

SZÍNHÁZ



Boldizsár Iván: A SZÍNHÁZ és a színházak • Saád Katalin: Az ember tragédiája a rádióban • Majoros József: Kálmán György találkozásai Marat szerepével • Berkes Erzsébet: De Sade: Sinkovits Imre • Földes Anna: Ifjúságnak, ifjúságról – vagy az ifjúsággal? • Szántó Judit: A Szellemidézés reпрíze • Sziládi János: A címszerepben: Csomós Mari

1973
Március



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VI. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1973. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
(Budapest 62, Postafiók 149)
Indexszám: 25.797



73.0052 - Athenaeum Nyomda, Budapest
íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Karinthy Ferenc: Szellemidézés

(Madách Kamaraszínház)

Dégi István (Dezső), Gábor Miklós (Donáti) és

Balfásovits Lajos (Ócsi)

A hátsó borítón

Korosztiljov: A kőszobor léptei

(József Attila Színház)

Bánffy György (I. Miklós), Voith Ági (Nathalie),

Kállai Ilona (Karamzina) és Haumann Péter

(Puskin)

(Iklády László felvételei)

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN

A SZÍNHÁZ és a színházak (1)

ITI-Konferencia Budapesten

FÖLDES ANNA

Ifjúságnak, ifjúságról - vagy az ifjúsággal? (3)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Színház és ifjúság (Két interjú) (6)

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT

A Szellemidézés repríze (10)

SZÁNTÓ ERIKA

A Liliom körhintája (14)

WILLIAM SAROYAN

Fiúk és apák (18)

NÁNAY ISTVÁN

A két Ügynök (19)

SZILÁDI JÁNOS

A kőszobor szorításában (22)

SPIRÓ GYÖRGY

Van-e a Hamletről mondanivalónk? (24)

arcok és maszkok

BERKES ERZSÉBET

De Sade: Sinkovits Imre (27)

MAJOROS JÓZSEF

Kálmán György találkozásai Marat szerepével (29)

-i -s

A címszerepben: Csomós Mari (31)

LÁNG TAMÁS

Az operettől a musicalig (32)

négyszemközt

BARTA ANDRÁS

A szakma hosszútávfutói (34)

SAÁD KATALIN

Az ember tragédiája a rádióban (36)

LUX ALFRÉD

Az Irodalmi Színpad jövőjéről (37)

fórum

Rádiós beszélgetés Malonyay Dezsővel
a vidéki színházokról (39)

MOLNÁR GÁL PÉTER

A magyar teátrum ügyében (41)

világszínház

SZEREDÁS ANDRÁS

A színház forrásvidékein (43)

szemle

FÖLDES ANNA

Alkotómunka-e a rendezés (46)

B. E.

Nagy szavak nélkül (48)

A SZÍNHÁZ és a színházak

A SZÍNHÁZ idén januárban ötvenedik számához érkezett, de a századikig is elhalogattam volna e menetközbeni számvetést, amire ezekben a sorokban készülök, annyira húzódozom tőle, ha ezekben a hónapokban nem esett volna több szó a kritika helyéről, szerepéről, súlyáról és lehetőségéről, mint eddig. Ugyanebben az időben egyik-másik színház vezetője még az eddiginél is nagyobb idegességgel és ingerültséggel fogadja a SZÍNHÁZ számait.

Számvetést csak a valósággal keményen szembenézve lehet csinálni, sőt, a helyzetet érdemes keményebben körvonalazni, a sarkokat még egy kicsit kihegyezni, és az éleket sem tompítani. Ezért - némi tudatos túlzással - abból kell kiindulnunk, hogy a SZÍNHÁZ és a színházak között a viszony nem jó, sőt rossz. Pontosabban fogalmazva, a SZÍNHÁZ és a színházak vezetői között romlott el a viszony. Még pontosabban, a SZÍNHÁZ és néhány főképpen pesti színház igazgatója és rendezője szór kulissza-Olymposzáról valódi villámokat a lap felé.

Olyan ember még nem volt, aki a bírálatnak örült volna. Ennek a lapnak fő feladata, létezésének értelme azonban a bírálat. Az, hogy a bírálatot részint nagyobb távlatból, részint mélyebbre hatolva folytassa, mint a napilapok, a heti újságok, vagy a havi folyóiratok. Nagyobb távlatból: ez természetesen nem annyit jelent, hogy minden kritikusunk, cikkírónk, esszéistánk jobb, mint a többi lapoké; ilyen becsvágyunk nincs és nem is lehet. A SZÍNHÁZ-nak az a célja, még ha erre a hosszú nyomdai „átfutási” azaz inkább „átcammogási” idő miatt nincs is mindig lehetőség, hogy kissé hátrálépvé, az egészet egyszerre szemügyre véve, tehát a már megjelent kritikáknak és a közönség visszhangjának ismeretében írjon egy-egy darabról, előadásról, rendezőről, színészi teljesítményről. Ezt az elmúlt négy és fél évben háromféle módon valósítottuk meg. Először a legszokványosabb és legegyszerűbb megoldással: egy darabról, egy produkcióról, egy előadásról írtunk.

A második mód az, hogy egy előadás valamilyen részletét nagyítottuk föl és vettük észre szépségeit vagy hibáit. Most, a színes művészeti könyvek korszakában mindenki tudja, hogy a legszebb és legismertebb Csontváry-kép is többet és újat ad, ha valamelyik szögletét, vagy akár a középpontját külön ki-nagyítják, keretbe teszik és úgy szemlélik. Ezt tettük mi is gyakran, azzal a különbséggel és nehéz leckével, hogy nem minden budapesti és nem budapesti színház produkciója éri el a Csontváry-festmények színvonalát.

A nagyobb távlatvétel harmadik módja a másodiknak az ellentéte is, kiegészítője is. A részleteken és az egy egység egészén túl egy-egy nagyobb egységet vizsgáltunk: egy színház munkáját egy idényben, egy rendező alkotó erejét az elmúlt években, egy színész vagy színésznő újratereztető világát egy darabban, vagy élete pályáján. Ugyanennek a megoldásnak egy másik válfaja a nagyobb térbeli vagy időbeli egységek feldolgozása: több színház működésének összehasonlítása, egy egész

idény eredményeinek és követelményeinek egybevetése, vagy fölföldi és hazai hatások és kölcsönhatások felkutatása és felmérése.

Ez volt a nagyobb távlat becsvágyának a kifejtése. A mélyebb feltárás a SZÍNHÁZ másik célja - arra törekszik, hogy a változó világban a változó színházi világ jegyeit és jeleit felismerje, azokat leírja, kifejtse és elemezze. E mélyebb elemzés jegyében folytatott le a SZÍNHÁZ néhány fontos vitát. Csak háromra emlékeztetek: a totális színház vitája; ezzel indult a SZÍNHÁZ első száma és ez a vita hullámzott az egész első év-folyamon át. A második az új dramaturgia vitája, amelyet más-fél éve kezdtünk és nem zártunk le, mert nem is kell lezárni. Mindenki tudja, hogy a régi dramaturgiák szolgálati szabályzatait már sehol sem kell betartani, de azt még kevesen tudják, hogy ehelyett nem kell új szolgálati szabályzatokra felesküdnünk. A régi és az új dramaturgia harcában a változás nem olyan, mint az egykori francia királyságban: „Meghalt a király! Éljen a király! Éljen a régi király is, az ódramaturgia, és hadd éljen az új is, rajta áll, hogy király lesz-e.

Lám, magam is belebonyolódtam ebbe a vitába, talán azért is, mert nem akartam kitérni előle.

A harmadik vitánk éppen most folyik, a színész és a színház, a színész és a rendező viszonyát firtatja, elemzi, és nagyobb érzékenységi sebeket fakasztott föl, semmint gondoltuk. Megállok itt, ennél a szónál: érzékenység. Ha a SZÍNHÁZ és a színházak, illetve annak vezetői között nincs meg az a kellő együttműködés, amelyben bíztam, amikor e lap szerkesztését elvállaltam, akkor ennek az oka elsősorban a színházi emberek érzékenysége. Szerettem volna először azt írni: túlzott érzékenysége, és most kimondom ugyanezt a jelzőt, de mindjárt vissza is vonom. Érzékenységről van szó, jelzőtlenül, mint általános színházi jelenségről, amellyel számolni kell és a SZÍNHÁZ szerkesztőségében számolnak is. Igaz ugyan, hogy aki maga nem színész vagy rendező, az teljes egészében átélni nem tudja azt a magasfokú és igen tiszteletreméltó érzékenységet, amelyet a színházi emberek éreznek és kell' érezniük, hiszen e nélkül nem lehetnének művészek. Tudva tudjuk tehát ezt az érzékenységet és mégis minduntalan ezzel van bajunk. Színházellenesek lennének tehát, mint egyesek állítják? Vagy fafejűek, kőszívűek, vagy egyszerűen hozzá nem értők, esetleg intellektuális zadisták?

Nem erről van szó. Ha az lenne' szerkesztési elvünk, hogy soha senkinek tudott vagy sejtett érzékenységét nem bántjuk meg, akkor lehúzhatnók a redőnyt. Nem volna szükség SZÍNHÁZ című lapra. Ez azt is jelentené hogy akik a lapot írják és akiknek írják, a magyar színházak mai helyzetét a színművészet Mont Blanc-jának tekintenek, amelynek havas csúcsait csak csodálni lehet, de változtatni rajtuk nem.

A SZÍNHÁZ című lapnak csak akkor van értelme, ha bírál és elemez, márpedig a bírálat és elemzés egyaránt jelent dicséretet, elismerést és rosszallást, elítélést. Mielőtt ehhez az íráshoz leültem, végiglapoztam a SZÍNHÁZ ötven számát. Egy kis papírt tettem magam mellé és rajta két rovatot csináltam, az egyik fölé plusz jelet tettem, a másik fölé mínuszt. Valahányszor egy-egy cikkben a magyar színházi világ vezetőit, igazgatóit, rendezőit, színészeit és más művészeit dicsérettel illettük, a plusz-rovatba húztam egy vonalat, amikor bíráltunk (a szónak szűkebb, szokványosabb értelmében, korholtunk vagy „levág-

tunk", akkor a mínusz-rovatba tettem egy strigulát. E kis mérlegkészítés végén a plusz-rovat csak úgy nyüzsgött a fekete vonások kis hangyáitól, a mínusz-oldalon még a negyedét sem töltötték be a vonalak. De ha a mínusz-oldal üres lenne, akkor a plusznak sem volna értelme.

Nem védekezem és nem is magyarázok, meggyőződésesem az, hogy a mai magyar színházi világ nem éri el azokat a lehetőségeket, amelyeket az egyes rendezők, színészek, díszletesek, jelmezesek és más színházi emberek tehetsége külön-külön megteremt. Ezért még több és szigorúbb elemzésre, még kevesebb tömjénezésre és öntömjénezésre, és semmi önelégültségre nincs szükség.

Nem kevesebről van szó, mint a színház helyéről és szerepéről az átalakuló társadalomban. Aki nem ismeri fel, hogy a színház jelentősége a televízió látványzuhatagának közepette nem csökkent, hanem nőtt, száz formabontást is megkísérelhet, ezer új dramaturgiai és scenikai ötletet is belezúfolhat az előadásaiba, akkor se elégti ki a változó társadalomban az új igényt a színház iránt. Az előző hosszú mondatban az igény a hangsúlyos szó. A látványosság ma már házhoz jön, a szórakoztatás az öledbe ül a kályhád mellett, a tájékoztatás melléd fekszik az ágyba. A közönség úgy megtelik mindenfajta látivalalóval és hallanivalóval, hogy új sóvárgás ébred benne az eleven élmény, a hús és vér látványosság, a szüretlen hang, a fizikai jelenlét iránt. Ezt csak a színház tudja adni. A televízió azzal is növeli a színház fontosságát, hogy olyanokban ébreszti fel az igényt, akiket öt évvel ezelőtt egy tucat közönségszervezővel is alig lehetett becsalogatni a nézőtérre.

Elsősorban, de nem kizárólag a fiatalokra gondolok. A fiatalok az egész világon, nálunk is imádják a jelmezt: nézzék meg „új szerelésüket”, a sok színes inget, a cigányszoknyát, unisex-nadrágot, furcsa kalapot, nyakba fityegő tányérkákat, tulipiros sálakat. A fiatalok a világon mindenütt színházastit játszanak, nálunk is, mégha a hivatásos szakma hallani sem szeret erről. Kár, hogy elfelejtjük: aki színházat játszik, járni is szeret színházba. Részt akar venni abban az elsődleges művészi és emberi élményben, amit csak a színpad és a nézőtér, a színész és a néző kapcsolata adhat. Ennek a szellemi vérkeringésnek a megindításában, az életképes ^{72-es} érverés kialakításában is nagyon szeretne segíteni a SZÍNHÁZ, még ha ezzel átmeneti, felületi érzékenységeket karcol is meg.

3

Van a SZÍNHÁZ és a színházak közti viszonyoknak még egy oldala, és voltaképpen ennek a megmutatásához és felméréséhez óhajtottam e gondolatmenet révén eljutni, és ez a SZÍNHÁZ műfaja és jellege. A SZÍNHÁZ kis példányszámban jelenik meg, noha többet, sokkal többet is el lehetne adni belőle. A SZÍNHÁZ szerkesztői nem valami önsanyargatásból nem törekszenek a nagyobb példányszámra és a nagyobb nyilvánosságra, hanem azért, mert - önnön érzékenységüket és hiúságukat tekintetbe nem véve - helyesen ismerték föl e lap műfaját. A SZÍNHÁZ a szakma lapja.

Itt megálltam, mert tudom, hogy e szakma néhány vezetője is megáll olvasás közben, és az előadásokról vagy a próbákról is jól ismert vérmérsékletéhez képest fölugrik, földhöz csapja a lapot, káromkodik, levelet ír vagy a telefonhoz rohan. Hiszen éppen e körül volt az utóbbi években a legtöbb vita és gond. A színházi világ néhány vezetője, köztük éppen azok is, akiknek óhajára és sürgetésére ez a lap megszületett, úgy képzelték a „szakma lapját”, hogy abban csak plusz-rovat lesz. Hogy az fogja kárpótolni az igazgatókat, a rendezőket és a színészeket azokért a mínuszokért, amelyeket a többi lapban kapnak. Ha ennek az óhajnak eleget tettünk volna, már rég nem jelenne meg a SZÍNHÁZ című lap, már az ötödik-hatodik szám után füstmérgezésbe pusztult volna bele. A tömjén füstjébe.

A SZÍNHÁZ a szakma lapja, és e lap szerkesztői, belső és külső munkatársai úgy értelmezik, hogy ismerik a szakma - mit szakma? a színművészet! - minden gondját, problémáját, alkotói és anyagi nehézségeit, küzdelmeit olykor a hivatalokkal, a művészek rigolyáival, kiszorító labdajátékát a filmmel, a televízióval, a rádióval, ismerik a - de nem folytatom. Csak annyit teszek hozzá, hogy ismerik az örömeiket is, együtt örülnek a sikernek a színházzal, és minthogy nem egy színház sorsa lebeg előttünk, hanem huszonöté, még fontosabb nekünk egy siker is, mint annak, aki éppen átéli.

A SZÍNHÁZ tehát a szakma lapja. Ez annyit is jelent, hogy magunk között vagyunk. Ez annyit is jelent, hogy hála a kis példányszámnak, olyat is kimondhatunk, amit a napilapok száz-ezres, vagy akár a havi folyóiratok harminc-negyvenezeres példányszáma mellett nem vitatnánk, elemeznénk, bírálnánk. Ez annyit is jelent, hogy kisebb az ok az érzékenységre. Egymás közt vagyunk a szakmán belül. A mai magyar kulturális politikában egy-egy színház egy-egy alkotóműhely. De ne felejtsek el a színházak vezetői, hogy egy-egy szerkesztőség is alkotóműhely, mind a kettőnek megvannak a maga törvényei. Egy lap csak úgy tud méltó lenni és maradni önnön műfajához, ha legjobb lelkiismerete és tudása szerint azt írja meg, amit gondol, színházi lap pedig csak akkor, ha ugyanazok a célok lebegnek előtte, mint a színházak vezetői előtt.

Az első szerkesztőségi értekezleten azt mondtam belső munkatársaimnak és állandó cikkíróinknak, hogy van egy francia mondás az őszinte emberről: a macskát macskának nevezi. Tartsuk mi magunkat ehhez az egyszerű elvhez. Amíg az elmúlt ötven számot lapozgattam, azt láttam, hogy többször nevezünk cicuskának egy-egy lompos, megtépázott kandúrt, mint fordítva.

Jó lenne, ha a színházak vezetői is legalább annyira a szakma lapjának tekintenek a SZÍNHÁZ-at, mint amennyire sok színész, rendező, díszlettervező, jelmezművész és egy-két dráma-író is tekinti. Mi tudjuk, hogy amit a lapban leírunk, az nem szentírás. De szentnek tekintjük azt az ügyet, amelyért dolgozunk: a szocialista ihletésű magyar színházművészet fejlesztését.

Ez a színházak vezetőinek és a SZÍNHÁZ című lapnak közös dolga. És nem is kevés.

ITI-Konferencia Budapesten

FÖLDES ANNA

Ifjúságnak, ifjúságról - vagy az ifjúsággal?

Egy nemzetközi kollokvium vitái

„A színház szerepe az ifjúság nevelésében” - ez volt a címe a Nemzetközi Színházi Intézet, az ITI Budapesten rendezett nemzetközi tanácskozásának, amely a Londonban megkezdett vita folytatásaként, de érdemben először tűzte napirendre a hivatásos színház és az ifjúság kapcsolatának ügyét. A téma a világ legkülönbözőbb tájain élő szakemberek sorát vonzotta Budapestre: 22 országból 40 résztvevő érkezett. Köztük Radu Beligan, az ITI elnöke, a bukaresti Nemzeti Színház igazgatója, Jean Darcante, az ITI főttháza, Peter James, a londoni Young Vic Theatre igazgatója, az ITI ifjúsági színházi bizottságának elnöke, Rose-Marie Moudoues, a gyermekszínházak nemzetközi szervezetének főttháza, Mira Trajlovic, a belgrádi Atelje 212 és a BITEF igazgatója, Oleg Tabakov színész, a moszkvai Szovremenyik Színház vezetője, A. R. Krishna, az ITI indiai központjának főttháza és mások. A háromnapos tanácskozás napirendjéről és néhány elhangzott, fontos megállapításról annak idején - december közepén - hírt adtak a lapok. Az előadások, felszólalások teljes szövegét rövidesen négy nyelven és teljes terjedelmében megjelenteti a hazai ITI-központ. A két dátum és a két lehetséges publikáció között nekünk az maradna, hogy röviden, a lényegre szorítkozva ismertessük, ami elhangzott. De ki kíváncsi hónapok múltán, egy megrövidített, tehát eleve nem autentikus jegyzőkönyvre? Ennek tudatában, hűtlen krónikásként, arra szorítkozom, ami megítélésem szerint valóban előbbre vitte a színház jövője szempontjából is létfontosságú, hazai és nemzetközi problémák tisztázását, megoldását. Az érdekeltek vitájára.

Az ifjúságról vagy az ifjúsággal?

Voltaképpen ki tekinthető e probléma-komplexumban érdekeltnek? Ha a hivatásos gyermekszínházak vezetőire és művészeire szorítkoznánk, kirekesztenénk azokat, akik a legfontosabb ifjúsági korosztály, a tizenéves és húsz év közöttiek színházi kultúrájának megalapozásáért tevékenykednek - a nagyszínházakban.

Ifjú nézők és színjátszók napirenden kívüli kérdéseket tettek föl az ITI-kollokvium résztvevőinek. Az elmúlt másfél évtized kultúrtörténeti és szociológiai áttekintése azt bizonyítja, hogy az ifjúság elfordult a színházról. Színháza nevelni csak színházzal lehet - ha ez szerves része a egész humán nevelésnek. Az amatőr és a hivatásos színházat nem szabad fallal elhatárolni egymástól.

Ha csak a pedagógusokkal, pszichológusokkal bővítenénk a kört, hol maradnak a színművészek és a színészpédagógusok? És a felszólalások tükrében az is kiderült, hogy a színházkritikus-filozófusnak és a drámája visszhangját tanulmányozó íróknak is van mondanivalója. De ez a kör még mindig szűk! Mert az igazán érdekeltek - akik hívásra és hívás nélkül is képviseltették magukat a tanácskozáson - a fiatalok voltak. Mégpedig nemcsak a Színművészeti Főiskola hallgatói, de például jogászok is. A színház ifjú nézői.

Akik jelenlétükkel legelső délután majdnem megforgatták a tanácskozást. Megforgatták, elsőnek, a viták címét, cégerét: miért az ifjúságról és miért nem az ifjúsággal tárgyalnak a színházi szakemberek? Miért tanulmányozzák mikroszkóp alatt a fiatalok természetét, igényeit, mikor ők készek rá, hogy előszóval számot adjanak róla? Miért nem adnak a szervezők módot a szakemberek és a fiatal nézők közvetlen eszmecserejére, miért nem segíti jobban az ITI a különböző modern színházi törekvések információserjét, főként a fiatalok körében? Miért nem tűzik napirendre a hivatásos és amatőr színházak kapcsolatát és annak javítását? Miért nem veszik tudomásul, hogy a fiatalok különösen a színházban - elutasítja a didaktikus módszereket és az elavult formanyelvet, és a maga álláspontját, látásmódját kívánja kialakítani és érvényesíteni? Egy főiskolai hallgató a nézőtérrel elszivárgott fiatalok nyomába eredve azt vetette fel, hogy ha az ifjúság még a szakmailag gyengébb amatőr színpadok kedvéért is kész elfordulni a hivatásos színházról, akkor magatartása mélyen csömör és kielégületlenség lappang. Amelyet az a felismerés táplál, hogy színházainkban egy előttünk hitelét veszített formanyelven, számukra másodrendű fontosságú dolgokról folyik a szó, a játék.

Reggeltől folyt már a vita, délután négy óra volt. Könnyen előfordulhatott volna, hogy a fiatalság nevében fogalmazott harcos felszólalások az eredeti, tervezett napirendtől eltérően - a hivatásosok nemzetközi tapasztalatcseréjét az

érdekeltek két táborának vitájává alakítják. Ez végül is, több okból, nem történt meg. Részben természetesen azért, mert a szakma gondjait megtárgyalni, orvosolni - nemzetközi szinten és fórumon

mégis a szakemberek illetékesek. Nezetem szerint azonban még ennél is nyomósabb okká vált, hogy a vitába bekapcsolódó fiatalok, főként a joghallgatók végül is saját igényeik alapos és elemző megfogalmazása helyett tetszetős jelszavakat kínáltak csak a konferenciának. Amely szerint a színház nevelését visszatartó fiatalok nem is nevelni kívánják a színházat, hanem megváltoztatni... Igaz, ez a demagógiával is kacérkodó megállapítás tart némi rokonságot azzal a lenini gondolattal, amelyet Hont Ferenc idézett -- tudniillik, hogy a művészek ne nevelni akarják a népet, hanem segítsenek neki abban, hogy önmagát nevelhesse -, de a két gondolat korántsem ugyanaz. A benne kifejezésre jutó elégedetlenséget azonban nagy hiba len-ne kézzelintéssel elintézni. A fiatalok megalapozott fenntartásának és megalapozatlan támadásának közös haszna, hogy felkavarta az elégedettség állóvizét, hogy megmutatta: legfőbb ideje hazai pályán is, az érdekeltek mindkét táborát bevonva, folytatni a polémiát. És ha a szakemberek kollokviumát egy jövőendő és elkerülhetetlen eszmecsere előzményének tekintjük - nem járunk messze az igazságtól. Bár a terítékre került kérdések fontossága és érvénye máris túlmutat a hazai határokon.

Mit várnak és mit kapnak a fiatalok?

Szakonyi Károly némileg leegyszerűsítve de frappánsan így fogalmazta meg: *mást várnak*. Tehát nem kikapcsolódást, nem (pontosabban nem kizárólag) szórakozást, hanem - az állandó befogadás állapotában - nyílt beszédet. Róluk és nekik szóló drámai élményt. Maróti Lajos - anélkül, hogy Szakonyival vitázott volna - kiegészítette megfogalmazását azzal, hogy az ifjúságnak nem feltétlenül az ifjúságról kell szólni a színpadon, annál kevésbé, mert konfliktusaik az életben amúgy is többnyire az idősebb nem-

zedékkal állítják őket szembe. Az ifjúság igényli a mai drámát, ámde nem minden dráma tekinthető mainak, amit ma írnak. Nem egy olyan mű születik, amelyet ötven évvel ezelőtt is eljátszhattak volna.

A fiataloknak a drámai műfajhoz való ösztönös vonzódása - több felszólalás szerint is - az ifjúság nonkonformizmusából, kritikai hajlandóságából táplálkozik. És ha a fiatalok elégedetlenek életformánkkal, válaszaikkal, ez nem azt jelenti, hogy elutasítják a drámát, hanem hogy vitatkozni akarnak, vitaplatformot keresnek a színházban is. Pavel Homszkij szovjet rendező így fogalmazott: a színháznak kérdéseket kell feltennie, nem pedig kész válaszokat adnia, amelyeket a fiatalok amúgy is elutasítanak. A színháznak, a maga helyesen feltett kérdéseivel, arra kell törekednie, hogy a fiatalok maguk keressék meg az őket illető kérdésekre a feleletet.

De vajon megtalálják-e a fiatalok a maguk választotta vitaplatformot, önkifejezési formát és válaszaikra ösztönző kérdéseket - a modern drámában? Erre a kérdésre a kollokviumon elvileg megalapozott (és kritikus) választ csak a magyar referátor, Hermann István adott. Gazdagon dokumentált, gondolatébresztő előadásában élesen exponálta az ifjúság és a modern dráma viszonyát. Kifejtette, hogy az elmúlt másfél évtized kulturális és szociológiai áttekintése is bizonyítja, hogy az ifjúság - amely még az angol dühös fiatalok mozgalmának virág-korában átmenetileg önmaga kifejezését, életérzésének megfogalmazását találta meg a színházban - elfordult Tháliától. Elsősorban a lírát és a zenét érzi a maga számára autentikusnak. Az oppozíciós érzelmi kitörések kifejezésére és közvetítésére alkalmas beatmuzsikával, a Woodstock jellegű rendezvények tömegeket mozgó sodrásával a mai színház nem versenyezhet. Az érzelmi kitöréseket kiegészítő analízist, a tudatos önméltósítást pedig ugyanezek a fiatalok elsősorban a filozófiában keresik. Konkrét szociológiai vizsgálatok és közvetlen tapasztalatok is igazolják egyfelől ezt a polarizációt, másfelől azt, hogy ezen kívül legfeljebb még a film képes az ifjúság saját kultúrájának centrumává válni. Holott az analízis és az érzelmi extremitások feloldása, az átgondoltság és a spontaneitás szintézisének megteremtése korunkban olyan egyetemes szükséglet, amelynek kielégítésére - Hermann referátuma szerint - a filozófiailag megalapozott, az analízist a vízió

dinamizmusával kiegészítő modern dráma hivatott.

Nyilvánvaló - és több színházi szakember is hangsúlyozta -, hogy az ifjúság életérzését, problémáit nemcsak a dráma, de az előadás is megfogalmazhatja. Mira Trajlović, aki a belgrádi Atelje 212 igazgatójaként sokszorosan illetékes a feleletre, arról beszélt, hogy Jugoszláviában csak a hidegháborús korszak után vált nyilvánvalóvá, hogy az ifjúságot csak a reális és nem utópisztikus, kortársi művészet felelete elégítheti ki - feltéve, hogy nem oktató, hanem hiteles formában juttatjuk el hozzá. Az Atelje színházban Gogol, Bulgakov, Katajev, Ionesco és Beckett drámái is ezt közvetítették az elmúlt évtizedben a 16-26 éves nézőknek. De amikor - részben a közönség ízlésének tanulmányozása révén - felismerték, hogy ezek a válaszok kezdenek akademizálódni, levonták a következtetést, és egyfelől a *Jézus Krisztus Szuperasztár* műsorra tűzésével, másfelől új, fiatal jugoszláv szerzők egész sorának bevonásával frissítették fel a repertoárt. Tették ezt abban a meggyőződésben, hogy a klasszikusok korszerű előadása és a kortárs művek autentikus tolmácsolása csak együtt szolgálhatja eredményesen a színház és az ifjúság kapcsolatát is.

Módszerek, eszközök, tapasztalatok cseréje

Őszintén szólva nem hiszem, hogy a konferencia hazájukban elismert művész és tudós részvevői tanulni jöttek volna Budapestre. De biztos vagyok benne, hogy az információéhség, amely valamennyiüket eltöltötte, a rokon és eltérő módszerek, tapasztalatok megismerésének igénye mégis a saját munkájuk tökéletesítésének szándékából táplálkozott. Ezért kísérté olyan nagy érdeklődés a vitán az általánosságok elvi magaslatáról letérő, konkrét számadásokat.

Színházra nevelni - csak színházzal lehet. Ebben voltaképpen minden felszólaló egyetértett. Az is, aki általában a színház specifikus jelrendszerének megismeréséről, ennek szükségességéről beszélt - mint Maróti Lajos -, és az is, aki az iskolai intellektuális nevelés egyoldalúságát bírálva, a képzelet nevelésének fontosságára hívta fel a figyelmet, mint Hont Ferenc tette a konferencián.

Mégis úgy éreztük, hogy némiképpen háttérbe szorult a tanácskozáson a hivatásos színház és a hivatásos nevelők kapcsolata. Elmélyült alaposággal és tudományos pedagógiai, pszichológiai fel-

készültséggel csak a lengyel Ladisława Bobrowska szólt róla, aki hazájában a színháznak a gyerekekre gyakorolt pszichológiai hatását vizsgálja - hivatásszerűen. Kárpáthy Gyula, a Bartók Színház dramaturgja viszont - tágabban értelmezve a kérdést - arra figyelmeztette a színházcentrikus szakembereket, hogy a színházra nevelést csak az egész humán nevelés integráns részeként lehet tökéletesíteni. Nagyon is valószínű, hogy a konferencián színházi oldalról felvetett (és fel sem vetett) problémák pedagógus körökben is izgalmas vitatémát jelentenek, főként akkor, ha a poliszisztémái nevelés szakemberei megismernék a színházi gondokat. Talán az ITI-kollokvium folytatásának éppen a pedagógusokkal való kapcsolat szorosabbra fűzése lehetne a legeredményesebb eszköze. Mert az ifjúság és a színház kapcsolata nem kis részben a hivatásos nevelőkön múlik.

A többi között erről szólt felszólalásában az NDK küldötte, Konrad Zdschiedrich, a magdeburgi színház igazgató-rendezője. Elmondta, hogy színházuk mellett pedagógus tanácsadóhálózat dolgozik, s a város minden iskolájában külön bevezető beszélgetésekkel készítik fel az előadásokra a fiatal nézőket. Ezekhez a foglalkozásokhoz az anyagot részben a színház dramaturgiája állítja össze. Az előadások élményének elmélyítését, a diákok színházi kultúrájának fejlesztését szolgálja a színház mellett működő ifjúsági klub is, amelyben a fiatal dramaturgok és színészek is tevékeny részt vesznek. A klubfoglalkozások nemcsak a nézőknek, de a szociológiát tanuló, a színház hatásmechanismusát kutató fiatal dramaturgoknak is tanulságosak. Éppen úgy, mint az alkalmanként egy-egy diákcsoport részvételével megrendezett „nyilvános próbák”. Ez a Brecht bevezette, tehát immár hagyományos módszer a nézők számára betekintést kínál a színházi világba, fogalmat ad a művészek munkájáról és erőfeszítéséről - ugyanakkor a színészeknek - ha a munka megfelelő stádiumában kerül rá a sor - ez a már elért szakmai teljesítmény első nyilvános kontrollja, a leendő alakítás várható hatását lemérő, kockázatmentes kísérlet. Lényegében hasonló tapasztalatokról szólt felszólalásában Halina Machulska, a varsói Ohta színház igazgatója is. Szerdánként színházuk úgynevezett nyitott napot tart, amikor a fiatal nézők, színházi klubtagok betekínhetnek a próbákra és a kulisszák mögé.

Egészen másféle színházi pedagógia

gondolatkörében mozgott a svéd és a finn küldött hozzászólása. Leena Nuotio dramaturg abból indult ki, hogy a pszichológiai vizsgálatok szerint a három-éves gyerekek kilencven százaléka még alkotó fantáziával rendelkezik, de a tizenöt éveseknél ez a kör három százalékra zsugorodik. Ezért a folyamatért részben a jelenlegi oktatási rendszer a felelős. Ezt megállítani vagy mérsékelni csak a gyermekek alkotó készségére és fantáziájára is építő művészeti gyakorlat alkalmas. Ezért is szervezték meg a finn szakemberek állami támogatással azokat az ország-járó együtteseket, amelyek nemcsak klasszikus darabok diákelőadására vállalkoznak, hanem új, kollektíven írott darabjaikkal is fellépnek. Tapasztalataik szerint főként ezek a sok improvizációra is lehetőséget adó produkciók alkalmasak a fiatal nézők bevonására. Hasonlóképpen, a csoportmunka, a *teamwork* sajátos aktivizáló hatásáról szolt a svéd tévé munkatársa, Gunila Ambjörnsson, aki a polgári intézményeknek hátat fordító, ellenzéki elkötelezettségű, öntevékeny színházi mozgalom hírért és tapasztalatát hozta el a konferenciára. Felszólalásában arról beszélt, hogy a maguk közönségét és annak problémáit belülről ismerő fiatal színészkollektívák az előadás befejeztével nem különülnek el a nézőktől, hanem beszélgetéseken, vitákon folytatják azt, amit a színpadon elkezdték. A tömegek informálását, társadalmi, politikai identifikációjuk segítségét. A közönség és a színházi kollektíva összefonódását mutatja, amikor az érdekeltek - többnyire fiatal munkások - maguk is készségesen részt vesznek a színpadi művek nyersanyagának, a dokumentumoknak összegyűjtésében, és a dokumentumok alapján írott, szemük láttára formálódó előadás kialakításában is. Előfordult már, hogy a menet közben tartott ifjúsági konzultáció alapján egy egész felvonást átírtak az alkotó kollektíva tagjai, s a közönség véleményét figyelembe véve, módosítva folytatták a próbákat.

Hogy az ifjú közönség és a nézők együttműködése nem amatőr privilégium, bizonyította Mira Trajlovic, amikor az Atelje 212 műsorszervező vitáiról szolt. Belgrádban ugyanis hagyományra lett, hogy a kialakított, de még nem végleges játékrendet nyilvánosságra hozzák, s vitát rendeznek róla az ifjú nézők körében.

A felfedezés joga és lehetősége

Külön napirendje volt a konferenciának -- és erre speciális szakmai jellege miatt

nem is kívánok kitérni - az ifjú színházi szakemberek nevelése és oktatása. Am a legelső felszólalásoktól kezdve azt tapasztaltuk, hogy a színészpédagógusok tapasztalatszeréje kitágította a főiskolák és akadémiák tantermeit, s ugyancsak a színház és ifjúság kapcsolatának problematikájává szélesedett. Meglepő és elgondolkodtató volt például a norvég Elisabeth Gording asszony felszólalása, aki, mint egy 4-21 éves növendékeket oktató oslói színiiskola vezetője, arról szolt, hogy nemcsak a zene, a képzőművészet vagy a matematika, de a színházművészet oktatása is a legifjabb korban kell hogy kezdődjék. Tapasztalatai azt dokumentálták, hogy a színművészeti oktatás egyes fokozatai ugyanúgy egymásra épülhetnek, mint akár a zeneoktatásé.

De a színházi szakemberek nevelése általában mégis főiskolai szinten kezdődik, s a színházban folytatódik. Ebben a vonatkozásban is érdekes volt Peter James felszólalása, aki arról beszélt, hogy a hivatásos színházművészek valójában nem is tanítani kívánják a következő (néző és művész) nemzedéket, legfeljebb elkerülhetővé tenni - saját hibáikat. Hangsúlyozta, nem hisz abban, hogy egy generáció készen nyújthatja át saját tapasztalatainak tárházát, hiszen annak idején a mai harminc- és negyvenévesek is félretették a szülőktől kapott örökséget, hogy önállóan fedezhessék fel az értékeket. Ugyanez a gondolat Oleg Tabakov felszólalásában így hangzott: semmi sem veszélyesebb, mint önmagunk kiterjesztése a színházban. A legsikeresebb tapasztalat is csak egy lépcsőfok lehet előre. De feljebb lépni csak a saját szakmai sztereotípiáink szétszakítása árán sikerülhet. Peter James, aki életkorát és külsejét tekintve is közelebb áll a fiatalokhoz, mint akár a középkorúakhoz., a konferencián mégis a beérkezettek, tehát az idősebbek nevében szolt. És azt hangsúlyozta, hogy az ő elsődleges feladatuk és kötelességük lehetőséget adni a fiataloknak a felhalmozott örökség és saját művészetük felfedezésére. Ő maga hálásan emlékezett vissza Laurence Olivierre, aki kezdő korában arra figyelmeztette, hogy abból, hogy valaki nézi a próbákat, a produkciót -- még soha senki nem tanult meg rendezni. Tanulni csak úgy lehet, ha az ember csinálja...

A fiatal művészek terveinek minél szabadabb valóra váltását szolgálja például Romániában az affinitást érző, végzős

diákok közös munkaterületének biztosítása. A főiskola egy-egy évfolyamának hallgatóiból alakult brigádok az elmúlt években gyakran közösen helyezkedtek el egy-egy színházban, s az azonos életkor és művészi elképzelés lehetővé tette, hogy ne az asszimilálódásra, alkalmazkodásra, hanem valóban az alkotásra fordítsák energiájukat - mondotta felszólalásában a román küldött.

Á rokon törekvésű, elvileg egyformán gondolkodó fiatal művészek csoportosulásának ideális formája - Oleg Tabakov szerint - a stúdiószínház. Ő maga mint a Szovremenyik Színház vezetője, saját nemzedékének összefogásáról beszélt, s arról, hogy a XX. kongresszus után indult új művésznemzedék, amelybe Jevtusenkótól Nyeizvesztnijig oly sok, ma már világszerte ismert név tartozik, a színház területén is megvívta a maga harcát. S hogy nem eredménytelenül és nem is visszhangtalanul, bizonyítja, hogy például a Szovremenyik stúdiója tizenöt éve telt házzal játszik. Elsején és tizenötödikén - amikor a következő hét jegyei árusításra kerülnek - egész éjjel áll a sor a pénztár előtt, s a várakozók túlnyomórészt fiatalok. Ugyanakkor ez a már-már hagyományossá lett érdeklődés és siker nem halványíthatja el a szakembereknek azt a gondját, hogy a tegnapi fiatalok - különösen, ha tekintetbe veszik Sztanyiszlavszkijnak azt a megállapítását, amely szerint egy-egy színház eszményi életkora, élettartama húsz év - lassanként át kell, hogy adják a stafétabotot a legújabb útkereső nemzedéknek. Hogy azok is szabadon kísérletezhessenek, s maguk járják be az utat, amelynek egyik tanulsága, hogy a sikeres kísérlet már nem kísérlet, hanem eredmény, vívmány.

Az egy-egy rendező köré csoportosuló fiatal kollektívák hiányát - hazai viszonylatban többen is panasztolták. Ugyanakkor Valló Péter, most végző főiskolai hallgató biztató kezdetekről, Pályi András kritikus és dramaturg - a kaposvári példára hivatkozva - már eredményekről is beszélt.

Bár nem szerepelt a napirenden, többen megpendítették a konferencián az amatőr színházak ügyét. Egy-egy felszólalásban tagadhatatlanul érződött a közönséget elvonó konkurrenciatól való idegenkedés is. Mégis, a többség az amatőröket a hivatásos színházról elválasztó falat ostromolta. Nem egy nyugatról jött felszólaló elgondolkodtató példakkal, mások érdekes javaslatokkal. Á legvilágosabban mégis Vámos László fogalma-

zott, aki az amatőrizmus és professzionizmus mondvascinált ellentétét vitatva, két csoportba sorolta az amatőröket. Az amatőrizmus első fajtája a színházzeregetből táplálkozik. Résztvevői szenvedélyesen szeretik a színházat, ugyanakkor civil életükben más területen keresik a boldogulást, s számukra a színház, a színház olyan játék, amely önmaguk kifejezését és - nem a színház, hanem - a *közönség* megváltoztatását szolgálja. Az amatőrök másik csoportja viszont oppozícióban van a hivatásos színházzal. Ide tartoznak azok a fiatalok, akik okkal vagy ok nélkül, de nem kerültek be a főiskolára, és az amatőr mozgalmat voltaképpen a színházhoz, a színházi szakmához vezető kerülménynek tekintik. Természete-sen nem is alaptalanul, mert tapasztalatok sora bizonyítja, hogy a legtehetségesebbek már el is indultak ezen az úton.

Recept helyett tennivalók

Egybecsengő és egymásnak ellentmondó vélemények, tapasztalatok cseréjéről, ha mégoly termékeny is a vita, természetesen nem születhetnek receptek. Sehol sem, de legkevésbé a színház területén. De három szempontból mégis tanulságosnak tekinthető ez a budapesti nemzetközi konferencia. Elsősorban mert az eddignél erősebb reflektorfénybe állította az ifjú közönség megnyerésének problémáját. Mert hiába tetszetősek a Marton Andre által idézett számadatok, amely szerint az elmúlt év 4,6 millió szín-házlátogatójából 1,2 millió 18 éven aluli, hiába ível felfelé a gyermek- és ifjúsági előadások számbeli látogatottsági grafikonja - a probléma, az ifjú közönség eltávolodása a színházról nemzetközi szinten is, nálunk is komoly gond. Aki ma Magyarországon rendszeres színház-látogató, akár szülő, akár kritikus, pontosan tudja, hogy egyelőre csak a Báb-színház az, amely Budapesten helyzete, feladata magaslatán szolgálja a gyerekközönség színházi nevelését. (És igaza volt Szilágyi Dezső igazgatónak, aki tiltakozott az ellen, hogy a didaktikus módszereket kárhózzatva, kiiktassuk a nevelést a színház feladatai közül, s lemondjunk pedagógiai küldetéséről. Hiszen az a színházi szakember, aki erről lemond, az lemond munkája hatékonyságáról is!) A Báb-színházban a meseműsoroktól a klasszikusokig, a felnőttek gyönyörűségét is szolgáló Brittentől Bartókiig, vagy Kodály Hártyáig - egyenes út vezet. Bár az élő színház, a nagy színház is ilyen egyenletesen magas szinten kínálna a né-

zőknek az életkoruknak megfelelő színházi élményt! Az igazság az, hogy ma a klasszikus regények divatos színházi adaptációja például inkább csak kiegészítés a magyarorákhöz. Élmény helyett mankót kínál a diákoknak, s képregénybe oldva, színházi ostyába csomagolva nyújtja át nekik a kötelező olvasmányok nehezebben megszerezhető, ám elengedhetetlen tanulságát. És ezzel nemcsak a művek hatókörét szűkíti, de a maga holnapi közönségét is elkényezteti. Mert valljuk be őszintén, aligha hihető, hogy a már fiatalon mankóhoz szoktatott néző később maga kapaszkodik fel a katarzist nyújtó shakespeare-i csúcsokra. . . Igaz, az Ifjú Nézők Színházának még most kell kialakítania a maga közönségét, de ez is csak a fiatal nézők életkori sajátosságainak és felnőtt igényeinek együttes szám-bavételével történhet meg. Kétségtelen, hogy van, lehet az ifjúság színházának ismeretterjesztő-népművelő funkciója is. De az ismeretek fáradtságosabb megszerzését helyettesítő, nézőtéri ismeretszerzés nemcsak hogy nem eszményi pedagógiai módszer, de valójában nem is igazi - teljes értékű - színház. És erről azért is beszélünk kell, mert napjainkban *csak* a világot felfedező, a nézőt önmagára eszméltető, katarikus színház élménye az, amit semmilyen más eszköz, fórum nem pótolhat. Amelyet nem szoríthat ki a modern kultúra világából sem a film, sem a televízió. Napjainkban a statisztikák és a nézőtéri tapasztalatok is azt bizonyítják, hogy a pusztán informáló, gyönyörködhető színház nem vonzza igazán az ifjúságot. Ezt legfeljebb elfogadja - főként, ha tálcán, kedvezményesen, kollektíven kínálják a jegyet - de egyénileg semmiféle erőfeszítést nem tesz érte. Márpedig a gyermekszínház is, s az ifjúsági kedvezmények rendszere is - mind-kettőre igazán nagy szükség volt! - éppen azért szolgálja a fiatalok kulturálódását, hogy hozzászoktatja őket a színházhoz. Vannak azonban később levethető időleges szokások, s vannak - élet-szükségletek! Az ifjúság színházi nevelésével, színházra szoktatásával pedig azt kellene elérnünk, hogy az iskolapadból kikerülő felnőtt fiatalok és fiatal felnőttek megmaradjanak, gyökeret verjenek a nézőtérben.

A budapesti konferencia második tanulsága - véleményem szerint - pedagógiai és szociológiai vonatkozású. És arra figyelmeztet, hogy a színházra nevelés módszerének nem lévén Kodály Zoltánja, a művészet és a pedagógia terü-

tén dolgozóknak maguknak kell kikísérletezni és kidolgozni az optimális formákat, eszközöket. A nálunk is gyorsan bontakozó, fejlődő olvasásszociológia példájára valószínűleg érdemes és lehetséges volna a közönség elvárásainak, a színház társadalmi hatásának, hatásmechanizmusának és kisugárzási körének szervezett vizsgálata is.

Végül - amatőrök bevonásával vagy anélkül - ideje az eddignél nagyobb teret engedni a fiatalok életérzését kifejező, problémáikat élesen exponáló színházi kísérleteknek. Hogy megfiatalodjanak - ne csak a színházi műhelyek, de a bérlők is.

Színház és ifjúság

Beszélgetés Peter James-szel és Jean Darcante-tal

A londoni Young Vic színház igazgatója egyben a Nemzetközi Színházi Intézet, az ITI ifjúsági tagozata szervező bizottságának megbízott elnöke is.

Az UNESCO színházi tagszervezete, az ITI 1971-ben határozta el ifjúsági bizottságának felállítását. Sikertült-e azóta megtalálni azokat a „csatornákat”, melyeken kapcsolat létesíthető az ifjúság mai eszményei és a színház mondanivalója között?

- Az ITI londoni kongresszusa fejezte ki először a színházi világ érdeklődését az új tendenciák iránt. A kongresszus engem bízott meg azzal, hogy az ifjúság színházával foglalkozó első előkészítő kollokviumon elnököljek.

- Mostani találkozómon hamar kiderült, hogy ahányan vagyunk, annyiféleképpen értjük „a fiatalok színháza” kifejezést. Ezt a fogalmat nem sikerült egységesítenünk. A budapesti összejövetelen elhatároztuk, hogy 1973 nyarán, moszkvai találkozómon során a munkát a fogalmak tisztázására összpontosítjuk.

- Az ITI-konferenciák visszatérő betegsége, hogy a küldöttek felállnak és hosszan, részletesen fejtegetik hazájuk színházi életének problémáit. Ezért mi arra kértük a különböző országok küldötteit, írják le, milyen formában működik náluk a fiatalok színháza. A hollandok ezt a munkát elsőnek végezték el. Buda-pestre már nyomtatott anyaggal érkeztek. Ez az anyag bizonyos mértékig minta-

ként szolgál az ITI-tagállamoknak. A moszkvai ülésig szeretnénk, ha minden ország benyújtaná jelentését, melyből megismerhetnénk az ifjúság színházi tevékenységét az egyes országokban. Ezekből a tanulmányokból az előkészítő bizottság majd a közös problémákat kiemeli, és a moszkvai ülészakon vitára bocsátja.

– Le kell döntenünk a nyelvi korlátokat. Most nem arra gondolok, hogy tolmácsok segítségével értsük meg egymás mondatait, mert ez nem elég. Hiába értem, hogy egy másik ország küldötte a fiatalok színházáról beszél, ha nem tudom, mit ért ezen.

– Nem valószínű persze, hogy közös meghatározásokhoz juthatunk, és erre nincs is szükség. Nem kell felszámolni az egyes országok közötti értékes különbségeket. Arra van szükség, hogy megértsük egymást, pontosan lássuk ezeket a különbségeket.

– Tehát nem „az egy igaz színházat keressük”, arra sem törekszünk, hogy színházaink jobban hasonlítsanak egymásra, csak szeretnénk tanulni egymás sajátosságaiából.

– Még csak másfél éve dolgozom az ITI-ben, „új fiúnak” számítok tehát, de elmondhatom, hogy az eltelt rövid idő legnagyobb nyereségének a magam számára azt tartom, hogy megismerhettem azokat az embereket, akik más országokban hasonló dologgal foglalkoznak. El tudtunk beszélgetni egy-egy színházi előadás után, kicserélhettük véleményünket, nézeteinket. Sokkal könnyebben megy az ilyesmi kötetlen formában, mint az ülés-teremben.

– Még nem tudtuk megtalálni a mód-ját, hogy a formális összejöveteleket is hasznossá, tanulságossá tegyük. Az értékes munkát inkább a fehér asztal mellett sikerült elvégezni, annak ellenére, hogy az ember csak pár szót tudott kollégája, beszélgető partnere nyelvében. A közvetlen kapcsolat, a kommunikáció mégis többet ért.

– Nagyon fontos lenne, hogy összefüggéseink színhelyének életét, színházi munkáját minél jobban megismerhessük, hogy a delegációk számára mindaz elérhető legyen, ami az adott városban folyik. Az ilyen élmények azonnali vitatémát is szolgáltatnak, és a hivatalos értekezlet sem süllyed az általánosságok színvonalára, nem elvontan beszél mondjuk a fiatalok és a klasszikus színház kapcsolatáról, nem olyasmik hangzanak el, amiket már sokszor hallhattunk.

– *Mi a véleménye a hivatásos és az amatőr színházzal kapcsolatáról a fiatalok színházában? Más országokban is tapasztalható az a feszültség, amely itt, az ülés-teremben is érezhető volt? Hogyan működhetne együtt a kétféle színház?*

– Az a kifejezés, hogy „amatőr” és „hivatásos” megint csak olyasmi, amit országonként másképp használnak. Angliában is feszült a viszony a kétféle színház között, de van feszültség a fiatal hivatásosok és idős hivatásosok között is.

– A fiatalok szembenállása persze nem mai keletű dolog, ezt jól tudjuk. A fiatalok szeretnék bejutni a hivatalos intézményekbe, és hatást gyakorolni országuk életére. Nyilvánvaló, hogy nem szabad őket kívülrekeszteni. Az ITI-nek ez a bizottsága ebben a kérdésben határozottan elkötelezett. Szeretnénk minél több fiatallal kapcsolatot teremteni, függetlenül attól, hogy hivatásos művészek, színházbarátok vagy amatőrök. Szeretnénk, ha a fiatalok éreznék, hogy a bizottság számít minden ország ifjúságának a véleményére.

– Gyakran előfordul, nemcsak színházi tanácskozásokon, hanem tudományos konferenciák alkalmával és más esetekben is, hogy a fiatalok úgy érzik: ró-luk döntenek - nélkülük. Mikroszkóp alá helyezik az ifjúságot, és úgy teszik vizsgálat tárgyává, hogy a véleményét meg sem kérdezik.

– *Milyenek az angol fiatalok színházai?*

– A fiatalok londoni kísérleti színházai az establishmenttel, a fennálló renddel szemben ellenzékiek. A színházat olyan fórumnak tekintik, amelyről kifejezhetik szembenállásukat. Ez a szembenállás lehet enyhe, humoros formájú, de lehet heves és erőszakos is. A londoni ITI-kongresszus résztvevői láthatták a Pip Simmons társulatot, mely erőszakosan bevonja a közönséget az előadásba. Az egyik jelenetben például a színészrel rendőrök voltak, és nemcsak parancsokat osztogattak, de kényszerítették is a nézőt az engedelmességre. Kegyetlen szatíra volt ez az amerikai rendőrség brutalitásáról.

– Nálunk a fiatalok számára a túlságosan nyílt, tanító jellegű mondanivaló mindaddig nem zavaró, amíg kormányellenes, ellenzéki. De azonnal tiltakozóknak, ha hasonló módon hivatalos nézeteket hallanának a színpadról. Sok tehát az „instruktív” mondanivalójú előadás, de ezekben mindig a hivatalostól eltérő vélemények kapnak hangot.

– Mondhatnánk persze világirodalmi rangú műveket is, melyeknek „instruk-

tív” volta nyilvánvaló, és ez mégsem rontja le hatásukat a fiatalok előtt.

– A mi színházunk, a Young Vic a Nemzeti Színház ifjúsági tagozata. Érdeklődésének középpontjában a színházi formák állnak. Hallatlanul izgalmasnak találjuk például az utcaszínházak munkáját - és itt elsősorban az amerikai példákra gondolok. Az utcaszínházak _függetlenül attól, hogy politikai színházak-e vagy sem - újfajta kapcsolatot teremtenek a színész és közönsége között. Olyan en: bereknek játszanak, akik nem azért nézik őket, mert látni akarták az előadást, hanem azért, mert éppen arra jártak. Készvételük teljesen véletlenszerű.

– Érdekel bennünket a politikai színház. Az a fajta is, amelyet mostanában Kubában vagy Kínában láthat az ember, vagyis az „agitprop színház”, amelynek csupán propagandacélja van. Mindenekelőtt a forma foglalkoztat, tehát a kínaiaknál maradvány - az, hogy hogyan tudnak olyan előadást kiállítani, amely egyaránt bemutatható a falusi tanácsházban vagy egy nagyvárosi színházban, a játékidő pedig két perc és két óra között szükség szerinti változtatható.

Milyen a Young Vic műsora? Miképpen lehet megfelelni a különféle várakozásoknak? Hogyan lehet egyszerre játszani a konzervatív gondolkodású fiatal nézőknek és szélsőséges avantgarde-hívőknek vagy a baloldali politikai meggyőződésű ifjúságnak?

Mindent egyszerre nem lehet. A vidéki városok repertoárszínházai ezt a lehetetlenséget művelik. Operettől modern drámáig mindent csinálnak. Ez szerintem hiba. Nálunk sorozatban épültek és épülnek a nagy vidéki városok új nagy színházai. Jobban örülnék, ha egy város inkább három kis színházat kapna, ugyanazért a pénzért. Úgy megkülönböztethető profilok jönnének létre, kialakulhatnának azok az alkotó csoportok, amelyeket a közös meggyőződés és a közös célok hoznának létre. Enélkül csak jellegtelen massa a műsor. Évente egy klasszikus, egy avantgarde, egy közepesen modern mai dráma stb.

– A Young Vic közönsége az avantgarde színházat vendégtársulatok előadásában ismerhette meg, miközben a mi társulatunk Angliában vagy külföldön turnézott. A Young Vic saját műsorán szép számmal szerepelnek modern előadások. De ezek mind leírt, irodalmi művek előadásai, ellentétben a mai avantgarde sok színpadi alkotásával, melynek forgatókönyve kollektív munka eredménye, vagy a társulat egyik tagja írta meg.

Előfordult az is, hogy az előadás alapjául egy újságcikk szolgált. Tehát nincs mindig szerző. Ami minket illet, mi írókat játszunk. Beckettet, Pintert s nemzedékük más íróit. És persze Shakespeare-t is.

- A klasszikusok esetében nem az a fontos, hogy eljátsszuk Hamletet, hanem az, hogy hogyan. Talán mondhatom, hogy a Young Vicnek sikerült kidolgoznia a maga sajátos kifejezőmódját. Ez a stílus a fiatalok előtt vonzó. A játék robusztus és energikus, sok a mozgás és az aktivitás. Emiatt sokszor valami el is vész az irodalmi értékekből. De szerencsésebb esetben ez is érvényesül. Mindenesetre, ha valamit fel kell áldozni, akkor inkább az irodalmi szépséget áldozzuk fel a játék kedvéért.

- Nálunk a színpadot három oldalról veszi körül a közönség. A színész tehát a közönség között él, a közönség sorain át jön és távozik. Az előadások léghője teljesen kötetlen, valaki azt is mondhatná, hogy tiszteletlen. A színház épülete nagyon egyszerű. A padló beton, a székek fából vannak, a jegyek olcsók és nem számozottak. A néző 40 pennyért megveszi, és oda ül, ahová akar, illetve ahol hely van. Aki korán jön, mindig a kedvenc helyén ülhet. Igyekeztünk mindent egyszerűvé, világossá tenni. Nálunk a jegyvétel egyszerű, nem úgy, mint a West End színházaiban. Számúztunk minden sznob formalitást. A büfében például csak olyasmit árúsítanak, ami nem kerül többé huszonöt pennynél. Szendvics, Coca-Cola, egy pohár bor. Más nem kapható. Így azok a fiatalok sem érezhetik rosszul magukat, akiknek lapos a pénztárcájuk.

*

A beszélgetést Jean Darcante-tal, az ITI főtákarával folytatjuk. Az ifjúság és a színház kapcsolatát feszegető nemzetközi eszme-csere végefelé joggal vetődik fel a kérdés: ez a jó - és a színház jövője szempontjából fontos - kezdeményezés miért éppen most született? Kapcsolatba hozható-e azzal, hogy az ifjúság néhány éve újra aktívabban hallatja hangját, hogy tevékenyebb a politika, a művészet, a társadalmi élet minden síkján?

- Ha most ilyen behatóan foglalkozunk az ifjúság és a színház kérdéseivel, ez nem az 1968-as franciaországi események valamilyen következménye, és nem is azért van, mert úgy gondoltuk, íme egy divatos téma. A helyzet az, hogy egy adott pillanatban világossá vált a józanul gondolkodó színházi emberek előtt: a

színház területén is szükség van olyan mélyreható, olyan totális változásra, amilyen például lezajlott a festészet területén vagy épp most zajlik a zenében. A színházban viszont, úgy tetszik, alig történt valami; a szürrealista törekvések a háború alatt nagyon csekély nyomot hagytak. És tekintetbe véve a színház sajátos jellegét, struktúráját, nézetem szerint a forradalmat semmiképpen sem hajthatják végre a - ha szabad így mondanom

- hatalmon levő nemzedék tagjai. Ok teljességgel be vannak zárva egy meghatározott strukturális és formai komplexusba, ragaszkodnak a hagyományokhoz - amelyek közül néhány természetesen kitűnő -, és lehetnek bármily tehetségesek, megváltozni már nem fognak; elborzadnak a gondolatra, hogy más színház is lehetséges, mint amelyet ők csinálnak húsz, harminc vagy negyven év óta.

- Az ifjúság és a színház viszonya tehát az ifjúság ügye; tipikusan olyan probléma, amelyet csak a fiatal nemzedék oldhat meg. Mert nemcsak arról van itt szó, hogy a kifejezési módnak kell megváltoznia; arról, sőt, elsősorban arról beszélünk, hogy másképp kell felfogni és látni a dolgokat. És szeretném tisztázni, hogy fiatalokon nem általában az ifjúságot értem, hiszen vannak polgári fiatalok is, akik igencsak ragaszkodnak a papa színházához, és azért járnak színházba, hogy ott végigderüljenek egy mulatságos darabot; nem, itt az ifjúság aktív, cselekvő részéről beszélek. Ebben a körben pedig azt tapasztaljuk, hogy úgyszólván teljes az elfordulás a hagyományos szín-háztól, amely e fiatalok számára semmit nem jelent. Nem beszélék itt Shakespeare. Molière és mások remekműveiről, ez más kérdés; de az úgynevezett modern színház e fiataloknak semmit nem mond; nem ad hangot problémáiknak, semmi köze sem a valóságos, sem az általuk elképzelt élethez, egyáltalán, semmiféle kontaktusa sincs velük. Ezért azt a szín-házat, amely hozzájuk szól, csak ők teremthetik meg.

- Persze nyilvánvaló: az ilyen testület, mint a mi ifjúsági bizottságunk, nem kérkedhet azzal, hogy ezt a problémát ő találta fel. A kérdéssel már régóta sokan foglalkoznak, de kétségtelen, hogy most a konkrétabb, energikusabb cselekvés mezejére léptünk, és valóban konstruktív lépéseket tervezünk. Mit is tehetünk? Nehéz kérdés, mert nem vagyunk gazdagok, és anyagi eszközeink nem tudnak felőni becsúgyunkhoz. Mindenesetre úgy véljük: a legégetőbb hiányosság az,

hogy a világ különböző tájain működő csoportok, amelyek a kutatás, a színházi kísérletezés lázában égnek, igen kevésbé ismerik egymást, és még kevésbé tudnak kapcsolatot teremteni.

- Tavaly például már sikerült Párizstól negyven kilométerre, vidéken összegyűjteni hét ilyen társulatot - jöttek Svédországból, Olaszországból, Lengyelországból, Angliából, az USA-ból, mindenholnan a mi költségekünkön -, és mikor megjöttek, azt mondtuk nekik: íme, itt együtt élhettek és dolgozhattok, mint egy ifjúsági táborban, fényezés nélkül, de kényelemben; azt csináltok, amit akartok, napirend, megkötöttség nincs. Két-három nehéz, bizonytalan, tétova nap után 2 napi munka következett - lenyűgözően izgalmas közös tevékenység. És mikor aztán e társulatok hazatértek, minden bizonytalansággal sokkal többet tudtak már egymás gondjairól. Úgy érzem, ezt bátran nevezhetem első lépésnek, és ha nem is túl jelentős, mégis arra vall, hogy igazunk van: először is információra, informálódásra van szükség.

- Ma délelőtt például itt, a pesti ülésteremben, a nézők között volt vagy húsz egyetemista. Kértük, ne maradjanak távol, üljenek közénk, használják a fejhallgatót, ha idegen nyelveken folyik a vita. Elbeszélgettünk velük; ők kérdeztek, mi feleltünk, tájékoztattuk őket néhány problémáról. Célunk, hogy a színházban változást kereső fiatalok megismerjék egymást. Ez munkánk első fázisa.

Megemlíteném, hogy 1973 májusára, ismét Franciaországba, újra meghívunk néhány ilyen fiatal kísérleti társulatot, de a találkozó jellege ezúttal változik. Nem zárt helyen dolgoznak majd, hanem találkoznak a környék különféle közönség-retegeivel, diákokkal, munkásokkal stb.

- Néhány perccel ezelőtt beszélgettünk Peter James-szel. Ő említette, hogy az Ön által is szóba hozott információgyűjtés már megkezdődött: a holland ITI-központ kidolgozott egy anyagot a Hollandiában működő különböző típusú ifjúsági színházokról. Következő kérdésem az lenne: amikor majd az ITI valamennyi tagállamától összegyűjtötték az információs anyagot, mit terveznek? Vannak-e olyan távolabbi elképzelések is, melyek most még csak álmaikban léteznek? Gondolnak-e például olyan létesítményre, amilyen a Nemzetek Színháza - a fiatalság számára?

- Helyesen mondotta: álmaink vannak. Eddig ugyanis voltak már afféle kisebb kísérleti színházi fesztiválok, de az eredmények általában nem voltak kielégí-

tők, mert a közönséget brutálisan szembesítették merőben új munkamódszerekkel, számára erőszakosnak, szertelennek, kissé primitívnek tűnő vagy érthetetlen művészeti jelenségekkel. Ezért szilárd hitünk, hogy nemcsak azokat kell informálni, akik a színházban dolgoznak, hanem a nézőket is. Terveink között szerepel hát, hogy kezdetben földrajzi egységenként összegyűjtünk néhány színvonalas kísérleti társulatot, és velük rendezzünk valamiféle fesztivált, noha ezt a szót nem szeretem, mert az embernek rögtön üzleties rendezvények jutnak róla az eszébe; nos, az a fesztivál, amelyre mi gondolunk, mindenesetre egészen más lenne. Valamilyen általános irányvonal jellemezné; képviselné például az avantgarde egy meghatározott irányzatát (ámbar az avantgarde szót se nagyon szeretem, de hiába, nem találok rá jobb kifejezést). A közönséget azonban előre tájékoztatnánk; értesülhetne a kísérletek jellegéről, indokáról, létjogosultságáról. Az elkövetkező öt-hat évben három-négy ilyen nagy kísérleti konfrontációt tervezünk, de persze jó előre le akarjuk szögezni: ezek után sem hisszük, hogy végleges megoldásokat találunk majd. Mert épp itt a veszély: ha a felkészületlen néző lát egy kísérleti produkciót, rögtön azt mondja: á, hát ha ez a holnap színháza - én nem kérek belőle! Szó sincs ilyesmiről; senki sem tudja, milyen lesz a szín-ház például 1985-ben vagy 1990-ben; egyelőre csak vázlatok készülnek hozzá, vázlatok, amelyek néha borzalmasak, de a legborzalmasabbakból is származhat haszon.

—Az információ periódusát tehát, véleményünk szerint, a tisztázás, a magyarázat periódusának kell követnie, még-pedig nyilvános, nemzetközi szinten. Hadd tudja meg mindenki, hol tartanak pillanatnyilag a kísérletek, és értse is meg, mi váltotta ki, mi indokolja őket. Tudja meg azt is minden érdeklődő, hogy a fiatal színház nem akar mindent felforgatni és az eredmények a harmadik stádiumban még korántsem véglegesek; de talán majd a nyolcadikban vagy a tizenötödikben már kirajzolódik, milyen is lesz körülbelül a 2000. év színháza.

—Az ITI milyen mértékben összpontosítja erőfeszítéseit az ifjúságra? Milyen más problémákkal foglalkozik az ITI, és mondható-e, hogy most figyelme elsősorban az ifjúság felé fordul?

- - Nem, szó sincs róla. Számunkra nem okoz nehézséget, hogy egyszerre több témával foglalkozzunk. Vannak

persze súlyos problémák, pénzügyi téren: a szükséges találkozók, értekezletek megszervezése, az utazások stb. komoly költséget jelentenek. Ennek ellenére: két év óta van egy bizottságunk, amely a zenés színházzal foglalkozik, és különösen az opera területén szükségszerű nagy változásokat tanulmányozza; e bizottság elnöke Walter Felsenstein és helyettese Paolo Grassi, aki jelenleg a milánói Scalát igazgatja. Ez a bizottság évente két-három jelentős nemzetközi kollokviumot rendez, és munkájának tempója igen gyors, igen eredményes. Van aztán egy egészen új, most szerveződő harmadik bizottságunk: a harmadik világ bizottsága. Azt akarjuk, hogy senki ne vádol-hasson valamiféle neokolonializmussal, tehát valóban a harmadik világ szakembereit, afrikai, ázsiai, latin-amerikai szín-házi szakembereket gyűjtünk egybe. Nem egyszerű kérdés ez, mert igen különböző jellegű területekről van szó. Egy közös jellemzőjük azonban van: korántsem állnak kívül a színházi fejlődés áramlatán, sőt, színházi életük gazdag és izgalmas. Ázsia színháza jelenleg szerintem világviszonylatban a legcsodálatosabb, az afrikai színház, noha struktúrájában erősen különbözik a nálunk megszokottól, bámulatos vizuális és vokális kincseket rejteget - Latin-Amerika ezzel szemben ismét más terület, amely sokkal közelebb áll Európához, hiszen színháza a francia, az olasz, az angol színházból származik. Nehéz hát a munkát egybehangolni. Annnyit azonban összegezésül elmondhatok: tevékenységünk három fő iránya pillanatnyilag e három bizottság - az ifjúsági, a zenei és a harmadik világ-beli - munkájával esik egybe. Ugyanakkor persze, szerényebb szinten, foglalkozunk egyéb témákkal is.

- A „harmadik világ” kapcsán lenne egy külön kérdésem. Úgy érzem, Önnek teljesen igaza van Latin-Amerika vonatkozásában, de Afrikát illetően úgy vélem: az ITI szerepe itt az lenne, hogy a színházat egyáltalán létrehozza, hisz sok afrikai országban egyáltalán nincs színház, legföljebb nagyon primitív, törzsi színvonalon. Ázsia természetesen más; Indiában, Kínában és másutt igen gazdag a színházi örökség, és itta kapcsolat Európával kétszatomás lehet, ahogyan az már most is megfigyelhető. Afrikát illetően azonban az ITI részéről egyirányú, egyszatomás tevékenységre lenne szükség. Tehát: mi a tervük az afrikai országokkal?

—Ön súlyos tévedésben van; örülök egyébként, hogy az ellentmondásra alkalmat adott, hisz ebben a tévedésben nincs

egyedül; az informátság ez esetben sajnos úgyszólván véletlen jelenség. Nos, igenis: Afrikában csodálatos színház van, ha nincs is semmi köze a mi struktúráinkhoz, a mi szokásainkhoz. Néhányunknak alkalma volt megismerni a helyszínen, az afrikai országokban; de annak idején a Nemzetek Színháza is meghívott egy-más után öt-hat afrikai társulatot - szerencsére olyan előadásokat, melyek sem-milyen módon nem európaizálódtak; a Nemzetek Színházának igazgatója a hely-színen válogatta ki őket, és könyörgött, nehogy valamit változtassanak rajtuk. Csodálatos énekes-táncos színjátékok voltak ezek, az esténkénti kétezer néző néma döbbenetben nézte őket, hogy a végén kirobbanjon az elemi tapsvihár, és ebben a sikerben semmi sznobizmus nem volt; vad, szilaj, de gyönyörű produkciók voltak. Igaz, ennek az afrikai színháznak semmi kapcsolata a miénkkel; nincs szó színdarabokról, ahol elmondanak egy történetet, inkább költői legendákat láthatunk. De drámai cselekményük igenis van. Mostanában sok európai színházi ember zárandokol el úgy Afrikába, mint elődeik Japánba vagy Kínába, és gazdagon, új gondolatokkal térnek haza. Kár, hogy utána csak szűk körben mutogatják a diapozitíveket vagy amatőr-filmjeiket; bizony sokkal szélesebben kellene népszerűsíteniök élményeiket.

- Persze azért: az ITI-nek így is van funkciója Afrikában (amit most mondom, az egyébként Ázsiára is vonatkozik). Segíthetnek abban, hogy ezt a gazdag, izgalmas színjátszást az ott élők, ott alkotók jobban tudják transzponálni, a mai hétköznapi valóság szintjére. Mert ez a színház ez idő szerint nem szociális jellegű és tartamú; nem segíti az ottani népeket a felemelkedésben, abban, hogy leküzdjék például az írástudatlanságot, az elmaradottságot stb. Nem arról van szó, hogy mi idézzünk elő változásokat, hogy modernizáljunk; csak jónak tartanók, hogy a hagyományos színház mellett létezzék egy olyan színház is, amely segítheti az ott élő fiatalokat a világ megváltoztatásában.

—Köszönöm Önnek a tájékoztatást. A mi hamis elképzelésünk az afrikai színházról csak egy a bennünk élő színházi téveszmék közül. Az egymásról alkotott téves elképzelések eloszlátásában kiemelkedő szerep vár az ITI-re. A fiatalok színházáról folytatott budapesti eszmecsere a szervezet egy új irányba tett első lépése volt.

Köröspataki Kiss Sándor

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT

A Szellemidézés repríze

Széljegyzet
a kritikai állásfoglaláshoz

Egy magánüggel szeretném kezdeni. E cikk megszületése három fázisban ment végbe.

A SZÍNHÁZ szerkesztősége megbízott: írjak kritikát Karinthy Ferenc *Szellemidézésének* felújításáról a Madách Kamaraszínházban. Az előadást megnéztem; benyomásaim nem voltak egyértelműek. Hazafelé menet kezdtem rendezgetni őket; kialakultak a szokásos kritika kör-vonalai, a darabról - arról, amit benne vonzónak éreztem, arról, ami kielégítetlenül hagyott -, az előadásról, amely egészében nem emelkedett túl a szezon átlagszínvonalán, bár éreztem benne valami figyelemreméltó, a darabon túlmutató törekvést (de erről majd később). Mindenesetre: ez volt az első fázis.

Másnap, szokásom szerint, elővettem a repríz kritikáit. Langyosak voltak - már nem a dicséretet hanem a mögöttük sejthető indulati hőfokot illetően -, elismerőek, helyenként lelkesek; mélyre egyik sem ásott. Alapállásuk, érzésem szerint, abból adódott, hogy a felújítás ténye önmagában is döntő érv a dráma értéke mellett, az értékelés alól tehát a kritika eleve fel van mentve. Úgy gondoltam, saját véleményem kifejtése után egyikkel-másikkal esetleg vitába szállok, főképp azért, mert ezzel az alapállással nem tudtam egyetérteni. Idáig a második fázis.

Ezek után, hirtelen ötlettel, beleolvastam az ősbemutató kritikáiba. És döbbenetes felismerésre jutottam. Eltekintve néhány túlzó, elfogult ellenvéleménytől - ezekre egyébként számítani lehetett, hiszen 1957 októberét írták akkor -, a tizenöt évvel ezelőtti kritikák alaphangja nem egyszerűen szigorúbb vagy zordabb, hanem összehasonlíthatatlanul *elvibb* volt, mint 1972-ben! Bátrabban, elmélyültebben, nagyobb felelősségérzettel közeledtek műhöz is, előadáshoz is, ki mertek indulni abból a mára nálunk kevésbé divatos tételből (amelyet még a haladó polgári kritika is konzekvensebben vállalt), hogy az igazi nagy drámának a maga intenzív totalitásban világképet kell adnia, és a társadalomban élő ember konfliktusaiba kell művészi eszközökkel beleavatkozni. És van e kritikák között

Az 1957-es ősbemutató sajtóvisszhangja sokkal elvibb volt, mint a Madách Kamara-színház előadásáé. Karinthy Ferenc átdolgozta drámáját, de nem jutott tovább az anyaggal való birkózásban. A dramaturgiai alap ugyanaz maradt: a Karinthy-család alakjainak átélése epikus anekdotákból a színpadra. Az előadás megkísérel a dráma világán átnyúlva az elidegenedés modern jelenségeiről vallani.

kettő-három, amellyel ma, 15 évvel később is olyan mértékben egyet tudok érteni, hogy a magam cikke helyett ezeket javasolnám közlésre, ha egyrészt nem volna némi, szorosabban a felújításra vonatkozó új mondanivalóm, másrészt - és ezt érzem igazán lényegesnek - ha nem érdemelné különös hangsúlyt a tény: *az 1972-es kritikák nagy többsége minden jelentős, a dráma és a színház eleve felvágó szempontból elmarad a bemutató sajtóvisszhangjának színvonala mögött.*

Idézni az említett kritikákból mégis érdemes; már csak azért is, hogy hadd szóljon meg itt egy olyan hangnem, amelytől a mai kritika _____ tisztelet a néhány, merészségéért különféle kockázatokat is vállaló kivételnek - meglehetősen elszoktatott. És nem tudok ellenállni a kísértésnek, hogy rögtön ne szembesítsem őket másfél évtizeddel későbbi utódaikkal _____ utódaikkal ti. annyiban, hogy egyazon lap hasábjain láttak napvilágot.

Népszabadság, 1977. nov. 3. Mesterházi Lajos kritikája: „(Karinthy) lelkéből lelkedezett írói feladatot állított maga elé. És, szerintem, nem sikerült megoldania . . . A tragikus főhős, Donáti Sándor a környezetéhez képest nagyon gyengén sikerült drámai figura. Színes realitások közepette, jól megfogott miliőben érthetetlenül irreális és egyszínű papirosfigura . . .” (Ezután a kritika pontosan elemzi Karinthy Frigyes gondolkodásának, magatartásának nagyságát és korlátait, majd így folytatja:) „. . . (Karinthy Frigyes) megtalálhatta volna újra az elkésett polgári radikalizmusnak és humanizmusnak azokat a következtetéseit, amelyek felé szelleme vonzotta, a proletárforradalomban. De ráült - még gondolkodására is ráült, nemhogy kimondott szavaira - a faszista cenzúra . . . Valahol itt látنام én azt az egyéni és mégis általánosítható tragédiát, azt a mély konfliktust, amely kiemelhetné a lelkéből lelkedezett témát a memoárból, az irodalomtörténetből, a kulcsdrámai megoldásból. Itt vannak azok a rokonszenves, azok a nagyszerű, azok a környezet felé emelő vonásai Karinthy Frigyesnek, de egyben azok a tragikus hibái is (és ehhez csak

járukként csatlakozhatnak családi körülményei, anyagi körülményei), amelyek jegyében egy korszak és egy társadalmi réteg sok részletproblémája is . . . valóban érvényesen megválaszolható.

Népszabadság, 1972. nov. 29. Spiró György kritikája: „Tizenöt éve mutatta be a Katona József Színház Karinthy Ferenc drámáját, amelyről most, a Madách Kamarában újra látva, már véglegesen megállapítható, hogy maradandó érték. A darab típusainak klasszikusan szigorú rendszere van. Főhőse, a mindig nagy regényére készülő, zseniális logikájú és gyermekien tiszta író drámán belüli okokból (kiemelés tőlem - Sz. J.) kénytelen percek alatt megírható tárcákba forgácsolni a tehetségét . . . Ez a tisztán látó és tehetetlen értelmiségi drámán belüli okokból (kiemelés tőlem _____ Sz. J.) nem menekülhet el sem a tengerpartra, sem . . . egy boldogabb családi élet langyos pocsolójába, mert az őt körülvevő zilált és megalázó anyagi és szellemi élet televényétől nem szabadulhat . . .”

(Zárójelben: tudom, hogy kiragadottan idézni sosem igazságos. De az egész kritikát mégsem iktathatom ide; aki elolvassa, meggyőződhet róla: szerzője arra szorítkozik, hogy a színpadon látottakat mesélje el más szavakkal és kísérletet sem tesz, hogy a hős sorsának meghatározóit ne csak a „drámán belül”, hanem a drámát termő valóságban is megkeresse; pozitív értékítéletét pedig - melyhez természetesen joga van mind a műnek, mind a főhős karakterének vonatkozásában indokolásra nem szoruló tényként posztulálja.)

*Magyar Nemzet, 1977. okt. 27. Hermann István kritikája: „A dráma értéke attól függ, hogy sikerül-e a szellemidézés, megjelenik-e a 30-as évek értelmiségi köreinek szelleme a színpadon. Ezt az atmoszférát kellene megteremtenie Karinthy-nak, azonban csak érinteni tudja. Miért? Azért, mert szeme a kitűnő riportteré. Ez azt jelenti, hogy minden érdekeset lát, észrevesz, s ezekben az érdekes jelenségekben mindig ott lappang valami a lényegből. Ezekből a meglátásokból a *Budapesti tavasz* egyes részleteiben s az*



Bálint András (Holczer), Psota Irén (Csilla), Körmendi János (Zudor), Balázsovits Lajos (Öcsi), Maróti Gábor f. h. (Jenő) és Káldy Nóra (Fifi) a Szellemidézésben (Madách Kamaraszínház)

Ezer évben művészi alkotást tudott teremteni. Ezt azért tudta megtenni, mert ő maga látta a jelenségek okait, világos volt számára, hogy honnan erednek az emberi szerencsétlenségek, meglelte a vezető szálát, a legfontosabb motívumot, melyet megragadva egységessé ötvözte a szeme elé kerülő széthulló darabokat. Itt nem ez történt. Karinthy nem látta az írói életmű széthullásának okát, nem tudja, hogyan teremtett meg Donáti Sándor, az író, a maga számára olyan környezetet, mely megakadályozza tervei valóra váltásában. Így Donáti vergődését látjuk rendezetlen anyagi viszonyok hálójában, hisztérikus feleség, üres társaság, örült, álmodozó gyermek környezetében. Minthogy azonban a szituáció okát az író maga sem sejtí, nem leli meg az átfogó mozzanatot, s a darab maga is darabokra hullik, mint az író élete.

A Magyar Nemzet 1972. nov. 26-i kritikájából nem idézek részleteket; túl homogén ahhoz, hogy bárhonnán kí lehessen emelni valamit. Mátrai-Betegh Béla a tőle megszokott magasrendű írásművé-szettel szemlélteti Karinthy Frigyes-Donáti Sándor fuldoklását a baracklekvár és a nikotin gőzeiben. A hős nem kap

levegőt, fuldoklik, és végül belefullad a meg nem értő kor, az elmaradott ország mérges páráiba. Ám a hős felelősségének szempontja, a hős által reprezentált típus általánosabb érvényű ábrázolásának igénye itt sem bukkan föl.

Végül: *Népakarat*, 1957. okt. 2. Vargha Balázs kritikája: „Általánosabb érvényre számító mondanivalója a hősnek és a darabnak is alig van . . . Donáti, aki apró családi kocódásokra egy-egy szenvedélyes tirádával reagál, veszteni kezdi színpadi hitelét . . . Mivel pedig a hős körül nem sűrűsödik feszültség, a dráma szétesik színes epizódokra.

Népszava, 1972. dec. 1. Rajk András kritikája: „A mű arról szól, hogy egy keresztül-kasul beteg társadalomban jaj a nagyot akaróknak, rettenetes súlyok húzzák széjjel és lefelé . . . Ezzel a szín-művel szemben az ösbemutató idején az volt a legfőbb kifogás, hogy széteső. (Az eddigi idézetek cáfolják ezt a beállítást — Sz. j.) Nem osztom ezt a nézetet. Nem minden széteső, ami színes darabokból való (a mozaik például éppen így válik művészi egységgé). Igaz, a színmű nem mozaik - Karinthy Ferenc színművének a darabjai azonban drámai egységgé áll-

nak össze.” Á pozitív vélemény itt sem kap meggyőző indoklást; a „jaj a nagyot akaróknak” szép meghatározása pedig tetszetős általánosság mögé rejti a dráma alapproblémáit, elvégre voltak már beteg társadalmakban nagyot akarók, akiknek az őket lehúzó súlyok ellenére is sikerült . . .

Mit lehet, mit érdemes hozzátenni Mesterházi Lajos, Hermann István, Vargha Balázs soraihoz, kivált ha hangsúlyozzuk, *h o g y* egyikük sem volt elfogult a szerző terhére, és elismerően méltatták a dráma részletértékeit, egyes jelenetek telibe talált atmoszféráját, a dialógus élénk szellemességét, egyes szereplők művészien tipizált ábrázolását. Azt a kritikát, melynek érlelődését magánjellegű vallomásomban első fázisként jellemeztem, őutánuk aligha érdemes megírni. Egy-két gondolatot mentenek csak át belőle, mert az ő érvényes gondolatmenetüket 1972 aspektusából egészítheti ki - amikor már kevésbé fontos az, hogy a mű mennyire ad hű képet a Horthy-fasizmus történetírásban és művészetben már sokszorosan átvilágított viszonyairól, és inkább előtérbe lép a dráma általánosabb művészi érvényének kérdése,

mint a saját sorsáért felelős ember, életéért és életművéért felelős írástudó ábrázolásáé.

Mindenekelőtt: essék néhány szó a mostani szövegről. Átdolgozásnak nem nevezhető; a módosításokat nem érzem lényegesnek, a dráma alapjait érintőnek. Alapvetően átférfalódott ugyan Rika alakja, de, bár az osztrák ulánus főhadnagy üresfejű, sztarlett-ambíciókat dédelgető csemetéjét kétségkívül jelentős távolság választja el a svájci szállodás keményebb, tisztább, egyenesebb lánykájától, a figura alapvető, mondjuk Wangel Hilda-i funkciójának és Donáti életében betöltött szerepének szempontjából ez alig számít. (Legföljebb Donáti vonzódását teszi érthetőbbé, rokonszenvesebbé.) A másik, lényegesebb változás a befejezést érinti, ahonnan elmaradt az ebben a kontextusban valóban nem túl jó-ízű, már csak más-anyagúságánál fogva is disszonáns Találkozás egy fiatalemberrel betét; ám a nyíltszíni - és az előadásban még kínosan túl is játszott - agónia funkciójában ugyanazt a célt szolgálja: a „nagyot akaró” végső tragikus bukását jelképezi, nélkülözve még a korábbi befejezés enyhén ironikus kritikai ízését.

Vagyis: Karinthy Ferenc nem jutott tovább az anyaggal való birkózásban. A lényegét illetően ugyanarról a drámáról beszélhetünk ma is, mint 1957-ben. E dráma legfőbb értéke az, amit az *Irodalmi történetekből* sikerült átmentenie: a kort és a kor bizonyos típusait elsőrangúan, érzéketlenül festő, szuggesztív hangulatú anekdotafüzér. Csak hogy az *Irodalmi történetek* olvasója feltétel nélkül elfogadta és élményébe szervesen belekomponálta azt a köztudott tény, hogy itt Karinthy Ferenc, a téma leghivatottabb ismerője mesél Karinthy Frigyesről, a harmincas évek kiemelkedő írógénuszáról. Ha Karinthy Ferenc azt írta: „apám” - többet nem is kellett mondania; az olvasó azonnal, spontán bekapcsolta és beleérezte a sztoriba mindazt, amit Karinthy Frigyesről tudott, irodalmi ismeretei, olvasmányélményei mind belejátszottak a baracklekvár vagy a titkár anekdotájának élvezetébe.

A színpad világa sokkal könyörtelebber. A néző - még a tájékozottabb kisebbség is - minimális mértékben hajlandó elzeter ismereteivel kiegészíteni emocionális élményét. Itt a Donáti Sándor nevű főhősnek épp olyan keményen meg kell dolgoznia azért, hogy a néző higgyen benne és együttérezzen vele, mint III. Richárd angol királynak vagy

Jézus Krisztusnak, a szupersztárnak. És ennyiben nemcsak jogosult, hanem tulajdonképpen fölösleges is az író kérése, hogy a néző ne kulcsdrámát lászson művében. A *Szellemidézés* nézőjét - kiváltképp 197z-ben - már nem Karinthy Frigyes érdekli, hanem sokkal inkább, egyre inkább Donáti Sándor, ha meg irodalmilag tájékozatlan vagy épp külföldi származású, akkor kizárólag csak Donáti Sándor. És itt bosszulja meg magát az a tény, hogy épp ő a dráma legkevésbé sikerült alakja. A többiek szerencsésen bírták az átültetést epikus anekdotából a színpadra; anekdotabeli funkciójuk meggyőzően alakul színpadi funkcióvá. Kitűnő, olykor - elsősorban Csilla és Holczer esetében - abszolút sikerült epizódfigurái lettek egy drámának, amely azonban nincs kellő színvonalon megírva.

Donáti alakja mögöl hiányzik az a hitel, az a „karizma”, melyet az *Irodalmi történetek* eleve rászugárzott. Ha itt megjelenik, az egyszerűségükben is éles körvonalak lebegni kezdenek, a színpad kínosan imbolyog. A dramaturgiai elgondolás - és a színpadi hangsúlyok elosztása - ugyanis világosan érezteti, hogy az ő kulcsjelenetei lennének hivatva a dráma fő vonalának kirajzolására, mondanójának hordozására; de Donáti és a nagy Donáti-jelenetek nem tudják kitölteni ezt a nekik rendelt dramaturgiai teret. Tökéletesen megismerjük, és a figurák szubjektív szemszögéből meggyőzőnek, hitelesnek érezzük Csilla Donátiját, Holczer Donátiját, Dezső Donátiját, még Rika vagy Zsuzsi Donátiját is, de már sokkal kevesebbet tudunk meg Donáti Donátijáról, az igazi, objektíve létező Donátiról pedig jóformán semmit.

Természetesen igen nehéz függetleníteni magunkat mindattól, amit a dráma ténybeli indokairól és előzményeiről intellektuálisán megiscsak tudunk. Mégis, emocionális, par excellence színházi élményünk egyre inkább függetlenedik ezektől az ismeretektől, és bennünk is felbukkan a kérdés, amely a „szűz” néző számára nyilván még sokkal hamarabb, sokkal elemibb erővel rajzolódik elő: kicsoda tulajdonképpen ez a főhős? Mit képvisel? Mi az igazi baja, milyen gátlások nyugózik, hogy nem tud, sőt igazán nem is próbál szétverni a ránehezető méltatlan nyomások között? Mert hiszen a világtörténelem és a művészettörténet sok géniuszát sújtották már kedvezőtlen családi körülmények, Szókratésznek Xantippéje volt, Mozartnak Konstanzája,

Csokonainak Lillája, József Attila vagy Móríciz magánélete sem volt épp kiegyensúlyozott, és koruk sem bánt velük sokkal kesztyűsebben; mi hát a titka ennek a Donáti Sándornak?

Itt bujkál a drámai lehetőség, melyre Mesterházi Lajos 1957-ben utalt. Mert hisz a válasz nyilvánvaló lenne: a pompásan ábrázolt *külső rendetlenségnek törvénszerű megfelelője, feltételezője, kiegészítője a belső rendezetlenség*; Csilla, Dezső, Rika, Fifi, Jenő, Iván, Zsuzsi és társaik azért dülhatnak a maguk kedvére ennek a géniusznak háza táján és a lelkében, mert önmagában sem tud rendet teremteni, mert brutális rángatásainak engedni, úgy tetszik, még mindig kényelmesebb számára, mint őket helyükre utasítva elfogadni, vállalni valami keményebb, szigorúbb, kötelezőbb érvényű rendet. Ilyenfajta kritikai ábrázolást Karinthy Frigyes fiától, meglehet, méltánytalanság várni; de a *Szellemidézés* írójával, Donáti Sándor megalkotójával szemben mégsem léphetünk fel más igényekkel.

Tulajdonképpen e koncepció *csirái* ott bujkálnak a színműben. Donáti szellemi vérteteze ugyanis már-már képtelenül kezdetlegesnek, sebezhetőnek tetszik. Politikai jellegű megnyilatkozásai egytől-egyig közhelyesek, szánandóan naivak, filozófiailag a kor polgári humanizmusának is csak legsekélyesebb szintjét képviselik; felvillanó felismeréseit, keserű indulatait bármikor kész eladni egy gimnazista poénért, elszánásai, nekibuzdulásai egy jelenet tartamáig sem élnek. Az itt bujkáló kritikai lehetőség azonban csírájában el is hal, mert a drámában nem jut tér e nézetek bármily közvetett, bár-mily halk művészi kritikájára sem. A néző tulajdonképpen már abban is kételkedhet: valóban géniusznak fogadja-e el azt, akitől ilyen lapos, gyermeteg megnyilatkozásokat hall. Mert Donáti tulajdonképpen mindvégig, minden kapcsolatában, minden állásfoglalásában nevenséges figura, csak az a baj, hogy úgy tetszik: az író szándéka ellenére az, sőt, a dráma épp azt kívánja, hogy ennek ellenére fogadjuk el jelentős művésznak és gondolkodónak, és bukásáért hárítsuk a hibát immoralis és amorális környezetére, „drámán belüli okokra”.

Ebben az összefüggésben szeretnék befejezésül szólni az előadásról is. Lengyel György, aki a rá bízott mű lehetőségeit nyilván pontosan felmérte magában, megtehetette volna, hogy rendezésében az anekdotikus színességre koncent-

rál, és elmesél néhány mulatságos epizódot egy bohém familia hétköznapjaiból. Lengyel, úgy vélem, mással próbálkozott; megkísérelte, hogy a *Szellemidézés* világán átnyúlva a máról, az elidegenedés modern jelenségeiről valljon. Lengyelnél a rendetlenség nem annyira Bohémia talajából fakad, hanem egy olyan családi és baráti kör atmoszférájából, ahol senki sem érti a másikat, senki sem figyel a másokra, ahol az elidegenedtség már függetlenedik minden szubjektív jó és rossz szándéktól. Hiába imádja egymást Donáti és Csilla erre Lengyel két nagy-szerű játékmozzanatot is talál: az éneklés közbeni vadul érzéki ölelkezést és utolsó beszélgetésüket, mikor Donáti partra vetett halként kap szájával Csilla nyugtató keze után, hiába szereti Rika az író, hiába vonzódik hozzá a férfi is, semmit nem tehetnek egymásért. Gyakorta fel sem ismerik a kínálkozó-tárulkozó érzelmeket, mint ahogy Donáti oda se figyel Zsuzsira, Csilla meg se érti, mit akar tőle Mészáros, és egyikük sem tudja értékelni, de még csak ki sem használni Holczer József hőseposzba illő odaadását vagy akár Róza néni önzetlen ügybuzgalmát. Így Lengyel színpadán a rendetlenség nem egy pittoreszk magánügy, hanem egy kor alapvető rendetlenségének kifejezése, ma is, sőt, helyenként nálunk is fellelhető tünetekkel. Mintha arra törekednék, hogy ne Donátit mutassa be környezete áldozatának, hanem az egész környezetet, Donátival együtt, egy, az emberekkel irgalmatlanul labdázó, őket egymás ellenségeinek nevelő kor gyanútlan játékszereinek.

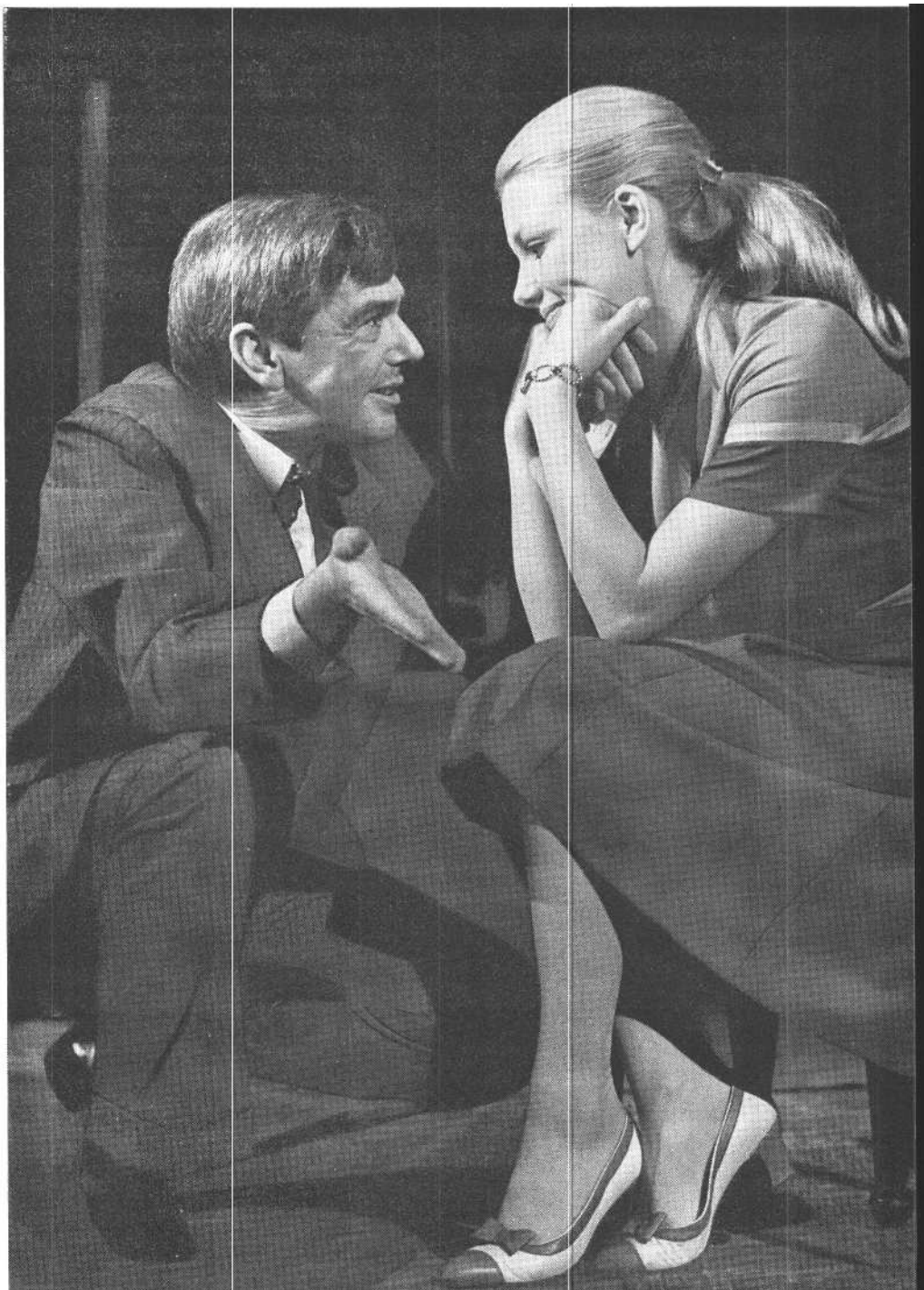
Ez a törekvés sok érdekes részeredményt is hoz, de hiába, a dráma fő vonala ellen nem győzhet. A dráma ugyanis elsősorban Donáti Sándor vértanúságáról szól, és ez a mondanivaló pöröl Lengyel koncepciójával. Mert hisz ha Donáti ezen a színpadon megjelenik, mégsem eshetik szó másról, mint arról, hogyan lakmározik egy hiénacsapat egy tiszta, nagy ember élő húsából. Es a főhős meg-formálásának gyengeségén nem tud segíteni se rendező, se színész.

Ebben az összefüggésben kell végezetül visszakanyarodnom az 1957-es kritikákhoz. Bessenyei Ferenc 1957-ben volt olyan elismert nagysága színművésztünknek, mint Gábor Miklós 1972-ben (Félreértés ne essék: az időbeli meghatározás természetesen Donáti-alakításukra vonatkozik.) Az 1957-es kritikák még-sem haboztak kimondani, hogy Bessenyei alakítása nem igazán jó, és nem is

lehet az. „Bessenyei Ferencet a szerepe gátolta abban, hogy a jó alakítást nagyszerűvé fejlessze. Nincs elég alkalma annak bemutatására, hogy a hőst szellemi főlénye hogyan emeli környezete fölé.” (Vargha Balázs) „Ezúttal azonban szükségszerűen elmarad az alak logikus felépítése, átgondolt struktúrája, racionálisan felmérhető szellemi arcra, melyet Bessenyeinél megszoktunk. A vergődés kettős: Donáti Sándoré, az íróé és Bessenyei

Ferencé, a kitűnő színészé.” (Hermann István) „Az előadás egyébként eltekintve Bessenyei Ferenc alakításától, amely, sajnos szükségszerűen rossz szép, sikerült.” (Mesterházi Lajos) A mostani kritikák viszont elragadtatva ecsetelik Gábor Miklós pompás alakítását, sőt, a Népszavában egyenesen a művész „gazdag pályájának egyik legnagyobb alakításáról” esik szó. Nem hinném, hogy Gábor, aki nemcsak szín-

Gábor Miklós (Donáti) és Piros Ildikó (Rika) a *Szellemidézésben* (Madách Kamaraszínház) (Iklády László felv.)





Karinthy Ferenc: *Szellemidézés* (Madách Kamaraszínház)
Dégi István (Dezső) és Gábor Miklós (Donáti)

művészként, de XX. századi gondolkodó értelmiségiként is világszínvonalat képvisel, örülne e dicséreteknek; talán inkább arra gondolhat, hogy a kritika eszerint valóban kiemelkedő alakításait se értékelte és értette igazán. Mert míg körülötte a többiek - egyébként az 1957-es előadáshoz hasonlóan - kitűnő figurákat teljesíthetnek ki művészetükkel, az élen ezúttal Psota Irénnel és Bálint Andrással, Gábor Miklós, aligha-nem teljes tudatossággal, küszködik a színmű leggyengébb szerepével. Rangjához méltón, elmélyülten, változatos eszközökkel bont ki minden szituációt, étellel tölt meg minden mondatot, minden instrukciót, gyakran még a közhelyeket is hitelesíti, azáltal, hogy ironikus

Bálint András (Holczer) és Gábor Miklós (Donáti)



Balázsovits Lajos (Öcsi) és Piros Ildikó (Rika)
(Iklády László felvételei)

idézőjelbe teszi őket, hogy aztán, amikor a tragikomikusból - teljes joggal, hibátlan logikával - a komikusba billen, az utolsó utáni pillanatban meggyőződés nélkül rántsa vissza a gyeplőt, és kísérelje meg eljátszani az eljátszhatatlant: azt a nagy formátumú hőst, mártírt, áldozatot, akinek a koncepciót szánja, de akinek drámai hitele csak deklaratóíven létezik. *

Meglehet, ez a cikk méltánytalannak látszik egy kellemes, irodalmilag-színházilag egyaránt színvonalasan szórakoztató estével szemben. De épp ezért

befejezésül hadd szögezzem le egyértelműen: magam is túlzottan, az ügyhöz képest aránytalannak érezném soraimat, ha azok a színházzal akarnának vitázni, amely, bár nyilván műsorgondoktól is indítatva, de érdemes, ma is élvezet szerző magyar darabot újított fel, a szerzővel, aki bizonyára maga se tartja a *Szellemidézést* élete főművének, a rendezővel, aki úgy volt hű a darabhoz, hogy közben újat is próbált, a színészekkel, akik rangjukhoz méltót nyújtottak. Vitám - és innen a cikk önmagukban valóban túlzottan minősíthető hangsúlyai - 1972 magyar színikritikájával van, és ehhez nyújtott különösen alkalmas anyagot a lehetőség, hogy egyazon dráma kétfajta, sarkítottan ellentétes sajtó-visszhangját vethettem egybe.

Karinthy Ferenc: *Szellemidézés* (Madách Kamaraszínház)

Rendezte: Lengyel György, díszlet: Fehér Miklós, jelmez: Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Gábor Miklós, Psota Irén, Balázsovits Lajos, Dégi István, Piros Ildikó, Bálint András, Csűrös Karola, Rákosi Mária, Káldy Nóra, Körmendi János, Timár Béla. Maróti Gábor f.h.

SZÁNTÓ ERIKA

A Liliom körhintája

Aki a *Liliom* vígszínházi felújításában csak azt az igyekezetet látja, hogy a szín-ház telt házat és elégedetten tapsoló közönséget kíván magának, súlyosan téved. Kétségtelen, színházat játszani valóban akkor a legjobb, ha a nézőtérben egy gombostűt sem lehet leejteni, de a *Liliomot* mégsem csak a praktikus fontolgtatás juttatta megint színpadra. Hanem a lelkesedés. Kapás Dezső évek óta módszeresen válogatja a maga számára azokat a műveket, amelyekben legenda és valóság, idill és groteszk illúziótlanság, álom és kijózanodás sajátos *íz* keveredik. Bár a végső soron nagyon is különmű művek s színpadra vitelük módjai látszólag inkább elfedik, mint látványosan felmutatják ezt a rendezői törekvést, azért mégiscsak megtalálható valami közös a *Vörös postakocsi* sikerében és a *Donna Rosita* bukásában. Pedig ezt a két művet egymástól nemcsak korszakváltó évtizedek választják el, éppúgy, ahogy Molnár Ferenc *Lilioma* és Ödön von Horváth *Mesél a bécsi erdő* című darabja között sem a keletkezési dátum jelzi a különbséget vagy a törekvésbeli azonosságot. Kapás megtalálta ezekben a művekben a számára legfőbb közöset, annak a folyamatnak a színpadi megfogalmazását, amely egy-két évtizeddel ez-előtt olyan mértékben izgalomban tudta tartani a filmművészetet: a reális s a képzeletbeli világ állandó kölcsönhatását, egymásba játszását, emlékek és álmok szinte objektíválódó hatását a valóságra. Mindez azonban sokkal inkább jelenti az érdeklődési kör kijelölését, a feladat megtalálását, mint a megoldását.

A képzelet „virágai”

Kapás színpadi álomvilága sokszor gyanúsán ragacos. A képzelet „virágai” esetenként kopottra fogdosott művirágok. Törekvése sokszor megreked a közhely-látványosságnál, s ami a költészetet lenne hivatott szolgálni, gyakran csak szentimentális ízlésbicsaklás. Ilyen színpadi pillanat a *Vörös postakocsi* álomvíziója, a *Donna Rosita* nyitóképében repkedő hinta, vagy most a *Liliom* vurstli-világának túllfüggönnyel letakart „szépsége”,

amely a bemutatón még Liliom mennyei megdicsőülésének glóriába vont helyszíné is. (Szerencsére ezt a befejezést a rendező a negyedik előadás után megváltoztatta.)

Kapás bizonytalan próbálkozásai egy reális és irreális világ együttes színpadi életrehívására nemcsak a látványban érhető tetten: hogy mennyire befolyásolják a színészi munkát, arra a *Liliom* is példa.

A *Liliom* lisztesképű bohócainak, sejtelmes fénybe vont körhintájának előzményei szembetűnőek, s ugyanígy nem nehéz észrevenni Kapás következetes vonzódását a színpadi humor kesernyés árnyalataihoz. Azokra a komikus jellemrajzokra gondolok, amelyek legjobb ízű pillanatokban forrasztják a torkunkra a nevetést, azokra a groteszk színpadi figurákra, akik váratlanul félelmetessé nőnek, s szánandóságuk fenyegetővé válik. Ez a vonzódás eddig mindig igazolta a rendezőt, s nemcsak egy-egy nagyszerű alakítást eredményezett rendezéseiben, hanem minden színpadi munkájának legértékesebb elemévé vált. A *Liliom* rendezésénél is így történt.

Kristálycsillár és szociális érzékenység

Mindez talán elegendő magyarázatot ad arra, hogy mi tehette vonzóvá a rendező szemében (nem mondom azt, hogy „fiatal rendező”, hiszen majd egy évtizedes pályáról van már szó) Molnár Ferenc 1909-ben írt művét. Mert a világsiker inkább ellenérv, mint érv: aki ma elolvassa a darabot, ha talál is benne a maga számára jó ízeletet, megfélemlítve keresi a remekművet. En azokhoz tartozom (nem tudom, többség-e az vagy kisebbség?), akik sehogy sem találják. A *Liliom* mondatai elbűvölnek, Molnár csodálatosan stilizálja a század kezdetének pesti szlengjét, de a *Liliomban* állítólagosan meglévő szociális érzékenység, a szenvedő szegények iránti részvét az én szememben éppúgy „technika” a nézőtér lenyűgözésére, mint Molnár fölényes színpadismerete. A közönség a meghatódottság könnyeit épp annyira szereti, mint a pergő dialógust, a szellemesség tűzijátékát vagy a kristálycsillárt. Nem hinném, hogy akkora lenne a különbség például a *hattyú* szikrázó csillárának funkciója és a *Liliom* sufnioromantikája között. A típuskörülmények közt élő polgári közönség számára mindkettő az egzotikumok világát képviseli. Á fenti elérhetetlen körülbelül ugyanolyan távolságra van, mint a lenti élet, amely



Molnár Ferenc: *Liliom* (Vígyszínház). Kútvolgyi Erzsébet f. h. (Juli) és Koncz Gábor (*Liliom*)

azért konszolidált létét sosem fenyegethette reálisan. A főherceg is idegen planétán él, a mindenes-cselédségből kicsöppent, utcára került parasztlány is. S az elérzékenyülés is a kellemes szórakozás egy formája! Meg aztán Molnár a lelkiismeret ébresztgetésével csínján bánik. Julika például tisztos özvegyasszonyként szépen fölneveli a lányát, miközben a terített asztalon a vasárnapi ebéd megnyugtatóan gőzölög. Ha csak Bródyval hasonlítom össze ezt a sokat emlegetett szociális érzékenységet!

Nem hinném, hogy a színház vagy a rendező számára ez jelentene vonzást. Marad tehát a Kapást érdeklő „legenda-jelleg”, s a kínálkozó lehetőség, hogy a műben rejlő humor „fekete felét fordítsa a néző felé. S még valami, amit talán

első helyen kellett volna említeni, ha ennek a felújításnak a magyarázatát keressük: a színház feltehetőleg Koncz Gáborban az ideális *Liliomot* látta, akit nem szabad megfosztani ettől a jutalomjátéknak minősülő szereplehetőségtől, s Kútvolgyi Erzsébetnek egy parádés pályakezdés lehetőségeként kínálták oda Julit.

Mi történik a darabban a Vígyszínház színpadán? Kettéhasad. Az álomvilágot oly kedvvel építő Kapás Dezső természetesen nem tartja, mert nem tarthatja elég igaznak, elég megszenvedettnek Molnár Ferenc szociális indulatait (azért nem használom az ilyen esetekben közkeletű „társadalomkritika” szót, mert ezt még a Molnár-rajongók is jó ízléssel mellőzték az író színpadi munkáival kapcsó-

latban), s hozzáteszi a magáét. Juli értelmében alapvető változást végez a darabon. Kilépteti a legendák világából, fájdalomról letisztogatja az ezüstös csillogást, s evvel megfosztja figuráját a karácsonyesti megbocsátó áhítattól. Juliból szívfacsaró „megfagyott gyermek”-szentimentalizmus helyett konok, sértett, de meg nem alázható tisztaság árad. Kapásnak és Kútvolgyi Erzsébet főiskolásnak ezt a szerepértelmezését nem lehet elég rokonszenvvel nézni. Az ő Julijuk kiszolgáltatottsága és szenvedése, de még szerelmének törhetetlen hűsége is alig függ Liliomtól. Készen hozza önmagát, belső ereje és önbecsülése cselédszobák és hátsólépcsők magányosságában született, miközben félpercenként becsengette a „naccsága”. Ennek a Julinak nincsenek önsajnálkozó könnyei, de őt sajnálva sem lehet sírni egy jóízűt. Ez egy lázító Juli - egy ismeretlen darabból. Kit érdekel közben a mellette éledelő jellemgyenge hintáslegény? Itt nincs szó álmokról, itt beömlik a színpadra egy másik világ szegényszagú levegője.

Mi van a túllfüggöny mögött?

Miközben a színpad hátterében túllfüggöny mögött ott a körhinta.

És bohócok odalenn a nézőtérén. Nem hinném, hogy őket a divat diktálta a rendezőnek. Ok a vurstli-álomhoz tartoznak, amelyet már azért sem nézhetünk elrévedt nosztalgiával ma, mert a darab megírásának pillanatában sem volt igaz, s főleg nem úgy volt igaz. Ezt Kapás pontosan érzi, s nagyon fontosnak tartja hangsúlyozni, hiszen különben nem szakított volna olyan határozottan a Juhkonvenciókkal. Igen ám, de akkor milyen az a körhinta, milyenek a bohócok, milyen ez a színpadi „lizsé”? Szép vagy csúnya? Szeretnivaló, mint Molnár másik pesti legendába emelt színhelye, az „édes grund”? Vagy a hátsólépcsők és külvárosok népének sivár, szomorú edene, ahol a hintalovakról pattogzik festék, s a szerelemnek sörszaga van? Az álom tulajdonképpen kopott valóság?

S mindennek közepében Koncz Gábor Lilioma. A szemében a ligeti „szépművészet” utáni vágyakozással. „Mejjport” ígéretető hetvenkedéseivel, szabadságvágyával („Én nem vagyok házmaster A házmaster... ahhoz házmasternek kell lenni.”), vad és nagy természetével, s takargatott szívjóságával, gondolom hasonlatos az olyan Liliomokhoz, amilyenek a figurát Molnár megálmodta

Egzotikum egy szívszorítóan egzotikus ligetben, amelyet vele együtt nekünk is gyönyörűségnek kell látnunk. Dehogyan kopott valóság ez az álom, ez maga a paradicsom, ahonnan kiűzetni a legnagyobb megpróbáltatás.

Ha Julit nézem a színpadon, látok egy kiebrudalt nincstelen cselédlányt, akinek még ráadásul notórius munkakerülő az embere. Ez esetben álomról szó sem lehet. Ez a szikár valóság. Ezek után a hó-fehér mennyországban folyó léleknemesítési kísérlet groteszk komédia, a banalitások lelepleződése.

Ha Koncz Gábor megvesztegető Liliomát nézem, hát nosza, sirassuk meg a ligeti körhintát s művészlelkű kikiáltóját, akit elveszejt a szerelem, s megmérgez a sóvárgás, mint a szárazföldre kényszerült hajóst a tenger sós illata. Ki róhatná fel neki, hogy inkább kést mártana valakibe (ha némileg vonakodva is), mint hogy más módját keresse a kenyérkeresetnek? Az elrövidést segítse zene, bohócok, túllfátyol, és Koncz ezer árnyalatból összeálló szeretetreméltósága! Mindez rendjén van, s a mennyországban is inkább csak azért kell néhány mosolyt előcsalogató pillanat, hogy annál megindítóbb legyen a gatyakorban földre csempészett ezüst csillag ragyogása ... Ha a színpadon történekből ennyit nézek, azon sem csodálkozom, hogy Liliom égi fényben álldogál a vurstli-mennyországban, mikor az előadás befejeződik. (Mint korábban említettem, a rendező ezt a záróképet megszüntette.)

Nézhetem az előadást Juli felől, meg nézhetem Liliom felől. Lehet, egyiket is, másikat is. Csak együtt nem nézhetem - az egészet. Akkor ugyanis semminek nincs értelme.

A díszletek továbbkuszálják az előadás keltette hangulatot. Bármennyire is egységesen természetes elemek alakítják ki az egyes helyszíneket, azok különbözőképpen hatnak. A háttérben felállított valódi körhintát a túllfüggöny megfosztja valóságosságától, s a vurstli égi mását sejteti. A deszkapalánkkal körül-vett fényképészbodé, talán az anyagszerűségtől, modern jelzésnek tűnik, amely inkább keretet ad, mint igazi színhelyet. De a ligeti pad s még inkább a városzéli vasúti töltés, kasírozott fücsomóival a naturalizmus könnyen rajtakapható hazugságaira figyelmeztet. Végül is nem lehet eldönteni, hogy mindezt minek szánta a rendező és Fehér Miklós díszlettervező: valóságnak vagy álomnak?

Ezért olyan zavarbaejtő a mennyország fehér hivatali szobája, amely a tisztázatlan előzmények után nem tud különbözni eléggé az eddigi helyszínektől (ha azok a valóságot jelentenek), de azonossá se válhat velük (ha egy összefüggő álombeli tájon járnánk).

Felejtethetlen Ficsúr

Ennyi vitatkozó, elmarasztaló megjegyzés után talán paradoxonnak hat, hogyha azt állítom, hogy a *Liliom* vígszínházbéli felújítása nincs híján az életerőnek. Mint már annyiszor, a rendezés megoldatlanságai a két főszereplőt megakadályozták abban, hogy jelentőssé tehessék alakításukat. Koncz esetében nincs már semmi bizonyítani való, ami kitűnő képességeit illeti. Ő ezúttal semmi újat nem csiholt ki magából. Kútvolgyi Erzsébet számára Juli a színészi őszinteség lehetőségét kínálta, s ez sokat oldott a szegedi Júlia-alakításában még nagyon fékező merevségén. Juliból új figurát gyúrt, s ez csak ott vált szinte groteszken logikátlaná, ahol az előadás egyéb rétegeivel szembe-tűnően összeütközött.

A darab értelmezési gondjaitól nem zavartatva Tomanek Nándor élete egyik legszebb, legmélyebb színészi teljesítményét nyújtja. Ficsúrja nemcsak arról a gyomorhajos fásultságról szól, amellyel a bűnözés kishivatalnokai kergetik a „karrier” és „visszavonulás” reménytelen álmát, hanem sikerül felvillantania a bájos, csupaszív Liliomok erkölcsi skrupulusoktól már megszabadult, illúziótlanná vált, megöregedett változatát. Ő képviseli a reális alternatívát Liliom számára, s nem a ligeti „szépművészet” vagy a családi fészek. (A mennyországról már nem is beszélve.) Ficsúr gesztusaiban, szemelomha villanásaiban, sompolygó mozgásában s váratlanul fáradt semmibe nézéseiben jelen van még egy valamikori ember, de már csak mint néha előrajzoló emlék, amelytől sürgősen meg kell szabadulni a tisztességes bűnözőnek, ha valamire még egyszer az életben vinni akarja. Ficsúr már utálja magában a „nem praktikus” érzelmi moccanásokat, tudatosan és sikeresen irtja őket. Mi lenne vele így, az öregség határán, ha még az emberiség luxusát is megengedné magának? - kérdezi keserűen befelé fordulva - és kifosztja a legjobb barátját.

Molnár Ferenc: *Liliom (Vígszínház)*.
Balázs Péter (Hugó), Egri Márta f. h. (Mari),
Kútvolgyi Erzsébet f. h. (Juli) és Szerencsi
Éva f. h. (Lujza) (Iklády László felvételei)

Mindebben végig jelen van az akasztófák árnyékában megtermő humor is, hogy annál fájdalmasabb legyen.

A butaság szobra

A vad, fájdalmas és fenyegető humort kedvelő Kapás már egyszer tökéletesen emberére talált Balázs Péter személyében, amikor a fiatal színész a *Mesél a bécsi erdő* vérfagyasztóan jószágos hentesét formálta meg olyan erővel, hogy évek múlva is pontosan emlékszünk majd rá. A Hugó szerepében rejlő „ziccer” ezúttal sem érdekli őt. (Ezt átengedi a közhelyekkel ügyesen, ízlésesen bánó Egri Mártának, aki kellemesen, biztos poénokra építve játssza Mari szerepét. Pont olyan, amilyennek egy vidéki libuskát, majd a libuskából libává felfuvalkodó „naccságát” elképzeljük.) Hugó más. Ő a butaság szobra. Miközben okos. És viszi valamire. Mert megbecsüli magát. És elége-

dett. Olyan elégedett s olyan okos, miközben naiv és készségesen buta mosoly ül tisztességes arcán, hogy a hátunkon a hideg futkos. Az arca csupa meglepetés, miközben az elégedettség rajta állandó.

Galambos Erzszi Muskátnéja azért nem lehet igazán érdekes, amiért az előadás. Eldöntetlenül maradt, hogy egy valóságos vagy egy mesebeli körhinta tulajdonosnője-e. Szépen megáll középen ég és föld között. Nyersebb hangokat nem enged meg magának, de azért jelzi azokat. Igéz-e igazán, vagy csak egy férfi után igyekvő kültelki asszonyosság? az előadás végéig nem derü. ki.

Mennyi könnyet még?

Végül egy megalapozatlan és ezért talán nem egészen ildomos megjegyzés: amikor a nagyszerű tapsrend keltette fergetes taps közepette befejeződött az elő-

adás, még hosszú ideig nem tudtam szabadulni a gondolattól, hogy hátha így — finoman karikírozva, groteszkké torzítva s nem halálosan komolya véve — kellett volna eljátszani manapság a már úgyszólván nagyon sok könnyet fakasztott *Liliomot*?

Molnár Ferenc: Liliom (Vígsház)

Rendezte: Kapás Dezső, *zene:* Hidas Frigyes, *diszlet:* Fehér Miklós, *jelmez:* Jánoskúti Márta.

Szereplők: Koncz Gábor, Kútvölgyi Erasébet f. h. Egri Márta f. h. Tomanek Nándor, Balázs Péter, Farkas Antal, Galambos Erzszi m. v., Szerencsi Éva f. h., Sándor Iza, Horváth Péter f. h., Szabó Imre, Bilicsi Tivadar, Szatmári István, Fonyó József, Pethes Sándor, Ferenc László, Zách János, Nagy István, Verebes Károly, Sörös Sándor f. h.



WILLIAM SAROYAN

Fiúk és apák

Többek között Molnár Ferencről

1941 egyik éjszakáján, New Yorkban egy öregember azt mondta nekem, hogy már fiatalon elhatározta, nem lesznek gyerekei, mert úgy gondolta, hogy nincs joga ráerőltetni akaratát másokra. Nem akarta önmagának folytatását látni senkiben. Már túl járt a hatvanon, de még mindig örült dühvel gondolt apjára, és anyját sem szerette igazán. Barátja volt annak a színikritikusnak, akivel akkor este együtt ittam, így tehát az asztalunknál ült.

Akkoriban még nem voltam nő. Arról sem tudtam, hogy gyerekeim volnának, és ez természetesen ugyanaz, mint ha az ember gyerektelen. De amit az az ember mondott, ostoba volt és hazug is. Kisebbrendűségi komplexusa volt, ami ugyan önmagában véve nem elítélendő dolog, hiszen nem ismertem senkit, aki nem érezte volna magát kisebbnek valakivel vagy valamivel szemben. Ugyanakkor egyre dicsekedett. Gazdag volt, és bizonyos teljesítményeket ért el a kémia és elektronika határterületén. Tájékozott-nak tűnt a tudományos kutatások, kísérletezések és felfedezések számos területén. Sehonnan se származott, azaz egy „soktagú senki-családból” - ahogy kifejezte magát -, és közülük egyedül ő vitte valamire. Jól öltözködött és séta-bottal járt.

A színikritikus arról beszélt nekem, hogy milyen nőt szeretne magának. És erről beszélt a gazdagabb és idősebb férfi megérkezése után is. Így történt, hogy a gazdag szóba hozta elhatározását, hogy sohasem lesz apa. Mintha azt akarta volna mondani, hogy amikor őt megteremtették, akkor eltörték az öntőformát. Pedig teljesen felesleges volt ezt mondania, mert az igazság az, hogy nem törtek szét semmiféle formát. Sokan voltak ebből az öntetből, és mindig is sokan lesznek.

* Az eredeti írás *Sons and Fathers* címmel a rangos, időközben anyagi nehézségek miatt megszűnt *The Reporter* amerikai folyóiratban jelent meg, 1964-ben. Az írás Magyarországon eddig nem ismeretes.

A dolgok úgy alakultak, hogy a színikritikus soha nem találta meg azt a nőt, akit keresett, hanem másfélét, azt sokat talált. Tulajdonképpen milyen nőt is keresett magának? Tökéleteset, persze, és valószínűleg nagyon is jól tudta, hogy sohasem találja meg, bár akkoriban egyáltalában nem láttam be, miért is ne. Ha nem találja meg, akkor megteremtheti. És ha ezt sem tudja, akkor megalkudhat, mint mindenki más.

A gazdag ember elmélete pedig megdöbbenett. Mert nem tudtam elképzelni, hogy valakinek ne az legyen a legfontosabb célja az életben, hogy feleséget találjon, otthont teremtsen magának, és figyelje, hogyan nőnek fel a gyerekei. Nem tudtam elképzelni, hogy bármi más fontosabb és alapvetőbb lehetne az ember életében, de lassacskán, ahogy az évek múltak, rájöttem, hogy sok embernek nem ez a legfontosabb célja, sőt tulajdonképpen meg is tagadja ezt.

*

Emlékszem, amikor először olvastam Molnár Ferenc *Liliomát*, mennyire meghatott és megindított a darab *eme* céljának tisztasága és világossága. Molnár New Yorkba jött és Sardinál üldögélt egy este, amikor bemutattak neki. Nomármost, ahogy az szokott lenni, a dolgok különösen és ostobán, de ugyanakkor mégis valahogy jelentőségteljesen történnek. Amikor a nevét meghallottam, azt mondtam: „De hiszen Molnár meg-halt.”

Egyáltalán nem sértődött meg, csak én jöttem zavarba. Volt egy másik közép-európai drámaíró, akitől olvastam a *Vanity Fair* folyóiratban és antológiákban, ez pedig csakugyan meghalt, és összetévesztettem a két nevet. A másik drámaíró neve sehogyan sem jutott eszembe. S mialatt egyre azon gondolkodtam, hogy valahogy végre kibökjem, és így válaszom kínosságát kissé enyhítsem, Molnár először azt mondta, hogy valójában hízeleg neki, hogy halottnak hiszik, később pedig azt, hogy tulajdonképpen, valamiféle nagyon valóságos értelembe, ő már halott.

Míndez jó hangulatban történt, de engem nagyon bosszantott, amit mondtam, és emlékezni akartam a másik író nevére, de nem jutott eszembe. Amikor az ember megpróbál visszaemlékezni valamire, és ugyanakkor figyelni, mit be-szélnek a többiek, és válaszolni is akar rá, akkor az emlékezetben való kutatás fur-

csává teszi azt, amit az ember mond - kissé szakadozottá és talán szellemessé is. Öten vagy hatan ülhattünk az asztalnál, amely zajos volt a nevetéstől, akármit mondtam. Sehogy sem jutott eszembe a másik író neve. Néhány hét múlva felöltött, és meg voltam döbbenve, hogy miképpen keverhettem össze Molnárral Arthur Schnitzlert. Összetalálkoztam valakivel, aki asztalunknál ült akkor este Sardinál, és megkértem, mondja meg Molnárnak, hogy én Schnitzlerre gondoltam. Másnap estére Molnár ezt az embert és engem meghívott vacsorára. Ettől fogva néha találkoztam vele. És minden alkalommal gyengédebbnek láttam, mint előbb, csöndesebbnek és egyre inkább belenyugvóbbnak a fájdalomba, amely szemmel láthatóan elfogta, és amely szemmel láthatólag valamiféle mélységes veszteségből fakadt. Mi volt ez - annak az asszonynak a halála, akiben egyéniségének lényege igazi valóságára lelt? Száműzetése hazájából és szeretett Budapestjéről? Annak a világnak a pusztulása, amiben olyan fontos és kellemes szerepet játszott?

New York szép volt, de sohasem érezte magát otthon benne. New York tele volt magyarokkal, de azok éppen olyan elveszettek voltak, mint ő, noha közülük sokan túlságosan is elfoglalták magukat, nehogy ezt észrevehessék. A háború után is találkoztam vele néha, s ekkorra már a veszteség teljesnek tűnt, és nem volt benne erő, hogy visszatérjen Buda-pestre. Mindennek vége volt. Budapest más lett.

1948 végén néhányszor találkoztam vele, és ekkor kezdtem én is érezni valamiféle veszteséget a saját életemben. Molnár észrevette ezt. Elmondta, hogy fiatalemberként egyszer elment az apjához, mert nagy veszteség érte őt: az asszony, akit szeretett, otthagya valaki másért. Molnár azt hitte, hogy az egyetlen megoldás az öngyilkosság. Apja azt mondta neki, lehet, hogy így van, de előbb kezdjen neki egy új darabnak, és ne hagyja abba az írást, amíg be nem fejezi. És ha még mindig úgy érzi, hogy az öngyilkosság az egyetlen megoldás, akkor annak eljött az ideje.

Molnár elmondta, hogy megfogadta apja tanácsát, és azonnal munkához látott. Keményen és folyamatosan dolgozott, a darabbal hamarosan elkészült. A címe *Liliom* volt. A vacsoravendégek jól szórakoztak ezen, az egyik nő ezt mondta: „Így tehát megint csak nőnek köszönhető egy mű születése.”

NÁNAY ISTVÁN A két Ügynök

Ritka alkalom, hogy egy darabot egyidőben két helyen is bemutassanak: Arthur Miller 1949-ben írt drámáját, Az ügynök halálát a kecskeméti Katona József Színházban Udvaros Béla rendezte, a veszprémi Petőfi Színházban a mű Valló Péter főiskolás vizsgarendezése volt.

A Nemzeti Színház emlékezetes 13 évvel ezelőtti előadása a tévé jóvoltából gyakorlatilag az egész ország előtt ismeretes. Ez az előadás a maga idejében színháztörténeti jelentőségű esemény volt, ugyanakkor a kegyelet már-már dogmává merevít. A színházaknak, rendezőknek, amikor e mű bemutatását elhatározták, tudomásul kellett venniük, hogy lényegében sokak által ismert, szinte klasszikusnak tűnő darabot „újítanak fel”, és meg kellett küzdeni a régi előadás emlékeivel.

Két, alapjában más előadás született. Kecskeméten megelégedtek egy sikeres mű felelevenítésével, Veszprémben újragondolták, újrafogalmazták Miller drámáját, mondanivalóját.

A két előadás egymásmellettsége, összehasonlítása a produkción túl érvényes következtetéseket és kérdéseket rejt magában.

Arthur Miller összegyűjtött drámáihoz fűzött tanulmányában írja a következőket: „... a drámaírók ritkán álltak elő új

eszmékkel darabjaikban, az óriásokat is ideértve . . . Bár drámák új eszméket nem röppentettek világgal, olyan még nem népszerű eszméknek adtak már hangot, amelyek a levegőben voltak addig is, függetlenül a drámáktól. Ha viszont egy eszme már egyszer a „levegőben van”, nem csupán eszme, hanem sejtés, érzelem, élmény, s ezekkel már foglalkozhat a dráma. Ahol a szívekben nincs gyanú, oda a dráma nem plántálhat gyanút; ahol hitre nem vágnak, a dráma nem ébreszthet hitet.”

Ezek a gondolatok nem csak az írott műre maga Miller sem szűkíti le irodalomra a drámát, hanem az előadásra is igazak. Ha egy darab színre kerül, eldöntendő, milyen „gyanú” élesztésére, milyen hit ébresztésére alkalmas, itt és most. Ennek tisztázása nélkül, bármely műről legyen szó, ritkán születhet megrázó, felkavaró előadás, nem jöhet létre az élmény, amelyet Miller így ír le: „A közönséget úgy képelem, mint valamely gyülekezetet, amelynek minden tagja valami vélt félelmet, reményt, gondot hordoz magában, s azt hiszi, hogy az kizárólag csak az övé, s ez elzárja őt a közönség többi tagjától. A darab szerepe, legalábbis e tekintetben, az, hogy a nézőt ráébressze másokkal való rokonságára, közelebb hozza a többi emberhez. Ha másért nem, azért tartom komoly játéknak a színjátszást, mert emberibbé teszi, vagy tehetné az embereket egyedülvalókká.”

Elmaradt a vallatás

Kecskeméten úgy tűnik - elmaradt az a vallatás, amelynek eredménye a mű élő, nekünk szóló interpretálása lehetett

volna. Az alkotók nem törekedtek arra, hogy kialakítsák egyéni közölnivalójukat a Miller-mű kapcsán. Csupán megjelenítették az amerikai kispolgár Willy Loman életét, tragédiáját, a szerzői instrukciókon, a szövegen nem változtatva, tehát látszólag az eredetihez abszolút híven, mégis a lényegét tekintve hamisan.

Mert a szerző szándékával, és a darab lényegével ellentétben Loman sorsát ténylegesen tragikusnak ábrázolták - műfajmeghatározásuk is „modern tragédia” a „magánbeszélgetések két felvonásban és egy rekviem” helyett -, azaz a milleri értelmezéssel szemben, miszerint a dráma egyszerre tölti be a lényegéből adódó igazságszolgáltatásban a védő és az ügyész szerepét, itt szinte csak a védelem, a felmentés motívuma érződött.

A szerző egyszerre számoltatja le a nézőt az amerikai álm - a társadalom alapja a kisembermítosz, a siker mint a társadalmi és egyéni megfelelés mércéje - illúzióval, és sajnálja a kiszolgáltatott embert, tiszteli az elveihez következetes, de a társadalom törvényeit nem felismerő vagy felismerni nem akaró, nem tudó, éppen ezért elbukó egyént. Ezt a teljességet csak akkor lehet leszűkíteni egyik vagy másik részizagságra, ha ez az előadás adott környezetében mégis előbbé teszi a darab tematikáját. De vajon nálunk az önmagát hazug légvárakkal ámitó kisember mítosza lehet-e aktuális mondandó? Biztosan nem. Az elhibázott végkicsengésnek azonban nem csak koncepcionális okai lehetnek. Abban, hogy az előadás felemásul sikerült, hibás a szereposztás is. Fekete Tibor ugyanis nem tud megbirkózni Loman figurájával. S mivel nem képes az előadás központi

Molnár mosolygott, az asszony férje pedig így szólt: - „És persze, miután megírta a darabot, az az asszony semmit sem jelentett magának.”

Molnár megint elmosolyodott, de ezúttal meg is szólalt: „Nem, még mindig öngyilkos tudtam volna lenni miatta. De most már nem tudnék így leülni írni, semmiféleképpen.”

Volt egyszer egy amerikai drámaíró is, nálam alig öregebb, és néhány évvel előttem tűnt föl. 1949 elején, egy szeles napon, azt mondta nekem: „Úljunk be valahová, igyunk meg valamit és beszélgesünk.”

Nem gondoltam volna, hogy teát fo-

gunk inni, de azt ittunk. Természetesen önmagáról beszélt. „Bármilyen történjék is velünk, bármilyen fájdalmas dolog is, az írónak föl kell tudni azt használni, hálásnak kell lennie érte, és el kell raktározni ráadásként mindahhoz, amije van és amit tud.”

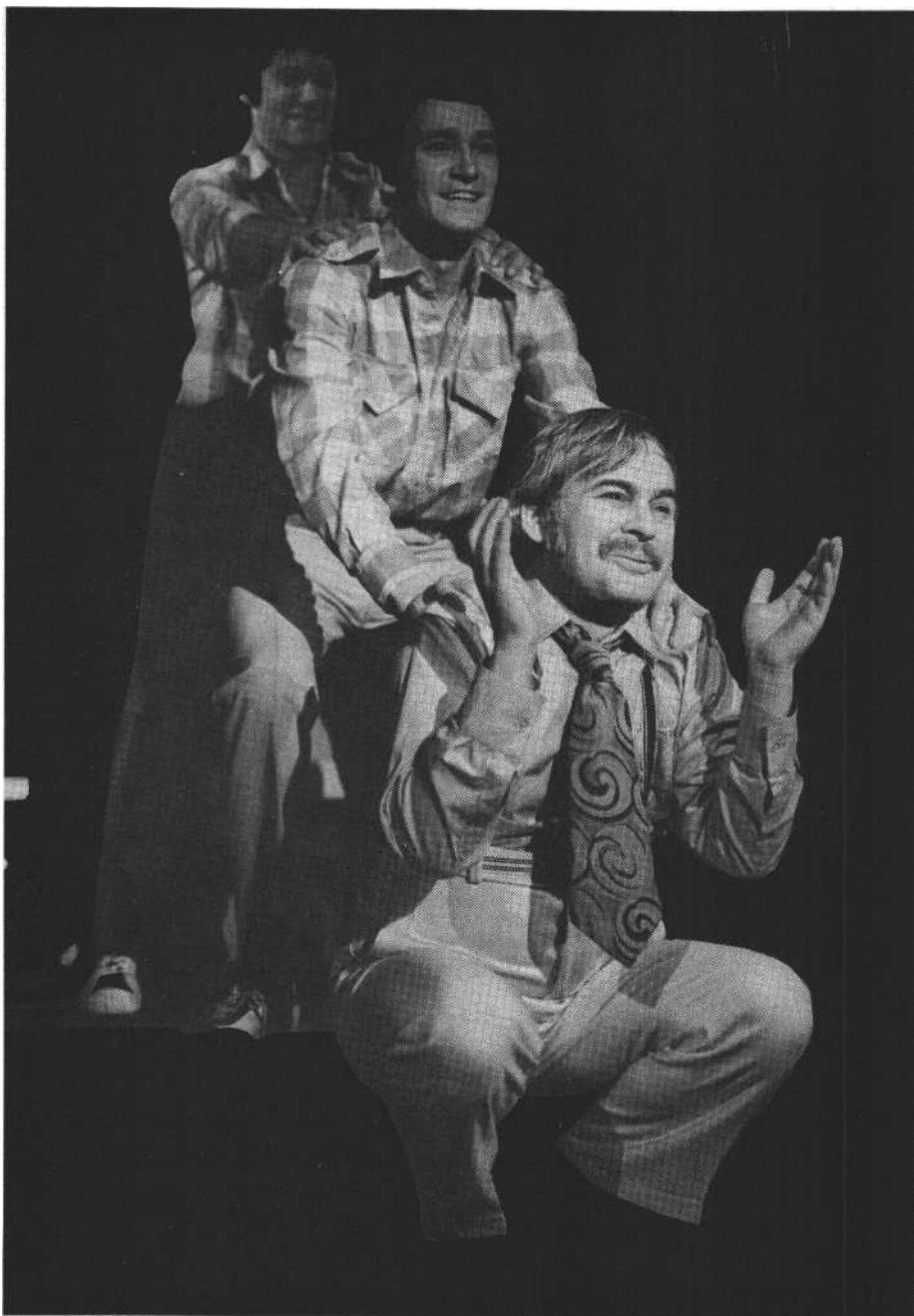
Akkoriban rossz időszakban voltam, és erre elnevettem magam, mert ugyan-erre a következtetésre jutottam, még kisfiúkoromban. És e szerint éltem is. Csak hogy már nem volt olyan könnyű így élnem, mert már nem voltam egyedül, fiam volt és lányom, és ott volt az anyjuk is. Részekre oszlottan és ami még érvényes volt számomra osztatlan korom-

ban, már nem vonatkozott rám. Benne voltam ezekben a részekben, de nem tudtam rajtuk úgy uralkodni, mint ahogy magamon. Legfontosabb részeim bennük folytatódtak, és nem tudtam megragadni azokat, nem tudtam összefogni, és mindez új volt nekem.

Az emberi családban megmarad valami az állati család bizonyos fajtáiból. Az utódok, a gyerekek iránti teljes szeretet gyilkolni is tud, és az az ember, akit a szeretet öl; sohasem lesz többé ugyanaz, sohasem lesz fiú.

Ezentúl már apa, mindörökké.

Fordította: Raáb György



Arthur Miller: Az ügynök halála (Veszprémi Petőfi Színház).
Harkányi János (Happy), Cserhalmi György (Biff) és Latinovits Zoltán (Willy Loman)
(MTI Foto - Kovács Sándor felv.)

alakjává nőni, hangsúlyeltolódás következik be: a Biffet játszó Piróth Gyula tökéletesen kibontja a bemagyarázott „különb ember vagy” illúzióban élő s éppen ezért kudarcot kudarokra halmozó, de a hazugságokra rádöbbenő s új életet kezdeni igyekvő ember figuráját és tragédiáját. Biff válik - kis túlzással ____ főszereplővé. Pontosabban a két fiú, mert Székelyi József Happyje - könnyedebb hangvétellel - szintén túlnő a darab figurahierarchiája által megengedett szerepén. Így paradox módon a fiúk előtérbe kerülése is a néző Willy iránti sajnálatát erősíti, hiszen „a semmire sem jutott fiaival” megvert apa áll összetörve a színen, s szánja el magát az öngyilkosságra. Ez így melodráma annak rendje és módja szerint!

A veszprémi színház ezzel szemben a művet pontosan értelmezte, az előadás új összefüggéseket mutat fel, s ezzel a dráma-megközelítés más, hitünk szerint korszerűbb módját mutatja.

A mai kisembereknek mutat tükröt Willy Loman példájával a rendező, Valló Péter. A kép távolról sem idillikus. Kevesebb a megszépítő, több a nyers, a torz vonás. Minden részletelrajzolás ellenére az összkép pontos, ennek az előadásnak a Lomanja a kispolgár hű ábrázolata: nem látja, érti a körülötte zajló életet, minden cselekedete kisszerű, túlzott fontosságot tulajdonít saját szerepének, saját vágyait a fiaiban szeretné beteljesíteni, agresszív és alázatos, és folytathatnánk a jellemzés részletelemeit.

A rendező nem másítja meg a darabot,

bár a szöveget is megkurtítja, az instrukciókat sem tiszteli. De tiszteli Millernek az emberről, a kisemberről megfogalmazott mondanivalóját, és azokat a részeket, melyeknek nálunk ma fontos mondandója lehet, kiemeli. Nem didaktikusan, nem a szövegrészek hangsúlyozásával, hanem a játék szervezésével, mozgással, a ritmus kialakításával, a groteszken nyers hangvétellel.

Az eltérő értelmezéssel természetesen gyökeresen más színpadi megvalósítás, játéktípus párosult: Kecskeméten a rossz hagyományainkból táplálkozó túl-részletező, szövegcentrikus, elnyújtott naturalista játékmód, Veszprémben a filmszerűen pergetett, groteszk, az együttes játékra épített, a súlypontokat hangsúlyozó, bravúros ritmusú, stilizált ábrázolás.

Az előadások stílusa közötti különbséget a díszletek stílusa sűrítetten jelzi. Kecskeméten festett kulissza-felhőkarcolók fogják körbe a Loman-házat, amelyben minden úgy van felépítve, berendezve, minden kellék, részlet megtervezve, ahogy a szerző leírta. Mégsem funkcionálnak helyesen. Például szó esik egy helyütt arról, hogy tej meg sajt van a jégszekrényben, tehát a konyhában ott a jégszekrény, de - a kulisszára festve. S amikor a játék szerint Loman enni akar, kimegy a színpad mögé és behozza azt a sajtot, tejet, amit a színen levő jégszekrényből kellene kivennie. Egy másik momentum: a Loman-házon kívüli helyszíneket - Charley, Howard irodája, a bár, a szállodai szoba - az előszínpad két szélén, hosszan, elsötétítésekkel rendezik be, ami más mozzanatokkal együtt, az idő és térbontásos dramaturgia szerint építkező drámát széttöri.

Idősíkok és ritmusképleték

Veszprémben a díszlet - Najmányi László tervezte - szerkezete a darab időstruktúráját fejezi ki: ahogy a mű az eltérő idősíkok egymás mellé, egy-másba csúsztatásából áll össze, a díszlet ugyanennek térbeli megfelelőjét ábrázolja. Egymásba nyúló, egymásra, egy-más mellé épülő kockáknak, dobozoknak az egész színpadképet betöltő halmaza a díszlet. Két szín váltakozik, a fekete és a fehér. S ahogy a felületek, élek megvilágítódnak, a mértani formák hol a térbeliség, hol a síkbeliség érzetét keltik.

Ezzel a szerkezettel a szimultán helyszíneket is ki lehetett alakítani: középen van a kétszintes Loman-ház, előtte a

csak színezett alaprajzzal jelzett konyha, balra egymás fölött Charley és Howard irodája, jobbra a bár és fölötté a bostoni szállodaszoba. Ez a konstrukció tette lehetővé a rendkívül gyors előadást, valamint a térbeli ritmizálást. Ennek segítségével lehet pontosan szétválasztani a jelen idejű és a múltban játszódó jeleneteket is. A konyha láthatatlan falát a jelenben mindig bekalkulálják a színészek a járásokba, a mozgásokba, míg a múltba mindig ezen a „falon” keresztül lépnek át.

Olyan játéklehetőségeket is teremt ez a stilizált helyszín, hogy a fiúk manzárd-szobájának ferde plafonja, melyet természetesen csak a háttér díszletelemen egy vonal jelez, határt szab mozdulataiknak. A szobában csak meggörnyedve lehet járni, de a nagy tervezettkor kiegyenesednének, ám a láthatatlan plafonba beverik fejüket.

A térbeli ritmus szép példája a Nő szerepeltetése. A szerzői elképzelés szerint a darab meghatározott pontjain felhangzik a nevetése. Ám ez a térkonstrukció lehetővé teszi, hogy a Nő ilyenkor is a szállodaszobában legyen, s megvilágítással kapjon hangsúlyt. A vizuális és az akusztikus megjelenítés így sokkal nagyobb szerepet ad ezeknek az epizódoknak. Az első szállodai jelenet megoldása különösen érdekes. A Nő fenn van, Willy azonban lenn, fél lábbal a családi otthonban áll. Összeköti őket, beborítja Lomant a Nő által leengedett vörös selyem lepel. Ebben a kompozícióban hangzik el a jelenet szövege.

Ez a jelenet világítja meg talán a leginkább azt a filmes metódust, amely az egész előadásra jellemző, s amelyet módosult montázstechnikának tekinthetünk. A situáció külső képe, mozgás-rendszere és a szöveg nem egymást magyarázó, egymásból következő realiztikus-naturalista láncolat, hanem látszólag egymástól független vagy esetleg ellentétesnek tűnő mozzanatok egy-idejű megjelenése, amely így az előzőnél többet vagy mást tud kifejezni a situációból. Ha az előző jelenetre visszatérünk, hagyományos módon a situációt eljátszva csak arról értesülünk, hogy Willynek bostoni útjain találkája van. A felidézett jelenet azonban vizuálisan megjeleníti mindazt a kapcsolatot, kötődést, mellékgondolatot, amely, mint a jelenet mögöttes jelentéstartalma, különben csak gondolati úton később realizálná a nézőben, illetve az előadás sodrában csak felsejlene a közönségben.

Ebből következik, hogy a mozgásnak ebben a koncepcióban a szokásosnál sokkalta nagyobb jelentősége van. Nem öncélú mutatvány az, ha az emlékképekben Lomanék szinte akrobata mozgásúak, ha a két fiú apján, mint bakon ugrik be a színre, ha beszélgetve a közös nyári útról, a közelgő meccs eredményéről, a lopott labdáról, mindhárman hanyatt fekvé „bicikliznek”, ha a meccsre sietve egy-egy bukfencel hagyják el a szín-padot, ha Willy álmodozásakor a család, akár egy cirkuszi csoport, pózba vágja magát. Ez a következetes jelzésrendszer az emlékképeket nemcsak elkülöníti a jelen cselekvésétől, hanem mintegy be-tétként kezelve, idézőjelbe is teszi.

Két „ritmusképlet”-re különösen érdemes felfigyelni. Az egyik akusztikus, a másik, az előzőekhez hasonlóan térbeli.

Amikor Ben felkínálja az alaszka munkát, a meggazdagodás, a siker kockázatos útját, Linda a szolid, középszerű, de biztosabbnak látszó jövőt állítja ezzel szembe. A párbeszéd alatt az egy-mástól távol álló két ember között Willy, mint egy pingponglabda csapódik ide-oda. A kispolgár egyik jellem-vonása így jelenik meg egy sokatmondó képben.

A hanghatás, illetve a csend ritmizáló szerepét a Howarddal lejátszódó jelenet példázza. Howard hallgatja a magnót. Willy elő-előhozakodik a New York-i munkalehetőség iránti kérésével. A jelenetnek ebben a szakaszban döccenő, meg-megakadó a ritmusa. Majd Howard csendre inti Lomant, mert a fia hangja következik a szalagon. De a magnó hosszan, üresen jár. A csend iszonyúan kínos, felháborító. Ez a csend Willy teljes megalázkodásának és kiszolgáltatottságának sűrített pillanata.

Valló Péter elképzeléseit remek színészegettes váltotta valóra. Kiváló alakítások ellenére is az első benyomás a nálunk oly ritka közös munka, az együttes játék élménye. A legkisebb szerepekben sincs lazítás, nincs hamis hang. Mindenki az előadásért él, dolgozik, s ez fokozottan igaz a négy főszereplőre.

Linda passzív figurája nem ad módot látványos alakításra. Göndör Klára eszköztelen játékkal, sokat mondó és tűrő hallgatással súlyos figurává, a családi játékszabályokat ismerő, azokat betartó, de mögéjük látó alakká teszi Lindát. A rekviemben elhangzó monológja félelmetes, megborzongatóan keserű.

A két fiú, Happy és Biff, ebben az előadásban inkább a *Szelid motorosok* című film hőseire emlékeztet, mint 20 évvel ezelőtti elődeikre. De leginkább ízig-vérig saját magukat, a maguk huszonéves lényüket adják a figurákhoz a színészek: Cserhalmi György és Harkányi János. Ettől érződik mint ahogy egy ifjúsági előadás nézői is mondták - a két fiú minden tekintetben mai, itthoni fiatalnak. Cserhalmi nem a túlérzékeny, ideges Biffet játssza, hanem egy szemérmesen robdisztus figurát. Az ő nyers és ellágyuló, nyegle és félszeg, erős és vívódó Biffjét jól egészíti ki a puhább, a lomanibb Happy-Harkányi.

Willy - - Latinovits. Hogy ez az elő-adás az évad egyik kiemelkedő produkciója, az nagyrészt neki is köszönhető. Latinovits megalkotta a mai kispolgár Lomant. Nyhe pocak, hónaljig felhúzott nadrág, nadrágtartó (Hruby Mária a jelmeztervező. Őt dicséri az is, hogy a máskor oly kiábrándító rövid nadrágok elmaradtak, és a fiúk az emlék-képekben is tréningruhában játszottak). Tartásával, járásával érzékelteti az élet-korváltozást. Nem lehet sajnálni, mert nem sajnáltatja magát. Sőt, az alak kézenfekvő jellemzésén túl megmutatja azt a típust is, amely kiéltlen végvai miatt támasza lehet az erőszakos uralmaknak; amelynek a hamis eszményekhez való következetes kötődése okozza a talajvesztését, a kiszolgáltatottságát; amely torz fensőségtudattal önmagát szigeteli el a közösségtől; amely otthon despota, de a hivatalban aláztos.

Ugrik, bukfencezik, szalad, lótfut helyszínről helyszínre. De nem a kondícióját csodáljuk, nem a „produkción” látjuk, mert minden mozdulat, hang természetesen adódik a rendező és a főszereplő közösen létrehozott stílusából.

Millernek az az elképzelése, hogy Az *ügynek halálában* az élet totalitását fogalmazzza meg. Ez a lehetetlen Latinovits alakításában már-már valóra vált.

Néhány szó még a Rekviemről. A darabot lezáró Rekviem sokáig a veszp-rémi előadásig - fölösleges toldaléknak tűnt számomra. Ugyanis mindig úgy játszottak, hogy nem derült ki igazi funkciója, azaz melodramatikus volt és ugyanakkor didaktikus.

Valló a Rekviemet sötét színpadon játszatja, az öt szereplő kezében égő gyertya van, ez adja az összes fényt. A sír Willy utazóbőröndje, a hamis álmokkal megrakott bőrönd. A záró monológnál már csak egyetlen gyertya

ég, Lindáé. Mindent kifizettek, nincs már adósság, teher, tehát jogosan mondogatja konokan, a sötétségbe zártan Linda: „Szabadok vagyunk!”

Az ellentétes szerkesztés nyilvánvaló: a szöveg tartalma áligazság. Az eddigi részletek lementek, de jönnek helyettük mások. Másrészt, aki nem tud élni a lehetőségeivel, az soha nem lehet szabad, márpedig ők nem tudtak élni velük, s különben is, Willy már halott.

A kép egésze azonban igaz: ha a hamis álmokat temetik, akkor talán szabadok lehetnek.

A két előadás közül a veszprémieké feledtetni tudta a régi nemzeti színházat, sőt, újraértelmezésével, formai megvalósításával a színházművészetünk megújítása érdekében tett legkorszerűbb próbálkozások közé tartozik.

Arthur Miller: *Az ügynök halála* (Ford.: Ungvári Tamás)

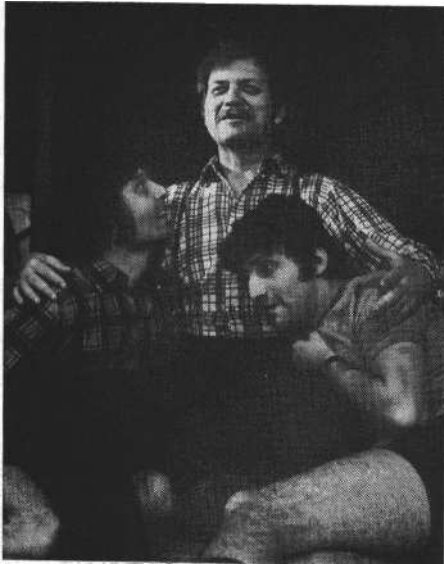
Kecskemét; rendező: Udvaros Béla, díszlet: Varga Mátyás, jelmez: Poós Éva.

Szereplők: Fekete Tibor, Koós Olga, Piróth Gyula, Székelyi József, Kautzky Ervin, Mezey Lajos, Jánoky Lajos, Hetényi Pál, Bende Ildikó.

Veszprém; rendező: Valló Péter f. h. díszlet: Najmányi László, jelmez: Hruby Mária.

Szereplők: Latinovits Zoltán, Göndör Klára, Cserhalmi György, Harkányi János, Aron László, Hegyi Péter, Tánczos Tibor, Horváth László, Rindt Rudolf, Meszléry Judit.

Arthur Miller: *Az ügynök halála* (Kecskeméti Katona József Színház)
Piróth Gyula (Biff), Fekete Tibor (Willy Loman) és Székelyi József (Happy)
(Fényszöv. Szijjártó Pál felv.)



SZILÁDI JÁNOS

A kőszobor szorításában

Korosztijov-bemutató
a József Attila Színházban

Vagyim Korosztijov hazánkban bemutatott első drámája a nagy orosz költő, Puskin emlékét idézi. Dráma Puskinról? A nagy embereknek szentelt „életrajz”-drámák eleve gyanúsak. A költőkről, írókról szólók még inkább. Nem véletlenül és nem ok nélkül. A dráma kegyetlen műfajszigora legtöbbször nem harmonizáltható az életrajz követelményével. Vagy az egyik vagy a másik áldozatul esik - és vagy illusztráció születik (ami nem dráma), vagy dráma (ami pedig lépten-nyomon cserbenhagyja az életrajz szűkre szabott hűséghatárait). Puskin élete azonban kivétel a mások oly szorító szabály alól. A művészetét fenyegető cári kegy pusztító hálójából - s az önmaga olykor már behódolni vágyó pillanataitól is _____ menekülni akaró Puskin párbajra hívja ki a félelmetes hírű párbajhóst, felesége széptevőjét. A kihívás: biztos halál. Puskin is tudja ezt. Szabad elhatározásból, tudatosan választja a halált. Pontosabban: a menekülést a halálba. Nincs más lehetősége.

Drámai helyzet. Színpadra kívánczók. Ezt érezte meg Korosztijov és mások is. Kevés alakja van a világirodalomnak, akiről annyi drámát írtak, mint Puskinról. Nálunk néhány éve Németh Lászlót ihlette meg a puskin sors. (Lendvay Ferenc rendezésében a miskolci Nemzeti Színház és a Debreceni Csokonai Színház mutatta be a drámát.) Érdemes kicsit közelebbről megvizsgálni a két feldolgozást, mert a kettő különbsége egyben a puskin tragédia legvitatottabb pontjára is fényt derít.

Korosztijov is, Németh László *Csapdája* is a párbaj köré sűríti a cselekményt. Abban is egyetértenek, hogy Puskin nem csupán a felesége miatt vállalta a párbajt. Tény: D'Anthes hevesen udvarolt Nathalie-nak, Puskin feleségének, és az asszony szívesen fürdőzött a deli gavallér bókjaiban. De tény az is, hogy Puskin nem ezért, nem csak ezért hívta ki párbajra. Két tény tehát a határ, de a két tény között hangulati és hangsúly-osztási eltérések egész sora húzódik. Korosztijov hosszú ideig jórészt csak

említi ezt a mozzanatot, majd a házastársak tisztázó jelenetét - nem véletlenül! - *azután* pergeti le, amikor Puskin már eldöntötte a kihívást a fontosabb másért. Németh László, akinek drámáiban mindig szenvedélyesen jelentkeznek a férfi és a nő kapcsolata, részletezőbben építi bele művébe Nathalie szerepét. Árnyalatnyi a megemelés, mégis jelen-tős. Korosztijov ürügyként kezeli az epizódot, Németh László *okot* lát benne: az önkéntelenül, tudatlanul a nagyobb elveszejtőkkel társuló asszonyvakságot.

A *kőszobor léptei*, melyet a moszkvai Vahtangov Színház mutatott be a közelmúltban, erős dramaturgiai megmunkálás után jutott el a József Attila Színház nézőihez. Gondolatilag nagyszerűen építkező darab Korosztijov műve: mint a pengék szikráznak az egymásba csapó mondatok, érvek. Akarat feszül akarat ellen, és az összeccsapásban már ott sejlik a tragikus vég. A gondolati erősség mellett hiányosabbnak tűnik a darab belső dramaturgiai megmunkálása. Ez az említett dramaturgiai beavatkozás miatt is lehetne. De nem azért van. Korosztijov drámaírói erőssége mindig a gondolatiság volt. (E sorok íróját a moszkvai Művész Színházban látott *Don Quijote harcba száll* című Korosztijov-mű is erről győzte meg.)

A rendezés

Berényi Gábor a szovjet darabok egyik legértőbb rendezője. Talán, mert különleges érzéke van e művek sajátos hangulatvilágának újratemtéséhez, talán mert maga is hosszabb ideig élt a Szovjetunióban, vagy ami a legvalószínűbb: a kettő szerencsés találkozása miatt nem egy szovjet dráma hazai sikere társul nevéhez. (Arbuzov: *Irkucki történet*, Rozov: *Úton*, Zsuhovickij: *A delfin hátán* stb.) Most - néhány évadnyi szünet után - Korosztijov folytatja a sort. Folytatja? - kérdezzük vissza azonnal. Az eddig megjelent kritikák nem adnak egyértelmű képet. A leghatározottabb Molnár Gál Péter: kritikájában alapvetően elhibázottnak ítéli a rendezést. A többi kritika hangja tartózkodóbb; megmaradnak a jó és kevésbé jó részletek előszámolásánál, és nem vállalkoznak az összefogó értékelésre.

Pedig lehetne és kellene is. Csak éppen a kritikai „összesítést” kicsit előbből kellene kezdeni. Onnan, hogy Berényi Gábor majd egy évtizedig volt igazgató-főrendező egy másik színházban. (Vigyázat: nem *egy vidéki* színházban -

ahogy nálunk e szót érteni, használni szokás (hanem egy *másik* színházban.)

A Szigligeti Színház lehetőségeit, közönségét - igényét, adottságát, színházi játékkészségét - Berényi Gábor nagyszerűen ismerte. És nem is csak úgy, mint igazgató, hanem mint rendező is. Virtuóz módon tudta játszani a színházi teret éppúgy, mint a nézőtérít. A József Attila Színházban ez a belső és külső „helyismeret” még nem vált sajátjává. Nagyon tudatosan - nyilatkozatai tanúsítják - feltérképezte már mindezt, de ez a *tudás* (nem tudok rá jobb szót) nem ivódott bele a reflexeibe, nem vált az ösztönei részévé. Pedig ez kell. Más rendező más alkattal tán észre se venné hiányát. Neki szüksége van rá.

Ezt bizonyítja *A kőszobor léptei* elő-adása is. A rendezői térkezelés például. Sok a felesleges, a kihasználatlan tér ezen a színpadon. A rendelkezésre álló terület felét is alig játsszák be, szűkösen mozogva, miközben mellettük, mögöttük üresen ásitózik a színpad. Pedig a rendezői térkezelés az egyik legfontosabb hatás eszköz. A kiemelés, hangsúlyozás vagy ellényegtelenítés fontos módja -- s a rendező és a közönség kapcsolatának alakításában is kiemelkedő szerepe van.

Berényi történelmi kamaradramává sűrítte Korosztiljov művét - rendezői, dramaturgiai eszközökkel egyaránt. Szűkebbre szabja a színpadot a lehetségesnél, és jelzésekbe oldja a történelmi színhelyeket. Korosztiljov elsőrendűen a gondolatosságban kimunkált műve visszaigazolhatja ezt a rendezői megközelítést. Mint ahogy - részben - vissza is igazolja. S hogy csak részben, annak az az oka, hogy Berényi Gábor rendezése nem következetes. Lehántja ugyan a műről a történelem emelő csillogását, de úgy érződik, mintha a történelmi konkrétumaitól megfosztott gondolati küzdelem áthallás-lehetőségei - pontosabban: vélt

lehetőségei - visszatorpantanák a rendezést a gondolati anyag következetes kibontásától. Így viszont az első elhagyásával színéből, pompájából, a második nem következetes vállalásával pedig erejéből veszít a dráma és az előadás egyaránt.

Talán ellentmondásnak tűnik - nem az -, de az említett és nem is jelentéktelen problémák ellenére *A kőszobor léptei* előadása, nekünk, nézőknek végül is nem marad adós a színházi est élményével. Nem, mert a rendezőileg halványabb részek az első felvonásban sűrűsödnek, és



Korosztiljov: *A kőszobor léptei* (József Attila Színház). Kállai Ilona (Karamzina) és Haumann Péter (Puskin)

a második felvonás már pergőn állítja eléink a nagy költő igaz emberküzdelmét. És itt Berényi Gábor már maradéktalanul uralkodik anyagán, sőt a kocsmai jelenetben, amikor Puskin az udvari lámpatisztogatókkal találkozik, kivételesen szép pillanatokat teremt.

Színészi játék

Puskinat Haumann Péter játssza. Ilyen volt Puskin? A szovjet nézőnek - akár nekünk Petőfiről - pontos képe van Puskinról. Így a szovjet előadásoknál a színész kiválasztása, a maszkirozás, a mozgás, a gesztusok finom kidolgozottsága rendkívül fontos kérdés lehet. Mi nem ismerjük annyira Puskin. Nekünk elsősorban a költészete ismerős, róla magáról nincs kialakult elképzelésünk. Ezért a színházi alakításon sem kérjük számon élményeink ilyen visszaadását. Várjuk viszont az általunk is ismert nagy költészetet létrehozó poéta színészi megteremtését.

Haumann a végkifejlet Puskinját állítja eléink. Vad, robbanékony embert látunk, visszafojtottat, mindig robbanásra készet. A boldogabb percek, órák már rég elkerültek, tán emléküket se melegíti. Be van kerítve, nem is egyszer. A legbüvösebb kör a cáré: mézesmázos szavú, évek óta nagy pénzt adó, tehetséget elismerő, folyvást dicsérő és sötétlen fenyegető - ez a cár hálója. A második hálót önmaga fonja, megingásaiból, a cárhoz írt dicsőítő versből, melvet később dü-

hödten tép össze. És ott a harmadik is, felesége kis hiúsága, ostoba szépelgése D'Anthes udvarlásában.

Haumann Péter meggyőző erővel formálja játékba a kelepcehelyzet következményeit. Alakítása hitelesíti az elveit feladni nem tudó, nem akaró, inkább a halált vállaló embert. Amivel adós marad, az, hogy ez az ember költő volt, a legnagyobb orosz költő.

I. Miklós cár Bánffy György. Ha Haumann Péter Puskinjából a költő hiányzik, úgy Bánffy György I. Miklósából - a cár. Kisstilű despota áll előttünk, nem „a minden oroszok cárja”. Ez nemcsak Bánffy hibája. A többieknek is el kellene játszaniuk, hogy ő a cár. A József Attila Színház előadásából ez az „eljátszás” marad ki. És mert kimarad, Bánffy Györgynek kellene eljátszania önmaga cári voltát. Ezt pedig nem lehet. Bánffy azt játssza el, ami a szerepe is, azt, hogy Puskin nagy költő. Sokféle hangja, arca, apró törvetése van e nemes vad befogására a szikrázó haragtól, a mézes suttogásig, a nagyhatalmú úrtól a megértő barátig, a parancstól a készséges kiszolgálásig.

I. Miklós igazi arcát nem Bánffy Györgynek és nem a József Attila Színháznak kell megteremtenie - elvégzett munka már ez. De a dráma hőséneke végző döntését hitelesítette volna mélyebben a „cári portré” teljesebb kimunkálása.

Nathalie: Voith Ági. Szép, nagyon szép asszony Nathalie. Oly szép, hogy



Korosztijov: A kőszobor léptei (József Attila Színház). Haumann Péter (Puskin) és Voith Ági (Nathalie) (MTI Foto - Keleti Eva felv.)

butaságát is megbocsáthatjuk érte. Mint ahogy Puskin is megbocsátja. Oroszország legnagyobb költője a férje, és ő ebből csak annyit vesz észre, hogy egy híres ember szép felesége. Pedig szereti Puskin. Mentené is a maga módján, de mert nem ismeri igazán, menteni sem tudja.

Voith Ági alakításának nagy értéke a figuraépítkezés pontos tisztasága. Fokról fokra bontja ki hőse változó színeit, hogy a mozaikokból lassan kibomoljon előttünk az arc: egy üres, ostobácska szépasszony arca, akire azért valahogy mégsem tudunk szívből haragudni.

Benkendorf gróf rendőrminiszter: Horváth Sándor. Sima modorú, udvarias gyilkos. Úgy ismeri a hatalmat és urát, mint a tenyerét. Tudja vagy kitalálja, mit akar, és mielőtt kimondaná, már teljesíti is. Így szolgál, és szolgálva így uralkodik - parancsolóján is. Horváth Sándor jó játéka adja a leghitelesebb információt a cárizmus lényegéről.

Karamzinát, Puskin volt kedvesét Kállai Ilona játssza, okos mértékkel villantva egy hajdani szépség és egy volt szerető mára barátivá szelídült kapcsolatában is a régvolt szerelmet. Zsukovszkij kicsit túlzottan fiatalos szerepében Kaló Fló-

rián a féltő barát tehetetlenségét állítja az alakítás középpontjába. Usztralov professzor, a szürke tudományos-talpnyaló Téry Árpád. A két udvari lámpatisztogató szerepében Kránitz Lajos és Soós Lajos arat megérdemelt sikert.

A puskin sorokat díszletre váltó, elvontságában is szellemes, de játéktérnek kicsit rideg díszletet Csányi Árpád, az egyenként dekoratív, összhatásában halványabb jelmezeket Jánoskúti Márta tervezte.

Úgy hiszem, a fordító dicsérete ott kezdődik, ha észrevehetetlen, ha a természetesség gazdagságával áradó szöveg elrejtje a sokszor kínos, gyötrelmes munkát, a szöveg és gondolat töretlen átültetésének megpróbáltatásait. Elbert János Korosztijov-fordítása pedig ilyen.

Vagyim Korosztijov: A kőszobor léptei (József Attila Színház)

Fordította: Elbert János, rendezte: Berényi Gábor, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Jánoskúti Márta.

Szereplők: Haumann Péter, Voith Ági, Kállai Ilona, Kaló Flórián, Bánffy György, Horváth Sándor, Téry Árpád, Kránitz Lajos, Soós Lajos, Turgonyi Pál, Vész Ferenc.

SPIRÓ GYÖRGY

Van-e a Hamletről mondanivalónk?

A kecskeméti és a miskolci előadásról

Muszáj nekünk *Hamletet* játszani?

Shakespeare persze kibírja. Kibírta az évszázados hallgatást, aztán azt is, hogy elrontsák, szétforgácsolják, félreértsék és félremagyarázzák, talán személyi kultusza sem fog ártani neki. Akit félteni lehet, az a színész, aki rosszul játssza, a rendező, aki rosszul rendezi és a közönség, amely rosszul ismeri meg. A közönségnek minden *Hamlet* új, és többnyire az egyetlen, mert a közönség jó ideig nem lát majd új *Hamletet*, és talán egész életére úgy raktározza el magában Shakespeare-t, mint akit tisztelni illik, mert így szokás, de érteni vagy szeretni lehetetlen és fölösleges.

Kétlem, hogy a legendásan agyonszeregetett drámaíró legendásan ismert és agyonismertett drámáját olyan jól ismernék nálunk. Nem ismerik. Allítom, hogy hazánk tízmillió lakosából kilencmillió egyszer sem olvasta végig alaposan, a gimnáziumban jó, ha egyetlen tanítási óra jut rá, más középfokú tanintézetben annyi sem, aki pedig olvasta egy-szer, az nem ért rá, hogy újra elolvassa, legföljebb megnézte színházban, ha éppen adták, úgyhogy az emberek többsége számára *Hamletet* egyetlen előadás határozza meg. Az a középiskolás például, aki 1972-ben Kecskeméten vagy Miskolcon közönségszervezve megnézte a *Ham-letet* és tetszett neki, annak nem a dráma, nem a költészet, az igazság, a szépség tetszett, annak a főszerepet alakító fiatal színész tetszett, függetlenül attól, jól játszott-e (nem játszott jól). Mindkét fiatal színész az adott város fiatal színésze, homloka körül immár a legendás szerep nimbuszával, modoruk, járásuk, hang-hordozásuk egy darabig ideál lesz a leánykák körében, az idősebbek pedig meg lehetnek elégedve, hogy nekik is volt Hamletjük, és ezt a színháztörténet is fel fogja jegyezni róluk. A lokálpatriotizmus ki van elégítve, a telt házak meg-voltak, a kritikusokkal szemben pedig önálló véleményt lehet alkotni, ami szintén kielégülést okoz. Más kérdés, hogy a közönség rájött-e, hogy becsapták. Az előadáson a közönséget figyelő kritikus

Shakespeare legendásan agyonszeretett drámáját még mindig nem ismerjük elég jól. Az elmúlt szezonban Kecskeméten, a mostaniban Miskolcon két fiatal színész vette magára a dán királyfi jelmezét - és a legendás szerep nimbuszát. Egyik előadás sem sikerült, és a művészi sikertelenségénél nem kisebb az a kár, amit egy rossz Hamlet-alkítás okoz a fiatal színész lelkében. Mindkét rendező cserbenhagyta a fiatal főszereplőt. Rendezéseik alapján úgy tetszik, 1972-ben Hamletről nem volt fontos mondanivaló.

némi megkönnyebbüléssel vehette észre, hogy a közönség normálisan viselkedett. Az unalmas részeket unta, a nevetséges részek láttán pedig minden jólneveltség ellenére kitört belőle a kuncogás. A közönség ezt persze rossznéven vette önmagától, lepisszegte önmagát, mert úgy tanulta, hogy a színházban illedelmesen kell viselkedni, előadás után pedig elhitette önmagával, hogy nagy élményben volt része. Es mit tegyen a közönség, ha nagy élményre vágyik? Megteremti magának utólag.

Ez csak a dolog egyik oldala. Az, hogy a közönséggel elhitetik: művészetet kapott, holott nem, ez a színházban nem új jelenség, csak éppen egy *Hamlet* esetében kínosabban szembeötlő, mint más alkalmakkor. Ha a *Hamletet* operettnak fogjuk föl, nem történt különösebb baj, legföljebb néhány kritikus, az úgynevezett szakma fanyalgott a szokásosnál élesebben. Ez még jó is lehet. Ilyenkor nagyobb nyomattal lehet hivatkozni a színház nehézségeire. Ezek a nehézségek

Shakespeare: Hamlet (Miskolci Nemzeti Színház), **Markaly Gábor** (Hamlet) és Kovács Mária (Gertrud)
(MTI Fotó - Kóbor Pál felv.)



léteznek, és nagyon súlyosak. De akkor ne játszzák éppen *Hamletet*.

Mert van a dolognak egy fontosabb oldala. A közönség ízlésének és tudatának fejlődése vagy romlása nem mérhető centivel vagy Maligán-fokkal, mérhető azonban az a kár, amit egy rosszul sikerült Hamlet-alkítás okoz a fiatal színész hivatásánál fogva túlfinomult és labilis lelki életében. Mert Hamlet köztudomásúlag a szerepek szerepe. A kiugrás legnagyobb lehetősége. Az emberi teljesség. És így tovább. Kár, hogy a köztudat ennyire szűkmarkú és ennyire önkényes, de így van. Amíg pedig így van, addig a fiatal színész életének egyetlen esélyeként készül fel rá, és rágódik aztán rajta hosszú évekig. Egy fiatal színész tönkretételére keresve sem találhatnánk megfelelőbb módot, mint hogy felkészületlenül ugrassuk bele Hamlet szerepébe.

Ha a kritika levágja, a színész magabaro-skad, elveszti önmagát, többször megkísérti az öngyilkosság gondolata, és mert élni akar, kifogásokat keres. Ilyen kifogás az, hogy ő igenis jó volt, hogy igenis a közönség számít, és feledve Hamlet szavait a mennyiségi ítélet érték-telenségéről, megbékél azzal, hogy alakítása annyira mai volt és annyira újszerű, hogy ezt csak a lelkesedő közönség tudta megérteni, a vájtfülüek pedig sok lóhosszal kocognak a jelen mögött. A fiatal színész újabb szerepeiben is megmarad Hamletnek. Rossz Hamletnek. Akkor is Hamlet lesz már, ha epizód szerepet alakít. Megmarad a saját tudatában Gábor Miklósnak és Laurence Oliviernek. Talán kitűnő karakterszínész válhatna belőle, de ő Hamlet volt, és az is marad. Hibáztatható ezért? Nem. A színház tehetségesnek tartotta, különben másra bízta volna Hamletet. És ha jól játssza el a szerepek szerepét? A veszély akkor sem kisebb. Láttunk már olyan csodát, hogy befutott, nagy színész egy sikeres és nagy Hamlet után évekig nem tudott szabadulni a szerepek szerepétől.

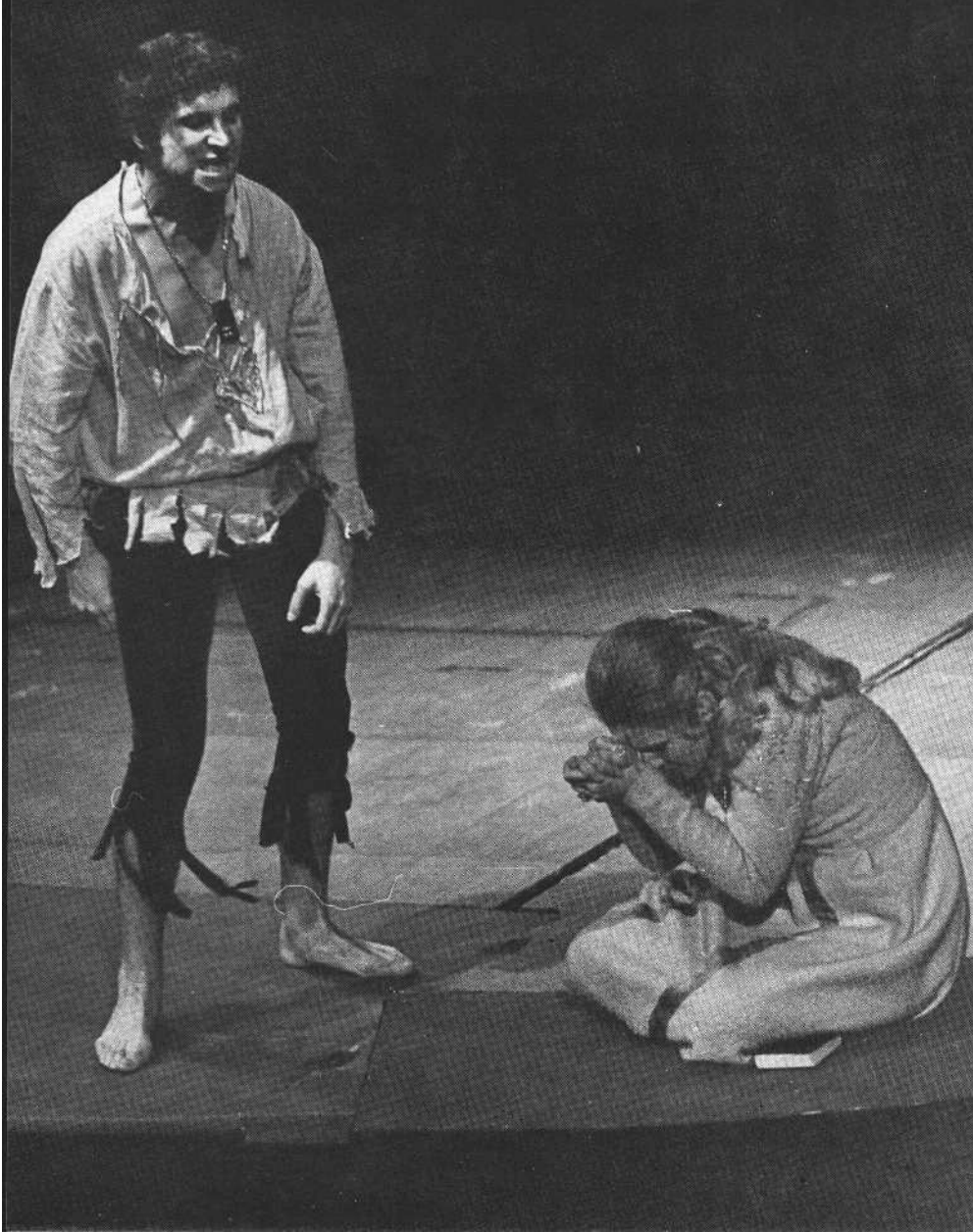
Isten őrizzen attól, hogy matuzsálemi kort és tökéletes művészi érettséget követeljen mindenkitől, aki Hamletre vállalkozik. Ép ésszel nem lehet kívánni,



Shakespeare: Hamlet (Kecskeméti Katona József Színház), Faluhelyi Magda (Ophelia)

hogy egy fiatal színészben akkora önkritika legyen, hogy éretlenségére hivatkozva visszaadja a szerepek szerepét. Semmi kifogásom sem lehet az ellen, hogy a harminc éve Hamletet Kecskeméten 25 éves, Miskolcon 26 éves színészre bízták. Csak azt nem tudom fölfogni, hogyan lehetséges, hogy a színház tehetségesnek tartott fiatal színészében csak a virtuális sztárt lássa meg, semmibe véve azt, hogy — most nagy közhely következik — a színész ember. Hogyan lehetséges, hogy a *Hamletet*, amelynek bonyolultságához nemigen férhet kétség, ne próbálják sokkal hosszabb ideig, mint egy rutin jellegű előadást? Akár egy évig, sőt két évig, ha szükséges. Nincs rá idő, nincs rá lehetőség? De hát akkor minek bemutatni? Mi lesz a tehetségesnek tartott - és valóban tehetséges - fiatal színésszel? Ki törődik vele egy előre sejtethető bukás után?

És ki törődik vele a bukás előtt? Kecskeméten Ruszt József Székelyi Józsefet beöltöztette Ludas Matyinak, és engedte, hogy egy kissé kamaszos szegény Tamást játsszon, mindvégig ugyan-azon a hangon, mindvégig ritmusváltás nélkül, a szöveget eldarálándó leckeeként letudva. Miskolcon Szirtes Tamás Markaly Gábort beöltöztette abba a bizonyos feketébe, első megjelenésekor beleültette abba a bizonyos karosszékre, amelyben csak úgy lehet ülni, hogy egyik láb térdtől lefelé előre, másik hátra, és engedte, hogy úgy deklamálja a szöveget, ahogyan azt egy tizenhetedik századi Nemzeti Színházban tették volna, ha lett volna



Shakespeare: Hamlet (Kecskeméti Katona József Színház). Székelyi József (Hamlet) és Faluhelyi Magda (Ophelia) (Iklády László felvételei)

akkor Nemzeti Színházunk. Mindkét előadásban teljesen eltűnt a *Hamlet* gondolati és hangulati gazdagsága. Pedig egy ekkora feladat előtt a legzseniálisabb és legtapasztaltabb színész is elolvassa a Hamlet-irodalomból mindazt, ami a keze ügyébe esik, hogyne volna ez így a fiatal színészek esetében. Minden küzdelmükből és munkájukból végül is formátlan, alakatlan alakítás született. Székelyi József nagy energiával küzdötte magát végig a szövegen, mindvégig egyetlen feszültségben tartva önmagát, mely feszültségből mi úgyszólván csak hadarását és hirtelen mozdulatait érzékelhettük. Markaly Gábor a sajátjánál jóval mélyebb, természetellenes hangon deklamálta a szöveget, időnként feltört belőle valami játékosztón, ebből azonban végül is nem jött ki semmi, és összesen két gesztusa volt: vagy a nyakához kapott a bal kezével tűnődésképpen, vagy kitérte mind a két karját.

Két látszólag ellentétesebb előadást el se lehet képzelni. Ruszt rendezése tele volt meddő gondolatszikkakkal, Szirtes rendezésében nem voltak gondolatszikkák. (Az igazság kedvéért egy azért volt, Ophelia a bátyja kezét markolászta nagyon érzékien, aztán ebből a kissé oldalági ötletből sem lett semmi.) Ruszt egy pokolban játszotta a darabot, ahonnan egy vézna kürtő vezetett a magasba, végén pedig négy hullá, köztük Hamleté hevert artistikusan kiterítve. Szirtesnél volt egy vár, ahol a nagy jövés-menésben lassan eltelt a három és fél óra, aztán a végén becsületes lassúdsággal mindenki kimúlt, Hamlet szép hatásosan a trónon. Rusztnál Rosencrantzék félelmetesre voltak formálva, Szirtesnél a szolgálalküekről nem derült ki semmi. Rusztnál Hamlet egy kardot minősített át fuvolává, hogy Rosencrantz fuvolázní próbáljon rajta - ez kitűnő ötlet volt -, Szirtesnél a furulyát a színpalak mögül nyújtotta be

az erre a feladatra rendszeresített illető, amikor az ügyelő szólt neki - ez borzasztó ötlet volt. Ruszt rendezésében mindenki sietett letudni a szöveget, Szirtes rendezésében komótosan szavalt mindenki, jókora hallgatásokkal élénkítve a cselekményt, sokszor a jelenetek végét. Ruszt sokat húzott, Szirtes keveset. Ruszt rendezése következetlen volt, Szirtesé következetesen koncepciótlan.

Mégis közös bennük az, hogy fiatal főszereplőiket magukra hagyták. Mindkét fiatal színész csak a vívásjelenetben érezte magát igazán felszabadultan, akkor nem nyomta őket a szöveg és az értelmezés terhe, akkor úgy mozoghattak, ahogy fiatal izmuk parancsolta. Ezen kívül nem tudtak mihez kezdeni önmagukkal, és Hamlet szavait egyszerűen nem tudták a saját szavaikként előadni. Nyilván-való, hogy nem azért nem, mert rendezők nem ismerték színészeik tulajdonságait. Ruszt és Székelyi sokat dolgozott már együtt az Egyetemi Színpadon, és biztosan Szirtes Tamás is tisztában volt Markaly képességeivel. A legnagyobb baj az volt, hogy egyikük Hamletje sem volt valós kapcsolatban a dráma többi szereplőjével. Rusztnál azért nem, mert a fölvetett gondolatok következmények nélkül foszlottak semmivé. Ruszt egyik legérdekesebb ötlete az volt, hogy Claudius szerepét fiatal színészre bízta, aki a vele csaknem egyidősnek tűnő Hamlettel Gertrúd szeretetéért is, a hataloméért is, sőt, a hatalom kikapcsolásával bármi másért is versenghetett volna, és felmerülhetett volna még egy olyan hagyománysértő, de izgalmas lehetőség is, hogy *Hamlet* esetleg semmivel sem jobb a gyilkos Claudiusnál. Az ötletből nem lett semmi, mert Hamletet nem sikerült viszonyrendszerbe állítani. Szirtes rendezésében erre törekvés sem volt fölfedezhető. A dráma végső soron mindkétszer megszűnt önmagában fejlődő viszony-rendszerként létezni, elveszítette dinamizmusát, drámai jellegét, és mindkét városban azzal az erős gyanúval távoztunk a színházból, hogy Shakespeare csak azért világhírű, mert történetesen angolnak született, igazából azonban nem túl jó drámaíró.

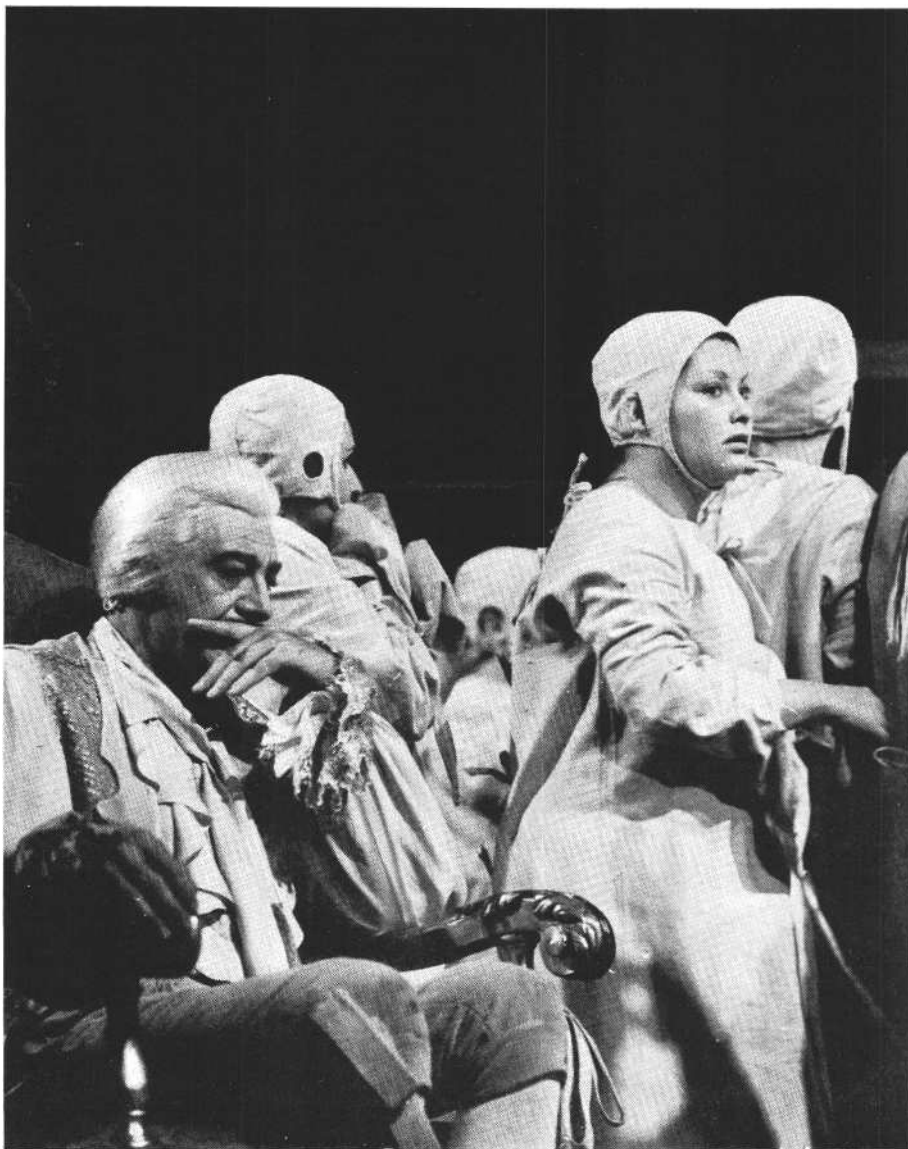
Mondom, ez Shakespeare-nek nem árt. Árt azonban a rendezőknek. Mert nemcsak a két Hamlet volt fiatal, hanem a két rendező is. Ha a fiatal színészek nem mindenben hibáztathatók, akkor a rendezők terhére több rosszat lehetne elmondani. Az igazság azonban az, hogy a rendezők is meg voltak kötve, mert a

arcok és maszkok

De Sade márki szerepében Sinkovits Imre Mányai Zsuzsával (Nemzeti Színház) (MTI
Fotó - Keleti Éva felv.)

BERKES ERZSÉBET

De Sade: Sinkovits Imre



A rendőrségi jegyzőkönyvek alapján rekonstruált portré zömök, kövér, horgas orrú férfit mutat, kigúvadt szemekkel. Ez volna, ilyen lehetett De Sade úr, a szadizmus „atyja”, a már ki, aki nemcsak erkölcsstelen kicsapongásaival s az önkínzás beteg gyönyörének hirdetésével örököltette meg magát, hanem azzal is, hogy a nagy francia forradalom egyik arisztokrata részt-vevője volt, majd a napóleoni császárság ellensége. Nyolc éve felfedezte róla Peter Weiss, hogy a charentoni elmeegógyintézetben, ahol részben emigrációban, részben ápolás alatt élt, betegtársait színielőadásokkal is szórakoztatta. Ezt a történeti adatot használta fel a kiváló dráma-író arra, hogy a francia forradalom ürügyén a forradalomról, az emberi szabadságról s az ember képességeiről beszéljen. Azóta az európai köztudatban megformálódott egy másik kép is De Sade úrról. Meglehet, ez a kép nem hiteles a valóság értelmében, ez a kép azonban igaz, a művészi teljesség jegyében. A szabadságot vívó kereső értelmes lény harcának igaz képe. Mint a dráma címe is mondja: a drámát De Sade úr betanításában játsszák el az elmeegógyintézet ápolói, a cselekmény pedig nem mást elevenít fel, mint Marat, a forradalom radikális politikusának meggyilkoltatását. Peter Weiss zseniálisan ürügyet ad De Sade márkinak - és önmagának is rész-

Hamletből valóban jó előadás csak akkor hozható létre, ha minden szerepre aránylag elfogadható színész áll rendelkezésre, ez pedig nem volt így sem Kecskeméten, sem Miskolcon. Kívánható-e, hogy a fiatal rendező visszaadja a megbízatást, és ne rendezze meg a rendezések rendezését? Ezt ép ésszel megint nagyon nehéz volna megkövetelni, bár valamivel mégis könnyebb, mint a fiatal színészek esetében, a színész ugyanis önmagát sem köteles teljesen ismerni, ismerje őt a rendező, de a rendező aztán ismerje a rendelkezésére álló teljes színészi anyagot. Ha pedig nem túl kedvező körülmények között mégis vállalja a feladatot, és ezzel

nemcsak azt vállalja, hogy ő bukik meg, hanem vele együtt a színész is, akkor legalább azzal a szándékkal tessék neki a feladatot vállalnia, hogy valami nagyot] fontosat igenis elmond a Hamlet kapcsán, ha török, ha szakad, de elmondja.

1972-ben Magyarországon Hamletről nem volt fontos mondanivaló. Különös dolog persze, hogy ma Hamletről éppen a színházban ne lehetne lényegesebbet mondani, mint oly sok tudálékosan megírt esszében és tanulmányban, de ha már ez így van, akkor inkább tekintsünk el tőle. Játsszunk mást. A fiatal színészeknek és rendezőknek pedig talán mégsem így kellene lehetőséget adni. Talán mégsem

mellékes, hogy színházon belüli továbbképzéssel, közönség elé nem kerülő gyakorlatokkal készítik-e föl őket a nagyobb feladatokra, vagy mélyvízbe hajítják az úszni nem tudót. (Esetleg úszni nem is akarót.) Nem mintha a megszolgáltatlan mélyvíz volna a tipikus. A fiatal színészek és rendezők jelentősebb hányada inkább partra vetett halhoz hasonló.

Annak természetesen nem lehet olyan nagyon örülni, hogy az ország színházi repertoárján Hamlet helyett félévszázados vagy annál is régebbi fércművek szerepelnek.

De csak ezért kell nekünk okvetlenül Hamletet játszani?

ben - arra, hogy a maga meggyőződését az emberi cselekvés céljáról és hatáiról, az ember szabadságlehetőségeit a természetben és a társadalomban összemérje a nagy politikai és filozófiai ellenfél, Marat nézeteivel.

Weiss megoldása nem egyértelmű: nem dönt világosan és határozottan sem De Sade individuális szabadságesezménye, sem Marat forradalmi meggyőződése mellett. A rendező szabadságában áll, hogy - megtartva a szöveg sokoldalúságát - olyan alaphangot intonáljon, mely sugalmazza az állásfoglalást.

Amikor 1964-ben a drámát először bemutatatták, a nyugati sajtó a lehető legvégtetesebben ítélte meg a drámát. Sokan nem láttak benne mást, kivált a Peter Brook rendezte előadásban, mint dramaturgiai telitalálatot a játék többszörösen áttetszében; vagy a paranoiásra formált Marat-figurában a forradalom szükségképpen elbukását; a darabot záró tébolyodott lázadásban annak bizonyosságát, hogy az ember - mint de Sade is állította - nem tud élni az eszményekkel, csakis a maga önzése szerint mozog. Mások pedig a kegyetlen színház kiváló játéklehetőségeit méltatták, megjegyezve, hogy Marat és De Sade polémiái nemcsak lassítják a pergő játékot, de kifejezetten unalmasak is.

A drámát *Marat halála* címmel 1966-ban mutatták be a budapesti Nemzeti Színházban, Marton Endre rendezésében. A merészebb szavú kritikusok, akik tisztában voltak a darab külföldi értelmezésével, s felismerték a magyar előadás ezekkel szemben jelentkező novumait, le merték írni: a Marton rendezte változat színháztörténeti értékű. S ez azóta sem bizonyult tévedésnek. Ez az előadás megmutatta, hogy Marat halála - s így formális bukása ellenére - De Sade úr nem arat diadalt. A színház végén csoportba verődő tébolyultak szájából tisztán, az emberi méltóság pusztíthatatlan értékeit idézve csendül fel a szó: forradalom!

Mindenekelőtt abban fejeződött ki a felfogás újszerűsége, hogy a Marat-t életre keltő színész, Kálmán György nem formálta szerepét úgy, mintha Marat beszámíthatatlan lenne. Ezzel a megoldással a szintén nem beteg De Sade méltó ellenfelet kapott fizikai megjelenés szerint is, s a kettős szerepjátszás egérútjait nem használta ki a rendezés annak kifejezésére: Marat-ápoltnak nincs mindenben igaza, hiszen esetenként a beteg elme szól belőle.

Idén az előadást felújította a Nemzeti

Színház, s ma, hat évvel a bemutató után azt kell tapasztalnunk, hogy a darabban újabb értékek, újabb aktualitások csendülnek fel - indokolt sikert biztosítva.

2.

Kíséreljük meg felkutatni: az előadás melyik alkotóeleme került előtérbe.

Nem változott a színpadkép, csak egyszerűbbé lett a kórus mozgása, Marat változatlanul nem paranoiás - de úgy tetszik, Sade márki alakjára, színpadi megformálására most nagyobb fény, drámai súly esik, anélkül, hogy Marat alakja, eszméi jelentőségükből veszítenének.

Sinkovits Imre színpadra lépése első pillanatától hordozza az igényes egyéniség jegyeit. Nemcsak abban, hogy ő az egyedüli, aki selyemharisnyát, zsabós inget visel, míg az ápoltnak seregén ing, kórházi bugyogó, kényszerzubbony lötyög. Nem a ruhája, de magánossága, zárkózott, feszült arca fejezik ki énjének tudatát. Hozzá képest a többiek: emberformájú massa. Gesztusai is ennek jegyében születnek: hátat fordít a közönségének, unja a bemutatás ceremóniáját, lenézi, megveti azokat is, akik a császár uralkodásának dicsőséges esztendejében összegyűltek megnézni a mai spektakulumot. Két dolog hozza csak tűzbe: eszméinek összemérése Marat eszméivel, s a maga kieszelte szereposztásban bujkáló gunyorosság. Hiszen ez utóbbi is csak annak fintorgó cáfolata, amit Marat mond: a forradalmi szólisták - a négy énekes : az alkoholisták, a zsebmetsző, a prostituált. A végzet eszköze, Charlotte Corday, álomkóros beteg; Marat élettársa egyetlen állati egyszerűségű cselekvésre beidomított majdnem-tárgy; s mi más a császári konszolidáció világa is, mint gumibotos kedvesnővérek rémuralma. Zord magányából csak azért lép ki, hogy ezeket mozgásba hozza, olykor fegyelmezze is, de csakis ott és annyiban, amikor meggyőződését illusztrálja. Ilyen-kor hirtelen fordulattal, egy porondmester feszes gesztusait alkalmazva ad jelzéseket, körbejár a fürdőterem arénájában. Majdnem beteges lázzal súg az álomkóros lánynak: szemét villantja, nyelvét öltögeti, jelezze, hogy milyen volt a lefejezettek borzalmas feje. Marat sikerült választ is kormányzó fölénytel honorálja: megveregeti annak arcát. A bezárkózottság pózából csak egyetlenegyszer „esik ki”, akkor, amikor vall a forradalomról. Gyalázza, undokságokkal jellemzi a népharagot, az egyén felszabadulása helyett bekövetkező fékevesztett tö

meggé válást. A maga tételeit igazolandó közben korbácsolatja testét. Ezzel akarja kifejezésre juttatni: a saját természetes korlátaitól, a testi szenvedéstől is el kell tudjon szakadni az, aki szabad akar lenni. Ez a testi-lelki öngyöttrés teljes kielégülést ad. Sinkovits egymást lefogó kézzel, szétfeszített térdein vonaglik, a kielégülés mozdulataival tudunkra adva azt is: milyen fonák kiteljesedése ez testnek és szellemnek. S ezzel a torz aktussal fordulópontot teremt De Sade viselkedésében. Többé nincs a márki benne a cha-rentoni játékban. Arcára mind keményebben vésődnek a keserű ráncok, tekintete egyre feketébb, tartása még bezárkózottabb, magánya szinte kőfalként veszi körül. Még érvel ugyan, még rendelkezik, de már alig fontos számára a színjátszók fegyelme, mellészólása, az intézet igazgatójának beavatkozásai.

A kielégült individuum nem kapja meg azt, amiért korbács alá vetette magát. A szellemében szabadnak vélt ember - boldogtalan. Mert társtalan? Vagy mert nem csak ő, hanem az ember képtelen arra, hogy másban, akár egy közös ügyben is feloldódjék, kiteljesedjen?

A játék további menete, pontosabban Marat magatartása erre a válasz. A testi kínoknak Marat is alá van vetve. Nem korbács, de sebek borítják a testét. Amit akar, amiért legyőzi a fizikai szenvedéseket - alig értik. Merénylő végez vele. De csakis árulás ölheti meg. Csakis az, aki nem értette. Így halála azok számára, akik értik áldozatát - biztatássá lesz.

S ki érti meg Marat-t? A „veszett”-nek bélyegzett Jacques Rou, vagy a tömeg, vagy a konszolidáltság jegyében ágáló igazgató? A maga teljességében, érvei és élete áldozatában csak egyetlen ember: De Sade. Aki a természet közönyével a maga közönyét szegezte szembe - saját testi szenvedéseit semmibe véve -, most látja, hogy annak lett igaza, aki a természet közönyét tettekkal cáfolta. Aki az individuális „gyönyörű halállal” szemben a látványosság nélküli halált is elviselte. Aki az érdekek kavalkádjából kiemelkedett, s egyetlen közös érdeket nevezett meg magáénak. Aki cselekedve halt meg, s így lényegében megvalósította önmagát.

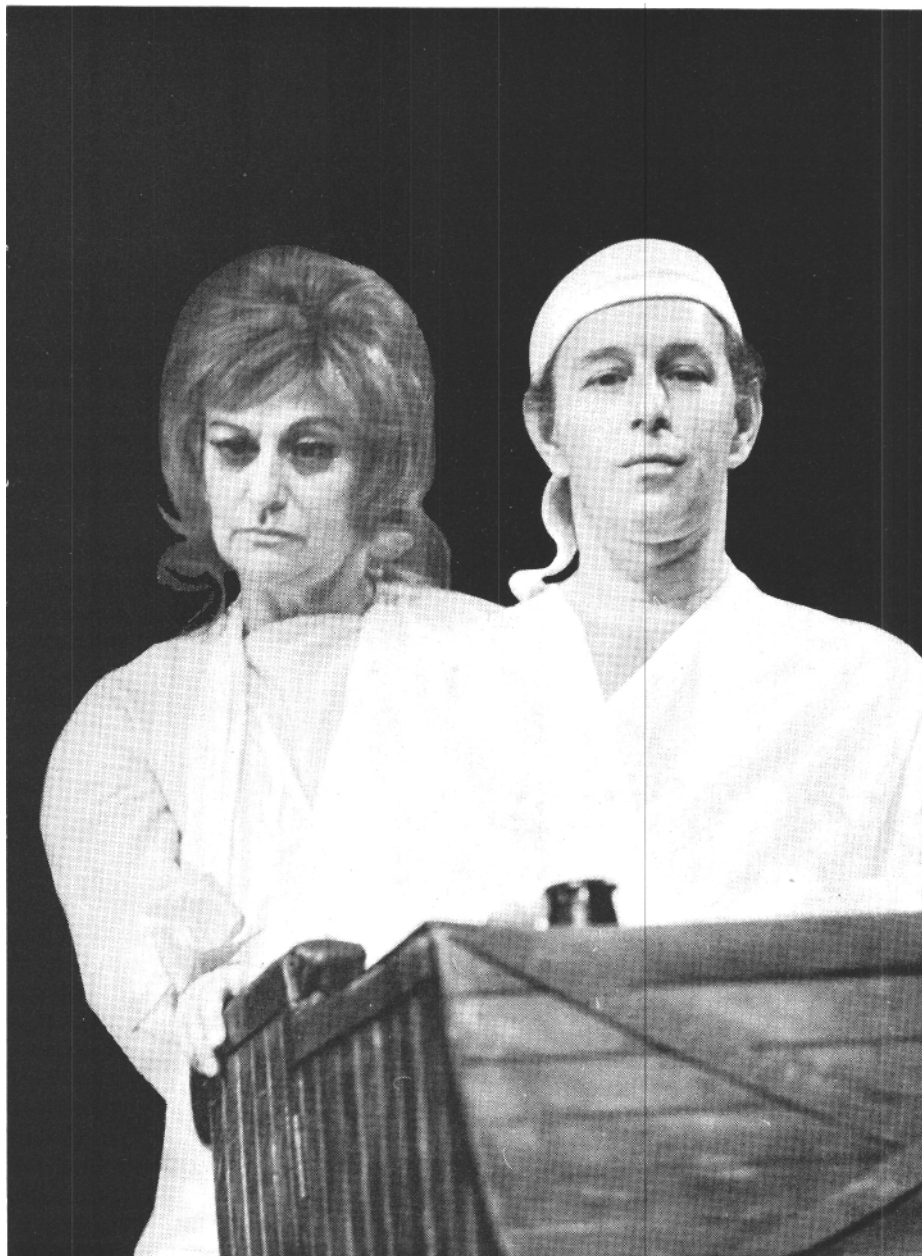
Sinkovits márkija ezt a diadalt készíti elő, növeli meg s hitelesíti, mert előbb, mint a játék egész árama bennünk hitelesítene, jelzi, hogy De Sade márkit korbácsolatása után lassan hatalmába keríti a csömör. Az önutálat. A kiúttalan magány. S hogy ebben a kötömbökkel le-

zárt világban fenségesen marad magára, megnöveli a dráma egész felfogásának súlyát: Marat diadalát. Mert nem egy szadista kicsapongás másnapos görcsében zsugorodik össze De Sade márki, hanem egy nagyra szabott lélek életnyi hiábavalósága roppantja össze. De Sade visszavonul, mert fegyvertelenné lett, s Marat átveszi a terepet, mert csakis neki maradnak fegyverei.

A bemutató alkalmával úgy tetszett, hogy Marat győz. Most úgy lenne helyesebb mondani: de Sade maga felismeri, hogy valódi fegyverek nélkül harcolt. S ezzel válik teljessé a tragédiája. Mert hiába mondja a kikiáltónak: őt végső soron nem győzte meg a polémia, hiszen tartása, meg nem zavarható letargiája tanúsítják: elvesztette magába vetett hitét. S mi maradhat az istentől megfosztott ég alatt, az emberektől kitagadott „én”-nek, ha magában nem bízhatik? Semmi.

Sinkovits szavak nélkül ezt a végső semmit-tudást fejezi ki. A többiek még akarnak: forradalmat. Mások még akarnak mint az igazgató valami rendet.

Vannak, akik újra szolgák mint a gumibotos kedvesnővérek. Még a színjátékon kívüli Kikiáltó is akar valamit: eltakarni azt a gyalázatot, amivé a nagy polémia vált, s leparancsolja a függönyt. De Sade azonban már nem akar semmit. Halott. Elfekettült arccal, maga elé meredten ül, üressé vált életével Marat halálának értelmességét igazolja.



Kálmán György Marat szerepében Apor Noémivel (Simone Evrard). (Nemzeti Színház) (MTI Fotó - Keleti Éva felv.)

MAJOROS JÓZSEF

Kálmán György találkozásai Marat szerepével

Kálmán György 1966-ban találkozott először Jean Paul Marat szerepével. Alakítása ma is felidézhető, több mint hat év távolából is tisztán őrzi fényét, erejét. A színész, akkor, ebben a szerepben emberi, művészi tapasztalatainak ragyogó szintézisét alkotta meg.

Most, hogy Marton Endre a nagy sikerű produkció felújítására vállalkozott, Kálmánnak megadatott, hogy újraformálja a zseniális forradalmár alakját.

Mi a jelentésük e szereppel való találkozásoknak Kálmán művészi pályáján? Milyen utakon jutott el Marat szerepé-

hez? Melyek a közös jellemzői Marat-alkításainak, és hol fedezhető fel játékában színészetének belső gazdagodása, új kiteljesedése?

2.

E kérdések íve majd egy évtizedet fog össze Kálmán György pályáján. De legalábbis Bolond-alkításáig kell visszapergetnünk az időt, hogy válaszainkat akár csak jelzésszerűen megfogalmazhassuk.

A *Lear király* Bolondjának szerepe fordulópontot jelöl Kálmán pályáján. Búcsút vett okos, érzelmes, lázadó és magányos fiatal hőseitől - akiknek hosszú ideig egyedi és behelyettesíthetetlen szín-padi képviselője volt -, hogy éber világ-látását, az élet tényeivel való szoros gondolati és érzelmi kapcsolatát változatosabb karakterű, átfogóbb válaszok után kutató szerepekben kamatoztassa.

A Bolond csörgősipkás maszkjában az

Emile Magisok, a Biff Lomanok és az Edmund Tyronok „igazságait” a látás egyetemességének igényével fogalmazta újra. Játékában bravúros könnyedséggel egyesítette az *átélő* és az *illusztráló* színjátszás elemeit: a maga kora előtt járó -- ezért „bolond” - bölcs fölényével élcelődött a tragédián, mintegy villódzóan szellemes *kommentátora* volt az eseményeknek; ám bolondozó bölcselkedéseit át- meg átjárta finom remegéssel az együttérzés, a vigasztalás abszurditása feletti fájdalom megkapó embersége.

Luciferje azzal tünt ki, hogy - először a szerep történetében - emberi arca volt. Érző idegeket, csempészett a tagadás szellemalakjába. Pengevillanásúan érvelt, de győzelmeit valahogy mégsem élte oly ördögi örömmel, mint elődei e szerepben: *átérezte az Ember kudarcait*.

Havel *Kerti ünnepély c. darabjának* „megnyitó bizottsági elnökeként” ritka

alkalma nyílt leleplező erejű humorának a bizonyítására. Döbbenetes igazságú karikatúrafigurát állított elének. Elnöke ostobaságát, aprócska félelmeit a harsány optimizmus, az uralkodói kényeskedés és fölényeskedés fonákjáról tette háborgatóan nevetségessé.

E szerepekben Kálmán játékkultúrája érleltebbé vált. Színészetének legfőbb sajátosságait, hogy tehát szerepeit „kivitatkozta” magából, hogy mégoly kedves hőseivel szemben is megőrizte személyisége szabadságát, hogy alakításai erejét a megértő együttérzés és a távolságtartó elemzés egymásra vetítéséből szikráztatta fel - eszközeinek tudatosabb felhasználásával tette kifejezőbbé. Gazdag ritmikájú mozgását, érzékeny hangszínét, ki-vételes beszédtechnikáját mind kevesebbet tékozolta, mint korábban olykor észrevehető volt, szituációtól, érzelmi és gondolati tartalmaktól függetlenül; szerepmegoldásain elmélyültebb, pontosabb elemzőmunka látszott.

Pályájának e kitűnő periódusában találkozott először Jean Paul Marat szerepével.

3.

Az első Marat-alakítás művészi eredményeit azóta leginkább Quentin szerepében sikerült újraalkotnia.

Quentin alakjában az önmagával és a korról szakadatlan perlekedésben álló, a kérdésfeltevés és szembenézések kockázatvállalását magából kikényszerítő ember izgalmasan összetett típusát állította elének. Árnyaltan jelenítette meg Quentin emberi drámáját, kíméletlenül tárta elének önzését, az élettel való könnyed kiegyezéseit is. Játéka teljes gazdagságában mutatta színészetét. Egy-egy hangváltással, hirtelen félbemaradt mozdulattal éveket, évtizedeket fogott át, múlt életének történéseiből természetes egyszerűséggel „lépett át” a jelen valóságába - önmaga ítélszéke elé.

Kálmán eddigi pályájának a *Lear* Bolondjával kezdődő, talán legeredményesebb szakasza lényegében a Quentin-alakítással zárható. „Lényegében”, hiszen művészetének ábrázoló erejét alkalmanként azóta is föl-fölvillantotta. Oresztésze emberien érzékelhetővé avatta hatalom és erkölcs elvont konfliktusait. Felidézhetjük Biberachját, kinek elvetemült ármányait az élet igazságtalanságainak bosszulásából, az emberi nyomorúságból bontakoztatta elő. Nagyszerű volt VII. Hadrián szerepében; főként akkor, mikor a sugárzóan fehér pápai jelmezben

színpadi jelenléte a megalkuvás nélküli élet fölemelő harmóniáját példázta.

Hozzá kell tennünk azonban: ragyogó színpadi rész megoldások mellett e szerepformálásai már korántsem mutatták azt a kivételes művészi teljességet, amely korábbi alakításait oly emlékeztetéssé avatta. Kálmán alakításai egysíkúbbakká váltak ebben az időben; játékanak eredetiségét a fáradtság, a rutin tünetei árnyékkolták. Mind többet hagyatkozott látványos technikájára: akadtak szerepek, melyeket csak a hangjával és gesztusaival „játszott el” (*A játékos; Utolsó tét*). Színészte válságba került, pályájának egy korábbi periódusát idézve (az 1960-63-as évek), amikor belefáradni látszott az ún. intellektuális szerepkörbe, s úgy érezte ő maga is, hogy „meghalt a játé-kossága”.

Ekkor történt, hogy a *Rosencrantz és Guildenstern halott* Színészeként oly magával ragadó kedvvel feledkezett a „kalandos életű, hajadonfött járó, stiklikre kész, mindent játszó komédiás” szerepébe - reményteljes, megújódást ígérő pillanat volt.

Nem sokkal ezután a betegség majd egy évre leparancsolta a színpadról. Marat szerepében tért vissza újra.

4.

Alakításának csodája most is, miként hat évvel ezelőtt, abban rejlik, ahogy tapinthatóvá formálja a teret és időt, a szellem erejét.

Ahogy egy kényelmetlen kádban derékgig ülve, mozdulatlanra kárhoztatva a színpadi történés legerőteljesebb figurája lesz.

Ahogy hinni tud a szerepében!

Marat-ja merev mozdulatlanul ül a kádban; körülötte már folyik a furcsa játék, nem reagál rá. Első mondatait száraz monotóniával, bizonytalanul tagolja, az elviselhetetlen viszketésről, kiáltványáról, a vérről beszél - ekkor ültében alig észrevehetően hátramozdul, beszédritmusa egyenletesebb lesz, halkan ejti a szavakat: „Én vagyok a forradalom!” Corday első látogatását, majd a zenés pantomimjátékot is szenvtelen-moccanatlanul viseli, ám amikor a „halál diadaláról”, az áldozatokról és a kizsákmányolásról kezd szónokolni, hangja egy árnyalatnyit keményebb lesz, tekintete fényesebb és szúrósabb. Ki-mért biztonsággal indítja első beszélgetésüket De Sade-dal. A márki kéjjel elő-adott „szadista” története nem hatja

meg, kérlelhetetlenül olvassa fejére vádjait; majd mind határozottabban, pontosabban hangsúlyozva, fokozatosan felizzítva a szavakat mondja el hitvallását a cselekvés, az értelem, a munka, a friss szem, az emberi megújulás dicséretét. Költőien tiszta és átható érvelése, mozdulatlanágának villanásnyi feloldásai, tekintetének, hangjának erősödő tüze fokozatosan töri át a színpadi szituáció „színjáték-valóságát” - ő Marat, a forradalmár!

Sade-dal való további párbeszédeiben a forradalom igazáért érvel. Kíméletlen szenvedéllyel leleplezi a nyereszkeskedők, a gyávák, az árulók mesterkedéseit. Hangja mind élesebb lesz, tagolt kiáltássá erősödik, felsőtestét hátraveti, karjait a levegőbe vágja - hogy a fellobbanó indulatot a pillanat tört része alatt hamvassa el. A pillanat jelentése, hogy a forradalmat egy kádból kell megvívnia, megtagadva és bemocskoltan, nyomorultul és magányosan. Cselekvésvágygal telített ember, aki tehetlenségre van kárhoztatva.

Kálmán játéka most is, éppúgy, mint hat évvel ezelőtt, rendkívüli plaszticitással fogalmazza újra Marton Endre nagyigényű, színháztörténeti értékű koncepcióját: azt tudniillik, hogy Marat-ja nem egy paranoiás örült „szerepe”, hanem tisztán és fényesen a forradalom halhatatlan eszméjét testesíti meg. Így válik igazán De Sade *ellenfelévé*, így lesz halálában is győzedelmessé. Kálmán mostani alakítását mégis gazdagabbnak, de legalábbis árnyaltabbnak érzem; azon a ponton, ahol Marat kádrohoz szegzett emberi valóságát, emberi legyőzhetőségét oly árnyaltan megérezkelteti, s ezáltal hitének ereje, az eszme halhatatlansága még meggyőzőbben és diadalmasabban tárul elének. Corday halálos tör-dőfésétől felsőteste élettelenül bukik előre, karjai bénán lógnak a kádból; és ez a rendezőileg, színésziileg briliánsan megoldott kép, épp ez sugallja tán a legfényesebben Marat végső diadalát - a felvilágosult gondolatnak a fizikai lét valóságán is győzni tudó halhatatlanságát.

Kálmán játéka póztalanságával, rendkívül pontos belső értelmezésével, mozgásának, hangszínének a mondatok jelentésárnyalataival és ritmusával való plasztikus összhangzatával, a gondolat rendteremtő erejének, az emberi feladatnak és elhivatottságérzésnek fölemelő, maradandó értékű példázatát alkotta meg.



Csomós Mari a Szent Johanna címszerepében (Szolnoki Szigligeti Színház) (Nagy Zsolt felv.)

A címszerepben: Csomós Mari

Évekkel ezelőtt ismertem meg Csomós Marit; vendégként játszott a szolnoki Szigligeti Színházban - akkor még a veszprémi Petőfi Színház tagja volt - az *Én és a* kisöcsém-ben. Partnerei közül ___ Kozák András, Ujlaky László, Halász László - a két utóbbi ma is társa a Szigligeti Színházban. Ma is, írom akaratlanul, pedig Csomós Mari nem közvetlenül a sikeres vendégszereplés után (ahogy lenni szokott legtöbbször) szerződött Szolnokra. Veszprém után előbb Kecskemét következett évadokkal és sikeres szerepekkel s csak aztán Szolnok.

De nem is erről akarok beszélni, hanem arról a szolnoki vendégszereplésről. Meg a sikerről. A fiúnak kamaszos bájú, a lánynak hamvas szépségű Csomós Mari sikeréről arról az akkor még eldöntetlennek tűnő kérdéstről, hogy merre, hogyan lépjen tovább a pályán. Igen, erről, mert a kérdőjel ki-mondatlanul is ott lebegett fölötte. A zenés vígjáték nagy hódításának éveit voltak ezek, amikor úgy tűnt, a korszerűbb musical sikerrel verheti ki a színházak műsortervéből az évi három-négy operettbemutatót. A színházak vezetői lázasan keresték az „új” műfajhoz a megfelelő, énekelni, táncolni, „játszani”

egyaránt tudó színészeket. Csomós Mari ilyen színész volt.

Csak akit már istenigazában megkísértett a siker szele, az tudja, milyen torokszorogatóan nehéz ellenállni a „most” tapsainak, hogy erőt gyűjtsünk, tehetséget növezzünk magunkban a „holnap” sikereihez.

Csomós Mariban volt erő. Pedig „a zenés Csomós” sikerei éveken át felülmúlták „a prózai, drámai Csomós” sikereit. Mégis ellenállt. Várt, dolgozott, dolgozott és várt. És igaza lett: győzött.

Pedig nehéz volt. Nem is annyira színészi eszközei akadályozták, mint alkati adottságai. Aprócska termetű, majdnem vézna lány volt. Mindezt egy zenés vígjáték színes poénröppentyűinek forgatagában nagyszerűen lehetett „eladni”. A drámában alkati adottságai ellene játszottak. Mondjuk ki: „kölyök” volt és nem hösnő, nem „nő”.

De mindez már a múlté. Csomós Mari - hogy csak ezekről szóljak - főszerepet kapott Kertész Ákos *Makra* című művéből készült filmben, és most játszotta el Shaw *Szent Johanna*jának főszerepét Szolnokon. Címszerep ez, a legnagyobb női szerepek egyike. Kapni is megtiszteltetés, eljátszani, jól, nagyszerűen, kitűnően: dicsőséges.

És Csomós Mari így játssza Johannát.

Újabb ankadnak történészek, akik azt állítják, hogy Johanna megtört az inkvizíció vallatása alatt, és megtagadott mindent, amint kérték tőle. Elengedték és helyette az angolok egy semmiről se tudó parasztlányt kötözték máglyára. Miért nem Johannát? Egyszerűen azért, mert nem magát Johannát kellett elégetni ___ ő, ha megtagadta korábbi énjét, már nem számított, hanem azoknak a százaknak, ezreknek a hitét kellett belefajítani a máglya füstjébe, akik hittek mindabban, amit Johanna képviselt. Nem Johanna volt a tét - ő élhetett tovább, tehenet fejve, gyereket szülve, nem érdekes, azt, amit ő képviselt, azt kellett elégetni, eltiporni, elpusztítani: a hitet, a reményt magát.

Bernard Shaw még másként tudta a történetet: ő Johannát küldi a máglyára a különbség ennyi és nem több. Ennyi, mert Shaw Johannájában sem Johanna maga a lényeg, hanem a hite. De mi is Johanna hite? Vallási révület? Nem. Johanna „égi kiválasztottsága” csak arra alkalmas, hogy a többiekben pótolja az elvesztett önbizalmat, azt, hogy ésszel, erővel, ügyességgel az ellenség legyőzhető. A csodák, amelyekről hallunk, mind

a háttérben történnek, ha történnek egyáltalán és nemi a szertelen emberképzelet aggatja Johannára - magyarozatként. Előttünk Johannának mindig *önmagában* kell helyállnia hitéért, meggyőződéséért.

És ez a nehéz. Johannának nem azt kell eljátszania ez lenne a könnyebb akiért az ég csodákat tesz, hanem azt kell elhitetnie velünk, nézőkkel, hogy *ő az*, akiért az emberek önmagukat felülmúló tettekre vállalkoznak.

Csomós Mari Johannája pedig ilyen: nem az égé, hanem a földé. Nem istené, hanem Franciaországé. Már az első jelenetben, amikor először és utoljára látjuk női ruhában, akkor is. Pedig nincs könnyű dolga: túl sokat beszéltek róla, elég, ha felsrófolt kíváncsiságunkat ki tudja elégtíteni, nem hogy többet adjon a várt-nál. És többet ad. Azzal ad többet, hogy nem égi elhivatottságával akar győzni, hanem tiszta emberi elszánásával. Csomós Mari Johannájának ahogy mondani szokás - alaposan felvágta a nyelvét. Nem tiszteletlen a vár urával, csak éppen rácsap minden megingására. Fölénye a meggyőződés fölénye az ingadozóval szemben, a határozotté a határozatlan ellenében. A kapitány katona, s a maga törvényei szerint elveszítettnek látja a harcot. Johanna nem katona, és megnyerhetőnek látja a csatát. A maguk meggyőződése alapján mindkettőjüknek igaza van. A kapitánynak abban, hogy ez a hadsereg már nem győzhet. Johannának abban, hogy ez a hadsereg a fölkelő nép segítségével még megnyerheti a csatát. A kapitány csak a katonát látja, és ez kevés a győzelemhez, Johanna az embert is - és ez még győzhet.

Csomós Johannája naiv lelkesedéssel indul útján: szavaiból tűz árad, önfeledten, boldogan tud nevetni, mozdulatai szélesek, mindenkit átölelni akarók. Még úgy tudja, nem csak Franciaországot mentheti meg, de a franciákat is.

Mindebben semmi túlzás. Csomós Mari pontos szigorúsággal bontja ki a figurát, és nem enged a csábító túlzásoknak. A rázúduló csapások nyomán fokozatosan változik: eltűnik ajkáról a hangosabb nevetés, és ritka vendég lesz a mosoly. De már a mosoly sem a régi. Hiányzik belőle az önfeledt derű, az őszinte rácsodálkozás. Szomorkás mosoly ez, a sokat megélt emberé.

Egyszerűség, természetesség, mélyről fakadó emberi elszántság ___ ez jellemzi Csomós Johannáját. S ez a három szín, amelyre Csomós figuraépítkezése alapozódik, attól nyer állandó megújulást,

hogy a változóban a változatlan képviseli. Egy fiatal parasztlány egyszerűsége, természetessége magától értetődő. Egy királyavató győztes hadvezéré tiszteletet érdemlő. S mindezt egy, a halált oly könnyen osztó bíróság foglyaként vállalni - drámai vallomás az igazság mellett.

És ez a csúcspont: a drámáé is, Csomós alakításáé is. Megtántorodik. Halállal akarják sújtani valamiért, amit nem tud, nem ért. Menekülni, súgja a meg nem élt ember-lét remegése, tagadni, földadni mindent, amit kérnek - cserébe az éle-tért. De mi az élet Johanna számára? A bíróság fogságot ígér, holtig tartó cellát. Nekik ez is élet. Johannának nem. Visszautasítja ezt a kegyelmet, mert ez rosszabb, mint a halál.

Egyetlen hatalmas vallomás ez a monológ. Vallomás arról, ami nélkül nem szabad és nem lehet élni. Ami nélkül nem élet az élet. És vád is, vád azok ellen, akik még így is, bezárva, tömlőcbe csukva is életnek hiszik a test pusztá létezését. Csomós halkán, szinte suttogva indítja a monológot. Szavaiban csodálkozás bujkál. Csodálkozás, hogy *ezek* azt hitték, amit adnak, valóban kegyelem, és csodálkozás, hogy egyetlen pillanatig is elhítte, *ezek* kegyelmezni is tudnak. Csodálkozik Johanna - és ez a csodálkozás leszámolás is. Leszámolás : a halál vállalása. Még nem ítélték el, de ő már elszánta magát a halálra. Elfordul bírától, velük nincs többé dolga; hozzánk, nézőkhöz szól, nekünk vall az életről, arról az egyetlen életről, amelyet élni érdemes. Milyen életről beszél Johanna? Hirtelen nem is tudjuk, nem is értjük, csak érezzük. Érezzük a megforrósodó szavak tiszta, mélyről fakadó csengését. Pedig nagyon egyszerű dolgokról szól Johanna, az égről, a földről, a madarokról ... Egy torz idea ellenében a természetes életről. Nem hangos most sem, nem hangja erejével, hanem színével idomul a változó belső tartalomhoz. Csak az utolsó percben emeli meg egyetlen pillanatra a hangját, akkor, amikor széttépi a hamis kegyelmet adó papírt, aztán újra csendes. Mehetünk, mondja - vagy talán nem is mondja, csupán érzékelteti? -, mehetünk, itt többé dolga nincs, befejezte, elvégezte-tett. Ami még hátra van, a halál, a test dolga csak; a lélek, a szellem már elvégezte a maga számvetését.

És így is marad meg bennünk: emberként, aki tenni, cselekedni akart - és tudott -, s aki eszméiért vállalta a legnagyobbat: a halált.

- i - s

Az operettől a musicalig

Beszélgetés Németh Sándorral

Nehéz feladat a színpadon reális, igaz figurát életre kelteni. Csak tehetséges, élettapasztalattal rendelkező színésznek sikerülhet. Különösen nehéz a helyzete a színésznek akkor, ha tündérmesében kell a világról igazat szólnia.

Ilyen tündérmese az operett. A zene és nem a történet biztosította fennmaradását az utóbbi időben. És az, amit a színészek hozzá tudnak tenni a szerepükhöz.

Németh Sándor, *a Mágna Miska* című szerepében - ebben az igaznak legnagyobb jóakarattal sem nevezhető „tündérmesében” - sokat tudott elmondani a figuráról.

Sok szerepben dicsérték már Németh Sándort. A musicaltől az operettig szinte minden műfajban megmutatta, hogy a táncról az énekig, a beszédtechnikától az akrobatikáig, a színészmesterség minden eszközt birtokolja.

Nem véletlen, hogy korunk színháza egyre nagyobb súlyt fektet az univerzális színészek nevelésére, felkutatására. Hiszen a XX. század színházában a szöveggel egyenrangú szerepet játszik a zene, a tánc és a mozgáskultúra. Németh Sándor jól győzi a feladatokat. Ő az, aki minden prózai színházban, sokféle szerepben megállná a helyét. Ő az, aki megszemélyesíti a mai színház színészigényét.

„Vazsmegei gyerek vagyok! ...”

...ezt a mondatot mondja el legtöbbször Németh Sándor *a Mágna Miskában*. Ugyanazok a szavak és mindig más jelentenek. Mindig más a tartalmuk, más hatást váltanak ki a nézőből. Hol sajnáljuk, hol kinevetjük, máskor cinkos barátságot teremt. Minden érzelmi árnyalatot kikényszerít belőlünk, miközben szórakoztat. Valóban megmutatja annak a lovászfőúrnak a gondolkodásmódját, céljait, vágyait, akit alakít.

„Vazsmegei” gyerek vagyok. Nemcsak a színpadon, hanem a valóságban is. Szombathelyen születtem. Itt és a környező kisebb falvakban kismillió ilyen emberrel találkoztam. Volt köztük lovász is. Rengeteg embert ismertem meg. Azt sem tudom, hogyan történt, elkezdtem őket utánozni, parodizálni. Le-

ültem egy székre, és elgondoltam, hogy János bácsi, az öreg postás, hogyan adja át a levelet. Felidéztem a mozdulatait. Ehhez már fel kellett állni. Sikerült. Másoknak is megmutattam. Figyeltek, nem értették, azután egyszer csak kitört belőlük a nevetés . . . Felismerték az öreg postást. Attól fogva a fél várost utánoztatták velem. Még mindig csak némán. Az igazi nehézséget az okozta, amikor olyanokat is kellett parodizálnom, akiket nem ismertem közelebből. Ilyenkor né-hány jellegzetes mozdulat volt a trambulín. Például volt, aki mindig hátrasimította a haját. Ez magában még nem volt elég ahhoz, hogy ráismerjenek. A hangját is utánoznom kellett. Külön sohasem sikerült. Csak együtt, a mozgással. Ebből sokat tanultam. *A Mágna Miskában* is legalább egy tucat Vas megyei magára ismerhetne.

- *Színészi pályája hol kezdődött?*

- Győrben. A főiskolára nem vettek fel. A harmadik szűrőn kiestem. A győri színház szerződtetett. Itt játszottam két évig, majd az Operettszínházhoz kerültem.

- *Érződött a főiskola hiánya?*

- Kezdetben nagyon. Amikor a színházhoz kerültem, megint csak „visszanyomtam saját magamat a székre”. És töprengtem, kerestem a megoldást. Azután keveset ettem és aludtam, fizetésem nagy részét tanárookra költöttem. Meg kellett tanulnom beszélni, énekelni.

- *És a tánc?*

- Ez ment a legjobban. Minden különösebb tanulás nélkül, egyszeri megmutatásra el tudtam táncolni, meg tudtam oldani a legnehezebb feladatokat is. Éppen azért, mert jól ment, úgy gondoltam, mehetne még jobban is. Tehát táncolni is tanultam.

- *Mikor jutott erre idő?*

- Bizony nehezen gazdálkodtam az órákkal. De akkoriban furcsa módszert választottam. Mentem az utcán és közben valamilyen tánclépést gyakoroltam, hogy minél természetesebben hasson. Sokan azt hitték, örült vagyok. A hatást úgy sikerült a végletekig fokozni, hogy közben valami szép verset is szavaltam. Hiszen a beszéd is nagyon fontos volt. Ha meguntam a beszédtechnika gyakorlását, akkor skáláztam és szolfedzsiókat dúdoltam. Furcsa, elképesztő látványa lehettem a pesti utcáknak.

- *A szerep prózai részének megformálásánál mi a haszna annak, ha valaki magától értetődően táncol és énekel?*

- Nem szakad meg a játék egysége. Hogyha nem birtokoljuk a táncformákat, lépéseket annyira, hogy szinte már ösztönössé, mechanikussá válnak, akkor állandóan arra kell vigyáznunk, hogy hibát ne ejtsünk. Viszont, ha erőfeszítés nélkül meg tudjuk oldani a tánclépéseket, akkor a tánc nyelvén is elmondhatunk valamit arról az emberről, akit játszunk.

- *Van-e különbség egy operethős és egy musicalszerep színpadi életre keltése között?*

- Én arra törekszem, hogy ne legyen. Sohasem műfajt játszom, hanem valamilyen szerepet. Mindig egy valódi, élő embert szeretnék megmutatni. És a kicsit naiv operethősökben is meg lehet találni az igazit, ami köré aztán felépülhet a szerep. Megelevenedik az életre hívott alak, aki azután a mesevilágban, a mese adott keretei között emberien, hihetően mozog, viselkedik. A musicalnél ugyanez a helyzet. Az éneknek, táncnak itt is egyé kell olvadnia a szöveggel. A zene éppen úgy előreviszi a cselekményt, mint a szöveg. Fokozottan vigyázni kell, hogy ne essünk ki a szerep légköréből. A szereplő úgy énekeljen, táncoljon, mint ahogy beszél. Tehát az énekstílus, táncmozdulatai összhangban legyenek a megismerhető alakkal, jellemben, vérmérsékletben, minden egyéni adottságban.

- *Jelent-e nehézséget a zenében elmondott szöveg?*

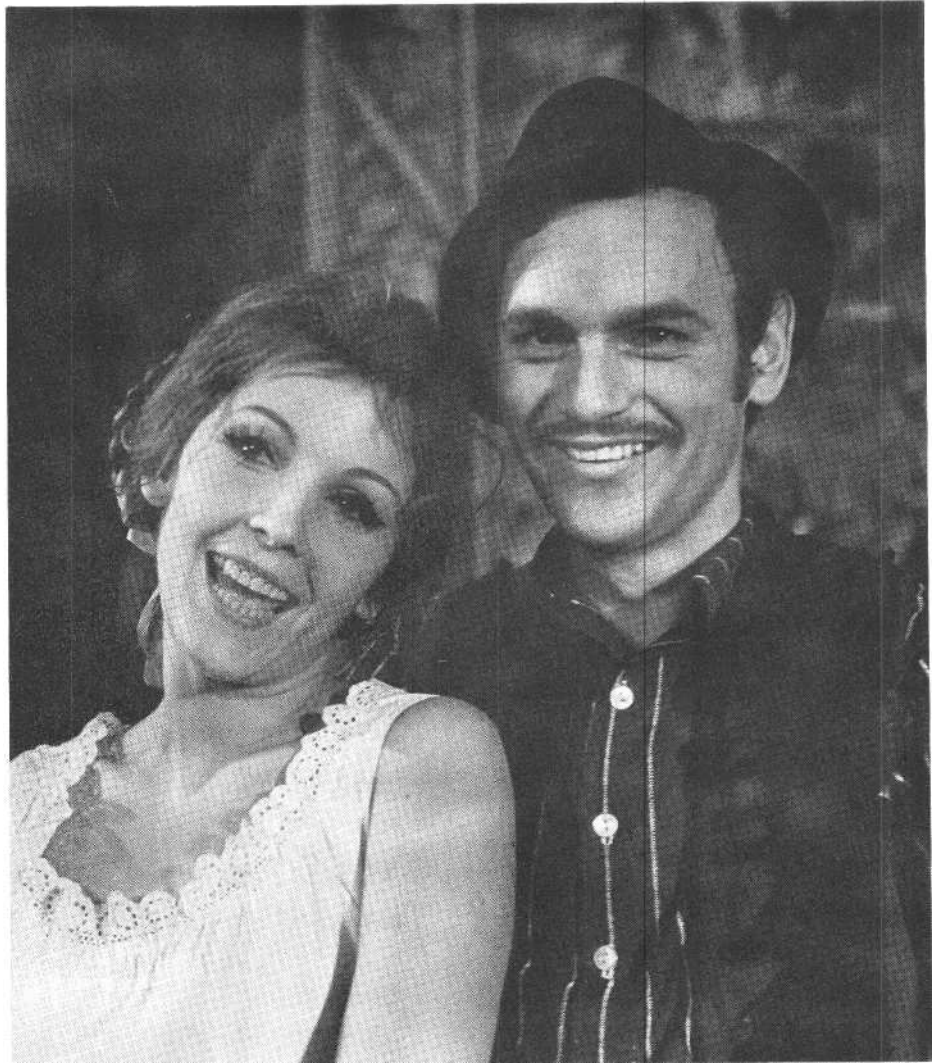
- Igen, hogy érthető legyen. Ez azonban nem muzikális, hanem akusztikai probléma. A musicalnél ezért különösen vigyázni kell a jó beszédtechnikára, hiszen itt a cselekmény döntő részét énekben mondjuk el.

- *Vannak különösen nehéz szerepek?*

- Minden szerep egyformán nehéz. Az olvasópróbától a bemutatásig rengeteget kell gyakorolni. Többet, mint egy prózai színésznek. Fizikailag is nagyobb az igénybevétel. A rengeteg táncbetét megköveteli a megfelelő kondíciót.

- *Mik voltak az első szerepei?*

- Mikor felkerültem a színházhoz, sokáig nem kaptam jelentős szerepet. Viszont annál többet „ugráltam”. Három főszerepbe kellett beugranom ahhoz, hogy végre hivatalosan is rám osszanak egy nagyobb feladatot, a *Hello, Dolly* kereskedősegédjét. Ezután szinte minden érdekesebb operethben játszottam. Meg-maradtam a musicalnél is. A munkamód-szerem nem sokat változott. Éppen úgy „ültem a széken”, mint kezdetben. Először belülről kell hogy kész legyek a figurával, csak utána tudom megmutatni.



Németh Sándor a Mágnes Miskában Kovács Zsuzsával (Iklády László felv.)

Németh Sándor minden este gazdagít egy kicsit a szerepen. Egy gesztussal, fintorral, kalapleemeléssel. A közönség újat kap. Egy váratlan „csönd” is új hatás, mert tartalma van.

- *Mik töltik ki ezeket a „csendeket”?* - Egy gondolat. Sohasem hatáskeresés vagy idézőjel. Azt hiszem, hogy a némaságban sok mindent el lehet mondani. Úgy gondolom, hogy minden előadásnak újnak kell lennie. Goethe írta: „Az ember akkor igazán ember, ha játszik, és akkor játszik igazán, ha ember. A színészre ez fokozottan vonatkozik. Nem lehetek fáradt, ha játszom.

- *A mai zenés színházban érez még lebejtőséget a rögtönzésre?*

- Nem. A darab legyen kész a bemutatón.

Az utóbbi időben Németh Sándor több prózai produkcióban is szerepelt.

- *Látta-e valamilyen hasznát a tánc tudásnak és a zenei képzettségnek a prózai szerepek megformálásánál?*

- Az embert legjobban a mozgása és a beszéde jellemzi. A testkultúra, a tánc tudás fejlesztésével ezeket a személyiségjegyeket mind élesebben hangsúlyozhatjuk. A járás is jellemző gesztus, és a rit

musérzéknek, muzikalitásnak nagy szerepe van a beszédben is.

Mik a legközelebbi tervei? Milyen szerepekre vágyik

- Szívesen játszanék prózát is. Szeretném kipróbálni magamat a zene és a tánc segítségével nélkül. Másik célom: minél több embert, típust megismerni. A karakterszínész egy kicsit alkot is. A szerzővel, rendezővel, dramaturggal együtt vagy inkább azoknak szerény és aláztos segítő társaként valóságra váltja az eszméit, bírál, leleplez, ítéel. Csak úgy játszhatok hitelesen, ha ismerem azokat, akiket képviselek. Sokat akarok még tanulni, hiszem még annyi mindent kellene...

Legalább hússzor hangzik el a színpadon: „Vazsmegyei gyerek vagyok! ... És a közönség derül ... Miska kicsit feljebb húzza a nadrágját, és kikacsázik a színpadról. Felzúg a taps. Még a vasfüggöny legördülte után is az egyszerű lovaszfiú köszöni meg a tapsokat. Mindenki elhiszi a mesét, mert volt valami, ami igaz volt. Amit Németh Sándor és a többi szereplő hozzátett a darabhoz.

négyszemközt

A szakma hosszútávfutói

Beszélgetés Csányi Árpáddal

A tervezők a színházi szakma „hosszútávfutói”. Míg a színész és a rendező nevét olykor már főiskolás korától „jegyzik”, és egy kiugrásával egy csapásra az élvonalba kerülhet, addig a díszlet- és jelmeztervezők többsége csak hosszú évek munkájával válhat elismertté. Csányi Árpád is több évi vidéki munkálkodás után lépett elő „az ismeretlenség homályából”. 1954-ben végezte el az Ipar-művészeti Főiskola színházi szakát, majd két évig a Fővárosi Operettszínház díszlettervezője volt, ezután Debrecenbe szerződött.

– Vajon miért ment vidékre?

– Velem is ugyanaz történt, mint általában azokkal a végzős fiatalokkal, akik pesti szerződést kaptak. Pesti színháznál nem lehet arra számítani, hogy fiatal tervezőként azonnal sok és nagy feladatot kapjon az ember. A főiskolán a tervező megtanulja az alapismereteket, de művészé érne igazán csak feladatokon lehet. Operettszínházi éveim alatt két önálló tervezési feladatom volt, egyébként inkább szcenikus vagy asszisztensi munkát végeztem. Úgy gondoltam, többre vagyok képes, és sokat kell önállóan dolgoznom ahhoz, hogy a szakmát megtanuljam.

– Hogyan váltotta be reményeit a Csokonai Színház? Mely tervezéseire emlékszik vissza a legszívesebben? Miért?

– A Csokonai Színház igazán jó iskolának bizonyult. Azt mondják, mélyvízbe dobva tanul meg az ember úszni. Számomra a debreceni színház volt a mélyvíz. A három tagozatú színházban próza, opera, operett állandóan egymás mellett van műsoron, és kamaraszínház is működik, így a különböző műfajok és a nagy bemutatás szám minőségileg, mennyiségileg egyaránt elegendő feladatot nyújtott. Az első évben nyolc darabot terveztem, közöttük Goldoni *Két úr szolgáját* és Verdi *Otelloját*. Arra, hogy mi volt a legkedvesebb feladatom, nagyon nehéz válaszolni, hiszen a tizenkét év alatt körülbelül száz darab díszletét terveztem a Csokonai Színház színpadára. Volt köztük jó és kevésbé jó, de fejlődésem szempontjából mindegyik jelentett valamit számomra, mind saját gyermekem. Egy-

kettőt azért tán mégis megemlítenék: *III. Richárd*, *Ahogy tetszik*, *Tévedések vígjátéka*, *Macbeth*, *Carmen*, *Fidelio*, *A köpeny*, *Aida*, *A szecsuanai jólélek*, *Bánk bán*, *Az öreg hölgy látogatása*, *Sirály*.

– Debreceni éve alatt is gyakran tervezett más, olykor fővárosi színházakban is. Mi hozta a fordulatot pályáján? Hogyan került a Nemzeti Színházhoz?

– Más vidéki színházak mellett néha az Egyetemi Színpadnak dolgoztam. A *Sirály* debreceni bemutatója után tette fel Both Béla a kérdést, hogy nem szerződnek-e a Nemzeti Színházhoz. A következő évben vendégként H. Barta Lajos *Kiáltás* és Komlós *Az Édent bezárták* című darabját terveztem a Nemzeti Színháznak. Gondolom, munkámmal meg voltak elégedve, mert a következő évben leszerződtek.

– A díszlet- és jelmeztervező a színházi alkotó kollektíva egyik tagja. Az adott mű, a szerző, a rendező és a konkrét színpad igényeinek, illetve adottságainak alárendelve kell dolgoznia. Hogyan egyeztethető össze ez a sokféle „determináltság” az önálló alkotómunkával? Hol kezdődik és hol végződik az egyéni intuíció szerepe a díszletek megtervezésénél?

– Alkalmazott művészetben mindig probléma az alá- vagy mellérendelt viszony, de csak azért, mert általában nem ismerik fel, hogy az alkalmazott művészetek is önálló alkotóművészetek. Ha egy szobrász egy adott térre szobrot, ha egy festő egy épületre mozaikot vagy freskót tervez, ha egy grafikus egy könyvhöz illusztrációt készít vagy fedőlapot tervez, tulajdonképpen alkalmazott művészi tevékenységet folytat. De úgy érzem, hogy akármennyire kötődik is a térhez, az épülethez, az illusztrálandó könyvhöz, mégis alkotóművészi tevékenységet folytat. A díszlettervezőnél, mivel egy alkotó kollektíva tagja, csak annyi a különbség más alkalmazott művészi tevékenységet folytató művészekkel szemben, hogy munkájában több tényezővel kell számolnia, és nehezebb meghatározni, hogy hol kezdődik vagy hol végződik az egyéni alkotó tevékenység. Ezt még az is befolyásolja, hogy hogyan áll össze egy-egy produkció alkotó kollektívája. A tervező már akkor elkezd dolgozni, mikor elolvassa a darabot. Van egy impressziója, amit papírra vet, bemutat a rendezőnek. Hogy mennyire találkoznak az elképzelések, az nagyon változó; van, amikor az első koncepció marad, és van, amikor több változat követi az elsőt, mert még a rendelkezőpróbákon is változhat a díszlet. A színészeknek

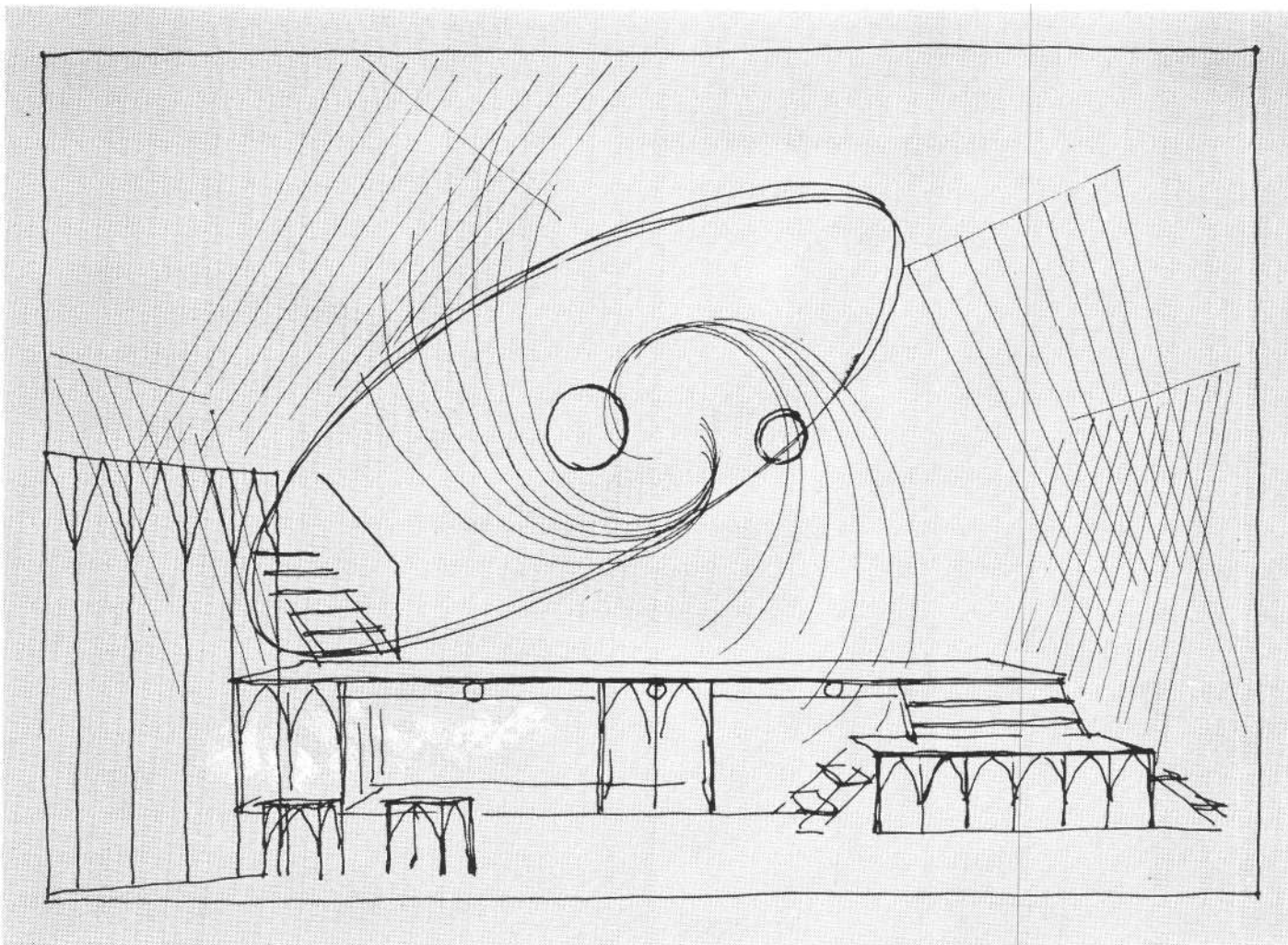
is vannak észrevételei, kívánságai, melyeket figyelembe kell venni, hiszen díszletelemekkel, tárgyakkal vannak a színpadon körülveve, ezeknek pedig segítenők kell munkájukat. Nem mindegy, hogy tudják-e használni azokat, hogy segítség-e számukra egy-egy elem avagy akadály. Ezen kívül vannak még olyan objektív tényezők, mint a színpad adottságai, műszaki lehetőségei, a kivitelező műhelyek, műtermek kapacitása, az ettől függő elkészülési idő, és a rendelkezésre álló pénz. Ezek a tényezők azok, amelyekkel már a munka lelegején számolni kell. A tervező alkotótevékenységét a színházi produkcióban nehéz körülhatárolni, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy minden, ami a színpadon van, vagy ami ott történik, az a rendező akaratából van és történik. Ám, ahogy a színész alkotóművészi tevékenységének alkotó jellege nem vitatható, úgy a tervezőnél sem kétes, hogy ő a látvány képzőművészeti alkotója.

– Véleménye szerint milyen az ideális kapcsolat a tervező és a rendező között?

– Az előző kérdésre adott feleletemben mondtam, hogy a produkció első-számú létrehozója a rendező. A rendező és a tervező munkája erősen összefügg a produkcióban. A tervezőnek azon kívül, hogy tudnia kell, milyen szellemben, felfogásban készül az előadás, tudnia kell minden olyan tárgyról, eszközről is, melyre az előadásban szükség van. Ez kiderül részben már a szöveggönyv elolvasásakor, de a rendezői felfogástól függően változhat is, és minden színpadra kerülő elem szoros része kell hogy legyen a kép egészének. A tervezőnek minden olyan dolgról, ami a színpadképet alakíthatja, befolyásolhatja, tudni kell, ez pedig csak egy nagyon szoros rendező-tervező kapcsolat esetén jöhet létre.

– Az ön utóbbi években tervezett díszleteinek többsége térszínpadra készült. Ez a mindenkori rendező elképzelése szerint alakult ki, vagy az ön egyéni koncepciójának eredménye?

– Azt hiszem, ez elsősorban az egyetemességi színházi kultúra fejlődéséből ered. Az egész világon egyre inkább tért hódít a térszínpad, olyannyira, hogy az újonnan épülő színházakat az építészek már úgy tervezik, hogy alkalomadtán a színház egy térszínpadot körülvevő színházzá alakítható. A görög, a római színház, a commedia dell'arte színpada, a középkori angol színházak is térszínpadok voltak, ahol a játék, a gondolat és a színész elhithető ereje volt a lényeg. A barokk színház



Csányi Árpád díszletterve Maróti Lajos Az utolsó utáni éjszaka című drámájához (Nemzeti Színház)

eredménye a kukucskáló színpad, a bombasztikus díszlet, mely nem mindig tud helyet adni a gondolatnak, a színész varázslatának. A ma embere igényli a tiszta, egyszerű formákat: a színpadon is csak az legyen, ami a hangulatot megteremti, és ami a gondolat kifejezéséhez szükséges. Csak térszínpadon lehet mellőzni mindazt, ami nem kell, ami elvonhatja a figyelmet. Tulajdonképpen ezekre a díszletekre nem is mondhatjuk, hogy térszín-padok, inkább azt, hogy térszínpad hatású funkcionális játékterek, melyeket a rendező egy-egy jó elem vagy rekvizit alkalmazásával jól használhat, és így egy-egy kisebb elem, egy-egy rekvizit realitássá válhat. A szokványos díszlet helyébe hangulatkeltő elemek lépnek és meghatározzák az előadás szellemét, stílusát.

Vannak-e a mai színházi képzőművészetben körülhatárolható irányzatok (például festészeti és építészeti stílus), és ha igen, melyek ezek?

- Vannak, de nem tudom, hogy körülhatárolhatók-e. Tudniillik egymás mellett megtaláljuk az építészeti és festészeti törekvéseket, és ezeken belül is a huszadik század összes izmusait. Hogy aztán az egyes országokban melyik fel fogásban készült díszletek fordulnak elő

túlsúlyban, az függ az adott nemzet karakterétől, a színházi tradícióktól stb.

- Jut-e ideje más tervezők munkájának megtekintésére? A külföldi előadások és dokumentációk alapján és azokkal összehasonlítva milyen összehasonlása alakult ki a magyar díszlettervezés jelenlegi színvonaláról?

- Egyrészt a színházak központi műtermében elkészülés közben majdnem minden kollégám munkáját látom, aztán a színpadon is megnézem. Külföldi előadások díszleteit könyvekből és egyszerűen külföldi utazásaim alkalmával láthatom. Ez nem sok, de azért összehasonlítást tenni elegendő. Nem a tervezés színvonalában van a különbség, hanem az adott lehetőségekben, melyek sok esetben nagyon gátolják az előrelépést. A műterem, ahol az összes pesti színháznak a díszletét készítik, egy olyan épületben van, ahol valamikor csak a Nemzeti Színháznak dolgoztak, most pedig előfordul, hogy három-négy darab díszletet munkálkodnak egyszerre, ha ugyan egyáltalán van, aki megcsinálja. Az új anyagokkal való próbálkozás, kísérletezés itt, mondhatni, teljesen kizárt dolog. A szűk anyagi keret, a rövid elkészítési idő olyan probléma, amelyet rövidesen meg kellene oldani, hogy reális összehasonlítást tehessünk a környező országok

és a magyar díszlettervezés színvonalá között.

- Van-e díszlettervezői vágyálma, szokott-e konkrét előadásoktól függetlenül is díszletet tervezni?

- A díszlettervezés egy kollektív művészet része, teljesen irreális tevékenység lenne rendező, színész és a többiek számításba vétele nélkül terveket csinálni. Az csak kép vagy makett maradna.

- Miként látja a színházi kritikán belül a tervezői munka megbecsülését? Ön szerint a sajtóban megjelenő színházi kritikáknak a rendelkezésükre álló szűk keretek között mire kellene a díszletet illetően elsősorban figyelemmel lennie?

- Mi lehet csinálni, ha csak ennyi hely jut számunkra? Azt hiszem, a drámáról kellene kevesebbet írni, és többet az előadásról, akkor több hely jutna a tervező munkájának értékelésére is.

- Ha egyetlen díszletét küldené el egy világkiállításra, melyik lenne az? Miért?

- Nemrég mutatták be a Nemzeti Színházban Maróti Lajos darabját, Az utolsó utáni éjszakát, most ennek a díszletét érzem eddigi legjobb munkámnak. És ezután talán majd azt, amit most fogok csinálni.

Barta András

Az ember tragédiája a rádióban

Beszélgetés Barlay Gusztáv rendezővel

Madách születésének 1950. évfordulóján, január közepén mutatta be a magyar rádió *Az ember tragédiája* rádiófelvételét, s ezzel egyszersmind régi adósságát is törlesztette. Egészen minimális szöveg-húzással került hangszalagra a mű, s a helyenkénti rövidítést az adott szövegrész kifejezetten vizuális jellege indokolja is.

Müntha oratórium lenne, úgy kezdődik a Madách-mű rádióadása. S ezt az első benyomásunkat összehatásában a rádiófelvétel végig megőrzi.

– A rádió teljesen egysíkú valami, s így magától értetődően tisztul le benne, akárcsak az oratóriumban, a szöveg, a szöveget kísérő zene vagy zaffeffectus. Egyrészt tehát önkéntelenül is e műfaj felé tendál; másrészt viszont úgy érzem, én nem oratóriumot rendeztem. Én a drámát akartam megrendezni. Bár elképzelhetőnek tartom, hogy egyszer kifejezetten oratóriumnak rendezzék meg a Tragédiát - színpadon. Nyilván azért is, mert annyiféleképpen megközelítették már, de azt hiszem, oratórium még nem készült belőle. Úgy 1935 36 táján Németh Antal csinált egy Tragédia-felvételt a rádióban, s ez eredeti rádiófelvétel volt. A próbák folyamán az is felmerült, hogy talán 1943-ban is készült egy felvétel, de erről senki nem tudott közelebbit. Annyit mindenesetre sikerült ki-nyomoznom, hogy körülbelül 35 évvel ezelőtt valóban hangreceptre vették a *Tragédiát*; ez azonban sajnos, nincs meg a rádió archívumában. Kiselejtezték - jegyezte meg az archívum kezelője érdeklődésemre. Később aztán, kerülő úton, tudomásomra jutott, hogy a lemezfelvétel egy példányát az Iparművészeti Múzeum portása őrzi - tudniillik ezt a hangreceptet boltban árulták -, s bár el-adni nem akarja, szívesen elcserélné valami régi, tánczenelemezre. Meg fogom szerezni, már csak kuriózumként is.

– *Vajon a rádió adta „egysíkúságból” következnek-e, hogy az álomképek, vagy mondjuk így: az álomszínpadai események sem az elején, sem a végén nem válszatódnak el semmi-féle élesebb hatáselemmel, jelezvén, hogy ez*

másféle létezés, más jellegű valóság Ádám és Éva számára?

– Nem, ezt szándékosan kerültem el. Nem tartottam indokoltnak. Mindig az író a kiindulópontom, s a szövegből minden kiderül. Shakespeare a legjobb „rádiószerző” is ezért, hiszen pontosan elmondja az időt, a helyszínt, a szereplők nevét, mivel nem bedíszített színpadra képzelt el darabjait. Nem kívántam te-hát semmi olyasmit effektusokkal belemagyarázni a műbe, amit az író nem írt meg, ami ellentétes az író mondanivalójával. Van persze saját véleményem, s ez valahol mindig kicseng, de nem tartozom a „megmásító” rendezők közé. *Az ember tragédiájának* volt olyan rendezése, melyben valamelyik portálnál egy dublőr és egy dublöz aludtak az előadás alatt, jelezvén ezzel, hogy Ádám és Éva tulajdonképpen alszanak, s ami itt történik, azt álmodják. Szerintem eléggé kezdetleges megoldás az ilyesmi. Bízom abban, hogy felnőtt emberek hallgatják a rádiót - aki nem az, úgyis elzárja -, s úgy vélem, a szövegből elég világosan kiderül - vagyis kiderült, mert Madách úgy írta meg -, mikor bocsát álmat Lucifer az emberpárra, s mikor ébreszti fel őket. Annyi zenei effektust minden képhe, illetőleg a képeket elválasztó zenei átkötésbe belekomponált a zeneszerző Decsényi János, azért jelzi az álom folytatását. A tulajdonképpeni zenei átkötés ugyanis mindig három részből áll: az előző kor bukása, álom s a következő kor. Annak a bizonyos hárfamotívumnak tehát, mely hol burkoltan, hol kicsit direkterben jelentkezett, az a funkciója, hogy jelezze, mint mondtam, az álom folytatódását. Persze ahhoz, hogy határozottan felfigyeljen az ember erre a vissza-visszatérő motívumra, eléggé értő zenei fülre van szükség, de a hiánya sem okoz értelmi zavart.

– *Lucifert Bessenyei alakítja. Az a Bessenyei, aki nagyszerű, mély, öblös orgánumával mint az Úr hangja „jelent meg”, fenyegetett mindig színházi Tragédia-élményeinkben. Bessenyei most hízelkedő, nyájas, meleg hangjaival játszik, a halk és sima hangok, az egész hangvétel Bessenyei színészetén belül is igen izgalmas, egy kicserélt, visszajára fordított Bessenyeiről árulkodik. Mi Lucifer szerepe abban *Az ember tragédiájában, amelyet a rádióban hallhattunk?**

– *Mi Lucifer szerepe?*

– *Igen. Mert hogy ez a majdhogynem jóságos, szelíd, gyakran jóízűen fel-felnevető Lucifer semmi esetre sem idézi meg az ördögi an-*

gyal sátánvoltának tragikumát és félelmességét, de nem is a hűvös, bölcs játékmester, aki megrendezi Ádám és Éva számára a történelmet.

– Ezekhez a Lucifer-felfogásokhoz nekem semmi közöm sincs. Hogy úgy mondjam, még Lucifer-felfogásom sincs. Számomra a *Tragédiának* nem három, hanem négy főszereplője van. Hogy terjedelmében a negyedik szerep rövidebb, mint a másik három, az lényegtelen, hisz súlyában annál jelentősebb, azért is játszatom Sinkovitscal. Miről szól a *Tragédia*? Arról, hogy van két nagy erő, két nagy hatalom, két nagy szellem, s ezek viaskodnak egymással. Sokszor egészen gyermetes módon: ki tudta ezt hamarabb, ki volt hamarabb, ki az erősebb? Én vagyke az első vagy te? Még szó sincs az emberpárról, s már kitört kettejük között a viszály. Mindegyikük a maga igazát bizonyítandó használja fel a két nyomorult élőlényt, az emberpárt. De *összeütközésük* a mű két tartópillére, az elején és a végén. Hogy Lucifer jóságos néha? Hogyne lenne az, amikor az a célja, hogy magának szerezze meg az embert. A „másik” se hagyja, s végeredményében egyikük sem tudja megadni az embernek azt, amitől megtalálhatná várva várt boldogságát. A meccs persze valahol mégiscsak eldől, hisz a szövegből pontosan levezethető: az Úr egy jöttányival sem ad többet át a darab végén, „elért eredményül” az embernek, mint amiért Lucifer harcolt, lázadt, szembeszállt. Így a két nagy erő harcában az ember nem találja meg a boldogságát, csak labdázni vele, mert minden új kép úgy kezdődik, hogy igen nagy lendülettel, hívással, akarással neki-fog, aztán minden esetben megbukik. Valamennyi kép Ádám bukásával *végződik*. Nem tudok tehát arról beszélni, hogyan képelem el Lucifert, mert a nagy meccs egyik résztvevőjének tartom.

– *Sinkovits az Úr hangjaként mindjárt a játék elején megragad emberségével, természetességével, s a színházi előadások sokszor rossz élményű mikrofon géphangja után felrázóan friss atmoszférát teremt.*

– Elszántan arra törekedtem, hogy semmi se legyen „géphang”; nehogy tri-viálissá vagy földöntúlivá váljék.

– *Lucifer viszont mintha túl visszafogott lenne. Kicsit balga szójátékkal élve, Kohut Magda olykor tragikus mélységű Évájának s Ádám alakjában Mécs Károly férfiúi hősiességének és hősködésének hitelesebb ereje van, mint Lucifernek, aki „Erő és Hatalom”. Felvetnék egy példát. Mikor Lucifer a falanszter-*

képben mintegy megdermeszti Ádámot, mondván: „Álomkép, ne mozdulj! Érezd kezem-nek végzetes hatalmát” - nem hiszem el, hogy Ádám érzi, s nem tud mozdulni. Nem biztos, hogy csak azért nem, mert Lucifer hangja hűvös és nyugodt, hisz ha „végzetes” akarna lenni, az nyilvánvalóan illusztratív és nevetséges hatást tenne.

- Amit maga számon kér, az mégiscsak a XIX. századi színjátszás. Színházi példával válaszolok. Nem lehet eljátszani, hogy „király vagyok”; rossz színész az, aki királyként akar járkálni a színpadon. A többieknek kell eljátszani a viselkedésükkel, hogy ő a király.

- A színházban a jelenlevők jelenléte teremt szituációt, s a király a szituációtól király. De vajon egy hang játékban is lehet ekképp királyt teremteni?

- Ha azt hallom, „ne mozdulj”, s ezt csend követi, tudom, hogy emögött van valami. Erő. S éppen a beállt csend bizonyítja, hogy nagy erő.

- A végén Lucifer váratlanul felhagy jólféüljt jópofaságával, és dühbe gurul.

- Mert elvesztette a játszmat. Azt hitte, ha megadja az embernek a gondolkodást, cserébe az majd úgy lép fel a másik nagy erővel szemben, hogy ezáltal neki biztosítsa a győzelmet. Holott szerintem épp a gondolkodás képessége az „ember tragédiája”.

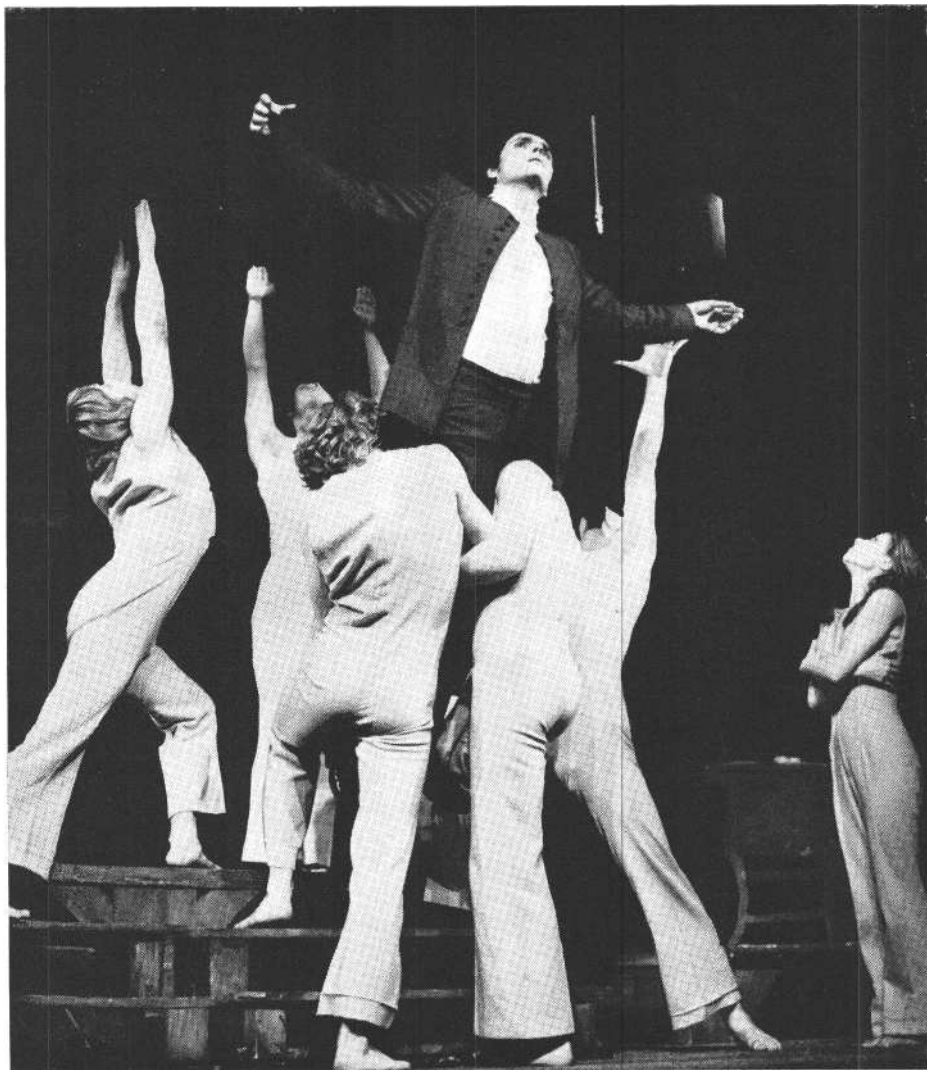
- Mi a célja Lucifernek az eszkimóképpel? Ez újra csak színházszempontú kérdés, mert hozzászoktunk, hogy ennek a képnek a látványa kelt elsősorban „iszonyatot”.

- Számomra az eszkimóképp nem a megszokottat jelenti. Ádám és Éva minden képben találkoznak. Eleve együvé tartozásukat meg is beszéljük. Egyek. De az utolsó képben - valamikor az időben, talán már napjainkban - az emberek már nem ismerik meg egymást. Két ember, aki tizenégy képen át együtt volt, elmegy egymás mellett...

- A rádiófelvétel legatmoszferikusabb részei már hanganyaguknál fogva is, érthető módon, a tömegjelenetek. Az egyes történelmi képeket bevezető zenei motívumok jellegzetes hangulatot teremtettek az egyes képeknek, anélkül, hogy a „korzene” igényével akartak volna hatni.

- Nem a kort kellett jelezniök, hanem a drámát előrevinniök. A drámát viszont a nép viszi -- mint a történelemben is. A nép hangja emberi hang, s ezeket a jellegzetes hangokat vittem végig a történelmen.

Saad Katalin



Petőfi Sándor: Az apostol (Irodalmi Színpad). Oszter Sándor (Szilveszter) és a Dominó Együttes (MTI Fotó - Keleti Eva felv.)

Az Irodalmi Színpad jövőjéről

Beszélgetés Keres Emil igazgatóval

- Bizonyára nyomós okok készítették arra, hogy a Thália Színház gondjai mellett az Irodalmi Színpadéit is vállára vegye. Milyen elgondolások vezették erre a lépésre?

- Második műzsámnak, második műfajomnak érzem az irodalmi pódiumot. Mondhatnám úgy is, hogy összenöttem az irodalommal, otthon érzem magam az irodalmi életben, szinte személyes ez a kapcsolat. Így évek során át önkéntelenül is készültem erre a feladatra. A legdöntőbb azonban, hogy a jelenlegi igények egybeestek személyes elképzeléssel, vagyis azzal, hogy az Irodalmi Színpadot a magyar irodalom fórumává és az előadóművészet otthonává tegyük.

- Mielőtt ezeket az elképzeléseket kifejtjén, hadd kérdezzem meg: hogyan vélekedik az Irodalmi Színpad és a színházak viszonyáról általában?

Európai körutam során - a Szovjetunióban, Csehszlovákiában s a nyugati államokban is - többek között azt vizsgáltam, hogy van-e ott ilyenfajta tevékenység, és mennyiben kapcsolódik a színházakhoz. Igyekeztem tehát a hazai eredményekne a kontrollját megkeresni. Bár ez a téma külön fejezetet igényelne, annyit megállapíthatunk, hogy kifejezetten ilyen zsánerű színpad - amely állami támogatásban részesül - nincs, s ez már önmagában félmjelzi a hazai tevékenységet. Ugyanakkor tény, hogy a színházak mellett műfaji rangra lépett a drámán kívüli irodalom megszólaltatása. Tervünk, hogy a Színházi Intézettel karöltve olyan nemzetközi szimpoziont rendezzünk, melynek alaptémája a műfaj támogatása, illetve hitelének megerősítése lenne. Magyarországon az előadóművészetnek rendkívül nagy hagyománya van, és ennek története ugyancsak feldolgozásra vár. Az Irodalmi Színpad megalakulása éppen ezért volt nagyon jelentős állomása a műfajnak, s a vállalkozás érdeme a szó szoros értelmében elévülhetetlen.

Versen és drámán kívül az irodalom minden más műfaj elsősorban olvasás-

ra íródik és íródott. Verset mondani, helyesebben versüket mondani, ezek szerint csak költőnek lenne szabad. Egy könnyen előrántható, kicsit szubjektív indoka mégis van annak, hogy mi, színészek verset mondunk. A következő: elvárják, igénylik. Ha vitatottan és egy kicsit körülírottan is, a vers költészet-esztétikai megfogalmazása a következő: hangtani ritmus. A hangtani elnevezésben pedig a megszólalás feltételezése is jelen van. Ezért a versmondást, azt hiszem, jogosan tekinthetjük a vers élete egyik tulajdonságának.

- *Említette, hogy az állami elképzelések - tehát mintegy a megrendelő elképzelései - egybeestek a személyes elgondolásokkal. Kérem, szöjlon néhány szót erről.*

- Hármasként célkitűzésünk van. Az Irodalmi Színpadot szeretnénk a magyar irodalom fórumává tenni. Ez elképzelhetetlen a Magyar Írók Szövetségével való szoros együttműködés nélkül. Az Irodalmi Színpad felolvasó színház is szeretne lenni, s ez eleve feltételezi a kritikusok bevonását, a publikáció és a figyelemfelkeltés kérdését. Célunk, hogy a színpadot a magyar irodalom saját színházának tekintse. Ide szeretnénk koncentrálni a magyar írókat, nem utolsósorban az íróolvasó találkozó rangosabbá tételével.

- Mint már említettem, egyben az előadóművészet és előadóművészek otthonának is szánjuk az Irodalmi Színpadot. Szerencsés helyzet - amit nem utolsósorban a rádióknak és még inkább a tévének köszönhetünk -, hogy színészeink és rendezőink egyaránt otthon vannak a drámán kívüli irodalom megszólaltatásának műfajában. Ezért úgy is fogalmazhatom a feladatot, hogy valamennyi színházunk irodalmi kamaraszínházává szeretnénk válni, beleértve a vidéki színházakat is.

- A fentiekkel egyenrangú feladatnak tekintjük a közművelődési programot, amelyet két alapvető dologban körvonaloznánk. Egyrészt az irodalmi érdeklődést felkelteni, ahol még ez nem történt meg, másrészt további olvasásra ösztönözni a már érett, felnőtt közönséget.

- *Úgy gondolom, az elvi körvonalazás - ami már önmagában komoly horderejű koncepció - után meg kell kérdeznem a gyakorlati programról is. Hogyan válnak valóra tehát a fenti célkitűzések ?*

- Rendkívül sokrétűen. Állandóan műsoron tartjuk - tehát repertoárszerűen - a magyar klasszikus költészetet Petőfitől Radnótiig. A világirodalom klasszikus lírikusainak évfordulóktól

függetlenül - évente két estet szentelnénk. Jelenkori költészetünket változatos formában kívánjuk bemutatni: egyrészt nagyjaink szerzői estjeivel (ilyen volt például az Illyés-est) ; felnőtt költészetünk szerkesztett közös estjeivel (kötekekhez igazodva), továbbá a fiatal költők fórumával, ahol mestereik és bírálói is hangot kapnának. A költészet mellett - azzal párhuzamosan - a kisepika is pódiumra kerülne. Folyóiratesteket, műfordítói esteket kívánunk rendezni, megünnepelni a hazai és külföldi irodalmi évfordulókat; műsorral várnánk a külföldi íróvendégeket, és természetesen nekünk is ünnepünk a könyvhét, valamint a Költészet Napja.

- Gondolunk olyasmire is, hogy a különféle izmusok szerkesztett estekkel kapjanak megfelelő illusztrációt, természetesen a gondolati és társadalmi háttérrel megvilágításával. Nagy segítség ebben a Gondolat Könyvkiadó hasonló sorozata.

- Olyan színésportrékat szeretnénk bemutatni, amelyek kifejezetten önálló irodalmi estek is egyben, avagy ars poeticus vallomások, s itt helyet kapnának a drámai műfaj színpadon ritkán jelentkező reprezentánsai (poémák, drámai költemények, könyvdrámák).

- Az egyes műfajoknak önálló vagy szerkesztett esteket szánunk. Meg akarjuk szólaltatni a határokon kívüli magyar irodalmat. Tankönyvkiegészítő szerepet is vállalnánk: az időhiányt és a szemléltetési nehézségeket orvosolandó egyes esteket az iskolában tanított anyag bemutatásának szentelnénk. Ugyancsak közművelődési programunk érdekében, az irodalmi igény felkeltése végett, ellátogatnánk a művelődési otthonokba. A horizont szélesítése céljából meg akarjuk nyerni partnerünknek a Szocialista Kultúra hálózatát. Végül feladatunknak tekintjük, hogy segítséget adjunk az amatőr mozgalomnak is.

- *Ebben a valóban gazdag programban szerepelt egy utalás az iskolákra is. Az Irodalmi Színpad törzsközönségét jobbra a fiatalok alkották. Számít-e rájuk továbbra is a színpad ?*

- Feltétlenül. Sőt, olyan szándékaink vannak, hogy kimenjünk az iskolákba és az irodalmi tanterv keretében úgynevezett szemléltető órákat tartunk. Ennek érdekében közös terv készül a Fővárosi Tanács Művelődési Osztályával. Én már részt is vettem efféle órán - mondhatnám úgy is, hogy tartottam ilyen órát -, de önálló estekkel is szí-

vesen segítenénk az iskolákat, amint erre ugyancsak volt példa a múltban.

- *A programmal kapcsolatban engedjen meg egy utolsó kérdést: mik a köze jövő tervei, vagyis ebben a szezonban milyen újdonságokkal jelentkezik az Irodalmi Színpad ?*

- 1973 tavaszán három évfordulót ünneplünk: Csokonaiét, Bálint Györgyét és Majakovszkijét. Bálint György-estünket például úgy kívánjuk bevezetni, hogy Boldizsár Iván, aki Bálint György jó barátja volt - kortársakkal beszélgetve - idézné fel az író alakját. Puskin *Anyeginjét* és Radnóti *Töredékeket* tervezzük még erre a szezonra, valamint a Nemzetközi Költőtálalkozó megrendezését. No és nem utolsósorban a jövő évad terveinek kialakítását.

- *Utoljára hagytam azt a kérdést, amivel talán kezdenem kellett volna: mi a véleménye az irodalmi színpadi műfaj elméleti vonatkozásairól, továbbá a színpad és a kritika viszonyáról ?*

- Nagyon lényegesnek tartom mind-két kérdést. Okkal vetődhet fel ugyanis bárkiben a kétség a drámán kívüli irodalmi műfajok megszólaltatásáról. Szerintem egyetlen szempont teszi mindezt jogosulttá, mégpedig az igény. Az egyre nagyobb társadalmi igény. Ezzel azonban alapvető tilalmak is együtt járnak: a színészeknek, a rendezőnek nem szabad a mű elé tolatkodnia. A megszólaltatásnak olyan indítékúnak kell lennie, hogy fel tudjon mutatni valami hangsúlyosabbat; mind a maga, mind a közönség szempontjából gondolatébresztő legyen a bemutatás. Elengedhetetlen éppen ezért a kontaktus megteremtése, amiből következik, hogy az irodalmi színpadi műfaj nagy egyéniségeket tételez fel és követel.

- Ami a kritikát illeti, elsődleges feladatnak érzem egy kritikai mérce felállítását. Ehhez viszont az szükségeltetik, hogy a kritika ne alkalmoszerűen foglalkozzék a műfajjal, hanem állandó kapcsolata legyen vele. Úgy érzem, hogy a SZÍNHÁZ nemcsak az elméleti problémák megoldásában lehet az Irodalmi Színpad segítségére, hanem kritikai funkciójában is. A figyelő, segítő, vitatkozó barátnál nincs jobb szövetséges, s a folyóiratban én ezt a szövetségest vélem megtalálni.

Lux Alfréd



Rádiós beszélgetés Malonyay Dezsővel a vidéki színházokról

A Rádió színházi „folyóiratában”, a Színházi Magazin 1973. január 7-i adásában a műsor szerkesztője, Benkő Tibor eszmecsere-t folytatott Malonyay Dezsővel, a Művelődésügyi Minisztérium színházi főosztályvezetőjével. Mivel az interjú kapcsolódik Molnár Gál Péter: Vidék? Vidéki című, lapunk 1972. novemberi számában megjelent írásához vitatkozva a cikk egynemely megállapításával, vagy továbbgondolva a felvetett gondolatokat, feladatokat, úgy gondoljuk, közöljük a beszélgetés némileg rövidített változatát.

a közművelődés és a közművelés kérdéséről rendszeres viták folynak, sőt: alapvető határozat született erről, s működik egy magas színvonalú testület, amely e

Benkő Tibor: *A magyar színházi életnek régi, megoldatlan gondja a fővárosi és vidéki színházak egyenlőtlen helyzete. Ez - nagyjából - abból adódik, hogy Budapestre koncentrálnak a szellemi élet. Aki a fővárosban színész, ott van a lehetőségek tárházánál. Gépkocsival, busszal, villamoson negyedórát alatt eljut saját színházába, a rádióba, a televízióba, a szinkron- és a játékfilmgyárba. Magyarán: sokkal könnyedebben hozzáfut az országos hírnévhez, mint az, aki a fővárostól távol, meglehetősen elfoglatva él. Tegyük mindjárt hozzá, ez a jelenség nemcsak a színházi életben fedezhető fel, sajnos, a társadalom más területein is. Országos probléma ez. Lapok, folyóiratok cikkeznek róla, s számtalan törekvés, határozat, jelentős forintösszeg kívánja megváltoztatni - ipartelepítésekkel és egyebekkel - a meglévő, kétségkívül egészségtelen Budapest-centrikusságot. A Színházi Magazin természetesen csak a saját háza táján akar körülkérni. Erre kiváló alkalmat adott Molnár Gál Péter cikke, mely úgy érzem, sok érdekes, egyben vitatható nézetet sorakoztat fel a vidéki színházak helyzetéről. Erről szeretnék szót váltani Malonyay Dezsővel, a Művelődésügyi Minisztérium színházi főosztályvezetőjével, s egyben sajnálkozni, hogy a cikk írója, az ismert, kiváló színházi kritikus, Molnár Gál Péter nem vállalkozott a beszélgetésben való részvételre. Aligha van mód arra, hogy a nagy visszhangot kiváltó írást részletesen ismertesse. Egyébként a folyóirat cikke csak alkalom arra, hogy a vidéki színházi életéről beszéljünk. Nem szeretnék belebonyolódni a tanulmányokba, abba a részébe, mely azt fejtegeti, hogy a rádiózás, a televíziózás adhat-e művészi fejlődést, kibontakozást, segítséget a művészi pálya kiteljesítéséhez. Molnár Gál kategorikusan válaszol: nem adhat. Majd hozzáteszi: a rádiózástól nem gazdagodik a színész, inkább csökken művészi ereje. Csak kereseti forrásként üdvözölhető a vidéki színészek szempontjából a rádiózás. Így látja ezt Ön is?*

Malonyay Dezső: Nem. Ma, amikor

magas színvonalú testület, amely e kérdéssel törődik, én azt hiszem, a rádió közművelő munkájában fontos szerepe van a színésznek. A rádió belülről a színész művészi munkája olyan önállósult, tiszteletre méltó teljesítmény, amelyet joggal lehet a televízió és a film mellé állítani.

B. T.: *Én még hozzátenném azt: a vidéki színészeketől nem lehet megkérni, hogy ne lépjenek túl megyéjük határain, s csak egy-egy megye lakossága ismerje őket. A rádiózás, a televíziózás, a szinkronmunka nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a színészt, különösen a vidéken élő színészt az egész ország megismerje.*

M. D.: Ez természetes, hiszen megfordítva is így van. A budapesti színészek, akik személy szerint ritkán fordulnak meg vidéken, nyilvánvaló módon a rádióban, a televízióban vagy éppen a filmvászonon jelenhetnek meg, és tehetik magukat láthatóvá-hallhatóvá az ország egész lakossága előtt.

B. T.: *Örvedetesnek érzem azt a jelenséget, hogy a legutóbbi években-hónapokban egyre több ismeretlen hang, ismeretlen arc jelenik meg a rádióban, illetve a televízióban.*

M. D.: Valóban így van. Hiszen a vitát kiváltó alapakció, a *Nem budapesti színházak vetélkedője*, tulajdonképpen azt a fő célt kívánta elérni, hogy megismertesse a vidéki színészeket, olyan sokszínűségükben mutassa be őket, ahogy ezt a rádió engedi.

B. T.: *Most valóban nem lenne értelme belemenni ebbe a speciális rádiós műfaj vitába, mert - gondolom - erről már más fórumokon is beszéltek és beszélni fognak. Molnár Gál Péter annak, ad hangot a későbbiekben, hogy a színész elsősorban anya-színházában dolgozzék. Maradjon elég szabad ideje az erőgyűjtésre, újratöltődésre, s felveti, hogy a vidéki színészek fizetését rendezzék, sürgősebben, mint a fővárosiakét, te*

remtsenek rendet lakáskörülményeikben. Én még azt is hozzátenném egyébként, hogy a fizetés és a színészlakások helyzete városonként más és más. Van-e törekvés arra, hogy ezen a téren ne legyen olyan nagy különbség egyes városok, illetve egyes színházak között?

M. D.: Talán először az első - és egyszerűbb - észrevételre válaszolnék. A vidéki színészek fizetését két esztendővel ezelőtt rendeztük. S elsősorban az övéket rendeztük, s ma a vidéki színészek átlagbére elérte, sőt, helyenként meghaladja a fővárosi színészekét. A gond most fordított. A fővárosiakét kellene rendezni. Ami a lakáskérdést illeti, nyugodtan mondhatom, hogy azokon a helyeken, melyekre Molnár Gál Péter elsősorban gondolhatott - Győr, Kecskemét - a színészek lakásgondjaival komolyan foglalkoznak, két éven belül ez a probléma itt is megoldódik.

B. T.: *De azt el kell ismernünk, hogy pillanatnyilag éppen Győrben, Szegeden, Kecskeméten meglehetősen rossz lakáskörülmények között élnek a színészek.*

M. D.: Igen, ezt elismerem. De tudomásul kell vennünk, hogy az egész országnak vannak lakásproblémái, gondjai, még akkor is, ha egy szakmán belül nyomasztóbbak ezek a gondok.

B. T.: *A vidéki színészek lakásgondja a vidéki színházak helyzetét is nehezíti, hiszen emiatt nehezen tudnak, új - fiatal vagy idősebb, 'ismertebb' - színészt szerződtetni, s ez akadályozza művészi fejlődésüket is.*

M. D.: Nagyon boldog lennék, ha ezt az egész kérdést a lakásügyre lehetne redukálni. Nem lakáskérdésről van csak szó. Hadd mondjam el, hogy Kaposvárra, Szolnokra vagy legutoljára Szegedre nem kevesebb, mint hat-nyolc, sőt Kaposvárra tizenkét fiatal színész önelhatározásából jelentkezett, bár ismerték a feltételek rendkívüli mostohaságát. Azért jelentkeztek, mert úgy vélték, olyan alkotóközösség jön létre ezeken a helyeken, amelyért mindezt érdemes vállalni.

B. T.: *Bevált-e az a rendszer, amely szerint a színházak egy-egy megyei tanácshoz tartoznak? Ennek következtében - sokan így vélik - kisebb hatáskörű a központi irányítás és támogatás. Kétségkívül úgy tűnik, hogy azokban a megyékben, ahol a megyei tanács szívéhez közel áll a színház, ott kedvezőbb a helyzet, másutt viszont jóval rosszabb. Nem kellene-e ezen központilag változtatni?*

M. D.: A megyei tanácsok irányításával működő színházak helyzete, nyugodtan mondhatom, évről évre jobb.

Mi a legteljesebb összhangban és egyetértésben vagyunk abban a megyei irányítószervekkel, hogy mikor melyik tényezőt kell erősíteni ahhoz, hogy a társulat megizmosodjék, hogy vonzza a fiatal színészeket. Ahogy az előbb mondtam: nem lehet csak a lakás-kérdés szemszögéből vizsgálni a vidéki színházak problémáit, a társulatfejlesztést. De ugyanakkor sürgősen hozzáteszem: nem szabad figyelmen kívül hagyni ezt sem, mert a munkakörülmények döntőek a művészi alkotó-munka szempontjából. Én úgy ítélem meg, hogy ezt a tanácsok jól érzékelik, s ennek érdekében jelentős lépéseket tettek.

B. T.: Nem mindegyik tanács érzékeli ezt egyformán.

M. D.: Ez természetes. Minden tanácsnak különbözőek a feltételei. Más-más nyomasztó terheik is lehetnek. Csak egy zárójeles gondolatban utalnék arra, hogy most az iskolák körül számtalannyi probléma merült fel. Épületek, új létesítmények stb. Bizony, úgy tűnik, hogy sok helyen most ezek a gondok kerültek előtérbe.

B. T.: Tehát helyesnek tartja, hogy a vidéki színházak egy-egy megyéhez tartozzanak?

M. D.: Olyannyira helyesnek, hogy a vidéki színházi körzeti rendszer, amelyet két évvel ezelőtt ajánlottunk a tanácsoknak, s amely nem egyszerűen megyei színház, hanem egy régió, egy nagyobb terület színházi ellátásának a gondját vállalja, azt hiszem, csak így és ebben a szerkezetben valósítható meg jól.

B. T.: Érvényben vannak viszont olyan, hosszú évekkel ezelőtt megszületett központi rendelkezések, amelyek még mindig különbséget tesznek a budapesti és a vidéki színházak között. Arra gondolok például, hogy több évvel ezelőtt egy olyan miniszteri rendelkezés látott napvilágot, amely előírta, hogy egy-egy budapesti, illetve vidéki színháznál rendezőnek, színésznek mennyi a kötelező munkája. A tervezőknek-díszlet- és jelmeztervezőkre gondolok - kétszer-háromszor annyit kell dolgozniuk, mint budapesti kollégáiknak. Meglehetősen igazságtalannak tetszik ez.

M. D.: Nem úgy differenciáltunk, hogy vidéki vagy budapesti tervezői, illetve rendezői feladatok. Azt néztük, hogy milyen feladatok vannak. Tehát: hány bemutatandó mű és hány személy, vagyis rendező és tervező van az adott színházban. Ehhez képest kellett kialakítani a kötelező tervezések, rendezések, illetve a kötelező színészi fellépések szá-

mát. A feltett kérdést azért tartom jogosnak, mert az idő valóban meghaladta ezt a rendelkezést. Hadd mondjam el, hogy szándékunkban van ezen változtatni, hiszen az a dolgunk, hogy az idők változásaihoz igazodva igyekezzünk a művészi munka jobb feltételeit kialakítani.

B. T.: Ez azt jelenti, hogy csökkentik a vidéki színházaknál a kötelező munkát? M. D.: A tervezőművészekre gondol? B. T.: Rájuk is.

M. D.: Akkor és úgy, ha a színházak tudomásul veszik: rendkívül fontos, hogy egy alkotói közösségben - a színházban - a tervező a szellemi közösség alkotó tagja. Nem vendégekkel, kapkodva és alkalmanként kell megoldani a feladatot, hanem egy előre eltervezett, közös szókinccsel rendelkező testülettel átgondoltan.

B. T.: A z utóbbi években - itt legalább 4 - f évre gondolok - sokat tettek a vidéki színházak a mai magyar dráma bemutatásáért. Úgy érzem, többet, mint a fővárosi színházak. Es ez nem kis érdem.

M. D.: Ezzel egyetértek. Es éppen azért hiszem azt, hogy a vidéki színházak zöme, ahol alkotóközösségek alakultak ki, nem fordítják tekintetüket Budapest felé, ahogy ezt Molnár Gál Péter megfogalmazta. Sem Zsámbéki Gábor, sem Székely Gábor, sem Sík Ferenc vagy Sándor János nem fordította arcát Pest felé, amikor önálló alkotói gondolattal, olyan szerzőkkel és alkotótársakkal dolgoztak együtt, akik Budapesten még nem jelentek meg színpadon, vagy csak később jelentek meg, s olyan színpadi megfogalmazásban mutattak be műveket, amelyek nyugodtan kiállják a próbát a pesti utánjátszással, vagy ha tetszik, a pesti megegyeszerutánjátszással.

B. T.: Ha már éppen Sándor Jánosnak, a szegedi Nemzeti Színház főrendezőjének a nevét említette, meg kell említenem, hogy már hosszú évek óta együtt dolgozik Görgey Gáborral, vagy együtt dolgozott Révész Gy. Istvánnal, akinek mindkét színpadra került darabját ő rendezte. Valóban olyan személyes kapcsolatot teremtett az írókkal, ami példamutató lehet más rendezők számára is.

M. D.: Sándor János nemcsak a szerzők, íróársak megtalálásában jeleskedik, de önálló gondolata is van a művekről.

B. T.: Térjünk még vissza Molnár Gál Péter cikkére. Egyik érdekes megállapítása szerint nem a főváros után kell sóvárogni, hanem ott kell nyújtani a legteljesebb művészi munkát, ahol vagyunk. A színház egyik

feladata belenőni a városba. Ebben bizony van igazság. Mi a véleménye erről?

M. D.: Alapvetően az a szándékunk, véleményünk, közös akaratunk együtt a vidéki színházak vezetőivel, hogy a színész, a színház közéleti tényező legyen ott, az adott városban, megyében - régióban -, ahol játszik, ahol dolgozik. A közéletiségen azt értem, hogy jelenjen meg a kulturális és a közművelő munkában; a színész váljék közéleti személyiséggé is, tudjanak róla. Segítsenek megteremteni a város, a megye, illetve a régió sajátos kulturális arculatát.

B. T.: Vannak-e például Szolnokon, Békéscsabán olyan irodalmi, színjátéki hagyományok, amelyeket a színházak követhetnének

M. D.: Amit számon kérnek rajtuk, az sok helyütt nincs. Ahol van, ott élnek vele. Szegedre, Kaposvárra, Pécsre gondolok, de nem utolsósorban Veszprém-re, amelyet először kellett volna említenem. A veszprémi iskolaszínházra és a színház közművelő karakterének első megjelenésére.

B. T.: Veszprém valóban sokat tesz azért, hogy a Veszprém megyében dolgozó és élő, vagy legalábbis a munkásságuk jelentős részét a megyében töltő írók bekapcsolódjanak a színház alkotó folyamatába. A szegedi színház is „felfedezett” két helybéli szerzőt: Mocsár Gábort és Bárdos Pált. Szóval: vannak kísérletek. Nem vitás, jó lenne, ha a színházak még szívósabban törekednének bevonnani a színházi életbe a megyében élő írókat, mint ahogy a kecskeméti felfedezték dráma-íróként a megyükben élő Raffai Saroltát.

M. D.: Én azt hiszem, valóban így van.

B. T.: Molnár Gál Péter cikkének, egy másik, nagyon fontos megállapítása, hogy a vidéki színházak vegyesfelvágott műsor-renddel rendelkeznek, vagyis az, hogy operettet, klasszikus, modern, nyugati és népi demokratikus drámákat egyaránt játszanak. Azt állítja, hogy ez a „vegyesfelvágott” műsorrend csírájában fojtja el az önálló gondolkodású, önálló stílusú rendezői, színházi jellemvonásokat. Szerinte utánjátszó színházzá avatja a vidéki színházakat. Valóban így van ez? Mit tehetnek, a vidéki színházak? Milyen legyen a műsorrendjük?

M. D.: A vidéki színházak nem utánjátszó színházak. Legalább a számok szigora győzzön meg bennünket erről. Ez nem indulati kérdés, ez tény. Az előbb már példalózatva megemlítettem néhány rendezőt és a velük dolgozó szerzőket. Annak igazolására, hogy mennyire nem utánjátszók a vidéki színház-

zak, hadd mondjak el most néhány egyszerű adatot is. A bemutatott új magyar műveknek több mint fele vidéken került színpadra. De nemcsak az új magyar művek, hanem más drámák bemutatói tekintetében is hasonló a helyzet.

B. T.: Vagy éppen a klasszikus művek újrafelfedezésében, mert Madách több művét - például - éppen a vidéki színházak vitték újra színpadra ..

M. D.: Pontosan így van.

B. T.: Térjünk vissza a vegyesfelvágott műsorrend ügyére. Mit tehetnek egy megyében, ahol sokféle igényű és ízlésű ember él?

M. D.: A felvágott nem szimpatikus hasonlat, mert a felvágott mögött mindig megjelenik az úgynevezett „abszizli”, vagy az „abfall”, s azt hiszem, ez nem megtisztelő. Nem vegyesfelvágott ez. Többoldalú és többretű köz-művelő feladattól van szó, ez az igazság.

B. T.: A cikk végén még egy megállapítást tett a szerző. Szerinte a vidéki színház elnevezés mindaddig kellemetlenül hangzó lesz idézek cikkéből, „ameddig vidéki színésznek lenni valóban hátrányosabb helyzetet jelent, ameddig a vidéki színház nem egy vidék színháza lesz, hanem vidékiesen játszó, fővárosmajmoló . . .” Azt hiszem, már idáig sikerült bizonyítanunk, hogy ma már a vidéki színházak - általában - nem vidékiesen játszanak, eredeti bemutatóikkal nemhogy a fővárost majmolják, de sok esetben inkább megelőzik. Izgalmas viszont a kérdés, várható-e a vidéki színészek helyzetének javulása ?

M. D.: A vidéki színházak nem majmolják Budapestet. Minthogy - hadd mondjam el azt is - a magyar színházak sem nagyon majmolják azokat a külföldi divatokat és izmusokat, amelyeket a kritikai közélet rajtuk gyakran számon kér. Én ezt pozitívnak tartom. Hogy várható-e javulás a vidéki színházak helyzetében a művészi munka feltételeit illetően, s a további munkájukat elő-segítő intézkedés? Igen, várható. Mert úgy hisszük, ha a körzetesítési rendszer kiteljesedik, és több megye közös erő-feszítésével a megyei színház bekapcsolódik a munkába, és ha megvan a szándék, akkor megvalósul az elképzelés : kevesebb előadással is több nézőhöz jut el magasabb művészi színvonalon a színházi produkció.

B. T.: Van-e még valami, amiről most szívesen beszélne?

M. D.: Egy-két gondolatot még elmondanék, amit feljegyeztem magamnak. Van még néhány olyan tévedése a vitatott cikknek, ami talán a cikkíró

dezinformáltságából ered, amit a valóság és a pontosság kedvéért jó lenne igazítani. Azt írja egy helyütt, meg kellene vizsgálni, hogy a nyári előadások mennyire exportelőadások. Én azt hiszem, elkerülték Molnár Gál figyelmét a gyulai várszínházi előadások. Mert ezeknek az előadásoknak a színészei tekintélyes mértékben helybeliek, békéscsabaiai, s csak egyharmadban budapestiek, s ezzel együtt „exportképesek”. A szomszédos Ausztria érdeklődéssel és elismeréssel nyugtázta a fertőrákosi barlangszínháznak a Grillparzer-évforduló alkalmából rendezett előadásait, amelyek a győri színház produkciói. De hadd mondjam el, hogy a Szentendrei Teátrumot sem tartom „exportelőadásnak”, hiszen színészei budapestiekből és főiskolásokból rekrutálódnak. Később a mű-sorfüzetéről szól Molnár Gál Péter, hiányolva, hogy a vidéki színházaknál nincs, ha van, nem megfelelő színvonalú a műsorfüzet. Hát én azt kívánom, bár a fővárosban volna annyi és olyan változatosan sokszínű, gyors, informatív jel-legű műsorfüzet, mint amennyi vidéken van. Ezek a műsorfüzetek informáláson túl - eligazítanak, tájékoztatnak. Egyszóval - már megint visszatérek a szóhasználathoz közművelő jellegűek, bemutatnak, megmagyaráznak, helyére raknak személyeket, szerzőket, írókat, műveket. Teljesítik azt a feladatot, amit a nagyközönség vár a színháztól.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Földes Anna:

Petőfi a színlapon és a színpadon

Hermann István :

Kóborlovagi oroszslányszínház

Pályi András:

Játék és szertartás

Szántó Erika:

Hítványság-börze

Sziládi János:

A holtak hallgatása

Koltai Tamás:

A kaposvári példa

Molnár Gál Péter:

Happy End

Köpeczi Bócz István:

Mindennapi metamorfózis

Majoros József:

Csehov deszkasírban?

Mészáros Tamás:

Boldogan játszani

(Beszélgetés Gobbi Hildával)

A magyar teátrum ügyében

Levél Malonyay Dezsőhöz

Kedves Dezső!

Remélem megbocsátod, hogy nyilvánosság elé tárom barátságunkat, de úgy hiszem, ennek a szakmai lapnak a hasábjain nem minden tanulság nélküli lesz kettőnk kapcsolata. Legelőbb is el kell mondanom, miért tisztellek Téged, és miért tartom értékesnek barátságodat. Mindenki tudja Rólad, hogy vérbeli színházi ember vagy, tehát nem masztiksszagtól érintetlen, hűvös kulturális tiszt-viselő, vagy ahogyan Somlay Artúr szerette mondani: Theaterfremd vagyis színházidegen elem, aki azt sem tudja, melyik oldalon kell bemenni a színház épületébe. Magad is színész voltál vala-mikor, tehát enbörödön tapasztaltad meg ennek az átkozott-zép mesterségnek gyönyörűségeit és keserveit. Ennek az egykori színészségnek köszönhető, hogy ugyanolyan megszállott hőfokon tudod üzni jelenlegi hivatalod - amit nem tekintesz méltóságnak -, belső szempontok szerint a színházi élet részletes ismeretében végzed eredményes munkád, nem pedig íróasztal mellett kiagyalt elképzelések szerint.

Ez és a közös cél, kettőnk munkájának egybehangzása vonta kettőnk között szorosabbra a kapcsolatot, mint ahogy nagyon sokan vannak a szakmában, akik szeretnek Téged és barátjuknak tekintenek, őszinték Hozzád és Te is mindig őszinte vagy hozzájuk.

Meggyőződésem, hogy ez a viszony, ez a póztalanság és folytonos jelenlét a színházi élet nagyobb vagy egészen kicsinyke ügyeiben, az az otthonosság, amivel beléphetsz bármelyik színház bármelyik kapuján, és oldott hangon beszélhetsz a színpadmesterrel vagy az igazgatóval, főszínesszel vagy jelmeztervezővel, ez az eszményi kapcsolat vezető és vezetettek között. A szocialista társadalomban egyre kevésbé szabad, hogy a Hivatal mumus legyen, alkotók ijesztgetésére szolgáló, fenyegető intézmény, egyre inkább baráti tanácsadó és segítő testületté kell alakulnia, hiszen csak összegezi és irányítja azt a területet, amelyik alája tartozik. Ennek megfelelően, én úgy képe-

lem el a jövőt, ahogyan Veled tud hangot teremteni ennek a szakmának apraja vagy nagyja. Egy ügy szolgálata nem tűr méltóságjelzést és fölényeskedést. Közösen töprengünk, közösen veszködünk a problémákkal, és minden értelmes, értő embernek egyforma szava van az ügyben, ha a végső döntés kötelessége Rád hárul is.

De éppen, mert ennyire szőröstül-bőröstül színházi ember vagy, és ennyire hevesen és elzárhatatlanul vagy az, nem lehetsz mentes a színházias érzékenységtől sem. Most, a fent közölt rádióbeszélgetésben ilyen színházias sértődöttség felhangjait érzem. Azt természetesen Te is tudod, hogy a közös beszélgetés elől nem azért tértem ki, mintha valaha is félttem volna szembekerülni leírott szavaimmal, és megfutamodnék a szembesítéstől, hanem, mert a rádió illetékes osztálya Létay Verával és velem szemben méltánytalanul járt el, és így természetesen nem állhatok a jövőben rendelkezésükre. Ha ebből Te magad iránti sértést éreztél ki, azt szívemből sajnálom, és őszintén megkövetlek.

Ami az érintett, SZÍNHÁZ-ban megjelent cikket illeti, ez is áldozata lett a hazánkban uralkodó figyelmetlen olvasásnak, a mondatolvasásnak, ahol nem az egész szellemét akarja olvasója kitapintani, hanem kiragad mondatokat, mondattöredékeket és szavakat, hogy azokon lovagolva azt tulajdonítsa a cikk írójának, amit ő szeretne hallani, vagy amitől felháborodni támad kedve. Így, természetesen - talán fölösleges is ezt magyarázni - én a rádiót igenis művészetnek tartom, ezt én kétségbe nem vontam az említett cikkben sem, mindössze azt kockáztattam meg állítani, hogy a rádióban végzett színészi munka az adott hajszában, színészi elhasználtágban, csekély számú próbák esetében nem ad művészi eredményt, csupán csak felolvasását az írói szövegnek. (Erről alkalomadtán érdemes volna őszintén beszélni rádiósokkal és színészekkel.)

Erről ennyit. S most térjünk a tárgyra, hiszen a rádiózásról is csak azért szóltam a cikkben, hogy a vidéki színészet nagyon is problematikus helyzetéről beszéljek. Nem a magam igazát kerestem, és nem azt keresem most sem, hanem a színészekét. Tudom, Te is ezt teszed. Kevés ember végzett annyi értékes munkát vidéki színészetünkért, mint éppen Te. És vitánk ellenére hiszem, hogy egyetértünk, ami a lényegét illeti. Más kérdés persze, hogy a társadalmi munkameg-

osztás értelmében két különböző oldalról és két különböző szemszögből nézzük a dolgokat. Te miniszteriális főtisztviselő vagy, jómagam újságíró. Udvariatlanul megfordítva a sorrendet: *nekem az* a feladatod, hogy jelzéseket adjak le, igazságtalanságokra, méltánytalanságokra tereljem a figyelmet, *Neked* pedig az, hogy ezeknek a megoldatlan helyzeteknek a reparálásán veszdődjél. Te elégedett vagy azzal a fizetésrendezéssel, ami történt - én nem. Te azt mondod, hogy országosan megoldatlan a lakáshelyzet én ezt nem tartom válasznak, mert jóllehet, ez sajnálatosan igaz, mégsem nyújt megoldást a színészek rossz lakáshelyzetére az a vigasz, hogy más szakmában esetleg még rosszabb a helyzet. (Ha már itt tartunk, engedd meg, hogy figyelmeztesselek arra, amit Te nálam jobban tudsz, hogy a színészeket méltánytalanság más foglalkozási ágbeliekkel mérni és azokkal azonos jogokkal felruházni, hiszen a végzett munkájuk természete is különleges és eltérő. A színész a nap huszonnégy órájából nem nyolcat dolgozik le ebéd-idővel, hanem negyvennyolcat, és ha ez matematikai lehetetlenségnek érződik, akkor is igaz, hiszen megkettőzve éli életét és végzi munkáját, miközben teszi napi dolgait és végzi színházi feladatait, kívülről ellenőrzi és figyelmezteti magát.)

Egy olyan dolgozót _____ ha a színész a munkatörvénykönyv szerint nem egészen helyesen annak tekinthető -, aki éjszaka, álmában is dolgozik, mert hiszen az éjszaka végigálmodott álmot is beviszi a színpadra, beépíti munkájába, nem lehet egyforma mértékkel mérni egy könyvelővel. És ha már egyformán mérjük, akkor legalább gondoskodjunk arról, hogy kényelmes helyre hajthassa le a fejét álmodásra.)

Nem egyik vagy másik város színházának lakásellátottságára gondoltam, hanem mindegyik vidéki város színészeinek rossz és nem kielégítő lakáskörülményeire. Különösen pedig a pályakezdő, a főiskoláról kikerült, alacsony fizetésű, kezdő színészek albérleti helyzetére és gondjaira.

Téged mint egy hivatal vezetőjét, megnyugtat az az elvégzett munka, amit egy tanácstól kisürgetett színészházépítés vagy lakásakció lebonyolítása jelent. Engem nem nyugtat meg. Te - érthető okokból - eredményként könyveled el, hogy itt vagy ott színészház épült. Engem aggaszt az, hogy vajon mindenkinek jut-e hely szobáiban, vagy a rászorulóknak csupán töredéke nyerhet itt elhelye-

zést. Te azt is tudod, mennyi anyagi áldozat, mennyi összefogás szükséges egy-egy színészház létrehozásához, engem eközben az nyugtalanít, hogy ezek a színészházak csak papíron olyan szépek, benne lakva kevés lehetőséget nyújtanak a pihenésre, a tanulásra, a művészi feltöltődésre. Te színházi ember vagy, de értesz a számokhoz is, én újságíró vagyok, és annyira semmi érzékem hozzájuk, hogy egy nullával több vagy kevesebb érzékelhetetlen számomra. Te tudod, hogy a népgazdaság nem engedheti meg magának, a művelődési tárca vagy a tanácsai szervek nem hordanak olyan bő erszényt, hogy luxuskörülmények közé helyezték a vidéki színészeket - én pedig csak azt tudom, hogy ennek így kellene lennie, de addig is, amíg a luxus elérhetetlen lesz Thália papjai és papnői számára, addig emberi életkörülményeket kell teremteni számukra.

Hogy miként? Hogy miből? Azt nem tudom. Nem is az én dolgom. Az én dolgom az, hogy jelezsem: valaminek meg kell változnia, az én dolgom figyelmeztetni a szakembereket arra, hogy törjék a fejüket a megoldáson, kerítsenek pénzt rá (SZUR?), kunyoráljanak, kilincseljenek, ne maradjanak nyugton addig, amíg a színpadi királynők nyikorgó csapok, csöpögő vízvezetékek, mocskos kredenciók között húzódnak meg éjszakára.

Maximálisak volnának ezek a követelések?

Azok.

De hiszen a művészekről is a maximumot követeljük, és önmagunktól is.

Hogy irreálisak is volnának egyben e kívánságok?

Lehet. Ezt Te tudod jobban, hiszen a Te szakmád, Te vagy az adatok és gazdasági ismeretek birtokában. Nekem mégsem lehet más feladatod, mint a legmagasabb teljességet sürgetni. Lehet, hogy álmodozó vagyok, aki nem számol a valóság szigorú kötöttségeivel, de álmodozás nélkül nem lehet színházat csinálni, no meg semmit sem lehet elérni az életben sem, csak megrekedni a szükség parancsainál.

Kedves Dezső, Te magad sem vagy az a számokhoz tapadt, íróasztalhoz láncolt szűk realista, hiszen a rádióban éppen magad mondtad el, hogy fiatal színészek, nem törődve sanyarú körülményekkel, önként vállalják a keserves viszonyokat, ha egyik-másik vidéki színház szellemileg fellendülőben van, és olyan egyívású játszótársakra lelhetnek ott, akikkel együtt öröm az áldozat. Ezt a Benned

világszínház

rejlő színházi ember, a mindig-kész álmódó és a számok mögött az emberi értékeket észrevező mondatta el. De enged meg, hogy a helyzetemben levő számmembernek, állami tisztségviselőnek azt mondjam: nincs jogod a fejlesztési alaphoz hozzászámolni az emberek áldozatkészségét, a művészi elhivatottságot, a pálya szeretetét és a fanatizmust. Ezek nélkül a lángoló tulajdonságok nélkül természetesen csak rossz színházat lehet csinálni, de mint a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztálya vezetőjének, nincs jogod a fizetésemelés helyett azt mondani, hogy „de hiszen örömeük telik benne maguknak is!”, nincs jogod a fejlesztés helyett további áldozatok vállalására buzdítani őket. Ok elégetik az életüket, fölálldozzák a fiatalságukat, és mindezt kedvvel teszik. De a társadalom nem lehet felmentve az alól, hogy fizessen.

Ami a másik kérdéscsoportot illeti, hogy kialakult-e egy-egy város sajátos, a hagyományokra épülő, a megyében széles hullámrezgéseket keltő színház-kultúrája vagy sem, gondolom: pusztán a vita kielezése kedvéért értettél félre. Hiszen éppen a Te segítségével sikerült összehozni a kaposvári vagy a szegedi színházat olyanná, amilyennek most ígérkezik. De annyi kérdőjelet hagynék mégis: a magas színvonalú előadások megteremtése, sőt, egyes évadok folyamatának megalkotása vajon a helyi közönség elismerésére és támogatására talál-e, hiszen nem mindegy, hogy az önmagukban értékes és gazdag előadások befogadóra lelnek-e, sikerül-e tömeghatást kiváltaniuk, amit most nem feltétlenül a pénzérti bevétellel mérnék kizárólagosan.

Szerencsére, egyre több az eredeti arcú vidéki színházi város, mégis, az a mutató, amelyet számokkal és nevekkkel végeztél, eltereli, elterelheti a figyelmet arról, hogy igenis létezik egy veszedelem a vidéki színházak háza táján, hogy az évad egy vagy két csúcstermék mellett megbújva mechanikus műsorrend szürkül, utánjátszott darabokkal, stílusokkal.

Nem szükséges mondatról mondatra válaszolnom, azt hiszem, valamennyi nézet-eltérésekre, mint ahogy Te is csak kiragadtál cikkemből motívumokat. Hiszen nem arról van szó, hogy Neked vagy nekem van igazam, hanem arról, hogy előremegy-e a magyar teátrum ügye.

Munkához erőt és kitartást kíván régi barátod:

Molnár Gál Péter

SZEREDÁS ANDRÁS

A színház forrásvidékein

Japánok, ugandaiak, amerikaiak

A színház egyik ősi forrása a vallásos szertartásokból ered. A szertartások mindenkor papjai áldozatot mutattak be a közösség nevében és a közösség részvételével, engesztelésért vagy segítségért folyamodtak isteneikhez.

Istenek és ősök között azonban elmosódott a határvonal. Az ősök felidézésével gyakran a mindennapi élet eseményei is belopakodtak a rituális összejövetelekbe. Profanizálódott a tartalom, de megmaradtak a ceremónia elemei és jelképes nyelve.

Az olyan régi tradíciókkal rendelkező színházak, mint amilyen a japán Zeami Za, sok mindent megőriztek és persze át-hasonítottak ezekből az ősi elemekből.

A fiatal afrikai színházak, mint amilyen az ugandai Theatre Limited is, tudatosan nyúlnak vissza a még eleven hagyományhoz. A rítus igénye azonban a magát a „tapasztalat színházának” nevező amerikai *underground* színház nem egy változatában is ott él.

A tavalyi belgrádi BITEF programjának egyik felét a színház forrásainak felkutatására szentelte. E vállalkozás jóvoltából az említett japán és ugandai színházon kívül az amerikai Free Street Theatre együttesét ismerhettük meg.

Ezoterikus színház?

A japán Zeami Za együttes már nevével is a nő-játék XV. századi virágkorára utal. Zeami Motokijo volt az, aki nővé, „művészi mesterséggé” emelte a rizsbetakarítás ünnepi szokásaiban és a szentélyek előtti táncban gyökerező rituális játékokat.

Zeami nemcsak író volt, de színész, sőt színházelméleti írók szerzője is. Ez a hármas szerep egyáltalán nem ritka jelenség a nő-színházban. Író és színész közt itt nincs szükség közvetítő személyre rendezőre, a nő-dráma kettőjük együttműködésének gyümölcse. A színész és az író éppen mestersége lényegét keresve találkoznak egymással.

A nő-színház kanonikus színház. A nő-dráma szerkesztésének éppúgy megvan a maga szabályai, mint a színészi játéknak. A nő-színész nem egyénieskedik,

hanem pontos és évszázados hagyományban rögzített jelzrendszerrel él.

Ezen belül a tárgyak utánzásának vagy a mozdulatoknak éppúgy megvan a maguk tabulatúrája, mint ahogy a maszkoknak előre kész és alfabetikus gyűjteménye. Egy szétnyitott legyezővel tett mozdulat a balettszerű szépségen túl meghatározott jelentéseket hordoz: egy pohár ital felkínálását, a gabona elvetését vagy pusztán hódolatot egy másik személy iránt.

A maszk, amelynek segítségével a démoni vagy emberi világ egy-egy jellegzetes típusával azonosul a nő-színész, karikatúraszerűen torzított vonásaival nemcsak az illető jellemére, életkorára utalhat, de például a szemgödrök arany színével jelezheti a természetfeletti erőkel való kapcsolatát is. A nő-színész gyerekkorától kezdve tanulja művészetének mesterségbeli részét. A Zeami Za igazgatója, Hisao Kanze például két éves korában lépett, először színpadra, és hét évesen már első shite-szerepét is megkapta. A klasszikus nő-színész azonban tisztában van azzal, hogy mindezzel még nem jutott el a dolgok mélyére. Művésze-tét a rögzíthető és végsőig kifinomult jelzéseken túl a lényeg titokzatossága lengi át. Mario Jokomicsi a virághoz hasonlítja a nő-művészetet. A hana (virág) három módon tárul fel a néző előtt. A látás (ken), a hallás (mon) és a lélek megértése (sin) útján. Ha a három forrásból egy elapad, az a shite rovására írható. A nő-színháznak ő a középpontja. Ha a színpad bal oldalán levő hídról az enyhén megemelt dobogóra lépemely formájával felidézi a régi rituális játék színhelyét, az üres színt ő népesíti be tárgyakkal, ő teremti meg közöttük a tér és az idő viszonyait.

Mindezt talán legistábbban a *Kantan* előadása érzékeltette. Egy fiatalemberről szól a történet, aki falujából elindul, hogy tudást szerezzen, tapasztalatokat gyűjtsön. Kantanban megállva, álomba merül, és álomban megjelennek előtte a császári követek, hogy császárrá válasszák. Ötven évig él pompában és ragyogásban, amikor álomból felriasztja szállásadója hangja; közli vele, hogy megfőtt a rizs. Rosei, a fiatalember akkor elhatározza, hogy vándorlását befejezi. Visszatér falujába, és azontúl békésen él otthon.

A példabeszéd lakonikus bölcsessége tökéletesen csiszolt foglatatban jelenik meg. A nő-drámának rendszerint kevés szereplője van általában kettő-három -, a Kantannak, a kórust nem szá-

mítva, hat. Ettől mégsem válik epikussá a darab, mert a hagyományos szerkezet - amely a szereplő „bemutatkozásával” kezdődik, majd a helyszínt leíró „utazással” folytatódik, hogy a valóságos, majd álombeli párbeszédés történések után a „zárótánc”, illetőleg az ennek megfelelő epilógussal érjen véget -, a drámának ez a szokványos vonalvezetése mindvégig a főszereplő valóságos és jelképes útjából származik.

A nő lényegéből ered, hogy az én világa és a külvilág között nincsen különbség, hiszen mindkettőt a színész hozza létre. A dolgoknak ezért nincs is a színész megjelenítésétől független rendezettség. A színpadnak nincs szüksége technikai apparátusra, világítási rendszere, forgószínpadra, sülllesztőre stb., mert a helyszín és az idő változásait a színész teremti meg. Ha a helyét megváltoztatja, vele változik a helyszín is. De elég csak a helyzetén változtatnia, - hátat fordítania a kórusnak vagy szembefordulnia vele -, hogy jelezze: a hold feljöttét vagy a nap lementét nézi. Minden változásnak a színész a mértéke. Roseinak talán pontosan annyi lépést kell megtennie falujától Kantanig, ahányat az ébrenlétből az álom világába tesz meg. És amikor felébred, akkor sem a külvilág veri fel álmodozásából, hanem sokkal inkább a magáraeszmélés, a belső megvilágosodás.

Nemcsak a színész e centrális jelenlétének van nagy szerepe a *Kantan* - és általában a nő - rendkívüli koncentrátságában, hanem a ritmus mindenre kiterjedő rendező erejének is. Pontosan kidolgozott összhang uralkodik Hisao Kanze jellegzetes, táncszerű - valamiféle elnyújtott sasszéra emlékeztető - lépései és selyemkötőse redőinek lassú hullámlása között, énekszólamszerűen felfelé ívelő, megbicsakló, majd újra fellendülő szövegmondása és a színpad jobb oldalán hátul ülő kórus fuvolával és felkiáltásokkal kísért megszólalása között.

A metronóm ütemét sejtjük mögöttük, egy finom óraszerkezet működését, hajszálrugók lüktető energiáját, fogaskerekek egymásba kapaszkodását. Mégis, az európai néző úgy érzi, számlap nélküli órát lát maga előtt. Észreveszi a jeleket, a jelek összefüggő rendjét, de jelentésüket gyakran nem fogja fel, vagy félre-érti. Elképzelhető persze, hogy a szám-lap nélküli órának is megvan a rendeltetése. Ez az óra azonban eredetileg szám-lappal készült. És Hisao Kanze együttesével éppen ezt akarja bebizonyítani.

A kitűnő nő-színész kétféle módon próbálja - a Japánban a XIX. század végétől az európai ízlés térhódítása miatt - tetszhalálra kényszerített nő-drámát feléleszteni. Elméleti úton, ahogy azt két évvel ezelőtt is a Théâtre des Nations nemzetközi konferenciáján tette nagyszerű népszerűsítő előadásával, másrészt gyakorlati úton, azáltal, hogy összekapcsolja a nő-technikát az európai irodalommal (lásd Yeats : *At the Hawks' Well* -jének feldolgozását) és az újabb zenei törekvésekkel. (Toru Takemitsu konkrét zenei kísérletének előadása.)

Egy színház születése

Amíg a nő-színház útjában tradíciójának zártsága áll, az afrikai színházkultúrára az összefüggő hagyományok hiánya nyomja rá bélyegét. Amennyire szórványos ismereteink alapján követni lehet, az afrikai dráma színpadi megformálása egészen a 30-as évekig kizárólag európai mintákat követ. Az afrikai folklór színházszerű elemeiről a négritude-mozgalom kibontakozásával vesz tudomást először Európa szélesebb közönsége. Ekkor alakítja meg színegyüttesét a szenegáli Moric Sonar Senghor és a guineai Keita Fodéba, aki később saját balett-társulattal Budapesten is járt. Műsoraikban népdalokat és táncokat adtak elő, és rajtuk keresztül az afrikai mondavilággal is megismertették az európai közönséget. Új erőre kapott a folklór-hagyományok felkutatása, és ezzel megindult egy folyamat, amelynek végén az irodalom lassan összeolvad a színházzal. Egyelőre mégis úgy tűnik, hogy a mai afrikai dráma nem abban a bölcsőben ring, amelyet a népi színjátszás hagyományai, a mágikus rituális fesztiválok és más népszokások készítettek elő számára.

Robert Serumaga Belgrádban bemutatott darabjában, a *Renga Moiban* a szín-padot félkör alakban áttetsző kék háttér-függöny határolja. Csak alsó szegélyén világítja meg fény, hogy ezzel is kitáguljon a horizont. A gyéren megvilágított szín bal oldalán valaki szöveget kalapál egy örbódészerű alkotmányba, amely a későbbiek során még a kunyhó és a kóporsó szerepét is betölti. A színpad közepén, hátul emelvény áll, keresztel. Előtte mozdulatlanul ülve: a varázsló. Rendezetlen összevisszaságban táncoló és éneklő férfiak és nők töltik meg a teret, dobok ütemére mozogva. A férfiak felsőtestük-re vetett állatbőrben - és rövid klottnadrában, a nők, nyakukban füzérrrel, díszített mellényekben, derekukon ficáncoló

tolldíszsel - és halásznadrágban. Így kezdődik a *Renga Moi* története. Életkép egy ugandai falu hétköznapijáról, táncokkal és énekkel.

A *Renga Mai* azonban nem egyszerű táncjáték, ahol a történet csupán arra szolgál, hogy a táncprodukciókat tessék-lássék közös szárra fűzze fel. A *Renga Mai* azáltal lesz több ennél, hogy a keretet - Serumaga tanúsága szerint - az ugandai mondavilág adja, amelybe természetesen illeszkednek be az eredetileg rituális jellegű táncok és énekek. Azonban mint látni fogjuk, Serumaga nem kerülhet el, hogy a mesébe bele ne szője a maga szemléletét.

Miről szól a történet? Renga Moi és Nakazzi házasságából ikrek születtek, és ez a Hét Domb falujának lakóira veszedelmek és bajok áradatát hozta. Renga Moinak vezekelnie kell, hogy gyermekei s ő maga is megtisztuljon. A várakozás ideje alatt nem szabad vért ontania. A sors azonban nem kedvez az apának, mert a faluját ellenséges törzs támadja meg, és döntenie kell: a ceremóniát folytatja, vagy a törzsét védi meg. Renga Moi a harcot választja, és fogságba esik. Távollétében a varázsló érvényt szerez az ősi törvénynek, és lándzsára szegezteti az ikreket. Amikor az apa hazatér a fogságból, és megtudja, mi történt, megfojtja a varázslót.

A történetből világosan kihámozható az a konfliktus, amely Serumagát foglalkoztatja: az ősi törvények kegyetlenségének alávetett közösségi magatartás, és vele szemben az emberség magányos lázadásának kikerülhetetlen tragikum.

Ez a gondolat azonban - s aligha véletlenül - hullámozó színvonalon fogalmazódik meg a színpadon. Igazi erő azokban a jelenetekben van, ahol a hagyományos táncok már önmagukban kirajzolják a dráma erővonalait. Amikor az összetartozás, a közösség biztonságát kifejező kartáncokból vakmerő kísértés-ként robbannak ki az eksztatikus szólótáncok vagy fordítva, a magára maradt szólótáncos kétségbeesett vonaglással kínálja fel magát a körben álló kórusnak.

A mozgékony és lendület vagy éppen líraiság, ahogyan a születést, a harcra készülődést vagy a halál mozzanatait kíséri a tánc és az ének, vagy ahogy a különböző állathangokat utánzó kórus felidézi az ugandai falu éjszakai világát - mindez az elevenség olykor váratlanul kialszik, és különösen azokon a helyeken, ahol Serumaga epikus részeket iktat közbe, és átkölti a mondai történetet. Seru-

maga ezeket a hiányokat leplezetlen egyszerűséggel vallja be. Nem törődik sem a hatással, sem a szerkesztéssel. Színpadra állítja a fogságba esett harcost, aki percekig tartó szuszogó erőfeszítéssel, láncait csörgetve jut el a színpad háttéréből a falut jelképező emelvényhez. Az írónak a befejező kép felépítésére sincs gondja. Szinte groteszkké válik ez a hanyagul odabiggyesztett jelenet, amikor a különben sokoldalú színészi képességekkel rendelkező Joe Oreéma Renga Moi szerepében váratlanul torkon ragadja a varázslót, és kiszorítja belőle a lelket.

Serumaga színpadán a rituális elemek kiszakadnak a szertartások eredeti összefüggéséből, és új, esztétikai összefüggésbe kerülnek. Mivel azonban a szer-tartás nem a maga egészében emelkedik a művészet szférájába, hanem csupán részfeladatot teljesítve, így ez az össze-függés nem lehet töretlen. A leglényegesebb törést Serumaga mégis nyilván abban érzi, hogy az eredetileg egységes közönség felbomlott, színpadi szereplők-re és nézőtéri közönségre. Ezt úgy próbálja áthidalni aztán, hogy a dráma csúcs-pontján, amikor a varázslóval folytatott hiábavaló küzdelem után az ikreket fel-áldozzák, színészeit „leküldi” a színpadról, hogy a nézőtéri széksorok mellé kuporogva keserves zokogásban törje-nek ki...

A Free Street sámánjai

Patrick Henry színészei már azzal vezetnek be a produkciójukat, hogy -- miközben a színpadon Luther Henderson három gitárosból és egy dobosból álló beatzenekara Danny Beard és Lynnette Mason számaival kíséri, a Lady Yesterday-t és a Natural Woman-t - a szereplők lemennek a nézőtérre, és táncra invitálják a közönséget.

A Free Street spirituális eseményé kívánja tenni az előadásait, vagy ahogy Patrick Henry nevezi: „szertartásait”.

„Az emberi lélekhez szólunk, át akarjuk törni a politikai, társadalmi és filozófiai falakat, amelyek elválasztják az embereket, hogy a belső energiákra és a rítusra összpontosítsák figyelmüket. Szertartásaink középpontjában - a sámánok által előadott __ rítus áll, amely misztikus és technikai erők segítségével az összegyűlt közönséget önmegismeréshez vezet.” Patrick Henry előadásai szerkezetét is vázolja: „A rítust megelőzően kötetlen szertartás zajlik, zenével, táncsal, a nézők bevonásával. Ez az a periódus, ami alatt a kollektív szellem megsza-

badul a szokásos napi gondoktól, és bekapcsolódik az emberi lét alapáramába.”

Mielőtt a rítus leírására áttérné, szeretném leszögezni: a chicagói utcákra és terekre méretezett produkciót egy belgrádi kamaraszínházban előadni, körül-belül olyan jellegű vállalkozás, mintha egy óriáskigyót akarnánk szardíniás dobozba csomagolni. Bizonyos, hogy nem-csak a hely szűkössége, de a közönség viselkedése is hozzájárult ahhoz, hogy ez a kötetlen szertartás szertartásos kötelezettségnek tűnt. Az utcaszínház nézője bizonyára fesztelenebb, és könnyebben rávehető a táncra, hiszen csetlő-botló gátlásosságával észrevétlenebb maradhat a tömegben. A színházban ülő ember gyanakvóbb. Előbb a szomszédját szeretné látni, és aztán dönti csak el, hogy elfogadja-e a fehéringes-farmernadrágos egyenruhába öltözött néger fiú, vagy a narancssárga vászonruhás lány meghívását a színpadra. És még egy körülmény. A beszélgetés lett volna a közönséggel való kapcsolatteremtés másik módja, itt azonban, a megértés nehézségei miatt, a színészeknek be kellett érniük néhány sablonos társalgási fordulattal.

Mindezt persze el lehetne választani a rákövetkező produkcióktól, ha éppen nem állna fenn a legszorosabb logikai összefüggés a kettő között. A *Mind's Eye* (talán Lelkisémmek lehetne fordítani) - az együttesnek ez a kollektív mód-szerrel megírt táncos-pantomimikus-énekes játéka - éppen az emberi kapcsolatok eltompulásáról, felszínességéről szól.

Az együttes tagjai felmennek a színpadra, és éneklő-szavaló kórusá alakulva hozzáfognak a Genézis könyve első részének előadásába. Pantomimikus szövegek jelzik a teremtés egyes mozzanatait, amelynek során az égitesteket, élőlényeket külön-külön vagy együttesen meg-személyesítik. A Teremtés története így fejeződik be: „Látá Isten, hogy minden, amit megteremtett vala, ímé, igen jó.” Ami ezután a színpadon történik, az ennek a cáfolata. A robot, az emberi kiszolgáltatottság, az elérhetetlen vágyak képeivel. Egy férfit hoznak a színpadra bekötött fejvel. Az orvos leveszi róla a kötetést, s megkérdezi tőle, mit lát. A férfi szájából artikulálatlan hangok törnek elő. Rajzlapot hoznak be, portrét készítenek róla: nem ismer magára. A szín elsötétedik, a továbbiakban csak három gyertya ég, és három ember nagyságú, hajlékony fémtükrös rácsai között ugrál a Se-besült Ember.

A beat-kórus magyarázattal is szolgál.

Axiómaszerűen és találóan: „Aki néz, még nem lát, aki beszél, még nem mond semmit.” Továbbfejlesztve és szívhezszólóan: „Nem az az ajándék emlékezetes, amelyet, pénzért veszel, hanem az, amelyet jószívvel adsz.”

A fenti, észékelésében megzavarodott Ember most már beáll a karba a többiek közé, és bizonytalanul, de szemét egyre tágabbra nyitva, így rekeszti be a játékot:

Itt állok

és azt kérdezem, vajon ahelyett, hogy az lennék, amivé tesztek,

miért nem az vagyok, aki vagyok.

Nehéz Énnnek lennem

nehéz szabadnak lennem ...

Láthatóan sokféle hatás keveredik össze a Free Street műsorában. Az oktató színház tekintélyes hangneme a revük görcsös vidámságával keveredik, a tudat forradalmasításának programja Walt Disney képzeletével. A sokat hangoztatott rítus azonban elmarad, mert a ceremóniába bevont közönséget utóbb a fent leírt tanmesével kólintják föbe. A hol naiv, hol harsány jelenetek után egy bombasztikus színház képe bontakozik ki. Nem elsősorban azért hat bombasztikusnak ez a színház, mert sámánoknak nevezi az artístáit, még csak azért sem, mert öles tükrökre van szüksége ahhoz, hogy a pusztán nézés vakságát érzékeltesse, hanem inkább azért, mert a közönséggel folytatott intim beszélgetést mikrofonnal a kezében képzelet el, és technikai apparátusával akar sokszorosítani és tömeg-méretűvé tenni közhelyekké hígított igazságokat.



FÖLDES ANNA

Alkotómunka- a rendezés?

Kazimir Károly
„rendezői önéletrajának” margójára

Hivalkodó szerénységgel teszi fel ezt a kérdést *A népművelő színház* című kötet szerzője, Kazimir Károly. Válasznak voltaképpen nem is az idevágó fejtegetést és nem is csak a kötetet szánja, ha-nem a maga valóságos, előadásokban manifesztálódott rendezői önéletraját. Annak, hogy mégis kiragadjuk a kötetben felsorakoztatott kérdések közül ezt a legfontosabbat, a probléma körül végre fellángolt vita az oka. És az a sajátos helyzet, hogy ebbe a húsukba vágó vitába, rendezőink - írásban - alig-alig kapcsolódnak be.

Nagynevű rendezőnk panaszkodott egyszer, hogy az ő szintjén levő nyugati vagy akár szomszédos országbeli pályatársak, ha külföldre készülnek, aktatáskájukba teszik a róluk írott monográfiát, albumot, tárcájukba a névjegy mellé a munkásságukkal kapcsolatos bibliográfiát, s ezzel máris megkönnyítik - a fogadó felek számára is - az ismerkedést. Ugyanakkor az ő budapesti munkásságáról, a produkciók konkrét méltatásán, hírlapi kritikákon túl, alig született elemző vagy éppen portréigénnyel írott munka. (Igaz, azóta ez a panasz konkrétan szerencsére érvényét veszítette, de egy-két fecske mégsem hozhatja meg színházi irodalmunk tavaszát.)

Anélkül, hogy ezt a kritikai irodalmunk állapotát érintő bírálatot vissza-utasítottam volna, visszafordítottam a kérdést: mi az oka annak, hogy egyelőre a hazai rendezők sem szégyenítették meg bennünket a maguk színházi elveinek esszé vagy önvallomás jellegű kifejtésével, rendezői műhelytanulmányok sorozatával? Még írószínházunk is inkább akad, mint nyomtatott számadásra vállalkozó rendezőnk. A színházi kritikával és szakirodalommal való elégedetlenség mintha nem önmaguk kifejezésére - esztétikai önkiszolgálásra? - serkentené a rendezők nagy részét, hanem, tisztelet a kevés kivételnek, mindenfajta teória ellen hangolja őket. Léteznek persze az elzárkózásnak más okai is - elméleti felkészületlenség, tisztázatlan, tehát a nyilvánosság számára maradandóan meg nem fogalmazható koncepció,

alkotói következetlenség, időhiány stb. -, de ezekről most ne essék szó.

Örüljünk inkább annak, hogy végre akadt színházi rendező, aki írásba merte adni a maga rendezői ars poeticáját, aki vállalni merte a kortársak és az utókor előtt saját rendezői elképzeléseinek összefüggő sorát. Ha semmi más érdeme nem lenne Kazimir könyvének, mint színháztörténeti dokumentum-rangja, akkor is örömmel kellene üdvözölni. Mert akkor is hézagpótló vállalkozás a hazai körszínházi koncepció és gyakorlat autentikus krónikája. Hiszen színházi életünknek e jellemző vonulatát lehet vitatni és dicsérni is; csak egyet nem lehet, kulcsszerepét a mai színházi körülmények között nem észrevenni. S ha Kazimir a maga szakmai igazságának tudatában, megszállott apostolként vagy kételyekkel küzdve megosztja mester-ségbeli gondjait a színházszerető nyilvánossággal - kortársként színháztörténetet, rendezőként önvallomást ír. De mivel ezek a kötetben publikált tanulmányok főként az egyes irodalmi művek körszínpadra vezető útjával foglalkoznak, a kritika tárgyának nem az út, nem a cél, hanem az eredmény - tehát a Városligetben megvalósult előadás - kínálkozik. Ettől eltekinteni és a szövegre szorítkozni, nemcsak reménytelen, de színházellenes vagy színházidegen törekvés is lenne. De vajon célravezető-e ennek a fordítottja? Tehát a műhelytanulmányok elemzésének ürügyén - az évekkel ezelőtt lezajlott körszínházi perek újrafelvétele? Azt hiszem, sem egyik, sem másik út nem igazán járható a kritikus számára.

Olvasás közben mégis eltöpreng az ember, hogy vajon elég indokot nyújtott-e annak idején a Milton-premierre a rendezőnek *Az ember tragédiája* megrendezésére irányuló kielégítetlen vágya, vagy a *Tigris és hiéna* előbányászására a mű körüli, addigra már lezártak tűnő százas polémia. S ha az *Elvesztett paradicsom*nál utólag is inog a szándék és az eredmény mérlege, Petőfi drámájánál kizárólag az írásban felsorakoztatott érveket éreztük hiányosnak. A Petőfi-szöveg és a Kazimir rendezte előadás lényegesen jobb prókátora volt a műnek, mint a kötetben olvasható rendezői vallomás. Kazimir tanulmányainak többnyire nem a filológiai apparátus a támasza - bár impozáns a témákat illető tájékozottsága is -, hanem maga a színházi produkció. A kritikus tehát jelen idejű olvasmányélményeit szükségszerű-

en régebbi színházi emlékekkel egészíti ki. De még ez a kettős hatás sem zárja ki, hogy ne ébredjenek az emberben néha-néha kételyek. Vajon nem hiányzott-e annak idején Kazimirknak, a rendezőnek a *Vihar* most olvasható, részletekben valóban gazdag, sokrétű cselekményanalíziséből - az aktuális művészi gondolat? Elég szilárd támaszt adott-e a rendezői koncepcióhoz az a néhány, a jelenre (pontosabban a bemutató időpontjára) vonatkozó, általánosságokra szorító utalás, amely szerint a Kabanovák leszármazottai ma is a jogukat követelő, szabadságra törő emberek megsemmisítésére törekcsenek, s Osztrovszkij drámája ellenük lázadni ösztönöz? Ma már nem könnyű utólag megfejteni, hogyan lehetett volna pontosabban tisztázni, kik ezek, s kik között, miért, hogyan folyik az a küzdelem, amelynek előzményét és modelljét Kazimir az Osztrovszkij-dráma konfliktusában vélte felismerni. De annyi nagyon is valószínű, hogy izgalmasabbá válhatott volna az előadás, ha Kazimir továbbmegy a maga kijelölte úton - a dráma jelenhez szóló üzenetének megfejtésével.

Ám a megkésett polémiáknál valószínűleg fontosabb, hogy Kazimir színháztörténeti dokumentumértékű belső számadását nyugtázzuk. S örüljünk annak, hogy ő végre, sokakkal ellentétben, külföldi számvetéseit, szakmai tapasztalatait is közkinccsé teszi. Hogy színházcentrikus turista- és tanulmányútjai után sorra beszámol arról, milyen rendezői poggyásszal és tapasztalattal tért haza. A tanulság itt korántsem csak Kazimirra s talán nem is elsősorban rá vonatkozik. Minden megörökített külföldi előadás, élmény vagy bosszúság - mementó, amely a szakmai jellegű tanulmányutak fontosságára hívja fel a figyelmet. Kazimir pályájának azonban ezek a beszámolók, naplók mégiscsak melléktermékei.

A fősodorba az tartozik, amit Kazimir nagyvonalúan a maga rendezői önéletrajzába és programjába sorol. Életrajzát vallomásában két szakaszra osztja. Az első - a hagyományok megismerésének korszaka, tehát lényegében a tanulás. A második periódus az, amelyben már nem a példaképek lelkiismeretes követése, hanem „önmaga újratermelése” a cél. Az elsón - éppen ezért - nincs mit vitázni: Kazimir jól választotta meg mestereit, és hozzájuk való hűtlensége - az önmagához való hűség első bizonyítéka. A rendezői pálya második szakaszának

megítéléséhez elengedhetetlen, de ebben az esetben nem elegendő a színházlátogatói és színházkritikusi tapasztalat.

Ehhez Kazimir sajátos profilú rendezői gyakorlatának elvi megfogalmazására, teoretikusan alátámasztott programra lenne szükség. Nem mondhatjuk, hogy Kazimir visszariadt ettől a feladattól. Hiszen programot hirdet már könyve címében is. Csakhogy a népművelő színház, ha a szó eredeti tartalma szerint értelmezzük, tiszteletreméltó, fontos, de mégis redukált vállalkozás. Az ismeretek bármilyen széles körét terjesztő és propagáló teátrum valóban része a népművelésnek, s mint ilyen, társadalmilag elismert és egyetemesen hasznosnak ítélt vállalkozás. Am az önmagunkkal, korunkkal és legbensőbb énünkkel való szembe-nézést követelő, katartikus élményre kényszerítő előadás - több ennél. Alkotás és emberteremtés, s bátran mondhatjuk, hogy társadalmi tett is. Es erről viszonylag keveset olvashatunk a kötetben.

Kazimir rendezői programjának gerincét - saját bevallása szerint - a negatívumok alkotják. Tehát, hogy eleve idegennek érzi magától a szórakoztatóipart, a pszichés témákat, s éppen ezért tudatosan kerüli, s kerülte is mindig a bulvár, a kommersz darabokat. És ezen a téren Kazimir valóban következetes is. Emlékezetem szerint egyetlen Neil Simon, egyetlen Agatha Christie sem tapad a kezébe. Más kérdés az, hogy rangosabb írókat is lehet commercializálni, s ez azért a Tháliában is megesett -, de színházi égboltunk jelenlegi konstellációjában az anti-kommersz program már ön-magában is érdem.

Ott szerepel Kazimir rendezői lobo-góján a népszínház is, méghozzá az irodalmi-színházi múzeum ellenpontjaként. És ezen a téren valóban vannak is sikeres kísérletei. Emlékszem, annak idején milyen meglepetés volt, amikor az antik klasszikusoktól elszoktatott korunkban egyszer csak sikerdarab lett az Antigoné . .

És Kazimir, még mesterek tanítványaként, ahogy maga írja, valóban elég bátor volt ahhoz, hogy felfedezze a legrégebbi szépségek élő igazságát: neki köszönhető az antik drámák hazai reneszánszának elindítása. Ezúttal azonban a népszínházról van szó. És Kazimir is pontosan tudja, hogy a színházi élmény komplexitása odáig terjed, hogy a vállalkozás maximalizmusa plusz a maximális siker még mindig nem abszolút garancia arra, hogy amit látunk, az a szó leg

jobb értelmében vett (tehát aktivizáló és aktuális) népszínház, nem pedig klasszikus mimikrit öltött bővli. Mert ilyen is előfordult már a színháztörténetben . .

Alkotómunka-e a rendezés ? - teszi fel a nyilvánvalóan szónoki kérdést Kazimir, amikor pályájáról, hivatásáról vall mindazoknak, akik helyzetüknél fogva, mint főiskolások, szakmabeliek vagy színházzszerető olvasók hisznek e megnövekedett terepüket integráló, korunkban felfelé ívelő és egyre szuverénabbé váló alkotásban. Hisz benne természetesen - életműve és ars poeticája szerint - Kazimir Károly is. Válasza azonban, sajnos majd oly szónoki, mint a kérdés. S különösen attól válik azzá, hogy könyve nem egy helyén túlságosan szűkre szabja ennek az alkotómunkának a határait. Hogy a színházi vállalkozásaiban inkább maximalizmusra hajló rendező teoretikus és módszertani megfogalmazásaiban majdhogynem minimalizmusról tesz bizonyosságot. Nincs még egy rendező, akitől távolabb hinném a kisebbségi komplexus bármely formáját, mint Kazimir Károly. És mégis, állásfoglalásának néhány pontja éppen azáltal készlet vitára, hogy túl alacsonyra helyezi a rendezői alkotómunka mércéjét, és túl szűkre szabja a teret, ahol ez az alkotói törekvés kibontakozhat.

Vitathatóan érzem például azt a „szerénységet”, amellyel Kazimir kirekeszti színházunkat egyfelől a filmmel való, másfelől a szakmán belül zajló nemzetközi versenyből. Mert igaz ugyan, hogy „Hasonlót csak hasonlóval érdemes összehasonlítani”. „Színházaink feladatai a magyar közművelődés színvonalának emelésében mások, mint a magyar filmgyártás feladatai” (412. O.), de ebből szerintem nem a nemes verseny feladása következik, hanem éppen ellenkezőleg. Az, hogy megvizsgáljuk, milyen téma-választással, a kérdésfeltevés mekkora bátorságával érték el legjobb közéleti filmjeink a maguk közvéleményformáló vagy sokszor csak azt felkavaró szerepüket. Még ha mások is a film és a színház feladatai a magyar közművelődés színvonalának emelésében, akkor sem közömbös a színház szempontjából, hogy hogyan kapcsolódott be filmművészetünk -- nemzeti sajátosságaink megőrzésével, sőt részben azáltal - a nemzetközi élmezőnybe. De Kazimir Károly, furcsa módon, mintha eleve elzárkózna ettől, és mindenfajta nemzetközi összevetéstől, amikor azt javasolja, hogy „szerencsésebb történelmi nemzetek színházi

kultúráját ne hasonlígtassuk lekicsinylően saját honi állapotunkhoz, mert ez semmiféle eredményhez nem vezet, csak elkeseredést, agressziót szül”. (410. O.)

És vajon szüksége van-e rá az elkötelezett politikai színház Kazimirhoz hasonló, vele egy rangban levő agitátorának, hogy a színház felelősségével kapcsolatos írói és kritikai követelményektől megriadva, Max Frischhez meneküljön, őt idézze, mondván, hogy „Picasso megfestette a Guernicát, és Franco, sajnos, ma is hatalmon van”. A tény persze Max Frischt idézve és Kazimir megállapításaként is - tény marad. Mint ahogy nem alaptalan megállapítás az sem, hogy „az élet nap mint nap olyan drámákkal szolgál, amelyekkel a legnagyobb fantáziájú drámaíró és a legjobb szándékú színház is az egész drámatörténet birtokában nehezen tud vetélkedni”. (413. O.) De vajon ebből a tényből és Kazimirnak abból a megállapításából, hogy „a XX. Kongresszus drámájával kevés szerző tud versenyre kelni”, nem az következik-e, hogy a legjobb szándékú színháznak a legnagyobb fantáziájú drámaírót arra kell ösztönöznie, hogy versenyre keljen vagy legalább megközelítse az élet rendkívüli bonyolultságát?

Kétségtelen, hogy a színházzal és a drámairodalommal kapcsolatos elvárások maximalizmusának elutasítása Kazimir részéről nem egyszerű védekezés, hanem a realitások számbavételével függ össze. Még abban is igaza van, amikor Almási Miklós drámai mértékével polemizálva tiltakozik az ellen, hogy kirekeszse színházából azokat a magyar drámaírókat, akik talán nem tudják megközelíteni Peter Weiss, Hochhuth vagy Miller színvonalát, mondván „tudjuk, hogy van Himalája, de nálunk a Gellérthegyről esetenként többet átfoghat tekintetünk abból, hogy mi történt és mi történik a Duna két partján”. (414. O.) De vajon ebből az eszméileg és művészileg is indokolt, teremtő szándékú kompromisszumból nem az következik-e, amit Kazimir elvben mereven elutasít - tudni-illik a bukás kockázatának vállalása? Igaz, színházi gyakorlatában Kazimir szerencsére, és paradox módon, nem ennyire óvatos : a Thália bukásai (mert senki sem tagadja, hogy ilyenek voltak) néha sikert ígérőbb terveként fogantak, mint azok a kirobbanó sikerek, amelyek premier előtt még a kockázat jegyében készültek. (Ilyenfajta színházmeteorológiai tévedés lehetett annak idején a Bartók-dokumentumrevü mindenkit

meglepő, lelkes fogadtatása, és a közönség kegyét kereső, kompromisszumokkal kilúgozott Csurka-szatíra, a *Szék, ág, szauva* visszhangtalansága, bukása.)

Nemegyszer azt érezzük, hogy Kazimir valójában önmagával vitázik. Egy-felől például éppen a bukás rémét hessegetve, felsorakoztatja a maga érveit amellet, hogy „a közönség többsége szereti, ha önmagát pozitív hősként látja viszont”, és kifejezi aggályait, amiért „nálunk a nagy témák legtöbbször nemzeti önvizsgálatot jelentenek, amelyeknek eredményeképp szembe kell nézni önmagunkkal, és a tükrökép nem mindig hízelgő ránk nézve”. (416. o.) Más-felől azonban Kazimir megrendezte - és sikerre vitte! -, igaz, sok évvel ezelőtt, a *Rozsdatemetőt*. Amelyben igazán nem érezhette magát pozitív hősnek a közönség, hanem éppen ellenkezőleg, szigorú egyedi és társadalmi önvizsgálatra kény-szerűlt. S még azt sem mondhatná senki, hogy a *Rozsdatemető* kitérő volt vagy kivétel. Hiszen a kötet dialógusai újra felidéznek a Thália Stúdió emlékeztető magyar kísérleteit.

És végül, a legnagyobb rejtély: miért él Kazimir Károlyban ilyen szenvedélyes indulat a kritika ellen? Lehet, hogy pályája során érték fájdalmas, jogtalan sérelmek - kit nem értek? -, mint ahogy körülfonták megalapozatlan dicséretet is. Mégsem hiszem, hogy a pályája derekáig összegyűjtött kritikák kötete s a viták tapasztalata indokolja bizalmatlanságát. De még ha így lenne is, egyéni sérelmek alapján akkor sem lehet a színházkritika kettős, a közönség és a színház iránti elkötelezettségét, hivatását vitatni, s a színházi kritikát a színházművészet iránti felelőssége és kötelezettsége alól felmenteni. „Arra a kérdésre, hogy milyen segítséget nyújthat a színházi kritika, a következőt felelhetem: a kritika elsősorban ne a színházaknak, hanem a közönségnek legyen segítségére. Az esetek nagy többségében a kritikusok kevésbé jártasak a színházak területén, mint a színházi dolgozók. Igen kevés olyan esetet ismerek, amikor a színházi kritika hozzájárult volna a színházak fejlődéséhez. Korunkban egyáltalán nem tudok ilyen esetről.” (417. o.) Igaz, ezeket a sorokat nem Kazimir írta, ő csak idézi ... Ám a félszázados Lunacsarszkij-idézet spanyolfala mögül kibocsátott nyilaival Kazimir nem a kritikusai tévedésekre, hanem a kritikusai jogokra ló! A kötelezettségtől elválaszthatatlan jogok pedig - és ezt lelke mélyén Kazimir is tudja - sérthetetlenek.

Nagy szavak nélkül

Létay Vera mintegy négy évadot rögzítő színikritikáit adta közre a Magvető Kiadó (*Igent és nemet mondani*). A vállalkozás nem egyedülálló. Jelesebb színi-bírálóinknak meg-megjelennek összegyűjtött opuszai. De az élmény- vagy pontosabban: az élvezet - amit ennek a kötetnek az olvastán kapunk - kivételes. Miért?

Választ keresve nyilván azokat az ismérveket kell megtalálnunk, melyek megkülönböztetik Létay Verát kor- és szaktársaitól. Ez a feladat azonban korántsem egyszerű, kivált az ellenségszerzés és a beskatulyázás réme miatt nem. Kezdjük ezért a biztonsággal biztató általánosságok felől.

A színház, jellegénél fogva, az „itt és most” művészete. Ha az előadás estéjén nem jutott el a produkció hatása a közönséghez, a műalkotás egésze leesett az idő rostáján. De ha meg is ragadta nézőit, akkor is csak bonyolult, sokszoros áttételen keresztül, az emlékek megszépítő - de mindenképpen torzító - ködén át marad fenn. Aki arra vállalkozik, hogy ennek az illékony művészetnek az értékeit felkutassa, magyarázza, rögzíti: gyakran, úgy tetszik, homokra épít várat. S hogy mennyire homokra, azt éppen az összegyűjtött kritikák kötetei igazolják, hiszen a lelkesült vagy elmarasztaló bírálat alól már régen elfújta az idő az alapul szolgáló színházi alkotást. Csak kivételes erényű kritikusok számára adatik meg, hogy azt sikerül megörökíteniük az egyes bírálatokban is, ami a színházból tendencijelleggel fennmarad: a színházművészet korunkról mondott vallomását.

Így, miközben a színházi kritika a má-nak szól, a jövő számára is jegyzeteket készít. A bírálat írójától elvárja, hogy ne csak értékeljen, de újra érzékletessé is tegyen. Volt előadások bírálati kötetben - ez már a jövővel szembesülés. Az a színháznak, az a kritikusnak és az a bírálatot olvasó színházlátogatónak.

Létay Vera kiállta - reményünk szerint nemcsak máig terjedően - a jövővel szembesülés próbáját. Írásaiban mindenkor túl tudott látni az itt és most szoros értelmezett kritériumain. Mércéje nem egyszerűen a naprakész elvárásoknak felel meg, hanem az egyetemesebb igényeknek is. Mindenekelőtt azért, mert disztíngálni tud a napi értékek s az egyetemes értékek között. Viszonyukat reális hierarchiában látja. A különbség-

tevés képessége a színjáték szakszerű elemzéséből következik. Az analízis azonban nem veszejt a részletek között: tudatosított szintézishez vezet.

Módszere - túl a felkészültség és megalapozott műveltség feltételein - a könnyen, világosan előadott érvelés. Gyakran megengedi, hogy ne a racionálisan kifejezhető érvekkel, de a szerencsésen választott hasonlatokkal, jelzőkkel tegye érzékletessé a jelenséget, melyet boncol, vagy konklúziót, mely összebenyomásként így megjeleníthető. Szellemes képei, ötletei, stílári játékaiban azonban soha nem önmagukért születnek meg, hanem mindig azért, hogy a szintézist, az elemzés plaszticitását szolgálják. Fontos ezt hangsúlyoznunk, mert szellemesnek tartott színikritikusaink közül nem egy sergő-forgó szöbűvésszel, öntetszelgéssel teszi magát szórakoztatóvá. Elfelejtve mind maga, mind az olvasója számára, hogy nem őt akarjuk élvezni, hanem általa valami fontosabbat.

Létay soha nem tolauskodik előtérbe, így eléri, hogy nemcsak nem válik fárasztóvá állandó kritikusi jelenléte, hanem kifejezetten kellemes, igényelt, gyakran és tartósan várt partnerünké válik. A mértéktartásnak rá jellemző finomsága azt bizonyíthatná, hogy szenvedélytelen kritikus. Valóban: soha nem ront szenvedélyesen a rosszra. „Csupán” udvariasan, de ellentmondást nem tűrően kitesékeli. Soha nem fogad el semmit, ami jó, érvelés nélkül. Ezért nem is kell aztán, hogy lelkenedzen: az érveléssel elfogadtatott. Ebben a fegyelmezett rendszerben jó ízléssel tudja elhelyezni azokat a műveket is, melyekhez nincs különösebb belső affinitása: Németh László, Illyés Gyula drámáihoz például. De azt is tudtukra képes adni tajtékos lelkesedés nélkül, az értékrendszer megőrzése mellett, hogy kik azok, akikkel világa egybevá. Gondoljunk csak arra, milyen szavakkal méltatja Bulgakovot, hogyan elemzi, értékeli Csurka drámáját.

Gyakran érvelnek színikritikusok azzal, elkötelezettségüket bizonyítva, hogy a színház szerelmei. Nem tudom, hogy Létay szerelmes-e a színházba. Azt sem, hogy lehet-e színházba szerelmesnek lenni. Annyi azonban nyilvánvaló, hogy a szerelemvallóknál tartósabb, tartalmasabb Létay kapcsolata a színházzal. Nem vallomásából nyilvánvaló ez, hanem abból a lankadatlan fegyelemből, igényességéből és éberségéből, mellyel színházaink munkáját követni képes.

B. E.

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Iván Boldizsár:

La revue Théâtre et les théâtres

C'est en janvier 1973 qu'est paru le 50^{ème} numero de cette revue, tandis qu'en mars aura lieu l'assemblée générale de l'Association Hongroise de l'Art Théâtral. Voilà pourquoi s'impose la nécessité d'une analyse équilibrée des rapports de la revue et des théâtres, pour affirmer une nouvelle fois l'unique objectif de nos critiques: le service du théâtre hongrois.

Anna Földes:

De la jeunesse à la jeunesse – ou avec la jeunesse?

L'Institut International du Théâtre, l'IIT a organisé à Budapest un colloque sous le titre « Le rôle du théâtre dans l'éducation de la jeunesse ». Au cours des discussions ayant duré trois jours on a pu entendre auteurs, critiques, metteurs en scène et acteurs et à la fin les intéressés: les jeunes, étudiants et créateurs du théâtre amateur ont eux aussi pris la parole pour dire ce qu'ils attendent du théâtre.

Sándor Köröspataki Kiss:

Conversation avec Peter James et Jean Darcante

Un interview accordé à notre revue par le jeune directeur du Young Vic Theatre de Londres, président délégué de la section de la jeunesse de l'IIT et avec le secrétaire général de l'IIT.

Judít Szántó:

La reprise de la pièce « Évocation »

En 1972 le Studio du Théâtre Madách a repris le drame « Évocation » de Ferenc Karinthy, créé en 1957. Une comparaison entre l'écho critique des deux spectacles montre que les critiques actuels sont moins à la hauteur de leur tâche que ne l'étaient leurs prédécesseurs. L'article, tout en analysant sévèrement la pièce elle-même, veut constater surtout la valeur de la critique dont l'effort lui semble bien inférieur à celui du théâtre.

Erika Szántó:

Le carrousel de « Liliom »

Le Théâtre de Comédie a repris en novembre 1972 la pièce peut-être la plus universellement connue de Ferenc Molnár: « Liliom ». Malheureusement la mise en scène de Dezső Kapás hésite, trop indécise, entre la réalité et la fable, le grotesque et le sentimental.

William Saroyan:

Fils et pères

Dans sa nouvelle le célèbre écrivain américain représente la vie en Amérique de Ferenc Molnár, dans sa vieillesse.

István Nánay:

Les deux commis-voyageurs

Deux théâtres hongrois ont présenté en même temps « La Mort du commis-voyageur » d'Arthur Miller. Celui de Kecskemét s'est contenté de la modeste reprise d'une pièce à succès, tandis qu'à Veszprém on a repensé le message de Miller pour dépeindre sur la scène la tragédie du petit bourgeois tombé au piège de la société de consommation.

János Sziládi:

Dans l'étreinte de la statue du Commandeur

Le Théâtre József Attila a créé la pièce « Les pas de la statue du Commandeur » de l'auteur soviétique Vadim Korostiliev. En évoquant la vie de Pouchkine, l'auteur met en relief la lutte du grand poète pour sa liberté de littérateur et sa liberté humaine contre le pouvoir qui le destinait à fournir la justification littéraire du règne du tsar Nicolas I^{er}.

György Spiró:

Avons-nous quelque chose à dire sur Hamlet?

En 1972 deux théâtres hongrois ont entrepris de présenter « Hamlet » avec de tout jeunes acteurs. Cependant les deux spectacles — celui de Kecskemét tout comme celui de Miskolc — ont été d'une médiocrité égale, ce qui dut opprimer particulièrement les deux jeunes protagonistes qui, dans ce rôle prestigieux, auraient pu éviter l'échec si leurs metteurs en scène leur avaient donné plus de support.

Erzsébet Berkes:

Sade – Imre Sinkovits

En 1972 le Théâtre National a repris le « Marat/Sade » de Peter Weiss avec, dans le rôle du marquis, un des acteurs les plus importants de la maison, Imre Sinkovits. Il présente un homme qui, à la fin de ses combats, se trouve privé du sens de sa vie et qui, sous les feux croisés des efforts opposés, devient un mort vivant qui ne veut plus rien.

József Majoros:

Les rencontres de György Kálmán avec le rôle de Marat

György Kálmán joue pour la seconde fois le Marat de Peter Weiss. En 1966, condamné, dans sa baignoire inconfortable, à l'immobilité, il a été le personnage le plus vigoureux de l'action. En 1972 il souligne d'une plasticité encore augmentée le fait que ce n'est pas d'un fou paranoïde qu'il s'agit mais de l'idée même de la révolution qu'incarne le personnage.

János Sziládi:

Rôle principal: Mari Csomós

La jeune actrice du Théâtre Szigligeti de Szolnok fut étiquetée pendant des années comme protagoniste idéale des comédies musicales. Mari Csomós ne s'y est point résignée et c'est d'abord dans un film qu'elle sut convaincre les metteurs en scène de son

talent plus ample et plus varié. Son premier grand succès de tragédienne a été dû à « Sainte Jeanne » de G. B. Shaw en automne 1972.

Tamás Láng:

De l'opérette à la comédie musicale

L'auteur poursuit une conversation avec Sándor Németh, jeune acteur du Théâtre Municipal d'Opérette qui a remporté récemment un vif succès dans un rôle de composition dans l'opérette d'Albert Szirmai, « Málnás Miska ».

András Barta:

Les coureurs de grand fond du métier

Il s'agit d'une conversation avec Árpád Csányi, décorateur du Théâtre National, un des artistes les plus reconnus et les plus recherchés de son métier qui, dans les années récentes, travaille souvent aussi pour les théâtres de province.

Katalin Saád:

« La Tragédie de l'Homme » à la radio

Fin janvier, à l'occasion du 150^{ème} anniversaire de la naissance d'Imre Madách, la Radio Hongroise a présenté son oeuvre la plus importante, « La Tragédie de l'Homme »; il s'agit d'ailleurs de la troisième version radiophonique de ce vaste poème dramatique. Ici on peut lire un interview avec le metteur en scène actuel, Gusztáv Barlay.

Alfréd Lux:

De l'avenir de la Scène Littéraire

Dans cette conversation Emil Keres, le nouveau directeur de la Scène Littéraire déclare que tout en ouvrant les portes aux poètes classiques hongrois et étrangers il veut transformer son théâtre surtout en un foyer de la poésie hongroise vivante.

Conversation radiophonique sur les théâtres de province

Tibor Benkő, collaborateur de la Radio Hongroise et Dezső Malonyay, chef de la section de théâtre du Ministère de la Culture discutent de la situation matérielle et artistique des acteurs de province, à propos de l'article de Péter Molnár Gál, paru dans le numéro de novembre 1972 de notre revue.

Après la conversation nous publions également la réponse de Molnár Gál.

András Szeredás:

Aux régions des sources du théâtre

L'article rend compte de quelques spectacles du Festival de Belgrade de 1972, notamment des programmes de l'ensemble japonais Zeami Za, de la compagnie Renga Mai de l'Ouganda et d'un théâtre de rue de Chicago, nommé Free Street.

Anna Földes:

La mise en scène est-elle une activité créatrice?

L'article analyse un livre de Károly Kazimir, metteur en scène en chef du Théâtre Thália, publié sous le titre « Le théâtre comme moyen de l'éducation populaire ».

Erzsébet Berkes:

Sans grands mots

Sous ce titre on peut lire une récession sur le livre de la critique dramatique Vera Léty.

Ára: 12 Ft

