ről érkezett megbízottját és vele együtt - ön-magát. A megbízott ugyanis nem más, mint gimnáziumi osztály- és vetélytársa, Lénárd, a Tanácsköztársaság hajdani belügyi népbiztos helyettese, akivel a forradalom alatt egy ideig együtt dolgozott. Lénárd Pelsőczit később halálra ítéltette, mert részt vett a rendőrtisztek ellenforradalmi szervezkedésében. Csak azért nem végezték ki, mert közben megbukott a kommün.

Pelsőczi gyermekkora óta kisebbrendűségi komplexusban szenved Lénárddal szemben. A bosszúnál is fontosabb neki, hogy most bebizonyíthatja: ő az okosabb, az ügyesebb, az emberségesebb, végre fölébe kerekedhet Lénárdnak.

Közli vele, hogy meg fogja menteni az akasztófától. De az enyhe bírósági ítélethez Lénárd vallomása kell. Tisztában van ellenfele jellem-beli erejével, és körmönfontan akarja léprecsalni. Először felvonultatja az árulók és a gyengék egész galériáját, majd beveti döntő érvét: bizonyítékok vannak a kezében, melyek szerint Lénárd nem teljhatalmú megbízottja a pártnak, őt csupán koncul vetették oda a horthysta rendőrségnek, hogy elterelje a figyelmet a valódi vezetőről. Pelsőczi filozófiája szerint relatív igazságokért az ember nem áldozhatja fel az életét. Lénárd örült és álmokat kerget, ha helyt akar állni.

Csakhogy Pelsőczi eszköz csupán a hatalom kezében, főnökei nagyon is számontartják, hogy átállása előtt együttműködött a kommunistákkal. Feladata mindössze annyi, hogy a statáriális tárgyaláshoz megfelelő bizonyítási anyagot szedjen össze. Amikor erről megfeledkezik, a belügyminiszter Lénárd jelenlétében tesz előtte fenyegető célzásokat. És Pelsőczi, aki az egész bonyolult érvrendszert csak azért eszelte ki, hogy Lénárdot is belecsalogassa az árulásba, az utolsó jelenetben még egy árulásra kényszerül. Noha Lénárdot semmilyen bűntett nem terheli, Pelsőczi a családjára is vonatkozó miniszteri fenyegetés hatása alatt telefonál a föügyésznek, és belemegy, hogy rákenjék Lénárdra mindazt a hazug vádat, amit a véresre vert hamis tanúkból kiszedtek. Megsemmisülten áll, amikor Lénárd a biztos halált jelentő statáriális tárgyalásra indul.

Mindebből nyilvánvaló, hogy *Az ürügy* nem Lénárd, hanem Pelsőczi drámája. Ezért nem érzem elfogadhatónak néhány kritikus bírálatát, hogy Lénárd elszánt kitartását az író csak valamiféle elvont „hittel" tudja indokolni. Nem véletlen, hogy a drámai szembesítés alkalmával csak egy gondolat van, amelyben a horthysta miniszter és a kommunista vezető egyetért: „ ... amikor arról van szó, védjük meg pozícióinkat, akkor nem lehet gyakorolni sem az igazság, sem az irgalmasság máskülönben roppant rokonszenves erényeit". Lénárdot nem valami misztikus hit vezeti, hanem valóban nagyon ritka politikai tudatosság. Még önmagával szemben sem gyakorolja „az igazság és irgalmasság erényeit", ha ezzel a mozgalom pozícióit hozná veszélybe.

A darab minden fordulata gondosan előkészített. Pelsőczi például azáltal kap lehetőséget adujának kijátszására, hogy Lénárd rosszabbat tételez fel róla, mint amit valójában elkövetett. (Megvádolja, hogy feleségét is felhasználta elfogatása érdekében.) Ezért Pelsőczi „megsértődik". Lénárd - mert igazságtalan volt - egy pillanatra feladja kemény, gúnyosan elutasító zárkózottságát. Ez a pillanat elegendő Pelsőczinek arra, hogy elindítsa döntő támadását.

Thurzó remekel, mint a politikai-lélektani dráma cselekményének bonyolítója. Hiteles környezet- és jellemvázlattal teremt érvényes epizódfigurákat is. Gyengébb azonban a szerelmi szál: Lénárd és Zsuzsa páros jelenetei hamisan csengenek. Néha egy-egy cselekedet indokolása

is mesterkéltnek, művinek tűnt. Lénárd például 1919-ben egyedül a munkásszármazású Pelsőczit ítéltette halálra az összeesküvö rendörök közül, mert ö, úgymond, kétszeres áruló, osztályát is elárulta. A rendszer esküdt ellenségeinek megkegyelmez, mert azok elveikhez és osztályukhoz híven cselekedtek. Egy politikusnál az effajta különbségtevés adott esetben ostoba és káros moralizálás lehet.

Az elöadás nem elevenebbé és hangsúlyosabbá tette, hanem halványította a színdarab olvasmányélményét. Ennek elsö oka, hogy a rendezés színtelenebb a darabnál, az írói ötletek és lehetöségek nincsenek mind eljátszva. A bajt fokozta a balszerencsés szereposztás. Tánczos Tibor unott, kiégett világfiként pottyan Lénárd szerepébe. Zsuzsával, feleségével (Spányik Éva) csak aláhúzza a drámaíró gyöngébb teljesítményét, a szerelmi szál elnagyoltságát. Spányik most is nagyon dekoratív, de keménysége, hangjának szárazsága lágy kiszolgáltatottság helyett éppen határozott elszántság érzetét kelti a nézőben. Dobák Lajos teljesítménye (Pelsőczi főfelügyelő) hullámzó. Az elsö felvonásban a miniszterrel folytatott szópárbajban túlságosan fölényesen, magabiztosan viselkedik. Sokkal hihetöbb amikor Lénárdot, puhítja, majd utolsó árulása után. A kisebb szerepeket játszó színészek közül a Schwetz felügyelöt teljes emberi figurává kerekítő Horváth Sándort kell kiemelnünk. Sajnos Bicskey Károly elöször nem képes mosolyogva hátborzongatóvá tenni a dráma miniszterét. Másik jelenetében, amikor a nyomozási eredményt sürgetve betoppan Pelsőczihez és ott találja Lénárdot, már nagyobb súlyt ad a figurának. Göndör Klára és Szekeres Ilona epizódszerepeikben biztosították alakjaik hitelét.

A díszlet (Fehér Miklós munkája) egyszerű, könnyen szállítható, figyelembe veszi, hogy tizenegy dunántúli város különféle adottságainak kell megfelelnie. A színhelyek változását mindössze néhány bútordarab és berendezési tárgy gyors cseréjével jelzik. Székely Piroska jelmezei elég idötlenek, csak a miniszter puha, széles karimájú kalapja és Schindlerné ruhájának hossza jelzi valamennyire a kort. (A kötelezöen adott rendörtiszti egyenruháról nem beszélve.)

A hangvisszaadás rendkívül rossz. A dalok és indulók nyers recsegése zavaró és fülsértö.

Rendezte: Pétervári István, díszlet: Fehér Mik-lós, jelmez: Székely Piroska. Szereplők; Bicskey Károly, Dobák Lajos, Göndör Klári, Horváth Sándor, Joós László, Spányik Éva, Szekeres Ilona, Tánczos Tibor.

arcok és maszkok

DEVECSERI GÁBOR

„Vadakat terelő juhász"

Emlékbeszéd Ascher Oszkár sírkövénél

Egy férfi áll a Zeneakadémia dobogóján - s most már mindörökre -, a szemüvege csillog, ö vigyázzállásban figyeli belső világát, valóban, mintha csak valami karmesterre figyelne, aki ugyancsak ö maga, s aki nemsokára, aki mind-járt inteni fog neki, hogy megkezdheti a vers-mondást. Azt az egyidőben elrévült és kemény, egyidöben fegyelmezett és magaátengedö mondását a versnek vagy versrangú prózának; egy-szóval tüstént megszólalhat, ajkán már ott van, már épp kezd láthatóvá válni a különös kis mosoly, amely fogadja a meglévö, de általa érvényessé teendő művet, a választott művet, a nemsoká felhangzót - egyszóval rögtön, azonnal kezdhetné azt, amiért ideállt elénk, ezer ember néz rá várakozó csendben, de ö mégsem kezdi meg; mert ugyanakkor, amikor arra a belsö világra figyel, észreveszi a néhány elkésett embert, rájuk tekint, kíséri, söt tereli öket a tekintetével egészen a helyükig, lenyomja öket a székükre, megakadá-

lyozza, hogy fészkelödni kezdjenek, s mikor a csend már templomian áhítatos, mikor már szinte hallható e csend, akkor kezdi meg varázsos szózatát, akkor igéz mindünket a mű bűvkörébe, akkor érezhetjük igazán, hogy az ő, ami egyik kedves versének, a József Attila *Altatójának* egy sorában jelenik meg: vadakat terelő juhász.

Mert dehogyis az a néhány későn érkezett volt a vad. Vershez-szelídülni érkezett mind. Hanem a világ, az vad volt köröttünk s bennünk is, mindannyiunkban, akik ott ültünk, éltek a vadak, ösztöneink. Az előbbivel szemben felvértezni hallgatóit, az utóbbiakat valóban rendbe terelni bennünk - ez volt az ő szavalatának, hangversenyének, erélyes és bensőséges művészetének dolga. Folytatta vele maguknak a műveknek munkáját. A magyar irodalom s ezen belül elsösorban a költészet huszadik századi megújulásának, megújításának nemes munkáját.

Ady és Babits, később József Attila és Illyés nemzedéke kiemelkedö költőinek, íróinak barát-ja és küzdőtársa volt. Műveikért és műveikkel mint szövetséges társakkal hadakozott. A Nyugat ez első két nemzedékének költeményeit, írásait nehéz volna, nem is akarjuk, és nem is tudjuk különválasztani az ö hangjától. Régen meg-írtam már, s ma is úgy vagyok vele, hogy nem-csak az olyan emlékezetes Ascher szavalta költeményeket hallom olvastukkor is az ö hangján, mint oly sok Ady-verset, mint Kosztolányi *Hajnali részegségét,* Karinthy Frigyes *Pitypang*-ját, *Halottját,* s prózái közül a *Cirkuszt,* Somlyó Zoltán *Hajnali imádságát,* Tóth Árpád és Nagy Zoltán, Füst Milán, Szép Ernö, Gellért Oszkár, Illyés, József Attila, Szabó Lőrinc sok versét - hanem jelentkezett ez a hang, ez a pendülö, e minden szót patikamérlegen a maga árnyalatnyi súlya szerint lemérő és átadó, értelmet és érzelmet egyensúlyban tartó hang e költők és alkotó társaik olyan verseiben is, amelyek akkor még nem kerültek s később esetleg egyáltalán nem kerültek az ö műsorába. Egyszerűen azért, mert költőik művészetének *egésze* járult hozzá Ascher Oszkár mérhetetlenül gazdag belsö világának kialakításához. S hogy viszont ehhez az egészhez ö maga is hozzájárult, azt nemcsak a seregnyi könyv szívbéli baráti köszönetet közlö ajánlásai mutatják, hanem az emlékezetes Babits-levél is. Az, amelyet a költő azután írt, hogy Ascher neki, a már nagybetegnek, a lakásán elöadta a *Jónás könyvét.* „Most értettem meg igazán a saját versemet" - így Babits. -„A költő úgy látszik mindig próféta, akár akarja, akár nem" - tette hozzá. Lényeges közlés. Babits Mihály nem játszott a szavával. Az, hogy a maga költeményét Ascher még közelebb hozta hozzá magához, nemcsak Ascher művészetének átvilágító természetéről tanúskodik. Hanem a költővel való mélységes rokonságáról is. Vagyis arról, hogy a többlet, ami a vershez az Ascher-előadásból járult, a költő és a kor teljes költészetéböl táplálkozott.

E költészetnek alkotó közvetítöje volt Ascher Oszkár. Alkotó volt az alkotókkal és befogadó a hallgatókkal együtt. Ez, egyedül ez magyarázza azt a már említett különös mosolyt, amivel akkor is kísérte az általa előadott művet, amikor az tragikus, keserű, felháborodott és vádoló volt. A vers-értő és vers-élvező mosolya volt ez; annak jele, hogy előadásának ő maga egyben első közönsége is. Annak jele, hogy a maga által talán már ezredszer is előadott mű ezredszer is frissen érinti meg. „Ha azt akarod, hogy veled sírjunk, te tragikus hős - adta hajdan irodalmi tanácsát Horatius - mindenekelőtt neked magadnak kell sírnod." Ez volt az a tanács, amit Ascher Oszkár szerencsére sohasem fogadott meg. Ellenkezőleg: iszonyodott azoktól a szavalóktól, akik érzelmi megnyilatkozásaikkal - abban a hitben, hogy most valamit hozzátesz-nek a műhöz - az elöadott vers és a hallgatóság közé tolakodnak. Az a mosoly nem megoldása volt, derűs mű felhangzásakor, a jókedvnek, még csak nem is ellensúlyozása, tragikus mű esetén, a szomorúságnak vagy keserűségnek - hanem értöen átszellemült jele annak, hogy míg erélyével és pontosságával a költő művét képviseli: evvel az elrévült, evvel a szavak hullámain szinte úszó mosolyával már bennünket, hallgatókat is.

A huszadik századi magyar versmondás megteremtője és prófétája volt. Megteremtöje nem a semmiből, nem elödök nélkülien. Ódry Árpád és a magyar vers-zene tanítványaként, a meg-újuló magyar irodalom nagy korszaka tanújaként és egyik elörevivőjeként lett sokak mestere. Ragyogó nevelő volt és szenvedélyes vallomástevő. A kettő együvé tartozik. Emlékező könyvében, a „Minden versek titkai"-ban elmondta pályáját. Az ö pályájáról még sokan vallhatnak. Barátai, csodálói, megajándékozottjai. A versmondás-nak mint önálló művészetnek kialakítója e művészetnek hirdetőjeként is fáradhatatlan volt. Abban is, ahogyan ezt a művészetet szolgálatába állította mindannak, amiért szíve hevült. Szolgálatába a pontosság áhítatával, a teljesség örömével. A magyar munkásmozgalomnak neveltje és sorompóba állni mindig kész művészetével nevelője is volt. Vasas-összejövetelektől, munkás-szavalókórusok szervezésétöl és vezetésétől a Szép Szó estjeiig, a Holnaposok költészetének

szolgálatától a Nyugat-estekig, és a Vajda János Társaságban az akkori legfiatalabbak munkáinak elöadásáig ívelt pályája. Életének utolsó két évtizedében a magyar verskultúra szolgálata mellett, s ettöl nem elválaszthatóan, ismét színmű-vész is és a Déryné Színház igazgatója. Tér-ben nagy, időben hosszú, érdemekben gazdag pálya ez.

Most, mikor sírkövét avatjuk - s az itt körülállók legtöbbje barátként is emlékezik rá -, s amikor a bennünk érte élő gyász mellett a hozzá fűződö derűsebb emlékek is helyet kérnek maguknak, hadd idézzem egy olyan versemet, amelyet több mint harminc esztendövel ezelött írtam, az ö számos höskora egyikében, akkor, ami-kor költő-társaimmal együtt Ascher Oszkár estjeinek állandó és lelkes látogatója voltam, ami-kor Ascher Oszkár művészete készen és mintegy csodaként pattant újra és újra elénk. Ennek a versnek, *a Patetikus epigramma* címűnek első soraiban tréfásan hasonlítottam öhozzá a tücsköt. A tücsköt, amely „nem hallgat el, bár már elszállt róla az éjjel, göggel és lelkesedéssel szaval a friss napba, nagyobb hangon, mint amekkorát várna töle az ember elsö látásra . . ." Tréfás kezdet volt ez; öt magát, emlékszem, megnevettettem vele. S most évtizedek után válik világossá, hogy a tréfának milyen komoly tartalma volt. Mert az a vártnál nagyobb hang nem más, mint amivel az egyes ember, ha művész, önmaga fölibé növekszik, mindaz tehát, amit idáig róla és pályájáról elmondhattunk. Majd erkély alatt szerenádot adó dalnokhoz hasonlította a vers ugyane tücsköt, akit a haragvó, fáklyás rokonok az erkély alól elvonszolnak, „börtönbe lökik, de ott is világít, s mint ahogy büszke falait Thébának építette, göggel lebontja a megalázó falakat a hang."

Van-e a művészetnek szebb feladata, mint jobbik énünket zenével építeni, és megalázó falakat lebontani? Ő egész életében mindig ezen munkált. Nagy művész volt és tiszta ember. S azok közé tartozott, akiknek példája arra figyelmeztet, hogy e kettönek mindig azonosnak kell, vagy legalább kellene lennie.

MÁRTON VERA

Kerényi Imre három vígjáték-rendezése

A Madách Színház sikeres darabjai közül is kiemelkedik *a Kaviár és lencse.* (Szerzöi: Giulio Scarnacci és Renzo Tarabusi.) Túl van a 150. elöadásán. Szép Ernő *Lila akácának* tavaly márciusban volt a premierje, az is megért már több mint 5o elöadást, *a Léni néni* (H. Keroul és A. Barré a szerzői, fordítója: Heltai Jenö) ez év januárjában indult el a siker útján.

Mindhárom elöadást Kerényi Imre, a Madách Színház fiatal rendezöje rendezte.

Egyik színdarab sem remekmű. Még azt se lehet állítani, hogy jó darabokról volna szó. Sikerdarabok? Aki elolvassa a három vígjátékot, könnyen meggyőzödhet arról, hogy nincs feltétlenül „beléjük írva" a siker.

Érdemes egy kicsit részletesebben elemezni a három előadást, a rendezö és a tervezök munkáját, hiszen a siker elsösorban a szellemes, ötletes színrevitelnek köszönhetö.

A Kaviár és lencse mai olasz vígjáték. Föhöse, Leonida Papagatto foglalkozására nézve szerény kis nápolyi szélhámos. Az ő lakásán játszódik a darab cselekménye, amelynek tárgya egy újabb, nagyobb szabású szélhámosság.

Amint a függöny felmegy, a nézötéren derűs mocorgás hullámzik végig. *A díszletnek* szól az elsö reagálás: a felismerés, a ráismerés öröme. Egy igazi nápolyi lakás ! Szedett-vedett bútorokkal, mindenféle limlommal, színes rongyokkal van tele a színpad. A tarka zűrzavar, a rengeteg holmi egy percig sem hat zavaróan, minden bútor, kellék *játszik.*

A díszlet „jellemzö" erejére néhány példa. Mikor a bejárati ajtó felett megszólal a csengő, felhangzik az elsö hangos nevetés a nézötéren, Egy madzag végén néhány üres konzerves doboz és Coca-Colás üveg függ: ez a csengö, kívülröl ezt kell megrántani. A baloldali ajtó felett ócska, piros bársony drapéria, rajta egy színházi álarc - ez Matilde néni szobájának a bejárata, aki régi színházi ember. (Közelebbről: vécés néni.) Középen egy lépcsö vezet fel egy kis erkélyre, onnan

nyílik Leonida és Valéria hálószobája. Az ajtó fölött pompás, többágú sárgaréz ministráns-csengö. Kifejezetten, sőt hivalkodóan templomi holmi. Ezt a csengöt szokta megrántani belülröl a családfö, hogy hirdesse a nagy örömöt: felébredt, jöhet a reggeli!

A játékos, tarka díszlet jó lehetőséget teremt a színészeknek a gátlástalan, felszabadult komédiázáshoz. Ezt a színpadot nem nehéz „belakni". Megmozgatja a színészek fantáziáját, sok apró játékötletet sugall. Már első pillanatra meg-fogja a közönséget is. Ha részleteiben még nem is tudja felfogni, de ahogy „játszani" kezd a szín-pad - úgy válik mindig újra a humor forrásává.

A jókedv, a sikerhangulat megteremtéséhez hozzájárul a *zene is.* Már a függöny előtt felcsendül egy lármás, vidám nyitány. A játék során *a zenei aláfestésnek* nem feltűnő, mégis nagyon fontos szerepe lesz. Minden szereplő színre lépését zene kíséri. Nézzük például Leonida Papagatto belépését. A szobában a család megszokott reggeli nyüzsgése. Hirtelen, nagy lármát csapva megcsendül a ministránscsengö a hálószoba ajtaja felett. Felharsan Leonida hangja: „Szent asszonyok, felébredtem!" Feltárul az ajtó, s az ajtóval együtt kintről harsány induló árad be, a „gladiátorok bevonulása" vagy valami hasonló és belép a színre Leonida, azaz Pécsi Sándor - mezítláb, rongyos frottírköpenyben. A zene körülbelül akkor ér véget, mikor a nézők felharsanó nevetése is elcsendesedik.

Nemcsak a belépések mennek zenére, hanem többnyire a „kilépések" is, távozáskor is ki-ki megkapja kísérőzenéjét. Így lesz egy-egy „kilépés" is poén, pontosabban: poén, zenében folytatva.

De megszólal a zene be- és kilépéstől függetlenül is, hogy valami egyéb dramaturgiai funkciót lásson el. Ha veszekedés folyik a színen, a kívülröl beharsogó zene teszi áthatóbbá, „félelmetesebbé". Enyelgés alatt érzelmes dallamok áradnak be a színpadra, olyan természetességgel, hogy a nézök magától értetődőnek tartják, ha a szereplők táncra kelnek.

A jól berendezett, játékos színpadtér, a leleményesen alkalmazott zenei aláfestés megadja az előadás karakterét, és mindenekelőtt jó alkalmat nyújt a kitűnő színészgárdának a jókedvű játékhoz. Tele van az előadás rendezöi és színészi ötlettel. Nehéz lenne mindet felsorolni, de rendkívül eredeti a „kölcsönkért" nagyapa ház-hoz szállítása tolókocsiban és „göngyölegben", a kórisme egy madzagon, valami ócska kis cédulán csüng a nyakában. Kitűnő a színházas Ma-tilde (Kiss Manyi) jelenete, aki egy „gyilkolási" jelenet rekonstruálását a lépcsőfeljáró tetejéről, mint egy páholyból, keresztbe vetett lábbal, kezében gukkerrel nézi végig.

A rendezö ötletességét dicsérik a kitűnően megkomponált, hatásos felvonásvégek is. A II. felvonás végén óriási kavalkád bomlik ki a színpadon. Először csak két szereplő őrjöng a színen egy elveszett hullát keresve. Aztán egyesével színre lépnek, és bekapcsolódnak a többiek is. Egyre zaklatottabbá válik a nyüzsgés és rohangálás. A zűrzavar tetőfokán, amikor már nem lehet tovább fokozni a tombolást, váratlanul felemelkedik egy ládából a „hulla". A színpad megdermed, de nem egy csapásra, hanem „ütemenként", mint amikor egy lemez akadozva leáll. Élettelenül hullnak jobbra-balra a szereplő személyek, szabályos ritmusban, egymás után. Olyan a színpad, mint valami csatatér. Csak a „hulla" áll ártatlanul mosolyogva és nézelődve a kör közepén, és hajbókolva köszöni meg a tapsot.

A III. felvonás végén a II. felvonásvégi dermedtség kontrasztját komponálta meg Kerényi a mozgalmas, táncos, játékos záróképben.

A Lila akác elemzését is *a díszlettel* kell kezdeni. A darab hangulatát ennél az előadásnál is már az első pillanatban „hozza" a színpad. A szétnyíló függöny mögött ezúttal nincs naturálisan berendezett díszlet, nincs erdő, nincsenek fák, bokrok - és mégis van *Liget.* Halványlila, csipkés selyemdrapériák nagy bőségben, édes rózsaszínű fény, elöl nagyon közönséges pad, jobboldalt omladozó artézi kút. A háttérből halk zene szűrődik be a színpadra. Nem vitás, hogy a Ligetben vagyunk.

Bejön egy karcsú, szőke fiatalember, Csacsinszky úrfi (Uri István). Sétapálcáját mesterien forgatja két ujja között. Epekedően sóhajt. Hamarosan megjelenik Tóth Manci is (Szilvássy Annamária). Piros pettyes ruha, derekán fekete öv, olcsó kesztyű, egy kis mulatságos, formátlanra nyúzott szalmakalap. A jól eltalált, hangulatos díszlet s a derűsen jellemző ruhák azonnal megteszik a magukét. A néző máris otthonosan érzi magát Szép Ernő világában.

Az első kép címe: „Csacsinszky úrfi a Gerbaud előtt". Nem is szól a jelenet másról, és nem is játszanak mást, mint azt, hogy Csacsinszky vár valakire vagy valamire: a szerelemre, általában.

Mikor a „nagy szerelem" a színpadra lép, felgyorsul a játék ritmusa. Tolnay Klári hangja nevetése olyan csiklandós izgalommal árad be a színre, hogy már belépése előtt pontosan jelzi

a nézőknek, csakis ő lehet az a Bizonyosné, akire Csacsinszky vár.

Bizonyosnénak és kíséretének színre lépésében van valami disszonáns, valami túlhangsúlyozott, ami szétveri a kezdeti idillt. Feltűnő ruhák, egy fokkal emeltebb hang, hivalkodó gesztusok. Egy más világ lép velük a színre ... Felgyorsulnak a gesztusok, a mozdulatok. A kavalkád tetőpontján váratlanul visszahúzzák a fényt a színpadról, s ezzel együtt elhalkul a zsivaj is. A sejtelmes félhomályban Tolnay Klári kilép a játéktérről és elmond egy Szép Ernö-versikét: „Májusban, májusban, elsején már május van, Fészket rak a füsti fecske, ót nem várja házbérecske ..."

Egy kis fricska: nem kell az egészet komolyan venni! Aztán, mintha mi sem történt volna, visszalép a „Ligetbe" és kacér nevetéssel viszi magával Csacsinszkyt.

A második kép: „Hangulat a chambre séparéeban". A színpadon a lila drapériák elött néhány fehér abrosszal leterített asztal, hátul pirosvirágos spanyolfal, elöl egy plüss kanapé. Ettöl a berendezéstöl a halványlila, csipke „ligeti" álom közönségessé, kopottá, riasztóvá válik.

Megelevenedik az élet a szeparéban. Elöbb Csacsinszky sétál be, majd elökerül a „Casinoszámmá" avanzsált Tóth Manci is diszkrét sárga fodrokban. Aztán a Casino törzstagjai: Arany Hédi művésznö, talpig lilában. Hangsúlyozott lilasága bántó ellentéte a halványlila drapériáknak. A szép Lezsi, a rózsaszínű púdertől hamvas arcú, brillantintól fénylö hajú maitre de ballet megjelenése még ebben a környezetben is kihívás. Betántorog cigányzenés kísérettel az egész úri társaság, élén Bizonyosnéval. Féktelen, duhaj mulatozásba kezdenek. Nincs szükség (illetve az 50. elöadás után így pontosabb: nem *lenne* szükség) túljátszásra, hangsúlyozásra - az orfeumhangulat már elöbb, szinte „magától" létrejött.

Mulatozás közben megint elsötétül a szín-pad, hogy ezúttal Szilvássy Annamária léphessen ki a színről, és mondhassa el kiábrándító „februárversét". S ha netán a nézö kicsit spicces lett az orfeumhangulattól - már ki is józanod-hatott.

A harmadik kép: „Budai pásztoróra". Játszódik valahol Budán, egy dombon, ahonnan jól lelátni Pestre. A színen - tervezői telitalálat - egy dús fűvel benött gyepágy, fejénél szélesen elterpeszkedö lila akácbokor. (Formára olyan az egész, mint egy zöld subaszönyeggel leterített lilavirágos franciaágy.) S a bokron akácvirág - minden mennyiségben.

Erre a buja nászágyra akarná Bizonyosné Csacsinszky Palit minden áron odacsalogatni. Nem sikerül neki, mint ahogy a Mancikával éppen odatévedt Bizonyos úrnak sem sikerül a randevú. A jelenet legföbb tartalma az, hogy Pali szívében összeomlik a nagy ábránd a nagy szerelemröl. A nézö azonban nem tud igazán meghatódni. Ennyi lila akác, ilyen buja zöld fű között még egy Csacsinszky se tud sokáig szenvedni.

A negyedik kép megint a Liget: „Tóth Manci, a Liget tündére." Ahogy az ember elnézi a két fiatal szerelmest a lila drapériás, csipkés Liget-ben, arra gondol, ezért a jelenetért volt érdemes megrendezni ezt az elöadást. Fiatalság, szépség, szerelem szólal meg szívhez szóló, megindító költőiséggel. Szilvássy Annamária és Uri István alakításának legszebb pillanatai ezek. Felszabadultan, öszintén, egyetlen hamis hang vagy gesztus nélkül, magukkal ragadóan játszanak. S mikor kézt kézbe fogva elmondják a szokásos „jelenet-verset", mi is hajlandók vagyunk magunkat áltatni, hogy: „Lenni kell csak hűnek, jónak, Révbe érhet az a csónak."

A darab utolsó jelenete keserű fintor erre a szívet melengető idillre. A színhely: Angelusz papa artistaügynöksége. Ilyen ócskáknak, ordinéréknak még sohasem látszottak a lila drapériák, mint Angelusz papa cirkuszi plakátjai alatt. Angelusz-Márkus nevettetö és taszító nőimitátorszáma végképp megöl minden érzelmességet. S aki még ezekután sem ocsúdna fel az idillből, annak elmondja Márkus az „október-verset": „Október, október, Jaj de sok szép bontóper .. . Csak az igazira várok, Elveszem és én is válok."

Hangulatos, mértéktartóan stilizált, remekül ellenpontozó díszletek, ötletesen, humorosan, helyenként karikírozva jellemzö kosztümök; tudatos rendezöi törekvés, amely arra irányult, hogy ki-kizökkentse a nézöt az idillből, de amely szóhoz engedi jutni az érzelmességet is: következetes játékosság a versek és a zene felhasználásában; biztos ízlés és mértéktartás a színészvezetésben - ezek tettek emlékezetes színházi élménnyé egy „könnyelmű kis semmiséget".

A Léni néniröl még azt se lehet elmondani, hogy „fergeteges" bohózat. Annak is közepes. Mindössze egy képröl és egy örökségröl van benne szó - e kettő után folyik a hajsza. A szerepek is szabályos bohózati szerepek, nem jobbak és nem rosszabbak az átlagnál. Van a darabban valami naiv báj, kedvesség, természetes játékosság, de ez önmagában még kevés volna a sikerhez. Kerényi azonban megtalálta a bohózatnak remekül megfelelö rendezöi koncepciót: a néma-

filmszkeccsek modorában rendezte meg **az** előadást.

A függöny előtt egy fehér zongora, rajta lámpa, sörösüveg, egy vázában virág. Bejön a zongorista-zeneszerző századeleji eleganciában és megemeli kalapját a nagyérdemű előtt. A régi idök mozija ezzel máris felidéztetett.

Miradoux úr boltját festett papírkulisszák jelzik, virágokkal, pillangókkal, tüllfüggönyökkel, rózsaszínű masnival; nagy vázákban hivalkodóan „papír"-virágok. Semmi sem „valódi", nem is akar annak látszani. Olyan az egész, mint egy kopott, sokat használt filmdíszlet.

Belibben a színre egy bájos fiatal lány - rózsaszínben. Kivesz egy szál virágot a vázából, szívére szorítja, jelt ad vele valakinek, nagyot sóhajt, fejét oldalra ejti és látványosan repdesteti szempilláját. Szerelmes! - állapítja meg derülten a közönség.

Pillanatokon belül megjelenik, kis diszkrét zenei motívum kíséri a zongorán, a szerelmes ifjú is. A szerelem olyan nagy, hogy rögtön dalra is fakadnak. És már itt, a második dalocskánál rájön az ember, hogy van itt valami, ami ezt a bohózatot az átlag fölé emeli: Heltai Jenö bűbájos, mulatságos versei.

Egy harciasabb motívum hangzik fel a zongorán és berobban a színpadra Miradoux úr, az-az Garas Dezsö. Zenére, „ütemre" mozog Garas szeme, szája, szemöldöke, bajusza - groteszkül töredezett, villámgyors mozdulatait (lásd némafilmek) szemmel alig lehet követni. Játéka minden némafilmbeli „zord atya" nagyszerű szintézise. Minden mozdulata, szemöldökemelése, fintora ismerös és mégis egyéni.

Egy biztató mosolyú zongorista, egy mulatságos kis papírdíszlet, egy szerelmespár a némafilmek modorában, egy ellenállhatatlanul mulatságos, csetlö-botló zord atya, akinek ez a „modor" a legmagasabb fokon a sajátja: ezzel már meg is teremtette az előadás stílusát a rendezö.

A jól eltalált stílus játékosan lendíti át az elöadást a darab buktatóin: az elviselhetetlenül érzelmes, unalomig ismert vagy bosszantóan naiv jeleneteken is. A virágüzletbe tévedt spanyol pár ismerkedési jelenete például nem sok szórakozással kecsegtetné a nézőket. Bohózati közhelyeket és „carrambá"-kat mondogatnak egymásnak. De szerencsére ott van Miradoux- Garas, aki némafilm-modorban „lereagálja" kettőjük párbeszédét. S hányféle aspektusból! Eljátssza, amit a hölgy mond - és amit a férfi gondol; azt, amit a férfi mond - és amit a hölgy gondol; azt, amit ö, a kereskedö gondol, de azt is, ami férfiúi minőségében jár az eszében - anélkül,
hogy egy szót szólna. Hangos, szűnni nem akaró nevetés kíséri az egyébként lapos kis párbeszédet.

Egy másik jelenetben a kapzsi és zord atya bohózati figuráját emeli ez a stílus és Garas játéka jellemvígjátéki szintre.

Megjelenik a közjegyző Miradoux úr üzletében, hogy Léni néni haláláról és végrendeletéről tájékoztassa a boldog örököst. Kiderül, hogy Miradoux úr a hőn óhajtott három millió helyett mindössze egy arcképet örökölt Léni nénitöl. Amit Garas egy szó nélkül, csak az arcával eljátszik ebben a jelenetben, az az első felvonás csúcspontja. Álszent rokoni fájdalom és a kereskedö protokolláris gyásza; mohó türelmetlenség és alig fékezhetö örömujjongás; odaadó rajongás Léni néniért, a képért, a kép festőjéért és kapzsi reszketés; már szinte azt is látni, hogy mire költi el a három milliót; végül a csalódás, a hitetlenség, a düh - és még sorolhatnám tovább az indulatok és érzelmek számtalan variációját, amit Garas ebben a szimpla bohózati helyzetben a sajátos játékmodor segítségével olyan falrengető humorral tud eljátszani.

A magával ragadó, természetes játékosság Kerényi rendezésének legfőbb erénye, s az a könnyedség, amivel be tudja vonni ebbe a játékba a közönséget is.

A szabadon áradó játékosságot biztosítja a rendezö azzal is, hogy nem ragaszkodik merev következetességgel és nem minden szereplő esetében az egyszer „lerakott" némafilm stílushoz. Garas stílusában játszik a remekül mozgó, táncoló Uri István - ő is kitűnöen érzi és műveli ezt a „modort". S ezt jelzik játékukban a szerelmesek: Szilvássy Annamária és Cs. Németh Lajos is. De milyen hiba lett volna ugyanezt számon kérni például az elragadóan komédiázó Pécsi Sándortól. Nem azt játssza, amit Garas. Ő „a kedélyes apaszínész - jelenleg szerzödés nélkül". Kedves, csalafinta ripacs, moliére-i komédiás. Partnerére, Domján Editre se erőket rá semmiféle stílust a rendező. Bájos, eszes, nőies Gilberte szerepében, csak egy picit érzelmesebb, mint szokás, s már ő sem „lóg" ki az előadásból.

Van még egy titka (rendezöi és színészi titka) ennek a magával ragadó játékosságnak. A színészek nagyon komolyan és nagy szeretettel csinálják azt, amit csinálnak. Nem karikíroznak a szó nálunk megszokott értelmében. Nem játsszák el hivalkodóan a figurák kritikáját, hanem hisznek bennük. S ettől lesz az egész előadás olyan jóízűen mulatságos. A nézök végül is kinevetik ezt az egész naiv, érzelmes történetet, megmosolyogják jóindulatú fölénnyel a figurákat, és elégedetten távoznak a színházból.

A „komolyan vett" játékra egyik jellemzö példa a második felvonásbeli festövetélkedő. Miradoux úr és Rivarol (Garas és Pécsi) festö-nek álcázza magát, és így hatol be egy múzeumba, hogy megszerezze Léni néni képét. A festö-álruha olyan helyzetbe hozza öket, hogy kénytelenek egy bájos spanyol hölgyet együtt és egy-szerre lefesteni. Egyikük sem ért ehhez, de a másikról mindegyik azt hiszi, hogy az mestere a szakmának. Pompás színészi bravúr, remek teljesítmény Pécsi és Garas fergeteges iramú játéka ebben a jelenetben. Es attól olyan mulatságos, hogy olyan komolyan játsszák mind a ketten, mintha az életükről volna szó.

Nemcsak a két kitűnö színészt dicséri ez a bravúros jelenet, hanem a rendezöt is, aki bátran teret engedett a két színész remek improvizációjának.

A játékos, könnyed rendezöi felfogás a „komolyan vett" komédiázás mellett megengedi a kikacsintást is a darabból. Elsösorban a zenei betétek előadására gondolok itt. A duettek, kvartettek és a felvonások elején pedánsan fellépő kórus egyaránt csúfolódnak operettel, operával - még az Állami Népi Együttessel is (nagy orosz életkép). Játék és muzsika egyaránt jól alkalmazkodik itt Heltai elragadóan naiv, csúfolódó, telitalálat-verseihez.

Kerényi nem fél a stíluskeveredéstől, engedi játszani a színészeket kedvük és tehetségük szerint. Megengedheti ezt nekik és magának, mert az ügyesen kitalált rendezöi koncepció, a jól eltalált díszlet, a sok fantáziával és következetességgel megteremtett zenei keret s a kitűnöen megválasztott szereplögárda - élén a stílust teremtö és meghatározó Garas Dezsövel - ezt lehetövé is teszi.

Nem volt szándékomban teljes portrét adni Kerényi Imre rendezőről, aki pályája kezdetén levö fiatalember. Ezért most csak utalok kevéssé sikerült, nem túl invenciózus vagy elhibázott rendezéseire. Akad ilyen is. (Például Hubay: *Antipygmalion* és Sarkadi: *Próféta.* A Hubay-darab vaskos, érzéki realizmust igényelt volna, hogy *a játék* jobban érvényesüljön; Kerényi absztraktra rendezte. Sarkadi *Prófétája* viszont pre-abszurd: ezt a sörösplakátig naturalista felfogásban játszatta.) Jó volna igényesebb ízlést szolgáló, színvonalasabb színpadi művek sikeres rendezöjeként is megdicsérni. Remélhetöleg ez sem késik sokáig.

Madách Színház, Kaviár és lencse, 1967. Fordította: Mészöly Dezső, rendezte: Kerényi Imre, díszlet: Köpeczi Bócz István, jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Szereplők: Pécsi Sándor,. Tolnay Klári, Kiss Manyi, Szilvássy Annamária, Uri István, Zenthe Ferenc, Körmendi János, Kőmíves Sándor, Szemere Vera, Deák B. Ferenc, Garics János, Lelkes Ágnes, Kéry Gyula, Gyenge Árpád, Bay Gyula, Tóth Titusz.

Lila ákác, 1968. Rendezte: Kerényi Imre, zene. Kocsár Miklós, jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Szereplők: Uri István, Szilvássy Annamária, Greguss Zoltán, Tolnay Klári, Lőte Attila, Márkus László, Garas Dezső, Körmendi János, Gombos Katalin, Andresz Vilmos, Rákosi Mária, Kassai János, Kéry Gyula, Bányai János, Szabó Ferenc.

Léni néni, 1969. Fordította: Heltai Jenő, zeneszerző: Aldobolyi Nagy György, rendezte: Kerényi Imre, Koreográfus: Ligeti Mária, díszlet és jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Szereplők: Pécsi Sándor, Garas Dezső, Domján Edit, Szilvássy Annamária, Cs. Németh Lajos, Uri István, Basilides Zoltán, Békés Itala, Gyenge Árpád, Garics János, Andresz Vilmos, Máthé István, Putnik Bálint, Aldobolyi Nagy György.

JÚLIUSI SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

Vajda Miklós: A fordító vallomása
Bényei József: Fövárosi kritika - vidéki színházak
Majoros József: Dosztojevszkij a Nemzeti Színházban
Antal Gábor: Arénák és cirkuszok
Mikó Krisztina: Viet-rock
Szalontay Mihály: Az aktualitás dramaturgiája
Breuer János: Jegyzetek a zenés színházról
Lukácsy András: Beszélgetés Ruttkai Évával
Léner Péter: A harmadik nemzedék
Malonyai Dezső: Népművelés, profil, színházvezetés
Benedek András: A drámai nyelv
Pályi András: Grotowski színháza és laboratóriuma
Szinte Gábor: Olaszországi színházi jegyzet
Komlós János: Röpirat a színházi jog ügyében

---

négyszemközt

Gobbi Hilda

*a **rendezői erőszakról és az igazi társulásokról; a színészi alkotóművészetről és a „renitens"** színészről; a színházi etikáról és a **kulturális sznobságról***

Gobbi Hilda közügy. Jelképévé vált annak, aminek a kezdet kezdetétől szentelte magát, ami művészetét és lelkesedését hevítette. Vajon ki felejti el hösies küzdelmeit a negyvenes évek elején vagy az újrakezdésnek azt a mámorát, azt a teremtő erőt, amellyel a felszabadulás után belevetette magát színházaink fizikai és szellemi építkezésébe, feltámasztásába és átformálásába?

Küzüggyé vált később is, mert népszerűségének és segítőkészségének a hatósugara az ország legtávolibb zugáig is elér. A színpad, a film meg a sokat csepült és magasztalt rádió-szereplése.

S most? Mi történt vele? Mi kavarog körülötte? Valahol azt nyilatkozta, hogy el akar menni a József Attila Színházból, másfajta szerepkörre vágyódik. Ami a szerepkört illeti, is-merjük öt, tudjuk: a kérdés nem ennyire szimpla.

- Nem vagyok már fiatal, színésznek sem, embernek sem. Jó néhány harcot megéltem már. De érzek magamban annyi erőt, hogy még újra be tudjam vetni magamat szívvel-lélekkel a munkába és a küzdelembe. Hátralevő időmmel és erőmmel szeretnék valami értelmeset csinálni. Egy bizonyos: nem akarok továbbra is színházi tisztviselő lenni. Szerepeket akarok, partnereket, rendezőt, akivel egyet akarunk, szépet akarunk. Színházat akarok játszani. Mert ez az életem.

- *Véletlen-e vagy szándékos a sorrend, hogy előbb a partnereket említi és utána a rendezőt?*

Bosszúsan legyint:

- Nem az a kérdés, hogy a színházban a színész fontosabb-e vagy a rendező. Inkább az, hogy a színész, a színészek, a rendező, a rendezők, a díszletmunkás, a pénztáros, a dramaturg, a titkárnő, az öltöztetőnő tudnak-e, hajlandók-e ugyanazért élni, ugyanazért dolgozni? A rendező feltétlenül szükséges: ha munkatárs, ha kontroll, de semmiképpen sem azért, hogy diktatúrával, despotizmussal kényszerítse akaraterejét a vele együtt alkotó művészekre. A fegyelem nem tévesztendő össze a diktatúrával. Gellért Endre fegyelmet teremtett, de közben alkotótársként bánt az együttessel. Némely rendező azt hiszi, az a helyes, ha a szereplöket addig üti-veri, míg-nem végül is ott áll előtte egy lesütött szemű, néma hadsereg. Aztán bevilágíttatja a színpadot, és kész az előadás. Lehetséges, hogy a rendező koncepciója megvalósult, de vajon hogyan tolmácsolják a darab mondanivalóját a színészek, ha minden érzelmük megsemmisült?

Nyilvánvaló, hogy a rendezö nem sokra megy a színészek nélkül.. .

- Emlékszem a Nemzeti Színház egyik régi előadására. A darab három felvonásának konklúziójaképpen a konok parasztgazda belép a téeszbe. Bemártja pennáját a tintába, és azt mondja: „Hát anyjukom, beléptünk!" 'Az ujjongónak szánt mondat, a színész másfajta hang-

súlya miatt, a föpróbán kétértelművé vált, sőt a fonákjára fordult. Kiderült, hogy egy érzés, a szavak zenei aláfestése tökéletesen megváltoztathatja a darab lényegét. S ha a rendezö azt hiszi, hogy teljesen mellözheti a színész indulatait, akkor akár teknősbékákkal is létrehozhat egy szép elöadást. A színész mindig megérzi, hogy ki az, akire rábízhatja magát, kit fogad el, akár „diktátornak" is. De jaj az elöadásnak, a rendezönek, ha a szereplök elvesztik a bizalmukat. Az igazi rendezö nemcsak a színház szerelmese, hanem a vele dolgozó művészeké is. Egyik igen kitűnö rendezönk a rádióban váltig és makacsul hangoztatta, hogy sikerét csakis a darabban játszó színészeknek köszönheti.

A próbák jó légkörére terelödik a szó. Kinek a feladata, hogy ezt megteremtse?

- Mindenképpen a rendezőé, de csakis úgy, *hogy* közben beleolvadjon a többiek munkájába. S ez sohasem parancsszóval, zupás örmesteri sípszóval jön létre. Sem szidással egy próba közben elszívott cigaretta miatt. Vajon helyes-e, ha egy vajúdó asszonyt szülés közben eröszakos módszerekkel dirigálnak? Könnyíteni kell a szülést, nem pedig megnehezíteni. Ez nemcsak az orvostudomány feladata, hanem azé is, aki a mi szépséggel-gyötrelemmel teljes játékunkat rendezi. Várkonyi Zoltán például olykor-olykor megkínozta egyik-másik színészét, de a kínzás értelme az volt, hogy addig szítsa fel a művészben rejlö indulatokat, amíg boldogan fel nem oldódtak az eredmény láttán. S hányszor felejtette szeretö szemét Nádasdy Kálmán egy-egy néma szereplőn. Már-már megbántotta az ott ágáló föszereplöt, aki később vette csak észre, hogy a néma szereplő milyen fontos része a rendezö alkotó művészetének.

Emlékszem régi beszélgetéseinkre, amikor Gobbi Hilda szívesen hivatkozott Pudovkinra: „Kétféle színész van: karakterszínész és rossz színész."

- Ezt most Hevesi Sándor mondásával toldom meg: „Bodnár Jenő nélkül nincs Shakespeare-elöadás." A kis színész lelkesedése ugyan-is, fontossága és megbecsülése tudatában, csodát művelhet. Akár egy-egy orosz előadás epizódgárdája. Ma is él bennem, ahogy Sugár Károly egyszer átment a színen jobbról balra. Meg sem szólalt, mégis ö volt az előadás eseménye.

– Elkanyarodtunk attól, ahonnan elindultunk. Szeretném, ha végre megmondaná, mi bosszantja föl leginkább.

– Kezdjük egy kis etimologizálással. Társulat-társulás-társaság-társadalom. Mi már nevünk-ben viseljük az egy ügyre társulás igényét. Mégis, miért jár be a kiskapun ki-ki magában, miért próbál, miért játszik és él ki-ki magának? Miért nem ugyanazért az ügyért, ugyanazért az eszméért, ugyanazért a darabért, feladatért lelkesedünk? Miért játsszuk szét a drámákat, ahányan vagyunk, annyifelé? Miért játsszuk szét legszentebb játékszerünket, a színházat? Ez nem az a színházi világ, ahová mi az Akadémia elvégzése után kerültünk, ahol annyit vitatkoztunk, ahol annyit lázadoztunk, és annyit harcoltunk. Mi is el akartuk temetni az öregek nemzedékét, de nem azért, hogy mi legyünk a jól fizetett vezető színészek, hanem azért, mert világnézetünk, játékstílusunk, elképzelésünk nem egyezett az övékkel. Nemcsak pénzt akartunk és nemcsak sikert, hanem új művészetet, új társadalmat. Én már rá sem ismerek arra a színházi életre, amely nálunk 1945 után pezsgett, zajlott, harcolt, sokszor igazságtalanságokra is ragadtatta magát, de mégis szenvedélyes és testvéri társulás volt. Tudtunk még örülni egymás sikerének. Nem szurkoltunk a másik bukásáért. Tudtuk, hogy közös ügyröl van szó, akkor is, ha az Operett-színházban csinálják, akkor is, ha a Nemzeti-ben, a Madáchban vagy Angyalföldön.

– Miben látja ezeknek a bajoknak a gyökerét?

- A gyökér szerteágazó. Beszélhetünk például a státusz rendszerröl, amely valóban biztonsággal ajándékozza meg a színészt. De vajon nem veszett-e el benne a művészi szabadság csodálatos gyönyöre? Félek, hogy ezt a humánus biztonságot némelyek nagyon is inhumánus parancsuralommal fizettetik meg. Sok szó hangzott el az úgynevezett színész-ekzecíroztatásról. Ilyenekröl: „Ön jelenjen meg..." vagy „Ön köteles ezt meg azt. . ." Nekem az a magánvéleményem, hogy nem zsoldos katonának szegődtem a színházhoz, hanem lehetetlen érzéseket, lehetetlen időpontban magamból kifacsaró erőművésznek. Úgy érzem, szégyen volna a játék - nagy J-vel - , ha furfangos ruhákat öltve, szőröket ragasztva arcunkra, magunknak ismeretlen érzéseket keltve nem hinnénk abban, amit csinálunk, és nem lényegülnénk át az alkotás lázában akár délelőtt a villamoson vagy a KÖZÉRT-ben is azzá a figurává, akibe este a színpadon életet kell lehelnünk.

– Mi az ára ennek az átlényegülésnek? Mi gyötri a színészt „az alkotás lázában", ahogy most mondta?

- Emlékszem Somlay Artúrra, aki az *Athéni Timon* őrjöngő vacsorája próbájának a szünetében a gyanútlan büfésnőt ugyanolyan hévvel dirigálta, mint az athéni csürhe népségét. A színművészet nem afféle villanykapcsoló, amelyet

föl-le kattintunk, aszerint, hogy világosságot vagy sötétséget akarunk a szobában. Nem vagyunk különleges emberek, de mások vagyunk. S ha egyik-másik rendezö vagy művészeti vezetö ezt nem érti meg, még mindig marad mellettünk egy nem megvetendő társunk: a közönség. Igaz, mi nem szeretünk jógyerekek lenni. Nyersanyagunk az érzés, az érzelem. Nem értjük azt az ellenszenvet, amellyel némelyek állandóan dorgálnak minket, s folytonosan bizonyítják, hogy rosszak vagyunk, zabolátlanok, anarchisták s rendünk kapitalistái. Ez az egyik oldal. A másik: a szeretet. Lebegünk, hányódunk a népszerűség, a szeretet és az ezt semmibe vevő, megalázó és diktatorikus kiszolgáltatottság között.

- Ez a keserű kifakadás szépen hangzik, de azt hiszem, éppen csak pedzi azt, amiről voltaképpen szólni akar.

- Igaz. Az imént csak Somlayt említettem, de sebtiben, kapásból máris eszembe jut néhány más név, más példa is. Jászai Mari, Csortos, Timár József, Mezei Mária, Latinovits Zoltán, Darvas Iván… Mik ök? Renitensek? Izgágák? Zaklatottak? Én védelmükre kelek, mert tudom, hogy ök a továbbélök szektájából valók. Ők azok, akik tovább hurcolják magukban azt a terhet, amelyet este héttől tízig a vállukra vettek. Nem tudnak szabadulni ettől napközben sem. Valaki egyszer azt mondta : ha Latinovits képzőművésznek születik, világzseni volna, de kollektív művészetre alkalmatlan. Ezzel nem értek egyet, noha lehetséges, hogy néhányan valóban alkalmatlanok vagyunk erre vagy arra. De vajon nem értik-e némelyek félre a kollektív művészetet? Nem lenne-e inkább az a helyes, ha a színészt - aki más művészetben esetleg világzseni volna-, akár a maga akarata ellenére is arra serkentsük, segítsük, hogy a saját szakmájában teljesüljön ki a tehetsége? Ne vegyék el tölünk, színészektől a gyerekkor lázadását! Mi játszunk és játszani akarunk. S ha játékunk tiszta és a közös munka gyümölcse, akkor nem kerül sor rend-bontásra. A fegyelmezetlenséget mindig a kedvetlenség szüli. Lelkesen és jól dolgozó ember sosem etikátlan és sosem rendbontó.

– Ha már ez etikára terelődött a szó… Hogyan fogalmazza meg a színházi etika lényegét?

– Színházi etika azoknak a magatartás-formáknak az összessége, amelyek azt példázzák, miképpen kell viselkednünk a színházban. Vonatkozik ez mindenekelőtt a színpadi próbákra, az előadásokra, az alkotásra. S például arra, hogy a művész felfokozott idegállapotára meddig kell tekintettel lennünk a cél érdekében. Nekem az a véleményem, hogy a színházban ne legyen mimózalelkű alanyi költö sem a portás, sem a színész, de a rendező sem. Tegyük dolgunkat legjobb tudásunk szerint. A mi hivatásunkban minden a nyilvánosságra tartozik: fájdalmunk, örömünk, szerelmünk. De csakis szublimált, átlényegült, művészi formájában. Egyébként semmiképpen sem.

*– S az a színházi közérzet, amelyről már **több** ízben beszélgettünk?*

– Az is a színházi etika körébe tartozik, hogy a színházban találjuk meg a boldogságunkat, a kielégülésünket. Mert ellenkezö esetben következik a hajsza a pénz után. A tévé, a szinkron, a rádió, a „neked hány napod van"?

- Ezt önmagára is vonatkoztatja?

- Én is elmentem pénzt keresni. Nem falvédö bölcsességeket akarok mondani: de a pénz nem boldogít. Boldogabb lettem volna - és boldogabb lennék -, ha nem másvalami helyett, nem, afféle pótcselekvésként - kevesebb pénzért inkább színházat játszanék. De úgy, csakis úgy, ahogy én elképzelem.

– Beszélgetésünk folyamán minden szavából érződik, hogyan képzeli el. Mivel azonban szereti a pontos meghatározásokat, halljuk, mit mond erről!

– Nem úgy, ahogy Iegutóbb Sztanyiszlavszkijt idézgették. A színház számomra nem a portásnál kezdődik, és nem is a portás hatásának kell kiterjednie az igazgatóig. Épp ellenkezőleg: az igazi színház fent, a művészeti vezetésnél kezdődik, onnan kell áradnia a lelkesedésnek és a szeretetnek szerteszét, akkora erővel, hogy még a portásfülkén túl, az utcára is kihasson.

- A színházi vezetést az előbb említett kontrollal azonosítja?

– A színházi vezetés semmiképp se rekedjen meg a színházi egykéz-rendszernél. Nem egyetlenegy kontroll kell, hanem több, mert senki sem csalhatatlan, és senki sem hiszi el önmagáról, hogy tehetségtelen.

- A színészeket érdekes módon és nem véletlenül többnyire alkotó művészeknek nevezi, holott voltaképpen interpretáló művészek .. .

– Az alkotó művészet lényege nem a maradandóság, hanem az, hogy meglevö anyagból önálló alkotást teremt. Mi a megírt szövegböl hangsúllyal, hanggal csináljuk ugyanezt. A testünk, az arcunk a szobrászat, hangunk a muzsika. A színészet számomra összetett művészet, vagyis több művészeti ágból alkotott önálló művészet. Nekünk már az alapanyagunk is művészet. Mondanom se kell, hogy ez egy színész szubjektív definíciója .. .

- S ha már alkotó művészetnek nevezzük,

melyik műfaja vonzza leginkább? Hiszen oly sok és sokféle figura mögé bújt már életében. Melyik stílust szereti leginkább?

- Az Akadémiáról annak idején a Nemzeti Színházba kerültem. Az akkor még csupa nagyszerű tradíció, fegyelem és jó értelmű arisztokratizmus volt. Onnan, a kemény munkából a klasszikus stílusból a rangos, irodalmi repertoárból csöppentem hirtelen a József Attila Színház lazább irodalmi anyagába, könnyedébb próbamunka közé, vegyesfelvágott-stílusba. Jó szerepek, rossz szerepek, közepes szerepek. Egyszer elhívtam egyik kritikusbarátomat, jöjjön ki, nézzen meg. Azt mondta: messze van a József Attila Színház. „Beülsz egy taxiba - mondtam -, és két perc múlva ott vagy. Ez messze ?" „Nem - felelte -, tölem van messze." Sokan nem értették meg, hogy ez nem volt számomra büntető-láger! Örömmel és kedvvel játszottam, mert az a meggyőződésem, hogy mindenütt lehet jó színházat csinálni. Hogy mi az, amit szeretek, arról szó volt, de arról nem, hogy mi az, amitől borzadok. Tiltakozom a nagy tömegek nevében a kulturális sznobság ellen. Mi ezen, csakis ezen a világon élünk, és ha mi, színészek mások vagyunk is, mint a többiek, és többet tudunk is, ebből nem következik az, hogy az egyszeregy helyett az integrálszámításra akarjuk tanítani a közönséget. Az emberiség fele írni-olvasni sem tud: ne ejtsük át az analfabétákat! Hiszek abban, hogy nemcsak a bűnök, szennyek és fonákságok sokaságától lesz bölcsebb az emberiség, éppen ezért az a feladatunk, hogy a majdnem elfelejtett szépség és humánum archeológusai legyünk.

A szavak között sok minden kiderül, de a döntésig, a konklúzióig nem jutottunk el. S úgy látszik, lapzártánkig erre nem is kerül sor.

GÁCH MARIANNE

ROCHELLE OWENSNEK,

a „Futz" című sikeres darab szerzőjének új darabját mutatta be New Yorkban a Tambellini's Gate Theatre. (A „Futz" egy olyan fúróról szóló abszurd dráma volt, aki egy disznóba szerelmes.) Ez volt az első' eset, hogy 14 éven aluliakat egyáltalán nem engedtek be az előadásra, 14 és 16 év közötti fiatalokat pedik csak felnőtt kísérővel.

---

műhely

GÁBOR MIKLÓS

Rossz társaságban

***Jegyzetek a** III. **Richárd próbái** alatt* II.

rész*

Akár tud róla, akár nem, a színész, amíg színész, nem vonhatja ki életét a színészet hatása alól. Legtöbbünk óvakodik is az odaadástól. Mások szerepeik árnyékává lesznek, alkoholisták, pozörök, kispolgárok, egyik szereptöl a másikig el kell tölteni az idöt, és ez nem könnyű. Néhányan idö elött elhagyják ezt a félkész életet, szerep helyett elmennek kertészkedni. Békét akarnak, és én megértem öket.

Mindig együttéreztem a megszállottakkal, néha irigykedtem is rájuk, bosszankodtam, ha „okos színésznek" tartottak. Hisz minden szerepben kalandokat élek át, elmélkedés rajtam soha nem segített, az én elmélkedésem, józan eszem: a szerep, melynek távolságából tisztábban láthatom önmagam. Válogatás nélkül oda-

* A műhelytanulmány első részét előző számunkban közöltük.

adom magam minden szerepnek, minden szerzőnek, precízen követem, amit megértek belőlük, egyik se lehet elég eltérö attól, aminek hiszem magam, tőlük szeretnék információkat kapni: ki vagyok én? De ha nem akarok elpusztulni, tudom, látnom kell azt is, akinek minden szerep csak egyik arca, önmagamat. (Mint ahogy minden szerep a drámának, a drámában kirajzolódó egyetlen embernek egyik arca.) Sokoldalúság? Nem utánzókészség, hanem saját lehetöségeim felismerése. Tudat - de ez a tudat őrjöngésböl születik. Kulturált játék - kultúrateremtés egy dzsungelben, saját lelkemben. Így a tudat nem helyettesít, inkább teremtődik, létrejön, újra meg újra.

Mostanában kezdem megérteni Johannát, akit mindig is szerettem. Kezdem megérteni az ő „szózatait", hogyan is lehetett az vele, miért *kellett*, hogy ö szózatokat halljon. Ezen egyszer alaposan el kellene gondolkodni. Éppen azon, ami megkülönbözteti minden zsenitől, és szentté teszi. (Szent Ferencen kívül talán őt tekintem egyedül hiteles szentnek.)

A tudományok teljessége: ha meg tudjuk személyesíteni, amit mások csak tudnak. Amikor az igazság személyes konfliktusként jelentkezik a lelkünkben. Minden tudás, igazi tudás, parancsszó, kívülről érkezö agresszió, kényszer. Vagyis nem tudatunkból születik, hanem megragadja tudatunkat.

Miközben látom a színpad deszkáit, látom az esti csatatér vízióját is. Ez az állapot *van* - objektív valóság. (Nem a csatatér, hanem az állapotom.) „Titok" - de arról beszélni lehet tán, hogyan lehet előidézni. A részekre tagoltság (megkülönböztethető, de meg nem számolható ellentétek egyesülnek benne) éppúgy jellemzöje, mint az, hogy szétbonthatatlan.

„Mi értelme a színészetnek ?", kérdezte évekkel ezelőtt rendezö barátom. Mit felelhetek?

Az én számomra nagy értelme van. De hogy magyarázzam meg, hogy mi ?

Végül is: van-e bárminek értelme ott, ahol nincs Isten?

Van-e bárminek értelme, ha önmagam és a világ egésze közt nincs közvetlen kapcsolat, kölcsönös függés ? Van-e értelme az életnek, ha Isten nem függ tőlem ?

Mi értelme van a színészetnek ? Ehhez először azt kellene tudni, van-e Isten? Aztán: a színjátszás és a színház ehhez a kérdéshez szól-e? Amikor játszom: vajon azzal a kérdéssel foglalkozom-e, hogy van-e Isten?

A színjátszás kérdései életemre vonatkoznak - de életem nem ád módot, hogy ezeket a kérdéseket feltehessem. A színjátszás túllépi életem körét és lehetőségét a kérdezésre.

Ezt tudom. És így van egy sejtésem, hogy a „játék" kérdései engem Istenhez vezethetnek. A legvégső kérdésekhez.

Nem szeretem az elvont dolgokat. És számomra nincs gyakorlati út Istenhez, csak a színpadon.

Fiatal színészek „destruálnak" a próbán. A karriercsinálás nehéz mesterség. A kis szerepek veszélye: az elégedetlenség, a színházak posványos alja elnyelheti a fiatalokat. (Sokat kell lógniok a színházban, és unatkoznak.)

Díszlet-kosztümös próba. A teljes összeomlás látszata. Shakespeare színpadán mindenkinek ki kellett mennie a jelenet végén, és valaki másnak be kellett jönnie a következő jelenet elején. Ilyen volt a színpad konstrukciója, másképp a darab szerkezete nem működött. Ha ezt a törvényt nem tartjuk be, ilyen érthetetlen dolgok történ-nek: egy szereplő kimegy a színről, a jelenet folytatódik, a szereplő visszajön, és míg kint járt, valami fontos történt vele - de arra közben nem lehetett ideje!

Itt éppúgy nem lehet tetszölegesen bánni hellyel és idővel, mint, ellenkezö előjellel, a racine-i színpadon. Itt az idő és a hely megváltozása van szabályként felállítva.

Ha egyik jelenetből átmenetet csinálunk a másik jelenetbe, ha egy-egy jelenet közben is mozdulnak a falak, ezzel megbontjuk a jelenetek idö-beli sorrendjét, távolságát. Az ilyen látszólag jelentéktelen kis megalkuvásokba formai és technikai ügyetlenségek, fél-megoldások viszik a rendezöket, de a néző egész valóság-érzete (vagyis illúziója) tengeribetegséget kap tőlük. Ilyenekből keletkezik a „stilizálás".

A Shakespeare-színpad: közömbös, lehetöség a mozgásra. Jelzett színpad nem egyenlő a stilizált színpaddal. A jelzett színpad a helyzetgyakorlatok háttere. A stilizált színpad engem zavar: bélműködésem nem hajlandó stilizálni ön-magát.

Ha pl. a zenék stilizáltak, az előadás ünnepélyes színezetet kap. A színész automatikusan alkalmazkodik.

Az előadás egysége: milyen részletekre irányítom a közönség figyelmét, a játék léptéke az elöadást létrehozó erő figyelmének iránya, ami majd a néző figyelmét is irányítja.

A színész csak úgy mozoghat természetesen egy világban, ha az a világ egységes, logikus (még ha fantasztikus is) - ha egyáltalában *lehet* hozzá alkalmazkodni, ha a színésznek nem kell magatartását újra meg újra erőszakkal korrigálnia. Az elöadás elkészítésekor olyan alaptörvényeket kell lefektetni, melyek funkcionálnak, létrehozzák látomásunkat. Nem hangulatokat kell festenünk, nem hatásokkal operálni, nem nagy pillanatokra és fontos mondatokra kell gondolni, hanem olyan működést megszervezni, melyböl a valóban fontos dolgok és igazán nagy pillanatok létrejöhetnek. Ez mindig látszólagos áldozattal is jár. A rendezök rendszerint egyik hatás igazát bizonyítják a színész másfajta hatásvadászatával szemben. Holott a játék szabályait kellene ismerniök és ismertetniök, és azokat betartatniok. A hatás: önkényes elhatározás eredménye. A szabály: játékszabály, mely-nek logikáját magamévá tehetem, mégis szabadnak érzem magam.

Még soha nem készültem ilyen biztonsággal és könnyedséggel, ilyen kiegyensúlyozott derűvel ekkora szerepre - és még soha nem volt sem-mi ilyen kevéssé meghatározott, mint Richárd. (És ilyen jelentéktelen!) Most félek átadni magam az elkövetkezö hét magányának.

A siker - mely holnaptól kezdve életem legfontosabb kérdése lesz - teljes aszkézist követel. Ezt halogatom, ettöl félek.

- Mintha egy oroszlánketrecbe vonulnál, és meg akarnának győzödni róla, hogy lélekben velük maradsz - mondja Iván, mert állandóan faggatnak, milyen érzés nekem („Hamletnek!") Richárdot játszani.

Az emberek szeretnének jeleket kapni tölem, hogy azért én a régi vagyok. De éppen ezt nem szabad megtennem nekik!

Este a tv-ben Sammy Davis, ez a világcsúfja néger. A siker a hatalom. Ezt kell éreznem: mindent megengedhetek magamnak.

Még egy szövetkezeti elnök körül is megérezzük azonnal a hatalom szexepiljét.

Valóban, Sammy Davis ... Ez a ronda, bár valószínűleg zseniális néger. (A csúfság és nyomorékság üldöz, amerre járok, mindenütt sántákba, púposokba ütközöm, és váratlanul észreveszem, hogy ismerőseim is titkos púpokat hordoznak). De nem hajtja ezt a görcsös darab önbizalmat egy vihar, melynek nem bír ellenállni? Szemtelenül szerény és közvetlen, dadog, mintha beszélni se tudna, hangsúlyozza, hogy majom ... kidolgozott magatartás ez? Természetesen. Minden mozdulata pénzt ér. De az egészben van valami gyámoltalan, lépést kell tartania valamivel, hajtják és viszik, mintha futó padlón járna, a siker helyettesít minden igazi méltóságot, nem tűri .. .

A siker mesterévé lenni? Ez mit jelent?

Elzárkózol a színpadra, csak önmagaddal? Megtalálod a talpalatnyi földet, ahol időd és lehetöséged van, hogy a szabadság legteljesebb állapotában áttekintsd életedet? De magányod-dal együtt nö sikered - és kénytelen is vagy magányodat a sikerrel mérni, sikeredet pedig magányoddal.

Ezeknek a „nagy" gondolatoknak a realitása vajmi kétes. A gyakorlati munka nap mint nap folyó tennivalóiban érintkezem azzal, amiről nem tudok semmit.

Minden elvhű embernek vigyáznia kell: elöbb-utóbb vitába keveredik egy tehetséges emberrel. A tehetség pedig (heuréka!) legyőz-hetetlen. És mit kezdesz akkor az elveiddel?

Krízis. A díszletben és világításban elvész minden. E pillanatban Richárdom elvész a színpadon. Ha így maradnak a dolgok, akkor megint nem sikerült megoldanom valami nagyon fontosat, amivel több mint tizenöt éve küszködök. De most inkább megbukom, inkább abbahagyom a színészetet, de többé nem nyúlok más eszközeihez, hogy mentsem a böröm.

Természetesen most is lehetséges, hogy itt nem megoldásokról és bátorságról van szó, nem felfogásról, hangvételröl, hanem, hogy tehetséggel nem bírom a dolgot, mint annak idején Jágót. A „szöveg", íme, ugyanaz. Ugyanaz. De ez a kérdés nem eldönthetö. Nem döntötte el Hamlet, Robespierre, Lorenzaccio, Henrik, nem dönthette el semmi, évtizednyi munka meg siker, ezt csak most, e pillanatban, csak Richárd döntheti el, jobbra vagy balra.

Kollégám nyilván bölcs tanácsa: ez a kosztümös próbák szokott krízise, ilyenkor az ember úgy érzi, soha többé olyan nem lesz, mint a próbákon volt. Csak ne igyekezzek ugrani egyet, rátenni - csak a semmi felé engedjem magam, és bízzam az estében, mely majd jönni fog.

Jágó, Don Juan ... ilyen hangulatok kísértenek. Hasonló akarások vesznek rajtam erőt, nem tudom, mit kellene tennem, hogy ök „démoninak" érezzenek, az utolsó héten kiderült, hogy mégse tisztáztam én, hogy is állok ezzel a Richárddal, nem vállaltam még eléggé, nem ülök még nyugodtan a börében, nem élek a pillana-

tokban, nem hiszek saját magamban, saját magamnak, mintha nem érezném magam alatt a siker szélvészét, mintha a földre huppanhatnék . . . („Nem oly elszánt a lelkem . . ." - ez bezzeg az első pillanattól kezdve megvolt!) Egy-szerűen nem tudom, hogy kicsi vagyok-e vagy nagy. Hogy milyen messzire látszom.

Lelkem bágyadt, a képem önmagamról zavaros, félénk vagyok. Nehezen tudok „úgy dönteni, hogy gazember leszek . . ." Nem mintha nem lennék gazember (én is), hanem mert *döntenem* kellene. Ez lenne a kulcsa mindennek: ezt a döntést átélni, ott a színpadon, valóban, tudatosan dönteni, a szemük láttára. Lerázni a siker lidércét. Megállni nyugodtan a magam két lábán. A magam két sánta lábán.

Ma megjött az áldás.

A szerep nagy testi erőfeszítést követel. Amikor utoljára kijövök a színpadról, mialatt Feri lefejti rólam a páncélt, úgy zihálok, mint az olimpiai filmeken a hosszútávfutók a cél után, a halál és a győzelem határán, tátott szájjal, minden lélegzetvételem egy visszájára fordult kiáltás. De ez a testi fáradtság, és hogy a púptól, a sántítástól minden tagomban, hátamban egész nap mindenféle fájdalmak keringenek, ez legalább megfoghatóbbá teszi, ami ma történt velem.

Minden izommunkává lett, minden ötletem szemtelen gyönyörűséggé.

A trónon ültem, K. J. felkente homlokom, fejemre tette a tortaszerű koronát, oldalamon Anna (a legszánalmasabb nőalak, akit valaha megírtak), szólt a zene, és én elképzeltem, hogy hisz igazi királyfi is lehetnék, egy királykisasszonnyal oldalamon, és felzokogtam, folyni kezdtek a könnyeim, el kellett rejtenem, hisz Richárd nem sírhat . . . De azt is éreztem, hogy ez kell nekem, gyere csak, önsajnálat, szeretnem kell ezt az embert, szeretnem, másképp ez nem megy! Ma már tudtam szeretni, ma már gyönyörködtem magamban. (Holnap már majd nem sírok.) Eddigi kis „játékaimban" megéreztem a bennük rejlö hangsúlyt. Amikor a trónra ülök, teljesen merev bal lábam otrombán, vízszintesen a levegőbe mered, valamit kell vele kezdenem, úgy kell elhelyeznem a fenekem, hogy ne legyek annyira nevetséges, ettöl viszont úgy ülök a trón szélén, mint a gyerek, akinek nem ér le a lába. Ha egyedül maradok a színen, pihenek kicsit, (szeretem érezni, hogy testem viselése tulajdonképpen fáraszt, söt, fájdalmakat is gyanítok magamban, melyek nyilván egész életemet végigkísérik), egyedül hát, amikor leülök, ezt az ostobán elöremeredő lábat (másik, ép lábfejemet bé-

na bokám alá akasztva) pihentetem, hintáztatom kicsit . . . Ezek azok a dolgok, melyeket élvezek, szeretek.

De valóban ... ebben a férfiszerepben olyan titkokat árulok el magamról, mint hogy dudlizom . . . illetve, bocsánat: oly sokáig dudliztam az ujjam. Richárdban „dudlizok", és a sátorjelenetben, félelmemben, a párnám csücskét szopogatom, mint egy emlöt. (Milyen jó most ezekre a nem tudom honnan jött ötletekre gondolni, ezek Richárd biztonsága.)

Hamlet? A drága? Mint egy ifjúsági regény, úgy mosolygok rá, aranyhajú királyfira, a fájdalmas lelkére, Richárd púpja alól.

És a színházban minden olyan gazdag, olyan mozgalmas ilyenkor, szeretem ezt a szabad világot, a munkásokat is úgy szeretem, a csatát, csúfságomat, fájdalmamat . . . A felületnek ezt a lehetőséges világát, ahol újraírjuk Shakespeare-t és önmagunkat!

Mit mondjak? Tág a tüdöm. Hű, de nagy embernek érzem magam, mégis szerény vagyok.

Lehet, hogy megbukom, de úgy érzem, hogy Richárd eddigi életem legjobb munkája.

Hamletet - éreztem - másképp is tudnám. De most, ezt, így tudom. Akár siker, akár nem. Itt, most - végre! - semmi sem idegen nekem.

Azt hiszem, végre egyesíteni tudtam a nagy formátumot és az aprólékosan pontos jellemábrázolást, össze tudtam hozni a ritmus telítettségét és a humoros tárgyilagosságot. Egyetlen pillanatban sincs felfújt érzelmességre vagy indulatos pátoszra szükségem, hogy tovább jussak. Bizonyára lesznek, akik túl torznak vagy éppen túl viccesnek találnak majd. De ez az én Richárdom ma már, tudom, erös és okos is! Hogy viszi azt a nyomorult testét? Viszi bizony, viszi!

Ez a gnóm-istenség - *ez van!* Gnóm vagyok, de isten! Nem lelhettek egyetlen pontot játékomban, melyet ne én írtam volna - de olyat se, melyet ne tudnék Shakespeare szavával igazol-ni! Ez az, amit én, ma, Richárdban el tudok mondani! Mást nem tehetek! És ez a legjobb, ezt érezni.

És még jobb lenne, ha holnap és holnapután gyözni is tudnánk. Szerettem ezt a társulatot, és szerettem Vámost. Bármi legyen, együtt megyünk, sikerbe vagy sikertelenségbe.

Simeon ez, koronával a fején. Richárdban mintha Sarkadi Imre poloskás világát is színpadra vinném, a szívböl kaján gondolatot. Hamlet népszerű alakítás volt. Megható alakítás volt. Jó. Rendben van. De mi a csudának kellett nekem még ma is sírva fakadnom - mi a csudának kell Richárdnak sírnia? Valóban olyan jó és szenvedö ember vagyok én? Mit gondolok, szeretek én valójában? Le kell mondanom az erkölcs, a szépség, az öszinteség, a szív - a mű-vészi önigazolás minden mankójáról. Nem, nem szabad Richárdba szívecskét csempészni. De nem szabad „elítélnem" se Richárdot, hogy ezen az áron önmagamat kicsaljam a játékból. „Szeretni" Richárdot, ahogy nem mertem eléggé szeretni Jágót vagy Don Juant, az nem jelenti, hogy sajnálom, hogy megsajnáltatom. Vállalni a gonoszságát, nem jelenti, hogy kegyetlen pofákat vágok, vagy rikácsolok. Ez mind csak önmagam mentegetése. Egy naiv nézö hiheti, hogy Hamletben saját szívfájdalmaimat zokogtam el, vagy hogy gonosz vagyok, mint Richárd. De az igazság: *élvezettel el* ***tudom képzeln****i,* hogy Hamlet vagy Richárd vagyok, egyforma élvezettel mindkettöt. „Elképzelni": ez ítélkezni és azonosulni egyszerre. Richárd megnyerő ember, míg gyöz. Hamletnak nincs jobb vélemé-

nye anyjáról, mint Richárdnak Annáról. Richárd abból, hogy anyja valamiféle hercegekkel reggelizett, ahelyett, hogy púpos fiacskájával törödött volna, más következtetéseket von le, mint Hamlet, ez igaz. De mindketten ugyanabban a világban mozognak. Egy való világban. Ebböl a való világból kell néznem magamat is. Igy van jogom, hogy megköveteljem a nézötöl is: lássa ö is tisztán magamagát és világát. Én önmagamtól akarok „elidegeníteni", nem Richárdtól.

Valahogy számítok a fiatalság nevetésére, a Menedékhelyben is annyira megörvendeztet. (Bár ez az örvendezés se maradéktalan, hisz nem mondhatom, hogy őket képviselem. És ha az ifjúság minden igazságomat elfogadja is, honnan venné ötven évemet ? És honnan tudná, hogy nem igazság és kétségbeesés, hanem a játék tanított minderre?)

Egyszerű, mesterségbeli dologról van szó. Először érzem magam kényelmesen egy nagy Shakespeare-szerepben. Elöször vagyok igazán erös és elszánt. Ez az elsö felnőtt szerepem.

Holnap kerülök először közönség elé. (Most éjfél felé jár.) E pillanatban nem félek a bukástól sem. Nem tehetek másként.

Roppant nehéz megértetni az emberek buta fejével, hogyha az ember Richárdot játszik, akkor az ilyen fogalmak, mint „jó" vagy „gonosz" vagy „ellenszenves", egyszerűen nem léteznek.

- Szóval azt állítja, hogy nem fontos, milyen álláspontot foglal el Richárddal, a zsarnokkal, a történelmi gonosztevövel, a társadalmi figurával, az emberiség minden kínját okozó elnyomással szemben?

Azt, pontosan azt! Ez engem egy fikarcnyit se érdekel, és azt akarom, hogy a közönséget se érdekelje!

– Dehát a művészet, az nem morál-e?

Dehogynem, de mennyire. Pontosan ezért nem érdekelnek a ti kérdéseitek. Gyűlölöm a zsarnokságot, természetesen. De ennek semmi köze a holnapi premieremhez.

– Színház pour színház?

A maga idióta feje! Imádom a színház gyakorlati tennivalóit, légkörét, a színészek és műszakiak jó kollektíváját, közösen végzett, ötletes és pontos munkáját. Imádom. De ha már »A Színház"-ról van szó, ásítani kezdek. Épp-úgy, mintha a mondanivalómról kezdenek faggatni.

Utálom Hitlert, de szeretem Richárdot, szívből szeretem, megveregetem derék, nyomorult púpját, mert ő az én szellemem szabadsága!

Bűneim? Az öregapátok, az bűnös! Szenvedö ember? Rossebet szenvedek! Istenien szórakozom!

Vígjátéki figura? Hát az még leginkább, bár felvágás volna, ha letagadnám, hogy néha a nyavalya kitör, míg kedves Richárdommal szórakozom.

- Hát ?

Próbáljátok meg a testetekkel érezni, velem együtt, milyen jó púposnak, torzszülöttnek len-ni, és ficánkolni!

Próbáljátok meg jól érezni magatokat, az istenért, próbáljátok meg!

„A lepkegyűjtö". Rendben van, rossz könyv, középszerű író. Éppúgy finomkodik, mint szörnyetege. Képtelen kihasználni a lehetöségeket, melyeket önmagának teremt. Néha úgy érzem, hogy a lányt akarja kikészíteni, nem is a szörnyeteget. Nem tudom ennek a kis tyúknak a szemszögéből nézni a szörnyeteg monstruozitását. No nem. Az én Richárdom nem erről szól.

Hát miröl? Du. fél 3. Nem tudom, hogy mi-röl szól Richárd. Tegnap délelött tudtam. Remélem, hogy este is tudni fogom.

Mi is ez a visszatérö habozás? Lelkem súlya nem nehezedhetik rám. Az erkölcsi tisztaság állapotában kell lennem, vagyis lelkem (mint egy igazi Olympos) minden porcikájában méltóságos és vidám legyen, még ha sötét is, mint a sánta kovács. Tökéletes munkamegosztás lelkem szereplöi közt: ez az erkölcsi tisztaság. A szégyentelenség állapota. Nem egy igazságot kell képviselnem, hanem játszanom kell az igazságokkal.

A legnehezebb, hogy ez az állapot akarattal nem érhető el. Agyam legváratlanabb működéseit is szabadon kell engednem. Ezt az egész szabadságot kell behelyeznem a nyomorék test tehetetlenségébe, hogy mikor a szabadság játszani kezd, a púp, a béna láb, a hadonászó karok és grimaszok áttétele torz és leigázott maskarádét csináljon Olymposomból: ez lesz Richárd „karaktere".

Mi a dilemmám? Gögös legyek, vagy alázzam meg magam? *Büszke legyek-e* arra, hogy „riszáló nimfák előtt nem feszíthetek", hogy „nem játékra születtem", *vagy lássam be,* hogy „nem játszhatom a szerelmest ?" Ez a választás Richárd szerepének kulcsa, és éppen ebben vagyok újra meg újra bizonytalan. Lehet így is, lehet úgy is, mondhatná az ember, de így is, úgy is: ez lehetetlen! A kérdés, mely fel se merül, ha jó napom van, mint tegnap, vajon Richárd igazán engem képvisel-e, vagyis egyáltalában képvisel-e valamit? A két válasz közül az egyik az enyém - de néha képtelen vagyok eldönteni, hogy melyik. Az egyikben morális ítélet van magammal szemben, és ez megoszt - a másik felszabadít, és morálisan rendbeszed. De - bármilyen furcsa - mintha egyik napról a másikra elfelejteném (egy rosszul időzített

könyv, hangulataim, találkozások stb. hatására), hogy melyik is a helyes válasz. Tudom, hogy szeretnem kell magamat, de a szeretet is „jön", ajándék, és nem határozható el. Önmagamat kell képviselnem, ehhez viszont fel se szabad merülnie a kérdésnek, hogy én ki vagyok. Ami leigáz, csak Richárd bénasága lehet, nem a magamé.

Premier és bankett.

Sötét ez a bankett, a Hungária pincehelyiségében. Sötét. Alig vagyunk néhányan. Bal olda-

lamon B. T. kamaszfia, akivel természetesen egész este szót sem váltok, jobbomon egy üres szék. Azon túl csendes segédrendezőnk ül, ö odaszól nekem: Más ez, mint a Hamlet. Hiába, most a banketten is egyedül marad, ugye?

Az üres székre egy idöre odaül M. P.:

- Hamletet az emberek inkább vallomásnak érezték. Ez a Richárd valahogy önállósul, elszakad tőled, idegen ember lesz .. .

A Hamlet után is magányos voltam. De ez más. Ennyi idö telt el azóta?

Pedig Micimackó és Róbert Gida fái és rétjei ma is megvannak. Sose tudjátok meg, honnan jött Richárd, soha!

Beszélek velük, de minden mondatom ha-mis.

Reggel rendezö barátom telefonál: szép volt, átgondolt, felépített stb. Két ponton lazult meg a figyelme: a koronázás után és a sátorképben, ezeken a helyeken túl komplikált a pszichológiám.

Igaza van. Ez a két jelenet vagy a legjobb, vagy teljesen jelentéktelen. Ha nem vagyok a kellö állapotban, nem játszhatok úgy, mint legjobb formámban. Emlékeim alapján akarom eldönteni, hogy melyik a legszebb jelenet? Ezt nem szabad. A csodát, a nagy pillanatot nem rekonstruálhatom, hányszor mondjam magamnak! Csak egyet lehet akarni: simán, a pillanatnyi adottságoknak megfelelöen, egyszerű hitelességgel végigjátszani a szerepet!

Ez a barátom sok színészünkben a természetes „jelenlétet" hiányolja. A „jelenlét", gondolom, a mi környezetünkben csaknem mindig megköveteli a külön energiát, mint a vízben taposótól az, hogy egyhelyben állva a felszínen maradjon. Így minden, amit csinálunk, túlzott energiákkal telített, gyakran elnagyolt és romantikus. Richárd-elöadásunk hangvétele reálisabb és ironikusabb akart lenni, mint amilyen, de a színészi eröfeszítések összegezödése gyakran teátrálissá teszi.

Ivánhoz megyek délután egy órára, hogy elmondja, mit gondol. Vigyázni akar, már tudja, milyen bolond a színész, nem akar megzavar-ni, mégis, vagy talán éppen azért, második szava: „De ..."

Az előadás, a díszlet, az egész nagyon tetszik neki. Ez valóban „brechti" darab, és az elö-adás egy monumentális történelmi képsort ad, „azoknak, akik nem tudnak olvasni". Ha a III. Richárd ma játszódna, ha ma írnák meg, mindenki rossz darabnak tartaná, holott ez a jó benne: a kész fordulatok és események képszerű bemutatása. Éppen ezért az én alakításomban is azt kell erősíteni, ami a monumentális felé visz. Tehát el kell vetni pl. minden kísérletet, hogy a helyszínen megmutassam a tervek születését, Richárd töprengését, zavarát. Csak a kész terveket közöljem a nézövel, mint az első monológban, mint ahogy Shakespeare szövegei is informatívak, és nem lélektaniak. A paranoiás ember mosolyog, elfordul, és mire vissza-néz, vicsorgó szájában már ott a kés. Richárd nagyon egyszerű, néhány arca és hangja van (édes hangok, érdes hangok, esküdözés, szenteskedés, felháborodás és sértettség stb.), azokat váltogatja, kezdettöl fogva ismerjük mindet. (A „félelem" arca is ilyen, a sátorban is egy már ismert arc kerül egy percig elötérbe.) Ha (mint említettem) „isteni" figura, akkor bakkecske, a „Bak": ugrál, ugrál (a sánta lábán) - hogy az-tán mélybe zuhanjon.

A „dudlizást" Iván kapcsolatba hozza mindazzal, amit Richárd gonosz gyerekkoráról többször elmondanak a darabban. Holott én erre nem is gondoltam: egyszerűen dudlizni kezdtem. De mégse lehet véletlen, hogy a szöveg bizonyos szavai és az én legszubjektívebb, gyerek-kori emlékeim így összetalálkoznak. Én „férfi" akartam lenni, és lám, egyéniségem gyerekes vonásai mégis elötolakodnak, tudatos szándékomtól függetlenül. A nézök meg azt hiszik, hogy ez a „felfogásom"! Íme, a színészi tudat végső kudarca.

Míg Iván szavait hallgatom, alakításom elemei elrendeződnek bennem, tudattalan össze-függései tisztázódnak, bizonytalanságaimban dönteni tudok, felismerem, hogy mit is csinálok valójában. A „kritika", a „közönség", mely visszacsatolással segít.

Nyugtalanul ébredek. „Férfimunka" ? Most jön a két hét, amikor a kritikák, a világ reagálása mindent összezavar, ha hagyom.

Iván kisfia otthon halálra rémítgeti anyját, mert úgy szökdécsel a lakásban, sántán és púposan, olyan pofákat vág, mint én a Richárd ban. Ennek örülök. Szeretném a magam oldalára állítani a közönséget, mégse vagyok képes Richárdot drámaibbá, vagy kevésbé púpossá, vagy szánandóbbá, vagy diadalmasabbá tenni, mint amilyen.

Premier után, hétköznap. Két élet között.

Na végre! Ma megvolt a premier, az igazi premier!

A Jágo-Don Juan-emlékeket józanul felmér-

tem, elszántan, hogy a tapasztalatokat nem felejtem.

Vámossal jobban tudok együttműködni, mint bármikor.

Tudtam, hogy vissza kell térnem a próbák természetes, felelőtlen hangjaihoz, mégis tisztább körvonalú képet kell adnom. Azonosulnom kell, de nem szabad elvesznem. a pszichologizálásban.

Ezért sokszor hívtam segítségül a „Bak" vízióját. Egy képet találtam, melyben a „démoni" már nem volt probléma, melyben a legtermészetesebb tennivalók is „démoni" jelentőséget kaptak. Ragaszkodtam jellem és történelem realitásához, de - bűneimmel együtt - elhivatottnak éreztem magam, és nem kitaszítottnak. Minden átok áldássá is vált: életem társadalmi szereppé lett. A „Bak": a bűn beépítése egyéniségembe és a társadalomba. Egy "Bak"-isten lehet közönséges, nevetséges, szánalmas - akkor is isten marad.

Monológjaimat nyíltan a közönséghez fordulva mondtam el, mintegy feltételezve, hogy az én álláspontomat fogadják el. (Ennek a darab-nak a narrátora: Richárd.) Szövetkeztem a közönséggel. És kiderült, hogy természetesnek találják, ha időnként a legnaturalistább játékból is kilépek, és egyenesen hozzájuk szólok.

Amikor Richárd is szerepet játszik, bátrabban, nagyobb élvezettel ripacskodtam, szemérmetlenebb voltam.

Nem kerestem az érzelmeket.

Igyekeztem minden idöveszteséget kiküszöbölni.

Az ünnepélyes és stilizált játékstílus nem shakespeare-i. A stilizálás: affektálás.

Jobb és bal a színházban: a néző„ azaz a rendezö szemszögéből van meghatározva. A színész ezt fordítva érzi. Sose feledjétek!

A sátorjelenet sorsa és jelentősége:

Már az olvasópróbán szíven talált, ez volt az elsö, nyitott mellékajtó a szerep és önmagam közt. Aztán a premieren talán a leggyengébben sikerült részlet. Ma már: fontos, de nem ez, vagyis nem a legérzelmesebb, legdrámaibb jelenet átélésem, azonosulásom központja. Már nem Richárd gyengesége áll legközelebb hozzám.

Először volt a könny és az érzelem. Aztán jött a „púp", vagyis a móka, a testi közérzet, a játék leggyerekesebb része. Ma mindinkább: a tiszta zavarmentes haladás előre és elöre. Mind-az, amiről itt beszéltem, elvesztette fontosságát.

Szinte érthetetlennek, feleslegesnek érzem a gyötrelmeket, bizonytalanságokat, melyeket Richárd az első hetekben okozott nekem. Két hónappal ezelőtt ennyivel butább és ügyetlenebb voltam?

Hogy megtaláljam magamban Richárdot, talán keresztül kellett mennem ezeken a viharokon, de ma már legföbb törekvésem, hogy ne húzzam az idöt, és elszégyellem magam, ha észreveszem, hogy a közönség orra alá akarom dörgölni saját kis tartalmacskáimat. Engem nem érdekel a magam lelke. Ha pszichológia, hát a *színészet* pszichológiája az, ami érdekel, ahogy érdekelte Sztanyiszlavszkijt vagy Brechtet is. De minden célom, hogy az „érzelmek" és „fel-fogások" alaktalanságából tiszta dramaturgiai és zenei konstrukció legyen, hogy a deklamálás helyét (és az intellektuális deklamálás nem különb az érzelminél) a színpadon elfoglalja a dramaturgiai, színészi ötlet és forma. A dramaturgia, a játék tisztasága szememben mindig a mondanivaló tisztaságát is bizonyította. Az érzelem vagy tartalom, mely nem válik cselekvő játékká, nemcsak felesleges, de gyanús is.

Ha módszeresen tudnék gondolkodni, szótárt kellene írnom, néhány fogalom *kissé* pontosabb megfogalmazását adni. Semmi újat nem mondani, csak kissé precízebben meghatároz-ni, mi is az, hogy „átélés" (mindjárt világos len-ne, hogy mi az, hogy „elidegenítés"), hogy mit gyakorol be a színész mint reflexet, és mit kell rögtönöznie stb. A divatos impresszionista-intellektuális szószátyárkodásban erre lenne legnagyobb szükség.

Színész látomása - közönség látomása: mi a közös a két látomásban?

A „mintha" (testi közérzet, belsö érzékelés) minden emberben közös (színészben és közönségben), ez a „muzikalitás" a színjátékban. Ebben kell, hogy találkozzunk.

Minden művészetnek van „tartalma" (érzelmi, gondolati). De ami megkülönbözteti: az anyag belső érzékelése.

A közönség velem játszik. Velünk táncol és énekel. Szuggesztív eröm: hogy ebbe a „testi" közérzetbe be tudom vonni a közönséget is. Hogy megértsenek, minden víziómat a „mint-ha" nyelvén kell megfogalmaznom. („Én úgy teszek, mintha ..." - ez a játék.)

Minőségi különbség van a között, amit a színész átél, és a között, amit a közönség végül lát.

A legnagyobb tévedésnek tehetem ki magam, ha arra törekszem, hogy a nézö élményében részesüljek, vagy ha azt akarom, hogy a nézö

egy az egyben azt kapja, amit én adni akarok neki (ez egyszerűen lehetetlen).

Én egy látvány vagyok a néző számára, de a magam számára: közérzet. Nekem egy élményem van, amiböl látvány lesz, a nézönek élménye van, amit egy látvány okoz. Itt minöségileg más dologról van szó.

A cél a két élmény minél nagyobb közelítése, hogy amennyire lehet, hasonlítsanak egymásra. De miben hasonlítanak? Ezt már nehezebb meghatározni.

Tudom tapasztalatból, hogy ha én ezt és ezt érzem a színpadon, akkor a közönség így meg így reagál a nézötéren; hogy miért, azt nem tudom. Én megyek egy úton, a közönség is megy ez alatt az idö alatt egy másik úton. De még az se biztos, hogy a két út párhuzamos. A megértés tehát nagyon is kétes. (Az okos emberek kétségbevonják, hogy beszámolóim hite-lesek, mert ezt nem tudják.)

Beszélek és gondolkodom „tudatalattiról", „fizikai cselekvésröl", „kapcsolatról" stb. De még azt sem tudom pontosan, hogy mit jelentenek, azt se, hogy lelkemmel vagy idegsejtjeimmel foglalkozom-e, azt se, hogy ezek a szavak nem egyszerűen trükkök-e házihasználatra, hogy eligazodjam, ha baj van.

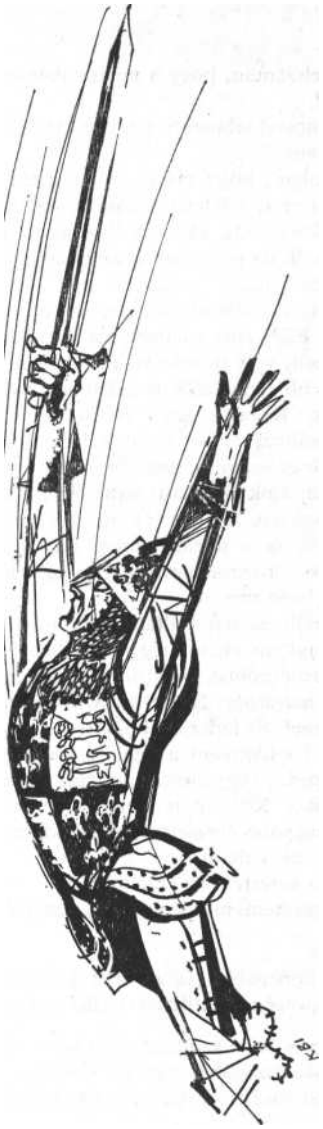
Az események nagyjából megfelelnek várakozásomnak - bizonyos közérzetet a közönség bizonyos reagálása kísér (siker vagy bukás). Azok a tennivalók, melyek ehhez a közérzethez vezetnek, szintén kialakultak már többé-kevésbé. De az egész esemény képe, legalább felében, örökre és abszolút fokon megismerhetetlen a számomra. (Ezen az se segít, ha filmen látom magam: a kép, amit látok, teljesen mást jelent nekem, mint annak, aki a nézőtérröl nézi.)

Mindennek gyakorlati következménye: ha a célra gondolunk, a közönség víziójára, ha nem tudunk azzal foglalkozni, amivel kell, ha figyelmünk nem saját tennivalóink felé fordul, ha nem tudjuk, hogy mi egy gépezettel dolgozunk, ami létrehoz bizonyos dolgot (a szövet nem hasonlít a géphez, amely szőtte), ha a feszültségre, a hatásra koncentrálunk és nem arra, ami a feszültséget, a hatást létrehozza, ha a karakterre és nem arra, ami a karaktert produkálja stb.: akkor a játszma elveszett.

A mesterség: érzék és hozzáértés ehhez a manipulációhoz.

Ami a színpadon történik, mind lefordítandó közérzetre, „én-központú" tennivalókra.

Végül is mit gondolna minderről Tökés Anna ?



Köpeczi Bócz István rajzai

Egy szót se értene az egészböl? Hülyeségnek tartaná? Igaza lenne.

Azt mondják, hogy egyik nagyszerű alakítása elött fel-alá járt a folyosón, és félhangosan csak azt mondogatta magában: „Stuart . . . Anikó .. . Stuart ... Anikó ..."

„Stuart ... Anikó . . .", pontosabb megfogalmazása annak, amiböl Tökés csodálatos alakítása megszületett, mint bármi, amit elmondhatok a magam Richárdjáról. Mi más Richárd, mint : „Púp ... Mikike ..." ?

Semmitöl se szabad félni-az ostobaságtól sem.

Az én gátlásaimnak, melyek igazán csak a Lorenzaccióban kezdtek megszűnni, egyik legfőbb oka egy látszólag „nemes nagyravágyás" volt. Ha akarom: az okosságom. Az ember kijelentheti egy primitív vagy közönséges gondolatára, hogy „nevetséges" - de ezzel még nem tett semmit. Felfoghatok egy nemesebb, mélyebb művészetet - de a felfogás még semmi. A morális hazugság is egy magasabb rendű morál megértéséből ered talán, ettől bűneink még megtartják félelmes energiájukat. Hinni kell egyszerű és buta ötleteinkben, belőlünk fakad-nak, elválaszthatatlanok tölünk, és így realitások. Hinni kell önmagunkban, más igazságunk nincs, nem is lehet. A te igazságod olyan, mint a kullancs, attól úgyse tudsz megszabadulni.

Olivier Othellója néhány ostobaságból született. De ez a néhány ostobaság egy nagy színészlélek egészével összeforrt. Olivier Othellójában Othello tisztasága a legemberibb mocskokkal - és a nagy művészet a legprimitívebb színészi ingerekkel és hiúságokkal keveredik.

Amit tudok és megértek, az még nem én vagyok. Én egy tény vagyok, amelytől nincs szabadulás.

A veszélyesnek látszó pontokra figyelj, arra, amit magad is káromlásnak érzel. Isten szava néha káromlás és nevetséges.

Egyszerre két dolgot kell hogy megtalálj : a legbiztosabb talpalatnyi földet és legszélsöbb lehetöségeidet. E kettö felé visz az út. E kettö elválaszthatatlan.

VISEL-E NYAKKENDŐT A TIGRIS?

Don Peterson Does a Tiger Wear a Necktie? című művét a Broadway-i Belasco Theatre mutatta be. A dráma az élet egyik rút, ijesztő aspektusát ábrázolja bátor szó-kimondással. A miliőt az író személyes tapasztalataiból is jól ismeri: kábítószeren élő fiatalok börtönszerű intézményében játszódik a cselekménye, a hős egy - valószínűleg az írót képviselő - fiatal idea-lista angol tanár, aki megpróbál emberi kontaktust teremteni a szerencsétlen fiatalokkal, a nagyvárosi élet e nyomorúságos áldozataival. A kicsengés a nyers hangvétel ellenére filozófikusan reményteli és humanisztikus, a dráma pedig valóban izgalmas. Feszült és kitűnő az előadás; a főszerepben Hal Holbrook pályája egyik legjobb alakítását nyújtja. Variety, 1969. 254/3.

---

fórum és disputa

JÁNOSA LAJOS

*Művészet vagy **iparkodás ?***

Alig telt el tíz esztendő azóta, amióta *a színpadi látvány* nagyobbik részét megteremtö díszlettervezőnek nem az a kizárólagos feladata, hogy a szerző által körülírt helyszínt naturalista módon ábrázolja. „Naturalista módon" - de valójában minden természetességet nélkülöző technikával, enyves festékkel és papírmaséval. Feladatköre kitágult: hirtelen mindenfélét tudnia kellett irodalmi és előadási stílusokról, a mozdulatlan anyag drámai funkciójáról, az „ahány színdarab, annyiféle valóság"-ról, és ehhez ismernie kellett mindazokat az eszközöket, amelyeket a XX. század képzőművészete felfedezett. Az elmúlt tízegynéhány év alatt a magyar díszlettervezö sablonok után dolgozó iparosból bonyolult művészeti ág művelőjévé vált.

A nagy gyakorlattal rendelkező idősebb tervezöknek s a főiskoláról éppen kikerült fiataloknak egyaránt újra kellett tanulniuk a mesterséget. A készen átvett és rosszul alkalmazott

formák, a balul sikerült kísérletek után egyre gyakrabban találkozhattunk eredeti, a műre és a rendezöi koncepcióra épülö alkotásokkal. Ezek kezdetben nehéz körülmények között jöttek létre. A megváltozott igények ugyanis nem formálták át egyik napról a másikra sem a tervezöt, sem környezetét. Bedolgozó kisiparos korszakából magával hozott kisebbrendűségi érzése vagy tényleges műveletlensége, az iránta megnyilvánuló elöítéletek megakadályozták abban, hogy szellemi partnere legyen a rendezönek. Pedig az új követelmények egyszerre döntövé tették a *közös nyelv* kialakítását, melyet a tervezö azért beszél, hogy megértse a rendezö igényeit, a rendező pedig azért, hogy kulcsot adjon a tervezönek, megértse lehetöségeit, a műfaji korlátokat, a lehetöségek határait. Számos példát lehet felhozni arra, hogy a közös nyelv hiányában milyen bántó módon lépték át mindketten hatáskörüket. Elöfordult, hogy a rendezö bele-rajzolt a díszlettervbe . . . a tervezö meg úgy védekezett, hogy becsapta a rendezöt, kihasználta tájékozatlanságát. Mindketten *szuverenitásukat* féltették.

A rendezés és tervezés különneműsége

A díszlettervezés *alkalmazott művészet,* mint a megadott építészeti térbe komponált freskó vagy a homlokzat csomópontjait hangsúlyozó szobrászati alkotás. Az alkalmazkodás az egyik legföbb kritériuma az ilyenfajta művészetnek, értékét emeli a vállalt funkció teljesítése. A díszlettervezőnek is mindig tisztában kell lennie azzal, hogy amikor a drámai mű hatását, az elö-adás ritmusát vagy a színész mozgatását szolgálja - ez *a funkció* munkájának legfontosabb része, művészi tartalma lesz. Ennek a tartalmi kérdésnek a tisztázásában teljes nézetazonosságra kell jutnia a rendezővel. Ez a feltétele szuverenitásának, a tisztán formai vonatkozásokban. Az egyetértés nem könnyű, mert amíg az építész és a festö olyan azonos szakmai ismeretekkel és látásmóddal rendelkezik, hogy a közös nyelv kialakítása nem okoz problémát, addig a rendezö és a tervezö elöképzettsége és látásmódja igen különbözö. A rendező inkább fogalmakban gondolkozik, mint képekben, jól tájékozott irodalomban és zenében, kiválóan ismeri a színészmesterséget, de nem otthonos a képzöművészetben. (Ez az egyoldalú közép-iskolai oktatás eredménye, és jellemzö a magyar értelmiség legnagyobb részére. A Színművészeti Föiskolán szűk keretek közé szorított művészet-történet-oktatás ezen nem sokat változtat.) A tervezö megkísérelheti, hogy szavakra fordítsa le elképzelését, de ha rosszul beszél, hiába van igaza. Így néha nem marad más hátra, mint a személyes szimpátián alapuló barátság: az együttműködés sikere *bizalmi kérdéssé* válik. Ez ideig-óráig megteremti a munkához szükséges légkört, de nem segíti elő *egy megbízható értékrend* kialakítását.

A tervezői munka elmélete és kritikai visszhangja

Ennek az értékrendnek a kialakításában sokat segíthetne az elemzö *kritika is,* de ez a mai napig hiányzik. A színikritikusok elhárítják maguktól, hogy olyanról írjanak, amihez nincs elegendö ismeretük. Így aztán udvariasságból megemlítik a tervezö nevét, esetleg leírnak egy sztereotip dicsérö vagy elmaraszta1ó mondatot. *Szaktörténet* sincs, amely bemutatná a színpadképek fejlödését mind magyar, mind világviszonylatban. Nincsenek tanulmányok, amelyek meghatároznák a díszlettervezés szerepét a színházi munkában, helyét a képzö- és iparművészetek között, és kijelölnék a jövö feladatait. Talán fiatal művészettörténészeknek kellene kedvet csinálni ehhez a munkához.

Elképzelhetö egy művészeti ág fejlödése elmélet nélkül? Történetet írni nemsokára nem is lesz miről, mert emlék nélkül pusztulnak el a tervek, legtöbbször valamirevaló fénykép sem marad róluk. A Színháztörténeti Múzeum sok tervet és makettet gyűjtött össze, ez azonban jórészt drámatörténeti *illusztráció,* vagy politikailag jelentős elöadások szakmailag jelentéktelen díszleteinek emlékét őrzi. Bizonyosan megtaláljuk az elsö magyar parasztdarab vagy az első magyar Shakespeare-előadás emlékeit, de ki tud az elsö magyar jelzett díszletröl vagy arról, hogy milyen is volt az a Shakespeare-szcenírozás, amikor egy díszletváltozás nem tartott már tíz percig, hanem néhány másodperc alatt zajlott le?

Oktatás és utánpótlás

A fenti gondokon sokat enyhítene egy állandó *főiskolai tanszék.* Az oktatás megindulása és folyamatossága nemcsak *a tervezőutánpótlást* oldaná meg, a színházi szakembereken kívül a kiváló építészekböl, történészekböl és pedagógusokból álló tanári testület az elméleti és kísérletező munkát is elősegítené. Egy ilyen tanszék centrumává válhatna a díszlet- és jelmeztervezésnek, állandó impulzusokkal segíthetné a színház, a film és a televízió gyakorlati munkáját. A szorosan vett művészképzés mellett feladatának tekinthetné azt is, hogy megfelelő

elöképzettségű rendkívüli hallgatókból elméleti szakembereket képezzen, s ezzel legalább a jövö számára biztosítsa a szakkritika és a szaktörténeti kutatás káderei. Az Iparművészeti Fö-iskola felkészült az oktatás újrakezdésére, készen áll a részletes program, a metodika, vannak konkrét tantervek, félévekre lebontva. Minden illetékes szerv egyetért - már másfél éve .. .

Jogok és kötelességek

A művészi fejlödés gátjává lett a már megfogalmazásakor sok tévedést tartalmazó1953-as *rendelet,* mely a tervezök jogaival és kötelességeivel foglalkozik. Az a fejlödés, amely megváltoztatta a színpadi tervezés feladatait és jellegét, a rendelet számos pontját elavulttá tette. A Színházművészeti Szövetség Szcenikai Szakosztálya és a szakszervezet kérésére a minisztérium napirendre tűzte ezt az ügyet, és minden remény megvan arra, hogy a legfontosabb kérdésekben - például a fövárosi és vidéki tervezők munkafeltételeinek egységesítése, a minimális tervezési idö biztosítása - reális rendelkezéseket hoznak.

Egy 'régi probléma

Nem ilyen biztató *a díszletkivitelezés* helyzete. A kivitelezés színvonala egyre romlik. A tervezö és kivitelezö művészek munkája minden igyekezetük ellenére ki van szolgáltatva a rossz szervezeti felépítésnek. A Színházak Központi Műterme változatlan kapacitás mellett egyre nagyobb mértékben vállal színházon kívüli munkát is (ez ma már meghaladja a negyven százalékot), mert az ebböl származó magasabb haszon teszi lehetövé, hogy a színházvezetök állandó követelésére csökkentsék a díszletárakat, s közben megőrizzék önelszámolásos költségvetésük egyensúlyát. A díszletekre fordított idö egyre csökken, korszerűbb technikai megoldások és új anyagok kikísérletezéséröl szó sem lehet, mivel a művészi iparból futószalag-rendszerű termelés lett.

Ebben a cikkben nem érintettem a magyar díszlet- és jelmeztervezésnek az elmúlt évtizedben elért jelentös eredményeit, bár ezek az eredmények hozták felszínre a fent említett problémákat. Ez az írás csak kezdete kíván lenni annak az elemzésnek, mely a szövetség főtitkárának kezdeményezésére indul a díszlettervezés mai helyzetének tisztázására. Mindez nem a tervezök magánügye, számot tart mindazok érdeklődésére és tanácsára, akik a felmerült problémák megoldásában segítséget tudnak nyújtani.

MÉSZÁROS TAMÁS

Variációk egy témára

Művészet vagy iparkodás ? - tette fel a kérdést Jánosa Lajos a magyar díszlettervezés jelenlegi helyzetét több oldalról megvilágító írása címeként. S kérdéséböl egyenesen, szorosan egymásba kapcsolódva következik egy sor másik.

Művész-e a díszlettervezö? Helyesebben: képzöművész-e a díszlettervezö? Illetve: tervez-e díszletet képzöművész? Vagyis egyáltalán kik terveznek, kik tervezhetnek díszletet?

Egyértelmű válasz nem lehetséges. Nem marad más hátra, „körül kell járni a témát".

Bálint Endre „független" festő, és mégis két tervezés áll már mögötte a Nemzeti Színházban.

- Mindig szerettem, mindig érdekelt, még-sem gondoltam rá, hogy dolgozzam is a szín-háznak. Bródy Vera, a Bábszínház díszlettervezője, aki már régebbröl ismerte a képeimet, éve-ken keresztül biztatta Major Tamást, hogy jöjjön el hozzám. Végül *a Macbeth* elökészületei-nek idején Major fel is keresett, végignézte munkáimat, és a „Kastély Blois-ban" című festményem színkompozíciója megragadta a figyelmét. Felkért, hogy ennek alapján tervezzem meg *a Macbeth* díszleteit. Igy kezdődött. És valószínűleg nem folytatódott volna, ha Bakó József, a Nemzeti szinte valószínűtlenül segítökész szcenikusa nem vállalja magára azoknak a gyakorlati problémáknak a megoldását, amelyek számomra teljesen idegenek voltak; Az ö támogatásának köszönhetem, hogy terveim szín- és formavilága színpadi praktikummal párosult.

- Tehát a Macbeth-tel „bevált" a Nemzetiben, díszlettervező lett?

- Ezt sem én, sem a színház nem állította. Festő vagyok, akit egyéni kifejezésmódja adott esetben alkalmassá tehet egy rendezői elképzelés kiteljesítésére. Hogy aztán minden ilyen lehetőség megvalósul-e, az már általában a színházon múlik. Veszi-e a fáradságot, hogy megkeresse a megfelelő munkához a megfelelö embert, és

vállalja-e a színpadon még avatatlan, kezdő művésszel való együttes munka nehézségeit.

- Létezik ön szerint a képzőművészek részéről egészséges, állandó orientálódás a díszlettervezés felé? Például kialakul rendszeres kapcsolat egy-egy művész és a színház között?

– Gondolom, azért kérdezi ezt épp tölem, mert másodszor is terveztem ugyanannak a színháznak. Ez igaz, bár a második megbízás engem is meglepett. *A Macbeth* óta ugyanis évek teltek el anélkül, hogy bármiféle kapcsolatom lett volna a színházzal. De azért, természetesen örültem a *Tragédiának.* Ismét nekiálltunk Bakóval, vettünk egy játékkockakészletet, azt rakosgattuk, tologattuk, míg ki nem alakult egy elképzelés. Megterveztem, megvalósították. Ennek két éve. Azóta ugyanolyan csend van, mint *a Macbeth* után volt. Azt mondta az elöbb, hogy beváltam mint tervező. Lehet. De rendszeres együttműködésröl nem beszélhetek, és tudomásom szerint a mai magyar képzőművészek közül más sem.

– Miben látja a tartós együttműködés hiányának okait?

– Egyáltalán nem biztos, hogy az ilyen jellegű munka hiányzik a színháznak. Más szóval nem tudom, kívánatosnak tartják-e a színházak az állandó kontaktust az élő magyar képzöművészettel? Saját tervezöikkel zökkenömentesen megoldják a feladatokat, és ha konkréten egy bizonyos művész stílusára van szükség, a tervezö feldolgozza a témát az illetö modorában. Persze ez legjobb esetben is csak reprodukció, ritkán épül szervesen az elöadás egészébe.

- És még valami. Engedje meg, hogy kissé általánosítsam a kérdést. Mikor volt Magyarországon egészséges szellemi fluktuáció művészeti ágak, művészek között? Irodalmárok, zenészek, képzösök mindig elkülönültek, az alkotótársulások műfajon belül maradtak. Költő nem találta a zeneszerzöjét, író a rendezöjét, elöadó a szövegíróját - és fordítva.

– Ellenpéldaként említhetem most a Jancsó-Hernádi párost. De ez a társulás nemcsak a filmgyártás, hanem az egész magyar művészet területén ritka tünemény. A színház - mint komplex művészet - sokat tehetne, hogy ez az elszigetelt állapot megváltozzon. Közös műhelyévé válhat írónak, zeneszerzönek, képzőművésznek, és azt hiszem, az ilyen együttes vállalkozás rendezőnek és színésznek is rangot jelent. -

- Nyilván ismeri azt az elméletet - legutóbb Staud Géza fogalmazta meg a SZÍNHÁZ 68/2-es számában -, miszerint a színházon belül együttműködő művészetek szükségképpen ***alárendeltjei a színész, az „homme de théátre" munkájának, mely egyedül hivatott meghatározni a társművészetek szerepét .. .***

- Nem vagyok színházi szakember, de szerintem ez valóban csak elmélet. A gyakorlat nem igazolja, legalábbis általános érvénnyel semmiképp. A színész természetesen a színház egyik legfontosabb alkotója, de éppen mert ő az egyetlen igazán élö tényezö, érzékeit, gondolatait, szüntelenül változó alakítását éri a legtöbb hatás. Mindenekelött az íróra gondolok, aztán jön a rendezö, az egyéni tanulmányok a szerephez, nagy elödök hagyományai, egyes esetekben a zenei anyag. És ne tekintse szakmai sovinizmusnak, de el tudom képzelni, hogy még a díszlet, a színész közvetlen környezete is meghatározó szerepet nyerjen.

2.

Schaár Erzsébettel beszélgetek.

– Mások is kérdezték már tölem, akartam, akarok-e díszletet tervezni? Gondoltam rá. De miután a kérdést sohasem illetékes színházi ember tette fel, nem lett belöle semmi. Én nem ajánlgatom magam, soha nem is tettem. Nem gőg ez részemröl, ne értsen félre, de a megbízásokat munkái alapján kell kapnia a művésznek.

– Persze, ismerik-e a rendezők az élö magyar művészetet? Vagy talán helyesebb így a kérdés: ismerhetik-e ? A kiállítási lehetöségek rendkívül korlátozottak, mai képzöművészeink élvonalát külföldön talán jobban ismerik, mint ide-haza.

- Ha valaki utóbbi éveim munkásságára kíváncsi, legfeljebb a kinti szaksajtóból ollózhatja össze. A helyzet sajnos az, hogy csak a műtermekben lehetne igazán megismerni a munkánkat. Dehát ez ma utópia. Ilyen módon a szűken vett szakma sem képes tájékozódni, nemhogy a kritikusok, esztéták. A színházvezetöktöl pedig végképp nem kívánhatjuk a rendszeres műteremlátogatást. És mindettöl függetlenül, kérdés, hogy szüksége van-e ránk, szabad képzőművészekre a színháznak?

- Igen, tudom, miért tartja színpadszerűnek az én munkáimat. Nem elégszem meg azzal, hogy kitöltsem a teret, dolgozzam a térben, ha-nem megpróbálom körülhatárolni, alakítani. Megkomponálom a figuráim környezetét is. A falak, az ajtók és az ablakok is hozzátartoznak a szobraimhoz. De ne felejtse el, hogy ezek egy adott térelhelyezésben hatnak. A színész viszont mozog. Ez már más, újabb probléma.

– Engem egyébként régóta foglalkoztat a „bejárható" szobor gondolata. Azé a képzőmű-

vészeti alkotásé, amelyhez a benne mozgó ember is hozzátartozik. Érdekes lenne megpróbálkozni ezzel a színpadon. Kísérletezni kell. Tudomásom szerint például Amerikában majd minden képzőművész foglalkozik színpadi tervezéssel is, mert a térproblémák ott jelentkeznek igazán.

– Lehet, hogy túlságosan önzőnek tűnnek ezek a szempontok, hiszen a színház elsösorban dráma és színész kapcsolata. De ez a kapcsolat egy alakításra váró színpadi térben valósul meg. Es a térröl mindig a festők és a szobrászok tudták a legtöbbet. Ha az ö szempontjaikat sikerül összeegyeztetni a színház kívánalmaival, akkor mindkét fél gyarapodik.

- A művészetek nem állnak olyan távol egymástól, mint gondoljuk. Azt hiszem, jobban kellene bízni a művészi egyéniségben. Nem kell azonnal kontárnak titulálni, ha valaki átlép egy féltve örzött határt, amely talán nem is létezett.

3.

– Értem, miért fordult hozzám - mosolyog Drégely László -, én vagyok a rendhagyó eset. A díszlettervező, akiből festő lett, ugye? Sajnos, ki kell ábrándítanom, ez így nem igaz.

– *Dehát színpadi és televíziós díszletet több mint egy évtizede tervez, képeivel pedig csak 67-ben, a Csók Galériában jelentkezett először.*

– Igen, ha önálló kiállításra gondol. De kollektív tárlatokon már 1957-től rendszeresen szerepeltem, és hogy mikor kezdtem el festeni ... ? Nem mondom, hogy amióta csak az eszemet tudom - ez nemcsak sablonválasz, túlzás is len-ne -, de gimnazista koromtól mindenesetre. És ugyanakkor már díszletet is csináltam az iskola színjátszóinak. Tulajdonképpen azóta is ez az egyidejűség jellemzö munkámra.

– Soha nem tudtam, nem is akartam a festészetet élesen elválasztani a színpadi tervezéstöl. Meglátásom szerint a díszlettervezőkre általában jellemző egy alapszemlélet: kiben az építész, kiben a szobrász, másban a festő dominál. Én az utóbbi csoporthoz tartozom. Bár félre-értés ne essék, nem csinálok a szó bevett értelmében „festöi" díszleteket, a kapcsolat képeim sajátos motívumaira, jelképrendszerére vonatkozik.

- *Ezek szerint „önálló" és „alkalmazott" művészete állandó kölcsönhatásban van egymással, mindkét területen azonos stílusban dolgozik. Lehetséges ez? Hiszen a tervezőt mégiscsak köti az adott irodalmi anyag, a rendezői koncepció.*

– Az írott mű nemcsak megköt, hanem lehetőségeket is nyújt a tervezőnek, hogy a maga eszközeivel kiteljesítse, variálja, továbbfogalmazza. Az én fogalmi - vagy ahogy a kritikák gyakran említik: intellektuális - festészetem és a mai színház stilizáló törekvései, úgy érzem, közel állnak egymáshoz. Gyakran előfordul, hogy egyik képemet félbe kell hagynom kötelező színpadi vagy televíziós munkám miatt, és ilyenkor önkéntelenül „továbbtervezem" azt, amit az imént festettem. Ezeket az átfedéseket magam is csak jóval később veszem észre, számomra kép és díszlet egyformán az önkifejezés egy-egy lehetösége.

– Igaz természetesen, hogy nekünk, hivatásos díszlettervezöknek az úgynevezett rutinfel-adatok is hozzátartoznak a munkánkhoz. Naturalista részletezést igénylő enterieur-ök, lakás-belsök, speciális helyszínek, melyeknél a valóság pontos reprodukálása a lényeg. Alkotó fantáziára itt nemigen van szükség, ez is a mesterséghez tartozik, meg kell csinálni.

– Persze a tervezéshez csak időnként kiránduló szabad művésznek ezekböl a hétköznapokból nem kell kivennie a részét, mint ahogy egy sor más, szigorúan szakmai ismerettel sem kell törődnie. Bizonyos szempontból ez nagy könnyebbség.

- *A tervező mint színpadtechnikai laikus? Hogy érti ezt?*

- Amikor a színház megbízást ad egy nem hivatásos tervezőnek, feltehetően az illető művész egyéni stílusára van szüksége. Es ebben az esetben ez a fontos. A technikai kérdéseket megoldhatják az erre hivatott munkatársak, a szcenikus, a díszletépítész, a különbözö műhelyek vezetői. Külföldön bevált gyakorlat, hogy olyan kollektívák dolgoznak a tervek megvalósításán, amelyekben a gépésztől az üvegtechnikusig a megfelelő szakember végzi a részfeladatokat.

- A „laikus" művész pedig, akinek mindezzel nem kell foglalkoznia, aki nem kénytelen megadott anyagokban, minöségekben gondolkozni már jó előre, sokkal szabadabban alkot. Hogy aztán elképzelései a színház lehetöségein belül és azok maximális fokán valósuljanak meg, az a szakemberek feladata. Nem véletlen, hogy ezek az alkalmi tervek nemegyszer frissebb, eredetibb szemléletröl tanúskodnak, mint a hivatásos munkák.

– Mindezzel távolról sem akarom ezt a munkamódszert egyedül üdvözítőnek feltüntetni, hiszen én is meglehetősen kiismerem magam a műhelyekben. Kétségtelen, hogy ez a díszlettervezői munka *egyik* útja lehet csak. De a példák azt bizonyítják, hogy eredményes, járható.

SIKLÓS OLGA

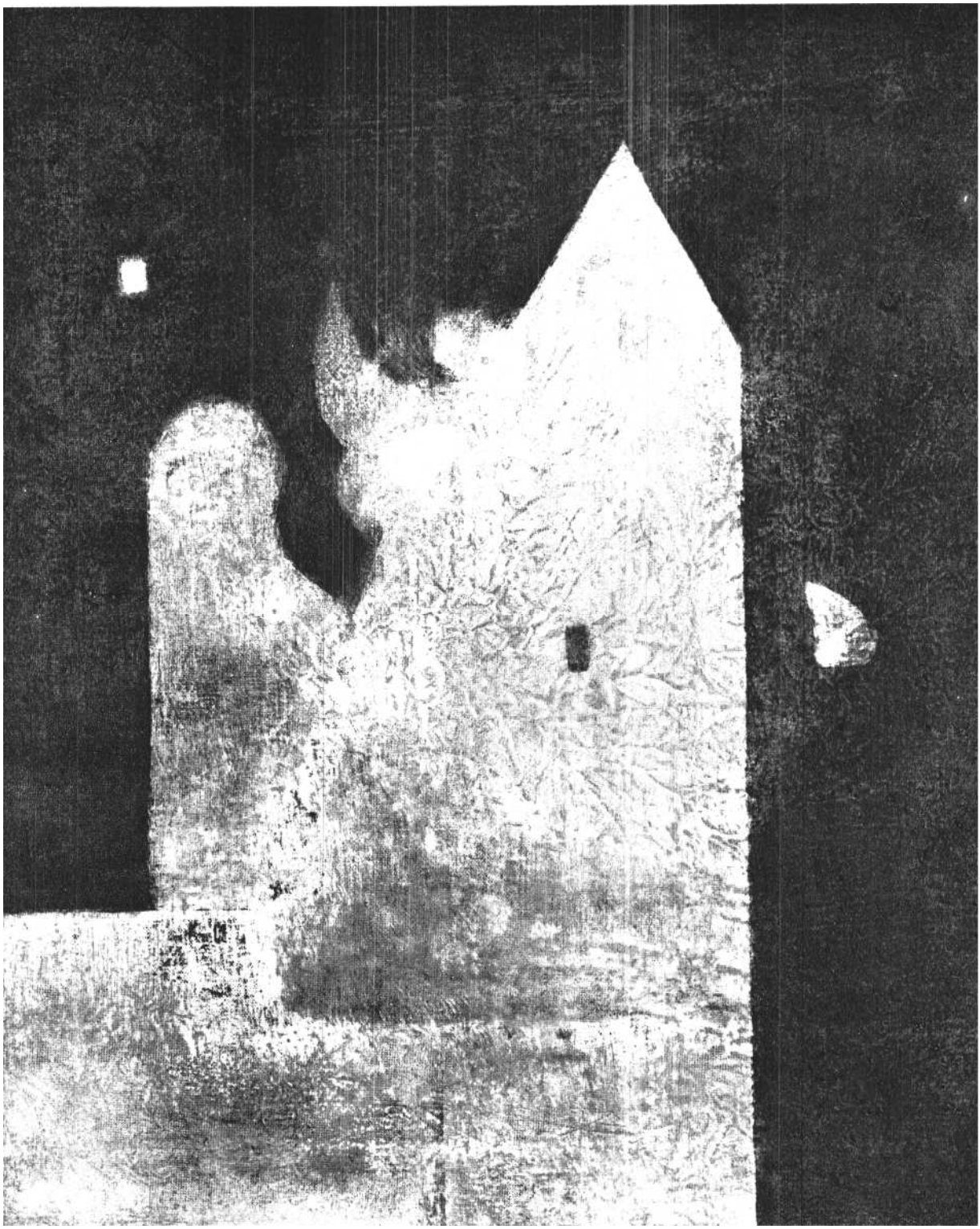
Az író és a színház

A SZÍNHÁZ elözö számaiban már jó néhány írás foglalkozott a színházak dramaturgiai munkájával. Benedek András kitűnö cikkben elemezte az írók és rendezök viszonyát, Dévényi Róbert egy vidéki színház tapasztalatait boncolgatva írt a műsortervezési gondokról (SZÍNHÁZ 69/2.), korábban Hubay Miklós vitacikkében az írók helyét jelölte ki a totális színházban. A kortársi magyar dráma kezdi elfoglalni azt a szükségszerű helyet és funkciót, amely nélkül hazai színjátszásunk sem lehetne valóban fejlödöképes. Alig másfél évtizede annak, hogy egy-egy évad nem hozott többet tíz-tizen-két (volt olyan évad, hogy csak hat) új magyar drámánál. Az arányok megváltoztak, s az utóbbi években a harminc-negyven új magyar dráma jelenti a „normát". Ez a számszerű növekedés onnan is adódik, hogy ma mára vidéki színházakat sem elégíti ki a „drámai késztermékek forgalmazása". Dévényi Róbert említett cikkében azt az általánosító megjegyzést tette a debreceni színház műsorának elemzésekor, hogy „például vidéki színházaink hozzászoktak a drámai késztermékek forgalmazásához. Belenyugodtak abba, hogy szinte valamennyi színpadi szerzö a fövárosban él és dolgozik (a prózaírókkal nem ez a helyzet), és csak »elhelyezési nehézségek« következtében hajlik a vidéki bemutatóra." Szeretném egy másik vidéki szín-ház, a veszprémi Petöfi Színház gyakorlatával ezt az állítást részben megcáfolni, részben a Dévényi Róbert által is helyesen látott problémákat más oldalról megvilágítani. A pesti dráma-írók darabjainak egy része kétségtelenül elöbb végigjár néhány pesti íróasztalt, s azután köt csak ki valamelyik vidéki színháznál. De a fövárosban mellözött dráma ezzel nem kap csalhatatlan ítéletet. Németh László *Nagy családja,* Gáspár Margit *Ha elmondod, letagadom-ja is vi-*déki kitérövel került a fővárosba - vissza. Thurzó Gábor is csak *Az* ürügy-gyel, Tabi László a *Spanyolul tudni kell c.* vígjátékával lett „vidéki" szerző. Az évi harminc-negyven magyar bemutató felét ma már a vidéki „műhelyek" adják. (Például az 1966/67-es évadban a negyven bemutató közül huszonkettö volt vidéken, s a „vidéki szerzök" között ott találhatjuk Németh Lászlót, Sarkadi Imrét, Hubay Miklóst, Gáspár Margitot, Gyárfás Miklóst, Sándor Iványt, Görgey Gábort. A veszprémi Petöfi Színház nyolc évad alatt huszonkét magyar drámát hozott színre, ebböl öt felkerült a fővárosba.)

A 'vidéki színházak misszió ja

Kétségtelen, hogy az író is, a színház is sokszor van elönytelenebb helyzetben vidéken. De a mérlegkészítés itt sem mindig egyszerű. Vidéken az új magyar drámát többnyire a színház legrangosabb rendezöje maximális szereposztásban viszi színre (a fövárosban nem mindig), s ez már valamelyest ellensúlyozhatja a nagyobb pesti lehetöségeket. (Megtörtént, hogy egy fövárosi színigazgató úgy mutatta be fiatal rendezöjét felettesének: ö az az áldozatos fiatal rendező, aki vállalja a magyar darabokat.) Egy-két író jóbarátokra, együttmüködö társakra lelhet a vidéki színházaknál. Hadd idézzek egy Németh László nyilatkozatból: „Itt, Veszprémben akadtam össze az elsö magyar együttessel, melynek tagjaival baráti viszonyba kerülhettem .. . ez a színház hozott össze az egyik legkiválóbb fövárosi rendezövel, aki már második darabom rendezi nagy kedvvel és körültekintéssel ..." Hasonló barátság született Gáspár Margittal, aki most írja harmadik veszprémi darabját. S Thurzó Gábor sem bánta meg a vidéket, mert már egy újabb darabról folynak a megbeszélések. A kapcsolatteremtésnek tehát nincs különösebb földrajzi akadálya, illetve a földrajzi távolság áthidalható akkor, ha a magyar dráma egy színháznak valóságosan is, s nemcsak deklaráltan legfontosabb műsortervi alkotóeleme. Az író tehát nemcsak „elhelyezési nehézségek" miatt, kényszerűségből vállal egy-egy vidéki bemutatót, hanem sokszor annak igényével is, hogy a fővárosban elromlott kapcsolatai helyett vidéken találja meg, ha nem is mindig anyagi, de művészi számítását. Németh László gesztusaiból évek óta tapasztaljuk, hogy szereti és becsüli a Petöfi Színházat. Illyés Gyula két évvel ez-elött örömmel vette, hogy az átdolgozott *Fáklyaláng* elöbb kerül színre Veszprémben, mint a fővárosban, s megkeresésünkre most egy újabb bemutató vidéki gondjait vállalja az átdolgozott *Malom a Séden c.* drámájával.

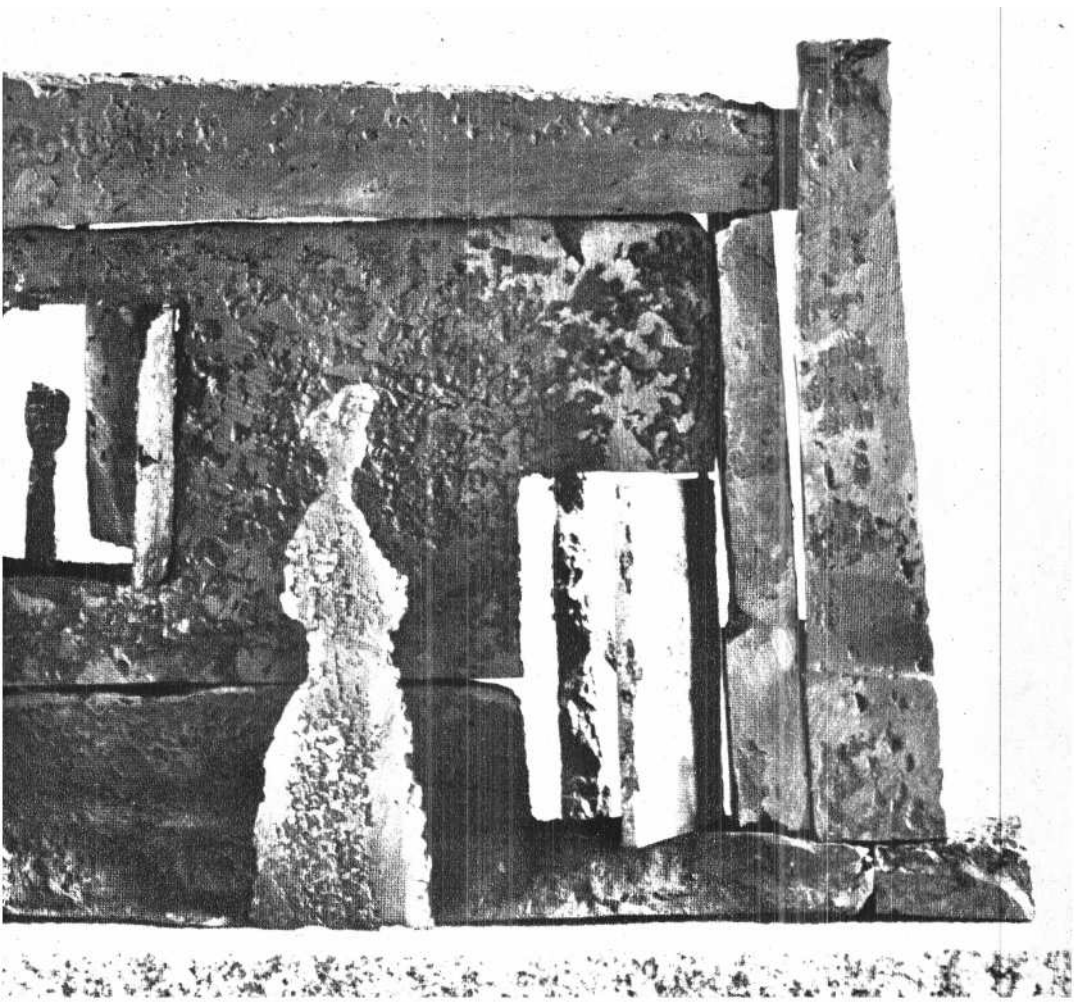
Sokszor elhangzott, hogy el kell tüntetni a vidéki és fövárosi színházak közötti különbségeket; sokszor kinyilatkoztatták, hogy tűnöben

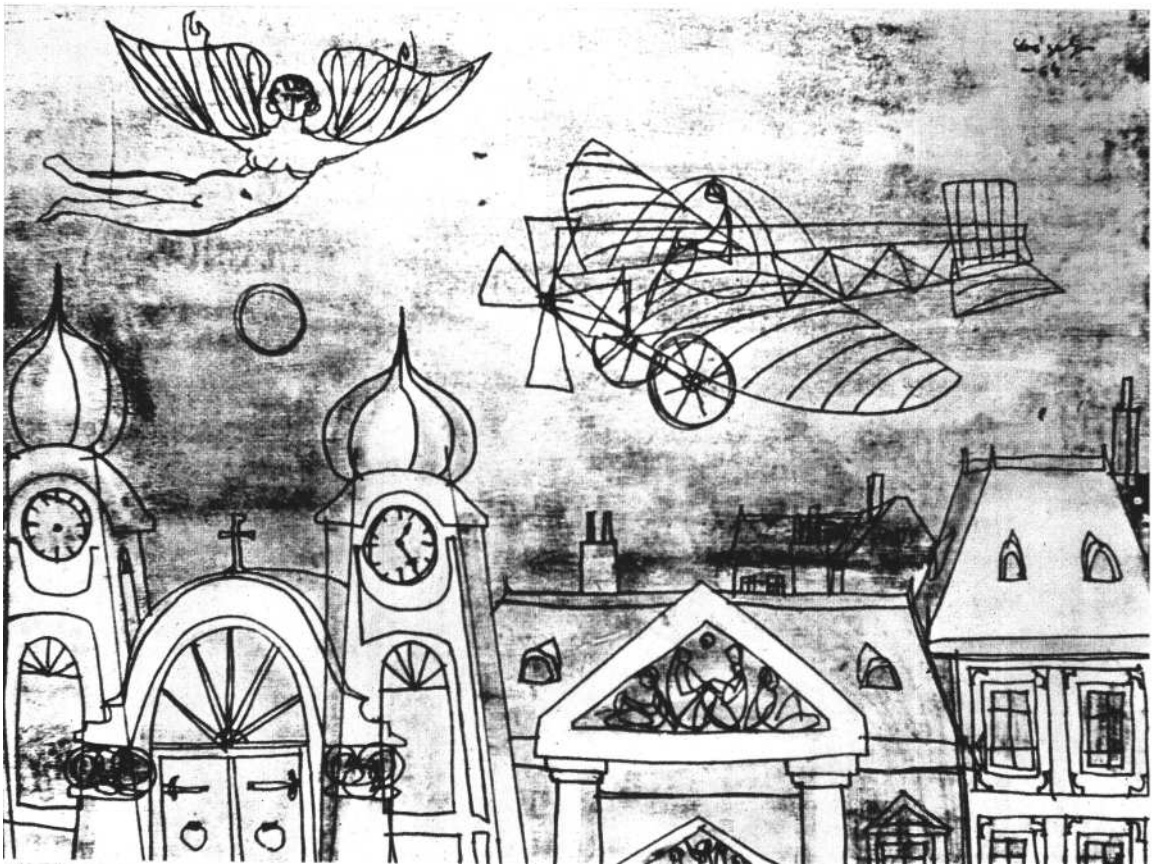


BÁLINT ENDE: KASTÉLY BLOIS-BAN CÍMŰ FESTMÉNYE, AMELY A NEMZETI SZÍNHÁZ MACBETH-ELŐADÁSA DÍSZLETÉNEK ALAPJÁUL SZOLGÁLT

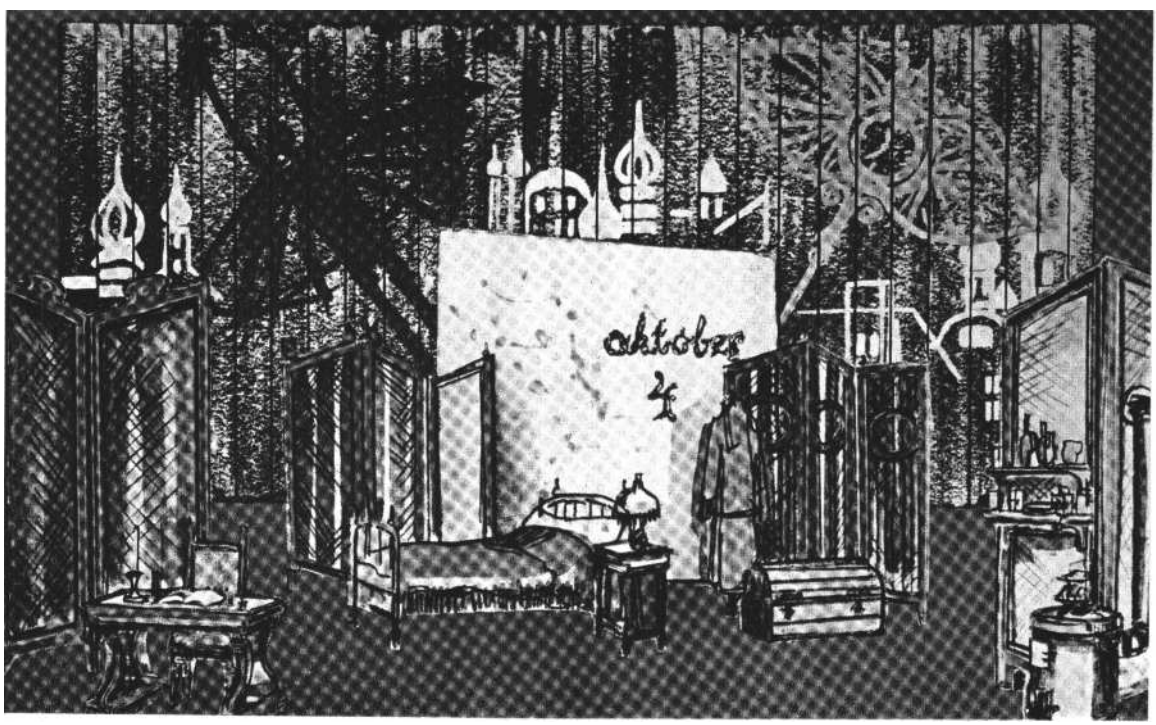
SCHAÁR ERZSÉBET KÉT SZOBORKOMPOZÍCIÓJA

SZÍNHÁZ
EMLÉK





DRÉGELY LÁSZLÓ RAJZA



DRÉGELY LÁSZLÓ DÍSZLETTERVE (GOGOL: EGY ŐRÜLT NAPLÓJA, PESTI SZÍNHÁZ)
A RAJZON ÉS A DÍSZLETTERVEN SZEMBETŰNNEK A HASONLÓ MOTÍVUMOK

van, a túlzott optimisták néha már deklarálták, hogy el is tűnt. Aki nemcsak látogatóba megy vidékre, az nagyon jól tudja, hogy a különbségek nagyon is megvannak. A művészek életkörülményeiben, munkafeltételeiben stb. (egy másik cikk témája lehetne, hogy miben és mennyire), és még nyilván elég sokáig meg is maradnak, de a különbségek ma már nem mindig a műsorpolitikai törekvésekben és az elöadások színvonalában találhatók meg. Nyilván ezért mosódik el egyre jobban a határ a „vidéki" és a „fövárosi" írók között. Nem egy vidéki színház éppen magyar bemutatóival szerzett megkülönböztetett rangot. Nem meglepő, ha egy kezdö, elsöműves szerzö a fövárosban debütál, egy beérkezett, sok sikert megért író pedig vidéken kerül színre. A protokolláris korlátok leomlóban vannak, s ma már senki sem csodálkozik azon, ha például a rostocki színház egyik vezetője a veszprémi premieren köti le Gáspár Margit *Az állam én vagyok* c. vígjátékát.

Az írók többsége még néhány évvel ezelött is csak a pesti színházakkal számolt. Ez csökkentette az alkotókedvet, mert kevés volt az olyan színházvezetö vagy rendezö, akinél azonos stílust, ízlést, mondanivalót és bemutatási lehetöséget találhatott. Ha egyszer nem jelent degradálást a vidéki bemutató, akkor megnö a szín-ház és az író egymásratalálásának lehetösége, s ez mindkét fél számára rendkívül sok haszonnal jár.

Az *író „kellő tárlata"*

Sokéves színházi gyakorlat tapasztalata, hogy sem a színház, sem az író alapvetö mondanivalóját nem lehet „tapintatos erőszakkal" egymáshoz közelíteni, ha azok között valódi ellen-tét feszül. A megalkuvásokból született kény- szerű alakítgatások, változtatgatások elfedik a valódi mondanivalót, s meghamisítják mind a két szándékot. Az író nem élheti át és nem for-. málhatja művé más mondanivalóját, nem ölt-. heti fel más stílusát, csak a magáét. A leghasznosabb dramaturgiai tanácsok is zsákutcába vihetik a művet s vele írót és színházat is, ha e tanácsok az író alapvető mondanivalóját is befolyásolni kívánják. Az író átírhatja a művét teljes egészében, megváltoztathatja szerkezetét, kiemelhet szereplöket és beilleszthet újakat - de csak ott ér el eredményt, ahol magának van közölnivalója a világgal, ahol nem tér el saját szándékától, melyért tollat vett kezébe.

Így került a Petőfi Színházhoz három évvel ezelőtt Gáspár Margit darabja, melyen a szerző még sokat dolgozott a színház kívánságára, de ezek a kívánságok mindig egybeestek a mű eredeti mondanivalójával. *Az ürügy,* Thurzó Gábor drámája is olyan találkozásra várt, ahol a dramaturgiai óhajok nem terelték el kitűzött szándékától. Az író többnyire ráálll a javítások-ra, ha a színház nem *mást* akar vele íratni. Ehhez azonban mind a két esetben az kellett, hogy a színház az *eredeti* mondanivalóval értsen egyet, azt segítse kibontakoztatni.

Sokszor elhangzott már, hogy az írónak nincs kellő távlata saját művéhez, s a színház a kívülálló hozzáértő szemével és tapasztalatával jobban tudja mit akar, mint ö maga. E nézet-ben és gyakorlatban az írót alárendelt szerepre redukáljuk, de evvel voltaképpen a színházat fosztjuk meg az írói gondolat adta többlettöl és nagyobb lehetőségtől. Az írói mondanivaló tiszteletben tartása természetesen azonos szándékot, azonos vagy hasonló mondanivalót igényel a színháztól. Ha a színház nem „rajong" a gondolatért, mely a műben rejlik, át kell engednie azt egy másik alkotó műhelynek, hiszen saját maga ellen cselekszik, ha az írót mondani-valója feladására, megváltoztatására presszionálja.

A színház komplex intézmény, nemcsak abban az értelemben, hogy benne a művészetek egész sora *egyesülve* alkotja a színielőadást, a színházi élményt, hanem abban is, hogy mondanivalóját több művön keresztül fejti ki. írók sora, korok és gondolatok sokasága *együttesen* fejezi ki a színház szándékát. S hogy éppen melyik az a mű, vagy ki az az író, aki a színház törekvését kifejezheti, gondos válogatás vagy spontán egymásra találás eredménye lehet.

Ha kendőzés, szépítés nélkül fogalmazunk, az a meghatározás sem erös, hogy az író mint valami árus kopog a színházak ajtaján, s kínál-ja megvételre a portékáját. Az árus-író azonban ki van szolgáltatva a színháznak. A színház ízlésének, lehetőségének, céljainak, és végső soron közönségének is. Portékája nem mindig és nem is mindenütt egyformán kelendő, s ez az árusítás nem mindig felemelö és kedvderítö procedúra. (Megtörtént, hogy a „házi szerzö", több, korábban sikeres mű írója egysoros titkári levél-lel kapta vissza új darabját, vagy más esetben sokévi gyümölcsöző együttműködés után a következő darab számtalan változata végül fiókba került.) Az írók és a színházak viszonyának ez a kereslet-kínálat jellege okozza a legtöbb súrlódást. Az író ugyanis csak egy egész színházi apparátus igénybevételével juthat a közlés lehetőségéhez, míg a színház esetleg kielégítheti ambícióit és közönségét is a klaszikus vagy a

külföldi drámaterméssel. Az írónak ezt a kiszolgáltatottságát csak a színház oldhatja fel, s fel is kell oldania, saját érdekében.

A feloldás egyik módja lehet, hogy a színház keresi meg az írót, még akkor is, ha annak nincs kész drámája. Az állandó kapcsolat, érdeklődés minimumra csökkentheti az elvi ellentéteket. Kölcsönösen megismerik egymás ízlését, közlési vágyait, igényeit és nem utolsósorban képességeit. A színház tudja, mit várhat az általa már jól ismert írótól, de az író is tisztában van avval, hogy mit várhat a színháztól. A kortárs író személyisége alkalmazkodást kíván s mind különbözö módszert, más-más megközelítési formát, hogy író is, színház is képességeinek maximumát nyújthassa.

A ***dramaturg-diplomata***

Benedek András *Író és rendező konfliktusa c.* cikkében (SZÍNHÁZ 69/2.) részletesen elemzi az író és rendezö viszonyát. De ebben a kettösben rendszerint ott van egy harmadik is, a dramaturg, aki *egyszerre* képviseli az írót és a színházat. Ez a kettös szerep majdnem olyan hálátlan és olykor nevetséges is, mint egy Moliére vígjátékban az összeveszett szerelmeseket kibékítő furfangos szobalányé vagy inasé.

Az együttes munka legizgalmasabb és talán legszebb fázisa a mű vagy annak vázlata, akárcsak elképzelése alapján felfejteni az írói szándékot, és e szándék kiteljesedését, színpadi érvényesülését elősegíteni - de mindig az író stílusában, alkotó módszerén belül maradva. A dramaturgnak nincs önálló stílusa, még mód-szere sem. A stílus, a módszer az íróé, a mondanivaló is. De azt felfedezni, mi az író erössége, hol van erényeinek kibontására a drámában a legtöbb lehetöség, hogyan lehet összeütközéseket teremteni, drámát arányosan megszerkeszteni, egy-egy színpadi fogást alkalmazni - megannyi dramaturgiai alkotólehetöség. A dramaturgi munkában az íróval való bánásmód sokfélesége a legnehezebb és legizgalmasabb feladat. Meg kell érezni, hogy a leghasznosabb-nak vélt dramaturgiai tanács mikor fordul már a mű ellen. Mert ha az író egyre több idegen anyagot dolgoz fel átélés nélkül, pusztán azért, mert bízik a szakemberek véleményében, akkor drámája egyre messzebb kerül - nemcsak tőle, de a tanácsot adótól, a színháztól is.

Ha az író egy színház törekvéseiben hasonlókra ismer, mint ami a maga közlési vágya is, egészséges és tartós együttműködés jöhet létre.

DERSI TAMÁS

A totális színház és a tartalom

Néhány félreértés margójára

A totális színház fogalma bőpénzű, elökelő turistaként lépte át határainkat. Minden ajtó gyorsan megnyílik előtte, eredetét és céljait eláruló okmányaiba csak a forma kevéért vetnek egy-egy rakétaröptű pillantást. Divatos jelszavak kíséretében hódító vendég, akit természetesen magyar szakemberek is elkísérnek útjain. Senkit sem zavar, milyen keveset tudunk róla, s hányszor félremagyarázzuk. Staud Géza *A „totális" színház* című tanulmánya, amely a SZÍNHÁZ 1968/2. számában jelent meg, annyi kérdést állít vitára ingerlö megvilágításba, az ellenkezésnek annyi és annyiféle gondolatát sorakoztatja, hogy nehéz rá röviden válaszolni. Alábbiakban csak néhány fontosnak látszó problémát említhetek, s csupán a vázlatok sietségével és elnagyoltságával jelezhetem fenntartásaimat, illetve ellenvéleményemet.

Staud Géza - miután megállapította, hogy a komplexitás mindenfajta színjátékra jellemzö, tehát története több ezer éves - felteszi a kérdést: miért jelentkezik mostanában a komplexitással azonosított totális színház mint megkülönböztetett s hódító művészi irányzat? Válasza meg-lepő. Szerinte az abszurdok kísérleteivel és sikereivel „egyfajta öncélú irodalom tört be a szín-házba, és veszélyezteti művészi létét". Vitapartnerem hozzáteszi, hogy ez különösen hangzik, hiszen Ionescóról, Beckettről és Adamovról, tehát olyan szerzökröl van szó, akik „egyébként igénylik műveik színpadi interpretációját".

Műhelyvallomások

Tekintsünk el az abszurd dráma minősítésétől, problematikájának boncolgatásától. Ezúttal csupán egyetlen vonatkozásban vegyük szemügyre az ötvenes években élre tört irányzatot: megfelel-e Staud elképzeléseinek? Ha az említett szerzök műhelyvallomásait egy kicsit is komolyan vesszük, határozott nemmel kell válaszolnunk. Ha öncélú irodalmiságon Staud a színpad sajátos - semmi mással nem helyettesíthető - hatáslehetöségeinek mellözését érti

(s a szöveg ezt valószínűsíti), az abszurdoknak semmi közük az ilyenfajta irodalmiaskodáshoz. Programjuk egyik sarkalatos elve éppen az, hogy a színház nem diszkurzív eszközeit állítsák a figyelem középpontjába. Konfliktus, cselekmény, jellemrajz és nyelvi anyagban megvalósított önkifejezés helyett atmoszférával, látszólag összefüggés nélküli nyelvi jelek halmozásával próbálják céljukat elérni.

A tipikusan abszurd dráma olyan irodalmi absztrakció, amelynek színpadi megvalósulási formája, hatásrendszerének közege a színpadi szituáció. Ebben pedig nagy szerepet kap az intellektuális játékba illő spektákulum: a vizuális élmény. „Megkíséreltem például - írja Ionesco -, hogy alakjaim . . . szorongásának tárgyakon át adjak külső formát; hogy szóra bírjam a színpadi díszletet; hogy a cselekményt vizuális közegbe transzponáljam; hogy látható képeket vetítsek ki félelemről, megbánásról, lelkifurdalásról, elidegenedésről ... Ily módon megpróbáltam a színpad nyelvét kiterjeszteni." S még egy idézet cáfolatul: „Mert ha a színház lényege az effektusok felnövelésében rejlik, akkor még jobban fel kell növelni őket, úgy aláhúzni, úgy hangsúlyozni, ahogyan csak lehetséges. Túllódítani a színházat azon a közbeeső zónán, amely se nem színház, se nem irodalom - ez annyi, mint visszaállítani saját keretei, saját természetes határai közé. A bábukat mozgató zsinórokat nem álcázni kell, hanem még láthatóbbá, szándékosan feltűnővé tenni ..."

Vagyis Ionesco és abszurd kollégái visszanyúltak a dráma- és színháztörténet ama hagyományaihoz, amelyekre egyébként a totális színház előzményeinek sorában Staud Géza is hivatkozik. Úgy érezték, hogy az ember létéről és világáról kialakult felfogásuk - filozófiájuk - érzékletessé tételére bizonyos régi eszközök felhasználása, meghökkentően újszerű műstruktúrába állítása is alkalmas lehet. Eljárásuk lényege, hogy a reneszánsz és a polgári drámairodalom fegyverzetét elvetve vagy legalábbis háttérbe tolva, kevésbé irodalmias - vagy éppen irodalomellenesnek tűnö - hagyományokat elevenítenek fel. Kitágítják a drámaíró mozgás-terét. Éppen ez zavarja meg Staudot, aki csak a dialógusok és monológok megalkotásában hajlandó felismerni az irodalmi funkciót. Így az-után érthetö, hogy az író szerepét leértékeli, a görög tragikusoktól napjainkig librettó készítésére korlátozza.

Figyelmen kívül hagyja, hogy a színház irodalmibb változatának - a dráma- és színpadtörténet zömének - ellenpéldájaként említett misztériumjátékok és farce-ok sem író nélkül születtek. A drámaíró fogalmának tisztázásához jutottunk. Azt hiszem, enélkül a totális színház értelmezése csak reménytelen kísérlet maradhat. Kezdjük egy paradoxonnal: a drámaíró vállalkozásában maga az írás szinte lényegtelen mozzanat, eszköz csupán. A lényeg a kigondolás, azoknak a helyzeteknek a képzeletbeli megalkotása, amelyek a leghatékonyabban képesek köz-vetíteni, a nézővel elfogadtatni a szerző hitét, sugallatát, az emberröl és a világáról vallott nézeteit. Ez a fő cél, amelynek kivitelezéséhez a szituációk sorozatán kívül jellemekre és cselekményre is szükség lehet. Mindezt a költői vagy prózaszöveg szolgálja, kíséri hangsúlyozott eszközjelleggel.

Szándékosan kiélezem a színpadi hatáseszközök hierarchiájának megfogalmazását. Erre kényszerít a félreértés, amely a feje tetejére állítja az összefüggések rendjét, s ezzel elfogadhatatlanul korlátozza a drámaírót. Staud felállít egy képletet, amelyet a gyakorlat százszorosan cáfol, majd erre hivatkozva nem létező elvi ellentétet konstruál író és színpad, irodalom és színház között. S minthogy a totális színházról kifejtett koncepciója leginkább erre a feltételezett összeférhetetlenségre épül - elméleti és gyakorlati szempontból egyaránt kevéssé meggyőző. Azt írja például, hogy „a színjáték komplexumában közreműködö valamennyi művészetnek .. . többé-kevésbé föl kell adnia önelviségét a vezér-lö mimikus, vagy ha úgy tetszik, teátrális vagy színészi elvvel szemben, és saját jel-, forma- és értékrendszerét alá kell vetnie egy másik művészet - a színház - jel-, forma- és értékrendszeré-nek". Programja tehát az egyoldalúan irodalomcentrikus színház fogalmának felváltása egy nem kevésbé egyoldalú színészcentrikus felfogással. Ez ellen persze nemcsak az írók emelnek jogos kifogást, hanem mindenki, aki a valóságban komplex színházművészeti alkotómunkában a drámai felismerés megvalósulását - közösségi hatóerővé válását -- érzi döntőnek, a színpadi műstruktúra elemeit és a részletek összhangját meghatározó alapelvnek.

Író és ***mimus***

A színház értelmét, a színpadi játék valamennyi eszközének mozgatóját az író adja. Szolgája-ként egy eszmének, amelyet az élet, a kor az ő művében akar kimondani. Sietek hozzátenni, hogy ez a kimondás kollektív eröfeszítést igényel. A drámai mű olvasva is élvezhető, ám ereje így meg sem közelíti a színpadi hatást. Szüksége van rendezöre, szcenikusra, jelmeztervezőre

kellékekre, világításra, akusztikai eszközökre és mindenekelőtt s föleg a színészre. Mimus nélkül valóban nincs színház, de ha a mimus nem kap az írótól megelevenítésre érdemes helyzeteket és jellemeket, a spektákulum olyan silány lesz, hogy kérdés, megilleti-e a színház rangja és neve. A színház gyakorlatát nem célravezetö alárendeltségi viszonylatokban elképzelni. Mellérendeltségről sem beszélnék. Ezek a szavak és fogalmak nem alkalmasak a színházi alkotófolyamatban kialakuló komplexitás érzékeltetésére.

Staudnak abban igaza van, hogy a színpadi varázslat föszereplöje a színész. A közönség csaknem mindazzal, ami a drámai eszméből megvalósul, a színészi teljesítmény közegében találkozik. Akármilyen zseniális rendezöi koncepciót valósít meg az együttes, bármilyen részletértékek jellemzik a díszletet, a közzenét, a tömegek mozgatását, a világítást stb. - a nézök nagy többsége a színészre figyel, s amit az elöadásból felfog, általában az élö játék közvetítésével fogadja be. De ebböl vajon az következik, **hogy a színház**at alá kell rendelni „a domináns színészi (mimikai) törvényszerűségnek"?

Az író eszmeközvetítö szerepének súlyáról már írtam. Másik ellenvetésem a rendezöt kéri számon. Staud valahogy kifelejti a totális szín-ház koncepciójából. Csakhogy éppen a rendezö hivatott a felrázó megismerés, a drámai rádöbbentés szolgálatába állítani a színészt s a színpad valamennyi hatáseszközét. Ő válogat a múlt és a jelen formai-kifejezési lehetöségei közül, hogy célja szerint új esztétikai minöséget hozhasson létre.

A totalitás mélyebb jelentése

A színház totalitásának igénye természetesen nemcsak, sőt nem is elsösorban eszközök és formák kérdése, hanem tartalmi probléma. Staud erröl egyetlen szót sem ejt; a totalitás mélyebb jelentését mind a klasszikus hagyományok, mind a kortársai törekvések értelmezésében megkerüli. Pedig a komplex színház egyetlen megvalósulási formája, a színjáték történetének egyetlen elözményeként említhető korszaka sem jellemezhetö enélkül. A görög tragédiában, a középkori misztériumjátékokban vagy a reneszánsz vásári népi játékaiban egy-egy, történelmileg meghatározott, bizonyos osztály- vagy rétegtudatot kifejező világszemlélet és életérzés szólalt meg. Emellett pedig, s többnyire ezzel össze is fonódva, hely és idö konkrét viszonylataihoz kapcsolódva, drámai formát kapott az emberi sors általános problematikája, a születés-létezés-halál körforgás értelme és tragédiája, a vágyainak végtelen és létének véges volta között őrlődö ember minden öröme és fájdalma. Alapkérdések adták a dráma anyagát. Olyan konfliktusok bomlottak ki a színpadi játékban, amelyek minden-kit érintettek, tehát mindenki számára átélhetök is voltak. Szakrális és törzsi-városi-nemzeti közösségek fórumává, vallási vagy világi közösségek szertartásává válhatott ily módon a tragédia és a komédia, a színjáték két alaptípusa. A totalitás tehát az élet egészét, társadalom és lélek minden lényeges mozzanatát magába fogadó igényt jelölt. Ehhez kellett megkeresni a korok és műtípusok szerinti művészi eszközöket.

A modern színház totalitás-igénye is elsősorban a tartalom felöl közelíthetö és érthető. Olyan drámát és színjátszást kívánnak a totális színház hívei, amely az említett hagyományokat követve, az emberi létezés alapkérdéseire reflektál, ezeket igyekszik felderíteni, megfogalmazni, és a válaszadás kísérleteivel közelíteni.

Feltehető, hogy csupán a szórakoztatásra vállalkozó súlytalanság ellentétét nem fogjuk kultikus színháznak nevezni. Itt azonban nem is a kifejezés a hangsúlyos, hanem a szándék, amely a drámát és a színpadi játékot az emberi lényeg megragadására, ember és világ változó kapcsolatainak feltárására kívánja orientálni. Ilyen törekvés - a célok és a tartalmi meghatározottság különbségeitől most eltekintve - nálunk is akad. Mégpedig nem csupán mint terv, hanem mint részben vagy egészben már meg is valósult eredmény. Nem az önelégültség, hanem a tények tisztelete kötelez, hogy a totális színház értelmezése körüli vitában e régi-új gyakorlat hazai törekvéseit és sikereit is megemlítsük.

Irodalmunk két klasszikus nagy drámájának, *Az ember tragédiájának* és Vörösmarty *Csongor és Tündéjének* korszerű felfogása, úgy tűnik, elszakíthatatlan a totális színház fogalmától. De nemcsak a távoli múlt, hanem a mi korunk is kínál magyar példákat a dráma és a színjátszás komplexitásának hasznosított lehetöségeire. Tamási Áron, Déry Tibor, Hubay Miklós, Örkény István és még néhány hazai szerzö drámáit mellözve, aligha foglalkozhatunk érdemben ezzel a problémával. S így vagyunk a rendezöi teljesítményekkel is. Az elvont fejtegetéseknél hasznosabbnak tartom az elmúlt évtized kiemelkedő színpadi sikereinek elemzését. A totális színház magyar változatának megteremtésében kitűzött eredményeket: Marton Endre Marat-ját, Major Tamás Brecht-kísérleteit, Kazimir Károly Dante- és Örkény-rendezését, és más, elemzésre érdemes produkciókat. A vitának is hasznára lenne, ha ebbe az irányba fordulna.

PÁLYI ANDRÁS

Abszurd színház - magyar módra ?

Elöször a magyar irodalom külföldi fordítóinak tavaly őszi konferenciáján hallottam - őszintén szólva, meglepetéssel - a „magyar abszurd színház" kifejezést, Nagy Péter igen színvonalas és jól tájékoztató előadásában, melyben a mai magyar dráma helyzetét ismertette. Csupán a „magyar abszurd" kifejezéssel polemizáltam magamban, s főként az örömmel, amit ennek megszületése felett érzett az előadó. Az itt elmondottakat fejtette ki Nagy Péter a SZÍN-HÁZ első számában is, *Újítók és szelídítők* cím alatt, itt is kiemelve a „nagy újdonság", az - egyébként idézőjel közé tett - „abszurd szín-ház" megjelenését a magyar színpadokon. De ez az idézőjel (s nemcsak ez) már jelzi, hogy Nagy Péter ugyanakkor a kérdést, érzésem szerint is, a maga összetettségében közelítette meg, amire később még vissza szeretnék térni.

Ami most voltaképp szólásra bír, az a SZÍN-HÁZ áprilisi számának vezetö helyen közölt két cikke, Mihályi Gábor *Kísérletek és eredmények* és Eörsi István *jegyzetek Az óriáscsecsemő-ről* című írása. Mindketten a „magyar abszurd" kérdését feszegetik. Mihályi Gábor írásának mindenekelött dicséretes erénye, hogy felsorakoztat egy sor magyar darabot, melyek valóban több elismerést, nagyobb nyilvánosságot érdemeltek volna vagy érdemelnének még ma is. Ezek a darabok, mint Mihályi kimutatja, mindenekelőtt „abszurd" voltuk miatt keveredtek gyanúba. Csakhogy Mihályi elemzéseit olvasva, fölmerül bennünk a kérdés: valóban „ab-szurdok" lettek-e e gyanútól ezek a művek? S főként: jó darabok lettek-e azért, mert abszurdoknak tartjuk őket?

„Mi mindig mindenröl elkésünk" - kezdi Mihályi Gábor írását, s ehhez Eörsi még hozzáfűzi: „de ha nagy ritkán korán jövünk, arról a kutya se tud". De nem kellett volna, mielőtt az „abszurd dráma magyar módra" kérdéskört közelebbről szemügyre vették, szakítaniok ezzel a „magyar módra" való gondolkodással, mely szerint vagy előfutárok vagyunk, vagy kétségbeejtően lekésünk mindent? Ha *összefüggései-ben* nézzük a jelenségeket, ezt a jelenséget is, kevésbé rendkívüli ügy lesz a „magyar abszurd" kérdése. Az abszurd színháznak, mielött meg-jelent volna a maga „klasszikus" formájában az ötvenes években, elsősorban Franciaországban, megvoltak az előzményei. Eörsi bizonyára ismeri Martin Esslin könyvét az abszurd színházról, melyben a szerző elemzi ezeket az előzményeket (nyugati vonatkozásban), köztük a húszas évek izmusainak jegyében született műveket, például Aragon, Cocteau darabjait. De említhetnénk a lengyel Witkacy esetét is, akinek „abszurd" drámái az utóbbi évtizedben nem-csak lengyel, de nyugat-európai színpadokon is reneszánszukat élik. Néhány éve a lengyelek ugyanúgy ünnepelték Witkacyt, mint most Eörsi *Az óriáscsecsemő* Déryjét, aki „messze megelőzte" a nyugati abszurdot. „Megelőzés" helyett nem volna jobb arról beszélnünk, hogy a látszatok ellenére, valamiképp mégiscsak ben-ne álltunk az európai kultúra ama áramlatában, melyet jobb híján az abszurd színház születésé-nek nevezhetnénk?

Hasonló gondolatmenettel találkozunk Mihályi Gábornál is. Mintha félni kellene attól, hogy „lekéssük" az abszurd színházat; s mint-ha - a „jobb későn, mint soha" elv alapján - most végre valamiféle reménysugarat jelentene a „magyar abszurd" megjelenése. Ugyanazt a fajta zavart érzem ebben, mint amikor azt szégyelljük, hogy kevesebb autó, reklám, elegancia stb. van nálunk, mint Párizsban. Az a fajta mentalitás, mely szerint nekünk is kell, ami a nyugatiaknak van, a művészet vonatkozásában bosszantóbb, mint a gazdasági élet, ipar-cikkek, divat stb. terén.

Mihályi Gábor Mészöly és Sarkadi darabjaiból vezeti le a mai magyar „abszurdot", pedig ha Sarkadi az *Oszlopos Simeonban* olyan „ábrázolási technikával" él is, mely rokonítja őt Harold Pinterrel, attól még nem lesz abszurd. Először azért, mert Pinter sem tekinthető egyértelműen abszurdnak; másrészt, mert nem tudom, mit ért pontosan Mihályi „ábrázolási technikán", de Sarkadit és Pintert, véleményem szerint, a mélylélektan felé hajló, pszichologikus szemléletmód közelíti egymáshoz. S ez nem elsődleges ismertetöjegye az abszurdnak, söt Pinternél épp ez az a bizonyos *másik* tényezö, mely a „klasszikus" abszurd színház hatása mellett kialakította drámairói arculatát. Mint ahogy Sarkadi darabja még csak véletlenül sem kelti a nézőben (bennem legalábbis egy percig sem kel-tette) az abszurd színház benyomását.

Mészöly Miklóssal megint más a helyzet; ha igaz, ö az egyetlen „abszurd" drámaírónk, csakhogy a kezdeti sikertelenség mintha elvette volna a kedvét a drámaírástól, s ezért csupán valamiféle lehetőségnek maradt meg. Lehet sóhajtoznunk fölötte: „Mi lett volna, ha ...?" Ezzel nem sokra megyünk. Az ö darabjaiban valóban ott érezni a világ abszurddá válását, ami nélkül - ha igaz, ha nem, ha jó ez, ha nem - nincs abszurd dráma, csak abszurd-imitáció. Mrožek vagy Havel „szocialista abszurdja" is vállalja azt a kockázatot, hogy talán túl erős torzító tükröt használ, és hogy *a világ* abszurditásáról beszéljen. Ha mégis más az ő színházuk, mint Beckett vagy Ionesco színháza, az onnan van, hogy egy másfajta társadalomban másfajta ellentmondásokat abszolutizálnak. (Ugyanakkor kétségkívül rokonítja a nyugati abszurdot és Mrožeket, Havelt a fasizmus embertelenségének, magának a világháborúnak és az atomháború veszélyének élménye.) Hasonló jelenség készült Mészöly két darabjában, de csak készült, s egy ponton elakadt, megtört: Mészöly ezek-ben a darabjaiban nem teremtett olyan sajátos, egyéni világot, mely mellé odatehetnénk úgy a „magyar abszurd" jelzőt, ahogy például Mrožek mellé a „lengyel abszurd" kifejezést.

A „magyar abszurdnak" azzal az „új hullámával", amit Nagy Péter is melegen üdvözölt, még erösebbek a kétségeim. Örkény István *Tótékja* ugyanis kitűnö darab, de semmi köze az abszurdhoz. Azon kívül, hogy a XX. század derekán született, s valóban él az író a lehetőséggel, hogy abszurd szituációkkal is fokozza tragikomédiája erejét. Vajon Csurka István *Ki lesz a bálanya?* című darabjáról miért nem bizonyítjuk be, hogy „abszurd"? Sarkadi és Örkény után ez sem lenne különösebben nehéz feladat. S ez már utalás arra is, hogy a két fiatal, tehetséges „abszurd" drámaírónkat miért nem érzem abszurdnak. Mert Görgey Gábor és Eörsi István esetében is hasonló jelenségröl van szó, mint Örkénynél. Élnek a lehetöséggel, hogy abszurd szituációkat alkalmazhassanak a színpadon. Kézenfekvö példa, ahogyan Görgey játszik a pisztollyal a *Komámasszony, hol a stukker?-ben* és ahogyan Mrožek a *Tangóban.* Míg Görgey megáll a tragikus mélység nagy lehetősége elött (ezt nagyon jól elemzi Mihályi Gábor), addig Mrožeknál az egész darab ezt a végsö, lidérces örvényt készíti elö, ami ekkor nyílik, s valóban iszonyú, megrázó ereje lesz. Mrožek valóban abszurd; Görgeynél a szituáció abszurd, amit végül felold a komédia.

A baj csak ott történik, hogy már maguk az írók is kezdik azt hinni, hogy ilyen „abszurd szituációk" alkalmazásával abszurd színházat teremtettek. Pedig nem abszurd színház ez, egyszerűen csak valamiféle útkeresés - ahogy Nagy Péter írta - „az abszurd színház végletes absztrakciója és a magyar naturalista-realista színpadi hagyomány túlzott konkrétumba-ragadtsága között" Ami önmagában se nem jó, se nem rossz, söt, ha úgy tetszik, inkább jó, mint rossz. A „rossz" viszont abban rejlik, ha kikiáltjuk öket a „magyar abszurd" megteremtöinek, s föleg, ha azt hisszük, hogy ez rangot ad nekik. Vegyük annak e darabokat, amik: figyelmet érdemlö kísérleteknek.

GÜNTER GRASS ÉS A LÁZADÓ FIATALOK

1966-ban Grass úgy nyilatkozott, hogy az ifjúság el fog fordulni az államtól, újabban viszont a forradalmat „baloldali radikális türelmetlenségnek" nevezi, és a lassú politikai evolúcióra szavaz. A liberálisok és lázadók vitája alkotja új darabjának, a „Davor" című játéknak lényegét, amelyet nemrég mutattak be a berlini Schiller Színházban.

A darab szereplői, egy Starusch nevű 40 éves tanügyi tanácsos, aki magát liberális marxistának vallja és nem tud dönteni; egy Seifert nevű 39 éves tanügyi tanácsosnő, aki arra vár, hogy valami mégis történjék; egy névtelen, 50 éves fogorvos, aki szerint a világ sora mindjárt ***jobb lenne, ha a*** *sok* ***patológus helyett*** *több fogorvos működnék; egy Veronika nevű diáklány, aki azt vallja, hogy a liberalizmus a forradalom halálos ellensége, és egy Scherbaum nevű diák.* ***Ez utóbbi a berlini Kurfürstendammon nyilvánosan el akarja égetni Max nevű*** *tacskó kutyáját, hogy a hatalom „vaskalaposainak" fogalmuk legyen, milyen is a valóságban egy napalmtámadás. Valamely okból azonban a diák eláll szándékától és hosszútávú feladatok megoldásához lát. A darabban ezenkívül szó esik Senecáról, az önégetés hatásáról, a berliniek kutyaszeretetéről, az iskolareformról, a bizonytalan jövőről és a nyomasztó múltról.*

A liberálisok és a baloldaliak egymástól nagy távolságokra dialogizálnak, mint jelen nem levők kapcsolódnak a társalgásba.

(Spiegel, 1969. február 19.)

SALAMON PÁL

Kié a színház?

Igaza van Hubay Miklósnak *(Totális színház - eszme nélkül?* SZÍNHÁZ 69/1), amikor a színházban szereplö művészetek természetes egysége mellett szól. Különösen tetszik, hogy elveti a művészeti ágak „presztizsmániás nagyhatalmi" vitáit. Hiszen ezekről a vitákról - szóljanak bár a rendező, író primátusáról, vagy az öntörvényü színházművészeti ágazatok sorrendjéről - lerí a hiábavalóság.

Érthető és rokonszenves számomra, ahogy Hubay a „kapitális jelentöségű eszmék" helyé-ért küzd. Kérdés marad azonban továbbra is, miért dúl a presztizsmániás nagyhatalmi vita? Számomra kérdés marad az is, mi a totális színház ?

A színházat, azt hiszem, világszerte hasonló veszély fenyegeti, mint az egy szál ember életét: az öncélúság.

A színházban létezik műszaki, jelmeztervezöi, színészi, rendezöi, díszlettervezői, írói, dramaturgi, sőt színházvezetöi szakma. (Milyen élvezettel kevertem össze a felsorolás hierarchiáját!) Mindezeket jelentös szakmává növelték az ipari méretek. E szakmákra egzisztenciák sokasága épül. Az egzisztenciának meg kell építeni a fundamentumát. A valóságosat és a véltet egyaránt. Meg kell teremteni minden szakma sajátos ideológiáját. Es az egészet fel kell cicomázni.

Romantikus természetelvű elhatározások, miszerint: „térjünk vissza az egyszerű és természetes állapotokhoz", nem segíthetnek. Már csak azért sem, mert oda - minden valószínűség szerint - nincs visszatérés.

Kié végül is a színház?

És ez még kérdés? Természetesen az íróé! Hiszen övé a kapitális eszme, amely dirigálja a színházat.

Az íróé? Az íróé a papírforma. Mely szerint az író okos és kapitális eszmét hordoz, amelyet nagy kínok között darabbá szül. És ha például az író nem kapitális eszméket, hanem csakis saját írói önfenntartásának kevésbé kapitális eszméjét hordozza? Akkor kié a színház? Kié a színház akkor, ha a rendezőnek, igazgatónak, súgónak, díszlettervezőnek együttvéve sincs egyetlen kapitális eszméje? Ez esetben szerintem nem az a gond, hogy kié a színház, hanem az, hogy rossz a színház.

Talán azé a színház, akinek figyelemre méltó, emberszabású gondolata. van. Ha e gondolat birtokosa a díszlettervező, akkor ténylegesen övé a színház. (Más dolog, hogy a tényleges helyzet a hierarchiában hogyan juthat érvényre.) De ha a színházi együttes egyetlen szereplője birtokolja csupán a kapitális gondolatot, akkor csak kevéssé lehet övé a színház, Mert a színház olyan csárda, amelyben éppenhogy egyetlen dudás nem fér meg. Akkor lehet rendezöé, íróé, igazgatóé igazán a színház, ha egyszerre mindegyiküké. Ez a birtoklásnak kétségtelenül bonyolultabb, de egyszersmind magasabb szintű lehetősége is. Nincs író-színház, nincs rendező-szín-ház, nincs manager-színház, nincs trükkök és szédítő látványok színháza.

Totális színház van. Az kell. Kellene. Még akkor is kellene, ha az ipar behatása, a munkamegosztás és emberi nagyszerűségünk összefogva - soha nem engedi rnegszületni.

Minden emberi tevékenység alapjában két oldalról közelíthető meg. Pusztán önmagában, valamint humánus összefüggéseiben. Mint ismeretes, Einstein, Oppenheimer és néhány munkatársuk az atom robbanását egy ideig fizikai, kémiai, mechanikai, vagyis pusztán szakszempontból vizsgálták. Mélyen elmerültek a munkamegosztás atomfizikai árkában. Egyszer azután feltették a kérdést: „Mit is csinálunk? Mire megy ez a játék?"

Azt hiszem, az emberi tevékenység mindkét típusa jogos és lehetséges is. Az embernek talán mégis a kettő összekapcsolására van legnagyobb szüksége.

Tanulságos Staud Géza szakmai szenvedélye, amellyel tisztázza a színházban előforduló művészetek szerepét és lehetséges helyét *(A „totális" színház,* SZÍNHÁZ, 68/2.). A kérdés azonban az, hogy mire való a színház? Vajon arra, hogy szállást adjon a színháztudomány által meghatározott művészeti ágaknak? Nem tagadom, engem a színház más vonatkozásban izgat. Sok vonatkozásban. Röviden, csak a legfontosabbról beszélek.

A legfontosabbról: a színház győzelméről. Gondoljuk meg, ott áll a színház a század eleje óta a sík mezőn., első látásra szánalmas fegyverzettel: poros plüss, nyikorgó deszkák, holmi festék, papírmasé mennybolt és néhány ágáló

ember. Az ágálók közé értve tervezöt, rendezőt, írót is. E mezei had ellen rohamra indult a film, a rádió, a televízió és már a műsorközlö műégitestek is. A színház pedig önmaga válságaival küzdve, állja a sarat. Sőt, szerényen mosolyog a bajsza alatt, látva, hogy a legnagyobb ellenfél, a televízió elöbb tépázta meg a rádiót és a filmet, mint a színházat.

Honnan az öreg színház kifogyhatatlan ereje? Talán ha szerény eszközökkel és mértékkel, de mégis a színház maradt a legtermészetesebb lehetöség, amellyel élve, az ember szembenézhet önmagával. Élő ember találkozik élö emberrel, nem pedig az ember mozgó képével és hangjával. E találkozás szűkös méretei és nyilvánvaló nehézkessége ellenére sem vesztette el varázsát.

Azt hiszem, a színház maradt mindmáig az ember totális ábrázolásának legjobb lehetösége. Ezzel azt a véleményemet is bevallottam, hogy számomra a totális színház nem a benne szerep-lő művészetek rangsora, söt nem is egymáshoz viszonyított kapcsolata. Engem az embernek a világban való helye, lehetöségei, fenyegetettsége, reményteljesen reménytelen küzdelme érdekel.

Bernarda. Kertész László rajza

színház-történet

NÁDASS JÓZSEF

Egy színházi előadás 1919-ben

Mikor a nagy veszély elmúlt - 1919. május elején a hirtelen felállított munkászászlóaljak visszaverték a fiatal Tanácsköztársaságot megrohanó ellenséges csapatokat - nos, erre nem-csak fellélegeztünk, hanem nagyon is bizakodni kezdtünk. Nem csupán bennem és a hozzám hasonló közkatonákban, hanem *úgy* látszott, hogy a parancsnoki régiókban is erősen megnövekedett a bizalom. Ezzel lehetett magyarázni, hogy június i-én elvezényeltek a Mosonyi utcai laktanyából, ahol a válságos napokban mint parancsnok ügyködtem. Most kijött az ukáz: Nádass menjen vissza a Propaganda- és Kultúrcsoport élére, ahová eredetileg kinevezték. Békésebbek az idök, ilyesmivel is lehet foglalkozni.

Így hát újra átvettem a csoport vezetését, pontosabban fogalmazva: megpróbáltam megregulázni a távollétemben elkanászodott társaságot. Itt volt az ideje, hogy rendbeszedjem

őket. Megkapták a beosztásukat, mikor kinek kell gyűlést, oktató elöadást tartania a budapesti laktanyákban, kinek kell megszerveznie a könyvtárakat, a múzeumok látogatását. Magam pedig nekivágtam dédelgetett nagy tervem, a vörösörök részére rendezendö színházi elöadások megvalósításának.

Elöször egy nagy, vasárnap délelötti matinét akartam rendezni a legelökelőbb helyen, a Nemzeti Színházban. A parancsnokok: Jancsik, Szikra, kisebb-nagyobb mértékben fanyalogtak, nem hittek a vállalkozás sikerében, a hasznosságában se nagyon. Valamennyire megenyhültek, amikor lelkendezve büszkélkedtem a kimutatásokkal, hányan látogatták a múzeumokat, hány könyvet vesznek ki a könyvtárakból. De a júniusi nagy matinét a Nemzetiben mégis csak öszre akarták halasztani: nyári vasárnap délelött a proli kuglizni megy, sörözni, esetleg táncolni a Trieszti Nőbe, a Zöld Vadászba. Talán kirándulnak az asszonnyal meg a gyerekek-kel a Hűvösvölgybe, de nem ülnek be matinét hallgatni a színházba! Valahogy így hangzott az ellenvetés. Azt is tanácsolták, ha már makacs módon kitartok a tervem mellett, csak egészen könnyű, népszerű, operett- meg műdalműsort állítsak össze. És Fedák Sárit okvetlen léptessem fel. Megint mások csak propagandaverseket, munkásindulókat, toborzókat ajánlottak a műsorba.

Mindez kissé megzavart, de rajongó voltam, nyakas álmodozó. Művészetet akartam adni, méltatlan lett volna minden más az elképzelésemben felmagasított tömegekhez. Nem tágítottam, és bár egy kicsit szorongtam és főtt ifjú fejem, felmentem Gábor Andorhoz, aki akkor a Színházügyi Kormánybiztosság vezetöje volt; úgy emlékszem, a Nemzeti Színházban rendezendö elöadáshoz az ö pecsétjére, aláírására volt szükség.

Gábor Andor regényeit, színdarabjait ismertem, szerettem a felsőbbséget szurkáló, gunyoros sanzonjait, jó egynéhánynak a szövegét kívülről tudtam. Dehogyis mertem azt remélni, hogy ez az ismert, elismert és sikeres író, az annyira felettem álló, csodák Gábor Andor most másról is tárgyaljon velem, mint a hivatalos ügyről.

Alig léptem be Gábor Andorhoz, és kezdtem eldadogni mondókámat - igen elfogódott voltam -, már félbe is szakítottak. Mészáros Giza, akkoriban kedvelt, népszerű színésznö rontott be ezzel a kiáltással:

- Szabadság, szerelem,
E kettő kell nekem!

Egy pillanatnyi szünet után Gábor rávágta:

- Szabadságát művésznö, azt garantálom,
De szerelem éppen mostan nincs raktáron!

Nevettek, csevegtek egyet, Gábor Andor kiállította a szükséges papírokat - a kiutalást a szabadság alatti fizetésről -, azután a művésznö trillázva elficánkolt.

Gábor Andor most felém fordult:

- Na, miről is van szó, elvtárs?

Elmakogtam a mondanivalómat, mint mindig, ha izgatott vagyok, most is rosszul fogalmaztam, átadtam a műsortervezetet. Bólogatott hozzá. Aztán elkezdödött a beszélgetés, vagy inkább az ő monológja, lehet, hogy nem szó szerint idézem, de a lényege ez volt:

- Okos dolog, amit csinálni akar, elvtárs. Nem igaz az, hogy a proletárok nem igénylik a művészetet, mégpedig a legértésebbet, ha ah-hoz szoktatjuk őket. Hogy eddig a selejtnek is tapsoltak, a legfelületesebb vacaknak, hát istenem, hol, mikor tanulták volna meg, hogy nem az a jó, hogy az értéktelen. Az a feladatunk, hogy felnyissuk a szemüket, hogy figyelmeztessük: ez érték, amaz pedig híg csinálmány, hogy a jó iránt igényessé tegyük őket. - Kis szünetet tartott. - Most maga, elvtárs, azt gondolja magában, hogy ez a Gábor Andor beszél így, aki maga is a könnyű múzsa lovagja. Hát - széles mozdulatot tett a kezével-, ha jobban megnézi azt a rengeteg vacakot, amit eddig írtam, kideritheti, hogy jószerint álruhás vacak. Persze, voltam könnyelmű is, és könnyű dolgokat is írtam, de a legtöbb úgy nevettet, hogy a végén tudja az olvasó, a néző, a hallgató, hogy *miért* kell nevetnie, kit-mit kell kinevetnie. Miért tagadnám, derűt akarok adni az embereknek. Mi van ezen szégyellnivaló ? Az író nemcsak tragikus helyzetekkel gondolkoztatja el, rázza fel az embereket. A nevettetéssel ugyanúgy célt érhetünk, mint a pátosszal. Fiatal elvtársam, a gúnynak is van pátosza, van bizony. Én a legjobb munkáimban éppen ezt próbálom meg, akárhogy is kicsinylik le ezeket egyesek. Na. A prédikáció véget ért.

Még egyszer átnézte műsortervezetemet, kiállította az engedélyt, és közben még ezt mondta :

– Helyes, amit tervez, adjon kevés szórakozást is, de a nemesebb fajtából, és adjon komoly művészetet.

– De azzal riasztanak, hogy a Waldbauer-Kerpely-vonósnégyes ... a munkásoknak .. .

Rácsapott az asztalra:

- Mit ijed be? Hány éves? Mi? Huszonkettö? És a fronton is volt ... Hát ki csinálja meg, ha nem a magukfajta? Waldbauer-Kerpely,

na és? Miért csak a kényeskedö nagyságák üljenek ott, akiknek többsége csak sznobizmusból hallgatja? Legyen az övék is, a munkásoké! Eleinte bizonyára nem szokják meg. Aztán követelni és élvezni fogják.

Hát megcsináltam. Nem minden félelem nélkül. Megszövegeztem a plakátokat, a műsorokat és a függöny mögül szorongva lestem, megtelik-e a nézötér. Beregi Oszkár, Gellért Lajos szavalt, Rózsa Lajos, Dömötör Ilona éne-kelt, a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes Bartók és Debussy műveket mutatott be, még a zongorához is, mint kíséröt, jónevű fiatal mű-vészt, Bartók tanítványát, Balogh Ernöt ültettem. Az elöadás jelentöségét mutatta, hogy a közoktatásügyi népbiztos, Lukács György tartotta a bevezetöt.

Csak a vörösörök és családjaik jöhettek el, valamennyi nagyon kedvezményes, filléres jegyekkel. Tudni kell azt is, hogy vörösöröknek többnyire munkásokat toboroztunk, vettünk fel, de voltak közöttük parasztok is, a leszerelt katonák közül önkéntesen jelentkezett elvtársak. Ezek-kel a tegnapi munkásokkal, parasztokkal telt meg zsúfolásig a ragyogó nyári délelöttön az ország legelőkelöbb színházának a nézőtere. Móricz Zsigmond is megírta, mennyire boldoggá tette, amikor a proletárdiktatúra alatt az „előkelőségek" páholyaiban egészen új, a művészet iránt annyira fogékony közönséget látott. Én a magam szemével láthattam, tapasztalhattam, hogy nemcsak új, nemcsak más, de mennyivel hálásabb közönség ez. Itt nem hallatszott sustorgás, széknyikorgatás, beszélgetés vagy a papírzacskók zörgése, nemcsak az egyes számok alatt, de még a számok közötti szünetekben sem. A közönségnek legalább a fele akkor volt elöször a Nemzeti Színházban és körülbelül egyharmada elöször bármiféle színházban. (Az elöcsarnokban a statisztika céljaira íveket helyeztünk el, ezekre írta minden látogató az adatait és véleményét. Volt olyan, aki kétszer is szerepelt a listán, mert a szünetben is és az elöadás végén is odaírta, mi tetszett neki, mi nem. Még egy fél-órával az elöadás befejezése után is tolongtak az ívek körül, nem rohantak haza; *nyolcszázkilencvenhét* feljegyzés volt az íveken!)

A szakértelmet az íveken sorakozó feljegyzésekből, az előadás alatti figyelem mértékéből és a taps mennyiségéből tudtuk leménni. Nos, például Beregi Oszkár kiváló színész volt, de - különösen, ha verseket szavalt - túlzottan színészkedett, hamis pátosszal zengette a hangját. A polgári hölgyek rajongtak érte, a kritikusok áradoztak, itt viszont nem volt nagy sikere. Ellenben Gellért Lajos, aki nem annyira szavalta, mint inkább mondta az Ady-verseket, hatalmas tapsot kapott. A legkifinomultabb, mesterségében megbízható kritikus sem közölhetett volna találóbb bírálatot a műsor e két számáról. És a Waldbauer-Kerpely vonósnégyest hogyan fogadták? Halálos csendben, szinte dermedt, ájtatos figyelemmel. Az összes jós megbukott. Gábor Andor figyelmeztetésének megfelelöen aránylag rövid, a szünettel együtt alig kétórás műsort állítottam össze, de oly sok volt a taps és az újrázás, hogy több mint három óráig tartott az elöadás.

Boldog voltam és büszke. Lelkesített és erősített, hogy íme, engem is igazolt ez az elöadás, így kell csinálni, de igazolta ez a nyári délelött azt is, hogy helyes, amit hirdetünk, tanítunk. Friss volt még ez a tanítás, kellett, jól esett minden bizonyítás.

A LIVING THEATRE ÚJRA AMERIKÁBAN

A Living Theatre négyéves európai száműzetés után visszatért Amerikába. A közönség és a kritikusok között újabb vihart keverve négy darabot, illetve műsort mutattak be New Havenben: a „Frankenstein"-t, az „Antigoné"-t, a „Paradise Now"-t (Mai Éden) és a „Misztériumok és kisebb darabok"-at. Minden egyes előadás több stílust, filozófiát és ideológiát tálal. Kérdéseket támaszt, de választ nem ad semmire. Az előadási forma igen szórakoztató, mert zenét, táncot, látványosságot, pantomimot és bohóctréfát ötvöz össze. jóval többet kíván a nézőtől, mint az átlag színházi előadás teszi, mivel a cselekmény logikus menete teljes mértékben hiányzik. A metaforák, utalások, szimbolikus képek ugyanolyan figyelmet kívánnak, mintha az ember verset olvasna. A Living Theatre társulata kétségtelenül megtalálta a szoros kapcsolatot a nézőtérrel, de a felvetett gondolatokra nem ad magyarázatot. A színpadi látvány Hieronymus Bosch festményeire hasonlít, amelyekből első látásra egzotikus és enyhén felkavaró környezetben eleven és termékeny humanitás tükröződik. Ugyanakkor minden egyes figurának allegorikus és szimbolikus jelentéstartalma van.

(Afterdark, 1968. december.)

SELMECZI ELEK

Az eltűnt előadásfelügyelői jelentés

Nemrég több ízben is megnéztem egy számomra kedves darabot. Azt tapasztaltam, hogy a játékban a bemutató óta lényeges változások következtek be, melyek kihatottak az előadásra. Elkértem a színházban vezetett előadásfelügyelői naplót. Szerettem volna önmagamat ellen-őrizve megtudni valamit a változások okáról.

Ebben az esetben a változásokra az elöadásfelügyelök jelentéseiből nem kaptam választ, sőt még csak utalást sem. Szerintük minden ugyanúgy történt a színpadon, mint a premieren. Hirtelenjében megpróbáltam visszaemlékezni azokra az előadásokra, amelyeknek előadásfelügyelője voltam, és szégyenkezve kellett beismernem, hogy magam is sok megváltozott elöadást láttam, lényeges módosulásokat, melyek a rendezés ellenére, sőt, a színészek ellenérre születtek. S a módosulás okát magam sem mindig rögzítettem.

A színház a bemutatón kész produkcióval, befejezett színházi alkotással jelentkezik. A színészek, a rendező és munkatársai a bemutató napjára szigorúan összehangolt, zárt világot teremtenek: a drámához és az előadáshoz illö játékstílust, díszleteket, jelmezeket, zenét, világítást, maszkot, vagyis a színházi alkotást, melybe „belekalkulálják" a nézőt is.

A nézőtéri jelenlét és az előadásban való részvétel közt lényeges a különbség, és a színházi alkotás ennek a részvételnek biztosítására törekszik. Megtörténik, hogy a közönség nem vesz részt a játékban, a nézőtéri feszültség hiányzik, ellentétben az előző élőadásokkal. Ilyenkor mondja a színész, hogy ma rossz a közönség. Valóban a nézők miatt billent volna meg az előadás egyensúlya?

Régi színházi tapasztalatot összegez Michael Redgrave az előadás ritmusváltozásáról. szólva: „Bizonyos idő után a színészek hajlamosak megfeledkezni a drámai szituációról". Előre tisztában vannak a fordulatokkal. Olyan hangnemben kérdeznek, amelyből világos, hogy tudják a választ. Vagyis nem az első előadást játsszák, hanem annak egy halványabb kópiáját. Persze, még sorolhatnánk az eseteket, melyek a változásokhoz vezetnek.

Mindeddig kész színházi alkotásokról beszéltünk. Megtörténik azonban, hogy a darab egyik szereplője nem készül el a premierre. Nemrég így nyilatkozott egyik nagyon tehetséges fiatal színészünk: „Eljött a főpróba, és eljött a premier. És még mindig csak próbáltam, próbálkoztam. És így van ez még a tizedik előadáson is; minden alkalommal valami új, valami más szüle-tik." Ez rendkívüli eset, de ilyen is megtörténhet. Ebben az esetben az előadás mindig a színész aznapi diszpozíciója szerint módosul.

Az esetek többségében azonban valóban a közönség bírja rá a változtatásra a színészt. Elöfordul, hogy a közönségszervezők közös munkahelyről toborzott nézökkel töltik meg a szín-házat, akik egész napjukat együtt töltötték, és ennek megfelelően figyelmetlenebbek, hosszabb idő után melegednek fel, nehezebben fogja meg őket a színpadi alkotás varázsa. Magatartásuk feszesebbé teheti a színészi játékot, és ennyi elég ahhoz, hogy megbomoljék a játékelemek egyen-súlya. A színész minden este azzal az alkotói közérzettel lép a színpadra, melynek segítségével meg akarja győzni a nézőt, hogy mindazt, amit mond és tesz - első ízben mondja és teszi. Az alkotói közérzet igen tapasztalt és kifinomult esz-köze a színésznek. Természetesen elöadás közben is működik, felfogja a nézőtér felől érkező jelzéseket, nemcsak a köhögést, mocorgást, hanem a kevésbé észrevehetőeket is. Ha veszélyt érez, ez nyomban kényszeríti a színészt, hogy pozíciójának megőrzése végett, hatáskeltésből „rájátsszon". A színésznek ez a lépése megengedhetetlen engedmény a nézőknek, ezzel elfogadta irányításukat, mondhatjuk úgy is: rendezői utasítást kapott a nézöktől, és ennek megfelelően cselekedett.

Az előadásfelügyelő feladata lenne a tizedik, huszadik, ötvenedik előadáson a tévedések, változások, kihagyások,, zavarok feljegyzése, hogy a következő előadáson ne kerüljön sor ezekre. Az előadásfelügyelő az eredeti színpadi alkotást, a premieren bemutatott produkciót védelmezi, és soha nem annak mechanikus reprodukcióját. Persze, az elöadás alatt előnytelen helyzetben van, mert ekkor csak a közönség „intézkedik", míg ő csupán megfigyel, összehasonlít, értékel, és miután mást nem tehet, feljegyzi a tapasztaltakat. A lelkiismeretesen végzett előadásfelügyelői munka jelentőségét nem tagadhatjuk. Utoljára említem, valójában elsőnek szerettem volna: a színháztörténeti szempontot. A sajtóban fel-

lelhető kritikáknak és a színház önvizsgálatának, vagyis az elöadásfelügyelöi jelentéseknek egybevetése közelebb vihet bennünket egy-egy szín-házi alkotás megközelítően hű felidézéséhez.

Ennek igazolására példaképpen hadd idézzek néhány elöadásfelügyelöi jelentést. A Nemzeti Színházban a háború elötti években bevezették az előadásfelügyelöi jelentéseknek azt a formáját, amelyben részletesen leírták, elemezték a napi előadást, a színészi játékot, a műszaki munkát, söt a nézőtér hangulatát. A jelentéseket a rendezök, játékmesterek és az elöadásfelügyelöi státuszban működő négy rendezőasszisztens írta. Elvétve néhány fiatal színész is kapott ilyen természetű megbízatást. Lapozgassunk az 1940/41-es évad jelentései között.

A Nemzeti Színházban Gozzi *Három narancs szerelme* című, 1940. október 26-án bemutatott mesejátékának (Pünkösti Andor átdolgozása) néhány előadásfelügyelöi jelentése. Tudatosan hagyom el a bemutatóról szólót, arról beszélt a kritika. Október 28-án az előadásfelügyelö így ír a második előadásról: „Az elöadás kissé felengedett kezdeti merevségéből, és a színészek láthatólag kényelmesebben érezték magukat szerepeikben, melynek következtében a nézötéren is melegebb volt a hangulat. Bár sokat húztunk, még mindig hasznára volna a darabnak, ha még jobban megkurtítanánk. Hiba nem volt. Technikailag is minden klappolt."

A november 4-i elöadásról: „Ismét zsúfolásig telt ház. A színészek lelkesen játszanak, csak Pethes marad alul. Truffaldinóval nem tud mit csinálni. Ellenben Ungvári bámulatba ejt mozdulatkultúrájával. Annyi ritmusérzék van benne, amit csak kevés drámai színésznél lehet tapasztalni. A második felvonás filiáléját ezzel a készséggel viszi sikerre. Minden este nagy sikere van ... A vetítéssel nap-nap után több a baj. Nem múlik el olyan este, hogy kifogástalan projekciót kaphassunk. Ma este is két ízben maradtunk vetítés nélkül."

November 16-án: „... az újabb játékok az idők folyamán szépen beleilleszkedtek a darabba, s színészi szempontból már nem is eshetnek kifogás alá. Értékelésük a közönség részéröl nem mindig egyforma, s így egyszer jobban, másszor rosszabbul »sülnek el« a commedia dell'arte mókái ... Az elöadás legfontosabb tényezöje a technika, amely felépítésénél fogva állandó zavarokat jelent. A világítás túlméretezettsége folytán a gépekhez nem kerülhetnek mind komoly világosítók, s így meg sem lehet róni őket, ha például úgy kísér egy fejgép, mint tegnap Tapolczayt, hogy nyugodtan hagyja az emelvénytöl a rivaldáig előremenni, s mikor elöre ért, hatalmas kaszáló ívvel utána szalad. Ez a legkisebb hiba. Tartaglia (Ungvári László) belépésekor a halálvilágítást (gépek visszahúzása) elfelejtették, csak később húzták lassan vissza, persze már fölöslegesen ..."

A Három narancs szerelme november 17-i elöadásáról ezt mondja az elöadásfelügyelö: „... Premier óta szövegben és játékban csak lényegtelen változások álltak be, de a technikai megoldás és a némaszemélyzet elképesztöen sokat züllött . . . Amit két hét kérlelhetetlenül kemény munkája rájuk parancsolt, azt egy ernyedt hét és puha kezű ellenörzés szétbomlasztotta."

Bánk bán, 1941. február 16-án, vasárnap délután: „... Értékes színészi alakítás csak kettő van a darabban: elsösorban Bartos Gyuláé, aki Ujházi Edét messze felülmúlja Tiborc szerepében. A másik pedig Timár Biberachja ..."

Hella Vuolijoki: *Niskavuori asszonyok,* február 10-én: „... A legnagyobb diadalt ma Gobbi aratta, aki komoly, megérdemelt tapsokat kapott. Gazdagodtunk egy értékkel ..."

Végezetül vegyünk néhányat egy sorozatelőadás jelentéseiből. Márai Sándor *Kaland c.* színművét 1940. október 16-án mutatta be a Nemzeti Kamara Színház. A darab rendkívüli sikert ért el, ebben az évadban 254 alkalommal játszották.

A november 29-én kelt jelentésböl: „... Érdekes, hogy amíg a színészek nagy része körülbelül a tizedik elöadás óta egy síkon játssza szerepét, Rajnai és Makláry alakításában szinte minden előadáson találni valami eddig még nem hallott hangot, valami új, elmélyült kis gesztust vagy mimikai megnyilvánulást. Ezek a szerepek még most, az ötvenedik elöadás körül is fejlődnek ..."

A Kaland 238. elöadásáról készült jelentésből : „... Az elsö felvonásban Rajnai Gábor fáradt-nak látszott, de a második felvonásban már magára talált, és szépen játszott. Jávor P. ma túl csendes volt. Makláry, mint mindig, kifogástalan volt, de ma még jobban élveztem a játékát ennek a kitűnö színésznek, aki soha nem lazsál, aki inkább arra törekszik, hogy jobbat, értékeset hozzon. Öröm a színpadon látni, mert akit ját-szik, abban mindig élet van."

Nem érzem szükségességét annak, hogy az eddigiek alapján bármiféle konzekvenciát levonjak. A fenti példák önmagukért beszélnek.

SZÍNHÁZ (THÉÂTRE)

Revue mensuelle de l'Association hongroise de l'art théâtral

Directeur: Iván Boldizsár Rédacteur-en-chef: Mária Cs. Török

Résumé

Béla Both: Acteurs et metteurs enscène. Les rapports entre acteurs et metteurs en scène sont encore aujourd'hui sujets à discussion. Le directeur du Théâtre National conclue que les conflits entre eux sont artificiellement créés, et non inévitables.

György Lengyel: L'artiste du théâtre moderne. Ce metteur en scène analyse d'une manière détaillée le travail du metteur en scène et écrivain soviétique Tostonogov, qui au printemps 1969 remporta un grand succès à Budapest dans la mise en scène de la pièce de Gorki: Les petits bourgeois.

Anna Földes: Interview avec György Szabó. Le drame de György Szabó: « L'amour enfermé dans une armoire » a soulevé une vague de critiques très différentes. Anna Földes discute avec l'écrivain de son oeuvre et de l'acceuil qui lui a été fait.

József Majoros: Copinage avec les dieux. Cet hiver le théâtre Thalia a monté un drame scolaire du 18e siècle d'un auteur inconnu, « Bachus ». L'article analyse le jeu des acteurs.

Gábor Fáy: Ennui et prestidigitation. Le drame de Tibor Gyurkovics: « Ce soir tu mourras » a été présenté ce printemps au théâtre de chambre du Madách. Fáy juge que la pièce est faible mais il donne une analyse détaillée du jeu des acteurs.

István Gábor: Le théâtre en province. Dix villes de la Hongrie possèdent leur propre théâtre. Cet article donne un compte rendu des représentations les plus intéressantes du deuxième semestre.

Sándor Köröspataki Kiss : «Le prétexte» à Veszprém. Cette année en mémoire de la République des Conseils hongroise de 1919 de nombreux écrivains ont écrits des pièces de théâtre. Le critique place au premier rang la pièce de Gábor Thurzó, présentée au théâtre de Veszprém.

Gábor Devecseri: Le berger des bêtes sauvages. Cet article est le discours à l'occasion de l'inauguration du monument funéraire sur la tombe de l acteur hongrois célèbre Oszkár Ascher.

Vera Márton: Le metteur en scéne Imre Kerényi. Imre Kerényi est l'un des plus jeunes metteurs en scène de Budapest. L'article analyse les lignes les plus caractéristiques de son travail.

Marianne Gách: Tête-àtête avec Hilda Gobbi. Hilda Gobbi est une des plus grandes actrices de sa génération.

Miklós Gábor: En mauvaise société (IIe partie). SZÍNHÁZ publie la suite des méditations de Miklós Gábor que lui ont inspirées le rôle de Richard III. (Voir le numéro de mai)

Lajos Jánosa: Art ou zêle? Le décorateur du théâtre Madách après avoir traité des difficultés virtuelles et pratiques rencontrées par le décorateur au cours de son travail parle de la situation étrange dans laquelle se trouve cette occupation entre l'art et l'art décoratif.

Tamás Mészáros: Variations sur un thème. Conversations poursuivies avec des artistes qui ou bien considèrent la décoration théâtrale comme leur tâche principale, ou bien n'en font que par occasion ou encore aimeraient en faire.

Olga Siklós: L'écrivain et le théâtre. Les rapport enre técrivains et conseiller ne peuvent être harmonieux que si le conseiller dramatique ne veut pas obliger l'écrivain à une forme ou un sujet qui lui sont étrangers.

Tamás Dersi: Théâtre total et contenu. Intervention dans la discussion au sujet d'une étude sur le théâtre total, parue dans le numéro de décembre.

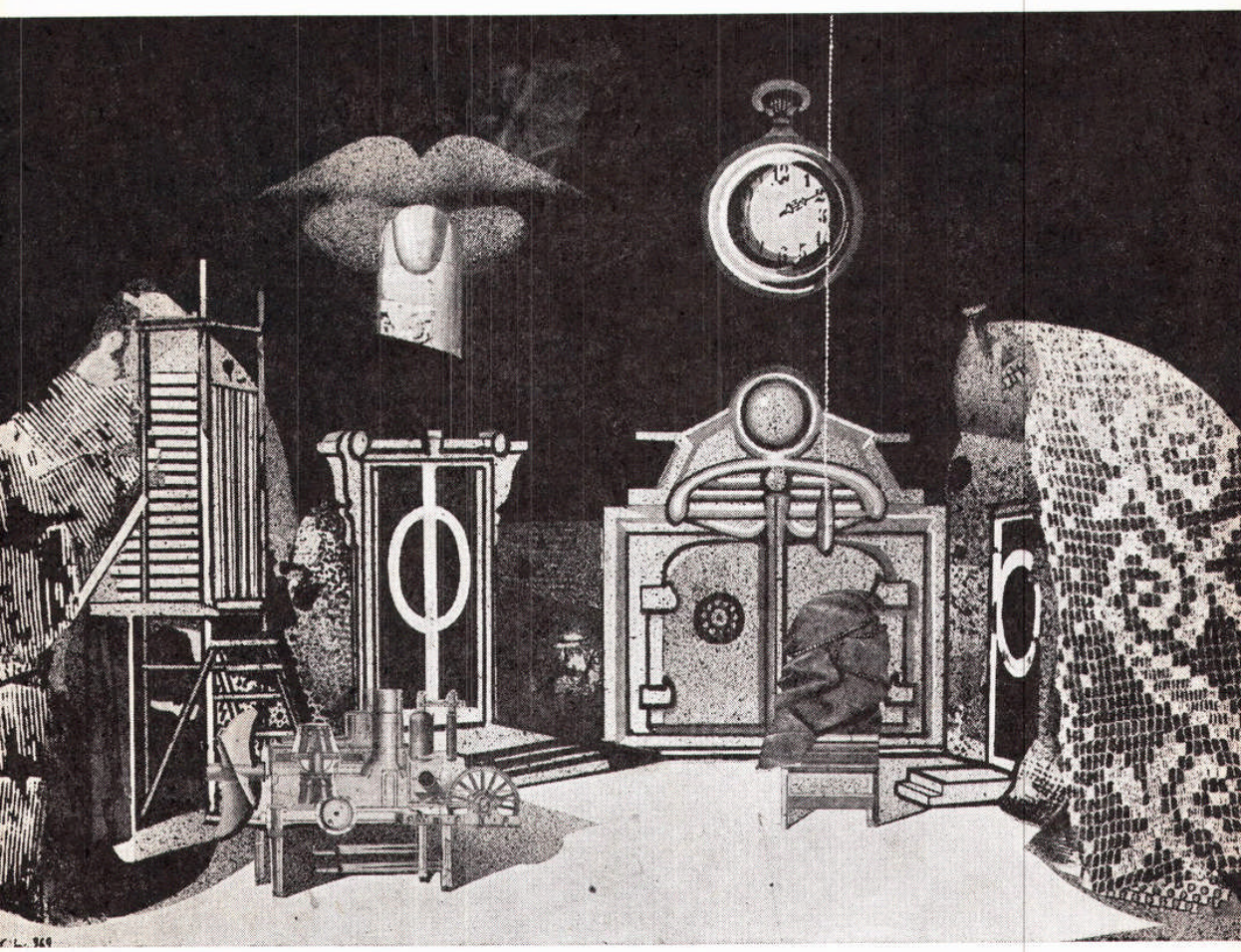
András Pályi: Le drame absurde a la mode hongroise ? L' auteur de l'étude a essayé, sur la base de critères inappropriés de systématiser et même de développer en tendance de nombreux drames hongrois.

József Nádass: Une représentation en 1919. Il y a cinquante ans au temps de la République des Conseils, l'auteur organisa une représentation pour les membres des gardes ouvrières et leurs familles. Dans cet article il raconte ses souvenirs.

Elek Selmeczi: Le rapport disparu. Prenant pour exemple l'ancien Théâtre National, Elek Selmeczi prouve combien le rapport des intendants, maintenant seulement une formalité était important.

Jean-Claude van Itallie: Motel. Trois pièces d'un acte de cet auteur ont remporté il y a quelques années un grand succès en Amérique, sous le titre America Hurrah. Notre revue publie l'une de ces pièces: Motel.

12,— Ft



LAKNER LÁSZLÓ DÍSZLETTERVE.
(SZABÓ GYÖRGY: SZEKRÉNYBE ZÁRT SZERELEM. PESTI SZÍNHÁZ)