SZÍNHÁZ

Elbert János: Közelítő jegyzetek • Peterdi Nagy László: A forradalom színháza • Földes Anna: Befejezetlen tanulmány • Siklós Olga: Megkésett dolgozat A különcről • Máriássy Judit: Panurge kalandjai • Pór Anna: Attikai ég alatt

1977
November

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

X. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1977. NOVEMBER
FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES;
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA
Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalással
a KHI 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

77.2860 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:
Jelenet Pagogyin: A Kreml toronyórája című
színművének 1951-es Madách színházi
előadásából (MTI fotó)

A hátsó borítón:
Az Alkésztisz színpadképe a Gorsiumi Játékokon
(Szebeni András felvétele)

TARTALOM

ELBERT JÁNOS
Közelítő jegyzetek (1)

PETERDI NAGY LÁSZLÓ
A forradalom színháza (8)

V. POLJAKOV
Hatvan színházi évad (11)

játékszín

FÖLDES ANNA
Befejezetlen tanulmány (15)

SIKLÓS OLGA
Megkésett dolgozat A különcről (19)

MÁRIÁSSY JUDIT
Panurge kalandjai (23)

PÓR ANNA
Attikai ég alatt (25)

LUX ALFRÉD
Bemutatók a Radnóti Színpadon (29)

fórum

RAJK ANDRÁS
Kritikusok Athénban (31)

EMŐDI NATÁLIA
Hozzászólás az új magyar dráma ügyéhez (34)

színháztörténet

BREUER JÁNOS
Magyar-szovjet színházi kapcsolatok, 1937 (36)

világszínház

GEROLD LÁSZLÓ
Egy évad Szabadkán és Újvidéken (39)

szemle

GYERTYÁN ERVIN
Molnár Gál Péter: Emlékpróba (43)

BŐGEL JÓZSEF
A II. Országos Díszlet- és Jelmezterv Triennálé (44)

PÁLYI ANDRÁS
Jeszenyin színháza? (47)

CSERJE ZSUZSA
Ifjúságunk és a színház (48)

ELBERT JÁNOS

Közelítő jegyzetek

Mozzanatok a szovjet dráma útjából

Bevezetésül

Ami itt következik, legmerészebb szándékom szerint sem irodalomtörténeti vázlat, még kevésbé körültekintő felmérés vagy alapos előadási és kiadási hiánylegyzék egy műfaj gazdag nemzeti korszaktörténetéről. Drámák és a drámaírás, a színház összefüggéseit kommentáló levelek, naplók, kritikák, összefoglalók mániákus olvasójának jegyzetei egy még mindig eléggé megközelítetlen - márpedig megközelítendő! - gazdagságról. S ehhez talán csak annyit, hogy Németh László elévülhetetlen megfogalmazásával a fordító a lassú -- tehát figyelmesebb - olvasó, s ez némi szöveglapozó felgyorsulással még az irodalomtörténészi figyelemre is érvényes, ilyen módon talán a mániákusan szubjektív jegyzetek is nem egy ponton objektív érvényű megfigyeléseket tartogatnak.

E címet szerényebbé pontosító magammentsége után talán még két további bevezető megjegyzés lenne helyénvaló.

Először. A szovjet irodalom hat évtizedes fejlődése nagyjából, ha nem is mindig arányosan s akár csak illúziót is adó szélességgel, mégis egyszersmind hozzánk vezető hatvanesztendős útját is jelenti. Már a húszas évek legelejétől megannyi akadályon keresztülszűrődve is versek, novellák, regények áramolnak hozzánk, fordítódnak nyelvünkre, ha nem is sűrű, de bizonyos értelemben még-is „szakadatlan" egymásutánban. Csak épp a drámában más, mostohább a helyzet. Itt hat évtizednyi időből ismerkedésünk jószerével csak az utolsó harminckét esztendőre korlátozódik, a közvetlenül, a szinkronban követés még a legfigyelmesebbek számára sem érvényesült 1945 előtt. Egy kezünk is sok a magyarul addig könyvben vagy színpadon megjelent szovjet színművek elősorolásához. Katajev nagyszerű komédiájára, *A kör négyszögesítésére* hivatkozhatnánk (a szó legszorosabb értelmében) „hírmondó" gyanánt, s mellette - ugyan még mire? Tehát: később kezdődött körültekintésünk már eleve bizonyos mozzanatok elszalasztásával terhes. Hátha közben nem egy mű, életmű el is avult - ma már a legjobb irodalomtörténészi szándékkal sem állítható vissza akkori jelentőségé-be, igazi összefüggéseibe. (Ráadásul, a színpad ilyen tekintetben eleve kegyetlenebb irodalmi múzeum is.) Csak egyetlen példát. Ehrenburg gyors kézzel papírra vetett nem egy korai regénye, mondjuk, *a Jeanne Ney szerelme,* annak idején jelentős információkat közvetíthetett szovjet életről s akár még az irodalmi gondolkodásról. is. (Félreértések elkerülése végett: nem legsikerültebb régi írásait, *a Moszkvai sikátort,* a páratlan *Lasik Roitschuanzot* keverem ide példa-ként - azok ma is reveláló értékűek.) De most, utólag, négy-öt évtized messzeségéből ugyan kivel lehetne megértetni - még kevésbé színpadon elhitetni - az akkor elszalasztott Fajko-komédiák, Kirson-drámák pillanatközvetítő igazságát, hitelét?

Másodszor. Amit a szovjet dráma útjának mondunk, akár a leghézagosabb közelítésre gondolva is, felkészültségünk, olvasói figyelmünk - hogy ne is hangoztassam: színpadi gyakorlatunk - szerint, eleve a szovjet-orosz dramaturgia körére korlátozódik, még a soknemzetiségű szovjet irodalom legfőbb jellegzetességének három évtizednyi elvi elismerése sőt fáradhatatlan hangoztatása után is. (Csak rendkívül esetleges olvasói tapasztalatomra támaszkodva sejtem: az ukrán Mikola Kulis megdöbbentő szuverenitású drámavilága, sodró-lüktető 97-je, *Patetikus szonátája* már önmagában megérteti velem, hogy mennyivel szélesebb-gazdagabb képet rajzolhatna a teljesebb - a valóságban egyelőre megvalósíthatatlan, de talán mozzanataiban megkísérelhető - ismerkedés.)

Mindezeket előrebocsátva, hadd másolom ide legkedvesebb filológusi céduláimat, mellőzve most mindazokat a feljegyzéseket, amelyek sokszor leírt, sokszor elemzett mozzanatokra vonatkoznak Visnyevszkij *Optimista* tragédiájától Arbuzov *Irkutszki történetéig.*

Tömeg-happeningek"- homályba vesző kezdetek

A forradalom utáni műfajteremtés kulcsszavát: még közelíteni is nehezen tudjuk. „Masszovo gyejsztvo" - olvassuk a megsárgult, többnyire kezdetlegességükben is nagyszerű konstruktivista formakultúrát sejtető plakátokon, az elképesztő gazdagságú moszkvai színháztörténeti múzeumban, az egyszerre informáló és asszociációsorokat inspiráló Bahrusin-gyűjteményhen.

S máris érezzük, hogy a korabeli fényképek világát jórészt közvetíthetetlenné teszi légüres térben gyártott fordítási tükör-terminusunk: „tömegcselekmény". Ha mindezt még úgy érzékelhetnénk és érzékeltethetnénk, mint a különös forradalmi-színházi látványosságok egykorú leírói, elmesélői, akiknek beszámolói izgalmát Romain Rolland appercipiáló izgalmán mérem: „Értesültem a kísérletező keresésekről, a néptömegek szabadtéri színházáról, amelynek legmegdöbbentőbb, barbár, anarchikus, de magával ragadó csodája az 1920-as leningrádi Forradalom-ünnepségsorozat volt. Tűzbe jöttem a beszámolók olvastán: miért nem lehettem ott én is!"

Milyenek lehettek ezek a ma már csak fotókról, kommentárokból rekonstruálható hangulatú, új műfajú színházkísérletek, „látványosságok"? Talán leginkább Ejzenstejn filmjeinek néhány évvel későbbi s még hasonlóképpen a forradalmat tömegeket mozgató térdinamizmussal érzékletessé tevő jelenetsorai segítenek őket felidézni. Az adatok csak éppen elindíthatják fantáziánkat. A nyolcszázezer lakosúra fogyatkozott Petrográdon tízezren voltak a játszók, hetven-ötezren a nézők. Nemegyszer sötétedéstől hajnalig peregtek a sajátos „misztérium"-ok. Egyes plakátok így is hirdetik oroszul: „misztérija" - s innen már csak egy lépés Majakovszkij első rendhagyó forradalomdrámájának, a Buffo-misztériumnak hitelesebb összefüggésekbe helyezéséig, jobb értéséig. De erről majd később. *A felszabadult munka misztériuma, Oroszország blokádja, A Világkommuna felé* - segítik rekonstruáló képzeletünket az egykori címek. (Ez utóbbinak előadásán egyébként Lenin is részt vett.) „Az óriás arányú tömegszínház, a színház, amelyben a tömeg is részt vesz - ez az az újdonság, amelyet a kommunista rend az előtérbe állít" - mondja Lunacsarszkij. S néhány esztendővel később ő maga szögezi le, hogy lejárt a „plakátos-nagygyűléses" színház ideje, s adja ki a sokféleképpen értelmezhető-vitatható, a gyakorlatban nemegyszer félreértett jelszót: „Vissza Osztrovszkijhoz!"

De ezek még az Október utáni első esztendők. A forradalmi nép hatalmas tömeg-happeningekben, felkelés-misztériumjátékokban éli, hömpölygi újra a forradalmat. A színházak még javarészt a régi repertoárt játsszák, de a tereken és hatalmas termekben a Pavel Kerzsencev 1918-as könyvében elméletileg-mód-

szertanilag is már összefoglalt „alkotó színház"-é, az „életcselekvések"-é a hely és a szó. Talán egyetlen közelebbről szemügyre vehető példát. 19 i 9 márciusában a petrográdi Népház „Vastermében" vöröskatonák egy csoportja a terem két végében felállított párhuzamszínpadon s a dobogókat összekötő térségen előadja *Az önkényuralom meg-döntése* című „játékot". A nyolc epizód: „ 1905. január 9-e", „Illegális munkát végző diákok letartóztatása", „Lázadás a katonai börtönben", „Fellázadt munkások elfoglalják a fegyverraktárat", „Az őrszobák lerohanása", „Barikádharc az utcákon", „Forradalom a fronton", „A cár lemond a főhadiszálláson".

Miközben a címsort olvasom - akárhányszor olvasom újra -, önkéntelenül is arra gondolok: az előbb Ejzenstejn filmjeit hívtam rekonstruáló segítségül, de vajon nem ezt a színházat „rekonstruálja" bizonyos értelemben Ljubimov *Tíz* napprodukciója? És vajon ez az epizódrendszer (s mindegyik „cselekvény" nagyjából ezzel a dinamikai törvényszerűséggel épült!) hatás nélkül maradhatott-e a „Forradalmi színház" eszméjét körülbelül ekkortájt meghirdető Mejerholdra, akinek egyik legjellemzőbb rendezési sajátossága lesz Gogol *Revizorá*nak, Gribojedov *Az ész bajjal* járj ának, minden ettől kezdve színpadra állított klasszikus és új műnek dinamikus epizód-szerkezetre bontása? Hozzáteszem: hatástalanul maradhat-e mindez Brechtre, ilyenformán szélesebb értelemben is nemcsak az orosz, hanem a világszínház-ra - s ha úgy tetszik, a mostani *1789-re* és a hozzá hasonló színházi „játékok"-ra?

Majakovszkij

Az alcímül felírt név talán ellenkezni látszik az elején elfogadott „játékszabállyal", hogy az ismert anyagot ezúttal merő ökonómiából kerüljük. De hát nem is Majakovszkij-portréra vállalkozom itt. Még csak nem is eléggé nem értett - s színpadon alig felmutatott drámaírói stílusát közelíteném. Inkább helyét, szerepét Szeretném hangoztatni a szovjet dráma és a szovjet színház történetében.

Címében már előbb is összekapcsoltuk az 1918-as *Buffo-misztériumot a* kor tömeg-„játékaival". Pontosítsuk a kapcsolódást. Kamenszkij, a költőt indulásától közvetlen közelből kísérő futurista társ írja: „Majakovszkij ekkoriban már a *Buffo-misztérium* megírását és színházi bemutatását tervezte... Én csak öntöztem az olajat a tűzre, minél monumentá lisabb megvalósítást sugalltam, amelyre csak egy nem létező, sokezres Colosseum lehetett volna alkalmas . . . A jövő forradalmi tömegszínházáról álmodoztunk, amelynek óriási arénájában ezrek és ezrek mozognak, autók, repülők százai nyüzsögnek, és milliók nézik végig, mondjuk, az Októberi Forradalom epopeiáját. Majakovszkij a Veréb-hegyre (a mai Lenin-hegy) tervezte mindezt ... A Kuznyeckij moszt utcára pedig »karusszel-kávéházat« terveztünk, csupa-csupa üvegből, hogy odakintről is jól látsszon a bent forgó óriás-karusszel."

Most egy pillanatra látszólag kanyarodjunk el Majakovszkijtól. A kor megértésére hívjuk segítségül Konsztantyin Rudnyickij Mejerhold-monográfiáját (*„Rezsisszor Mejerhold"*, Moszkva „Nauka" Akadémiai Kiadó, 1969): „A konstruktivizmus az iparból és más művészetekből, elsősorban az építészetből és a festészetből áramlott át a színházba. Legfeljebb az az érdekes, hogy az iparban és az építészetben többnyire deklarációk, tervrajzok és makettek formájában, a költészetben manifesztumok alakjában jelentkezett. Valósan akkoriban a konstruktivizmus csakis a színházban élt és gyökerezett meg . . . A fiatal köztársaság ahhoz szegény volt, hogy konstruktivista tornyokat, felhőkarcolókat, üvegpalotákat, csavar alakúra épített klubokat emeljen, még messze volt az építkezések lehetősége. A színházban viszont mindezt deszkából és közönséges (bár kétségtelenül hiánycikknek számító) szögekből lehetett megvalósítani. Sőt, mi több, a valódi beton, cement, vas, üveg hiánya és maga a jövője felé törő köztársaság szegénysége még rendkívüli erővel ösztönözte is egy konstruktivista színpadgépezet megteremtését. A színpadi konstruktivizmusban mintegy materializálódott az akkori művészek álma a jövőről, a technikáról, amely az országot a nyomorból a szocializmus gépesített, villamosított, nagyszerűen szervezett birodalma felé vezeti."

És most kanyarodjunk vissza - a színpadi konstruktivizmusról és a „Forradalmi színház" elméletét és gyakorlatát meghirdető Mejerholdról gondolkozva - magához Majakovszkijhoz, kettejük színháztörténeti - következésképpen világdrámatörténeti - jelentőségű összetalálkozásához.

Mivel is kezdjük? Talán az irodalomtörténetekben untig idézett tömör Majakovszkij-naplósorral: „Az én forradalmam. Elmentem a Szmolnijba" - és az elmaradhatatlan filológusi kísérőjegyzettel: „Néhány nappal a Forradalom győzelme után az ország új vezérkara tanácskozásra hívta Petrográd íróit és művészeit. Csak öten jelentek meg: A. Blok, V. Mejerhold, V. Majakovszkij, N. Altman, R. Ivnyev." Most ugorjunk át egy évet, és idézzük az „Észak Kommunája" című újság 1918. október 12-i számát: „FELHÍVÁS A SZÍNÉSZEKHEZ. Színész elvtársak! Kötelességetek, hogy a forradalom nagy ünnepét forradalmi látványossággal ünnepeljétek. El kell játszanotok a *Buffo-misztériumot,* ezt a hősi, epikus, szatirikus látomást, amelyet Vlagyimir Majakovszkij írt. Gyertek el mindnyájan október 13-án, vasárnap a Tyenyisev Intézet hangversenytermébe (Mohovája utca 33.). A szerző felolvassa a misztériumot, a rendező bemutatja az előadás tervét, a díszlettervező vázlatait, s azok, akik mindehhez kedvet kapnak, a darab előadói lesznek közületek .. . Mindenki munkára! Az idő drága! Csak azok jöjjenek, akik valóban részt akarnak venni az előadásban. A hely korlátozott. - V. Mejerhold, V. Majakovszkij, P. Lebegyev, K. Malevics, L. Zsevezrzsejev, O. Brik." Mejerhold, Majakovszkij, Malevics - és alakul az első forradalmian új stílusú, saját dramaturgiából építkező előadás. Hiszen előtte-utána nehezen átgyúrt anyagon demonstrálja idegen törekvéseit Mejerhold: Verhaeren *Hajnalok*ján, *A nagylelkű felszarvazotton*. *Az* elő-adás akkor is dráma- és színházkorszakot nyitó, ha a *Buffo-misztérium* igazi, tökéletes megvalósítása majd néhány évvel később (1921-ben) a második változat színre - illetve cirkuszarénába - vitele lesz. Majd erre cseng vissza a későbbi Majakovszkij-darabok - szatírák - „cirkusszal, tűzijátékkal"-ja, a Mejerhold-színház továbbépítéseként. De a kötődések már itt is világosak. Lunacsarszkij le is szögezi: „Majakovszkijnak sikerült a futurizmust hozzáidomítania forradalmunk plakátos-nagygyűléses korszakához. A plakát és nagygyűlés kellett a forradalomnak, s megbékültünk a futurista megközelítéssel. A futurizmus képes volt plakátot adni, és képes volt szellemesen szcenírozott nagygyűlést adni." (Talán csak közbevetőleg: az a kor a futurizmust és a konstruktivizmust gyakran a szinonimák rangján használja.)

A nagygyűlés szellemessége és nem utolsósorban a misztérium buffonádája egy másik szabadtéri, népi hagyományt idézett: a vásári komédiásdobogókét. Oszip Mandelstam a „komédiásbódék

hagyományát" dicséri a darabban, s a díszlet híres földgömbdíszletére utalva így ír: „Majakovszkij érdeme, hogy erő-teljes szemléltetőeszközöket talál a tömegek felvilágosítására." Blok, aki - tényeket megkerülő, makacsul-sznob elképzeléseink szerint egészen máshonnan közelítene a művészethez, nagy élményeként jegyzi naplójába a *Buffo-misztérium* felolvasásának napját, s az „új hegyibeszédes-nagygyűléses" darab párhuzamában Krisztus-drámát tervez. Felvillan előttünk a *Tizenketten* záróképének tizenkét vörösőr-tanítvány csapata előtt járó sugáralakja: „hógyöngyösen, hófehéren, / vörös zászló a kezében / - a golyó nem sebzi meg -, / Jézus Krisztus megy az élen". „Hegyi beszéd - nagygyűlés" - jegyzi naplójába Blok.

Jelképes volt a darab mejerholdi indítása: a prológusban a játszók a petrográdi színházak plakátjait tépdesték apró cafatokra.

De a talán számunkra mindmáig nem eléggé értett, talán a nyelvi tolmácsolásban elhomályosodó robbanó-nagyszerűség teljesebb érzékeltetésére idézzük még egyszer Rudnyickij t: „A Buffo-misztérium arról is meggyőz, hogy öt esztendővel Szergej Ejzenstejn *»Attrakció-montázs«* című tanulmányának megjelenése előtt ezt a montázst már megszervezte. Ugyanígy előlegezte Mejerhold későbbi rendezői kompozícióinak sok elemét is. Ejzenstejn elmélete szerint attrakció »a színház bármely agresszív effektusa«. A dinamikus rendszer tehát a régi cirkusz-tapasztalatra *és a* legfrissebb film-tapasztalatra épült."

Nehéz nem együtt mondanunk Rudnyickijjal: a brechti színház sok alapeleme előlegeződik itt.

Fenyő Ervin, Piróth Gyula és Iványi József Bulgakov Álszentek összeesküvése című **darabjában (Szolnoki Szigligeti Színház)** (Nagy Zsolt felv.)

Gorkij

Az ő szerepeltetése, gondolom, még meglepőbb. S hadd bocsátom előre: nem dramaturgiájának általános jelentőségét, nem is a szovjet korszakban írott - s az Almási Miklós *A drámafejlődés* útjai című monográfiájában nálunk már oly részletesen elemzett, sőt talán túlértékelt s egyenesen a shakespeare-i drámavonal legújabb kori csúcsára állított- *Jegor Bulicsov* átfogó analízisére vállalkoznék. Inkább e darab egy vagy két - a Gorkij-életmű megértése szempontjából centrális értelmű - sajátosságát szeretném elő-térbe állítani. De előbb még kronológiai rendet tartanék, s a közvetlenül forradalmi időbe kanyarodnék vissza.

Első pillantásra talán abszurdnak tűnik fel az állítás, hogy Gorkij munkássága is rövid időre ugyan, de szorosan kapcsolódik a színházviharzás plakátos-nagygyűléses korszakához. Csakhogy a legutóbbi időkig viszonylag kevés figyelmet szenteltek *Rabotyága Szlovotyokov* (megközelítő fordítással: *Ügyködövics Szószátyárov)* című, - kimondanám: a majakovszkiji szatíraírás hangvételét idéző - improvizációs színházat feltételező pamfletdialógusának. Egyáltalán: most kezdenek láncba állni a gorkiji improvizációs színház töredékmozzanatai. *Működvelő előadás* című tanulmánya a *Hamis pénz* című (valamikor a Nyugatban is közölt) vázlatdrámája rögtönzésre szánt olaszországi előadásához írott prológusnak bizonyul ebben a megközelítésben; megnövekedő jelentőséget kap segítő tevékenysége a húszas évek elejének leningrádi munkásstúdió-ja, egy kollekív erővel létrehozott rögtönzésdarab körül satöbbi. Mindenesetre ez is egy gondolkodásvonal, amelyen érdemes kalandra indulni.

De térjünk a fontosabbra. *A Jegor Bulicsov* ügyére, s hogy miért centrális kapaszkodó az életmű jobb értéséhez.

Látszólag induljunk messziről. Elrajzolt Gorkij-képünk makacsul őrzi a torzított vonásokat. Lassan hetvenöt esztendeje, hogy Reinhardt Nachtasyl-lá szelídítette-színesítette a *Na dnye* eredetileg *A mélyben* keménységű címgondolatát. Mégis - egyetlen közelmúltbeli vidéki előadását leszámítva - ma is *az Éjjeli menedékhely* nekünk ez a darab. S az aprónak látszó címkozmetika ugyanazt őrzi-erősíti, amit egykor Kiss József olyan találóan jegyzett a századelő Gorkij-képéről Nagyapám-poémájába: *„Csavargók költője, Gorkij, koldusnyomor a te muzsikád."* Ezt *a* „csavargók világa", „koldusnyomor" felfedezést kodifikálta az író romantizált irodalomtörténeti pálya-

Csernuss Mariann ás Básti Lajosa Jegor Bulicsov előadásában (Nemzeti Színház)

képe is, amelyben eltúlzott jelentőséget kaptak a pittoreszk „vándorlások évei", s alig hangsúlyozódtak az újságírói gyakorlat modern irodalmi felkészülésben talán sokkal jelentősebb élménygyűjtő fázisai. Szinte elsikkadt a Gorkij leveleinek, cikkeinek tanúsága szerint reveláló pillanat: az író tudósítói jelenléte az Orosz Gyárosok és Kereskedők Szövetségének I. Országos Kongresszusán s az azt kísérő Nyizsnijnovgorodi Országos Kiállításon, a fiatal orosz kapitalizmus első reprezentatív seregszemléjén. Holott a reveláció szembeszökő volt. Gorkij itt ismerkedik meg élete fő témájával, műveinek nagy archetípusával, a gyároscsaládok második nemzedékében vergődő „kizökkent polgár" alakjával. Többé nem írhat tapasztalataiból tükörcserépműfajú novellát, az új téma első megfogalmazására első regényében *(Foma Gorgyejev)* vállalkozik, s minthogy azt elégtelennek ítéli, megjelenése másnapján hozzákezd a negyedszázadon át újra s újra elővett *Az Artamonovokhoz.* De *Az* Artamonovokban, amelynek második nemzedéket képviselő központi figurája szenilisen érkezik el a forradalomig, éppen két fő gondolata összekapcsolását nem tudja megmutatni. (A harmadik nemzedék Iljája, akit demonstratív jelképességgel ugyanúgy hívnak, mint a vállalkozásteremtő, első nemzedékbeli, jobbágyból lett tőkés nagyapát, a forradalom táborába áll, de ez a regény perifériáján, inkább deklaratívan ábrázolódik.)

S Az Artamonovok után megszületik a *Jegor Bulicsov és a többiek,* a kisszerű környezetéből kitörni akaró, az új rendhez törvényszerűen el nem jutó - el nem juthatót - kereskedő robusztus alakja és egész drámán végigépülő, nagyszerűen motivált bukása, amelynek pillanata éppen az új kor ablak alatt dalt harsantó jelzésével esik egybe.

Most lépjünk tovább a Gorkij-életmű központi gondolatától és hőstípusától az oeuvre másik legfontosabb, látszólag formai, sajátosságához. Szembeszökő Gorkij törekvése az összegezésre, a nagy tablók rajzolására, a szintézisre. Voltaképpen így születik az *Éjjeli menedékhely is,* megannyi, novellákban már megírt mezítlábas-mozzanat egységes képbe fogásával. Így épülnek rendszerbe a gyermekkor és az inasévek sok részletükben már elmesélt epizódjai az *Életem* óriáspannóján. Sorolhatnánk a példákat. De van egy szintézisforma, amely most bennünket közelebbről érdekel. Gorkij formateremtő gondolkodásában rendkívül nagy szerepet ad a ciklusok építésének. Éppen dramaturgiai munkásságában az 1905-ös forradalom pillanatában számára központi jelentőségű értelmiségi témát írja ilyen drámasorba. Hogy a téma az adott pillanatban - s különösen Gorkij szemével nézve-központi értelmű, afelől aligha maradhat kétség: a forradalom fő kérdése a szövetséges problémája, s Gorkij későbbi, Leninnel folytatott polémiájából tudjuk, hogy éppen a szövetséges kérdésében vallott külön-nézetet később is : a munkás-paraszt szövetség helyett a munkásság és a - műszaki - értelmiség szövetségét állítva előtérbe. Te-hát a *Nyaralók-Barbárok-A nap fiai* hármas témaközelítése is a fentiek mellett bizonyít. Innen már csak egy lépés szemügyre vennünk *a Jegor Bulicsov és a többi*ekkel induló ciklust - ennek halványabb második darabját, *a Dosztyigájev és a többieket* indokolatlanul hagyja figyelmen kívül magyarországi Gorkij-képünk. Hiszen ha *önmagában* tompább sugárzású is ez a darab, pártdrámájától nem egy pontján igazi fényt ver vissza, s annak értését eleve teljesebbé-élvezete-sebbé teszi.

E kisebb hibánktól már csak egy ugrás megengedhetetlen nagyobb hibánkig, amely makacs félreértéssel Gorkij egész forradalom utáni dramaturgiájának képét torzítja el bennünk. Talán a címek megtévesztő párhuzamossága teszi, hogy a két említett - s cselekményében, minden jelentős szereplőjében kapcsolódó-egységes - dráma mellé gondolkodásunkban - néhány téves cikkben, tanulmányban is - odatársult a teljesen más anyagból épített (talán egyetlen mellékes pontján az előzőkre visszarímelő) ***Szomov** és a többiek,* Gorkij egész munkásságának talán leggyengébb darabja. Ráadásul a konstruált áltrilógia elfedi előlünk a tervezett igazit : Gorkij valóban dolgozott a műsorozat harmadik darabján, amely a forradalom soraiban bizonytalanul, de állhatatosan bukdácsoló Bulicsov-lányt

(hiszen éppen itt a két téma összekapcsolódása) rajzolja teljesebbé - jóllehet már sorsa a Dosztyigájevben is az Ilja Artamonovénál mindenesetre árnyaltabb.

Jeszenyin

Csak éppen egy jegyzet erejéig.

Az új magyar Jeszenyin-kötet talán legnagyobb lépése (hiszen a felkavaró szépségű *Kanca-hajókat* már közölte az előző, a filozofikus-megdöbbentő *A fekete emberrel* megismerkedhettünk még egy gyűjteménnyel korábban), hogy most a lírikus Jeszenyin mellett a lírai drámát teremtő Jeszenyin is élményünkké lett. (S a szó szoros értelmében *élményünkké,* Veress Miklós szuggesztív tolmácsolásában.) Hogy mi a Pugacsov-dráma értelmeszépsége, ennél nem akarok elidőzni - meggyőző pontossággal elemezte éppen Veress Miklós a Nagyvilágban esztendővel ezelőtt, s akik a Taganka téren megelevenedni is látták a darabot- Ljubimov egyik legnagyobb erejű előadásában -, modern színházi életességéről is meggyőződhettek. Én itt inkább az új magyar, nyilván évtizedekre szánt Jeszenyinből kimaradt párjára, a stílusában-poétikájában szinte mellé simuló *Gaz-emberek országára* szeretném ráirányítani a figyelmet. A darab a forradalom utáni évek kavargását idéző, el-elfulladóan lüktető-dinamikus soraira, lázas-kapkodó (költői és színpadi) „kép"-kapcsolásaira, töredékességében is nagy erejére. Az aranybányák világába vezető excentrikussága, a húszas évek fordulójának éhezését-nyomorát kíméletlenül megrajzoló-elemző konkrétsága, különös figuráinak (közöttük az anarchista diákból lett bandavezér, a Tolsztoj Golgothájából mindannyiunk számára oly ismerős Mahno után rajzolt Nomahnak) markáns fogalmazása - mindmind mellette szól. S ha visszagondolok az imént ciklusok ürügyén kiemelt íráslélektani, s máskor is - tán korlátozottabban - érvényes sajátosságra: talán még *a Pugacsovot* is jobbanmélyebben értjük általa.

Bulgakov

Talán hangsúlyoznom is felesleges, hogy nem a portrészerűségre törekszem. (Szűkre szabott terjedelemben kísérletet tettem már erre a *Drámák* utószavában s *a Napjaink szovjet irodalma* című esszégyűjteményben.) Egyetlen mozzanatot szeretnék körüljárni (talán helyesebb lenne így fogalmaznom: vitára bocsátani) Bulgakov munkásságát illetően.

Kezdeném történetien. 1954 decemberében (a véletlen úgy adta, hogy a karzatról magam is végighallgattam) Venjamin Kaverin egy méltatlanul háttérbe szorított szovjet drámaíró, Mihail Bulgakov újrafelfedezését, műveinek kiadását követelte a Szovjet Írók Szövetségének II. kongresszusán. Az író jelentőségét beszédében távolról sem mutathatta meg (ha jól tudom, maga sem sejthette, hiszen *A Mester és Margarita* kéziratát csak ezután küldte el neki az özvegyen maradt „Margarita". Az egész szovjet prózaképünket átrajzoló és a huszadik századi világirodalom mértékével mérve is nagyon jelentős regény természetesen nem hagyhatta érintetlenül magát a Bulgakov-képet sem, amelynek középpontjában eddig a drámák álltak (olyannyira, hogy *a Fehér gárdát* is csak a legavatottabb irodalomtörténészek ismerték, a belőle készült A *Turbin-család napjait* százezrek). Mindehhez jött még a nagyszerű *Színházi regény* kiadása, a groteszk novellák és kisregények, „gogoliádák" felfedezése, s ha újrateljesedett s megközelítően kiteljesedett ugyan a drámák sora, a műfaji eltolódás tagadhatatlan.

Félreértés elkerülése végett: nem akarom holmi szűkkeblű műfaji sovinizmussal avult ismeretek Prokrusztészágyába szorítani a húszas-harmincas évek egyik legnagyobb alakját. Másféle arányfeltés szól belőlem. A drámák között akad keményen társadalmi élű, filozofikusan töprengő, de akad könnyebb hangvételű is. Legalábbis fogalmazzunk világosan: a korképigényű és remekművelésű *Mester* nél gondolatra-fogalmazásra könnyedebb. Más kérdés, hogy bonyolultan-érdekesen voltaképpen valamennyi írás a bulgakovi gondolkodás szuverenitását, átgondolt szervességét bizonyítja. Csak egy példa: a helyenként paródiás-bohózatos fergetegességű *Bíbor sziget* egyik pontján a játék középpontjában álló „darab a darabban" szerzője megdöbbentő „padlás-monológ"-ban tiltakozik a betiltás, írói eltipratása ellen - groteszk-szép tirádája szinte egyenesen vezet *a Mester* asszociációiig. De nem segítheti a magyarországi Bulgakov-értést - és Bulgakov-játszást - ha minden bemutatón *a Mester* filozófiai árnyaltságát, gondolati gazdagságát kéri számon a kritika.

S ez alól alighanem csak egy a kivétel. *Az Álszentek összeesküvése* (illetve *Képmutatók cselszövése)* címen is ismert *Molière.* Itt az egybevetés egyenesen kötelező. Az előbb - Gorkij kapcsán - szó esett a ciklusok, a párba, trilógiába kapcsolt művek egymást erősítő értelméről. Talán hozzunk példát a világdráma köréből. Ibsen *a Peer Gynt* és *a Brand* kettősében ugyanazt a problémát tárgyalja: egyén és közösség elkötelezett vagy szabad viszonyát - két egymás közelében írt műben két ellentétes megközelítésben. Aligha szorul magyarázatra, hogy *együtt a* két válasz teljesebb, s nemcsak az életműközéppontnak is alkalmas *Peer* ragyoghatja be *a Brandot,* de emez is teljesebbé, izgalmasabbá teszi párdarabjának vizsgálatát, elemzését - segítheti, kiteljesítheti rendezői koncepciójának megfogalmazását is. Talán még egy példa az orosz dráma köréből. Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj (akit nálunk már a századfordulón is publikáltak Tolsztoj Elek gróf néven) az életműve központját alkotó drámatrilógiájában (amelyből a *Rettegett Iván cár halála* régebben, a *Fjodor Ioannovics cár* újabban magyarul is megjelent, s csak a *Borisz Godunov* nem ismerős) egyén és hatalom problémáját vizsgálja hármas-egy megközelítésben. Csak a

Major Tamás az Iván, a rettentőben (Katona József Színház)

három darab együttes ismeretében döbbenünk rá a szerző történelemszemléletére: a brutális Iván, a Dosztojevszkij Félkegyelműjéhez hasonlatosan szelíd Fjodor és a ravaszul-intrikus Borisz egyaránt elbukik a történelmi mechanizmus működésében - az okok tehát nem jellemvonásból eredők, mélyebbek, ha úgy tetszik materiálisabbak - vagy éppen sorsszerűbbek. De térjünk vissza Bulgakovhoz. *A Mester és Margarita* nagy témáját - hatalom és művész, eltorzult hatalomgyakorlás és rendkívüli tehetségű alkotó ember viszonyát a regény írásával párhuzamosan *Molière* című tragikus komédiájában is megvizsgálja. Méghozzá *a* Mesterével szögesen ellentétes kiindulással s megoldással. Hiszen a regény felejthetetlen - s önéletrajzi fogantatású alakja - az alkotói eszmény maradéktalan vállalását, akár a társadalomból való kiszoríttatás árán is a makulátlan erkölcsi magatartás következetes érvényesítését vállalja. Ezzel szemben a darab Molière-je (mint ahogy szovjet Molière-kutatók, így Bojadzsijev, nagy hangsúllyal rámutattak, akár az irodalomtörténeti valóság eltorzításával is) az ellenkező utat járja: kedves főműve - és társadalmilag döntően fontos - védelméért minden kompromisszumra kész. „Nálam jobb talpnyalót nem talál Felséged!" - mondja nagy monológjában. Nem kell különösebb filológiai ismeret ahhoz, hogy valaki a Molière-dráma ugyancsak önéletrajzi jellegét, a Molière-XIV. Lajos kapcsolatban a Bulgakov-Sztálin komplexust vagy az életműből a minden eszményt tisztán megőrizni akaró tendenciát fel-fedje. (Akár a fióknak írt Mesterrel szem-ben a szélső engedményt tevő, Sztálin ifjúságáról írt *Batumi* című drámát kikeresse.)

Valamelyest a kutatói fantázia világába visz, de nem hallgatható el egy másik párhuzam vagy egymásra felelés felsejlése. Az önéletrajzi fogantatású, a Makszudov alakjában pontról pontra saját kálváriajárását elmondó Művész Színház-regényben Bulgakov Sztanyiszlavszkijnak az Iván Vasziljevics nevet adja. És *a Színházi regény* írásával párhuzamosan készül el a magyarul *Iván, a rettentő* címen ismert kegyetlen despotizmusparódia, eredeti címén - a cár-házmester nevének megfelelően -: *„Iván Vasziljevics" !*

Erdman

Idézzük még egyszer Lunacsarszkijt: „Az *Erdő, a Bubus tanító* és *A mandátum* a forradalom szülötte színház jelentős állomásai." Nem nehéz azonosítani, hogy megint csak Mejerhold színházáról van szó, méghozzá Majakovszkij mellett Mejerhold legkedvesebb „háziszerzőjéről", alighanem Bulgakov mellett a húszas évek legnagyobb groteszk komédia-író tehetségéről, Nyikolaj Erdmanról. Megismerhető életműve nem sok: két groteszk játék, *A mandátum* és *Az ön-gyilkos* - mindkettő Mejerhold műsordarabja. Mi inkább öregkorában, jelentéktelen filmek forgatókönyvírójaként figyelhettünk volna fel rá, ha felfigyeltünk volna rá. Valójában inkább régi, nagyon fiatalon írt nagyszerű komédiái fordították szerzőjükre a figyelmet az irodalmi szemlélet annyi értéket újra kiásó széle-sülésekor, nem sokkal az író halála előtt.

A mandátum, amely a Szovjetunióban is, más szocialista országokban is újra színpadra és kiadásra került, talán falrengetően szórakoztató voltán, ördögien szellemes humorán kívül legalább két elvi tanulsággal szolgál. Az elsőt számtalanszor megfogalmazták az irodalomtörténetek. *A mandátum* azzal hozott fordulatot a komédiateremtésben, hogy nem a múlt évek eseményeit állította pellengérre, hanem a rossz jelenségek jelenlétéről szólt, a NEP különös viszonyairól - később, körös-körül annyi más komédia ugyancsak szintén közelített mozzanatáról. Ráadásul sok korabeli társával még külső fogalmazásának egyes vonásaiban is közeli rokonságot árult el: afféle „társbérleti vígjátéknak" indult, amelyben az össze nem illő és közelről egymás életébe beleleső figurák súrlódásai, éles szembefordulásai, mimikris alakoskodásai adják a humor-forrás jó részét. Talán csak szertelen figurázó és kifigurázó kedve különbözteti meg társaitól már első soraitól kezdve Erdman játékát. Boltosék a lakásukat szervezik át - erre megy fel a függöny-: a képek tetszés szerint forgathatók ájtatosra-ártatlanra vagy Marxra, ha kell, aszerint, hogy saját világukhoz tartozó látogató vagy a NEP-komédiákban el-maradhatatlan lakóbizottsági elnök (ne-tán házmester) csönget-e odakint. A szerző elszabaduló komédiázó kedve ettől kezdve nem ismer határt. Egy levitézlett udvarhölgy bizalmával tünteti ki a boltosnét, értékes kosarat bíz rá, benne „azt, ami megmaradt Szent Oroszhonból", nevezetesen a cárné egyik ruháját - ezt ölti majd magára az új rendben polgári emelkedésre sandító csacska-buta cselédlány, ebben ünneplik majd a jövendő megmentésének letéteményeseként a szabadalmazott tökfejek. S mindeközben - ellentétes dinamika-mozgásként - a boltosné fia, a Garin alakításában világszínház-történeti jelentőségűvé nőtt Guljacskin, „mandátumot" szerez, a pártba igyekszik - vagy igyekezne, ha lenne hozzá mersze - bejutni. És pokoli mulatságok történnek. Talán még egy-szer Lunacsarszkijra apellálnék: „Az avantgarde színház realista eredményeinek csúcspontja *A mandátum ..."* „Kiemelkedik az elmúlt évad valamennyi realista darabja közül Mejerhold rendezésében" - írja másutt. És elemzően: „Ha egy bizonyos társadalmi vonás hatékony feltárása érdekében azt úgy ábrázoljuk, hogy az egyáltalán nem hat realista ábrázolásnak, de az eltorzított karikatúrakép éppen azt leplezi le, ami a rezzenetlen és látszatra közömbös felszín alatt lapul, akkor ez a fogás a realizmust szolgálja."

Van *A mandátumnak* egy mindennél fontosabb és - hadd higgyem - a szakirodalomban mindeddig nem elemzett tanulsága is. Olvassuk fantasztikus bohócfordulatait - amelyek között éppen úgy megtalálható a fejre borult levesestállal, tincsei között metélttésztával sétáló társbérlő, mint a gyanús körülmények közt elvizeződött szoknyájú (a dologban mellesleg tökéletesen ártatlan) cselédlány. És rádöbbenünk, végül is mindez a társadalmi elemző-groteszknek rendelődik alá. És felfigyelünk még valamire: óhatatlanul a korábbi Mejerhold-előadások híres trükkjeire, poétikájára gondolunk: a *Tarelkin halála* bolondosan, de gonoszul összeomló székeire, eldördülő berendezési tárgyaira, az elmozdult világ megkergült momentumözönére. Vagyis: Erdman írott poétikája a Mejerhold játszott poétikájából inspirálódott s keltett újabb ihletsort a szuverén gondolkodású rendező színpadán - a színházi önindukció micsoda példája! (Mindez *Az öngyilkos* komorabban komikus, fanyarabban tragikus groteszkumára is igaz, legfeljebb elemzéséhez kellene tanulmány méretű hely.)

Tretyakov

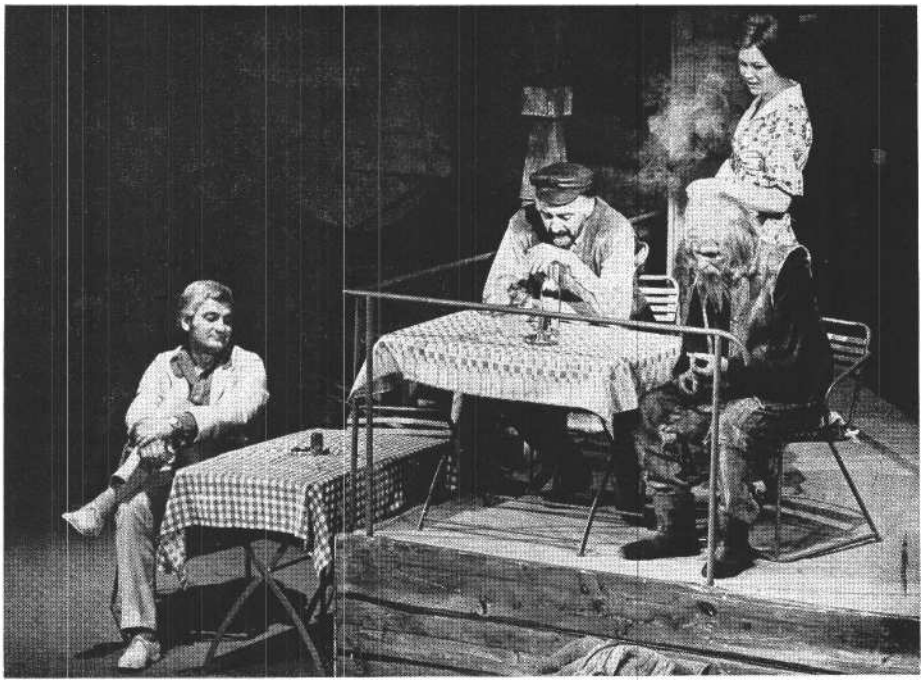
Csak egyetlen szót - még inkább nevet: Brechtét. Ez a brechti gondolkodás legteljesebb megvalósulása a szovjet drámairodalomban. Nem véletlenül becsülte oly sokra a „V"-effektus mestere is, nem véletlenül aratta a Szovjetunión kívül legnagyobb sikersorozatát éppen Németországban mind az *Üvölts, Kína !,* mind a *Gyereket akarok !.* A külföldi munkásosztály és a kapitalisták politikai harcát

ábrázoló plakátos-tömeggyűléses (társaihoz képest jó néhány évvel megkésett - talán éppen ezért újnak és merésznek, dramaturgiailag is tendenciateremtőnek ható, Kína-dráma) és a szocializmus emberi-magánéleti konfliktusairól megfogalmazott vita-mű, a színház, mint vita-fórum (így jelöli a műfajt is!) piedesztálra emelése.

Harmsz

A Szovjet Irodalmi Enciklopédia 8. kötete (Moszkva, 1975) 226. oldalán ezt olvassuk egy sildes sapkás, görbe pipából pöfékelő fiatalember arcképe mellett: „HARMSZ (írói álnév: eredeti nevén Juvacsov), Danyiil Ivanovics. (19^{0}5· XII. 30. Pétervár-1942) orosz-szovjet *író. Az* irodalomban a 20-as évek közepén jelentkezett; az OBERIU-csoport (1. ott) tagja. H. műveit ritmikus tagolású szavakból, hangismétlésekből és variációkból, váratlan szintaktikai és képkapcsolásokból építi. A kispolgári és nyárspolgári lét nonszenszét, automatizmusát és abszurditását groteszkül és anekdotikusan ábrázolja miniatűrjeiben. 1927-ben a Sajtóház színpadán bemutatták H. *Jelizaveta Bam* című színművét. Ez, valamint színpadi miniatűrjei, bizonyos elemeiket tekintve, közel állnak az abszurd színházhoz. 1928-tól gyermek-íróként szerepelt."

Ehhez csupán annyit: az OBERIU *(Ob* egyinyenyije Realnovo Iszkussztva - az „U" azért van benne, hogy „nehezebb legyen kitalálni" - kissé ironikus elnevezéssel a Valós Művészet Társulása) ; a halála után mintegy 25 évvel rehabilitált Harmszon kívül (akit nálunk varázs-latos szürrealizmusú *Negyvennégy* pici *pinty* című gyermekkönyve alapján tartanak számon) a drámaírók közül a Harmszéhoz hasonló groteszk-poétikájú Vegyenszkij volt új - kurta - tendenciát teremtő háziszerzőjük. A dada és a diák-előadások vad bohóságának határán járó sziporkázóan szellemes meghökkentés-színházuknak ma már nemcsak a filológiában van pontos rekonstrukciós irodalma, hanem talán legelsősorban a Leningrád szellemi életének krónikásaként is oly értékes Venjamin Kaverin *Szobeszednyik (Beszélgetőpartner)* című, a hetvenes évek elején publikált memoárkötetében. Az egy nyomtatott ívnyi, javarészt bonyolult verses darab váratlan bakugrásos fordulatai a Jelizaveta Bamért érkező, őt elvinni akaró két ismeretlen kergetőzéseire, feleseléseire épülnek. Csak éppen a példa kedvéért:



Vampilov: A múlt nyáron történt (Nemzeti Színház) Sinkó László, **Sinkovits** Imre, **Pápay Erzsi és Tyll Attila (Ikládv László felvételei)**

PJOTR NYIKOLAJEVICS Az óra négy.
Idő: ebéd.

S meghal ma este még,
Az életétől válik el Jelizaveta Bam.

APUKA (belép) Emez Jelizavéta Bam,
emez lányom nekem, kit el akar most vinni
ön s ön is szintúgy epen, e majdmostani
estelen hogy kásának egyék, s önöknek
mondom mégis én,
hogy: jaj, el ne vigyék.

Vampilov

Ugrás --- vagy három évtizednyi. De hát közte minden megtárgyalt s ismerős. 0 volt s lett volna még inkább a nagy felfedezés (elsősorban a Tovsztonogové) a messzi Szibériából, ha ostobán-értelmet-lenül meg nem hal 1972 nyárutóján harmincnégy évesen. Vaszilij Suksin mellett a közelmúlt esztendők legnagyobb - s a szó bonyolult értelmében - legmodernebb drámaíróígérete volt. *Húsz perc egy angyallal* című groteszkjével merőben új hangot ütött meg a szovjet színpadon. *Múlt nyáron, Csulimszkban* című drámája az egymás mellett csendesen vonszolódó sorsok rajzával, az emberi kapcsolat-teremtés embertelen nehézségének ki-mondásával a csehovi hagyomány legköltőibb merészségű élesztése. Szelíd - vagy éppen harcias? vö. Csehov! - humanizmusú darabjai felől nézve a moszkvai Iszkussztvo kiadásában megjelent gyűjteményes kötetének legerősebb és legeredetibb, ma már jelentős elemző - mondanám inkább: méltató - irodalommal körülvett darabja a maga helyenként gogoli szarkazmusában is sajátos olvasatot nyer. A megcsúszott emberek, az elrontott dolgok elemzése nemcsak moralista szenvedélyből fakad, egyszersmind azt is hangsúlyossá teszi Vampilov játékos darabjaiban, hogy a játékosságon fájdalmasság üt át, tragikum és komikum izgalmasan keveredve jelentkezik. Nem véletlen, hogy a gogoli és csehovi tradíciók vonalán haladva a fiatal szerzőnek a tragikomikusan látott valóságtól a szimbólumok vállalásáig is el kellett jutnia. A *Vadkacsavadászat* merészen szép címbe emelt jelképe és annak egyszerre költői-nosztalgikus és groteszk-fintoros alkalmazása (szinte az ibseni „vadkacsá"-t idézően) s éppígy nálunk is játszott *Csu*limszk-dráma tiszta szépségű kiskert-szimbóluma, e kétszerkettővé egyszerűsített „Sziszüphosz mítosza"-üzenet a jobbért munkálkodás örök nehézségei-ről és örök megújulásáról („Azért hozom rendbe, hogy ép legyen." - „De minek, Valentyina? Jön a következő és letiporja." - „Hadd jöjjön, akkor megint rend-be hozom") a „századfordulóinak" ítélt írói eszköz izgatóan modern alkalmazása a mai szovjet-orosz dramaturgiában.

Befejezésül

Aki a szovjet-orosz drámával foglalkozik, azt minduntalan egy hipotézis sarkalljakísérti: a huszadik század legizgatóbb színházi változás- és forradalom-sorozata - mely egyszersmind egy társa-dalmi forradalom színházi visszképe is - jelentős dramaturgiát feltételez. Eleget tudunk-e róla?

PETERDI NAGY LÁSZLÓ

A forradalom színháza

1918. november 7-én, a Nagy Októberi Szocialista Forradalom első évfordulójának tiszteletére Péterváron Mejerhold - a szerzővel közös rendezésben - színre vitte az első szovjet drámai művet, Majakovszkij *Buffo-misztériumát.* Több okból is ezt a napot kellene választanunk, ha egyetlen naptól akarnánk számítani a szovjet színház születését.

A több mint fél évszázados út tanulságait, hasznosítható tapasztalatait fürkésző magyar szem először is a pontos dátumon akad meg: az első szovjet drámai művet a Forradalom első évfordulóján mutatták be, szerző és rendező közösen, mintegy tüntetően. Igen, ez így volt. És így volt a következő években is. Az első évfordulók felszabadult kedvű népünnepélyei valóságos seregszemléi lettek mindig az újat akaró művészeknek is: Mejerhold forradalmi „happeningjein" felvonultak a futurista költők, a május elsejei felvonulás dekorációit Tatlin és más konstruktivista művészek szerkesztették.

- Fantaszták álma, ripacsok felvonulása - suttogták egyesek vastag függönyök mögött. Aztán a - vasbeton és üveg híján - téglából, malterrel emelt konstruktivista építményeket szétvetette a fagy, s a felvonulások transzparenseit is mások kezdték készíteni. A forradalom szülte új színház azonban nem mindenben a hivatalos elképzelések szerint fejlődött. Mélyebbre eresztette gyökereit mind a „napi valóságban", mind az orosz színházkultúra termékeny talajában.

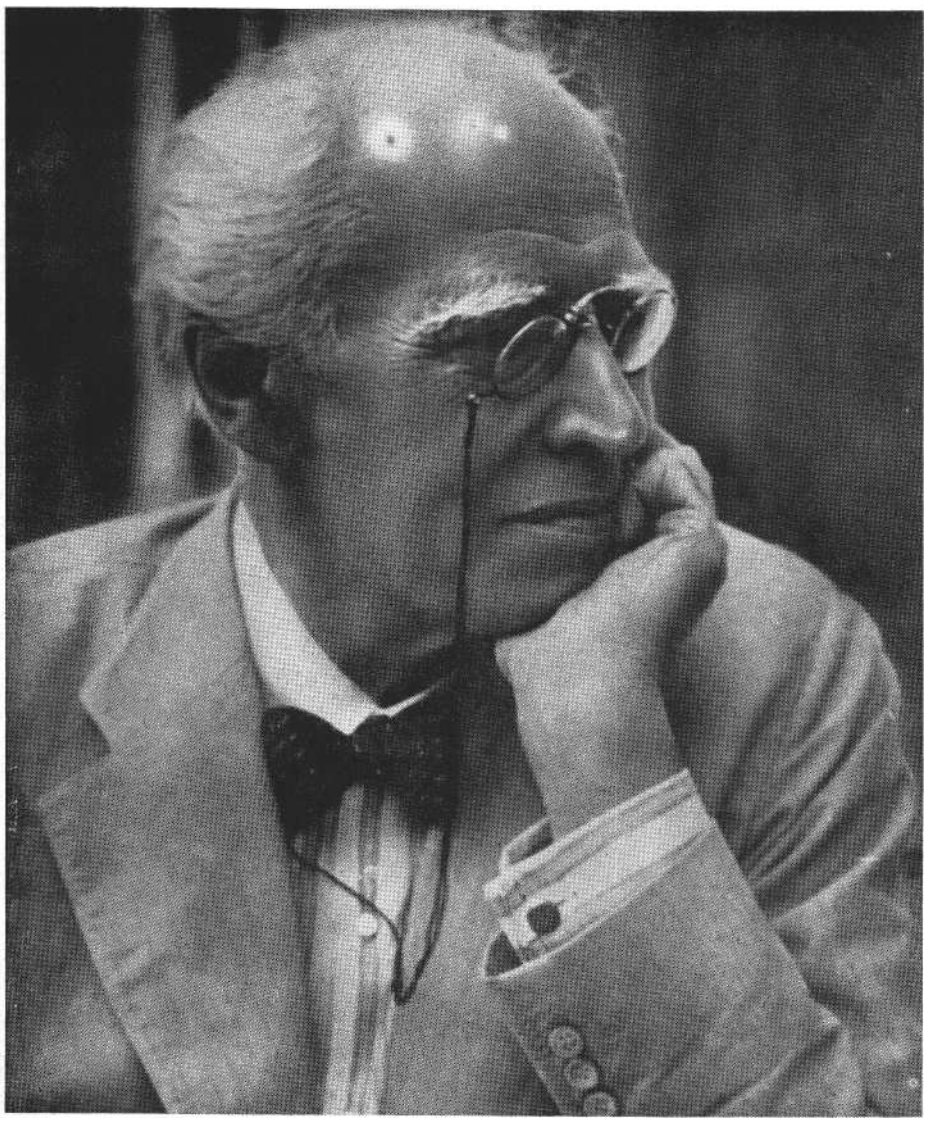
A húszas években Sztanyiszlavszkijjal tanítványai látszólag teljesen szembefordulnak, és azzal is, amit képvisel: a Művész Színház múltjával. Valójában azonban - számtalan tény bizonyítja ezt - a legközvetlenebb személyes kapcsolatban vannak vele, és nem szűnnek meg tanulni tőle.

Később aztán megfordulnak a szerepek. Az évtized végére világossá válik, hogy a kultúra áramába frissen bekerült milliók nem tudják ilyen iramban követ-ni a művészeti avantgarde-ot. A klasszikusok realizmusa lesz újra a példa-kép. A legzseniálisabb Sztanyiszlavszkij-tanítványt, Vahtangovot korai halála megmentette a formalizmus ügyében indított vizsgálatoktól. Mejerholdnak azonban hosszú évekig kellett állandó támadások és gyanúsítások kereszttüzében dolgoznia, míg végül is bezárták színházát. És akkor az addigra rendszerezett, kanonizált idős mester visszafogadta, s megtette a saját színházában főrendezőnek.

Nem először tette, és nem is tehetett másként. Az orosz színházkultúra egyik nagy titka, hogy mindig nyílt találkozóhelye, természetes gyűjtőlencséje a korszak művészeti törekvéseinek, irányzatainak, ezek szintézisét igyekszik megteremteni. A Művész Szinház életerejét például éppen két teljesen ellentétes alkatú vezetőjének állandó művészi versengése őrizte meg olyan sokáig. És az íróké, akiket ez a verseny mozgósított: Csehov és Tolsztoj, Gorkij és Bulgakov...

Mejerhold első nagy „megtérése" 1905-ben volt, amikor a Művész Színház törzsközönsége, a liberális orosz értelmiség a forradalomtól megrettenve jobbra kezdte volna húzni a színházat. A Cse*resznyéskertet* nem lehetett már a Csehov követelte fájdalmas-gunyoros hangvételben játszani, s az *Éjjeli menedékhely* meg a *Kispolgárok* óriási sikere után sem lehetett játszani a forradalmizálódó Gorkijt. Akkor a színház úgy próbált ellensúlyt teremteni, hogy visszahívta a néhány éve a színházból látványosan kivált, azóta vidéken hányódó ifjú titánt, s - Sztanyiszlavszkij irányítása mellett - megszer-

K. Sz. Sztanyiszlavszkij



veztette vele a Művész Színház 1. számú Stúdióját. Az irodalmi tanácsadó, dramaturg Valerij Brjuszov lett, a fő feladat pedig: a modern drámairodalom bemutatása.

Az I. számú Stúdió munkájának megindulását a kijárási tilalom és az ellenforradalom egyéb egzisztenciális nehézségei lehetetlenné tették. Mejerhold Pétervárra költözött, és hamarosan az udvari színházak főrendezője lett. Ez azonban nem akadályozta meg abban, hogy színészképző stúdióját és elméleti folyóiratát, a *Három narancs szerelmesét az* ellenzéki művészek fórumává ne tegye Tairovtól és Alekszandr Bloktól Majakovszkijig.

Ezt a zászlót vitte tovább Mejerhold mint a Művelődésügyi Népbiztosság színházi osztályának vezetője is. Akárcsak a Művész Színház ünnepelt színésznője, a finom és törékeny J. Andrejeva, aki mint illegális bolsevik párttag Lenin tudtával, sőt kérésére évtizedekig vállalta a családos Gorkij mellett az élettárs, a titkárnő és a pártösszekötő szerepét, a forradalom után pedig a moszkvai színházak komisszárja volt.

Mejerhold mint művész is tovább folytatta az úttörők és felfedezők útját. Sikerek és bukások, csalások és csalódások, sértések és sértődések közepette és mindezekkel együtt valami nagy-nagy hűség és következetesség jellemzi viharos pályáját. Ő, aki mindig harcban állt csaknem mindenkivel, a saját színházába valami csodálatos természetességgel tudta egybegyűjteni az új tehetségeket: Majakovszkijt és Visnyevszkijt, Ehrenburgot és Zoscsenkót, Olesát, Erdmant, Fajkot, Nyikolaj Osztrovszkijt, Pxokofjevet és Sosztakovicsot, meg J. Vahtangovot, a nagy rendező fiát mint díszlettervezőt. És velük tudott nagyon kedves és szerény is lenni. Sikerei csúcspontján a kezdő Visnyevszkijnek írott levelében például egyszerűen csak „a színpad öreg technikusának" nevezi magát. És tudjuk, hogy úgy is viselkedett, mint idősebb, tapasztaltabb technikus a fiatal konstruktőrmérnökkel. Fennmaradt egy közös képük, amely valószínűleg *A döntő csapás* próbáján készült róluk: a rendező a színpadra mutat, és türelmesen magyaráz valamit a sötét ruhás, nyakkendős írónak. Az ünnepélyes arccal hallgatja.

Nem kell persze idealizáljuk ezt a képet sem. Maradt fenn tárgyi bizonyíték az ellenkezőjére is. De nem Mejerholdról van itt tulajdonképpen szó, hanem az orosz színházi forradalom egyik jellegzetes vonásáról. Ezt a forradalmat nem

V. E. Mejerhold

kávéházakban, hanem hideg és huzatos hodályokban, munkaruhában csinálták. Ez a híres *prodogyezsda* nem polgárhökkentő munkászubbony, és nem is méregdrága divatfarmer, hanem valóban munkaruha volt, amely a színész szabad mozgását volt hivatva biztosítani. Kései utódát ma már csak Obrazcov színészein lehet látni.

A húszas évek színházi forradalmárai szegények és fanatikusak voltak: vakon hittek benne, hogy a proletariátusnak, a szovjet rendszernek létérdeke a teljes igazság megismerése önmagáról, létérdeke, *hogy* szabadon éljen és virágozzék egy érzékeny politikai színház, amely képes már a holnap igényével tekinteni a mára is. Ezért nem tudtak sokszor eleget tenni az aznapi elvárásoknak. Mejerhold így nyilatkozott erről egyszer: „Mi a most születő új ember arcát szeretnénk megrajzolni. Ez csak új művészi eszközökkel lehetséges. De amikor kísérletezni kezdünk ezzel, akkor mindjárt azt halljuk : köszönjük, ebből nem kér a proletariátus - ez formalizmus. Akkor bemu-

tatjuk előadásainkat a munkásoknak, és határozott választ kérünk: értik vagy nem értik, amit mi, baloldali művészek csinálunk. És akkor - mint például legutóbb Szverdlovszkban is *A revizorral* - nem mi vallottunk szégyent ..."

Színpadi technikus ? Forradalmár ?Próféta? Mejerhold egyszerűen színházi ember volt. De a szónak legteljesebb, legmaibb értelmében volt az.

Barrault írja naplójában:

„Lehet valaki színész és ugyanakkor nem színházi ember;
lehet valaki író, igazgató, sőt rendező is, de nem színházi ember .. .
Akit néhány négyzetméternyi deszka szeretettel és boldogsággal tud eltölteni az emberiség és az élet iránt, amely ezeken a deszkákon újrateremthető,
akit *ez* a szeretet képessé tesz rá, hogy egyazon készséggel szolgáljon *minden hivatást, minden szakmát,* sőt még az ezekhez kapcsolódó kemény és gyakran hálátlan robotot is vállalja, azt az embert illetheti meg a név: színházi ember."

Mejerhold és nyomában a „Színházi Október" sok száz aktivistája vállalta ezt a szolgálatot. Színházuk valóban ilyen „néhány négyzetméternyi deszka" volt, amelyen mindennapos „hálátlan robottal" teremtették újra az életet. Míg ifjúságuk színhelyén, a Művész Színházban - a Tretyakov képtár jól ismert képe is megörökíti ezt - a pompás büfében Alekszej Tolsztoj a villásreggelijét fogyasztotta, a Mejerhold Színházban csak egyetlen melegedőhelyiség volt, és kilométereket kellett végigfutni a színészeknek egy-egy előadás alatt az öltöző és a szín-pad között.

De nem kell azért lebecsülni a büféket sem. Arra is az orosz színházi forradalom adott példát, hogy a színházi műhely nem jelent feltétlenül elhanyagoltságot, hányaveti slampot. A hatalom birtokában a közönség megbecsülése, igazi „aktivizálása" azt a követelményt jelenti elsősorban, hogy megteremtsük magunkban és magunk körül a színházban azokat a feltételeket, amelyek megrázó mű-vészi eseménnyé tehetik a vele való találkozást. Erre adtak példát még a húszas évek elején a Vahtangov-stúdió lelkes fiataljai is, akik a régi Arbat egyik elhagyott villájában a saját kezükkel építették fel a színházukat. A *Turandot hercegnő* szereplői előadás előtt a ruhatárban fogadják az esti vendégeiket: átveszik a kabátokat, esernyőket, sárcipőket ... Negyven évvel később az időközben akadémiai színházzá nőtt Vahtangov Színház egyik végzős osztálya tanáruk, Jurij Ljubimov vezetésével ugyanezt a színházi honfoglalást ismételte meg. És ők is maguk készítették a díszleteiket.

Mennyire hozzátartozik egyébként ez is a színház műhely jellegéhez: hogy maga nevelhesse ki a saját utánpótlását, s hogy közben maga is megújulhasson. A Művész Színházból már öt új művészkollektíva nőtt *így* ki. Az i. számú Stúdiót már említettük. Vahtangovék voltak a 2. Stúdió, a Sztanyiszlavszkij-féle „módszert" az operaművészetre alkalmazó, ma a mester nevét viselő zenés színház a 3. számú (életének végén itt tette főrendezővé Mejerholdot), a 4. Stúdió az 1956-ban alakult Szovremennyik; a legújabb, a legfiatalabb moszkvai színház pedig, amely egyelőre az új lakótelepek kultúrpalotáiban játszik, a tavaly végzett színészosztályból alakult N. Manjukov professzor vezetésével.

A színház a ruhatárban kezdődik - hangoztatta szüntelen Sztanyiszlavszkij. És Mejerhold is felmérhetetlen mennyiségű energiát fordított új színházának tervére, amelyben tulajdonképpen össze akarta foglalni egész alkotó életének tapasztalatait. Az öltözők és a büfé elhelyezése, a színpad természetes fénnyel való megvilágítása, s hogy miként lehetne elkerülni a ruhatárban való sorban állást - mindez ezerszer jobban érdekelte, mint bármiféle „rendszer" megkonstruálása. És éppen ez az talán, amely oly közel hozza most hozzánk, éppen most, a különféle, magukat egyedül üdvözítőnek hirdető színházi elméletek nagy inflációjának idején, ebben a lassú, kitartó építkezésre berendezkedő új színházi kor-szakban: a műhely, a praktikum.

Mejerhold színháza - bár 1937-re csak a váza készülhetett még el - ma is foga-lom Moszkvában. Az volt hosszú évtizedeken át, amíg a színpadi realizmust egy szobadíszletre egyszerűsítették, s az most is, amikor a félig felépült, majd le-égett színház helyén felépült a technika minden vívmányával felszerelt Szatíra Színház amphiteátruma, nem messze pedig a Művész Színház pompás új épülete. A „Színházi Október" öröksége ma is él és munkál a szovjet színházban. Vahtangov tanítványai az ő tanítványai lettek. Sztanyiszlavszkij pedig halálos ágyán így intette munkatársait: „Vigyázzanak Mejerholdra, ő az én igazi örökösöm; rá hagyom a színházunkat - a Színházat."

A XX. Kongresszust követő színházi megújulás első hírnöke, a Szovremennyik, Mejerhold egykori színházával szemben nyitott kaput a Majakovszkij téren, a költő bronzba öntött alakja előtt, s így újra otthonra lelt az elhagyott barát, a rendező is. Még húsz év telt el, s a Szovremennyik egykori alapítója, az első Rozov-darabok hosszú kamaszhőse, Oleg Jefremov most a Művész Színház igazgatója. Helyreállt a nemzedékek és tendenciák természetes egyensúlya, a szovjet színház folytonossága. Ez is feltétele a kimagasló új eredmények születésének.

És talán még valami. Az új színház - ha valóban az akar lenni - nem lehet meg szinte fanatikus eszmei-művészi elkötelezettség és következetesség, s a társművészetek aktív, alkotó részvétele nélkül. De legalább ennyire fontos még egy tényező: elméleti igényesség, magas szintű gondolati kultúra. A helyzet és a körülmények szabják meg mindig persze, hogy ki végzi el ezt a munkát. Az ideális az, amikor az új színházi törekvésekkel egyidőben, ezekhez kapcsolódóan egy hasonlóan gondolkodó kritikus- és esztétanemzedék van jelen a művészeti közéletben, amely levonja a kísérletek hasznosítható tanulságait. Ez azonban az orosz-szovjet színháznak is csak ritkán adatott meg. A munka nagy részét így mindig maguk a színházi alkotók végezték el. Sztanyiszlavszkij elméleti működése közismert. Tairov is írt könyvet, Mejerhold most megjelenő írásos hagyatéka pedig máris több kötetre rúg. A mai szovjet színház nagy újítói is mind elméleti munkák szerzői: Zavadszkij, Marija Knyebel, Obrazcov, Efrosz, Ljubimov ... Tovsztonogov a művészet-tudományok doktora.

Ismét a színházművészet folytonosságának a kérdésénél tartunk tehát. A „doktor urakat" és a „tanár urakat" ugyanis nem a „Színházi Október" hozta, de az tette példává mint a Művész Színház örökségét, amelynek jelentőségére Lenin többször is figyelmeztetett. Különösen azt a kijelentését jegyezte meg az idősebb színházi nemzedék, amelyről Lunacsarszkij számolt be a szín-ház fennállásának harmincadik évfordulójára rendezett ünnepségen. Megkérdez-te még népbiztos korában Lenint, egyetért-e a Művész Színház akadémiai szín-házzá való nyilvánításával. S az ünnepségen meghatottan idézte Lenin válaszát: „Hogyne, természetesen! Ha van színháza a múltnak, amit bármi áron is meg kell mentenünk és őriznünk, az a Művész Színház!"

Csakhogy mi a lényege, mi a mai jelen-

tése ennek az örökségnek ? Erről folyik azóta is a vita. Egy tanulság mindeneset-re kézenfekvő. Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko említett vetélkedése - amely nélkül a Művész Színház soha nem jutott volna el oda, ahova eljutott - nem egyszerűen két eltérő alkatú művész rivalizálása, hanem a modern színházi munkamegosztás és vezetési stílus egyik iskolapéldája. Korántsem egyszerű, de rendkívül termékeny megoldása azoknak az áldatlan vitáknak, amelyek elmélet és gyakorlat, irodalom és színház viszonyáról nálunk is folynak.

Amint tudjuk, Nyemirovics-Dancsenko nemcsak társigazgató, hanem író, rendező és afféle szuperdramaturg is volt egyszemélyben, vétójoggal minden, a műsorral összefüggő kérdésben. Azt is tudjuk, hogyan élt ezzel a jogával. Amikor neki ítélték oda az 1896/97-es évad legjobb darabjáért járó Gribojedov-díjat, lemondott róla *a Sirály* javára, és Csehov új művét, amely megbukott Pétervárott, Sztanyiszlavszkij értetlenségével nem törődve felvette a Művész Szín-ház műsorára. És felkerült a sirály emblémája a színház függönyére is. Sztanyiszlavszkij így emlékezik vissza erre: „Egy-mástól függetlenül közeledtünk Csehovhoz és a művében rejlő szellemi kincshez: Vlagyimir Ivanovics a maga írói útján, én pedig a magam színészi mestersége által megszabott úton. A darab megközelítésének e különbözősége eleinte zavart bennünket; hosszadalmas vitákba bocsátkoztunk elvekről, művek ről, a művészet mibenlétéről. A dolog olykor bizony még veszekedéssé is fajult. Ez azonban mindannyiszor művészi, szín-házi civakodás volt - ártalmatlan. Sőt, éppenséggel jótékony hatást tett ránk: megtanított rá bennünket, hogyan mélyedjünk el tudatosan a művészet lényegében. Ami felfogásunk különbözőségét, tevékenységünk irodalmi és színpadi hatáskörre való felosztását illeti, hamarosan mindez megszűnt. Meggyőződtünk róla, hogy nem lehet elválasztani a formát a tartalomtól, a mű irodalmi, lélektaní vagy társadalmi oldalát a figuráktól, a színpadképtől és a külső kiállítástól, amely együttesen teremti meg a mű-vészi előadást."

Sztanyiszlavszkij megtanult darabot olvasni, Nyemirovics-Dancsenko pedig egyre többet járt le a próbákra. Később egyedül is rendezett, olyan előadásokat, mint a *Hamlet, a Három nővér* vagy a Bulgakov-féle *Puskin.* Mert Bulgakov, aki *Színházi regényében* oly kegyetlenül kifigurázza a két civakodó öregurat, új darabjait mégiscsak a Művész Színházba vitte. Amikor pedig darabjait már nem játszhatták, ott volt segédrendező és színész hat éven át .. .

„Ennek a mai színházi forradalomnak az a tragédiája, hogy nem született még meg hozzá a drámaíró" - írta Sztanyiszlavszkij a harmincas évek közepén, amikor pedig megszületett már a legtöbb ma is játszott, klasszikus szovjet mű. Hogy ki volt a hibás - hogy ki a hibás -, ma is vitatkozunk rajta. De kísértetiesen illenek ezek a szavak ma is a világszínház helyzetére. Egymásra mutogat a két egymásra utalt pályatárs: egymástól várják azt a nagy szem*léleti megújulást,* amely-re önmaguk, úgy látszik, nem képesek. Pedig hát lehet, hogy nem is valami egyetlen varázsszót kellene most egymás száján lesni. Csak meg kellene keresni újra, szépen egymás után az élet új tényeinek megfelelő új szavakat. Az ugrás-szerű minőségi változást pedig majd ezek felhalmozódása fogja kiváltani. Ezért jelent forradalmi tettet ennek az új színházi nyelvnek a kitartó, mindennapi építése.

A színház - permanens forradalom. „Minden előadás minden pillanata megismételhetetlen - hangoztatta mindig Vahtangov. - Holnap ugyanabban a színdarabban, ugyanazokkal a szereplőkkel, ugyanazon díszletek között, ugyanannak a színpadi pillanatnak ugyanazon szavai hangzanak el, ugyanolyan cselekedetek mennek végbe, és mindez mégis más lesz, mint tegnap volt. A tegnap már soha, soha nem ismételhető meg!" Ennél pontosabban ma sem lehet megfogalmazni a forradalmi színház ars poeticáját.

V. POLJAKOV

Hatvan színházi évad

Amikor a Nagy Októberi Szocialista Forradalom 6o. évfordulóját ünnepeljük, amikor végigtekintünk mindazon, amit a szovjet emberek életünk minden területén létrehoztak, a szovjet kultúra és művészet évfordulóját is ünnepeljük, azon a hatvanéves úton is végigtekintünk, amelyet fejlődése során a szovjet színház tett meg.

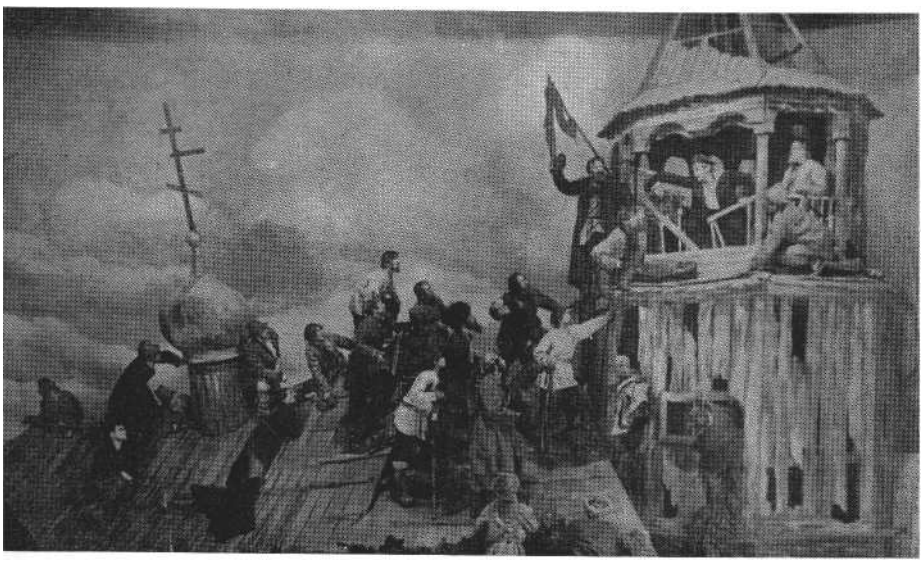
Hatvan színházi évad, amelyeknek mindegyike egybecseng a forradalommal. Október eszméi, amelyeket a háborús rombolástól meztelen, a sokéves imperialista háború után éhező és nincstelen országban hirdettek meg, idővel egyre jobban megvalósultak, realitássá váltak.

Az idő múlásával a forradalom és a szocializmus eszméi tehetséges, valóban művészi, érett hazafisággal teli színdarabokban jelennek meg. De már a szovjet korszak első darabjai, mint például Majakovszkij *Buffo-misztériuma,* amelyet Október első évfordulójára Mejerhold rendezett meg Pétervárott, a színháztermeket megtöltő új, forradalmi hangulatú közönség körében meleg elismerésre találtak.

Az új forradalmi valóság, az új kor-szak szelleme a színházművészektől az új formák keresését kívánta meg, s a forradalom első éveiben a színház szakadatlan és bátor kísérletek jegyében fejlődött. Hány színházi eszme született a forradalmi harc, a viharos változások hatására, amelyek a volt orosz impérium területén söpörtek végig.

A forradalom a színházi kollektívák százait és ezreit hívta életre, sosem ismert alkotókedvet ébresztett, vágyat az új gondolatok és érzések példátlan méretű kifejezésére. „Egész Oroszország ját-szik" jegyezte meg egyik korabeli felszólalásában A. V. Lunacsarszkij, a művelődési népbiztos.

A forradalom azokban a már kiforrott, ismert művészekben is új erőket hozott felszínre, akiknek művészi pályája még a forradalom előtt alakult ki. V. Mejerhold, a fékezhetetlen újító kimeríthetet-



Jelenet V. Ivanov: A 14-69-es páncélvonat című színművéből (Művész Színház, 1927)

len fantáziával villogtatta meg művészete egyre újabb oldalait. Mejerhold nemcsak *a Buf*o-misztériummal, nemcsak Verhaeren Hajnalával reagált az októberi eseményekre, hanem egész sor alkotással, amelyek a forradalom lázadó szellemét hordozzák magukban. A forradalmi tematika feltartóztathatatlanul tör be a régi, ismert klasszikus darabokba is, amitől azok váratlan erőre kapnak. Így állítja színpadra Kijevben K. Mardszanisvili Lope de Vega *Fuente Ovejunáját.* Az előadást a kortársak vallomásai szerint forradalmi pátosz jellemezte (feljegyezték, hogyan mentek el az előadásról a katonák egyenesen a frontra az Internacionálét énekelve). Moszkvában legendás, talányos előadás születik: Jevgenyij Vahtangov csodálatos alkotása. Keze nyomán Carlo Gozzi *Turandot hercegnője* a forradalmi idők hangulatát adta vissza.

Vahtangov így írt erről: „Ha a művész újat akar alkotni, ha egyáltalán alkotni akar azután, hogy eljött 0, a Forradalom, akkor a néppel együtt kell alkotnia. Nem neki, nem a kedvéért, nem rajta kívül, hanem vele együtt. Az új alkotáshoz, a győzelemhez a művésznek Anteusz földjére van szüksége. A nép ez a föld.

Milyen népről van szó ?

Hiszen mi mindnyájan a nép vagyunk.

Arról a népről, amely a Forradalmat létrehozta."

„A néppel együtt" - erre a meggyőződésre jutnak az orosz alkotó értelmiség legszélesebb körei, hisz a nép szolgálata, az elnyomott tömegek iránti részvét volt egyik legfőbb hagyománya.

A nép nyílt szolgálata elsőként a szovjet államban vált a kultúrpolitika alapelvévé.

„Nem az a fontos, mit a művészet a milliónyi lakosságból néhány száz vagy akár néhány ezer embernek nyújt - mondta Lenin Klara Zetkinnek. - A művészet a népé. Leghosszabb gyökereinek le kell hatolnia a dolgozók széles tömegeinek mélyéig. E tömegeknek érteniük és szeretniük kell a művészetet. Össze kell foglalja e tömegek érzéseit, gondolatait, akaratát, fel kell hogy emelje őket. Fel kell ébressze e tömegekben a művészeteket, és fejlesztenie kell azokat."

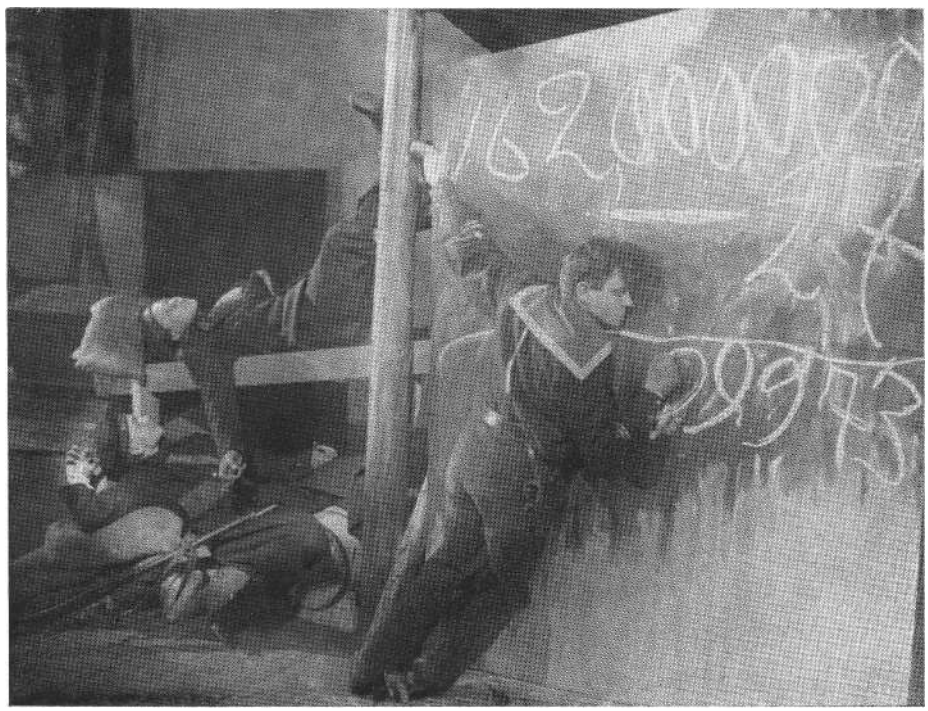
Országunk történelme, kultúránk fejlődésének történelme a lenini eszmék reális megvalósulása. Ez fejeződik ki a színházak széles hálózatában, amely a modern színházi kultúra vívmányait elvitte azokhoz a népekhez is, amelyeknek 1917 előtt írásbelisége sem volt, amelyeket a cári rendszer kihalásra ítélt.

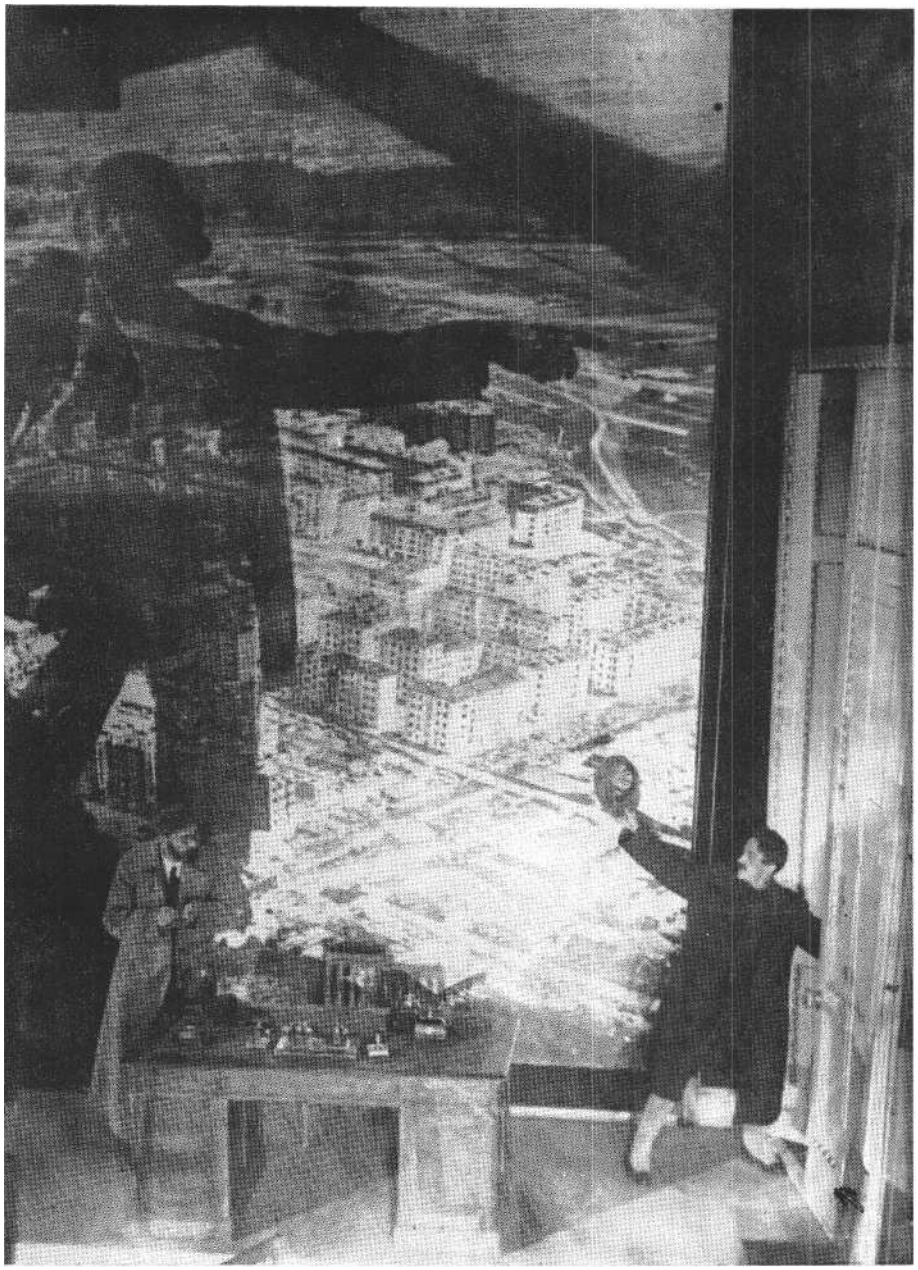
Ma már a nemzeti kultúrák kivirágzásának, érettségének lehetünk szemtanúi. Ha ma egy ideális színlapot képzelünk magunk elé, akkor az első nevek közt látjuk rajta a kirgiz Csingiz Ajtmatovot, a moldvai Ion Drucét, a belorusz Andrej Makajonokot vagy köztársaságaink nemzeti művészetének sok más képviselőjét.

A lenini elvek fejeződnek ki abban is, hogy országunk történelmének valamennyi korszakában a színházak az élet legfontosabb folyamatait tolmácsolták.

A húszas években a színház Pagogyin Tempójával és *a Poéma a fejszéről* című művével fordult a munkásosztály tematikája felé, s hű is maradt ahhoz mind a mai napig, olyan darabokkal, mint Alekszandr Gelmantól az *Egy ülés jegyzőkönyve.*

Visnyevszkij: Döntő csapás (Mejerhold Színház, 1934)





Jelenet Pagogyin: Az én barátom című színművéből (Forradalmi Színház. 1932)

Hű krónikásként alkotja meg a színház a szovjet falu változásának színházi történelmét is.

S a történelemben eddig szinte ismeretlen színház és dramaturgia jött létre és terjedt el: a gyermekszínház.

A mai szovjet színházban egymás mellett élnek és egymást megtermékenyítve fejlődnek különböző hagyományok, stílusok és alkotó útkeresések. Ahogy L. I. Brezsnyev az SZKP XXV. kongresszusán mondotta: „Az elmúlt évekre jellemző, hogy tovább aktivizálódott az alkotó értelmiség tevékenysége, amely mind jobban hozzájárult a kommunista társadalom építésének párt- és össznépi ügyéhez. Ez a pozitív és éltető folyamat kifejeződött természetesen a szocialista realizmus azon új alkotásaiban, amelyeket az utóbbi években hoztak nálunk létre. Ezek egyre sűrűbben, és ami a legfontosabb: egyre mélyebben tükrözik azt az alapvető és lényeges dolgot, ami a leg fontosabb az ország életében, ami a szovjet emberek magánéletének részévé vált."

A színházi krónikából

1918

V. Majakovszkij: *Buffo-misztérium*
A zenés dráma kommunális színháza
Rendezők: V. Mejerhold és V. Majakovszkij
„Az egyetlen színdarab, mely forradalmunk hatására jött létre, s ezért magán viseli annak hetyke, érdes, kihívó, durva pecsétjét."
(A. Lunacsarszkij, *Petrográdi Pravda* 1918. IX. 5.)

1922

C. Gozzi: *Turandot hercegnő*
A MHAT 3. stúdiója
Rendező: J. Vahtangov
„*A Turandot a* csodálatos mester rendkívüli tehetségének csínye, aki néhány hónappal előbb köszönti a tavaszt, mint azt még a színházi naptárak szerint is illik."
(*Színház és muzsika* 1922. 8. sz.)

1927

V. Ivanov: *A 14--69 -es páncélvonat*
Művész Színház
„*A 14-69-es páncélvonat* sok szempontból győzedelmes darab. Az előadás önmagában csaknem feddhetetlen."
(A. Lunacsarszkij, *Esti Moszkva* 1927. XI. 26.)

1932

N. Pagogyin: *Az én barátom*
Forradalmi színház
Rendező: A. Popov
„*Az én barátom a* Forradalmi Színházban szükséges, csillogó tehetségű elő-adás. Bátor, vérbő jellemek, kiélezett helyzetek, élő emberek . . . Nemrégen még álmodni sem mertünk volna ilyen előadásról, ami fényes tanúbizonyságot tesz a szovjet dramaturgia fejlődéséről. Gaj, a párttag gazdasági szakember alakja a darab alapvető értéke. Első ízben látjuk a színházban dagályos romantika, sablonos plakátszerűség nélkül, valóban művészi ábrázolásban az ötéves terv emberét. Első ízben láttunk a színpadon tehetséges szatirikus önkritikát."
(M. M. Litvinov [külügyi népbiztos], *Szovjetszkoje iszkussztvo* 1932. XI. 27.)

1933

V. Visnyevszkij: *Optimista tragédia*
Kamara színház
Rendező: A. Tairov
„Megnéztem a Kamara színházban az *Optimista tragédiát.* Mindaz, amit láttam és hallottam, kitűnőnek tűnt. Tairov remekelt a rendezéssel. Azt mondhatnám, népi előadást láttam, rég nem éltem át színházban olyan izgalmat, amilyet ez alkalommal. Már régen elszoktam attól, hogy ilyen nézői izgalmat érezzek. Ez a színház és a szerző nagy érdeme."
(J. Olesa, *Színházi dekád* 1934. I. sz.)

1937

N. Pagogyin: *Puskás ember*
Vahtangov színház
Rendező: R. Szimonov
Lenin szerepében: B. Scsukin
„Ezt az előadást elfelejteni nem lehet. A néző szívében magával viszi a proletárforradalom zseniális vezérének élő alakját, amelyet az érzelmi és elvi erő, a forradalmi hang tölt meg tartalommal."
(N. Vasziljev, *Zvezda* 1938. V. 20.)

1940

Sz. Prokofjev: *Rómeó és Júlia*

Balettmester: L. Lavrovszkij

Júlia: G. Ulanova

„Ulanova a szerelmet táncolja el. A szerelem muzsikát szül. Ulanova a szerelem muzsikáját táncolja el. Magas fokú szimfonizmus Ulanova táncának lelke."

(N. Volkov, *Izvesztyija* 1940. *V. 6.)*

1940

A. Csehov: *Három nővér*

MHAT

Rendező: V. I. Nyemirovics-Dancsenko „Az új előadás a MHAT-ban azt bizonyítja, hogy Csehov hősei nemcsak hordozzák fájdalmukat, hanem keresik a más, a nyugtalan és tevékeny életet, keresik és nem találják, s ezért lesz úrrá rajtuk a fájdalom. Fájdalmuk azt jelen-ti, hogy lehetetlen belenyugodni az élet-be. Így születik meg a valami nem tudatosított jó iránti vonzalom és a jó megvalósításának lehetetlensége közötti tragikus ellentmondás."

(A. Mackin, *Pravda* 1940. IV. *26.)*

1943

L. Leonov: *Tisztítótűz (Invázió)*

Mosszovjet színház

Rendező: J. Zavadszkij

„A darabban régi ismerőseimet mutattam be, hogy belső világukat, az új körülmények között, a halálos harc körülményei közt való viselkedésüket ábrázoljam.

Fjodor meglátta a németek által megfeszített és megcsonkított Anyiszkát, az átható tekintetű lányt, s ez a borzalmas látvány kardként csapott le mellére."

(L. Leonov, *Esti Moszkva* 1942. XI. *23.)*

1954

V. Rozov: *Felnőnek a gyerekek*

Központi Gyermekszínház

Rendező : A. Efrosz

.. A Központi Gyermekszínház előadását kimagasló színházművészeti eseménynek lehet nevezni... A darab mélységes pedagogizmusa arra ösztönzi a fiatalságot, hogy saját útját keresse, ne csapja be magát a meggondolatlan választással, ne hagyja magát elcsábítani valami könnyű és okvetlen gyönyörű jövő által. A szerző az önámítás és a könnyelműség ellen harcol, ami oly sok kárt okoz ebben a felelősségteljes életkorban, kérlelhetetlenül leleplezi a hideg karrierizmust."

(N. Pagogyin. *Lityeraturnaja gazeta* 1955. I. *29.)*

1956

N. Pagogyin: *A Kreml toronyórája*

MHAT

Lenin szerepében: B. Szmirnov

„*A Kreml toronyórájának* felújítása a Művész Színházban művészeti életünk jelentős eseménye. Amikor ezen a minden színházszerető embert megörvendeztető tényen gondolkodunk, amikor meg akarjuk érteni és határozni azt a legfontosabbat, ami ma sikerre vitte N. Pagogyin darabját, akkor elsősorban három okot kell figyelembe venni, amelyek a siker feltételeit megteremtették. Ezek elsősorban magának a darabnak az erényei, továbbá Lenin alakjának újító megformálása B. Szmirnov által, s végül az a különös hely, amit ez az előadás a MHAT legutóbbi produkciói közt elfoglal, az első győzelem a vereségek vagy félsikerek láncolatában."

(V. Szappák, *Esti Moszkva* 1956. III. *8.)*

1956

V. Rozov: *örökké élnek*

Szovremennyik

Rendező: O. Jefremov

„Az ifjú színészek stúdiója tehát útjára indult. Lehet, hogy ez a Stúdió lesz az első fecske? Ideje, régen itt a kereső színházak ideje. Valószínű, hogy nem csak O. Jefremov és társai ábrándoznak erről. Nézzünk körül, s minden bizonnyal sok tehetséges, de ma még ismeret-len rendező várja idejének elérkeztét. Jó szóval, elvtársi segítséggel kell őket fogadni."

(J. Varsavszkij, *Esti Moszkva* 1956. IV. 16.)

1963

Brecht: *A szecsuáni jó lélek* B. Scsukin Színiakadémia

Rendezőtanár: J. Ljubimov

„Véleményem szerint ez a darab Brecht egyik legmagasabb rendű alkotása, s a Színiakadémia végzőseinek fiatal kollektívája Jurij Ljubimov vezetésével magas színvonalú, költői, színészileg tehetséges és csodálatosan ritmikus előadást hoztak létre, amely a legjobb vahtangovi hagyományoknak felel meg. A fiatal színészek kollektívája ritkán látott egységben játszotta el ezt a darabot, a színre vivő mint kifogástalan rendező mutatkozott be. S akaratlanul is felvetődik bennem a kérdés : lehet, hogy ez a fiatal színészi kollektíva, ha együtt folytatja munkáját, új fiatal színházi stúdióvá növi ki magát? Hiszen a szovjet művészet történelmében éppen így születtek ifjú színházak!"

(**K.** Szimonov, *Pravda* 1963. XII. *8.)*

1971

B. Vasziljev: *Csendesek a hajnalok*

Taganka

Rendező: J. Ljubimov

„Igen, ez az előadás teljesen életszerű, ezért színpadszerű. Van valami sorsszerű az alapvető színházi ellentmondásban: minél közelebb van az előadás az élőhöz, a valóságoshoz, annál aktuálisabb, annál érvényesebb az adott percben, az adott másodpercben ... S a *Hajnalok* Ljubimov legbefejezettebb, s ezért »legmegcsinálatlanabb « előadása. Mert ennek minden este - meg kell »csinálódnia«, pontosabban újra meg kell születnie."

(V. Sziljunasz, *Tyeatr*, 1971. *6. sz.)*

1871

I. Dvoreckij : *Az idegen*

Malaja Bronnaja

Rendező: A. Efrosz

„Az A. Efrosz rendezte előadás erőssége nem egyszerűen a virtuóz rendezés. Munkájának ereje és értelme abban rejlik, hogy Dvoreckij »termelési« darabjából kiemelte a mélyben rejlő erkölcsi, lelki konfliktust."

(**L.** Annyinszkij, *Tyeatr 1972. z.)*

1975

A. Gelman: *Egy ülés jegyzőkönyve*

MHAT

Rendező: O. Jefremov

„Úgy tűnik, nem egyszerűen a kommunista Potapov javaslata mellett szavaznak a pártbizottság tagjai, az elvszerűség mellett, amelyre olyan nagy szükség van mai életünkben, hogy a rubel ne vágjon fájdalmasan a munkás öntudatába, hogy az erkölcsi ideálok ne halványodjanak el, minél kevesebb legyen a kompromisszum, ami a konformizmushoz vezet."

(L. Koresov, *Tyeatr* 1976. *2. sz.)*

FÖLDES ANNA

Befejezetlen tanulmány

Levél a szerkesztőséghez a Déry-drámák dolgában

Még élt Déry Tibor, amikor drámaírói útjának nyomon követésére vállalkoztam. *A Színház* című gyűjteményes kötet (Szépirodalmi Kiadó, 1976) megjelenése óta még jobban foglalkoztat, izgat ez Az óriáscsecsemőtől *a Bécs, 1934-ig* ívelő sajátos életműtöredék, amely csak lezárulta után - *a Képzelt riport . . .* és a *Kedves bópeer!* adaptációjának bemutatását követően - hozta meg írójának a fél évszázada várt közönségsikert. Lelkiismeretes filosz módjára újraolvastam és kicéduláztam az ismert drámákat, egykorú kritikák segítségével igyekeztem felidézni emlékeimben a színpadon látottakat. Már a tanulmány címét is megtaláltam: *Déry és a magyar színház adóssága.*

Munkahipotézisem egyetlen gondolat volt: bebizonyítani, hogy Dérynek a színpad iránt érzett örök vonzalma, megmegújuló szerelme csak az évtizedek során keseredett reménytelenné, s a drámaíró Déry elé leeresztett sorompók a magyar színpadi irodalom beérkezését hátráltatták. Bizonyítéknak kezem ügyében volt a Déry által is mindmáig legjobb darabjának emlegetett *Az óriáscsecsemő* sikere, amelyről csak a Szegedi Egyetemi Színpad hitette el, emberöltőnyi késéssel, hogy nemcsak színpadképes, de színpadra érdemes, remek tragikomédia. Es érvként élt bennem a kötet legfelkavaróbb olvasmányélménye, a felszabadulás utáni első, eszmeileg és formailag is út-törő jelentőségű *A tanúk.*

Arra készültem, hogy vitába szállok mindazokkal, akik szerint az írót nem tudatos törekvés, hanem csak a játékösztön jegyezte el a színpaddal (Ungvári Tamás), akik Déry színpadi műveit az epikához szolgáló előtanulmánynak vagy az életmű szünetjelének értékelik. (Az első gondolatot Hermann István, a másodikat Almási Miklós fejti ki.)

Azután elkezdtem kevergetni, rakosgatni a cédulákat. És rájöttem, hogy nem tudok mit kezdeni az olyan egykorú kritikai besorolásokkal, amely szerint például *a Tükör* „nagy dráma, nagy hibákkal" (Horváth Márton), és hiába vetem össze az 1947-es bemutató és az 1967-es felújítás alkalmából megfogalmazott kritikai észrevételeket ezzel sem Déry életművéhez, sem a magyar színpad adósságához nem kerülök közelebb. Az a tény, hogy Verát, a kommunista lányt először azért bírálták a *Tükör* kritikusai, mert nem vált méltóvá a mozgalomhoz - azaz nem volt eléggé pozitív! -, később viszont sematikus jellemrajzát vetették az író szemére, mindez inkább a két kort jellemzi, mint a drámát. Kortörténeti adalék vagy inkább kuriózum az is, hogy a bemutatót követően parázs vita támadt egy gesztusként használt „kurta szó körül": tudniillik, először hangzott el a „kurva" szó a Nemzeti Színház színpadán. A polgárpukkasztó Déry, aki a dadától indult, Beckett és Ionesco (számukra valószínűleg ismeretlen) őse lett: - a hipokrízist célbavevő nyílvesszővel is megelőzte korát. De ha a műveket elfelejti az utókor, vajon miért lett volna kegyeletesebb a gesztusokkal ?

Engem azonban valójában nem a Déry-drámák holdudvara, hanem maga a drámai életmű foglalkoztatott. De minél tovább olvastam, annál kevésbé akart az erről ígért, egységes kép összeállni. A fiatal és a középkorú Déry drámaírói profiljából hiányzott szinte minden közös vonás. *A Mit eszik reggelire ?* című filozofikus abszurd játéknak kevesebb köze volt például *az Itthonhoz,* semmint hogy az életrajz távlataival áthidalhatnánk.

Déry Tibor majd minden színdarabjával *újrakezdte a* mesterséget.

Volt expresszionista és dadaista, azután realista. Felhasználta Pirandello és Priestley vívmányait és a marxizmus-leninizmus alapigazságait. Kiábrándulását burleszkbe burkolta, optimizmusa viszont molière-i karikatúrára ihlette. Előbb fedezte fel a brechti dramaturgiát, mint a magyar színpadi irodalom és színházi szakma. Egy 1966-os nyilatkozatában, a *Bécs, 1934* bemutatója előtt így kínálja fel az olvasónak, nézőnek a drámai élet-mű kulcsát: „Megint csak az a konfliktus izgatott, amelyet a történelem minden korban megteremtett: az egyéni meggyőződés hogyan egyezik vagy hogyan ütközik össze a közösségi kötelességgel." Visszatérő témám annak az értelmiséginek a problémája, „aki a maga osztályán belül nem leli a helyét, de a másik osztály mégsem fogadja be". Ez a problémakör, természetesen, nemcsak a Déry-dráma, de a Déry-életmű fő vonalát is meghatározza. Erről szól a *Befejezetlen mondat,* sőt, bizonyos elemeiben a *Felelet* is. Déry ennek a társadalmi konfliktusnak az analízisével vált klasszikussá. Mi lehet az oka, hogy ez a közérdekű, irodalomban centrális, társadalmunkban meghatározó probléma a színpadon mégsem vert igazi visszhangot, és a színház nem fogadta be Déry Tibort? Lehet-e, szabad-e ezért kizárólag színházi állapotainkat hibáztatni?

Ezen a ponton, az irodalomtörténeti felelősség megállapításának lázában megtorpantam. Világossá vált, hogy a Déry-drámák befogadását nemcsak a művek forradalmi, konvenciódöntő vonásai, hanem azok szerkezeti és pszichológiai gyöngéi is nehezítik.

De mire ide jutottam - eltemettük Déry Tibort. Es a gyász nem a legalkalmasabb lelkiállapot az esztétikai revízióra, az utókor tárgyilagosságával történő számbavételre. Elbúcsúztunk a kortársi próza legnagyobb alakjától, könnyezve és fellengzősen, monográfiaszinopszisokkal és beszédes tiszteletadással, anélkül, hogy a drámai életműre akár egyet-len kijelentő *vagy* értékelő mondat jutott volna. Ez a hallgatás végül is rákényszerített arra, hogy végiggondoljam azt, aminek kifejtésére talán még nem jött el az idő. Feltegyem azt a közhelyszerűen szimpla, ám összetett választ igénylő kérdést, hogy miért is nem jutott el Déry Tibor az általa olyan nagy szenvedéllyel ostromolt műfajban epikája szintjére.

A kapcsolat a színpadi és az epikus művek között voltaképpen rendkívül szoros. A korai abszurdokon kívül - amelyek inkább Déry költészetével tartanak rokonságot-végig nyomon követhető a problémák, sőt a jellemek, illetve történetek közös gyökere. Déry, mint minden több műfajú író, az őt az adott periódusban feszítő gondolatoknak keres adekvát formát, a maga aktuális és szuverén világképét vetíti vagy színpadra vagy regénybe. Ez a világkép a polgárságtól való elszakadás, a szembefordulás korszakában éppen annyira egyetemes, mint később, amikor már egy lehiggadt, kikristályosodott, tudományos világszemlélet áll a víziók hátterében.

Déry abszurdszínpadán még állítások és axiómák peregnek. A felgyorsult időben a dialógusok zaklatottsága azt a hatást kelti, mintha csak minden második, tizedik gondolat fogalmazódna meg. A kérdések és feleletek között többnyire szakadék támad, amit bizarr asszociációk és az adott kontextusban meghökkentő banalitások töltenek ki. Az előregyártott mondatok, reklámszövegek és patetikus frázisok kollázsa megnehezítik a cselekmény logikájának követését. A szerep-

Jelenet Déry Tibor: Talpsimogató című szatírájából (Katona József Színház, 1949)

lők - emberek és bábuk - úgy hajigálják egymáshoz a mondatokat, hogy látszólag ügyet sem vetnek állításaik konzekvenciáira, partnereik érveire, sem a szituációra, amelyben vergődnek. De az ötletszerűnek ható - valójában ötletes - verbális játék, a cirkusszá torzult küzdelem mögött ugyanúgy ott van az író megélt társadalmi válságtudata, az emberiség iránt érzett részvéte, mint prózai írásaiban - vagy mint fél századda l késő bb Beckett *Godot-jában.*

Az óriáscsecsemő vádlottja és az Újszülött ellenfele, a darab cselekményének többé-kevésbé sematizálható logikája szerint a gyermekét ezer aranyért áruba bocsátó, folyamatos gyilkosságban bűnrészes Apa; de a nyárspolgár torzképét Déry olyan módon rajzolja meg, hogy leleplezze: az Apának ezt a lélektelen marionettfiguráját voltaképpen a társadalom, a kapitalizmus mechanizmusa rángatja. A heti hatvanpengős fizetésen tengődő, megcsalt és kisemmizett polgár legmerészebb álma, a pénztárosi állás, az elnöki rang, a boldogságtól megihletett tőzsde, s filantrópiája legfeljebb odáig terjed, hogy hajlandó lenne bankigazgatóvá varázsolni másokat is. A többi nyárspolgár hasonlóan prakticista logikával, de még nyersebben és kisszerűbben mondja fel a darabban a maga (századvégi naturalista novellák tucatjaiból is ismerős) panaszát.

Picassónak vannak olyan rajzsorozatai, amelyeken nyomon követhető a naturálisan felfogott és realista módon rögzített élmény absztrakt művészi alkotássá transzponálása. Déry abszurd drámáinak szövege ezt a folyamatot koncentrálja: nála a mondatokban konkrét társadalmi tapasztalatok fogalmazódnak meg, a drámák hátterében pontosan felismerhető a meggyűlölt és elembertelenedett kapitalista valóság, de a rapszodikusan megszerkesztett színpadi jelenetek már egy elvont, képzelt struktúrában, irreális játéktérben zajlanak. A társadalmi tapasztalatok hordozói többnyire nem konkrét, pszichológiailag hitelesített, egyéni profillal rendelkező emberek, hanem emberarccal teremtett, emberarcukat elvesztett, arc nélküli bábok és bohócok. Látszatcselekedeteik semmivel sem emberibbek, mint a cselekvési lehetőséggel felruházott tárgyakéi. Déry eszköztárában a húszas évek végén meglepően nagy súlyt kap a helyzetkomikum: végletesebb és groteszkebb, mint ahogy azt egy költőtől várnánk. Fölénnyel alkalmazza a másutt - filmben, napi hírben lejáratott sztereotipiákat: hol egy-egy mondat, hol egy egész szituáció, sőt sztori erejéig. Mesék és burleszkek követik egymást nehezen követhető rendben, és sokszor egy-egy asszociációsorban megjelenő költői kép (például, hogy a Göncöl szekere kisiklott) többet kifejez az írói gondolatból, mint maga a csapongó történet. De tény, hogy Déry nem elsősorban a drámai cselekménnyel, az irodalmi anyaggal, hanem a szöveg és látvány ébresztette asszociációkkal akart hatni.

Az elmaradt premierek ezen a ponton bosszulják meg önmagukat a legkeservesebben: ma nem *A kék kerékpáros* színházi élménye, hanem az előadás tapasztalata, formanyelvének elsajátítása és birtokba vétele hiányzik a magyar színpadról, sőt a nézőtérről is. A több szólamú teatralitásnak az a kultusza, ami ma a Bread and Puppet vagy a Volksbühne előadásaiban modern szenzáció, ami Lengyelországban és az NDK-ban természetes, és aminek meggyökeresztetésében Déry Tibor hasonló színpadi követelményeket támasztott korai abszurd darabjainak óriási szerepe lett volna. Az ezekben kipróbált effektusok, dramaturgiai és színpadi fogások ismerete alighanem felfegyverezte volna színházainkat a tegnapi szenzációk szédületével szemben is. Hiszen Dérynél a párhuzamos, több szálú szerkesztés, a narrátor-rezonőr szerepet betöltő Szerző vagy a játékba nyílt színen bekapcsolódó, vitára késztetett közönség már a húszas évek végén megjelent. A kulisszák megmozdultak, és a figurák homlokukon hordták cégérüket. Csakhogy ebből a budapesti, hazai közönség semmit nem láthatott, semmit sem tanulhatott.

Az 1945-ben írott *A tanúk* bemutatása viszont már nemcsak dramaturgiai tanulsággal járt volna a hazai közvélemény számára, s az előle való elzárkózás sem kizárólag esztétikai természetű.

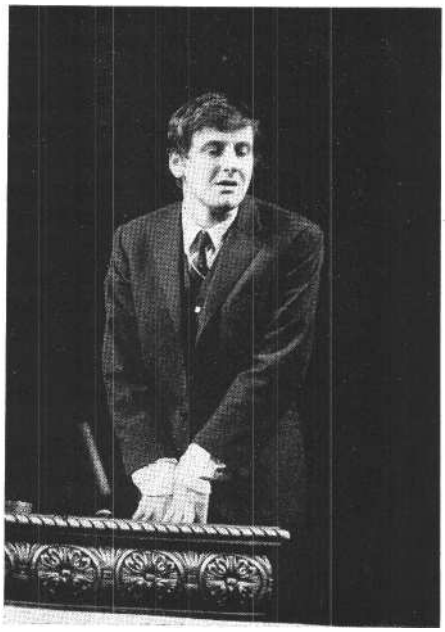
Déry ebben egy akkor és azóta is kényes kérdéshez nyúlt, és azt pásztázta végig epikus szerkezetű „gunyoros szomorújátékában", hogyan reagált a magyar társadalom - a középosztály és a többiek - a zsidók üldöztetésére. Azt mutatja be, hol frappánsabb, hol didaktikusabb jelenetekben, hogyan vizsgázott a magyarság. Hogyan tűrték sorsukat, kárhozatos passzivitással, évezredes megadással vagy megőrzött tisztességgel az érintettek. A körkép, amely bizonyos momentumaiban, a realista formát félbeszakító narratív jelenetekben vádirattá válik - végül is logikusan vezet a darab egymondatos konklúziójához: „Miért nem mi magunk szabadítottuk fel magunkat?" A kérdést egy orosz katona teszi fel, de az író és a politikai morál nevében. És bár az utolsó mondatra - formailag - senki nem felel, a választ a darab egésze hordozza. A passzivitás, a cselekvéstől, veszélytől és felelősségtől irtózó tanúk cinkos közönye tette lehetetlenné, hogy a kevesek - Takácsok, Juhászok - elszigetelt ellenállása, az üldözöttekkel való szolidaritása és segítő-készsége tömegmozgalommá szélesedjék.

Az 1944-es apokalipszist felelevenítő művek többségében a szenvedésé a fő szólam. Az átélt tragédiák és traumák majdnem egyidejű ábrázolása érthető

módon szorítkozik a dokumentumra és a vádiratra. Déry, aki szinte az ételtekkel egyidőben adott számot a budapesti zsidóság meghurcoltatásáról - *A tanúkat* már az ostrom alatt kezdte írni -, időbeli távlat nélkül is imponálóan differenciált társadalmi körképet rajzok. Nem ragad meg az üldözők és üldözöttek sematizált ellentétéből adódó fekete-fehér ábrázolásnál, közelről vizsgálja az áldozatszerepre kijelöltek magatartását is, és azt, hogy kik helyeselték, tűrték és végezték az atrocitásokat, s hogy összességében hányféle színe-töltése volt a tanúk közönyének.

Az életveszély ábrázolásának mindenkori kísértése és esztétikai buktatója, hogy az író kizárólag a cselekmény kimenetelének elsődleges, de a mű szempontjából külsőséges feszültségére épít. (Ez lehet egy csata, de egy műtét kimenetele is.) A. tanúk esetében a deportálás veszélye és az életben maradás változó esélye jelentik ezt a végletes történelmi feszültségforrást. Déry ennek tudatában komponál, de tudatosan nem vagy nemcsak erre épít. Minduntalan reális morális konfliktusok és döntések elé állítja hőseit. Az ember hajlamos azt hinni, hogy a történelem legsötétebb poklában, az 1944. április 5-ét, a sárga csillag bevezetését követő hetekben és hónapokban nincs választás. Déry drámája ennek az ellenkezőjét bizonyítja. Meghatározott kereteken belül még a zsidó Kelemen doktornak is van választása, nem szólva keresztény feleségéről, édesanyjáról, közelebbi és távolabbi ismerőseiről. Mindig mindenkinek van választása. Kelemennéé A *tanuk,* konfliktusán belül a leglátványosabb: ő keresztényként elmenekülhetne a pokolból, s tette még csak nem is lenne egyértelmű megfutamodás, hiszen a hűséggel, a zsidósors vállalásával önmagán kívül fia életét is veszélyeztetné. Kelemen doktor kétszer választ: először, amikor nem fogadja el a Gestapótól megszerezhető mentesítést, másodszor, amikor nem hajlandó édesanyját hátrahagyva menekülni. De választ és dönt az anya is : ő a halált választja azért, hogy ne nehezítse fia menekülését. És választanak a másik oldalon a többiek is: akik felkínálják vagy megtagadják a segítséget az üldözöttektől. Választanak a házmesterek, a feljelentők és a hallgatás életbiztosításával takaródzó, gyilkosnál és meggyilkoltnál is erősebb tanúk.

Valószínű, hogy *A tanúk* sorsát harminc évvel ezelőtt a mű értékei és gyengeségei egyszerre pecsételték meg. El-



Tahi Tóth László
Déry Tibor Tükör című színművében
(Vígszínház, 1969) (MTI fotók)

képzelhető, hogy ha *Déry* nem törekszik ilyen széles társadalmi keresztmetszet ábrázolására, akkor a koncentráltabb szerkezet, az egy pólusra sűrített összeütközés egyfelől klasszikusabbra, hagyományosabbra zárja a formát, másfelől viszont enyhíti a politikai ítélet egyetemességét. De ma már nyilvánvaló, hogy a műnek éppen ebben, a bírálat bátorságában és a következetlenül végigvitt, mégis izgalmas szerkezeti újításban áll a jelentősége. Ha ma mégsem érezzük igazán élő és maradandó műnek *A tanúk* című Déry-drámát, az részben az új, brechti eszközök következetlen alkalmazásával magyarázható. Déry ugyanis felfedezi a maga számára a narrátor és a kórus szerepét, ámde a hagyományos módon exponált és bonyolított cselekmény (a Kelemen család története) elvonja a figyelmét a Házfelügyelő drámai funkciójáról. Hősei jellemrajzának a drámaíró Déry eleve nem tulajdonít túlságosan nagy jelentőséget. A lélektani motivációnál fontosabbnak érzi politikai és dramaturgiai funkciójukat. Mégsem vállalja már a korábbi, abszurd művek színpadi jelrendszerét, sem Brechtnek a jellemrajz másodlagosságával számoló drámaépítési módszerét. A tanúk szerkezete emlékeztet ugyan *a Rettegés és nyomorúság a harmadik birodalomban* drámai jelenetekből kialakított körképére, de Déry ezt a célt (talán elsősorban regényírói alkatának sugallatára) összebékíti egy koncentráltabb realista drámai szerkezettel, és a cselekmény formális egységéhez ragaszkodva, megköti saját kezét.

Nem kétséges, hogy a mű színpadi élete *A tanúk* esetében is hozzásegíthette volna Déryt a maga drámaépítési, dráma-újítási törekvéseinek tökéletesítéséhez, ugyanakkor az újjászülető magyar dráma előtt is felvillanthatta volna az új magaslatokra vezető brechti utak távlatát.

Déry pályája leghosszabb szakaszán saját történelmi alapélményét, a polgári gyökerű értelmiségnek a mozgalomhoz vezető útját, a befogadásért való majdnem reménytelen küzdelmét variálja. Maradandó *drámai* hőse a *Befejezetlen mondatban* megteremtett Parcen Nagy Lőrinc marad, aki színpadi alakjában soha-sem reprezentálta olyan gazdagon, sok-rétűen kötöttségeit és konfliktusait, mint regényben. De filológiai elemzés nélkül is szembetűnőek a tartalmi és hangulati analógiák - a Tükörtől *a Bécs,* 1934-ig.

A hetvenes években, amikor már az idegen kéz alkotta Déry-adaptációkat bíráltuk, bátrabban és fölényesebben mértük össze, miben maradt le a színpadi változat az epikai mögött, milyen gondolati tartalmak, lírai elemek sikkadtak el a dramatizáló kezén a *Kedves bópeer !* szöveghű átdolgozásakor. Voltaképpen már akkor felvethettük volna, hogy amit számón kérünk, az magának Déry Tibornak sem sikerült. A regények és drámák világának összevetésénél a kritikusi eszköztárban is készen álltak a kipróbált kategóriák a regényhez kötött extenzív totalitásról, a lineáris cselekmény színpadképtelenségéről, az epikai és drámai jellemzés különbségéről. Bizonyításra nem szoruló evidencia, hogy a magyar társadalom életében a húszas évek után dominánssá váló burzsoá-proletár osztályellentét meggyőző epikai ábrázolása olyan szerteágazó körképet követel, ami szétfeszíti egy dráma kereteit. Szétfeszíti már csak azért is, mert ez az osztályellentét a magyar társadalomban nem koncentrált tisztaságában, hanem sokféle motivációval, feudális örökséggel és a vidéki ország betegségének szimptómáival együtt jelentkezik. A Déry-regények hősei, Parcen Nagy Lőrinctől Farkas Zénóig, öntörvényű figurák, akiknek mozgástere nem szűkíthető le, akik életük alapvető döntési szituációját évek, évtizedek alatt, az elébük kerülő politikai kényszerek és morális konfliktusok vállalása vagy elhárítása révén élik meg. A színpadra került Déry-drámák tanúsága szerint a konfliktusrendszerből kiemelt

hősök jobbára elvesztik a valósággal való szoros kapcsolatukat; egyetlen probléma vagy tétel illusztrátoraivá szegényednek. *A Tükör* Viktoráról például nemigen tudjuk azt sem, hogy milyen érzelmi-szellemi kapcsolat fűzte kommunista szeretőjéhez, Verához, vagy hogy milyen helyet keresett és talált magának a világban. A drámai cselekmény mindössze arról tudósít, hogy Viktor szülei iránti tapintatból, gyávaságból, megtagadja a veszélyhelyzetbe került kommunista leányt, aki egyébként ugyancsak a *Befejezetlen mondat* Krausz Évijének halvány árnya marad. Viktor motiválatlan cselekedete nem magyarázza és nem készíti elő a dráma végén bekövetkező tragédiát, a hős öngyilkosságát sem. A tragédiából csak a gesztus marad, gesztusok azonban soha nem lehetnek alkalmasak a katarzis kiváltására.

A regény és a dráma esztétikai kiterjedésének különbsége, az extenzivitás és koncentráció követelményének nyilvánvaló ellentéte azonban csak a kudarcok, elmulasztott vagy félig kiaknázott lehetőségek egy részét magyarázza. De az életmű másféle példákat is kínál: a novellisztikus előzményekkel rendelkező színművek esetében például másféle magyarázatot kell keresnünk. Az életmű úgyszólván tálcán, azaz kötetben, kínálja erre is a bizonyításra alkalmas példát, az *Itthon* című írás két változatában. A hasonló című novella mindössze hét oldal. Tökéletesen benne van a hatesztendős távollét után háborúból, hadifogságból hazatérő férfi lelkiállapota: a boldogság, a szorongás, a remény és a rádöbbenés. Ahogy megcsapja orrát a régi bérház pállott és mégis felejthetetlen otthonszaga, ahogy a környezet tárgyi szegmentumaiban megérzi, hogy „a ház megvárta", azzal az író tökéletesen exponálja a drámát. Az a tény, hogy a házmesternének - a régi szokással ellentétben - nincs kulcsa a lakáshoz, hogy Juhásznak erőszakkal kell saját otthonába behatolnia, már előreveti a változás, a bonyodalom fenyegető árnyát. A tárgyi világ lakáson belüli, második számbavételével az író megfeszíti a még homályban tartott történet szálait: a várakozás óráit a háború előtti élet folyamatosságának és változásának, törésének villódzása tölti ki. A drámai csúcspontot Déry pontos szín-padi utasítással készíti elő. Leírja a katona néma cselekvésének folyamatát, hogy veszi számba, csomagolja kofferba az idegen férfi holmiját, hogyan fedezi fel a tapéta foltjáról szülei lakodalmi képének hiányát, s mint veszi egy csepegő vízcsap megjavításával újra birtokba régi otthonát. „Épp elkészült vele, amikor az ajtó kinyílt. Elsőnek az asszony lépett be, mögötte a szeretője. A mozdulataikból látszott, hogy már tudnak a hazaérkezéséről." Drámai leszámolás nem mehet végbe kevesebb szóval, pátosszal, mint Dérynél. Mariska és hazatérő férje pár-beszédében tények és tragédiák peregnek. Tőmondatokból bontakozik ki a múlt és a jelen. Egy hűtlenség mentségek nélkül előadott, hétköznapi története. Két férfi és egy asszony drámája, és mégsem háromszög: a történelem próbatétele. A kibontakozás távlatát először csak egy negatívum jelzi - „De arra vigyáztam, hogy gyerekem ne legyen tőle" - azután a férfi kérdésére („Visszajössz hozzám ?") kimondott egyszerű „igen". Csak a novella zárómondatában tágul szélesebbre a hazatérő katona horizontja, amikor megkérdi: „Milyen világ van itt?"

A háromfelvonásos, azonos című színdarabot Déry a novellával egy esztendőben, 1947-ben írta. Az alapszituáció azonos: a háborúból hazatérő férj felesége időközben más asszonya lett, az ő fia is meghalt, s az élet újrakezdése a hazatérőt nem várt gyötrelmekkel szembesíti. A konfliktus kiélezésére Déry a két férfit ezúttal már két világ reprezentánsának ábrázolja. A régi férj osztályhatalmától, birtokától megfosztott földbirtokos és katonatiszt, aki kifosztva, legyőzve, de két erős karral ölelné Annát, régi asszonyát. Az új férj viszont paraszti eredetű forradalmár, szerszámlakatosból lett polgármester, aki a spanyol polgárháborúban vesztette el fél karját. A feleség döntését érzelmi és erkölcsi tényezők is nehezítik: az első férfitól gyereke volt, a másodikat félti. Érzi, hogy mindkettőnek szüksége van rá, és retteg attól, hogyan viselnék el a visszautasítást. A hiteles konfliktusra azonban Déry annyi felesleges, zavaró bonyodalmat, körülményt és feltételt aggat rá, hogy végül is már nem motiválja, hanem összekavarja a szituációt, s ennek következtében Anna három felvonásban alátámasztott döntése kevésbé meggyőző, mint a novella Ma-riskájának sorsdöntő igenje. Drámai funkciója, a kétfelé húzó érvek mérlege-lése mögött nincs érzelmi fedezet, és homályban marad a személyiség is.

A novella a maga szűkszavúságában egy korfordulóra jellemző, százakkal, ezrekkel ismétlődő drámai szituációra szorítkozik. A színmű ennek a helyzetnek nem az általános, történelmi momentumait vagy a lélektani összetevőket és rugókat nagyítja fel, nem az emberábrázolást mélyíti el, hanem egyfelől magára a háromszögsémára koncentrál, másfelől viszont publicisztikai ihletésű konkrétumokkal, drámai pótanyaggal tölti fel a történet hiátusait. A polgári drámából átmentett háromszögsztori nem szolgálja az író társadalmi mondanivalóját, az Annáért folytatott kegyetlen küzdelem pedig vajmi kevéssé reprezentálja az osztályok mérkőzését. Az erők és érvek elosztására Déry kesztyűt dob az akkor még csírájában jelentkező sematizmusnak, kerüli a politikai kategóriák szimpla behelyettesítését: a morális konzekvenciákon alapuló érzelmi azonosulás - a részvét - a volt földbirtokos mellé állítaná a nézőt, ámde ennek konzekvenciáit az író a jellemrajz taszító mozzanatai-nak előtérbe állításával kerüli el. A földbirtokost a veszteség sem teszi emberré: továbbra is pénzzel, erőszakkal akar szerelmet zsarolni. Az írónak az egyensúly megteremtésére irányuló törekvése világos. Csak az eredmény gyengíti, sőt szinte keresztezi a drámai konfliktust. Ez a megoldatlanság azért is leleplező és fájdalmas, mert a Déry-regények szövetében a hősök magántörténete a kort, a kortörténet pedig az emberek egyéni sorsát hordozza. Az az ambivalencia, amely az *Itthon* esetében kétfelé halványítja az ábrázolást és az ítélet igazságát, Déry epikus műveiben a kétszólamúság összecsengő élményét, a komplex ábrázolás gazdagságát teremti meg.

Az Itthon kudarca azt bizonyítja, hogy a megtalált drámai összeütközés és annak kibontása még nem feltétlenül jelentik a dramatizálás járható útját. Különösen olyankor, amikor a motiválás szándéka és igénye végül is elvezetik az írót a dráma forrásvidékéről.

Kegyetlen és kétes kimenetelű vállalkozás az életmű hegycsúcsainak árnyékában a zsákutcákat keresni. Különösen akkor, amikor az út már lezárult, és a kritikus már azzal sem áltathatja magát, hogy fenntartásait a születő Déry-drámák érdekében, a várakozás igézetében vetette papírra.

A tanulságok - ha akadnak ilyenek - ma már nem a magyar irodalom világirodalmi rangú mesterének, hanem a mai magyar színháznak szólnak. Tervezett tanulmányom címe - *Déry és a magyar színház adóssága* - valójában nem vesztette el sem érvényét, sem aktualitását. Mert a drámai életmű fogyatékosságaiért a magyar színház is felelős.

Felelősek a színházak azért, mert nem kínáltak vagy nem kínáltak elegendő teret, szabad pályát a drámaíró Dérynek, és mert nem tettek meg mindent a töredékes drámai életműben rejlő értékek kiaknázásáért. *Az óriáscsecsemő* Paál István rendezte amatőrelőadása a példa arra, hogy megfelelő fantáziával, leleménnyel, húzással a tetszhalálra ítélt dráma is feltámasztható. Nem kétséges, hogy az az író, aki már a húszas évek végén azon töri a fejét, hogy hogyan lehetne áthidalni a színpad és a terem közötti szakadékot, milyen eszközökkel - mesével, zenével, vizuális effektusokkal - lehetne együttjátszásra biztatni a közönséget, később is kitűnő partnere lett, illetve lehetett volna a színházi szakmának. (Feltéve, ha ennek nemcsak a szakmai, de a történelmi körülményei is az együttműködést szolgálják. Ha minden feltétel meglett volna ahhoz az együttműködéshez, amit a kritika elkésve hiányol.) Ha Déry expresszionizmusa, filozofikus drámaírói vonulata bekerül a magyar. és az európai színház vérkeringésébe, ma talán Ionescóról és Beckettről mint Déry folytatóiról beszélünk .. .

Déry örökös újrakezdésével évtizedeken át következetesen kereste, hívta a maga színházi partnereit. *A tanúk* írója közvetlenül a felszabadulás után azért rugaszkodott el egy éppen kanonizálás alatt levő drámai formától, hogy a tartalomnak megfelelőbbet válasszon. És ugyanolyan pőrére kívánta vetkőztetni kortársait, mint a polgárpukkasztó abszurdokban. Csakhogy ez a társadalompolitikai ítélet és ez a Brechtével rokon formai újítókedv is falakba ütközött, mielőtt kiteljesedett volna. És végeredményben hasonló sorsra jutottak Déry szatirikus kezdeményezései, a *Vendéglátás* és a *Talpsimogató* is.

Ha van számon kérni valónk, elsősorban Déry meg nem született drámáit kell magunknak felróni. A Déry-drámák kritikusa vagy a jövendő dráma- és színháztörténész csak a nyomtatott szöveg és a bemutatott előadások alapján ítélhet. De a rendezőknek ezek mögé tekintve *a lehetőséget* kellett volna felfedezni. A mulasztás jóvátehetetlen, de tanulsága égetően aktuális. Nem tudom, hogy a szövegkönyvnek tekintett A *tanúk* vagy a kiteljesített *Talpsimogató* lesz-e a holnap bizonyítéka, de bízom benne, hogy a magyar színház gyakorlatának meg kell cáfolnia az esztéták fenntartásait.

Ezért nem vállalkoztam ennek a tanulmánynak a befejezésére.

SIKLÓS OLGA

Megkésett dolgozat A különcről

Több mint tíz éve annak, hogy vitaindító dolgozatot akartam írni *A* különcről - bebizonyítandó, hogy a magyar drámairodalom egyik legjobbja van könyvbe zárva.

A vita elmaradt.

Néhány év múlva újra csak előhozakodtam a rögeszmével: be kell mutatni drámairodalmunk e remekművét. De várnunk kellett még egy esztendőt: és a veszprémi bemutató nyomán most már mindenki megállapíthatta: *A különc* remekmű. Sokan sokféleképpen méltatták, elemezték - vitaindító dolgozatra már nincs szükség -, én mégis megpróbálom leírni gondolataimat a darabról.

Illyés *A különchöz* írt előszóban (1963) világosan megfogalmazta: „Jó tíz éve, hogy magam elé tűztem drámasorozatban ábrázolni az új fogalmú hazafiság nagy magyar példáit. A jelen bemutatása előtt, mintegy annak bevezetőjeképp e példák évei: *1514*, 1849, 1945 és egy sors-fordító pont a múlt század második feléből. Ezt a pontot most már véglegesen 1*861*-re helyezném. Ez volta vízválasztó. A szabadságharc - nagy reménységeivel s utólehetőségeivel - ekkor zárul le .. . E vízválasztó csúcsára - díszül is, tájékozódásul is - Teleki László alakját találtam a legszebbnek."

Ozorai példa, Fáklyalángban, Dózsa György és *a Malom a Sédenben* készült el a „sorsfordító" magyar történelemről. (Utóbbi bemutatására megírása után tizenkét évvel került csak sor - ugyancsak Veszprémben.)

Ugyanebben az előszóban olvashatjuk. még: „A történelmi tragédiák a színpadon nem a történelem küzdelmeitől lesz-nek tragédiák. A lélekétől. Való az, hogy egy Kolumbusról szóló dráma «korfestéséhez « például a nézőtérnek három szó is elég. India, Izabella, Santa-Maria. Julius Caesarhoz akár kettő: Rubikon, Brutus. Ott, ahol a nézőtér ismeri, hogy így mondjam, már az utcáról a hőst. Történelmi dráma szerzőjének más a helyzete Magyarországon, mint azokban az országokban, ahol ez a műfaj kifejlődött, egyértelmű közösségi érzet talajából. A magyar dráma aránylagos elmaradottságának okai közt nem az utolsó volt ennek az egyértelmű közösségi-nemzeti érzésnek hiánya. A nézőtér itt sem ért három szóból; nem érti a hősöket; hisz saját sorsáról sincs közösségi tudata."

A különc folytatása is, összegzése is Illyés korábbi történelmi drámáinak. Egy korszak záróköve.

Az Ozorai példában, ha úgy tetszik, egy történelmi anekdota keretében a haza fogalma, a Fáklyalángban a forradalom utolsó vagy-vagy pillanata, a hűség kérdése, *a Dózsa* Györgyben a keserű felismerés : hogyan veszett el az önálló Magyarország; s végül *a Malom a Sédenben:* a romokon kell új hazát építeni a meg-maradtból, az arra alkalmasokkal való szövetségben - sűrűsödik drámává. Meg-annyi történelmi lecke felnőtt módra, felnőtteknek. Önismeretre tanító, „közösségi-nemzeti érzés hiányát" pótló. (S aztán a *Kegyenc*, hogy tudjuk: „az ember megcsúfolásával istent sem lehet szolgálni".) S végül *A különc*, összegzésként: „hogy egy személy - mégoly rendkívüli, oly elragadó: oly magával sodró (mint Teleki) - nem csinálhat forradalmat. Az milliók dolga, egy-egy osztály irányításával."

A drámák egymásutánja, keletkezésük időpontja, a mondanivaló egységének és fejlődésének dialektikája tudatos szerkesztésre vall. Illyés lépésről lépésre - ismeret és önismeret, ráismerés és felismerés katarzisán vezeti a nézőt. Drámáiban az egyszeri, a megismételhetetlenül egyedi uralkodik. Témában sajátosan magyar, de a morális töltés nemzetek fölöttivé, általánosan emberivé emeli, anélkül, hogy veszítene nemzeti jellegéből.

A korszerű színházat igénylő ember nyomban lázadni kezd a történelmi dráma ellen, ha *az csak* ismereteket ad, nemzeti önismeret nélkül, *csak* ráismerést, a történelmi szituációk felismerése nélkül, nemzeti lobogót, üres nacionalizmust, európai távlatok nélkül; ha azért nyúl az író a történelemből készen kapott alakhoz, szituációhoz, mert az felmenti a drámai helyzetteremtés és figura-, jellemalkotás alól - sőt olykor az alól is, hogy saját koráról jelenkori történetben szóljon. De idegenül és megzavarodottan ül a nézőtéren akkor is, ha a történelmi ismeretei alapvetően ellentétben állnak a színpadon látottakkal. Ha nem tudásanyaga elmélyítéséről, új összefüggések feltárásáról, tágabb horizontú megvilágí-

tásáról, hanem csupán a történelemmel való parabolisztikus vagy önkényes játékról van szó. Az egyik esetben a történelem dekorációvá merevül, a másikban ürüggyé.

Ha a közvetlen drámai cselekmény - különösen áll ez a történelmi drámára - érthető, vagyis ha a dráma első síkja befogadható, a néző a mélyebb jelentésre koncentrálhat; felismerheti az adott kor bonyolult összefüggéseit, haladhat az egyszerűtől az összetett felé az író vezette úton. Az írói mondanivaló teljes át-élése lépcsőzetesen jön létre.

Korunk drámaíró-gyakorlatából - de még inkább a vitákból - azt hihetjük olykor, hogy az ismeret és önismeret, a ráismerés és felismerés, a nemzeti és a korszerűen európai egymást kizáró tényezők. Közelebbről: a történelmi személyek és tények szabadon kezelhető nyersanyagai egy eleve meghatározott írói mondanivalónak. Kölcsönözhető pusztán a történelmi személy neve, alakjának, tetteinek üres váza.

Vitáink egyik jellemzője, hogy a küzdőtérről egyik vagy másik szélsőséges nézetnek győztesként, illetve legyőzöttként kellene távoznia. Szerencsére vannak izgalmas drámáink, amelyek nem követelnek kizárólagosságot; ezek elemzésével közelebb kerülhetünk a kérdések megvilágításához. A vita - elméleti és gyakorlati részében - a szélsőséges pontokon végül is két modellé redukálja a történelmi drámát. Illyés Gyula *A különcét* vizsgálva láthatjuk, hogy az egymással perlekedő álláspontok szerencsés szintézist alkotnak. A hagyományos és modern vitájából gyakran az összegezők kerülnek ki győztesen; azok a drámák, melyek magas színvonalon használják fel az elődök eredményeit, s nem maradnak intaktak a kor új áramaitól sem. A magyar dráma kiemelkedő összegezésének tekintem *A különcöt.* Ezért érdemes vele részletesen is foglalkozni.

Miről szól A különc?

Teleki László rendkívüli és elragadó alakját a monográfiaszerző részletes korrajz és dokumentáció kíséretében tárhatja az olvasó elé; a drámaírónak egy előadásnyi idő, a nézővel való egyszeri találkozás áll rendelkezésére, hogy meg*győzzön* hőse rendkívüliségéről és mondanivalója igazságáról, máig ható érvényéről. Ezt a találkozót Illyés kitűnően megszervezi. A történelmi drámák egyik csapdája: a történelem már elvégezte a „drámaépítést", a történelem menete egyszerűen lemásolható, a hős jelleme és fejlődése adott, drámai bizonyításra „szinte" szükség sincsen, hiszen ellenőrizhető, hogy minden úgy történt, ahogy az író rekonstruálta. Csakhogy a néző a hogyanra és a miértre kíváncsi. Egy kis kitérővel: a görög dráma témái a mitológiából adottak voltak. Például az Atridák sorsát a nézők már régen jól ismerték. Hogy mégis újra és újra megnézték: *a hogyanra* voltak kíváncsiak, a drámai történésre, a drámai jellem alakulására, azokra a mozzanatokra, amelyek megvilágították a cselekmény és jellem, szituáció és történés összefüggéseit, törvényszerű menetét, bebizonyították a kikerülhetetlenséget. A drámai szerkezetben mutatkozik meg az írói mondanivaló. Azért *A különc* első képe a magyar drámairodalom egyik legragyogóbb expozíciója, mert Teleki letartóztatása a kép végén nemcsak történelmileg, de drámailag is kikerülhetetlen. Ugyanis ebben a jelenetben megismerünk egy karakán, talpig jellemes, egyenes férfit, aki türelme és tűrőképessége határán van, aki már a szeretett asszony óvó praktikáit, biztonsága miatt alkalmazott taktikázását sem bírja, aki ereje végső maradékával kitörni készül szorító ketrecéből, aki felismeri, hogy egy semleges ország is kiadhatja, illetve olcsón eladhatja Bécsnek, s aki rádöbben, hogy veszedelmesebb ellenfél, semhogy futni engednék.

A cselekmény külső menete hétköznapian egyszerű: Teleki szeretne színházba menni szerelmével, Orczynéval, utána nyilvános helyen akar vacsorázni. Orczyné ezt próbálja megakadályozni. Teleki arra a pontra érkezett: ki kell lépnie a nyilvánosság elé - akár csak egy színházlátogatásra is. Orczyné szeretné hazavinni Magyarországra szerelmét tizenkét évi bujkálás után. Teleki fölmérte a hazai és nemzetközi erőviszonyokat, és tudja, hogy fordulóponthoz érkezett. Orczyné az emigránsok egy részét már otthon látja, ő is szeretne békében s nem bujkálva élni, minta többi szerelmes asszony.

Teleki magánélete és közszereplése összefonódva jelenik meg az expozícióban, férfias, vonzó jellemének magán- és közéleti síkja elválaszthatatlan egymástól. Riadalma, félelme, kirobbanása, majd sorsának vállalása egy jelentős egyéniség emberien követhető megjelenítése. Az emberi méltóságot meg kell őrizni - sugallja az első kép Teleki-Karlowitz jelenete. Nagy jelenet: belép egy szürke alak, egy közeg, s tudja, hogy Teleki becsületszavára kell apellálnia. A jelenetben fokról fokra döbben rá a néző, hogy Teleki-jellemmel a Karlowitz-ügyeskedést nem lehet győzni. A történelmi dráma írójának az a dolga, hogy a történelmileg igazat drámaian hitelesen kell előadnia. Ebben a Teleki-Karlowitz jelenetben két világ mellett két jellem is összecsap, ez hitelesíti. Egy Teleki összebékítheti a Kossuth-emigráció ellenfeleit, elviheti Kossuthot a francia császárhoz ebédre, tárgyalhat francia-olasz-magyar titkos egyezségről, de dührohamot kap, kikészül, és fogoly-ként marad a színen, ha a Karlowitz-féle kicsinyesen „nagyvonalú" pribékkel találkozik. A kép végén a szerelmes asszony rebbenésére: van remény? Karlowitz pontos választ ad: hogy életben hagyják? Ha az életénél is többet vehet-nek el tőle. S míg a színpad drezdai szobája a bécsi Burg előkelő hivatali termévé alakul, a néző immár Telekit ismerve töprenghet: mi lehet az életnél is több?

Egy romantikus hős a XIX. században talán könnyedén válaszolna: a becsület, a hűség a vállalt feladathoz, eszméhez, eszmetársakhoz. Forradalomban, háborúban, amikor a frontok olyan egyértelműen egyik oldal-másik oldalra oszthatók, a XX. században is viszonylag könnyű válaszolni. De a múlt században 1860-ban béke volt; s az volt 1963-ban, amikor Illyés megírta *A különcöt.* Csendesebb korszakban a lélek rezdülése lesz hangosabb, az „oldalak" differenciáltabbak, a kérdést nem elnagyolt vagy-vagy formában teszi fel az élet - sőt, egy oldalon belül is sok az árnyalat, nagyok a különbségek, az egy oldalon tudott eszmetársak között is nagyok a különbségek. Az aktív forradalmi helyzetnek sodrása van, a döntés inkább a szituációtól, mint a jellemtől függ. Könnyebb dönteni. A nem látványosan forradalmi helyzetben hangosak a pro és kontra érvek, az egyé-ni érdekek; összebékíthetők korábbi ellentétes nézetek, a döntés sokkal inkább egyéni, mint kollektív, s a döntésért senki másra át nem hárítható a felelősség.

A tablószerű, látványos történelmi dráma kedveli az aktív forradalmi helyzet színpadi rekonstruálását, s benne a lelkesítő döntéseket. Az összefüggéseket föltáró történelmi dráma a „csendesebb" időszakok gyötrelmes döntéseit mutatja be. Telekit ilyen döntések láncolatában ábrázolja az író. A döntés - választás a lehetőségek között, vagy új lehetőség kicsikarása - a drámai csúcspont. A döntés a jellem próbája. Különösen az, ha az ép-

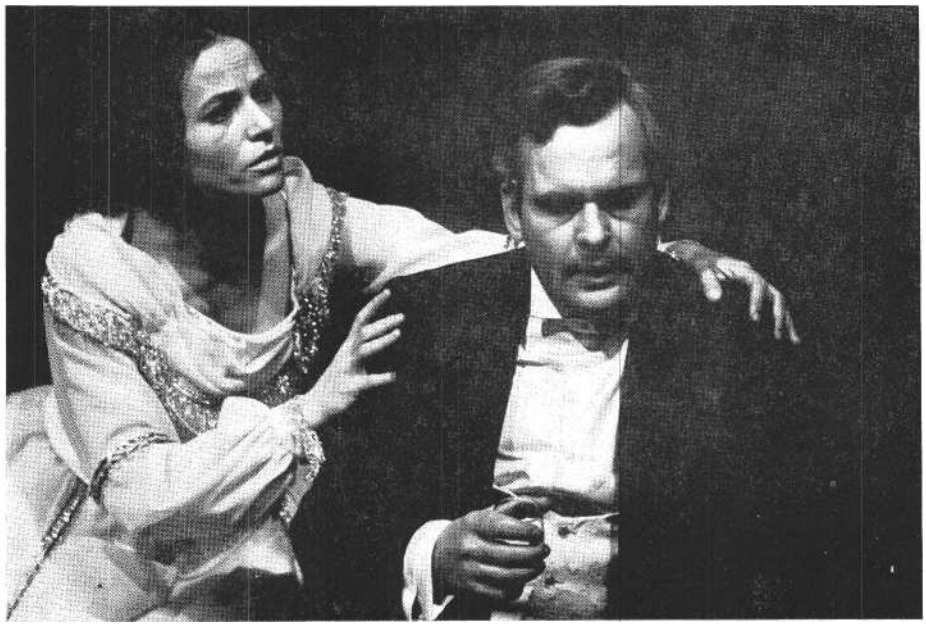
pen aktuális szokások ellenében, osztályával, pályatársaival szemben kell állást foglalnia.

Teleki a Karlowitz-cal való nagy jelenetben egy robbanó mozdulattal dobja le magáról a parókát - a mimikrit -, és követeli emberi jogait. A következő képben már magával a császárral kell mérkőznie a váratlanság előnytelen pozíciójából.

Az elfüggönyzött, óvó drezdai szobából tágabb színtérre - Bécsbe, a Burgba követjük Telekit, de mielőtt újra színre lépne, megismerkedünk a lojális Crenvillelel és az új, a békeszituációhoz alkalmazkodó magyar Vay báróval, a bécsi magyar kancellária vezetőjével. Lovagiasak, segítőkészek, mindent megtesznek, hogy Telekit megmentsék a haláltól. Tizenegy évvel a forradalom után „nem illik" egy forradalmárt kivégezni. A forradalmártól is csupán azt kérik cserébe, hogy már ne legyen forradalmár. A csendesebb történelmi időszakok drámai konfliktusa ez, amely különösen éles, ha a legyőzött forradalom után a forradalmi követelésekből semmi sem valósult meg.

Bécs vidáman szilveszterre készül - s mielőtt az esztendő letelne, a fogságban tartott Telekit a legmagasabb bíró, a császár elé viszik. Csakhogy ő éppen e bíró illetékességében kételkedik. Könnyű volna Ferenc Józsefet nevetséges despotának ábrázolni, Telekit meg rendíthetetlen magyarnak. A különc realizmusa és történelemszemlélete más utat követel. A váratlanság, a meglepetés, és az, hogy Teleki nem ismeri fel azonnal, ki elé került, mutatja helyzetének szorító voltát, s azt, hogy a kezdeményezés, az akció nem az ő kezében van. Vesztett pozícióból indul. Ez a kép látszólag statikus. A színpadon hosszú ideig sem mozgás, sem külső cselekvés nincs. A drámai szituáció mégis dinamikus, mert döntésre érett. A császár kegyelmet gyakorol - s Teleki miután elmondta vádbeszédjét, a császár szabta föltételre hallgatással válaszol. A kegyelmet az öreg Vay báró kézcsókkal köszöni meg a harmincéves császárnak.

Ez a kézcsók és az első részt záró néhány mondat a dráma további részének expozíciója. „Odaadtam a becsületemet „... hogy megtegyem, amit a becsület kíván" - mondja Teleki. Talányos mondat. De Vay báró kézcsókjával együtt érvényes - s a kettőből együtt kell keresnünk, miért *A különc* ennek a drámának a címe.



Majczen Mária és Latinovits Zoltán **A** különc veszprémi **előadásában (MTI fotó)**

A különcség

A második részben újabb személyek lépnek színre: Batthyányné, a nemzet özvegye. A mártírférj képe gyászcsokorral a falon, alatta az özvegy „az élőnek élni kell" jelszóval a vasútépítés eshetőségeit, birtoka értékének megtízszereződését tárgyalja, hiszen anya, akinek gondolnia kell gyermekei jövőjével. Finoman megalkudott - Batthyány arcképe alatt. Már arra is talál mentséget, ha egy császári tisztviselőt vendégként fogad a házában. Batthyány átlyuggatott, véres inge békésen pihen a vitrinben, és mindig van olaj a mécsesben. Illyés mesterien ábrázolja az erkölcsi és hazafiúi normák föllazulását, eltolódását, a császári politikában való részvétel és a vasútépítés iránti érdeklődés természetes kapcsolatát. Végül is a földbirtokos osztálynak jogában áll részt kérni a nemzeti jövedelemből. De aki részt kér, részt is vállal. A kettő összefüggése a dráma sodrásában szinte észrevétlenül épül, s egyszerre világosodik meg. Batthyányné mellé jön a fiatal politikusnemzedék két erőteljes képviselője: Tisza Kálmán és báró Podmaniczky, az 1860-as ellenzék. Tisza Teleki visszatérését készíti elő - az ellenzék együtt van, de a lobogóról hiányzik Teleki neve. Össze kell kapcsolni a jelent a múlttal, hogy nagyobb hitelük legyen, a szavak még csengenek, az indulatok lobognak, de mindenütt ott sunyít a nagy DE - minden megalkuvást jelentő tett indító szava.

A dráma harmadik képében az a nagy szerkezeti mutatvány, hogy mindenütt segítő kezek nyúlnak Teleki felé, de ezek a kezek már szennyezettek. Teleki hogy várta az ifjú nemzedékkel való találkozást! Hitt bennük„ mint rokonaiban is, és a találkozás után elborzadva tekint rájuk: ez a jövő generáció? Intrikapletyka-félreértések-hírlapi rágalmak bozótjába került a Batthyány-kúrián, ahol pedig menedéket remélt. Nagyobb akaraterőre, eszmei tisztaságra és hatá rozottságra van itt szüksége, mint a Karlowitz-jelenetben vagy a császár előtt. Ott tudta, kikkel áll szemben, itt rá kell döbbennie, kikkel tette a sors egy párba. Micsoda különcködés olyasmihez ragaszkodni 60-ban, ami 49-ben volt aktuális! Teleki magatartása, eszméi olyan kirívóak, mint mikor egy kanász téved mezítláb a kastély márványpadlójára. Kihívás is a szent megalkuvások ellen, kényelmetlen is, mert valami elévülhetetlenre figyelmeztet.

Telekinek még fülében vannak a császár szavai: „Életben marad, ha - hozzánk hasonlóan - aláveti magát annak a magasabb óhajnak, hogy magyarországi népeink polgári nyugalmát semmi sem zavarja." A Tisza képviselte arisztokrácia üzenete: a Bizottmány az új konstellációknak megfelelően a hazai mozgalom teljhatalmú irányítását az arra legelhivatottabb Teleki László gróf kezébe teszi le. A harmadik hívást Tarczy, egykori honvédtiszt közvetíti: megértettük s az egykori tűzzel vágyunk érvényesíteni Teleki László polgártársunk mélyenszántó, új gondolatait a mostoha sorsúak fölemeltetéséről, a népfajok összebékéltetéséről. És Teleki László egy teátrális gesztussal karddal egészíti ki Tarczy egyenruháját. Másutt Illyés ezt írja: egy társadalmi osztály egészében cselekszik, a történelem csak azt mérheti. Ő különcként, egyénként cselekedett, mikor kardot adott Tarczynak. De a fölvállalt harcot a Tiszákkal és Podmaniczkykkel kel-lett volna végigküzdenie.

Ez a dráma az osztályán belül *különc-*

ként viselkedő hős tragédiája. A klasszikus drámai vétség ebben a gesztusban volt: Tarczynak adott fegyvert, de a Bizottmány vezetője lett „az új konstellációknak megfelelően".

A dráma befejező képében működésbe lép az a mechanizmus, mely nem engedi, hogy osztálya ellenében „különcként" viselkedhessen.

Drámai végzet és öngyilkosság

A színtér: Teleki pesti otthona, annyi év után saját dolgozószobája. Orczyné röpke látogatása, Tisza és Podmaniczky korrekciós kéréseiről való vita, majd Karlowitz ajánlata után Teleki egy golyóval vet véget életének.

Ki húzta meg a ravaszt Teleki pisztolyán?

Az életben az öngyilkosság mindig megrázóbb, mint a természetes halál. Nekünk is szembe kell néznünk a „miért tette ?" kérdéssel. Halálba menekül - már ez is kifejez valamit az öngyilkosság lényegéből. A történelem, de a hétköz-napi élet is ismer teátrális öngyilkosságokat, amikor a menekülő nemcsak lezárni akarja élete problémáit, de felhívni a világ figyelmét arra, hogy ezek megoldhatatlanok. A gesztusnak szinte kultikus jelentése is van: áldozatvállalás, üzenet. Széchenyi vagy a két Teleki öngyilkosságát politikai demonstrációs jellegük miatt mint a magyar sorstragédia jelképeit tekinthetjük. Ezekben a politikai ném áldozatokban az öngyilkossá lett hős lelkiállapotát, azt a bizonyos kritikus pillanatot kevésbé kutatjuk.

Ha a tragédiaíró kezét nem kötik az egzakt történelmi tények, a hős jellemében és a dráma szerkezetében fölépítheti azokat a motívumokat - tragikai vétséget, végzetes véletlent (Othello tőrdöfése egy gyilkosságot mos le, Rómeó méreg-pohara a félreértés, vakvéletlen, szerelmi szenvedély, önvád sokszoros összjátéka) -, melyek elég erősek ahhoz, hogy az öngyilkosság drámailag is indokolt legyen, s ne csak a pillanatnyi diszpozíció döntsön a halál mellett.

Illyés a dráma ívét a drezdai elfogástól a pisztolydörrenésig úgy szerkesztette meg, hogy arra a ravaszra Tisza is, Podmaniczky is, Batthyányné is rátette a kezét. Németh László *Széchenyijében* Goldmark doktor, Illyés *A* különcében Karlowitz az utolsó csepp a pohárban. Ők kimondják a kimondhatatlant, Goldmark a „szerep"-ről, Karlowitz a hatalomról.

A végzetes ebben a játszmában az volt, hogy Karlowitznak „szinte" mindenben igaza volt. A nemzetközi helyzet és a politikai porond képviselőiről való véleménye nem sokban különbözött Teleki saját gondolataitól - de a következtetést Karlowitz vonta le Teleki helyett. Részigazságokkal meg lehet ölni az igazságot. Karlowitz torzító tükrében igazságrészecskék állnak össze iszonyatos valóságmozaikká - s egy osztálya árulásán felsebzett, felzaklatott lélek borzadva meghátrál a kilátástalan harctól-élettől. Karlowitz az ördögi kísértést hozza, a mindenkori nagy csábítás bravúros megfogalmazása. A *Tragédia* Ádámja érezhet valami hasonlót felébredése, a Lucifer mutatta világ megismerése után. Mikor Madách a *Tragédiát* írta, a kor másik tragédiaírója, *a Kegyenc* szerzője, pisztoly után nyúl. Az emberiség sötét küzdelmeit felvonultató Madáchnál „az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdés maga". Teleki nem látja a reménysugárt, a tragédiaíró helyét rég elfoglalta az aktív politikus, és ahol a politikus úgy érzi, megbukott, a tragédiaköltő már nem siethet segítségére.

A különc közvetlen magyarázatot az öngyilkosságra nem ad. De a kiváltó okokat olyan mesterien építi, mintha történelemtől független drámai hős út-ját rajzolná. Osztálya különccé lett tagja osztálya bűneiért vezekel. S bár Illyés jól él a színpadi hatáskeltés eszközeivel, itt nem zuhan le teátrálisan a függöny a pisztolydörrenés után. Nem engedi, *hogy* a nézőtér felvonásvégi tapsban oldódjék fel, mintegy kilépve a dráma teremtette hatás alól. Dermedt csendben át kell éljük a történteket, várunk, hosszú perceket, majd a külső világ jelentkezik: dörömbölés a bezárt ajtón, reccsenés, az ajtó betört, és Orczyné zokogása után: „És én most minek élek? S ti mind? S az egész világ ?" - zuhan csak le a függöny.

Száz év múlva a költő sikoltja Orczynéval: hogyan éljünk, hogy a nemzet ne vesszen el? „Én, aki egy földrelapult ház végéből / állok fel, a világ forró mélységéből, / félve nézek körül, remegve szívemben / most sejteni merem, hogy kiszemeltettem", hogy „törzsem jajait elrecsegjem" „ezrediziglen e földbe gyökerezve."

A különc mind Illyés Gyula drámaíró-művészetében, mind a magyar dráma történetében egy korszakot összegez és zár le. Mondanivalójának hitelét a költő, színpadi hatását a drámaírás eszközeit, mesterségét oly biztonságosan kezelő színpadi szerző teremti meg.

MÁRIÁSSY JUDIT

Panurge kalandjai

Ült a néző a Körszínházban, és nevetett. Ül a néző a Thália Színházban, és nevet. Fejcsóválva olvassa - ha ugyan olvassa - az elmarasztaló kritikákat arról az elő-adásról, mely neki olyan jó mulatsággal szolgált. Hát ezeknek az ítészeknek már semmi sem elég jó? Kazimir Károly, illetve a Körszínház „úgy látszik, szükség-szerű Ellenségeinek" tábora (ahogy a rendező egy el nem küldött levélben őket aposztrofálta) tovább gyarapszik, és minden kákán csomót keres ? Miből faragták ezeket a színibírálókat, hogy az aranyos előadáson is gondolatokat meg hűséget kérnek számon, amikor maga a szerző sem vette komolyan művei hetivásári sikerét, még I. Ferenc király elismerését sem, s akiről több irodalomtörténész állította egykoron, hogy akárcsak Balzac, első könyveit pusztán a pénz kedvéért írta? Miért akarnak hát pápábbak lenni a pápánál ? Ők ne éreznék azt, amit a nézők zöme örömmel fogad, hogy a színpadról olyan kedves malackodást, vaskos kiszólásokat hallhat, melyeket munkahelyen ritkán, vendégségben soha, a gyerekek jelenlétében odahaza pedig végképp nem lehet kimondani? S nem örvendeznek afölött sem, hogy aki „ott fent" a nemi szervek működéséről, a böffentés és szellentés kellemességéről, bélműködésről, emésztésről tréfálódzik, nem holmi humorista, hanem ellenőrizhetően maga François Rabelais mester, a tudós orvos és humanista? Az *a klasszikus*, akinek két ugyancsak klasszikus hőse Gargantua és Pantagruel (tháliául Gargantüa és Pantagrüel) egyenes leszármazottja ama Bujáncnak, akinek nyírfából volt a herezacskója, és tölgyfából a hímvesszeje, s ki maga az óriások nemzetségének huszonnegyedik sarja volt (elei közt a közismert Atlaszt és az általa nemzett Góliátot is felfedezhetjük).

Az óriásokat színházban megjeleníteni természetesen nem lehet. Az első részben virgoncan komédiázó Bitskey Tibor és a mindkét részben kissé komor Nagy Attila legfeljebb a bábszínház apró bábui társaságában jeleníthetné meg hitelesen azt a Gargantuát, akinek egyetlen odvas fogában a király ellenségeinek egész ármá-

diája elfér. De hát a szerző is, akárcsak a rabelais-i kalandvilágban és irodalomtörténetben járatlan néző, leginkább az emberi Panurge-ra figyel, az ő huncutságában, tétovaságában, szemtelenségében és elgyávulásaiban fedezi fel önnön esendő lényének mesebeli tükörmását. Ez a Panurge pedig - tessék utánalapozni a könyvben - viszonylag igazán ép bőrrel úszta meg az átdolgozást; Kozák András szokatlanul derűs és könnyed alakításában épp oly kevéssé konzekvens jellem s épp oly bájos hóhányó, mint az eredeti. Már a bemutatkozásával megnyeri a néző rokonszenvét, és itt aztán a kritikus se kötözködhet Kazimir Károllyal. Panurge angolul, németül, olaszul, csehül karattyol, amidőn színre lép, holott anyanyelve, akárcsak az óriásoké, természetesen francia. Ez a bolondos bemutatkozás *tényleg a* szerzőtől származik. Rabelais ugyan egy ráérősebb korban s főként „ráérősebb" műfajban, az epikában jóval több nyelv paródiáját fogalmazta meg (így görögül, héberül, arabul, flamandul, dánul, sőt baszkul is halandzsáztatja a habókosan nagyképűsködő ifjoncot), ám a lényeg és a poén megmaradt: Panurge - magyarul: Fortélyos - anyanyelve a színpadi revü szerint éppúgy „frantzia" isten kegyelméből, mint ama cafrangos ruhájú, előkelő tartású idegené, akivel a könyvben Pantagruel Párizs város falain kívül sétálgatva holtomiglan szóló barátságot kötött.

Panurge néhány valódi csínytevését is az eredetiből léptették át színpadra, így például a zordan erkölcsös párizsi dáma csúful tevésének történetét, akit az elutasított Panurge alaposan megleckéztet a templomban, midőn ruháját egy tüzelő szuka bizonyos testrészének szétszabdalt darabkáival keni meg szenteltvíz helyett. A büntetés bizony szigorú, mert a nemes hölgyet ezután kankutyák falkája vizeli le, és kergeti végig a templomon s az utcán. Mindez ugyan olvasva ízesebb, színpadon pedig előadhatatlan, de itt sincs ok a kötözködésre, végtére mindent elmesélnek nekünk a szereplők, méghozzá jópofán mesélik el; akinek épek a ne-vetőizmai, az dűlhet a nevetéstől. Egyesek azt nehezményezik, hogy kerülnek a *Gargantüa és Pantagrüelbe* Faludy György Villon-átköltésének sorai. *A Pantagruel* címen megjelent első magyar kiadás, a nagy egészből fontos részleteket tömörítő Cserépfalvi-kötet fordítója is Faludy volt, az átdolgozás az ő szövegeit is felhasználta. A másik vád: mit keres Rabelais ürügyén a jóízű zabálások, kettyintések, ivászatok „képsorában" a kínai kulturális forradalom, illetve Mao Cetung kultusza, s mit a népesedéspolitikáról elejtett néhány mondat meg a tegnap még divatos sztriptíz? De hiszen a világirodalomnak ez az alapkönyve is tele van - mára jobbára érthetetlen - aktuális történelmi célzással, egésze pedig határozottan állást foglal a tizenhatodik század gazda-sági jelenségeit és szellemi áramlatait illetően. Hol hát a megszentségtelenítés?

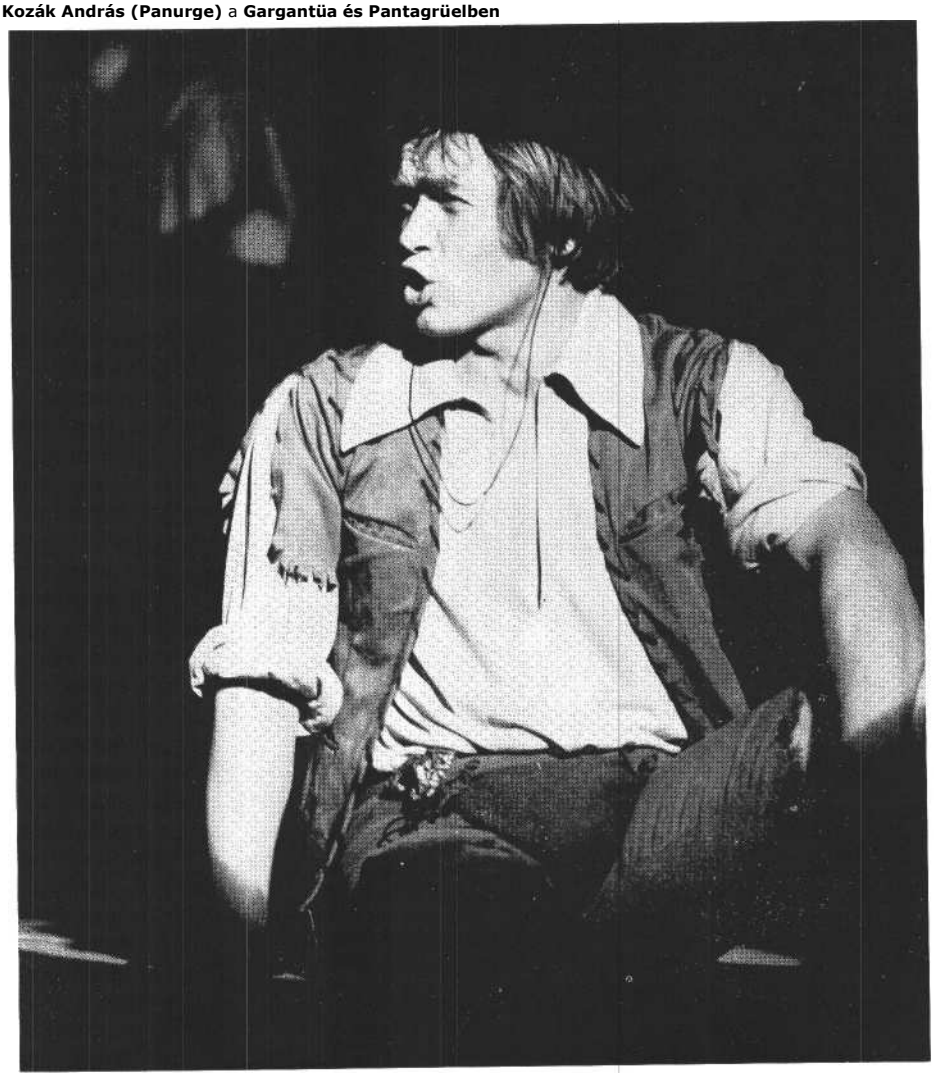
Vagy az nem tetszik a fanyalgó kritikusoknak, hogy a hősök végül a Nagy Butykostól, más néven az Isteni Flaskától kérnek orákulumot, és benne lelik meg békességüket és tiszta örömüket?

A többes számban fogalmazott kérdésekre csak egyszemélyes választ adhatok. Senki sem fogadott fel prókátorának, ráadásul nem is *minden* ellenvetéssel értek egyet, a háborgás hevét meg sokallom.

Nekem bizony nem szolgált örömömre a Nagy Butykos, a happy end, melyet kínosan festett alá Beethoven és Schiller örömódája. Nem azért nem tetszett, mert hűtlen Rabelais-hoz, hisz e feszélyező zenei betéttől eltekintve nem is az.

A tizenhatodik században bizony merészség kellett hozzá, hogy valaki, akár álnéven, Alcofrybas mesterként, szentséggé emelje a földi gyönyörök flaskáját, hogy a protestánsok ellen folyó vak-hitben fogant irtóhadjáratok, az inkvizíció, a túlvilágról fecsegő, vagyont gyűjtő egyházfiak prédikációival szembeállítsa a szeretkezés, az evés-ivás, és *nem mellesleg a* humán gondolkodás dicséretét. Ha az átdolgozás szolgaian vagy legalábbis a jótanulók irodalmi hűségével nyúl a rabelais-i kincshez, nem volna vitám a befejezéssel. Csak hogy nem vagyok zord filosz, tehát megbékélnék a klasszikus

Kozák András (Panurge) a **Gargantüa és Pantagrüelben**



Esztergályos Cecília a Rabelais-előadásban (MTI fotók)

mű aktualizálásával, ha az átmenti korunkba a francia mester *szellemének* bátorságát, aktualitását, játékon is átcsillogó szilárd hitét.

De vajon miféle bátorság kell ahhoz ma, a sört-bort-pálinkát oly nemes buzgalommal vedelő Magyarországon, hogy kihirdessük, borban az igazság? A mozikban csak nemrég aratott megérdemelt sikert egy magyar filmvígjáték, mely *bátran* teszi gúny tárgyává az eszem-iszom túlméretezett kultuszát. Ezt ma és itt dicsőíteni nem egyéb, mint szövetséget kötni a szellemi kényelemmel, a falvédős kispolgári örömökkel, koccintani a minden nyelvi és testi sztriptízért hálás kiskorúsággal. Szó, mi szó: ott, ahol még ma is az a tan járja, hogy mi kommunisták „különös emberek" vagyunk, s ahol a jóllakás, a jó közérzet, a szerelem és a játék szabadságát ez idő szerint is a múlt csökevényének vagy revizionista demoralizálásnak ítélik, ott bizony szellemi haditett volna Rabelais-val hirdetni a testi öröm dicséretét; az lett volna - bár aligha kap színpadot - ugyanez huszonöt évvel ezelőtt hazánkban is, amikor éppen a jövőre szegezett tekintettel húztuk egy lyukkal szorosabbra a nadrágszíjat, és a „munkások kérésére" munkanappá nyilváníttatott karácsony második napja.

De most? De itt? Örüljünk annak, hogy a maoizmus ezidén alaposan meg-kapta a magáét az egri szabadtéri szín-padon és Gargantüa meg Pantagrüel ürügyén? Ennyire ne volna semmi söpörnivalónk a saját házunk táján? Félre-értések elkerülése végett: nem holmi ellenzéki betoldást vagy nonkonformista hevületet hiányolok én a szabadon kezelt szövegből, hanem az érvényes és az egészet szintézisbe foglaló *gondolatot.*

„A legjelentősebb rendezők egyben költők, muzsikusok, képzőművészek is voltak. Képzeletükben legalábbis. Minden mű másfajta rendezőt igényel. Mások az alapkövetelmények. Azonosulni és újjászületni, inspirálni és megalkudni, látni és láttatni, fájdalmat okozni önmagunknak is, hogy az öröm teljesebb legyen." Ezt Kazimir Károly írta öt évvel ezelőtt. Hát ebből a Rabelais-revüből pontosan az azonosulás és az újjászületés, a megszenvedett rendezői alkotás, *az új mű* által megkövetelt megújult képzelet hiányzik. Vagy finomabban szólva: kevéssé jelentkezik.

De hiszen az is aktuális tett, ha valaki Rabelais-ra irányítja a néző, a potenciális olvasó figyelmét, mondhatná az a közönség, mely - nem győzöm ismételni - általában csakugyan jókat nevet az előadáson. Nos, lehet, hogy az *Isteni színjáték* után néhányan elővették Dantét, a *Kalevala* után valóban sokan kezdtek érdeklődni a finn mondavilág iránt, de hogy a *Gargantüa és Pantagrüel* nem a könyvtárak felé mutat, az bizonyos. (A könyv mellesleg az üzletekben hiánycikk. S ha nem volna az ? Bizony nehéz textus, szűzszemű olvasót aligha avat művelt olvasóvá.)

Sokan hányták Kazimir Károly szemére, hogy az előadás túl sok effektust alkalmaz, hogy látványosságában és töredezettségében inkább varietészínpadra való. Ezt nem hiszem. Hogy ismét egy filmre hivatkozzam, melyet sajnos a kelleténél kevesebben ismernek, az *1789* című zseniális alkotás, a francia Théâtre du Soleil lenyűgöző történelmi „revüje" dokumentálja a legmeggyőzőbben, hogy a színpad mindent felhasználhat a művészi *igaság* szolgálatában, joga van emelvényről emelvényre rohantatni a színészt, át a nézők tömegén, joga van elvontnak, nyersnek, romantikusnak és elidegenítőnek lenni egyszerre, helyettesíteni színészt bábbal és bábot színésszel, joga van még ahhoz is, hogy ne szabályos, írott drámát adjon elő, hanem szónoklatokból, történelemkönyvekből, dokumentumokból, királyi rendeletekből szabdalt montázzsal közvetítse *igazát.* De csakis, ha tudja, mit akar, ha a mozaik kockáiból összeáll az *egész. A* mondandó. A gondolat.

Kazimir inspirációról és megalkuvásról is elmélkedett idézett írásában. Rendezői inspirációban voltaképp nincs is hiány a *Gargantüa és Pantagrüel* előadásában. Szellemesek a díszletek, a kellékek zöme is. Néhány színész, elsősorban Esztergályos Cecília tonzúrás barátként, a végre játékba feledkező Kozák András és a maga egyéniségét a kissé elszürkített János barát figurájában is színesen kamatoztató Szirtes Ádám szemlátomást élvezi a nem csekély fizikai teljesítményt követelő revüt. És élvezi, színezi Schubert Éva, Komlós Juci, Lengyel Erzsi, Bitskey Tibor is, néha még a színészi méltóságát cipelő Nagy Attila se vonja ki magát a bolondozásból. Drahota Andrea pedig szép. A többiek buzgalommal látják cl meglehetősen nehéz feladatukat. Mindez a rendezőről szól elsősorban. Az inspirációról.

De a megalkuvás is érzékelhető. Méghozzá nem a Körszínház vagy a Thália térbeli adottságaihoz való alkalmazkodásban, nem csak abban, hogy óriást emberszínpadon még gólyalábbal se lehet hi-

telesíteni, inkább a Kazimir-féle néptanítói szerep feladásában. Már a *Bal 4-es pá*holyban is feltűnt, hogy ez az eddig elkötelezettnek, csaknem didaktikusan pártosnak, a színház költészetét a művelődésnek olykor alárendelő, de ennek ellenére - vagy inkább éppen *ezért* - tiszteletreméltónak ismert, sajátos rendezőegyéniség mintha új vizekre evezne. A közönségsiker óceánja felé. Mert hogyan is egyeztethetnénk össze a régi Kazimirral a jóságos nagybácsivá avatott Rákosi Jenőt, a megható Fedák Sárit és a már-már művészmártírrá magasztosult bohémet, Beöthy Lászlót? S hogyan simulna a tegnapi Kazimir életművébe az unalmas narrátorrá degradált Rabelais figurája s az egész gondolattalan vigasság Gargantüa és Pantagrüel álnéven?

Minden művésznek kötelessége rendre újjáteremteni saját világát, eszközeit, gazdagítani kifejezésmódját. Nem kötelessége, de a színháztörténet szerint mégsem egyedi jelenség, hogy olykor ne a közönség előtt, hanem a közönség *után* fusson. Mert akad-e színházi ember, akinek nem a taps jelenti a legszebbik zenét ?

Csakhogy a kishitűekkel ellentétben, mint azt az említett francia társulat és néhány sikerült Kazimir-produkció is bizonyítja, ez a zene „bejön" akkor is, ha a produkció művészi erejével és nem egymásra zsúfolt attrakciókkal, vagyis nem *mindenáron* próbálja kivívni a sikert.

Merre vezet tovább Kazimir Károly útja? Komoly kérdés. Komoly válaszra váró.

Rabelais: Gargantüa és Pantagrüel (Kórszínház, Thália Színház)

Benedek Marcell, Fáber András, Faludy György, Kemény Katalin munkái alapján dr. Jósfay György közreműködésével *válogatta és fordította:* dr. Süpck Ottó. *Színpadra alkalmazta és rendezte:* Kazimir Károly. *Irodalmi munkatárs:* Kőváry Katalin. *A díszleteket* Rajkai György, *ajelmezeket* Márk Tivadar *tervezte. Zenéjét összeállította és részben szerezte:* Novák János. *Zenei vezető:* Prokópius Imre. *A dalok szövegét írta:* Fábri Péter. *Koreográfia:* Ligeti Mária. *Akrobatika:* Pintér Tamás. *A rendező munkatársa:* Karinthy Márton. *Rendezőasszisztens:* Gáti Vilma. *Vildgítástecbnika:* Nagy Károly. *Műszaki felügyelő:* Srommer Ervin. *Közreműködik:* az Ad Libitum együttes.

Szereplők: Nagy Attila, Bitskey Tibor, Kozák András, Szirtes Ádám, Szuhay Balázs, Komlós Juci, Esztergályos Cecília, Drahota Andrea, Schubert Éva, Lengyel Erzsi, Rátonyi Hajnal, Verebes Károly, S. Tóth József, Kollár Béla, Gyimesi Tivadar, juhász-Tóth Frigyes, Verebes István.

PÓR ANNA

Attikai ég alatt

Két Euripidész-dráma Gorsiumban

Sok alakja van az isteninek,
sok nemreméltet is végre segit;
és mire várunk, az sose jő el,
mig a sosemvártnak utat nyit a sors;
igy ért ime ez is a célhoz.

(Devecseri Gábor fordítása)

A mindenható véletlen uralja a világot, kiszámíthatatlan akaratú isteneknek kiszolgáltatott, megkínzott lények Euripidész tragédiáinak hősei, még az olyan szerencsés kimenetelű, derűsebb hangvételű drámákban is, mint a most Gorsiumban bemutatott kevéssé ismert *Helené* és *Alkésztisz.*

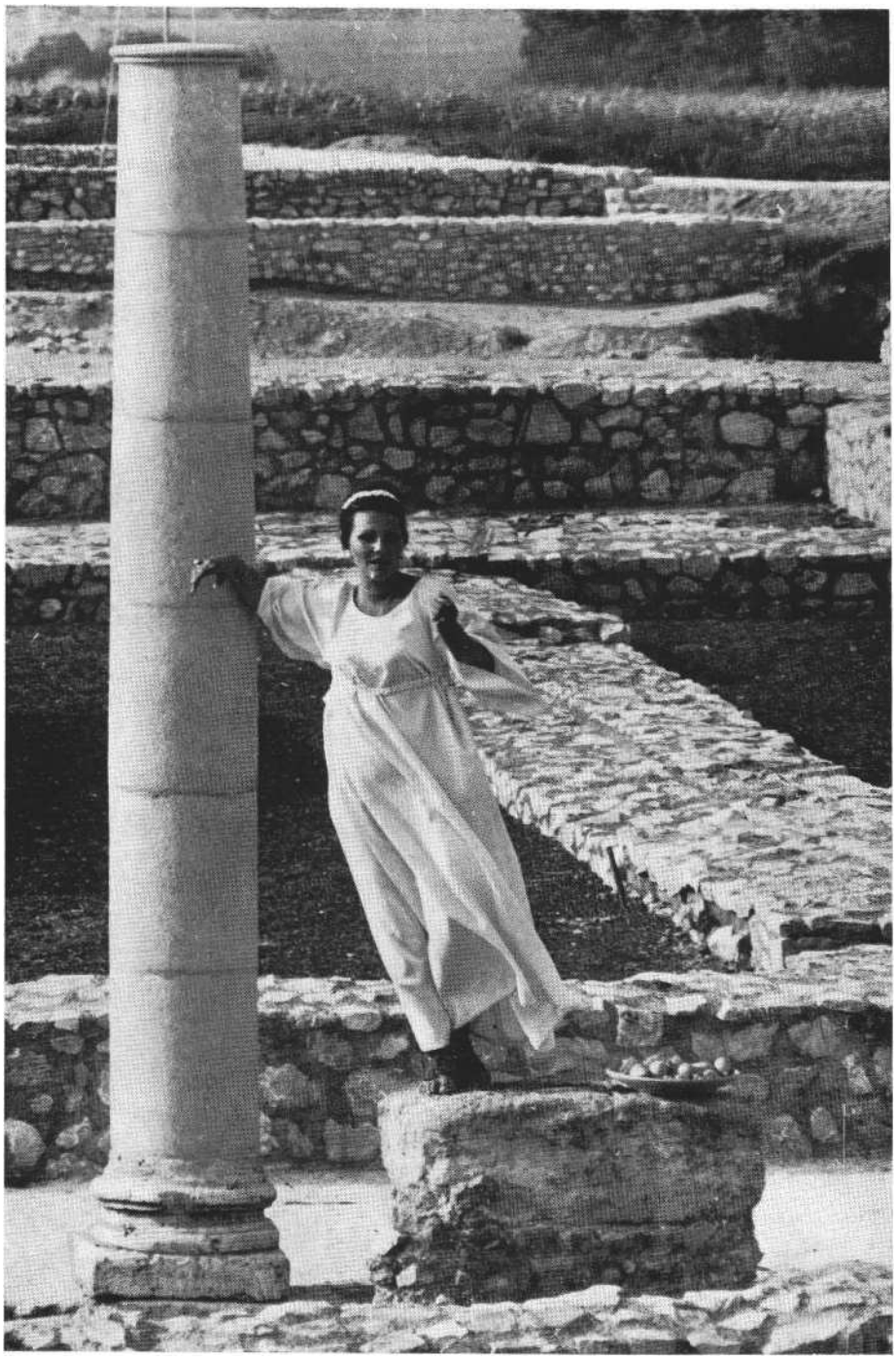
Hová lett már a két fiatalabb pályatársnak, Aiszkhülosznak és Szophoklésznek az istenek igazságosságára és a polisz szent törvényeire épülő szilárd biztonsága, amelyben az elbukó hős tragédiája végső soron a világot kormányzó áldásos erők igazolása. Euripidésznél már meg-inognak ezek a pillérek, bonyolultabb, ellentmondásosabb kép fogad. Nehéz, talán lehetetlen is ma már egyértelműen megtalálni a hatalmas életművében megnyilvánuló, egymásnak ellentmondó filozófiai gondolatokhoz a biztos kulcsot. Műveiben az új mondanivaló szétfeszítette a már kialakult, készen kapott kereteket; nehezen is tudott áttörni, érvénye-sülni. A körülötte szőtt legendák és hiteles adatok közül annyi bizonyos, hogy a hozzá közel álló kortárs természettudó-sokat, filozófusokat „istentagadás" vádjával perbe fogták; volt, akit csak Periklész közbenjárása és a menekülés mentett meg a halálos ítélettől. A drámaköltő maga is Athéntól távoli menedékhelyén fejezte be életét. Tudunk olyan művéről, amelyben a közvélemény nyomására az előadhatóság érdekében változtatott meg felháborodást keltő, „eretnek" kitételeket. A felvetett megoldhatatlan problémák megoldásai közül melyikben hitt valóban, melyik a fenyegető kényszer szülte kompromisszum? Ki mondja meg? Évezredes a vita. A kétely viszont egyértelmű. „Nem áll szilárdan semmi, mert a sors ilyen", a létbizonytalanságban magára maradt ember küzd személyes boldogságáért, emberségéért.

E két műben nem az önmagukat és szeretteiket őrjöngve pusztító tragikus Euripidész-hősnők jelennek meg, hanem a mindennel dacoló hitvesi hűség, a megfeszített akarattal a földi boldogságért küzdő Helené, és a férjéért végső önfeláldozással halált vállaló Alkésztisz, az elmúlást túlélő erkölcsi nagyság magasztosul fel.

A jövő kifürkészhetetlen, szertefoszlott a régi babona; jóslás, jövendölés mit sem segít. A miértet és a jövendőt halandó nem fürkészheti ki. Küzdj azért, ami az ember birtokában marad: eszed, emberséged, „a tétlent máglyaláng se gazdagítja még, legjobb jós a tetterő s józanság" *(Helené,* Kerényi Grácia ford.). Ez akár mottója is lehetne a *Helené* című különös drámának, amely szinte szembe-tűnően példázza, hogy a még kötelezően hagyományos mítosz már csak burok, meghökkentő szabadsággal kezelt alap-anyag az új mondanivaló megfogalmazásához, a szélsőséges szituációkba sodort tragikus sorsú, bűntelen emberek maga-tartásának elemzéséhez.

A Helenében a trójai háborút előidéző „szép Heléna" mítoszának a közismerttől merőben eltérő, végsőkig „meg-csavart", tökéletes ellentétébe fordított változatát látjuk. Helené, Léda végzetes szépségű leánya, itt nem a birodalmakat romba döntő hírhedt céda, hanem az egy-mással hadakozó istenek manipulációjának bábjaként bűntelenül megrágalmazott áldozat. Trójába, Parisz királyfi ágyába sohasem került, hanem Zeusz parancsára titkon a távoli Egyiptom földjére hozta Hermész, ahol a király, Theoklümenosz szerelmi ostromát szilárdan állva, szabadulásának egyetlen reményeként várja vissza férjét, Menelaoszt.

Trójába valódi Helené helyett csalóka mását küldte Héra. Ezért a „szánalmas ködképért" rombolták le porig Tróját, és pusztult el végül a győztes görög hadak színe-java is. Az értelmetlen, céltalan pusztítássá leleplezett, „deheroizált" háború olyan dermesztő, mintha századunk cinikus hangú kiábrándultságával Giraudoux vagy Shaw vette volna a tollára. A felületes szemlélő esetleg arisztophanészi hangra vagy plautusi mítoszparódiára is gondolhat, mégsem erről van szó az antik drámában. Az abszurd szituációban bűntelenül sorsüldözött emberek küszködését, töretlen helytállását látjuk, anélkül, hogy az isteni csodával megvalósuló szerencsés kimenetel teljesen feloldaná az okozott szorongást.



Pécsi Ildikó Euripidész: Helené című **drámájának címszerepében a Gorsiumi Játékokon**

A végül is ésszel, furfanggal megmenekült Helené és férje személyében két megkínzott, tragikus sorsú ember száll hajóra. A fikció már jóvátehetetlen rombolást okozott, a céltalan vérontás megtörtént, semmiféle „deus ex machina" nem tudja meg nem történtté tenni. A hellén földön országszerte megátkozott Helené szorongva kérdi, vajon el fogja-e valaki is hinni, hogy bűntelenül rágalmazták? Hiszen saját férje, maga Menelaosz sem akar először szembenézni a kézzelfogható valósággal, és a vérrel megpecsételt fikcióhoz ragaszkodva futamodik meg: „A háború nagyobb bizonyság, mint szavad." Csak az istenek váratlan közbelépése tisztázza a megbélyegzett asszonyt. Úgy látszik, az emberre rásütött hamis bélyeget csak isteni csoda képes eltávolítani.

Hogy milyen volt ennek a sajátos abszurd tragikumból és naiv, meseszerűen izgalmas kalandregényből ötvözött darabnak az ókori előadása, arról amúgy sem tudunk magunknak pontos fogalmat alkotni. Ma Gorsiumban elhihetővé tenni, ez volt a feladat, „és nem is kevés".

Az augusztusi napsütés áttetszően kék egére rajzolódó fehér oszlopromok között a messzeségből felénk siető vagy a néhány gyékényfonattal jelzett palotából előlépő fehér-fekete peploszos színészek reflektortól, színpadi segédeszköztől nem támogatott közvetlensége, természeti környezet és megelevenedő játék mesterkéletlen összecsengése, naiv, meseszerűen lebegő bájt, különös mediterrán derűt tudott felidézni a primitív gorsiumi színházban.

Karinthy Márton, a rendező, a két különös légkörű és nálunk még előadatlan dráma bemutatásával az indulás adta kezdetlegességekkel megküzdve, biztos érzékkel rátalált a lényegre, a gorsiumi játékok jövőt meghatározó hangjára. Megközelíthetővé vált a mű, és szerves egyszerűséggel „játszott" a gorsiumi rom. Rendezői magatartásának talán egyik legvonzóbb vonása, hogy nem óhajt személyében előtérbe kerülni, ha-nem teljes alázattal a darabot kívánja szolgálni. Nem áldozza fel a művet a látványos sikerért. Valljuk meg, hogy ez most csakugyan a nehezebb vállalást jelentette, mert ki is tagadná, hogy könnyebb lett volna az olcsóbb megoldással, a két műnek paródia- és komédiaszerű előadásával felszínesebb, hangos sikert aratni. Hiszen a rendező korábban már nemegyszer bebizonyította, hogy humorért csakugyan nem megy a szomszédba. De ezt a képességét most finom mértéktartással adagolta. Az ókori nagy triász „legmodernebb" és „legtragikusabb" szerzőjének a mítoszokból, mesevilágból és nyersen leleplező, megdöbbentő? realizmusból szőtt különös költői világát a rendező időnként egy-egy pillanatra könnyedén a tragikum és humor határán lebegtetve, mai látásmóddal, de ránk kacsintó „áthallások" árnyékát is kerülve szólaltatja meg.

Nagy volt a tét és járatlan az út. A Helennek Csengery óta nem is jelent meg magyar nyelvű fordítása. Országunkon kívül (Franciaország, Lengyelország, Görögország) tudunk néhány ritkaságával is érdeklődést kiváltó bemutatójáról az utóbbi években. *Az Alkésztisz* is csupán a magyar rádióban és főiskolai vizsgaelőadáson szólalt meg hazánkban, és külföldön is csak ritkán látható. Az irodalomban több ízben felmerült a vita, hogy ezt a hajdan egy drámatrilógia harmadik részeként (szatírjáték helyett) előadott darabot valójában tragikus vagy komikus műnek szánta-e a szerző.

Karinthy Márton nem foglalt egyértelműen állást ebben a vitában, hanem a mélyben rejlő tragikumot - az *Alkész*tiszben a halál borzongását - *a* Helenében a kiszolgáltatottságot is felmutatva, mindkét művet egyensúlyozó kettősséggel, a határon lebegtetve, szerves természetességgel hagyja élni a költői szöve-

get. A pompázatos zenéjű verssorok szépen, tisztán, olykor nem egy jeles kőszínházunkat megszégyenítő élvezetes érthetőséggel hangzottak a mindenfelé nyitott táci réteken. Devecseri Gábor költői áttétele (Alkésztisz) igazi gyönyörűséget okozott, Kerényi Grácia szépen zengő verssorai között egy-egy talán túlságosan hétköznapi kifejezést is véltünk hallani *(Helené)*.

Az előadásnak a két mű közül *a Helenét* sikerült hatásosabban megvalósítania. Hihetővé tudta tenni a legnehezebbet, a mítosz szokatlan, „megcsavart" szituációját: Helené ártatlanságát; és naiv detektívregényszerű feszültséget teremtve vezette végig a nézőt a bonyolult cselszövések meseszerűen váratlan fordulatain.

A sorozatos akadályokat merészséggel, fondorlattal, ravaszsággal legyőző hősök végső szerencsés megmenekülésének naivan izgalmas forgatagában borotva-élen balanszírozunk tragikum és komikum között. Ezt a vibrálást mindenek-előtt a két főszereplő, Pécsi Ildikó (He-lené) és Szilágyi Tibor (Menelaosz) jól összehangolt szellemes játéka teremtette meg. Pécsi Ildikó a két darab egymástól merőben eltérő típusú hősnőinek szerepét egyaránt gazdag sokszínűséggel, meleg sugárzással, életszerű spontaneitással tette meggyőzővé. Léda dús szépségű leányában, Helenében fölényes okosságú, a cselekmény szálait vakmerő ravaszsággal is kézben tartó, mindenre elszánt, érett asszonyi humorral fűszerezett hűséges hitvest láttunk.

Szilágyi Tibor alkatából fakadóan kissé távoltartó iróniával is vonzó emberséggel, idézőjelbe tett hősi póz és reális hétköznapiság, tragikum és komikum keverékéből szellemesen kelt életre Menelaosz alakja. A mai néző számára így volt színes, élvezetes és a maga módján hiteles az alakítás, még akkor is, ha szerintünk Euripidész valójában inkább tragikusnak szánta a szerepet. Ha nem tudnánk, hogy csakugyan létezett az ókorban a mítosznak egy Helenét rehabilitáló változata, amelyre korábbi művébe, *az Élektrában* is utalt már Euripidész - tehát nyilvánvalóan nem paródiát írt -, akkor is meg kellett éreznünk a tragédia levegőjét, a meggyötört ember fohászát Menelaosz utolsó szép tirádájában, amelyet Szilágyi Tibor megindító egyszerűséggel tudott megszólaltatni.

Ó Zeusz, atyánk s bölcs hírben álló istenünk,
tekints reánk, s hozz bajunkra változást!
Segíts, míg terheink cipeljük hegyre fel:
Ujjad hegyének érintése kell csupán, hogy
célhoz érjünk, s jó szerencse várjon ott.
Mit eddig gyötrődtünk, elég a gyötrelem!
Bár javulna rossz sorom, s járhatnék
egyenes lábbal! ezt az egy kegyet
adjátok meg végtére, s én boldog leszek.

Ma már nyilván nem könnyű komolyan eljátszani a fondorlatos cselszövéseket, a váratlan fordulatokat halmozó naiv mesét, de a fikcióért elpusztultak rekviemje mindmáig hátborzongató egyértelműséggel hangzik fel a női karban.

Esztelenek, ki az erényt háborúban
szerzitek! a bősz dárdák hegye nem
szünteti meg, ki nem oltja
a halandók bajait.
Ha vitáinkban csak a vér
döntene, városainkat
a harc nem hagyná el sosem.
Priamosz földjén ugyanigy lehetett
volna szavakkal rendbe
hozni ügyed, Helené.
Most Hádésznál lakoznak mind, alant,
falaikat pedig a láng, akár Zeusz tüze,
szórta szét;
csak a kinokra tetézed a kint,
szaporitod a bút, a jajteli bajt.

Kár, hogy a főiskolásokból, amatőrökből álló kar nem tudott kellő színpadi jelenléttel a főszereplők partneréül felnőni. Papp János alakítása a brutális zsarnok Theoklümenosz király szerepének kissé idézőjelbe tett megformálásával viszont jól egészítette ki a kitűnő Helené-Menelaosz kettőst. Bár valószínű, hogy a védelme alá helyezett Helenét erőszakosan ostromló törvénytipró barbár uralkodó is eredetileg véresen komolyan vett szerep lehetett, és a típus valójában ma sem igen veszített dermesztő aktualitásából, mégsem lett volna szerencsés napjainkban egyértelműen komolyra hangolni az egész cselekményt. Könnyen visszájára fordulhatott volna a hatás, mivel abban *az* esetben *a mai* néző csakugyan nem tudott volna mit kezdeni a művészileg eleve indokolatlan, váratlan „deus ex machina" megoldással, ami így halkan ironikus kérdőjellel talán tragikusabbá vált.

Euripidész: Alkésztisz (Gorsiumi Játékok)
Pécsi Ildikó a címszerepben

Az Alkésztisz külső, látható cselekmény hiányában még az előbbinél is nehezebben előadható, mai ember számára csodálatos szépségével együtt sem könnyen megközelíthető mű. A cselekmény, a dráma belül, az emberekben zajlik. Admétosz király úgy válthatja meg ma-gát a haláltól, ha helyette valaki más vállalja a holtak birodalmába való távozást. Sorra járja rokonait, de még öreg szülei sem vállalják helyette az elmúlást, míg végül fiatal hitvese, két kis gyermekének anyja, Alkésztisz hozza meg az áldozatot. Admétosz önzéssel vádolva átkozza el öreg szüleit, miközben ő maga jajongások közepette elfogadja az asszonyi önfeláldozást. Csak Alkésztisz holta után döbben rá a helyzet tarthatatlanságára: az asszony áldozatával felmagasztosult, míg ő, a férj, önzés és gyávaság erkölcsi megsemmisültje, a halált óhajtja. A házába érkező vendég Héraklész előtt tapintatból gyászát letagadja. Hálából Héraklész megvív a halállal, és visszahozza a holtak birodalmából vendéglátója hitvesét.

A mai rendezőnek mindenképpen szembe kell néznie azzal a ténnyel, hogy számunkra az alapvető szituáció, a férfiak szélsőségesen barbár önzése már

önmagában véve is nehezen fogadható be. Ehhez talán a primer életösztön vad megnyilvánulása mellett még a korabeli társadalomnak a férfisarj fokozott jelentőségéről vallott felfogását is át kéne éreznünk. A rendező világos vonalvezetéssel a vétség, bűnbánat, megtisztulás hármas egységére építette fel a tragédiát. Az apa és fiú barbár összecsapásának szabad folyást engedett. A hős dermesztő zuhanásának éles megvilágításával szembeállította a jó tettet (Héraklész megvendégelését), amellyel önmagát megváltotta. A nyers brutalitásból és az ősi vendégjog felmagasztosulásából megmegcsapott az ókor sajátos erkölcsi világa. A megtisztuláshoz és felemelkedéshez vezető úton a rendezés a halálával a jövőbe sugárzó eszményi nőalak, Alkésztisz finom lírájából és a halállal megvívó Héraklésznek, a halált legyőző népmesei hősök ősatyjának, kissé Vitéz László-szerűen felfogott meleg humorából bontja ki a mű poézisét.

A koncepció szép és világos, a megvalósítás nem mindenkor egyformán meggyőző. Pécsi Ildikónak ebben a szerepben is tökéletes illúziót nyújtó, az önfeláldozást fájdalmában is magasztos derűvel vállaló, a tragikumban is finom pasztellszínekkel tündöklő szépséges Alkésztisze és Benkóczy Zoltán emberséges, erőteljes Héraklész-alakítása mellett a darab legnehezebb - néhol már-már játszhatatlan- szerepét, Admétosz királyt, Papp János nem tudta maradéktalanul meggyőzővé tenni.

A végtelen lírai monológok, a szüntelen siratás, jajongás - a görög tragédiák egyik ismert nagy próbatétele - talán zavarba ejthették a rendezést is, de láthatólag még meghaladták a színész erejét. Csak a reálisan játszható szituációkban, például az apával (Horváth Sándor erő-teljesen körvonalazott Pherészével) való összecsapásban talált igazán magára. A mű alapgondolatát hordozó komplex személyiség fejlődését nem tudta töretlenül felépíteni. Ugyanakkor a rendezés figyelmét nyilván elkerülte, hogy a kezdetleges nézőtér egyes szögeiből (a színpadra ragadó padsorok miatt) rosszul volt látható a játéktér eleje, és így a bensőséges lírájú mű néhány finoman játszott jelenete olykor elsikkadt.

Ezt annál is inkább sajnáltuk, mert Karinthy Márton megkapó természetességgel, a primitív környezetet művészi áttétellel, klasszikus egyszerűséggé megemelve játszott a gorsiumi tájjal, és az előadás legszebb pillanatai éppen azok voltak, amikor a rendezés szellemesen élt a körül nem határolt tér szabad lehetőségeivel, a szokatlanul lezáratlan távoli síkságba vesző színpad perspektívájával. Így az *Alkésztiszben* a távolban, az alkonyodó gorsiumi tájban világítanak a halottégető szertartás fáklyái, és hallatszanak a siratás messziről szűrődő zsolozsmái, miközben elöl a mit sem sejtő vendég, a részegségig mulató Héraklész jelenete zajlik az őt a gyászról felvilágosító szolgával, plasztikussá téve a szituáció meghökkentő voltát. A régi mítoszok természetes közegében megszülető borzongást, az Admétosz király házára nehezedő végzetet idézte fel a palota körül ólálkodó, romok mögül fel-feltűnve Alkésztisz nyomába szegődő, csak általa látott, zsákmányt leső Halál pantomimikus játéka. Finom, áttetsző, szinte mediterrán atmoszférájú volt *a Helené* meseszerű, ironikus bájjal megoldott befejező képe, amikor a palota felett váratlanul bábjátékszerűen felbukkanó Dioszkuroszok (a deus ex machina) a tengeren hajózó távoli testvérükhöz, Heleméhez intézett szózattal kívánnak neki szerencsés hazatérést, és a néző a messze távolban, a hajóárboc lengő zászlaja alatt

Jelenet az Alkésztiszből (Szebeni András felvételei)

megpillantja Helené és Menelaosz kék horizontba rajzolódó integető alakját.

A két Euripidész-mű szerkezetében minden kisebb szerep egyaránt fontos. Minden egyes szólam a tökéletes oratórium nélkülözhetetlen része. A nyári előadások közismerten rövid próbaideje ellenére is a határozott rendezői irányítás érződött az ország különböző színházaiból érkező szereplőgárda meglepően egységes játékstílusán és dikcióján. Az egységes koncepció megvalósításának mértékét természetesen egyénenként a már. hozott tudás, a korábban szerzett színészi mesterség foka szabta meg. Két egymástól eltérő, markáns, dinamikus alakítást láttunk Horváth Sándortól a *Helené* hírnökének és Admétosz apjának, Pherésznek szerepében. Benedek Miklós kettős szerepében, *a Helené* Hírnökeként és az *Alkésztisz* Karvezetőjeként intellektuálisan jól kimunkált, de kissé hideg alakítást nyújtott. Szekeres Ilona Jósnőjében benne rejlett a misztikum, a jelenség súlya még kissé hiányzott. Alkésztisz szolgálójában viszont meggyőzően és szépen bontotta ki a szöveg költőiségét és realizmusát. A többiek közül Zsolnay András (Halál) stílusosan, Ivánka Csaba (Szolga) és Szirmai Péter (Apollón) még kissé halványan illeszkedtek a tragédia hangvételébe. Najmányi László gyékényfonatú díszletjelzései finoman, szinte észrevétlenül illeszkedtek az antik hangulatú tájképbe, és a nemesen egyszerű vonalú, világosan megszerkesztett (fekete, fehér, barna, szürke) színszimbolikájú jelmezekkel együtt tökéletesen szolgálták a rendezőnek a szöveg lírai szépségére és realisztikus emberi világára összpontosított felfogását.

Karinthy Márton rendezése nyilván nem dönthette el egyértelműen (a sajtóvisszhangból ítélve éppen hogy fel. is szította) a két Euripidész-mű értelmezése körül zajló régi vitát, de a járatlan úton, hittel, tehetséggel letette a maga voksát. Izgalmas, lendületes indításával, reméljük, hosszú távra megszabta a Gorsiumi Játékok további útját.

Euripidész: Helené és Alkésztisz
(Gorsiumi nyári játékok Tácon)

Rendezte: Karinthy Márton. *A rendező munkatársa: Cs.* Nagy Endre. *Díszlet- és jelmez:* Najmányi László. *Zene:* Walla Ervin.

Szereplők: Pécsi Ildikó, Szilágyi Tibor, Papp János, Szekeres ilona, Benedek Miklós, Horváth Sándor, Ivánka Csaba, Benkóczy Zoltán, Medgyessy Pál f. h., Vízi György f. h., Andresz Kati f. h., Zsurzs Kati, Hartmann Teréz f. h., Újhelyi Olga f. h., Zsolnay András f. h., Szirmai Péter f. h.

LUX ALFRÉD

Bemutatók a Radnóti Szinpadon

Az 1977, esztendő - úgy érezzük - több mint figyelemre méltó a Radnóti Miklós Színpad életében. A színházi világ újdonságkereső, sőt újdonsághajszoló nyüzsgésében ezúttal valami tényleg újat kaptunk, olyasmit, aminek lényegi szerepe van a Színpad alapvállalásában és - mégis szokatlan. Különösképpen vonatkozik ez két produkcióra - a *Mikszáth különös házasságára* és *a Légy már legenda* című Jancsó Adrienne-estre -, mégis hitelesebb az elemzés, ha egységében vizsgáljuk az év első négy premierjét.

Mind a négy bemutató olyasmit vállalt, amit már az Irodalmi Színpad is lényegi koncepciójának tartott: önálló költői estet, önálló előadói estet, a kor-társirodalom és a klasszikusok repertoáron tartását és alkalmi, ünnepi műsort. S mégis többet kaptunk ennél.

Az első bemutatót Devecseri Gábor emlékének szentelte a Színpad, *A meztelen istennő* címmel. A kétrészes programot kiválóan komponálták meg a dramaturg Gelléri Ágnes és a renderő Huszár Klára: az első rész felvillantott önarcképmozaikjai, szerelmi lírai gyöngyszemei, drámai részletei után a második részt egyet-len mű jelentette: *A meztelen istennő és a vak, jövendőmondó* című egyfelvonásos szerelemfilozófiai játék. S az egész estén vezérmotívumként zengett végig a szerelem, az a szerelem, melynek klasszikus modernsége olyannyira jellemző Devecseri Gábor költészetére, s melynek talán ő az egyetlen megszólaltatója a magyar lírában. Mert nem azonos sem az ő kedves görögjeinek és latinjainak fegyelmezetten áradásával, sem az előd óriások még fegyelmezettebb és fojtottabban áradó nosztalgiájával - legyen szó akár Babitsról, *akár* Füst Milánról -, hanem olyan boldog felfedezés a Devecserié, amilyen annak idején a reneszánszé volt: egy-szerre találta meg a régit, az örököt és önnönmagát, s mindezt az átszellemült hedonizmus felelősségteljes boldogságával. S éppen ezért nehéz Devecserit, az ő szerelmi líráját „tolmácsolni", de még prózai sorait is, mert azokat is átitatja a mindent átölelő szerelem. Az áhítat és a csúfondáros játsziság olyan keveredése ez a költészet, aminek talán nincs is adekvát megszólaltatója a magyar pódiumon. Leginkább Csernus Mariann az az előadóművész, akinek hangjából megsejtjük Devecseri Gábor költészetének oly nagyon egyedi voltát. Athénéje fel-tétlenül olyan alakítás, ami a pódiumsikerek sorába tartozik.

Nemcsak a Radnóti Miklós Színpad-nak, hanem az egész magyar színházi életnek eseménye volt Görgey Gábor darab-ja, a *Mikszáth különös házassága.* Görgey úgy használta fel forrásait - Mauks Ilona emlékiratait, Mikszáth Kálmán karcolatait, novelláit, sőt azt, is mondhatnánk, életművét -, hogy merőben új, önálló és egyben kitűnő művet alkotott. Nem dramatizált naplót írt, még kevésbé dokumentumjátékot, hanem olyan dialógust, amely dráma a javából. Jellemeinek meg-formálásában korántsem jelentett segítséget Mikszáth Kálmán közismertsége vagy házasságuknak irodalomtörténeti adatszerűsége. Sőt! Ezek voltak a legnagyobb buktatók, hogy elvigyék az írót a dokumentum, az illusztrált vázlat vagy akár a pamflet felé. Nem így történt. Görgey Mikszáthja mindenben megegyezik a műveiből ránk maradt képpel, de ugyanakkor hitelesíti is ezeket a műveket. Ő az az ember, aki kiverekedte magának az íróasztal helyett az író asztalát, aki publicistából képviselő lett, de úgy, hogy megmaradt igazi publicistának, aki élete eseményeit remekművekké élte át, és - nem utolsósorban - akinek szeme élesen figyelte és meg is látta az embert, elsősorban önmagát. A híres mikszáthi adomák és anekdoták a jellemből csordulnak ki, ebből a kedvesen hiú és bizony kicsit sem hidegvérű, joviális közéleti tréfamesterből. Ha szabad úgy mondanunk, Görgey alkotta meg Mikszáth első hitelesnek érzett képét irodalmunkban.

A mű tehát már önmagában is siker lehetett volna. Hát még így, két kitű-nő alakítás jóvoltából és a remek rendezés segítségével. Körmendi János egyik legkiválóbb jellemszínészünk, Mikszáth. Kálmánja a remek repertoárnak is egyik csúcsa. Neki nem kellett felragasztania a jellegzetes bajuszt, hogy Mikszáth legyen. Minden szava, minden mozdulata abból a „természetes" mélyből jön, amit nem lehet megcsinálni, amit csak élni, átélni lehet. Neki köszönhetjük, hogy személyesen is megismertük Mikszáthot. Ahogy Körmendiről *tudjuk,* hogy ő Mikszáth, ugyanúgy tudjuk Győry Franciskáról, hogy ő Mauks Ilona.

Görgey Gábor: Mikszáth különös házassága (Radnóti Színpad)
A Mikszáth-házaspár: Győry Franciska és Körmendi János (MTI fotó)

A darab technikája gyakran váltja az idősíkokat, s a jellemfejlődés időbeli hitelességét a mozaikszerű visszapergetések úgy rejtik magukban, hogy igen kemény színészi feladatra késztetik a szereplőket. Ilyeikor bizony be-becsúszhat egy-egy „hangkeresés". De nem Győry Franciskánál és nem Körmendi Jánosnál! A leánykérés Mauks Ilonája, a nélkülöző és gondokkal telített fiatalasszony, a másodszor is megkért feleség bölcs szeretete és rezignációja, a krónikássá érlelődő élettárs - mind megannyi könnyednek tűnő, mert igaz megformálás.

Ezt a kitűnő duettet remekül mozgatja Bencze Zsuzsa rendezői művészete: csak időnként állít be rendezői „képeket", azok viszont telitalálatok.

Hagyomány a Színpad életében, hogy megünnepli a költészet napját. Forradalmi líránk nagyjai mellett ilyenkor csokorba köti kortárs költőink java termését, mint az idén is tette: Dorogi Zsigmond szerkesztésében *Boldog akar lenni az ember* ... címmel hallhattunk szép antológiát. Ezúttal azonban a szerkesztést Gryllus Dániel és Dévai Nagy Kamilla értő zenei válogatása is gazdagította, s Dévai Nagy Kamilla, valamint a Kaláka-együttes előadása szép kamaraestté bővítették a verskoszorút, amelynek elő-adói Geréb Attila, Keres Emil, Pécsi Ildikó, Szabó Kálmán és Verdes Tamás voltak. Még egy újdonságot jelentett ez a mostani válogatás : nem alkalmi mű-sornak készült, hanem repertoárdarab igényével. Akárcsak a vele egy estén megszólaló, a program második részét képező monológ, *a Hanyas vagy?*

Szilágyi György, a népszerű humorista ezúttal nem tréfával lép a publikum elé. Nagyon is komoly, sőt gyakran véres valóságot pécéz ki poentírozó technikája, mégpedig a történelmet. *A Hanyas vagy?* cím egyben a monológ gondolatritmusát is megszabja, vissza-visszatérő szónokiságában; szónokiságot mondunk, hiszen a felelet mindig evidens, a kérdezett ugyanis 28-as, mint maga az író. Nemzedéki és önéletrajzi egyben ez az izgalmas, szabad asszociációkra épített emlékezés-zuhatag, ahol az asszociációk szabadsága nagyon is rafinált szerkesztettség eredménye. Keres Emil kimagaslót nyújt eb-ben az egyszemélyes darabban.

Nem ritka jelenség, sőt a Színpad alapkoncepciójához tartozik, hogy egy-egy előadóművész önálló esttel jelentkezik. Számos siker fűződik ehhez a hagyományhoz. Így többek között Jancsó Adrienne évek hosszú során át műsoron levő balladaestje, a *Földédesanyám is.* Most ugyanő vállalkozott újabb program szerkesztésére, mégpedig merőben szokatlan, új - és elképesztően nehéz - feladatra. *Légy már legenda* című összeállításában két erdélyi kiválóságot, Kuncz Aladárt és Dsida Jenőt, idéz meg, de *úgy,* hogy Kuncz remekművének, a *Fekete* kolostornak szinte teljes keresztmetszetét adja. Regény a pódiumon! Nem dramatizált regényrészlet, nem műsort gazdagító színfolt vagy illusztráció, hanem maga a regény. A memorizálás bravúrja sem lekicsinylendő teljesítmény, ahol a végszót önmagának adja fel a művész, de itt sokkal többről van szó: művészi élményről, amit Kuncz Aladár és Jancsó Adrienne külön-külön, de mégis együtt adnak a nézőnek, irodalmi vagy irodalomtörténeti újrafelfedezésről, sőt felfedezésről is, hiszen a regényrészleteket félbeszakító és egyben alátámasztó Dsida-versek a közönség jelentős részére az újdonság erejével hatnak. (S hadd említsük meg éppen itt, hogy könyvkiadásunk régi adóssága Dsida újramegjelentetése.)

Pomogáts Béla kitűnő bevezetője a műsor elején utal arra a kultúrpolitikai, közművelődési funkcióra, amit a két háború közötti erdélyi irodalom ismerete kell hogy jelentsen, s aminek jegyében fogant Jancsó Adrienne estje. Ezt a szép felfedező feladat jelleget húzza alá Bencze Zsuzsa mértéktartó, ízléses rendezése is. A kompozíció hangulati egységét nemcsak támogatja, hanem gazdagítja Pertorini Rezső gordonkajátéka.

Eddig is sok szép sikerrel büszkélkedhet a Radnóti Miklós Színpad, mégis úgy érzem, hogy a lezárult évad jelentősége messzire mutat. Hiába van szép és páratlanul jelentős múltja a magyar pódiummű vészetnek, mégis a fiatalabb műfajok sorába tartozik. S ha meggondoljuk, hogy az „öregebb műfajok" - nem utolsósorban maga a dráma - is állandó útkeresést folytat, megújulásra törekszik, akkora pódiumnak ez még inkább feladata. Nem a minden áron való modernkedésre gondolunk, hanem pontosan arra, ami történt: a sikerrel igazolt új lépések-re. Bármilyen fontos is legyen a versek művészi megszólaltatása, nemegyszer újraértelmezése vagy újrafelfedezése, hiba volna a pódiumon egyeduralkodóvá tenni csupán magát a költészetet. És ettől az egysíkúságtól óvja magát sikeresen a Radnóti Színpad, amikor repertoárját egyre jobban szélesíti az irodalom más műfajaival.

Ha egyvalamit mégis hiányolunk, akkor ez a már többször számon kért világirodalom. Vagy ha úgy tetszik - külföldi irodalom. Többet kellene a Színpadnak kipillantania az ablakon, mert noha most még nem fenyeget, de előbb-utóbb fenyegethet a beszűkülés veszélye. Pedig vannak itt is komoly sikerhagyományok, amelyek folytatásra várnak - hogy csak Kross *Négy monológját* említsük.

RAJK ANDRÁS

Kritikusok Athénban

A Drámakritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICT: Association Internationale des Critiques de Théâtre) az idén júliusban tartotta ötödik kongresszusát Athénban. Amióta -- hosszas és sajnálatos, éve-ken át tartó huzavona után - tagjai vagyunk a nemzetközi szervezetnek, folyamatosan harmadízben nyílt alkalmam hazánkat képviselni a soron következő kongresszuson. 1973-ban a finnországi Tamperében, 1975-ben - amikor évtizednél hosszabb szünet után Lengyelország vállalta a Nemzetek Színháza előadásainak megszervezését és lebonyolítását - Varsóban vettem részt a harmadik és negyedik kongresszuson.

Rendeltetés, távlatok

Gondolom, helyénvaló és szükséges egyszer a SZÍNHÁZ hasábjain szólni a nemzetközi szövetségről, rendeltetéséről, működéséről, távlatairól, különös tekintet-tel ma még szerényke szerepünkre és ennél lényegesen nagyobb lehetőségeink-re benne. Á szövetség alapozó okirata első cikkelyében szól legfőbb céljáról: *támogatni a kritikát ... védeni a dráma-, zene- és tánckritikusok etikai és szakmai érdekeit . . . hozzájárulni a kultúrák kölcsönös megismeréséhez, elősegítve a nemzetközi találkozókat.*

Ez utóbbiakat külön részletezi az alapszabályzat ötödik pontja, hangsúlyozva, hogy *a szövetség kezdeményezhet és felelősséget vállalhat szimpóziumokért, szemináriumokért, tervezetekért, publikációkért és bármilyen más olyan tevékenységért, amelyeknek lényege a szövetség érdeklődésére számot tartó téma tanulmányozása.*

A szövetség kétévenként kötelezően tartott kongresszusait is minden alkalommal úgy rendezi, hogy a világból egybegyűlt kritikusok és színházi szakemberek (színháztörténészek) egyúttal megtárgyalhassák a színház és a színházi kritika valamely közérdekű, lehetőleg valamennyi részvevőt érintő gondját, gondolatkörét. Hasonló megbeszélésekre rendszeresen sor kerül a kongresszusok közötti két év más időpontjaiban is. Ezek - a szervezők eredeti elképzeléseinek megfelelően - módot adtak érdekes színházi élmények szerzésére, beszámolók, kritikák írására is. Ez természetes, végtére a szövetség tagjai javarészt kritikusok, akiknek elsődleges feladatuk írásban beszámolni tapasztalataikról. Kivált a nem szocialista országokból érkezők jelenléte gyakran attól függ, vajon be-számolásra, kritikai megnyilvánulásra nyújt-e alkalmat az adott rendezvény. (Ez a megjegyzésem „célirányos", esetleges hazai kezdeményezéshez kíván praktikus segítséget nyújtani.)

Tampere, Varsó, Brüsszel, Újvidék

Néhányat megemlítek az utóbbi fél évtized fontosabb összejöveteleinek témáiból. Tamperében a harmadik kongresszust megelőző tanácskozás a fejlődő országok színjátszásának, sajátosságainak, lehetőségeinek és igényeinek a kérdéseit tárgyalta. A speciális témának megfelelően a megbeszélés több vendége és vendégelőadója az érintett országokból, kivált Afrikából érkezett. Az alaptémákat együttes üléseken tárgyaltuk, a részleteket külön szekciókban, amelyekben ki-ki sajátos érdeklődésének megfelelően vett részt.

Tamperében (bármilyen meglepő) nyolc olyan színház működik, amely alkalmas nagyobb apparátust foglalkozta-tó, illetve kamaradarabok bemutatására, és itt működik az egyik nemzetközileg is legnagyobb figyelmet érdemlő szabadtéri színpad, a Pyynikki, híres, forgó nézőterével. Láthattuk itt a századdal egyidős Tamperean Taövaen Teatteri, a maga nemében párját ritkító, máig folyamatosan működő Tamperei Munkásszínház jó előadását, de az ország más városainak színházi társulatait is (ide értve természetesen a helsinkieket) köztük a világ legészakibb színháza, a sarkkörön fekvő Rovaniemi együttesének naivitásában megható *Othellóját.* (Mint mondották, a színház akkor is játszik, amikor egész nap sötét van, és a színfalaktól és a zsöllyéktől néhány méterre, a falakon kívül negyven fok a hőmérséklet nulla alatt.)

Varsóról a Nemzetek Színháza két év előtti eseményeiről volt beszámoló ezeken a hasábokon. Az óriás parkos Zaborów Versailles-szerű kastélyában tartott tanácskozás témája ezúttal maga a kritika volt. (Egyrészt a kritikussá válás és nevelés, az egyetemi oktatás ezzel kapcsolatos gondjai, fogyatékosságai, másrészt a kritika helyzete és kezelése az egyes országokban, különös tekintettel a mai drámára, színház és kritika viszonyára. Á kongresszus nagyvonalú szervezésén határozottan érződött, hogy a színház ebben az országban elsőrendű közügy.

Tavaly két nemzetközi találkozó is volt. Az egyik januárban, Brüsszelben, a Théâtre de Poche (Zsebszínház) huszonötödik évfordulója alkalmából. Ennek a brüsszeli, úgynevezett nemzetközi tájékoztató találkozónak a témája korunk színházának és művészetének az összefüggése volt, valamint a színház és az iskola sokoldalú kapcsolatai, illetve ezeknek a kellően ki nem virágzott kapcsolatoknak a lehetőségei. Á megbeszélés három napja alatt hat színházi előadás - belga és külföldi együttesek - megismerésére nyílt alkalma a résztvevőknek.

Negyedévvel később, áprilisban Újvidéken tartottak nemzetközi szimpóziumot, a színház és közönsége témájáról. Az AICT tagországain és egyéni tagjain túl számos országból érkeztek előadók és érdeklődők, Ázsiából és Amerikából is.

Sterija Játékok

Újvidéknél egy kicsit álljunk meg - a város bizonyos értelemben színházi központtá fejleszti magát. Nálunk is eléggé ismeretes már, hogy húsz évvel ezelőtt jött létre itt a nagy szerb színházi szak-ember, Jovan Sterija Popovic nevével fémjelzett ún. Sterija Játékok, amely évente megrendezi a jugoszláv nemzeti dráma fesztiválját, az egész országból vendégül látott, válogatott társulatok részvételével.

Jugoszláviában - Lengyelországhoz hasonlóan - nagyon nagyra értékelik a színház kultúraterjesztő, legjobb értelemben vett propagandisztikus hatását. Belgrád kezdeményezéseiről, a BITEF színházi fesztiválról itt nem szükséges bővebben szólni. Újvidék kezdeményezése ellenben kevésbé ismert.

A Sterija Játékok már hét évvel ezelőtt kapcsolatba lépett az AICT-vel, és támogatását kérte nemzetközi találkozók szervezéséhez. A kezdeményezés legalább annyira támogatta az AICT munkáját is. Az együttműködés már három sikeres nemzetközi megbeszélést eredményezett. Az első 197o-ben volt, *A mai színház és a színibírálátról.* Száznál több jugoszláv mellett harmincöt külföldi szakember vett részt a vitákban. 1973-ban *A színház mint kollektív művészet* főtémáról és a színházi önigazgatás gondolat-köréről folyt hasonlóan jó vita, és az immár negyvenkét külföldi résztvevő négy világrészből érkezett. Tavaly, az említett *Színház és közönség* vitán negyvenhétre emelkedett a külföldi szakemberek szá-

ma, köztük megjelent több nemzetközi szaktekintély is.

Újvidéken már most javában folynak az 1979-es Sterija Játékok vitáinak előkészületei. A pontos dátum még bizonytalan. Éppen Athénban merült fel annak a gondolata, *hogy* a legközelebbi, 1979-es bécsi AICT-kongresszushoz csatlakozóan rendezzék meg, úgy, hogy a viszonylag közeli városba autóbuszokkal utazzanak át a résztvevők.

Sterija Játékok (elnöke, Joze Javorsek) a felkészülés érdekében körlevelet bocsátott ki a szimpózium minden lehetséges jugoszláv és külföldi résztvevőjének, kritikusoknak, szakembereknek, színháztörténészeknek: írjanak cikkeket, közöljék véleményüket, nézeteiket, tanulmányaikat (1978 májusáig bezárólag) a színész helyéről, szerepéről, fontosságáról a művészet egészében. Ma, a rendezői színház gondolatának talán kissé túlzott előtérbe kerülése idején hasznosan választották meg a negyedik újvidéki szimpózium témáját: *A színész és a szín-házi alkotótevékenység.* Az anyagokat a Sterija Játékok címére kell küldeni (Sterijino Pozorje, Novi Sad, Zmaj Jovina 22/1. Jugoslavija). A rendezőség szívesen lát bármilyen jellegű gondolatmenetet egyebek között a színészi munkáról, a színész-igazgató, színész-rendező, illetve rendező-színész kérdésről, a színész és a színikritika viszonyának etikai és egyéb gondjairól, elképzelésekről a jövő színészét illetően (film, televízió, szinkron) és így tovább.

A beérkező anyagokat a szerb-horváton kívül franciául, angolul és oroszul publikálják jövő ősszel, és idejében eljuttatják a szerveződő szimpózium várható résztvevőinek. (Hányszor készítettünk elő nemzetközi vagy akár csak nemzeti megbeszéléseket ennyire nem formálisan, protokollárisan - és hasonló alapossággal ?I)

A szimpózium után az előzetesen beérkező értékes anyagokról és a várható érdekes előadások és hozzászólások vitaanyagából *Színészkönyv* készül, a terv szerint az említett nyelveken. (Az idegen nyelvű kiadásokhoz a Sterija Játékok szeretné megkapni az AICT mellett a Nemzetközi Színházi Intézet - az ITI - és az UNESCO anyagi támogatását.)

Vita az antik görög drámáról

Az athéni kongresszushoz Görögország jeles szellemi (és politikai) személyiségei adták a nevüket, mintegy elismervén a rendezvény nemzeti és nemzetközi jelentőségét. Az Új Demokrata Párt parlamenti képviselője, a nagy tekintélyű Vassos Vasiliou vállalta a díszelnöki, Evanghelos Moutsopoulos, az athéni egyetem rektorhelyettese az elnöki tisztet. (Ez utóbbi nemcsak egy magas színvonalú előadás erejéig, hanem úgy is, hogy velünk „fuldokolt" az autóbuszban a negyvenöt fokos hőség napján, holott feltehetően járt már Epidauroszban.) A szervezőbizottságban a többi között Iakovos Cambanellis és Alecos Lidarikis színműíró, Nikolaos Boussoulas, a thessaloniki egyetem tanára, Dora Symeonidou-Tsatsou koreográfus és más személyiségek, élvonalbeli kritikusok vállaltak szerepet.

A kongresszus előtt háromnapos vita volt az antik görög drámáról, szövegi, zenei és mozgásbeli újjáteremtésének lehetőségeiről és szerepéről, hatásáról a modern színjátszásban (továbbá még egy sor vonatkozásáról, lévén a téma jószerével kimeríthetetlen).

Az első előadást Constentine A. Trypanis, a „kultúra és tudományok minisztere" tartotta, lefegyverző téma- (és ráadásul angol nyelv-) ismerettel: egyetlen sor jegyzet nélkül egy óráig beszélt az antik dráma aktuális vonatkozásairól, etikai értékeiről. A következő témáról *(A beszéd, a zene és a tánc egységéről az antik drámában)* olyan nemzetközi tekintélyt hívtak vendégelőadóul, mint Germaine Prudhommeau asszony, tánctörténész, a Sorbonne tanára, akinek *A színjátszás előtörténete* című, a primitív népek színjátékjellegű tevékenységét világméretekben felölelő könyvének pompás görög kiadását ajándékba kaptuk Trypanis minisztertől.

A görög szellemi élet kimagasló szakemberei - Costas Georgousopoulos, Tassos Lignadis, Eyagelos Papanoutsos és mások - mellett az AICT több kimagasló külföldi tagja is tartott előadást: Roman Szydlowski elnök (Lengyelország), Carlos Tindemans (Belgium), Ernst Schumacher (NDK), Sten Kindlundh (Svédország). (Külön itt most nem taglalható téma, hogy mi él az elméletekben és mi a gyakorlatban az antik görög drámából, tényleges hagyományaiból: mi rakódott rá az évezredek folyamán, és mit erőszakoltunk rá mi magunk egynémely mai „modern" tolmácsolásban. Az epidauroszi előadás alig-alig volt modern, hacsak hangzásban, aláfestésben nem.

Az ötödik kongresszus

A kongresszus megválasztotta az AICT új vezetőségét. Miután a lengyel Roman Szydlowskit (több színházi szakkönyv, lengyel drámai tanulmány, Brecht-tanulmány írója), a Trybuna Ludu kiváló kritikusát, a testület lelkét korábban már négyszer választottuk elnökké, legutóbb Varsóban az alapszabály módosítása árán, ezúttal ez már nem volt lehetséges. Ot így örökös díszelnökké választottuk. Ez a legkevésbé sem lesz díszmegbízatás. Aktivitása, tudása, rutinja továbbra is elsőrendű tényező lesz a nemzetközi szövetség tevékenységében. Az új elnök, első fordulóra, abszolút többséggel a jugoszláv Petar Selem, a zágrábi egyetem tanára, szakíró, kritikus lett. A választás, mondhatni, természetes, és nem kizárólag „személyre" szólt, hanem Jugoszlávia kezdeményezőkészségének, az AICT-vel kapcsolatos tevékenységének. (Más alelnökök és önjelöltek is szervezkedtek a maguk érdekében, de komoly hatást nem értek el.)

A három alelnök: Jaap Joppe (Hollandia - ő korábban is alelnök volt), Roberto de Monticelli (Olaszország) é$ Ernst Schumacher (NDK). Az utóbbi alelnökké választása, mondhatni meglepetés, kivált, hogy a nemzetközi testületben tősgyökeres és sok munkát végző Ossia Trilling (Nagy-Britannia) esett ki a korábbi alelnökök közül (és természetesen az elnökké választott jugoszláv Selem). A döntés összefügg az NDK erős aktivizálódásával a szövetségben. Schumacher professzor már a választás előtt meghívást ajánlhatott fel az AICT huszonöt képviselőjének a jövő februárban Berlinben sorra kerülő Brecht-megemlékezésre, amikor is nemzetközi kollokviumot rendeznek meghatározott témakörben. (1978 júliusára Izrael ajánlott fel lehetőséget a több nemzetiségű országok sajátos színházi gondjainak a megbeszélésére. 1979 eseményeiről fentebb szóltam: kongresszus Bécsben, szimpózium Újvidéken. Az 1981-es kongresszus megtartására Izrael jelentette be igényét.)

A kongresszus - ezúttal a legkevésbé sem formálisan - köszönetet mondott az értékes vita megteremtésének lehetőségéért, és figyelmet érdemlő javaslatot terjesztett a görög kormány elé. A kezdeményezés lényege: feltehetően nagy nemzetközi érdeklődésre számíthatna Görögország, ha a jövőben, a sportolimpiák esztendeiben négyévenként megrendeznék az athéni „drámaolimpiát". A görög sajtó reagálása szerint a javaslat tetszést aratott,

a görög kormány komolyan foglalkozik megvalósításának gondolatával.

Folytatva a szigorúan belső strukturális kérdéseket: a szövetség főtitkára ismét a belga Armand Delcampe lett, az ügyvezető titkár a francia André Camp.

Az AICT végrehajtó bizottságába az alapszabályoknak megfelelően nem személyeket választunk, hanem országok képviselőit. Athénban a következő tíz ország megbízottja került a végrehajtó bizottságba: Ausztria, Belgium, Finnország, Franciaország, Görögország, Hollandia, Lengyelország, Nagy-Britannia, NDK, Olaszország.

Kezdeményezzünk

Magyarország - megmondom, nem kis meglepetésemre - hat szavazatot kapott. A korábbiakban nem esett ránk szavazat, illetve jelentéktelen mértékben. A valamelyest megélénkült érdeklődés nyilván bágyadt aktivizálódásunknak vagy inkább következetes jelenlétünknek köszönhető. Nem vitás, számottevőbb aktivitás megerősítené helyzetünket, és tagságunk a végrehajtó bizottságban szinte biztos volna. Mindez - túlzás nél-kül állíthatom - a legkevésbé sem volna érdektelen színházművészetünk nemzet-közi értékelése szempontjából. Nagyon jól tudják ezt - immár a lengyel, a jugoszláv aktivitásról ismételten nem szólva

kollégáink az NDK-ban, sőt, Romániában is, amelynek kitűnő képviselője, Valentin Silvestrou, a neves színházi író, tanár és kritikus mind ez ideig csak megfigyelőként vett részt az AICT rendezvényein (a továbbiakban Románia is belép a tagországok közé), ennek ellenére már többször felajánlotta (felajánlhatta!), hogy Románia szívesen ad otthont nemzetközi színikritikus-találkozásnak.

Hangsúlyozni kívánom: kollégáink a szocialista országokból (egyik-másik nem szocialista országból is) más helyzetben, más megbízatással, más hatás-körrel, más „puvoárral" vannak jelen, mint mi. A korábbi kongresszusokon érkezett hozzám olyan udvarias kérdés (nem magánkérdés, hanem a végrehajtó bizottságé), hogy vajon nem lenne-e lehetséges valamely rendezvény megtartása Magyarországon. Természetesen csak annyit válaszolhattam, hogy tájékozódni fogok, és megpróbálom elősegíteni a lehetőséget. Meg is próbáltam. Nevezetesen azt javasoltam a Magyar Újságírók: Országos Szövetségének, terjessze illetékes fórumok elé, hogy az AICT 1975-ös kongresszusát tarthassuk meg hazánkban. Akkor a javaslatot elutasították, mondván, hogy az esztendő (az ország felszabadulásának harmincadik évfordulójának az esztendeje), túlságosan is „le van terhelve" nemzetközi megnyilvánulásokkal. Az érv helytálló volt, de hozzá kell tennem: nem olyan szintről érkezett, ahová javaslatomnak el kellett volna jutnia. Ugyanis nem jutott el -- a kérdés elsikkadt.

Okom van feltételezni, hogy ismét elsikkadna. Kétségtelen, egy ilyen rendezvény anyagi terhe laikus számításom és nem holmi könnyelmű, túl nagyvonalú elképzelés szerint is félmillió forint lenne (mondjuk, az athéni nívón és méretben), bátran állíthatom azonban, hogy megérné. Színházművészetünk reputációja, nemzetközi ismertségének elősegítése, propagandája szempontjából megérné. A megfelelő ráfordítás ezen a területen erkölcsiekben jól kamatozik más országokban is. Személyes tapasztalatból állíthatom, hogy a magyar film tekintélyének megnövekedéséhez, nemzetközi sikereihez hozzájárult filmkritikusi tevékenységünk erőteljesebb aktivitása a megfelelő nemzetközi szervezetben.

Az érdek kölcsönös. Az AICT is rá van szorulva arra, hogy kultúrájukat, színházkultúrájukat propagálni igyekvő népek kormányzatai segítsék megnyilvánulásait, rendezvényeit, kongresszusait. Ismételve az elöljáróban említett tényt: a tagok mint újságírók és kritikusok annyit írnak egy-egy ilyen alkalomból - a világ legfontosabb lapjaiba - az adott ország színházi életéről (a testület jellege és gyakorlata garantálja, hogy túl-nyomó részben nem tendenciózus fel-hangokkal), amennyit az anyagi ráfordítás tízszeresével sem lehetne megfizetni. A „kifizetődést", művelődési kérdésről szólva, amúgy nagy hiba volna pusztán ebből a szemszögből nézni és látogatni.

Nem vitás, az athéni rendezvény, miként a korábbiak és valószínűleg a következők is, hasonló megfontolásokból kapnak jelentős támogatást a kormányoktól és a kulturális intézményektől.

Ha esetleg a fentiek hozzásegítenek ahhoz, hogy legközelebb mi is jelentős kezdeményezéssel és vállalással lépjünk az AICT nyilvánossága elé, csakis e tapasztalatok hasznosításával érdemes. Értve ezen: sajátosan hazai témát állítsunk a középpontba, amely iránt vár-ható nemzetközi érdeklődés is, és ezáltal válik alkalmassá kultúránk propagálására. És ami még nagyon fontos: nem túlzó, de kellő nagyvonalúság szükséges.

EMŐDI NATÁLIA

Hozzászólás az új magyar dráma ügyéhez

Fórumokon és lapok hasábjain egyaránt folyik a vita az új magyar dráma és színház kapcsolatáról, s ahogy gyűrűznek hullámai, úgy rajzolódik ki írók és színházak éles szembenállása. Súlyos vádak röpködnek, eltúlzott véleményeket tényként szögeznek le egyesek, majd ugyancsak tényszerű megállapítások bizonyítják az ellenkezőjét. Tele van ez a vita ellentmondásokkal, amelyeket érdemes szembesíteni. Nem azt kutatva, hogy kinek van igaza, mert ahol a szubjektív szenvedélyek ilyen erővel csapnak össze, gyenge lábon áll az igazság, hanem azért, hogy a kilábalás útját-módját keressük. Nem jó dolog a szembenállás tartósítása, mert végül is színház és drámaíró egymásra utaltak. Közhellyé csépelt igazság, hogy a nemzeti dráma ügyének szolgálata nemzeti-társadalmi küldetése minden színháznak, amely valamit ad magára. Lehet jó előadásokat produkálni kül-földi és klasszikus darabokkal, de az az évad, amelyik nem hoz létre új drámai művet, sikeresen is csak üresjárat.

Helytálló-e az az általánosító megállapítás, hogy „a magyar dráma - a tetszetős műhelyelmélet ellenére - mostohagyereke Tháliának" ? A színházak legfőbb gondja, hogy kevés az igazán színvonalas új darab. Így is évente körülbelül harminc új magyar drámát mutatnak be az ország színpadjain. Születhet-e ennyi remekmű? Lehetetlenség. Még ennyi jó darab sem. Nem csoda hát, hogy elég sok bemutató rosszul sül el, keserű szájízt hagyva íróban, közreműködőkben egyaránt. S az esetek többségében a további dramaturgiai operációk sem segítettek volna. Szakemberek előtt ismert az a lélektani pillanat, amikor már minden változtatás csak ronthat, mert író, dramaturg, rendező a merevgörcs állapotába került. Az évi harminc bemutatóból öt-hat igazi siker. Miközben az írók többsége drámaellenességgel vádolja a színházat, felmerül a kérdés: nem a kevesebb, de színvonalasabb bemutató használna inkább a dráma ügyének? Azt kellene elérnünk, hogy minden egyes új magyar bemutató „ügy" legyen, nem-csak az alkotók, hanem hatása nyomán a közvélemény szemében is.

Nem hiszek az íróasztalokban lapuló remekművek létezésében. Saját dramaturgi emlékeimben kutatva, fél kezemen összeszámlálhatom azokat a darabokat, amelyekért kár, hogy különböző okok miatt nem jutottak el a színpadig. Igaz, hogy ezek közül egy sem bukkant fel más színházak műsorán sem.

Korrektebb, egymást jobban becsülő kapcsolatra lenne szükség írók és színházak között. Van olyan szerződéskötés, amikor lelke mélyén mindkét fél tudja, hogy az adott mű sosem fog elkészülni. Kellemetlenebb, ha a színház komolyan számít az íróra, a darabjára, esetleg már a bérleti plakáton is meghirdette, s telnek az évek, szaporodnak a határidőt módosító feljegyzések, a darab pedig sehol. Esetleg az illető író neve feltűnik egy másik színház műsorplakátján is. Az érdeklődésre az a válasz, hogy az egy másik téma, aztán az esetek többségében egyikből sem lesz semmi.

A másik oldala a dolognak, amikor határidőre elkészül a darab, de a színház nem dönt idejében, hogy igényt tart-e rá vagy sem. Nem könnyű dolog dönteni, sok belső körülménytől függ, hogy egy bemutató létre tud-e jönni vagy sem. De való igaz, hogy ebben a szituációban az írót nem érdeklik a színház belső problémái, a választ várja. És válaszolni kell idejében, akkor is, ha a válasz nemleges, ha a darab nem felel meg a hozzá fűzött reményeknek. Ha hosszú hallgatás következik, a döntés elodázása, ez a színház hitelét rontja, a kapcsolatokat bomlasztja. A fenti szélsőséges példákat nem szeretném általánosítani. Nem azt jelenti mindez, hogy minden darabnak, minden kapcsolatnak ez a sorsa, de elég néhány ilyen ügy, hogy a színháznak megbízhatatlan híre keljen.

A másik vád az „ősbemutató-mánia", vagyis hogy utánjátszásra egyre ritkábban vállalkoznak a színházak. Ellenérv-ként csak annyit, hogy az igazán nagy sikerű daraboknak van utóéletük. Például Illyéstől a *Testvérek;* Örkény *Macska-játéka* és *a Kulcskeresők;* Szakonyitól a *Hongkongi paróka;* Sütő műve: az Egy *ló-csiszár virágvasárnapja;* hogy csak a legszembetűnőbbeket említsem. A tisztes átlagot képviselő darabok utánjátszására valóban nem szívesen vállalkoznak a színházak, de ez nem róható fel, hiszen mindig ott munkál a remény - különösen, ha tehetséges íróról van szó -, hogy a következő darabja már igazi remekmű lesz. De ezen túllépve, minél több az utánjátszás, gyakorlatilag annál nehezebb az új alkotásoknak színpadra jutniuk. Íme, egy újabb ellentmondás. Nem szabad elfelejteni, hogy a színházak bemutató keretszáma kötött.

Hozzájárult a kapcsolatok megromlásához a mindkét oldalon fellelhető fölös hiúság és a csalhatatlanság hamis tudata. A színházaknál ez főként úgy jelentkezik, hogy gyanús minden olyan dráma, amely már megjárta egy másik színház dramaturgiáját, s a tárgyalások valamilyen oknál fogva zátonyra futottak. Pedig lehet, hogy nem az értékekkel van probléma, csak esetleg nem illett a színház műsorrendjére, nem akadt rendező vagy megfelelő színész és a többi.

A másik oldalon a túlzott hiúság megjelenési formája, hogy az író meg van róla győződve, hogy amit leírt, tökéletes, minden változtatni akaró szándék, javaslat csak rosszindulatú vagy tehetségtelen okvetetlenkedés. Az ilyen író bármennyit hangoztatja is a műhelymunka szépségét és fontosságát, a gyakorlatban kiderül, hogy egyoldalúan fogja fel. Igényt tart arra, hogy az előadás formálódása közben saját véleményét elmondja, hozzászóljon díszlethez, kosztümhöz, rendezői felfogáshoz (ami egyébként teljesen helyénvaló), viszont a szíve mélyén szembenáll a munkatársak minden javaslatával. S ha végül is jó képet vágva változtat, vagy belemegy változtatásba, csak enged az „erőszaknak". Hogy meggyőződése ellenére változtatott, és nem a színpad szükséglete győzte meg, arra fényes bizonyíték a dráma nyomtatott változata, ahol az eredeti, javítások előtti változat jelenik meg. Természetes, hogy a színházi alkotógárda is tévedhet, és lehet, hogy az írónak van igaza, amikor védi eredeti szövegét. A próbák bizonyos fázisaiban még lehet vitatkozni, azért műhely a műhely. De az esetek nagy részében az írói makacsság kóros színpadidegenséget árul el. Az ilyen magatartás mélyén nemcsak az alkotógárda lebecsülése húzódik meg, hanem magának a színháznak mint művészetnek az aláértékelése is, hiszen az előadást létrehozó együttes munkáját szinte a nyomdagéppel azonosítja, amelynek az a feladata, hogy vizuális formába öntse a gondolatait. Azt mondanám, hogy az ilyen írót szinte zavarja a színpad. Ennek a szerencsére nem általános, de nem is ritka írói magatartásnak ideális ellenkezőjét neves külföldi íróknál tapasztalhatjuk. Peter Weiss, Arthur Miller vagy A. Gelman csak úgy adják darabjaik előadási jogát, ha az hazai színpadon már kiállta a tűzkeresztséget. Ha a szövegkönyv az otthoni bemutató előtt kikerül külföldre, az ügynökség kötelességének tartja a próbák során keletkezett szövegváltozások közlését, sőt általában kikötik, hogy csak a színpadon kipróbált és jobbnak bizonyult változat használható fel. Lehet, hogy ezekben az esetekben az illető színházak műhelyei is vonzóbbak, mindenesetre ez az írói magatartás arról tanúskodik, hogy fontosnak tartják a színpadi tapasztalatot, meggyőződésük, hogy a leírt drámai szöveg próbája a színpad.

Milyen szerepük lehet a dramaturgiáknak az új darabok létrejöttében? Ötletek adása semmi esetre sem. Szerencsére ennek az ideje régen lejárt. A gyakorlat azt bizonyította, hogy még alkalmi, ünnepi megrendelésekkel is csínján kell bánni, mert balul üthetnek ki. Az írói gondolat szuverén, megszületésekor senkinek nincs joga beleszólni, irányítani. A dramaturg szerepe vagy a drámaterv elkészülte után, a gyakorlati megvalósulás periódusában vagy a kész darab utolsó simításakor jelentkezik. Hogy ki melyiket választja, ez már alkotótípus kérdése. Van aki kész darabbal jelentkezik, mások egy-egy jelenet elkészültekor igénylik a bíráló, biztató szót. A dramaturg dolga - szerintem - mindkét esetben belebújni az író gondolatvilágába, megpróbálni az ő fejével továbbgondolni, formálni a kapott anyagot. Ehhez azonban természetesen az kell, hogy a színház ugyanúgy önmaga kifejezési eszközének érezze az író által felkínált gondolati tartalmat. Az írónak közlendője van a világ számára, a színháznak viszont megvan az elképzelése arról, hogy milyen jellegű darabokból szeretné összeállítani az évadot, hogy műsora színes legyen, a nem túl homogén közönség igényét is kielégítse, és mindez saját művészi és világ-nézeti elveivel összhangban történjék. Most nem szólva a gazdasági, helyiségbeli és sok más kötöttségről, amelyek nem kevés gondot jelentenek a színházak műsorkészítésénél, így alakul ki írók és színházak között a kereslet és kínálat. Taszító kifejezés, főleg a kereskedelemben használjuk, de ne legyünk szemérmesek, erről van szó. Szebben kifejezve, az írói gondolatvilág és a színházi elképzelések találkozására van szükség ahhoz, hogy egy jól megírt darab bemutatója megszülessen.

Sokszor előfordul, hogy több író egyszerre jelentkezik hasonló témával, ugyanazzal a gondolati tartalommal.

Sokszor még a helyszín is azonos, eltérés csupán a meseszövésben és természetesen az egyes alkotókat megkülönböztető s egyben meghatározó stílusjegyekben van. Noha a témák egyszerre jelentkezésének bizonyára megvannak a társadalmi, művészetpolitikai okai, a színház szempontjából ezek elfogadása mégis önismétlés lenne. Ilyen esetekben hangzik el az az ismert szöveg, hogy az író személyére, tehetségére számít a színház, de jobb volna, ha valami más témával jelentkezne. Az ilyen kérést udvarias kibúvónak tekintik az írók, pedig valódi probléma húzódik meg mögötte. Például ha már három történelmi tárgyú tragédia szerepel egy színház repertoárján, s a közönség éppen azzal vádolja a műsort, hogy túl komor és vérgőzös, helytelen lenne egy negyedik történelmi tárgyú drámát műsorra tűzni. A közönség előtt -- amely nevetni is akar -- nem érv, hogy X darabja színvonalas, megérdemli, hogy színre kerüljön. Az író megteheti, hogy bezárkózik dolgozószobája magányába, és az íróasztalfióknak írja darabjait, bízva a megértőbb, sőt mű-értőbb utókorban, a színház viszont jelen idejű művészet, a jelen közönségének kell színházat csinálni. Formálni kell a közönség ízlését, de fittyet hányni az igényekre bűnös könnyelműség lenne. Ezen író, színház, közönség csak veszíthet.

Végezetül szólni kell a legfontosabb problémáról, nevezetesen drámairodalmunk tematikai és formai egysíkúságáról. Az utolsó tíz esztendőben szinte egyeduralkodóvá vált a történelmi vagy mitológiai köntösbe bújt parabola. Létrejöttekor új színt, stílust jelentett a drámai műfajok skáláján. Értékes alkotások születtek, megérdemelt szép sikerekkel, mint például Páskándi: *Vendégség,* Maróti : *AZ utolsó utáni szaka,* Szabó Magda: *AZ a szép, fényes nap* és Sütő: *Csillag a máglyán* című műve.

Nem volt véletlen a műfaj kialakulása. Érdemes végiggondolni a hazai dráma útirányát, az ellenforradalom megrázkódtatása után. Az első drámai reagálások az ellentétek közvetlen összecsapását ábrázolták. (Dobozy: *Szélvihar.)* Ezután az egyes ember, sőt egy egész generáció önvizsgálodó, felelősséget kutató drámái következtek, amelyek már bizonyos gyakorlati értékű összegezésre törekedtek. (Mesterházi: *Pesti emberek,* Darvas: *Részeg eső.)* A hatvanas évek közepére jön létre az a történelmi távlat, amely már megengedi a szocialista fejlődésünk egészét áttekintő, morális és ideológiai konfliktusok ütköztetését. Így születik meg az általánosításokra törekvő filozófiai dráma, amely a parabola formai eszközeit felhasználva áttételeken keresztül szól korunk elvi problémáiról. (Gyurkó: *Szerelmem, Elektra.)* Legjobb íróink tolla alatt alkalmasnak bizonyult ez a drámatípus lényeges társadalmi-történelmi konfliktusok, nevezetesen a dogmatizmus, a hatalommal való visszaélés társa-dalmi hatásának, jellemromboló következményeinek elemzésére.

Nem vitatom e drámatípus mai létjogosultságát sem, de azt is látni kell, hogy már nem a jelen valóságához kötődik, pusztán ideológiai kérdések filozofikus indíttatású színpadi ábrázolásának eszköze. S a legfőbb probléma, hogy ma ez a drámatípus szinte kizárólagossá, egész drámairodalmunk modorosságává vált. Fiatal és nem fiatal íróink a fenti kategóriába tartozó művek sorával látják el a dramaturgiákat, amelyek az esetek többségében művészi színvonal és eszmei tisztánlátás tekintetében sem érik cl az említett nagy sikerű drámákat. Ugyanakkor a paraboladömping mellett elsorvadt és visszafejlődött a mai élet művészi igényű ábrázolása. A tartalmi és formai elszürkülésen túl ez az írói attitűd kényelmes álláspont, meghátrálás az igazán időszerű témáktól. Ugyanakkor ábrázolásbeli megalkuvás is, hiszen pantallóban és szoknyában szaladgáló hősök művészi szintű megszólaltatása - a gyakorlat azt bizonyítja - sokkal bonyolultabb írói feladat. A történelmi környezet, az archaizáló nyelv, a szimbólumokhoz illő költészet mind segít elkerülni a naturalizmus kátyúját:.

Nem lenne szabad megfeledkezni arról, hogy milyen nagy a közönség éhsége színvonalas, mai környezetben játszódó darabok iránt. Így ne rója fel senki a színházaknak, ha ezt az éhséget csillapítandó, elhangzik az óvatos, bátortalan kívánság : valami mai környezetben játszódó darabot szeretnénk. Hovatovább szinte szégyen kimondani, s nem is nagyon lehet a konzervativizmus vádjának kockázata nélkül. Pedig nem feltétlenül modern az a darab, amely abszurd formába öltözik *vagy* történelmi korok kosztümjeibe bújva „üzen" a mának. Bizarr forma mögött is lehet ásatag gondolat, csak nehezebb felismerni. Az irodalmi közhely is elegáns, ha a dramaturgiai bravúr köntösét viseli. Tévedés ne essék, nem a naturalizmus apológiáját kívánom meghirdetni, de vitatom azt az egyre általánosabbá váló irodalmi szemléletet, amely úgy véli, hogy minden gondolat annyit veszít művészi erejéből, amennyire közel áll a mindennapok valóságához, s a művészi színvonal egyenes arányban növekszik a formai bukfencek és gondolati áttételek számával.

Ezt a témát a debreceni tanácskozás olyan értelemben érintette, hogy a dráma viszonylag előreugrott, a színház pedig a *század* elején tart játékstílusban és műsorválasztásban egyaránt. Igaz lenne ez ? Vagy talán érdemes lenne alaposabban megvizsgálni ezt a kérdést, és esetleg kiderülne, hogy nem művészi előrefutásról, fáziseltolódásról van szó, inkább az írók egy részének ízlés- és gondolatvilága, valamint a közönségigény között tátongó szakadékról. És ebben az ügyben nem a közönség marasztalható el. Nem biztos, hogy amit sikerre visz, az vissza-húzó, maradibb ízlésvilágról és kevesebb társadalmi-közéleti érzékenységről tanúskodik. Cáfolják ezt a sajnos nem nagy számú, de annál nagyobb sikert arató darabok, mint például Szakonyi *Adáshibája, Hongkongi parókája,* Csurkától a *Döglött aknák és az Eredeti helyszín,* vagy Kertész Ákos *Névnap* című drámája.

Különösen érthetetlen a fiatal, most jelentkező drámaírók vonzódása a parabola műfajához. E drámai sémának középpontjában mindig a hatalom kérdése áll. Az ő tollukból az egyént megnyomorító, ilyen-olyan módon manipuláló hatalom igazán anakronizmusnak tűnik, hiszen az élményanyag már másodlagos, irodalmi fogantatású. Mindez összepárosítva saját korosztályuk türelmetlenségével, útkeresésével, sokszor a szubjektív jószándék ellenére is valami elvont, anarchista ízű, általánosságban hatalomellenes tendencia érvényesül darabjaikban. Az új drámaíró-nemzedéktől joggal várja a közvélemény, hogy éles szemmel, a fiatalságra jellemző érzékenységgel szóljon korunkról, a fejlődés gátjairól, sokszor ugyancsak feszítő konfliktusokkal terhes magán- és közéleti szituációkról. Ki kellene alakítaniuk az önálló gondolati tartalmat, és nem átvett sémák transzponálásával próbálkozni. Szerintem ez az oka, hogy a fiataloknak olyan nehéz „betörni" a színházakba, miközben a dramaturgiák lámpással keresnek minden valóban eredeti hangvételt, új törekvést. Ezen a problémán nem segítene sem a több publikációs lehetőség, sem a stúdiószínpad. A szinpadon csak a dramaturgiai döccenők válnak szembetűnőbbé. A szakmai fogásokat lehet kikísérletezni, de gondolatokkal, ideológiákkal nem.

színháztörténet

BREUER JÁNOS

Magyar-szovjet színházi kapcsolatok, 1937

A színháztörténet dolgaiban, minek is tagadnám, kontár vagyok. Véletlenül bukkantam mégis olyan információkra, amelyek talán megérdemelnek némi figyelmet. A két világháború közötti negyedszázad magyar zenekultúrájának történetét írnám meg, de előbb rekonstruálnom kell, hogy mi is történt itt valójában. Ezért céduláztam ki 1976-ban a Pesti Napló zenei közleményeit a monográfia előmunkálatakénti, tájékozódásul. Bár negyven-ötvenéves újságnál érdekesebb olvasmányt nemigen ismerek, nem volt idő arra, hogy a zenei cikkeken kívül egyebet is átfussak, a nagy sietségben is megakadt a szemem az utóbbi híren (1937. szeptember 15., szerda):

„Heltai Jenő és Bárdos *Artúr* hazaérkezése Moszkvából.
Heltai Jenő és Bárdos Artúr

egyheti moszkvai tartózkodás után három napig Leningrádban volt. Leningrádból vasárnap indultak el, hétfőn megint *Moszkvába* érkeztek, ahonnan pár óra múlva továbbutaztak *Varsó* felé. Varsóba kedden este érkeztek, ahonnan *szerdán reggel indultak Budapest felé.* Előreláthatólag *szerdán éjszaka* érkeznek haza." (Milyen bonyodalmas is volt 1937-ben a Moszkva-budapesti vasúti összeköttetés!)

A Pesti Napló riportere (El. = Fazekas László) már a megérkezés utáni napon felkereste Heltai Jenőt, szeptember 17-én, pénteken pedig megjelent az íróval készült interjú. Szeptember 22-én (kedd) a lap közreadta Bárdos Artúr cikkét a szovjet útról. Tájékoztatásnak elég gyors!

A Pesti Napló, amelyben eme korai - moszkvai színhellyel talán első ? - magyar-szovjet színházi kapcsolat dokumentumai megjelentek, furcsa egy újság volt. Azaz inkább két napilap, egybenyomva - épp ez volt a furcsa benne. A kurzus iránt engedelmes bel- és külpolitikai rovattal bírt. Vasárnapi belső vezércikkeit Friedrich István írta! Gyakran közölte a levitézlett orosz arisztokrácia könnyfacsaró cikkeit a bolsevizmus kezdeteinek borzalmairól. De ugyanebbe a lapba írta vitriolos publicisztikáját Bálint György; itt publikálta novelláit Gelléri Andor Endre, elbeszéléseit, regényeit Kassák Lajos. Kárpáti Aurél állott a színházi, Tóth Aladár a zenei rovat élén - a progresszív magyar kritika két büszkesége. A lap rendszeresen tájékoztatta olvasóit a szovjet kulturális élet eseményeiről. (Ha ez még nem történt volna meg, színháztörténésznek szintén érdemes lenne a lapot ebből a szempontból is kicédulázni.)

Nevetséges - vagy még rosszabb - volna, ha arra vállalkoznék, hogy Heltai Jenőt és Bárdos Artúrt, a két moszkvai utast jellemezzem. Talán egyetlen vonást *a János vitéz* dalszövegírójának, *A néma levente* szerzőjének, a közismerten „herzig" Heltai Jenőnek portréjához. 1930 őszén Jaromir Weinberger cseh zeneszerző világot járt operájának, a *Svanda, a* dudásnak bemutatójára készült Operaházunk (rendező: Márkus László, karmester: Fleischer Antal, fordító: Kristóf Károly). A próbák szeptember 2-án kezdődtek meg, s már közeli volt a bemutató ideje, amikor a művet levették a műsortervről. Az történt, hogy szélsőjobboldali diákszervezetek megfenyegették az Opera igazgatóját: pozdorjává zúzzák a nézőteret, ha oly hazafiatlan, hogy magyar színpadon cseh operát játszik. Heltai Jenő, a Színpadi Szerzők Nemzetközi Szövetségének alelnöke, Magyar Szövetségének elnöke ezek után nyilatkozott a Pesti Napló 1930. október 21-i számában. A leghatározottabban tiltakozott a művészetet ért eme brutális támadás ellen, és követelte, hogy ne keverjenek politikát - a konkrét esetet tekintve: szélsőjobboldali politikát - a színházak ügyeibe.

Nem ismervén kellő részletességgel a 30-as évek második felének szovjet színművészetét, aligha vállalkozhatnék arra, hogy Heltai nyilatkozatát és Bárdos cikkét kommentáljam. Mindenesetre, Heltai a pozitív, Bárdos a negatív tapasztalatokra helyezi a hangsúlyt. Meglep - talán az írót tévesen vagy félreérthetően tájékoztatták - , hogy Heltai szerint a Szovjetunióban a színház belépti díja magas. Annál fontosabb tudnivaló viszont 1937-ben Magyarországon, hogy a munkásoknak a gyár vásárolja a jegyet, s hogy a szovjet színművészet mentes a magán-színházak anyagi gondjaitól, és igen magas állami támogatást élvez.

Bárdos Artúr írása tükrözi a személyi kultusz kezdeteinek, a művészet ügyeit „adminisztratív" eszközökkel intéző kulturális politikának a nyomasztó légkörét, de a cikkírónak a Szovjetunióval nem éppen rokonszenvező magatartását is. Bárdost Mejerhold, Tajrov, Ohlopkov formai újításai - úgy érzem - önmagukban érdekelték, hogy ezek az új eszközök miféle új tartalmat közvetítettek, az kívülesik érdeklődési körén. Kissé megmosolyogtató az a földhözragadt materializmusa, hogy az újító rendezők látvány-beli puritánságát a fiatal szovjet állam szegénységével hozza összefüggésbe, hisz köztudott - bár lehet, hogy rendezőnk éppen nem tudta, vagy nem akarta tudni -, hogy a forradalom napjától a legnehezebb időkben is erején felül támogatta a kultúrát az állam. Furcsa, hogy ilyen képzett szakember nem differenciál naturalizmus és realizmus között. A cikkben említett Akchlopkov természetesen Ny. P. Ohlopkov; a nevét Bárdos Artúr nyilván nem olvasta, hanem hallotta, s az a-ba hajló hangsúlytalan, szókezdő o-t meg a kemény orosz h-t írta át ilyen nyakatekert fonetikával magyarra. Végül: úgy tudom, A. K. Taraszova igen nagy színésznő volt - mintha láttam volna 1956 tavaszán, a Művész Színház budapesti vendégjátékakor *(Három nővér)* -, a Színházi Kislexikon legjelentősebb szerepei közé sorolja a Karenina Annát; Bárdos Artúr véleménye más. Lelke rajt!

Az interjú és a cikk a Pesti Naplóban megjelentnek betűhív, pontos közlése. A közreadó kevéske hozzátétele szögletes zárójelbe került. Bárdos Artúr a cikke végén ígért folytatást nem írta meg, vagy nem a Pesti Naplóban publikálta. Most pedig következzék a két dokumentum:

MI TÖRTÉNIK
AZ OROSZ SZÍNPADOKON?

Heltai Jenő beszél Bárdos Artúrral tett orosz színházi útjáról

A szerdáról csütörtökre virradó éjszakán visszaérkezett Oroszországból *Heltai* Jenő és *Bárdos* Artúr. *Moszkvában* és *Leningrádban* töltöttek két hetet, s végignézték a két városban folyó ünnepi színházi előadásokat. Beszéltünk *Heltai* Jenővel, aki a következőket mondotta:

- Kettőnket a *Külfölddel való Kulturális Kapcsolatok Társasága* hívott meg Oroszországba, hogy vegyünk részt a színházi ünnepi játékokon, amelyek immár *ötödik* éve folynak szeptember első hetében *Moszkvában, Leningrádban, Kisinyovban* és *Kievben.* Mi a tíznapos moszkvai és az ötnapos leningrádi ünnepi játékokat választottuk. A *Voks* meghívásának

rendkívüli érdeklődéssel tettünk eleget, annál is inkább, mert az orosz színházi kultúra már jóval a háború előtt is a legnagyobb hatással volt az európai művészetre, sőt magára *Reinhardtra is.* A legbékébb békében fejtette ki csodálatos rendezői működését Oroszországban többek között *Sztaniszlavszkij is.* Ezóta a színházi kultúra rendkívüli módon fejlődött.

– Moszkvában körülbelül 40 színház van és rengeteg mozi. A világvárosiabb *Leningrádban* kevesebb a színház és kevesebb a mozi. Bennünket főként *Moszkva* érdekelt, mert ott óriási a szín-házi élet, a színházak minden este zsúfolva vannak, és nemcsak azokban a szín-házakban van kitéve minden este a *minden jegy elkeltét jelző tábla,* amelyekben ünnepi játékok folynak, hanem a többiek-ben is. Ez annál meglepőbb, mert *a jegyek rendkívül drágák.*

– Úgy tudjuk, hogy Oroszországban a munkásság ingyen mehet színházba.

– *Ennek az időnek már régen vége van !* A munkások számára természetesen félretesznek a színházaknál bizonyos számú jegyet, de ezeknek a jegyeknek árát *megfizeti a* színháznak a gyár, *az* üzem vagy a munkáltató.

– Melyik színházi előadás tette önre a legnagyobb hatást?

– A legnagyobb hatást rám *Shakespeare „Sok hűhó semmiért"* című darabjának előadása tette a Vahtangov színházban. Csodálatos volt a rendezés, nagyszerűek voltak a díszletek, a kosztümök, és ki-válóan játszottak a színészek.

Sztaniszlavszkij résztvesz még az orosz színházak életének irányításában?

- *Sztaniszlavszkij hosszú idő óta komolyan beteg.*

- Moszkvában és Leningrádban hány színházi előadást nézett végig?

- *Sokat.* A pontos számra már nem emlékszem. Volt olyan nap, hogy dél-előtt *matinén* voltam, és este két szín-házba is elmentem.

- Csak jó előadásokat látott?

– Láttunk *közepest is.* Ez természetes, mert hiszen játszottak olyan színházak is, amelyekben nem voltak ünnepi előadások. Engem ezek a gyöngébb előadások is rendkívül érdekeltek.

– Vannak Oroszországban még ma-gánszínházak ?

– *Nincsenek. Minden színház az államé,* tehát a magánszínházak bajaitól és gond-jaitól minden színház természetszerűen mentes. Az állami színházaknak rengeteg pénzük van és így nem csoda, hogy éppen az orosz színházakban találkozunk a legkiválóbb előadásokkal. *Nem fontos, hogy hat hónapig próbálnak-e egy darabot, és hogy egy-egy darab kiállítása egy- és kétmillió rubelbe kerül-e.*

- Az orosz írók?

– *Nagyon sokat keresnek,* különösen a *drámaírók,* akiknek egy-egy sikeres darabja néha esztendeig is műsoron marad. A színpadi írók Oroszországban *százalékot* kapnak, mégpedig egy régi dekrétum alapján *felvonásonként. Minél több fel-vonásból álla darab, annál több percentet kap a színpadi író.* Egy-egy darab *egyszerre több színházban is színre kerülhet.* Amikor Moszkvában voltunk, az *Othellót* két színházban, *Pogodinnak „Arisztokraták"* című darabját szintén két színházban ját-szották.

- Mi lepte meg legjobban Moszkvában?

- *Többek között az az előzékenység,* amellyel rendelkezésünkre állt minden-ki. (f. 1.)

OROSZ NAPLÓ

Sztaníszlavszky, *Taíroff,* ***Meíerhold, Akchiopkov***

Írja: Bárdos Artúr

A cári Moszkvának volt egy világszerte híres művészi intézménye: a Moszkvai Művész Színház. Nem is színháznak, hanem intézménynek nevezem, mert több volt, mint egy színház, egész sor külön is kitűnő stúdióval rendelkezett, amelyekben önálló munka folyt, önálló rendezőkkel és produkciókkal, de vala-mennyi a két nagy igazgató, Sztaniszlavszky és Nemirovics-Dancsenko vezetésével és szellemében. A Gorkij, Csehov, Gogol és Tolsztoj színháza volt ez, mely Reinhardtot de még Brahmsot [helyesen: Brahmot] is megelőzően, munkájában és eredményeiben a művészi elmélyedésnek, a részletekbe hatoló finomságoknak olyan csodáit produkálta, amelyekre az egész európai színházi világ felfigyelt.

Lázas izgalom kavarta fel a színházi világot, amikor Párizsban és Berlinben először vendégszerepelt a csodálatos Sztaniszlavszky-színház, amely szá-znyolcvanszor és kétszázszor próbált egy darabot, amíg az átéltség és csiszoltság olyan tökéletességéig jutott el, hogy az előadások nyelvét nem értő Európa is az utolsó percig feszült izgalommal figyelte négy-ötórás előadásaikat. A naturalizmus diadala volt ez, de egy halk és szublimált naturalizmusé, mely nem a színpad nyers hatásait, hanem a darab mélyén az írót kereste, az író inspiráció-ját, egyéniségét, a darab hangulatának döntő színfoltjait, legjellemzőbb atmoszféráját. Lényegében tehát *nem volt naturalizmus* ... Reinhardt a „Nachtasil" [Éjjeli menedékhely] híres színházalapító előadásával, első nagy sikerével mutatta be hódolatát Sztaniszlavszkyék lenyűgöző és hatásában cl sem titkolható szellemének.

A forradalom után sokáig nem lehetett hallani sem a Moszkvai Művész Színházról, sem Sztaniszlavszkyról, sem Dancsenkóról. Ők dolgozhattak tovább, de semmiképpen nem tartoztak az új uralom kedvencei közé. Sztaniszlavszkyt különben kormányzati szempontból nem is tartották „megbízhatónak".

Új csillagok bukkantak fel az orosz színház egén, közülük kettőnek a nevével hamar tele lett a világ: Tairoff és Meierhold - különben Sztaniszlavszky-tanítványok - ők voltak az orosz szín-pad új megváltói. Az új orosz világ új színpadi formanyelvet keresett lázasan és Tairoff és Meierhold - mindegyik a maga hangsúlyozottan külön útján - máról holnapra megszülte a konstruktív színpadot. El a naturalizmustól! - ez volt a jelszó és ez volt a hadüzenet a régi híres orosz színpad felé. A cselekmény színhelyét még csak nem is jelző, függő-legesen tagolt, nyers gépkonstrukcióra emlékeztető színpadjaikon a táncig stili-zált *mozdulatot* fejlesztették a színpad lényegévé. Lehet, hogy már csak azért is korszerű volt ez a törekvés, mert a forradalmat követő szegénységet mű-vészi hangsúllyal akarta indokolni. Nem volt vászon, festék, nemesebb kosztüm-anyag . . . A szükségből művészetet csinálni: talán ez is egyik szülőeleme volt az új irányzatnak.

A moszkvai ünnepi játékok első meg-lepetése az volt számomra, hogy a mű-soron sem Tairoff, sem Meierhold nem szerepelt. Egyetlen produkcióval sem. Ellenben a Művész Színház a műsor középpontjában, díszhelyen azzal a két produkcióval, amellyel a párizsi világ-kiállításon is ő reprezentálta az orosz színházat. Első pillanatban azt hittem, hogy a régi kedvencek valami politikai bűnbe estek. *„Nem dolgoznak"* - mint

ahogyan most Moszkvában diszkréten mondják, ha olyanok iránt érdeklődik az ember, akiket száműzetés vagy éppen halál akadályoz meg érthető módon abban, hogy dolgozzanak. De Tairoff és Meierhold is dolgozik, színházat vezet, csak éppen nem reprezentálja többé az orosz színházat. A második sorba kerültek és bizony, kissé diszgráciába estek. Meierhold új színházának impozáns építkezését abbahagyták. Úgy mondják, nem is igen fog felépülni. Ennek az oka pedig nem politikum, ha-nem egyszerűen az, hogy a közönség el-fordult az új irányzattól, nem érti és nem is szereti a konstruktív színpadot. Hivatalos helyen úgy mondják, hogy a közönség naturalisztikus színházat akar. A kormányzat leghivatalosabb lapjában, a „Pravda"-ban, amelynek kritikái valóságos és megfellebbezhetetlen ítéletek, Tairoff és Meierhold legutóbb néhány erőteljes fejbekólintást is kapott, ezzel aztán megpecsételték sorsukat. De ugyanakkor, mikor a kormányzat azzal az érdekes és elgondolkoztató indokolással szüntet be színházat, hogy *„nincs egyéniségük", a* kegyvesztett Tairoff és Meierhold tovább dolgozhatik. Mert az ő színházaiknak, ha népszerűtlenek is, van egyéniségük .. .

De nemcsak a közönség, hanem a legújabb elméletek szelei sem kedveznek Meierholdéknak. Viszont az is lehet, hogy a közönség ítélete indította el azokat az elméleti vitákat és ankétokat, melyeket az írók házában tartottak az utóbbi időben a színház és általában az irodalom irányairól és amelyekből, mint hivatalos álláspont is, a naturalisztikus irányzat került ki győztesen. Moszkvában az ilyen ankétok nagyon gyakoriak. Mindenféle irányzati, elméleti kérdést hosszan megtárgyalnak. De hamarosan fel lehet ismerni a vitában a felülről kapott álláspontot, amelynek természetesen végül is diadalmaskodnia kell. De vitára, elméleti diszkusszióra azért szükség van: oroszokról van szó.

A naturalizmus győzelmével visszakerült a régi piedesztálra a Moszkvai Művész Színház. A színpadok harca pedig Sztaniszlavszky és Dancsenko fényes győzelmével végződött. Elhalmozták őket a szovjet összes kitüntetéseivel. A két színházvezető, két rendező és hat színész a „nép művésze" lett, ami a legnagyobb művészi rang a mai Oroszországban. Maga a színház is meg-kapta a legnagyobb „kitüntetést: „rend-jelkoszorúzta" színház lett. Az öreg Sztaniszlavszky palotát kapott, hatalmas színházteremmel. A színházba már alig jár be, hozzá járnak a színészek tanulni, próbálni. A szovjetnek ma két színházi büszkesége van: *a régi* Moszkvai Mű-vész Színház és *a régi* nagy tradíciójú balett, Leningrádon és Moszkvában .. .

A Művész Színház mostani nagy produkciója Tolsztoj „Anna Kareniná"-jának új színpadi feldolgozása és pompázatos előadása, egyébként nem tartozik legnagyobb moszkvai élményeim közé. Maga a darab megmaradt regény-nek és az orosz közönség bámulatra-méltó türelme kell hozzá, hogy a négy és félórás előadás végtelen képsorozatát élvezni vagy csak végigülni is tudja. A színpadi képek gyönyörűek. És ami a legérdekesebb: egyáltalán nem naturalisztikusak. Sötét bársonyfüggönyök keretében vonulnak el az összes képek a néző előtt, csakúgy, mint a Szent Johanna és az Egy pohár víz budapesti előadásán. A színészi munka kitűnő, a végsőkig kidolgozott, csak éppen, hogy ez egy kissé túlságosan is megérzik rajta. Anna Karenina megszemélyesítője, Tarasova, jó és szép, de nem *nagy* színésznő. Az, ami külső adottságaiban annyira alkalmassá teszi erre a szerepre, az *a souplesse,* az a finom teltség és kerekség, mely a századvégi szépségtípust ki-teljesítette, nem engedi kifejezésre ennek a szerepnek legfőbb tartalmát: a szenvedést... Néhány kis szerep megszemélyesítője csodálatos. És a statisztéria, melynek minden egyes tagja, végig a darabon *szerepet* játszik el, tökéletesen végigvitt emberi karakter . . . Ez a Sztaniszlavszkyék igazi ereje.

Meierhold csak a napokban kezdi meg szezonját. Tairoff ellenben meghívott egy előadásra. Ő maga szemmel-láthatóan levert és nem büszke arra, amit csinál. És amit csinál, az nem is emlékeztet a régi Tairoffra. Úgy látszik, elébe akar menni az új időknek: „Alcazar" címmel szabályos forradalmi dara-bot játszik a legnépszerűbb stílusban. Egy fiatal orosz írta és a most lihegő spanyol polgárháborúban játszik. Kísérteties gyorsasággal került színpadra ez a tragikus riport ... Színpadi elő-adása sem több: hatásos és *véres* riportázs .. .

Az új színpadi profilok között legérdekesebb a fiatal *Akchlopkoff* színháza, a „Realisztikus színház". A színészek játéka valóban realisztikus is, de a szín-pad minden, csak nem az. Furcsa, de érdekes disszonancia. És érdekes kísérlet is: *a rugalmas színpad* kísérlete. A színpad a nézőtér közepén van és formája, mérete darabról darabra változik. Ehhez képest a nézőtéri székek elhelyezése is. A színész ott ágál a közönség között egy egyszerű pódiumon, szinte meg lehet fogni, érezni lehet a lihegését (mert a játék dinamikája erősen felfokozott). Ez egyrészt izgalmas közvetlenséget ad a játéknak, másrészt persze, egy kissé árt az illúziónak. Mármost ez a reális és fizikailag is közvetlen színészi akció néhány japán fametszetszerű, falra aggatott vászon keretében folyik, minden díszlet, sőt tulajdonképpen bútor és kellék nélkül is olyanformán, hogy amikor hó esik, néhány színpadra rohanó, stilizált öltözetű szolga szórja - zene-kísérettel - a fehér papirost, amikor asztal kell, fehér kendőt feszít az ülők elé, vagy egy telefonnal rohan be, ami-kor erre a kellékre van szükség. Ezek nyilván a kínai színpadról kölcsönzött elemek. Akchlopkoff személyes vallomása szerint, a commedia dell'arte elemeit akarta felfrissíteni. De mint minden színpadelméleti kérdésben: itt is csak a gyakorlat, az értékelhető eredmény a fontos. És ez az eredmény és Akchlopkoff egész rendezői egyénisége: nagyon érdekes.

A darab, melyet játszott, *az „Arisztokraták", a* szovjet irodalom egyik legnagyobb sikerű és legjellegzetesebb terméke. Ezekről és a többi orosz darabról, amelyet láttam, külön alkalommal fogok beszámolni.

Következő számaink tartalmából:

Balassa Péter:
Az Álszentek összeesküvése Szolnokon

Földes Anna: Négyszögek üres térben

Keresztury Dezső:
Illyés Gyula Különce

Tarján Tamás:
A Különc a Nemzeti Színházban

Koltai Tamás:
Képek Sarkadiról

GEROLD LÁSZLÓ

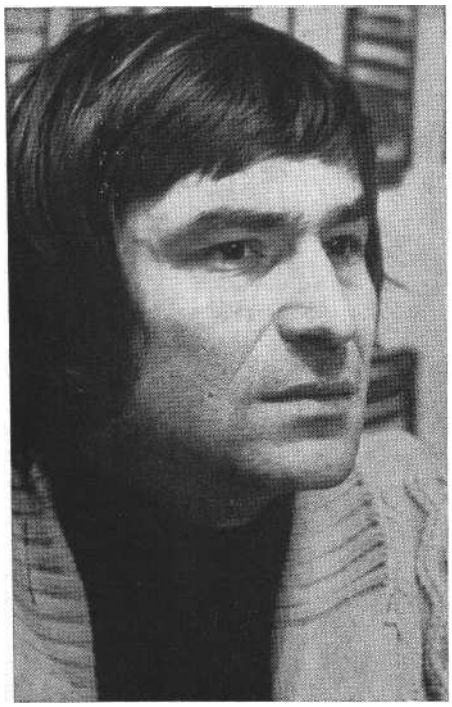
Egy évad Szabadkán és Újvidéken

Négy éve ismét két magyar színház van Jugoszláviában. A Szabadkai Népszínház, a legrégibb állandó társulat, amely 1945-ben Balázs Béla *Boszorkánytánc* című, jugoszláv tárgyú művével nyitott, és a néhány éve alakult Újvidéki Szín-ház, amely először Örkény István *Macskajátékát* vitte színre. Az utóbbi azzal a céllal létesült, hogy a hazai magyar nyelvű drámaírás, a sajátosan jellegzetes színházi profil, a kísérletezések és a hagyományostól eltérő felépítésű (kamara) színház modelljének a műhelye legyen. Ez sokkal összetettebb feladatkör, mint amilyen volt annak idején a tíz évig működő (1949-1959) falu- és tanyacsoportot járó, tájoló topolyai Járási Magyar Népszínházé, vagy amilyen a nagyon rövid ideig egzisztáló, főleg a szabadkaiak tehermentesítésére, a színházi élet gazdagítására s a nagy terület könnyebb bejátszására alakult egykori zombori és zrenjaniní magyar tagozaté. Nem egy évadvégi összefoglaló tárgya, mennyire sikeresen látja el sokágú feladatkörét az új színház, illetve, hogy a kezdeti sikerek után miért torpant meg, mivel azonban a vizsgált idény bemutató előadásai ezt félreérthetetlenül jelzik, az összegzés sem hallgathatja el azt a sajátos paradoxont, hogy olyan szín-házról van szó, amelynek a múltja érdekesebb, mint az 1976/77. évi színházi évad szerinti jelene. *A Macskajáték* szín-háznyitó, korrekt előadását követően az új színházban néhány valóban nagy-szerű produkciót köszönthettünk. Mindenekelőtt Dürrenmatt *Play Strindberg*-jének, Weiss *Mackinpott úr kínjai és meggy*ógyíttatásának és Albee *Nem félünk, a farkastól-jának* megjelenítésével hívta fel magára az állandó társulattal nem rendelkező, a színészeket csak egy-egy szerepre szerződtető színház a figyelmet. Mindhárom produkció jelentős országos és tartományi díjakat hozott a nem-rég alakult intézménynek. Ezekhez az előadásokhoz társult még néhány átlagos színvonalúnak vagy ennél gyengébb-nek mondható produkció *(Mesél a bécsi erdő, Jaj, Apu, szegény Apu ..., Emigránsok, Székek, Mukányi),* amelyek azonban már sejtették, hogy a gyors sikerek után válság következik. S ezt a legutóbbi évad, sajnos, igazolta is. Az Újvidéki Színházzal ellentétben a Szabadkai Népszínház magyar társulatának talán - az utóbbi tíz-tizenöt évben - sohasem voltak hasonló, kiváló nagy előadásai, de színházi mechanizmusuk zavartalanabbul működött, átlagos teljesítményük kiegyensúlyozottabbnak mutatkozott. Lehet, hogy ehhez hozzájárult repertoárszínház jellegük, az, hogy profilja a mindenes színházaké szerint alakult. Nem biztos, hogy ésszerű, de bejáródott képlet alapján áll össze már évtizedek óta egy-egy szabadkai szezon műsora. A bemutatók fele zenés-szórakoztató jellegű, vidékjáró, a másik felét az ún. „komoly" művek képezik. Az utóbbi néhány évben azonban nemcsak az egykor változtathatatlannak vallott arány módosult olyképpen, hogy kevesebb a tisztán szórakoztató igényű elő-adás (operettet már évek óta nem játszanak, s zenés vígjátékokból is egyet-kettőt), hanem ezek között is mind kevesebb a blődli, s több a színvonalas szórakoztatást nyújtó értékes vígjáték. A mű-sorpolitika ilyetén alakulásának eredményeként született meg *a Scapin furfangjai,* a *Liliomfi* - *ez* több, mint száz megjelenítést ért meg, ami itt rekordnak számít -, *A néma levente* valóban kiváló előadása az egyik oldalon, illetve *A kaukázusi krétakör,* a *Győzelem, a Bernarda Alba háza* sikere a „komoly" művek kategóriájában. De a lendületesebb, körültekintőbb hozzáállás, munka eredményének kell tulajdonítani azt is, hogy két éve, hogy szezononként egy-két stúdió-színpadi előadást is tartanak, s az irodalmi és a kísérleti színpad valamiféle szimbiózisát példázó vállalkozással elsősorban a jugoszláviai magyar irodalmat, dramaturgiát próbálják segíteni-népszerűsíteni, meg színészeiknek nyújtanak olyan lehetőségeket, amelyeket a nagy-színpad repertoárműsora eleve nem vagy csak elvétve adhat meg nekik.

A szabadkai előadások színvonalának emelkedő tendenciájába még föltétlenül bele kell kalkulálni azt a tényt is, hogy néhány éve évadonként két-három, Pesten és Marosvásárhelyen végzett, tehetséges fiatal színészekkel bővül a társulat, és ennek folytán olyan műveket is mű-sorra tűzhetnek *(Rómeó és Júlia, Angyal szállt le Babilonba, A néma levente, A kaukázusi krétakör, Trójai nők, Galícia),* amelyeket eddig nem vihettek szín-re. És mivel a szabadkai Népszínház magyar tagozata nemcsak a Vajdaság, hanem talán egész Szerbia egyik legperspektivikusabb társulatává fejlődhet, a következő évadok valószínűleg az eddigieknél is sikeresebbek lesznek, illetve lehetnének, mert ez elsősorban a társulattól függ.

Hogy azonban a módosuló műsorképlet és a főiskoláról érkező fiatalok nem válthatják meg egy csapásra a szabadkai - és a jugoszláviai magyar színjátszást, azt a most éppen a végéhez közeledő évad is igazolhatja. Annak ellenére, hogy két-három valóban jó produkcióval dicsekedhetnek, az idény eddigi hét bemutatója között nincs egyetlen teljes egészében hibátlannak mondható vállalkozás sem.

Noha ebben az évadban eddig Szabadkán kivétel nélkül huszadik századi művek kerültek közönség elé, mégsem mondható el, hogy ezeknek belső, drámai ideje eleve egyértelműen már a pillanatnyi időszerűség kérdését is meg-oldotta, elég egy az egyben színpadra vinni őket ahhoz, hogy a mai néző számára is jelen idejűvé váljanak. Különösen három dráma - Németh László: *Győzelem,* Miroslav Krleža: *Galícia,* Lorca: *Bernarda Alba háza* esetében kellett megkeresni és a megjelenítésével alá-húzni azokat a vonatkozásokat, amelyek segítségével a mai néző megérzi e drámák leheletközelségét. Igen sajátos, elsősorban aZ alkotói viszonyulás intenzitása szempontjából lehet árulkodóan jellemző, hogy mindhárom esetben művek és nézők találkozásának, hullám-hossz-azonosságának lehetőségét a rendezők nem a drámabeli konkrétumok erőteljesebbé tételében, hanem az univerzálisabb emberi mondandó, vonatkozások hangsúlyozásában keresték. Másrészt viszont, mivel valóban a jugoszláviai, s ezen belül a jugoszláviai magyar valóságtól távoli konkrét vonatkozásokról van szó, természetes is, hogy a szorosabb kötődést az előadások az általánosabb momentumok koordináta-rendszerében keresték. Ám dicséretükre legyen mondva, hogy az általánosítás mindig csak a drámák egyedi sorainak holdudvarában, lecsapódásaként mutatkozik meg a megjelenítésekben. Az előadások, még ha a gondolati, érzelmi időszerűség, azonosulás lehetőségét abban a bizonyos elvontabb, általános szférában kutatják és találják is meg, kivétel nélkül az egyes emberekről szólnak, az



Áron Ferenc
Domonkos István Én lenni című darabjában

egyedi történet meredélyén jutnak fel az igazi drámaiság magasságába.

Á mai néző számára Németh László 1941-ben írt Győzelmében érthetően elsődlegesen nem az a lényeges, hogy az író hogyan állt a saját „minőségi-szigetén" szemben kora úri társadalmával, hogyan fedezi fel önmaga számára is az értelmiségi-paraszti világ egymásrataláltságát, hanem hogy egy jobb sorsra érdemes, rendkívüli koponyát hogyan pusztít el a körülötte levők érthetetlensége, húzza le a környezet, a család hínárja; hogyan teszi tönkre a partner életét az önzetlennek látszó önös szeretet, a segítő szándék ellenére is bénító féltés, ha az együtt élők nem tudnak együtt repülni.

A Galíciában, melyet könnyen gondolhatnánk akár háborús drámának is, mivel színtere a galíciai front a hozzá tartozó, elmaradhatatlan kellékekkel, a különféle hadiinformációkkal, fáradt, ideges tisztekkel, visszavonulással, őrséggel, akasztással, ágyúszóval, harci zajjal és megviselt neurotikus közérzet-tel, Krleža számára a háború csak hát-tér, csak keret, csak légkör, amelyben egy lelkiismereti dráma rezdülései lejátszódhatnak. Á dráma központi alakja Horvat kadét, a fiatal, szenzibilis, erkölcsileg makulátlan, gyermeklelkű zongoraművész, aki a lövészárokban is partitúrát olvas, vagy az elsuhanó felhőket nézi, de aki mindinkább megelégeli az embertelen, idegen földön folytatott, céltalan, mocskos háborút, azt a parancsot kapja, hogy akassza föl az öreg-asszonyt, ki eltulajdonított tehenecskéje feletti jogos elkeseredésében leköpte az altábornagy feleségét. Horvat a parancsot végrehajtja, de különben is laza idegállapota teljesen felmondja a szolgálatot, s amikor véres kézzel zongora mellé kényszerítik, hogy az alhadnagyné búcsúestjén játsszon, a kellemes muzsika helyett vad futamok szállnak ujjai alól a tiszti estély résztvevői felé. És a zene lázadásával összhangban Horvat lelki világa is teljesen megbomlik, a búcsúztató általános zűrzavarba, féktelen lövöldözésbe torkollik . . . Á vázlatos tartalmi ismertető mellett a mű dramaturgiai váza is mutatja, hogy a *Galíciában* nem a háborúról, hanem az emberről van szó, a háború csak keret az emberi drámához. Á műben: elején és végén egy-egy nagyjelenet, amikor az öregasszony leköpi a fiatal zongoraművésszel enyelgő bárónőt, és amikor Horvat idegileg teljesen kikészülve fegyverrel a kezében szembeszáll a mulatozó tisztekkel, köztük pedig kamaradrámaszerű két-három szereplős jelenetek: Horvat és a körmét lakkozó, festményeket harácsoló ficsúr, Agramer főhadnagy; a homoszexuális, cinikus, véres kezű Walter főhadnagy és a katonáival törődő gyalogos vadász-kadét; Horvat és Walter, majd Horvat és egyetlen igazi társa, Gregor főhadnagy, valamint a posztoló Podravec közlegény közt - azok a drámai csomópontok, amelyek összekötéséből egy érzékeny lélek lázgörbéje rajzolódik elénk, amelyek a mű tengelyében levő, s hozzánk is legközelebb álló erkölcsi indítékú egyéni dráma, sőt tragikum érlelődésének lépcsőfokai. A történetből elénk ugró dilemma a parancs végrehajtása és megtagadása, a csak eszköz és a tudatos cselekvő, az akasztani vagy az akasztva lenni erkölcsi kettőssége között feszül, s ehhez adja az idegrendszert romboló háború a hátteret Krleža 1918-ban keletkezett drámájában.

Lorca a *Bernarda Alba házát,* ezt a családi tragédiát, ami a dráma tárgya, a családfői zsarnokság elleni lázadást, valaha, a harmincas évek Spanyolországában politikai gesztusnak szánta, de a mű társadalmi jellege is erős nyomatékot kapott. Ma - itt és most - eltűntek a dráma politikai dimenziói és társadalmi vonatkozásai, s a *Bernarda Alba háza* mégsem vesztett drámai erejéből - az egyéni boldogság meggátolása, a szerelem jogának zsarnoki semmibevétele élteti.

Ezért beszélhet a *Győzelem, a Galícia* és a *Bernarda Alba háza* ma másként is ismerősen a nézőkhöz, akikhez éppen erőteljes egyediségük révén kerül gondolat- és érzelemközelbe Sántha professzor, Horvat kadét meg Bernarda Álba lányainak története, sorsa.

A Németh-dráma szabadkai előadására talán mindennél jellemzőbb a záró-jelenet. Sántha Endre professzor - Nagygellért János - az előtérben levő kipárnázott székbe ül, ide vezetik, s a távolba néz, abba az irányba, merre éppen az imént mentek el Ágnes lánya és Ács Laji a faluba . . . csak ül és néz arrafelé, a távolba - s így hal meg. Szinte észre-vétlenül. Egyszerűen becsukódik a szeme, testtartásában is csak alig észrevehető változás történik. Csak egy kissé megesik, ernyedtebb lesz. A test is elomlik, ahogy a lélek, és az akarat tette már jóval előbb. Erről az elomlásról szól ez az elő-adás. Sántha professzor színpadi haláláról a halálszakértők nyilván azt mondanák, hogy ügyetlen, nem tipikus, nem autentikus, de a dráma és az élet, a mi életünkből is ismert, Sántha professzor elrontott, majd elkoptatott, láng nélkül megüszkösödött élete - „Kit az idea arra választott ki, hogy átvilágítson rajta, s ő ahelyett, hogy egyre tisztább, egyre áttetszőbb lenne, behomályosul bánattal, iszappal" - csak ilyen észre-vétlen, elomló halállal fejeződhet be. Már régen eszköztelenül élt - hangsúlyozza az előadás, melyben nem a még egy-szer kijavítható élet fellobbanó harsánysága, hanem a már kijavíthatatlan élet elmosódó pasztellszínei adják az alap-tónust. Ez az előadás, melyet az újvidéki Varga István rendezett, nem a valamit tenni akaró, hanem a már élni is alig kívánó értelmiségiről szól. Nincsenek is benne erőteljes, látványos konfliktusok, inkább tompítottak. Kissé mintha csehovosszomorúra festették volna át a *Győzelmet,* nem is igazi győzelem ez, legalábbis nem a szó kemény, karcos értelmében. Ennek megfelelően a színpad-kép - Hupkó István - többnyire határozatlan körvonalú elemekből, vonalakból, rajzolatokból, fákból, háttérben levő fehér vászonból és vége nincs mélységből áll össze. És a színészi játék is a koncepciót szolgálja. Főleg a Sántha professzort játszó újvidéki vendégművész Nagygellért Jánosnak jól megválasztott gesztusrendszerében, minimumra redukált mozdulataiban, melyből felkiáltó-jelként ugranak elő gúnyosabb, ironikusabb, beletörődőn cinikus hangsúlyok, mozdulatok vagy a gyáva kérdőjelek-ként fel-feltűnő, sovány reményt jelző reménytelen háthalobbanások. Nem érzelgős előadás, de mégis az érzelem síkján

teremthető vele legkönnyebben kapcsolat, amit a közönségnek a vártnál nagyobb érdeklődése - ott is, ahol a színházi közhiedelem szerint a színházból eddig csak a gondűző szórakoztatás kellett - mutat legszebben.

A Győzelemhez hasonlóan a *Galícia* előadásában is jelentős hangulatteremtő szerepet kapott a díszlet, sőt itt is a színpadra hozott fák, ágak segítették megteremteni a mű és a rendezői koncepció sugallta drámai atmoszférát. Azzal a különbséggel, hogy Vladimir Marenic (Beográd) inkább csak részleteiben, mint egészében kifejező színpadképében - néhány fölösleges apró realista elem rontotta el az összképet - a zsinórpadlásról aláeresztett ágkötegek nyomasztó, a pórusokba hatoló, a gondolatot mállasztó, az idegeket szétáztató nedvesség érzetét keltették. Igy teremtve meg az erkölcsi dilemma elé állított ember kiszolgáltatottságának, magáramaradásának kínos, nyomasztó érzetét. Az előadás - a szabadkai társulat eddigi legjobb produkcióit kreáló Virág Mihály rendezte - azonban nem töretlen vonalú, meg-megbicsaklik. Virág a tömegjelenetek, a színpadi tablók értője, amit a kezdő- és zárójelenet itt is szépen példáz, de a közbülső néhány szereplős jelenetek kicsúsznak a figyelme alól. Hogy színészvezetése nem ki-dolgozott, azt kivált a Horvatot játszó színész túlságosan teátrális, patetikus, szenvelgő, a zongoravirtuózt nagy naivan eleve ámokfutónak gondoló Balázs Piri Zoltán esete mutatta meg. Szerencsére két másik színészi teljesítmény némileg menti az előadást. A Gregort alakító Korica Miklós, mert puszta jelenlétével is mindenkinél súlyosabb figurát hoz, kemény, céltudatos, őt nem mállasztja szét az ártalmas nedvesség és a nem kevésbé ártalmas - mert: erkölcstelen - tiszti közeg, emberi valóság. Az alak-formálás apró megfigyeléseiből áll össze Agramer főhadnagyocska alakja. Pásthy Mátyás játéka egy őspéldányt mutat meg a háborús stréber, piperkőc, hazafiasságát fityegtető (holott csak erkölcstelen), a háborúból hasznot húzó figurában.

A Bernarda Alba házát rendező Marijan Bevk viszont úgy próbál meg hű tolmácsa lenni saját koncepciójának, hogy mindhárom felvonásban egy-egy központi esemény, momentum (gyász, menyasszonykészítés, Bernarda és lányainak vacsorája) köré szervezi, össz pontosítja a játékot. A legerőteljesebb talán a második felvonás kezdetének látszatra majdnem idillien üres csevegése, ami valójában robbanó feszültséget leplez, de amit lévén csak a játék közepe, mégsem lehet felfokozni a mindent megsemmisítő detonációig, s ezért a rendező talán az egész előadás legdöbbenetesebb, szánalmasan groteszk jelenetébe vezet át. A majd negyvenéves Angustiast készítik húgai, az egyetlent közülük, aki kijuthat Bernarda börtönéből, de *ez az* öltöztetés inkább bohóc-, mint menyasszonykészítéshez hasonlít, míg végül is otthagyják egy széken állva, felkészítve ugyan, de teljesen magárahagyottan, mert mindenki önmagával van elfoglalva, saját soha el nem jövő esküvőjére-menekülésére gondol. Angustias viszont, akinek a legboldogabbnak kellene lennie -- a legszerencsétlenebb, szánandó magáramaradottságában tépdesi krepp-papír boldogságának kezében levő jelképes krepp-papír darabocskáit. Torokszorítóan emberi jelenet, akárcsak a harmadik felvonásbeli, amikor a lányok feküdni mennek, és a háttérben megjelenik az öt vetkőző nő sziluettje, de a látvány erotikáját erősen tompítja annak a megmutatása, hogy egy-egy odúba vannak bezárva, csak annyi történik, hogy közös nappali börtönükből éjjeli magánzárkájukba távoztak. Sajnos, színészileg ez az előadás sem kiegyensúlyozott. Jónás Gabriella Adelájának iránya, célja, mondatainak, gesztusainak határozottsága van. Kerekes Valéria Magdalenája a célratörő lázadóból már önmagával és másokkal szemben egyformán cinikussá változott. Ábrahám Irén púpos Martiriója pedig egyszerre szánandó és félelmetes tragikusságával tűnik ki. Ám *Karna* Margit Bernardája túlságosan csak a hangerővel operáló, kétszínűségét, önmagának is kényszer zsarnokságát soha el nem áruló egy-síkúra sikerült, s ezzel a feszes előadás drámai egyensúlya nem elég meggyőző.

A Győzelemmel, *a* Galíciával, *a Bernarda Alba házával* a néző az őt is érinthető egyéni tragédiák síkján kerül kapcsolatba, a műsor másik két darabja, Peter Hacks *Amphitryonja* és Arbuzov *jó reggelt, boldogságja* ezzel szemben, nyilván, mert *a* vígjátéki hatáshagyomány ezt különben is úgy sugallja, nem az alakok, a történetek egyediségével, hanem ellenkezőleg, bizonyos általános tanulságokkal hathatna közönségére. De nem hat. Legkevésbé azért, mert a vígjátéknak nem erős oldala az érzelmi azonosulás kiváltása, inkább mert az előadások víg-játéknak is felemásak. *Az Amphitryon*ban kevesebb kivetnivaló van, korrekt, de túl sima, ötletek híján készült, csak nézhető, de vele semmilyen kapcsolatba nem kerülhetünk. Míg Arbuzov zenésre szentelt lírai vígjátéka ihatatlan lőre,

Jelenet Kopeczky László Don Juan **utolsó kalandja** című darabjából

csupán egyetlen felvillanó jelenettel, amikor egyik betétdal illusztrálásaképp emberbábok mozognak a színen, de ez az egész bábostörténetből logikusan kibontható dimenzió, az emberek marionettszerűségéről, csak hamvába holt ötlet, nem koncepciót meghatározó erejű leitmotívuma is az évad leggyengébb előadásának.

A jugoszláviai magyar drámairodalmat egy bohózat és egy monodrámává hangszerelt vers-próza összeállítás képviseli az évad műsorában: Kopeczky László *Don Juan utolsó kalandja* és Domonkos István: *Én lenni* című műve az évad két, mindjárt tegyük hozzá, sikeres hazaija.

Kopeczky a jugoszláviai magyar humor legjobb művelője, több vígjáték és bohózat szerzője, aki majd két évtizednyi drámaírói próbálkozás után végre színpadra jutott. Sajátos paradoxon ez, főleg ha tudjuk, hogy sokáig a szabadkai műsor felét éppen vígjátékok és bohózatok tették ki, s ezek nem is mindig a legjobb választásról árulkodtak. *A Don Juan utolsó kalandjának* osztatlan sikere ezért is jelentős. Megmentette a színpad számára *azt az* írót, aki gondolatban talán már örökre lemondott a megjelenítés keserűszép pillanatáról. Kopeczky bohózata, akár általában humora, egy bizarr ötlet szellemes kibontása. Az alap-ötlet puszta játékosságot sejtet - a gátlástalan csábító, ahogy a hagyományban Don Juan alakja él, anélkül marad, ami csábításának legfőbb eszköze. Mi sem természetesebb, mintsem hogy a sok érdekelt nő hadjáratot indít annak a bizonyos tagnak az előkerítésére. És ezzel egy-szerre visszájára fordul a csak kacagtatónak látszó morbid ötlet. Többé már a bohózat teljes menetében nem a csábítóról van szó, hanem azokról, akik olyan szívesen áldozzák fel magukat, bűnbe viszik a másikat, de saját élvhajhász könnyelműségüket szemforgató módon szeretnék titkolni. Az ő karikatúrájukat rajzolja föl sok elmés bukfenccel, játékos rímmel, nyelvi sziporkával, reneszánsz életességgel az író. Műve nélkülöz minden okító, feddő szándékot, nagy-szerűen szórakoztat, de mégis több szórakoztatásnál. S ebben része van ifj. Szabó István játékos rendezésének és az egész produkció tónusát, atmoszféráját meghatározó jelmezeknek, amelyek Anna Atanackovicot dicsérik, s nemkülönben a felszabadult színészi játéknak. Látszólag meghökkentően szabadszájú, szabadkezű előadás ez, holott sohasem csúszik obszcenitásba, s minden „színházban nem illik"-jének jellemteremtő és leleplező funkciója van. Például, amikor a felvonuló nők között a legszemérmesebbnek mutatkozó Donna Agatha, aki csak a litániára gondol, meglátja a háromdimenziós rajzzal ékesített anatómiakönyvet, s benne az elveszett „ékesség" képi mását, elájul, de közben gondja van, hogy ne akárhova, hanem a könyvre zuhanjon - kéjes mosollyal elárulva magát. Vagy pedig amikor a „szörnyű rosszullétből" magához tér, álszemérmes szerepjátszása szerint az iránt érdeklődik, „nem a tisztítótűz penitenciáját tölti-e" - először saját, szintén alig fedett melléhez nyúl, szerepjátszásából egészen kiesve megigazítja - „Élek? .. . Tényleg!" - s ez a mozdulat inkább karikírozó, semmint ízléstelen. Elárulta, hogy ÉL, hogy NŐ, s nem álszemérmes templomkőkoptató, aminek látszani szeretne. Sok ilyen apró jelenetből építkezik az előadás, melynek színészileg legemlékezetesebb teljesítményét a Hircant, Don Juan csavaros eszű, mókás szolgáját alakító Áron Ferenc nyújtotta.

Ő a fő és egyetlen hőse a Domonkos István verseiből és publicisztikájából formált monodrámának, az *Én* lenninek is. A cím egyszerre jelzi a hamleti létdilemmát, s azt is, hogy ez a kérdés ezúttal sajátos eltorzult nyelvi, főnevesített, huszadik századian groteszk és maian igaz nyelvét, azonosságát vesztő, de emberi méltóságához körömmel, foggal ragaszkodó vendégmunkás-változatban jelentkezik. A modern kiűzetés érzete és az ez ellen viaskodó emberi-költői motívumok erőteljesen meghatározzák és keményre, karcosra formálják Domonkos egész líráját, sőt publicisztikáját is szépprózáját is. Ezért teljesen logikus, hogy Franyó Zsuzsa dramaturg az opusz gerincét jelentő Kormány-eltörésben című verset a monodráma tengelyévé is választotta, s hogy köré Domonkos riportkönyvéből szervezte a kiegészítő részeket. Az írót és a nagy-város forgatagába vetődött, ott elvesző, de mégis identitásért küzdő - „Én len-ni . . ." hirdeti minden részben néhányszor - vendégmunkást az átmenetek és az azonosulások erejével állítja már majd félszáz előadásban érlelődő, lelkes, főleg fiatal közönsége elé a fiatal színész. Összekapcsolja így a mélyen emberi problematikát a színművészet és a hazai irodalom szimbólumszerű egységébe.

A Don Juan utolsó kalandjának és az *Én* lenninek egyértelmű sikere a hazai művek iránti érdeklődést példázhatja a színházak számára. Sajnos, az Újvidéki Színház négy év alatt még egyetlen hazai művet sem vitt közönsége elé. De ebben a szezonban a régebbi sikerek is elmaradtak. Eddig mindössze két bemutatót tartottak. Ezek közül Joseph Kesserling *Arzén és levendula* című krimiparódiájáról szinte semmi jót sem lehet mondani, se krimi, se paródia. Murray Schisgal egykor nagy sikerű műve, a *Szerelem, ó !* előadásában viszont csak a szándék érződik, hogy az évtizeddel ezelőtti sikerdarab új koncepcióban kerüljön bemutatásra. Ugyanis, amikor a kezdőjelenetben a brooklyni hídfőn Milt rátalál régi osztálytársára, Harryre, és eldicsekszik, hogy milyen jól megy sora, kérkedve mutogatja új ruháját, új óráját, még szagosra dezodorált hónalját is megszagoltatja az éppen ön-gyilkosságra készülő Harryvel, akkor az egyszerre rosszul lesz, odarohan a hídkorláthoz és elhányja magát. Ez a kellemetlen és nyilván a nézőtérre is kellemetlenül hatni akaró momentum jelezte azt az utat, amin a rendező, Radoslav Doric (Beograd), aki már ezen a színpadon két, pontosan ebben a stílusban keménnyé-kegyetlenné formált elő-adással *(Play Strindberg* és *Mackinpott úr . . .)* országos sikert aratott, elindul-hatott volna. De megrekedt az egyetlen jelenet jelezte szándéknál, s így az emberi kapcsolatok brutalitása, drasztikussága helyett a kommersz vígjátékok kommersz megoldásaiba csúszott. Kár, mert úgy az ügyes darab elővétele is értelmét vesztette, bemutatása műsor-politikailag nem vált indokolttá, hiszen melyik színháznak lehet célja mások egy-kori sikereinek halvány megidézése.

Május végén, mikor ezt az összefoglalót írom, még tart az évad, Szabadkán több, mint egy hónap, Újvidéken ennél kevesebb van hátra a nyári szünetig. De csak Újvidéken lesz bemutató: Katajev *A kör négyszögesítése* kerül a közönség elé, Szabadkán már hivatalos bemutató nem lesz, vidékjárás során azonban már közönség elé jut a szeptemberi szezon két nyitó előadása, Goldoni *Két sír szolgájának* zenés változata és a vajdasági magyar szerző, Barácius Zoltán *Fagy-**pont** alatt* című drámája.

GYERTYÁN ERVIN

Molnár Gál Péter: Emlékpróba

A hetvenes évtized eddigi esztendeinek valóban kiemelkedő színházi eseményei nem annyira a világot jelentő deszkákon, mintsem a könyvekben láttak napvilágot. Úgy látszik, van abban valami törvényszerű, hogy a gyakorlat pangása is pezsdítőleg hathat az elméletre, s ahogy a német mizéria provinciális valóságából a klasszikus német filozófia csodálatos tüneménye nőtt ki, úgy alakulnak ki a szemünk láttára a magyar színház - mondjuk finoman - stagnálásából a magyar színházelmélet és színháztudomány jelentős teljesítményei. Katona Ferenc, Vekerdy Tamás teoretikus munkái után, most Molnár Gál Péter könyve jelentkezik azzal az igénnyel, hogy a színháztudomány egy fontos területén törjön utat, teremtse meg a módszertani alapokat. Az *Emlékpróba* jelentősége ugyanis nemcsak abban áll, hogy a magyar színháztörténet egy jelentős alakjának - Gellért Endrének - életútját és életművét monografikusan feldolgozza, hanem abban is, hogy megalkotja a színházi rendező monográfiájának a modelljét - amely tárgyánál és jellegénél fogva különbözik *az írói*, a zenész, a képzőművész (tehát a maradandó tárgyi relikviákat maguk után ha*gyó* alkotók) monográfiáitól; kidolgozza specifikus kutatási módszereit és irodalmi feldolgozásának formáit. Hiszen ha e vállalkozás előzményeit keressük szakirodalmunkban, akkor is Molnár Gál Péter előző munkáival - rendezőportréival -- találkozunk elsősorban. De már kritikáiban megtaláljuk azokat az alap-elveket, amelyeken nagyobb lélegzetű munkái is felépülnek.

Molnár Gál ugyanis az a magyar színikritikus, aki - egyszer ezt is le kell írni már - csapongásai, olykor szeszélyes és kiszámíthatatlan (vagy kiszámítható) rögtönzései ellenére is, elsőnek és a legkonzekvensebben szakított a színházi kritika irodalmi iskolájának felfogásával, és tevékenységének középpontjába az önálló és alkotó művészetként felfogott színjátékot állította. Ennek megfelelően dolgozta ki a maga leíróan elemző módszerét, amely a színház sajátos (és nem irodalmi) tárgyiasságából indul ki, azt rögzíti és elemzi-értelmezi, annak teljes tárgyi komplexitásából jut el a művészi gondolatig és értékig. Más szóval a színházi totalitást igyekszik megragadni, amelyben a különböző tényezők helyét és értékét éppen az egész, az összhatás határozza meg, s amelynek középponti alkotó művésze ennek következtében a rendező.

Molnár Gál ezzel a színházon belüli szemléletével iskolát teremtett a magyar színikritikában. Ravaszul teremtette meg. Nem bocsátkozott teoretikus csatározásokba, tartózkodott nézetei, ars poeticája elvi kifejtésétől, egyszerűen bemutatta: így is lehet ezt csinálni. S ezzel követőkre talált. Sőt az egész magyar színházkritikát megtermékenyítette.

Ám amíg a folyamatos kritikában időben még jelen levő alkotásokról van szó, ami lehetővé teszi a módszer megkívánta ellenőrzést és a vitát, a letűnt idők nyomába szegődő színháztörténész - és olvasói - számára ez a kontroll már nem áll rendelkezésre. A félig kortársi alkotók esetében - mint Gellért Endrénél is - legfeljebb emlékeink hitelesítő próbáját idézhetjük fel. Ám a művészi emlékezés egyik sajátossága -- legalábbis az átlagnézőt illetően -, hogy sokkal inkább rögzíti az élmény emócionális hatását, szintetizálódott ítéletünket, mintsem azokat a konkrét eszközöket, megoldásokat, amelyek az összhatást megteremtették. Évtizedekig visszaemlékezünk egy „feledhetetlen előadásra vagy színészi alakításra, de ha ránk kérdeznek, hogy mit is csináltak a színpadon, nehezen tudunk néhány elmosódó impresszión és általános jelzőn túlmenő konkrét választ adni rá. A kultúrhistória feljegyzi a színház kimagasló mestereinek nevét, de disztingválni közöttük legfeljebb ha a korstílusok általánosságaival tud. S hogy személyes példát mondjak, Molnár Gál *Emlékpróbája* számomra is komoly cmlékpróba volt, hiszen Gellért működésének jelentős része egybeesett kezdő s még a színházzal is rendszeresen foglalkozó kritikus éveimmel. Nem egy rendezése nagy élményem volt. S könyvét olvasva, mégis az volt az egyetlen szomorú tapasztalatom, mennyire nem emlékszem arra sem, amit pedig élményem-ként őrzök az emlékezetemben.

A modern színháztörténet - amelynek Molnár Gál Péter rangos hazai képviselője - megkísérli, hogy hadat üzenjen ennek a színházi mulandóságnak. Vagyis kutatásainak, felidéző törekvéseinek homlokterében az áll, hogy rekonstruál-ja, mi is történt - mi is történhetett - a valamikori színpadon. Rendezőpéldányok, vallomások, feljegyzések, ügyelői jelentések, pletykák s persze kritikák - és nem utolsósorban intuíciója, beleélő, kombináló képessége - segítségével kísérli meg a színpadi valóságot tényszerűen rekonstruálni. Szavakkal lekottázni - lévén, hogy színházi hangjegyeket nem ismerünk - azt, ami a szem és a fül élménye volt. Ez természetesen a toll hajlékonyságát, kifejezőerejét is megkívánó vállalkozás. Sőt - bár látszólag paradox - a színházcentrikus kritika több láttató erőt, sugallatosságot követel meg művelőjétől, mint az úgynevezett irodalomcentrikus, amelyről tapasztalatból tudjuk, hogy bikkfanyelvvel, szakkifejezésekkel sakkozva is művelhető. A színpadcentrikus kritika viszont rákényszerül a stílus lehetőségeinek kiaknázására, hiszen a tárgyiasságot éppúgy fogalmi eszközökkel kell megjelenítenie, mint ahogy a belőle fakadó emócionalitást érzékeltetnie. S ez már irodalmi feladat is.

Molnár Gál birtokában van ezeknek az irodalmi eszközöknek. Jelenetleírásai élnek, elemzései olvasmányosan meggyőzőek. De - hogy könyvének kisebb jelentőségű, de mégiscsak meglevő negatívumairól is szóljunk - olykor meg is részegedik ettől a hatalmától, s mint egy megejtő orgánumú színész gyönyörködik a hangjában. Helyenként ezért kissé bőbeszédű, pepecselő, sőt fecsegő. A szerkesztői húzások javára váltak volna könyvének. Mégis bocsánatos bűn ez, ha meggondoljuk, milyen hallatlanul alapos filológiai búvárkodás előzte meg ezt a munkát, és a személyes tapasztalatok, emlékek, reflexiók milyen tartalmas tárházát aknázta ki. Olyan bőséget teremtett, amely már önmagát is zavarba hozta. Úgy érezte, mindent el kell mondania, s ez néha eklektikussá teszi a könyvét. (Mert lehet, hogy Molnár Gálnak igaza van, amikor a stílusegység követelményének túlzó képviselőivel szembeszáll, de azért van tényleges eklekticizmus színházban is és tollforgatásban is.)

Úgy is mondhatnánk, hogy a tudományos objektivitásra irányuló törekvés olykor tusakodik benne azzal a nemcsak ki- (mert kihegyezésre szükség van), de túlhegyezett és nemegyszer fegyelmezetlen szubjektivitással (ami miatt kritikusi tevékenységében is támadt már galibája), s amely egy *bon mot* kedvéért nemegyszer a felszínes impresszionizmus, sőt a személyeskedésig elmenő elfogultság elemeit is beleviszi okfejtéseibe.

Ám éppen a vállalt módszer és a vállaló személyiség e küzdelméből fakadnak a könyv kimagasló értékei is. Hiszen Molnár Gál korábbi könyve, az *Izgága színház az* avantgarde színházhoz intézett szerelmi vallomás volt, a kamaszos szerelem minden elfogultságával és szertelenségével, és aligha engedte sejtetni, hogy következő és eleddig legjelentősebb munkájának hőse és témája éppen az olykor meiningenizmussal, naturalizmussal gyanúsított, de mindenképpen az illúziószínházat képviselő, fegyelmezettségével kimagasló Gellért Endre lesz. A „realizmus" diadala - amely úgy látszik, nemcsak a művészetben, de a tudományban is érvényesülhet -, hogy Molnár Gál ezt a papírforma szerint színházi eszményeitől távol álló rendezőt is ilyen bensőségesen, hitelesen, sőt szeretettel tudta meg-idézni. Úgy, hogy Gellért pályájára való rálátása is gazdagodott, színesedett, mélyebbé vált a szembenállásnak, a viaskodásnak ettől a feszültségétől, és - úgy érzem legalábbis - Molnár Gál művészi horizontja és szemlélete is teljesebb, át-fogóbb, irányzatos előítéletektől és elfogultságoktól mentesebb lett munkája következtében. Eljutott addig a felismerésig, hogy a modern irányzatok, az attraktivitás és stilizáció új formái sem semmisítik meg a színházi illúziót - ha úgy tetszik, az illúziószínházat -, hanem korszerűsítik lehetőségeit; hogy a szín-ház fejlődése is a különböző stílustörek-vések békés, versengő, egymást megtermékenyítő koegzisztenciáját feltételezi; hogy a színházi érték fogalmát nem lehet kizárólagosan az ügyeletes irányzatokhoz vagy divatokhoz kötni; s hogy a múlt értékei olyan lépcsőfokok, amelyeket nem lehet megkerülni a jelen problémáinak és a jövő távlatainak megoldásához illetve meghódításához.

Az a kép, amelyet Molnár Gál Gellért Endréről felrajzol, úgy érzem, meggyőző és hiteles. De mindenképpen az a kép, amely Gellért Endréről fennmarad az utánunk következők számára. Hiszen nem lapozhatnak bele „összegyűjtött műveibe", nem tekinthetik meg alkotásainak kiállítását, hogy rektifikálják azt, amit esetleg korrigálandónak vélnek benne, s fogyatkozik azok száma is, akik *az Emlékpróbát* emlékük próbájának vethetnék alá. A színháztörténész, akinek munkáját csak a kortársi kritika kontroll-ja kíséri, tehát kiváltságos helyzetben van. Gellért Endre munkásságát az utó-kor nem értékelheti át, nem finomíthatja, árnyalhatja, nem mélyítheti el vízióját róla (mint mondjuk Adytól, Bartókról, Derkovitsról), úgy marad fenn, ahogy monográfusa megörökítette. (Vagy monográfusai megörökítették.) Ez a színháztörténész különleges felelőssége. Hiszen a későbbi korok legfeljebb elvei, adatszolgáltató alapossága, logikája alapján ítélhetik meg munkáját - de nem a tárgyával való szembesítésben. Ezért arról a rejtett „színiesztétikáról" is szólnunk kell, amelyet a különböző „esszé-betétekben" fejt ki a szerző a színház különböző komponenseinek a szerepéről, s amelyek - ha egyes részkérdésekben talán lehet is vitatkozni, s ha olykor ki is lógnak a könyvből - a maguk egészében á huszadik századi színházelmélet kor-szerű szemléletével hitelesítik monográfiáját.

Vannak munkák, amelyeket joggal mondunk hiányt megszüntetőnek. Molnár Gál könyvére is elmondhatjuk ezt, bár ugyanúgy - s ez nem kisebb elismerés - hiányt teremtőnek, hiányt tudatosítónak is nevezhetnénk. Éppen eredményeivel hívja fel a figyelmünket színház-tudományunk elmaradottságára, fehér foltjaira, sőt nem egy esetben „színháztalanságára" is. S egyben arra is, hogy miként láthatunk hozzá e hiányok leküzdéséhez.

E számunk szerzői:

BREUER JÁNOS a Magyar Zene főszerkesztője

BŐGEL JÓZSEF a Kulturális Minisztérium Színházművészeti Osztályának főelőadója

ELBERT JÁNOS a Nagyvilág rovatvezetője

CSERJE ZSUZSA az Irodalmi Színpad rendezőassziszlense

EMŐDI NATÁLIA a Nemzeti Színház dramaturgja

FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője

GEROLD LÁSZLÓ újságíró, az újvidéki Magyar Szó munkatársa

GYERTYÁN ERVIN esztéta, a Magyar Filmtudományi Intézet főmunkatársa

LUX ALFRÉD az OPI munkatársa

MÁRIÁSSY JUDIT újságíró, az Élet és Irodalom szerkesztője

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PETERDI NAGY LÁSZLÓ a Színházi Intézet főmunkatársa

PÓR ANNA táncesztéta

RAJK ANRDÁS újságíró, a Népszava munkatársa

SIKLÓS OLGA a Magyar Rádió rendezője

BŐGEL JÓZSEF

A II. Országos Díszlet-és Jelmezterv Triennálé

Miskolc, 1977

Zavarba jön, aki az elmúlt évtizedek díszlet- és jelmeztervezési törekvéseitől - általánosságban - be akar számolni. Köztudott, hogy a világ színházművészetében e század eleje óta tart a reteatralizáció, azaz a színház visszahelyezése saját jogaiba, még pontosabban: öntörvényűségének megvalósítása, továbbfejlesztése. Mindennek következtében erősebben fejlődtek azok az összetevői, amelyek révén az öntörvényűség legjobban megteremthető, tehát a rendezés művészete, a színészi játék új és új elmélete és gyakorlata, valamint a színpadi tervezés művészete.

Ne legyünk túlzók vagy háládatlanok. Ez utóbbi ugrásszerű fejlődésére nem kis hatást gyakorolt a modern dráma-irodalom sok új tendenciája. A realista (újabban a naturalista vagy neonaturalista), a szimbolista, a konstruktivista expresszionista tervezői vonulatok írói ihletettségűek is voltak, s aligha magyarázhatók meg pusztán tervezőművészi fantázia szüleményeiként. De a fel-sorolt irányzatok egyúttal kapcsolódást jelentettek képző- vagy iparművészeti törekvésekhez, stílusirányzatokhoz is, s így a végső összegezés még nehezebb. S aztán a közelmúlt váratlan fordulatai: a reteatralizáció nem is kevés színházművészeti irányzatnál azt kezdte jelenteni, *hogy* minél egyszerűbb játékteret kell teremteni a felfokozott eszköztárú színjátszásnak, olykor a legegyszerűbb jelmezekkel, „munkaruhákkal" együtt. Úgy látszott, hogy az ilyen esetekben a folyamat mintegy „felfalja egyik legkedvesebb gyermekét", a szcenográfiát.

A folyamat - a színházművészet autonómiájának megteremtése és továbbfejlesztése - visszafordíthatatlan. Minden öreges bölcselkedés nélkül is világos, hogy a komponensek együttes fejlődése a kívánatos, hiszen a színházművészet összetett művészeti tevékenység és csapatjáték, egyes részeinek kiemelése, erőszakolt túlfejlesztése aberrációkat szül a kétségtelen eszköztár-gazdagítási folyamatok ellenére is. A színpadi tervezőművészetnek kapcsolódnia kell a nagy rendezői törekvésekhez, a legfrissebb

képző- és iparművészeti tendenciákhoz, s árgus szemmel kell figyelnie a fénytechnika eredményeit, korunk izgalmas anyagfelfedezéseit, hogy mindezekkel szoros összefüggésben megteremthesse a maga viszonylagos önállóságú művé-setét, az egészhez, a színházművészethez képest részművészetét.

Ebben a tekintetben alighanem dr. Vladimir Jindrának, a prágai Károly Egyetem szcenográfiai tanszéke egyik vezető egyéniségének van igaza, aki az ez év júniusában Pozsonyban tartott szcenográfiai konferencián kifejtette: a díszlet- és jelmeztervező kétségtelenül felhasználja kora képző- és iparművészeti elemeit, eszközei-, stílusjegyeit. Nagy fantáziával bánik a fényhatásokkal, a különböző új technikai eszközökkel, anyagokkal, eljárásokkal. De mindezek végső eredményeképpen a színpadon (díszletben, színpadképben, jelmezben, ruhákban) valami esztétikailag egészen új jön létre, amely ilyen minőségében már nem képző- és iparművészet, nem technika, hanem *öntörvényű színpadi tervezőművészeti alkotás.* Öntörvényűsége azonban viszonylagos is egyúttal, mert e művészeti alkotófolyamat (és terméke) része a színpadi produkciónak, s attól semmilyen vonatkozásban nem függetlenítheti önmagát. (Ha ezt megteszi, akkor jönnek létre az öncélú színpad-képek, a külön tapsra ingerlő ruhák, díszletek, terek, következésképpen az öncélú demonstrálások, kiállítások is!)

Ezt vallják már azokban az országokban (és színházművészeti fórumaikon), ahol a színpadi tervezőművészetnek jelentősebb múltja és jelene, elméleti összefoglalása, irodalma, főiskolai-egyetemi képzési intézménye van, s ahol tiszteletben is tartják ezt a fentebb emlegetett autonómiát, viszonylagos öntörvényűséget. Az ilyen országokban - mint például Csehszlovákiában, Lengyelországban, az NDK-ban, a Szovjet-unióban, egyre nagyobb felzárkózással Romániában és Bulgáriában -- gazdag vagy fejlődő oktatási rendszer van, kritikai tevékenységgel és nemzetközileg kifejlesztett, értékelt kiállítási programmal párosulva.

Mindezt szükséges volt felvázolni ahhoz, hogy az 1977 tavaszán megrendezett, immáron második miskolci Országos Díszlet- és Jelmezterv Triennálét megfelelő gondolati koordináták közé tegyük, azaz: nagyobb kitekintéssel általánosabb érvényű megállapításokra jussunk, s ne csak egy kiállítás szűk értékelését adjuk. E Triennálé átmeneti helyzetet, állapotokat tükröz, mondhatni, útban a viszonylagos önállóság felé. Tény, hogy ez az országos seregszemle már a második, s így puszta létével is azt tükrözi, hogy „megindult valami" nálunk is. A tervezőművészeti szakma külön és átfogóan tudja demonstrálni önmagát. Mindezt egy olyan műhely-munka eredményeképpen, amely jó-szerivel egy évtizede folyik már, s amelyről szükséges egy ilyen cikk keretében is - végre - említést tenni. Akadtak ugyanis tervezőművészek - az egy évtizede megszűnt hajdani tervezőképzés oktatói és tanítványai, szövetségben a még régebbiekkel, az előrelépni szándékozókkal --, akik irányító, értéket felfedező, meghatározó szerepben fáradhatatlanul ott voltak és vannak ma is a színpadi tervezőművészetet demonstráló kiállítások megrendezésénél, kiadványok, könyvek szerkesztésénél, írásánál.

Tevékenységük bizonyos elméleti kérdések tisztázását (vagy legalábbis az ilyenre törekvést), a viszonylagos autonómia kiharcolását jelentette. Az idén a régebbiekhez képest még szerencsésebb összetételben, hiszen a Triennálé zsürijében a Színházművészeti Szövetség Szcenikai Szekciójának vezetőin, vezető művészein kívül ott voltak a Magyar Színházi Intézet és a szakkritika vezetői, elméleti munkatársai, képviselői is. Az utóbbi három év termésből válogattak; a mérce az öntörvényű kifejezőerő s eme erő, fantázia kompozíciós kereksége, befejezettsége volt. A hazai és a nemzetközi elméleti irodalomban és kiállítási gyakorlatban egyaránt elfogadott ún. tervezőművészi „koncept art"-okat válogattak ki javarészt. Volt idő, amikor ezt a kiállítási gyakorlatot és könyvszerkesztési tevékenységet is kárhoztatták. Nem vitás viszont, hogy annak a bizonyos részleges autonómiának egyik legfontosabb eszköze a tervezőművész színpadkép- és jelmezvíziója, s ezt kiváltképp olyan színházművészeti életben, gyakorlatban illik tudomásul venni, ahol ez a százados szabadságharc még a középúton van, a szónak több értelmében is.

S ha ezek a vázlatok nem túlságosan *csak* festőiek, akkor *az* úgynevezett dinamikus tervek megvalósulásai is. Nemcsak pillanatképet adnak térről, jellemről, szituációról, konfliktusról, hanem sok-sok asszociációs (gondolati) lehetőséget is megteremtenek, párosulva az alkotóknak korról, témáról, a társadalom és a lélek alkotóelemeiről, mélységeiről formált képzeteivel. Probléma csak akkor van velük, ha alkotóik nem tudnak eléggé elválni saját képzőművész (vagy ritkábban iparművész) énjüktől, múltjuktól. Ez az én *(vagy* múlt) nem egyszer akarattalan, s még a képzettség minőségében sem gyökerezik. Á Leningrádban nemrég végzett Kállai Judit és Körösi Sándor tervei (s nem a makettjei) még inkább könyvillusztrációként hatnak, nem érezzük a térbeliséget, a mozgásirányt, a szónak többféle értelmében. Fekete Mária egyetlen terve is ilyen, holott tőle már dinamikusabb vázlatokat láttunk - régebben. A festőnek is jelentékeny Szinte Gábor díszlettervei (pontosabban: színpadkép vázlatai) érdekes és emlékezetes festmények, teret (s annak arányait) kevésbé érzékeltetnek.

Á tervkészítés, a tervezői „koncept art"-ok jó mesterei viszont Schäffer Judit, Jánoskúti Márta, Gyarmathy Ágnes, Vágó Nelli valamint Csányi Árpád, Jánosa Lajos, Keserű Ilona, Koós Iván és Székely László minden értékelés vagy kiemelési szándék nélkül, pusztán az alkotói munka demonstrálása szempontjából. Schäffer *Karnyónéjában* ott vibrálnak azok a gondolatok, képzetek, asszociációk, amelyeket a művész-nő a figuráról, *az* azt megteremtő Törőcsik Mariról, a korról, a mai „karnyónéságról" tud. Jánoskúti Márta még azt is beleviszi a Vallejo-darabhoz készített terveibe, amit nem megrovásképpen mondjuk - a rendező és gárdája kevésbé tudott megvalósítani, azaz a groteszk jelleget. Keserű Ilona *Erdő-tere (a* kaposvári Osztrovszkij-bemutatóhoz) sugározza rendezője és saját (végső soron közös) szemléletét a műről, szituációiról, konfliktusáról. *Az Erdő* említett összetevői - mai, modern olvasatban - elképesztően abszurdok, s akkor ezek „kijátszásához" valóságos manézs kell. Jánosa Lajos két ízben is tervezett díszleteket Hernádi-bemutatóhoz, s mind a kétszer eltalálta a megfelelő színpad-képet: *A tolmács* és a *Bajcsy-Zsilinszky Endre* című darabok modelldrámák, szellemi sakkjátszmák, ide is manézs kell, de festőibb kivitelben, az utóbbinál pedig a cirkuszszínház elemeit vagy a bábszínház jellegzetességeit is felhasználva.

Említhetnénk itt még Gyarmathy Ágnes „rongykollekció-tervét" *a La Mancha lovagjához,* Székely László kiváló térépítkezéseit, amelyek ismét kort, at-

moszférát, szituációt idéznek, illetve teremtenek meg (kiváltképpen eredeti-nek tartjuk *A revizorhoz* készített szín-padképtervét) s a külön tanulmányt érdemlő Koós Iván-terveket, mindenekelőtt a gyermekrajzokat idéző, *A katona története* című Sztravinszkij-műhöz készített, vázlatként ható, de erőteljesen kifejező víziókat. Ezekben mind több van, mint egyszerű festőművészeti teljesítmény vagy grafikai skicc. S még egy érdekes példát: köztudott, hogy Mialkovszky Erzsébet gyakran csak az úgy-nevezett festőiség követője terveiben, azok megvalósításaiban. Amikor azonban többre sarkallják rendezői, akár erudíciójuk segítségével, akár korszerű koncepciójuk révén, akkor olyanokra is képes, mint a *Holt lelkek* realista kisremekei, a kort és jellemet végső kifejletben rögzítő hivatalnokfigurák.

Á tervek többsége tehát „igazi" szín-padművészeti „koncept art", bár nem kevés számban akadnak még festészeti vagy rajztanulmányok, olykor iparművészeti (vagy inkább iparos) teljesítmények is. Nem vitás, hogy a magyar tervezőművészetnek a következő időszakban még jobban és egyértelműbben meg kell küzdenie relatív autonómiájáért. Ezt akkor fogja megtenni, ha alkotóművészetének demonstrálására többfajta eszközt használ majd, mint a különben ebben a tekintetben is haladást mutató II. Triennálén tette. Igaz, a miskolci kiállítássorozat mindig tervközéppontú lesz, hiszen így alapították, tervek bemutatására alkalmas elsősorban. Ennek is van jogosultsága, ám a „koncept art" másképpen is rögzíthető. Elengedhetetlen a különböző fotók alkalmazása, s ezért örültünk például a szegediek vagy Székely László fényképészeti „önmegörökítéseinek", hiszen egy-egy fénykép mindig csak a színpadképet, esetleg egy szituációt, karaktert „kap el", de a legjobbak képesek a tervező legfontosabb és legsajátosabb gondolatait, törekvéseit rögzíteni.

Ezzel tulajdonképpen új leckét is adtunk fel fotósainknak, színházi vezetőinknek, rendezőinknek. Elképesztő, hogy általában miként állunk a szín-házművészeti alkotások megörökítése terén, hogy mennyire rendezetlen, tisztázatlan sok-sok dokumentálási feladat. Ezek java részét alig lehet kodifikálni, előírni, hiszen nagyobbrészt természetes, a józan ész által parancsolt feladatok ezek. Színpadképeket, jelmezeket - akár színészekkel, játék közben, akár enélkül - alig fotóztatnak le a színházak ezzel kapcsolatos felelősei. Á tervező gyakran magára van hagyva ilyen tekintetben, pedig - fentebb próbálkoztunk meghatározásukkal - a díszlet- és jelmez-fotónak is megvolnának a relatíve ön-törvényű esztétikai összetevői. Félre kell itt tenni minden kapkodást, üres improvizációt, s legyenek az ilyesfajta fotók a fényképezés eszközeivel rögzített „koncept art"-ok, a tervezői koncepciók megörökítései!

Makett sajnálatosan kevés volt a Triennálén. Balló Gábor amolyan neo-naturalista, jó színvonalon megcsinált díszletmakettjén kívül igazában csak Csányi Árpád hasonló műfajú alkotásai hívták fel magukra - méltán - a figyelmet. *Á Csongor és Tünde* makettjéről is megállapíthattuk: Csányi e terve és a belőle született színpadkép az utóbbi évek egyik legjelentősebb tervezői teljesítménye. E többszintes és többsíkú drámához szilárd, áttekinthető, logikus térbeosztású színpadot tervezett, amelyen szinte minden odatett elem játszik, gondolkodtat, s egyúttal semmi nem színészellenes, játszásellenes, a textil játszi könnyedségű alkalmazása és fel-használhatósága következtében. Csányi jól használja fel a lassan világhírt szerző magyar tértextilművészet és a népművészet elemeit, s így térképzésében, anyag-és motívumhasználatában, gondolatiságában kiválóan valósítja meg az egyetemes filozofikum és a népiség egységét.

A makett kétfajta lehet, tervezőművészeti szempontból. Egyik válfajában amolyan térbeli „koncept art", s ilyen-kor segít elképzelni a rendező, a színház vezetősége (nemegyszer zordon gazdasági igazgatója) számára a születő szín-padi teret. Ilyen állapotában még természetszerűleg vázlatos, de talán a legtöbb szabad gondolatot, asszociációt hordozó. Hazai gyakorlatunkban az ilyesmit nem sokra becsülik, sokszor már a bemutató másnapján eltűnik a süllyesztőben. Kár, mert az effajta makett is értékes megörökítést, kiállítást szolgáló tárgy, amelynek esztétikai érté-két, viszonylagos autonómiáját intuitív-kifejező jellege és ereje, nyitottsága, képlékenysége biztosítja. Ilyenek Csányi kiállított makettjei. Á másik fajta már a bemutató után (esetleg jóval azt követően) születik: a javában funkcionáló díszletek, színpadképek tanulságait is magában foglalja, s a valóban létezettet rögzíti, lehetőleg technikailag is tökéletes szinten, eszközökkel. Az ilyesfajta makettek (sok külföldi példát láttunk már, magyart - sajnos - ritkán, s Miskolcon is legfeljebb egyet) „mindent tud-nak". Mozgásban, fényhatásokkal együtt demonstrálják - ha kell - tervezőjük teljesítményét. Nos, a Triennálén látottak elmondatják velünk: mindkét fajta makettkészítésben nagyok az adósságaink, s ehhez - már ti. az adósságok sürgős felszámolásához - minél több szárnyaló fantázia, öndemonstrálási vágy, ambíció és nem kevés színházvezetési támogatás, pénz szükséges. Á második típus kifejlesztéséhez pedig egyszerűen meg kell találni azokat a „mestereket", akik nem sajnálják a fáradságos, aprólé-kos munkát, s egyúttal technikailag is a kor színvonalán állnak. Fontos kérdés ez, mert nemzetközi porondon lassan nem lehet igazi sikert elérni magas színvonalú makettek nélkül.

Örömmel láttuk a legfrissebb törekvések képviselői között a nagyon sok-oldalú és tehetséges Najmányi László „happening-terveit", illetve laboratóriumszínházi térformálási koncepcióit. Külön kellene értékelni a televíziós tervezőművészek teljesítményét, hiszen e tervezési gyakorlat esztétikai össze-tevői esetleg mások egy s más tekintet-ben. Balló Gábor emlékezetes *Bolyai*-tervén, Szekulesz Judit dekoratív expreszszívitású ruhatervein, Drégely László szürrealisztikus és jó kvalitású vázlatán, Lévai Sándor erőteljes humorú báb-tervein megakadt szemünk, de meggyőződésünk, hogy egyfelől jobban kellene önmaguk számára is rögzíteni, hogy mi a sajátos a televíziós tervezésben, másfelől gazdagabban is tudnák demonstrálni önmagukat, mert minden bizonnyal volna miből.

De ez már általánosabb kérdésfelvetéshez vezet. Á magyar szcenográfia átmeneti állapotban van: kezdi relatív autonómiáját megvalósítani, s ehhez találgatja már eszközeit, kiállítástechnikai értelemben is. De az eszközök sokkal változatosabb kibontására van szükség, s arra is, hogy egy ilyesfajta szemle még tudatosabb jelentkezés és válogatás révén jöjjön létre. Á Csont István által ízlésesen megrendezett II. Triennálé erre is figyelmeztet.

PÁLYI ANDRÁS

Jeszenyin színháza?

Szergej Jeszenyin válogatott művei

A világirodalom nagy csavargó-írói közé tartozik, sőt azon szerencsések közé, akik személyes útkeresésük, nyugtalanságuk korát, nagy bolyongásukat (ami Jeszenyin esetében a szó szoros értelmében is világjárást jelentett, elsősorban mégis szellemi forrongást, lázadást, tájékozódást) a forradalom lázas napjaiban élték. Jeszenyin egy nagy történelmi korszak legendás egyénisége lett: költészetében szintézisbe hozta a tízes-húszas évek avantgarde törekvéseit a népköltészet egyszerűségével. „Nagy-anyó vallásos volt, kolostorokba cipelt" - írja egyik önvallomásában, s bár később többször és határozottan megtagadta a korai verseiben tükröződő vallásos világképet, sőt „késői" (mindössze harminc esztendőt élt!), keserű költészetéből panteizmusa és a természethez fűződő bensőséges viszonya is eltűnt, abban, ahogy *az imaginista* művészet küldetését látta, mindvégig meghatározóan hatott a pravoszláv népi vallásosság képi érzékenysége és látásmódja. A Jeszenyin-jelenség másik fő meghatározója ugyan-csak a gyermekkorban keresendő: a paraszti sors nyomorúságának megismerésében, abban a fogékonyságban, mellyel a forradalom előszelei iránt viseltetett. Még a cári hadseregbe besorozzák, de fegyverét már inkább a forradalom szolgálatában használja. Ilyen mondatokat találunk leveleiben, önéletrajzi írásaiban: „Szélsőséges individualista vagyok. Szívvel-lélekkel a szovjet platformon állok." Vagy egy másik helyen, *ars poeticaként* vallja: „Az imaginizmus a tudat és az érzelem jobbágytörvényének eltörléséért harcol."

Á Gerencsér Zsigmond válogatásában most megjelent Jeszenyin-kötet - mint-egy 32 év terjedelemben - minden korábbinál teljesebb képet nyújt a magyar olvasónak Jeszenyinről. Eddig jószerivel csak a költőt ismertük, most bő összeállítást kapunk levelezéséből, cikkeiből, tanulmányaiból (köztük az imaginisták Jeszenyin által fogalmazott nyilatkozataiból), amely nemcsak sokféle összefüggésben tudósít a korszak politikai-társadalmi-szellemi feszültségeiről, hacairól, a történelmi átalakulás eseményeiről, hanem a történelmet a saját bőrén érzékelő, új világot álmodó-teremtő, a költészet világformáló erejében megszállottan hivő, mégis önpusztító költő *belső* izzásáról is. De most kerül a magyar közönség elé Jeszenyin egyetlen drámai alkotása, a *Pugacsov* is, Veress Miklós fordításában, mely első ízben az imaginisták moszkvai kiadójánál jelent meg 1921 decemberében. (S noha még Jeszenyin életében újra kiadták Pétervárott is, Berlinben is, a mű színre kerülését a költő nem érhette meg.)

Á darab cselekménye Il. Katalin cárnő idején játszódik, főhőse az Ural folyó menti kozákok felkelésének vezére, Pugacsov, aki a győzelmi mámorban felveszi az előzőleg meggyilkolt III. Péter (Katalin férje) nevét, s kikiáltja magát cárnak. A cári csapatok azonban, békét kötve a külső ellenséggel, hamarosan megsemmisítő csapást mérnek a felkelőkre; Pugacsovnak ekkor sikerülne elmenekülnie, ám egyik alvezére, Tvorogov feladja. A Jeszenyin-darabban Pugacsov elmagányosodásán van a hang-súly: „Istenem! Csakugyan eljött az idő? Összeroskadhatsz úgyis, ha lelked súlya a kín? Hihető volt még . . . tegnap még hihető ...Kedveseim . . . testvéreim .. . vér-reim ..." Ezek Pugacsov utolsó szavai. A drámában a forradalmi versek ellentmondásos Jeszenyinje visszhangzik: nemcsak a panegirikus hangot fedezzük fel érzékletes költői víziójában, de plebejus-patriarkális világképét is; szíve rajongva dobban a forradalomért, de a pusztulásról festett képek nem kevésbé szuggesztívek.

A darabot még megjelenése előtt felolvasta Mejerhold és társulata előtt, de a visszaemlékezések tanúsága szerint Mejerholdék nem érezték eléggé „színszerűnek" a *Pugacsovot,* rá akarták venni Jeszenyint a mű átdolgozására. Ez is közrejátszhatott abban, hogy két esztendővel később az imaginisták moszkvai folyóiratában publikált *Majdnem nyilatkozatában* ő maga így írt: „be kell ismernünk, hogy a terjedelmük szerint jelentős imaginista művek, például Marienhoftól *A hülyék összeesküvése* vagy Jeszenyintől a *Pugacsov,* nem többek és nem kevesebbek, mint jó lírai versek". Sőt, ugyanebben az írásában levonja e megállapításból a következtetést: „Elérkezett az idő, hogy vagy cl kell menni, nem lopni tovább a napot, vagy pedig meg kell alkotni az *embert és a kort."* Alig telik el két esztendő ennek az elősorban önmagával szemben kíméletlen vallomásnak a megjelenése után, s egy depressziós napján úgy dönt, hogy az előbbi lehetőséget választja: örökre elmegy, véget vet életének.

Mégsem csupán költői érték a *Pugacsov.* Mondhatjuk, hogy Jeszenyin színháza nem született meg: abban az értelemben valóban nem, hogy nem alkotta meg „az embert és a kort" a színpadon. De örökül hagyott egy látomást: egy „imaginista" drámát. Az idézőjel e jelző viszonylagosságára kíván utalni: miután az izmusok körüli szenvedélyes harcok elültek, kevéssé tartjuk fontosnak, milyen irányzat cégére alatt született a darab. Az imaginisták - élükön Jeszenyinnel - egy dolgot jól éreztek meg: a költői kép jelentőségének megnövekedését a modern lírában. S a *Pugacsov* azt is jelzi, hogy Jeszenyin megsejtett valamit a jórészt „későbbinek" nevezhető, vagyis az ő halála után kibontakozó, új színházi törekvések vonzalmából a költői gondolkodásmód képisége iránt. *A Pugacsov* ebből a szempontból valóban csak „első fecske", olyan költő írta, aki keveset tudott még a színpadi költészet másfajta nyelvéről, s így mindent a szó mágikus erejére bízott. Már ezért is színháztörténeti jelentőségű mű *a Pugacsov.* De a moszkvai Taganka Színház Ljubimov rendezte előadása azt is jelzi, hogy a dráma, egy mai színházi alkotó fantáziáját felébresztve, igazi színpadi vízióvá alakulhatott. Érdemes tehát elolvasni.

(Európa, 1977)

CSERJE ZSUZSA

Ifjúságunk és a színház

Az Ifjúság és a színház címmel megjelent könyvecske az 1974/75-ös években végzett szociológiai vizsgálat eredményét tartalmazza. A színház és az ifjúság kapcsolatáról készített vizsgálatot a Kulturális Minisztérium támogatásával folytatta a Magyar Színházi Intézet munka-csoportja, Almási Miklós eszmei, Somlai Péter szakértői-tanácsadói irányításával. A felmérés céljai közt szerepeltek: megfigyelni az ifjúság színházba járási szokásait, színházzal kapcsolatos elvárásait, azokat a családi, demográfiai, művelődésbeli összetevőket, amelyek a fiatalokat a színházhoz vezetik, vagy éppen távol tartják őket onnan. A könyvecske egyébként igen nagy hiányt pótol, a Magyar Színházi Intézet 1968-as vizsgálata óta *(Hatezren a színházról)* ez az első újabb ilyen jellegű kiadvány. Még a forrásmunkák felsorolásánál is megfigyelhető, hogy csupán egyetlen olyan akad, amely konkrétan e témával foglalkozik. Ez a Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központja kiadásában megjelent *A színház szerepe az ifjúság nevelésében.* Á vállalkozás szándéka a készítők szerint többrétű. A már fent említett célok mellett részint arra a köz-művelődési stratégiát elősegítő kérdésre terjed ki, hogyan lehetne ezt az alapvető kulturális tevékenységet, mint a szín-házba járás, még elterjedtebbé, közkedveltebbé tenni. Ennek érdekében a felmérés következtetéseinek levonása után megpróbál javaslatokat tenni a hatékonyság elősegítésére.

A könyv mintája a 16 és 30 év közötti fiatalokat reprezentálja 1000 főben, 857 értékelhető kérdőív alapján. Két és fél millió fiatalról tudunk meg ily módon igen sok lényeges adatot. A komplex vizsgálat eredménye alapján négy problémakört emel ki a könyv. Az elsőben a fiatalok színházzal kapcsolatos beállítódásairól kapunk képet, valamint arról, mit várnak az előadásoktól. A kis könyv idézi az Országos Piackutató Intézet megállapítását, amely szerint 1972-ben a fővárosi lakosok 70%-a elégedetlen volt a színházzal. Bár ez az elégedetlenség döntően a színházlátogatás körülményeiből adódott, s nem a műsorral vagy a művészi színvonallal kapcsolatos. Kitér arra, hogy jelenleg úgy tűnik, hogy „művelődéspolitikánkban a gazda-sági ösztönzésnek jut a fő szerep, jóllehet a fiataloknak csak mintegy 5%-a közölte, hogy azért elégedetlen a szín-házzal, mert nem tudja megfizetni a jegyek árát. A színházzal akkor elégedett valaki - vonja le a következtetést a könyv - ha azt kapja, amit elvár. A szerzők paradox kérdése: „elégedett lehet-e az a gimnazista válaszadónk, aki szerint a színháznak nem azt kell nyújtania, amit a közönség elvár, hanem amit *várnia kellene".*

Megtudjuk azt is, milyen indítékok vezetik el a színházba az ifjúságot. A szórakozás, ismeretszerzés, pihentetés, gyönyörködtetés mellett igen sokan igénylik azt is, hogy a színház elgondolkodtasson, segítsen eligazodni a társadalomban, megdöbbentsen, felrázzon. A továbbiakban szó esik a televízió szerepéről a színházi kultúra terjesztésében. E fejezet legfontosabb következtetése: az élő előadás mélyebb nyomot hagy, mint a rádióban, televízióban látott vagy hallott színházi közvetítés. S bár kétségtelen a tömegkommunikációs eszközök rendkívüli szerepe az extenzitásban, ugyanakkor intenzításban nem közelíthető az élő előadás művészi hatásához. A szerzők ezért a televízió és a színház intenzívebb munkakapcsolatát óhajtják, hogy a tévé színházi közvetítéseken kívül ún. „rávezető" műsorokat is sugározzon, amelyek az érdeklődés felkeltésére hivatottak s ezáltal közelebb viszik a nézőhöz a színházi kultúrát.

A továbbiakban a színházlátogatás társas viszonyait elemzi, a család, az iskola stb. szerepét a színházlátogatással kapcsolatos motívációk kialakításában. A szerzők igen helyesen vonják le azt a következtetést, amely szerint „a beállítódásokat könnyebb kialakítani, mint megváltoztatni". Igen érdekes szemelvényeket idéz a könyvecske azok válaszaiból, akik színházban, televízióban látták, olvasták vagy rádióban hallgatták *a Bánk bánt* és *Az ember tragédiáját. Az* idézetek ismeretében sokszínű képet kapunk a fiatalság színházhoz való viszonyáról. Ez a kép sokszor mosolyognivaló, ám olykor elkeserítő. Csak halványan rajzolódik ki egy egészséges fejlődési tendencia látszata. Ez már azonban intenzíven összefügg az iskolai művészeti neveléssel, vagyis a jelenlegi helyzetben beismerten annak hiányosságaival. Elszomorító tény, hogy (mint a könyv is megállapítja) esztétikai közgondolkodásunk egyoldalúan irodalomközpontúvá vált, s a szemléltetésre szűkített színházművészeti oktatás egyáltalán nem felel meg a kívánalmaknak. Előrevetíti ugyan azt a biztató kilátást, hogy a komplex esztétikai nevelés 1979-től helyet kap a gimnáziumi tanrendben, ám a kísérletek még csak mostanában kezdődtek.

Végül utal a könyv az ITV magyarországi kongresszusán elhangzottakra is, amely szerint színházra nevelni nem-csak színházba járással lehet. Leglényegesebbnek a képzelet fejlesztését, az önálló gondolkodás és az együttes munka megszerettetését tartja. A közösségi életmód és magatartás kialakításának lehetőségét többek között az amatőr szín-játszó tevékenységben találja.

Ha az új színház, mint Vekerdy mondja, csak a megújult iskolára támaszkodhat, az viszont nem képzelhető el a művészeti nevelés megújulása nélkül. Megkérdőjelezhető tehát a könyv ama kategorikus megállapítása, amely szerint a művészetekre szánt idő nem növelhető, ezért csak a művészeti nevelés hatásfokának emelésével lehetne eredményt elérni. Feltesszük a kérdést, hogyan is ne lehetne növelhető amikor még jószerivel jelenleg egyáltalán nincs is ? S itt kellene szólni a könyvecske problematikus részéről. A helyes helyzetfelmérés és felismerés mellett nem túl sok fantáziával és megvalósítható javaslattal kapcsolódik be a könyv szerzői munkaközössége a gyakorlati megvalósítás nehéz feladatába. Javaslataik legtöbbje ti. nem vet fel új ötleteket, sőt van közöttük olyan is, amely a gyakorlatban nem valósítható meg ideálisan, s ezenkívül sem sok értelme lenne. Például az az ötletük, amely a főpróbákra való járással akarja intenzívebbé tenni a színház és az ifjúság kapcsolatát. A főpróbák délelőtt vannak, ez általában egybeesik a tanítási idővel, s ez a program még annyi ünnepélyes előkészületet sem igényel, mint egy esti színházi előadásra való készülődés. Sőt, olykor az előadás színvonala is kiforratlan lehet még ilyenkor. Az sem túl eredeti megoldás, amely a fiatalok nem-kívánatos szülői felügyeletét azzal tenné lazábbá, hogy külön helyre ültetné egy-mástól a családtagokat.

(Magyar Színházi Intézet)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

János Elbert:

Notes approximatives

Chez nous on connaît seulement les dernières trente années de la littérature dramatique soviétique, bien que c'est justement l'époque suivant directement la révolution qui a vu la naissance de maintes expériences passionnantes – théâtre purement visuel, théâtre de masses, mystères etc. – dont l'influence peut être retracée chez Brecht tout comme chez Lioubimov ou chez Ariane Mnouchkine. Maïakovski, Gorki, Trétiakoff, Kharms, Vampilov – voici les noms qui marquent les étapes les plus importantes de la route qui conduit jusqu'à l'époque actuelle du théâtre soviétique.

László Peterdi Nagy:

Le théâtre de la révolution

C'est le 7 novembre 1918, lors du premier anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre, qu'on a créé à Pétersbourg le *Mystère-Bouffe* de Maïakovski, dans la mise en scène de Meïerhold, et c'est justement à cette date qu'on peut situer le commencement de l'ère du théâtre révolutionnaire soviétique. L'auteur de l'article décrit l'activité de Meïerhold en tant que metteur en scène, animateur et théoricien, et retrecant son influence rayonnant jusqu'à nos jours, il nous fait parcourir les six décennies du théâtre soviétique, fidèle aux traditions mais toujours prêt à se renouveler.

Poliakoff:

Soixante saisons de théâtre

Les soixante années passées depuis la Révolution ont amené un essor incomparable également aux domaine du théâtre. Toujours au service du peuple, les théâtres soviétiques ont présenté, dans un langage artistique et accessible à tous, les processus les plus significatifs de la vie. Les ouvriers et les paysans ont occupé sur la scène la place qui leur revient, l'art dramatique des nations et des nationalités s'est épanoui, plusieurs genres nouveaux, dont le théâtre pour enfants, sont nés. Une sélection de critiques et de photos documentaires évoque pour nous les événements les plus importants de ces soixante ans.

Anna Földes:

Une étude inachevée

Tibor Déry, le grand écrivain récemment décédé a signé aussi une douzaine de pièces de théâtre dont le destin a été assez ingrat. Pourtant, plusieurs de ces pièces, créées à temps, auraient été à même d'introduire chez nous certaines tendances théâtrales modernes, tandis que dans d'autres nous retrouvons des versions pleines de promesse mais parfois discutables du sujet principal de toute son oeuvre: l'intelligentsia qui cherche sa place dans la vie. Ces dernières ont été jouées mais très imparfaitement. Notre théâtre se doit de justifier, dans l'avenir, les valeurs esthétiques et philosophiques des pièces de Déry.

Olga Siklós:

Essai tardif sur « L'Extravagant »

Parmi les pièces historiques de Gyula Illyés une place à part revient à *L'Extravagant:* on peut dire qu'il en constitue la suite et en même temps la clôture. Son protagoniste, le comte László Teleki, le grand diplomate de notre guerre d'indépendance, a été, en 1861, poussé au suicide. Illyés analyse les motifs de ce geste final et notre article examine la vision de l'auteur.

Judit Máriássy:

Les aventures de Panurge à Budapest

En présentant l'adaptation scénique du roman de Rabelais: *Gargantua et Pantagruel*, Károly Kazimir a de nouveau peuplé l'espace du Théâtre en Rond de héros classiques. Notre critique cependant est de l'avis que dans le spectacle l'esprit du maître français fait autant défaut que le message valable pour aujourd' hui. On a la regrettable impression que dans ces derniers temps le metteur en scène aspire uniquement à un succès devant le public qu'il veut conquérir a tout prix.

Anna Pór:

Sous de ciel d'Attique

Non loin de la ville Székesfehérvár on a découvert les ruines de l'antique cité Gorsium. C'est ici que présenta cet été le metteur en scene Márton Karinthy deux pièces d'Euripide qu'on n'a encore jamais jouées en Hongrie: *Héléné* et *Alkestis*, pièces très discutées dans les milieux littéraires. Le nouveau Festival de Gorsium a débuté par un spectacle remarquable bien que parfois inégal.

Alfréd Lux:

Premières sur da Scène Radnóti

La Scène Miklós Radnóti – destinée à cultiver et à faire aimer la poésie, l'art de l'estrade – offrit, la saison passée, deux spectacles qui élargissent ses frontières antérieures. *Le Mariage bizarre de Mikszáth* de Gábor Görgey est, à proprement dire, une pièce de théâtre, un «Kammerstück», tandis que le montage d'Adrienne Jancsó – *Change-toi en légende!* – peut être qualifié de condensation en monodrame d'un roman.

András Rajk:

Critique de théâtre à Athénes

En juillet c'est Athènes qui a accueilli le cinquième congrès de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre. L'auteur, membre du présidium de la section hongroise présente le bilan de la contribution des critiques hongrois à l'activité de cette organisation et indique également des possibilités futures.

Natália Emődi:

Au sujet de la nouvelle littérature dramatique hongroise

Natália Emődi, en dramaturge du Théâtre National, soulève certains aspects pratiques de la coopération entre théâtres et auteurs dramatiques.

János Breuer:

Rapports théâtraux hungaro-soviétiques en 1937

L'étude révèle la rencontre intéressanté d'Antal Németh, chef de file de mentalite plutôt conservatrice de notre théâtre d'entre les deux guerres et Alexandre Taïrov, maître de l'avant-garde soviétique.

László Gerold:

Une saison à Szabadka et à Újvidék

Le critique hongrois de Yougoslavie présente, à travers une saison, un tableau général des théâtres de langue hongroise de Yougoslavie, en faisant connaître leurs résultats artistiques et leurs problèmes.

Ervin Gyertyán:

PéterMolnár Gál: L'Épreuve de mémoire

En évoquant, dans sa monographie, Endre Gellért, le grand metteur en scène, personnage proéminent de notre théâtre de l'après-guerre, Péter Molnár Gál a publié, selon notre critique, une oeuvre d'importance pionnière.

József Bőgel:

Le IIème Triennale de la Scénographie hongroise

L'auteur résume les leçons à tirer de cette seconde exposition compréhensive de nos scénographes organisée à Miskolc.

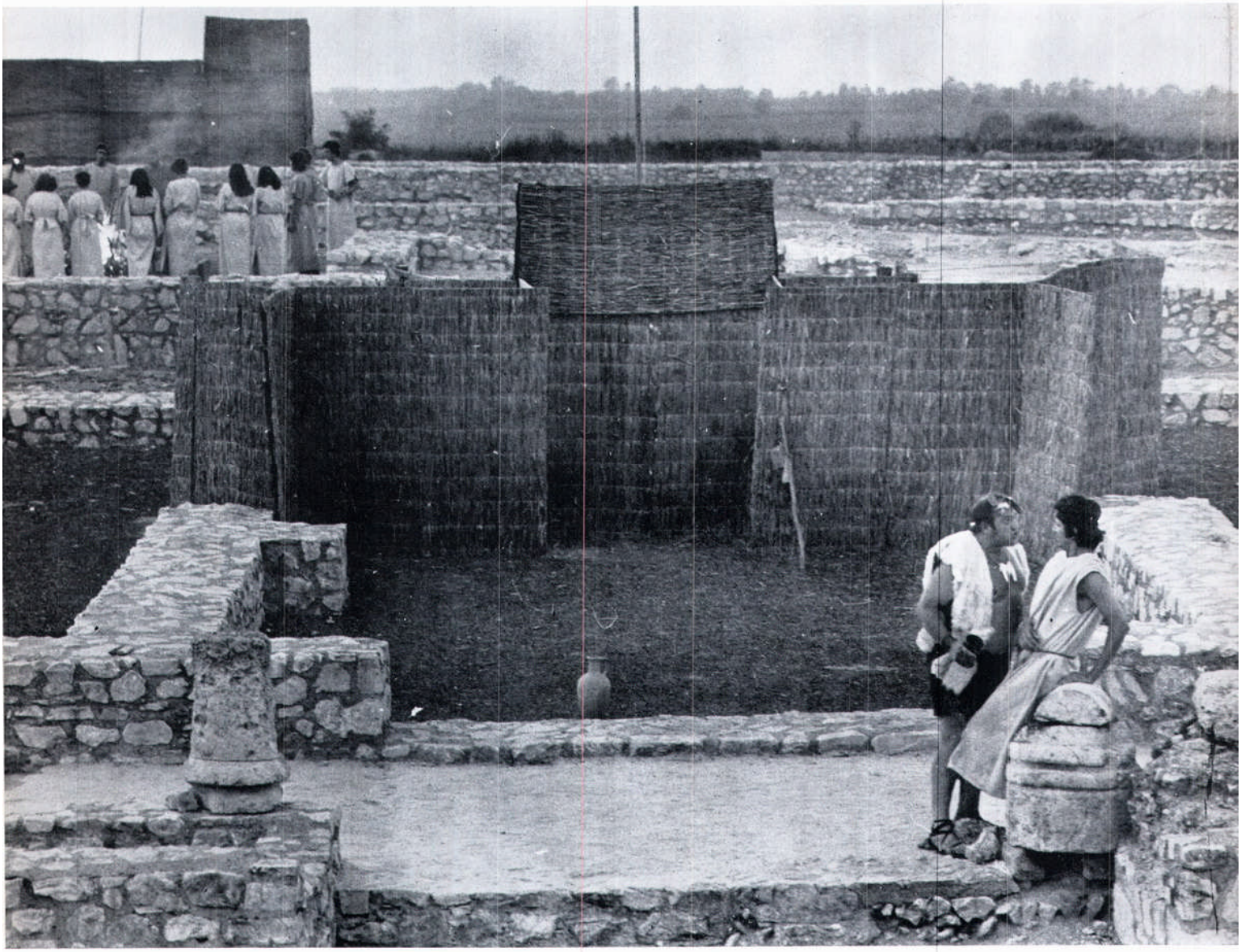
András Pályi:

Un théâtre de Yessénine?

Dans les oeuvres choisies de Yessénine publiées récemment, on peut lire pour la première fois en hongrois la seule pièce pour le théâtre du poète, *Pougatchev* qui évoque en vision poétique le destin du chef de la rébellion des Cosaques sous la tzarine Cathérine II. Notre collaborateur analyse ici le texte même ainsi que sa postérité.

Zsuzsa Cserje:

Notre jeunesse et le théâtre

L'Institut du Théâtre a poursuivi une enquête aur le sujet des rapports entre le théâtre et la jeunesse. Notre collaboratrice ajoute ses observations personnelles aux résultats de cette enquête qui viennent d'être publiés.

Ára: 12 Ft