

SZÍNHÁZ



Both Béla: Süket fülek • Saád Katalin: A Csendesek a hajnalok születése • Szántó Judit: A rituálé gyönyöre
Spiró György: Csernus Mariann Psyché-estje • Jósfay György: Szépreményű színház • Mész Lászlóné: Diák-színjátzás, 1972 • Nánay István: Helyzetkép egyetemi fesztivál után • Szűcs Miklós: A Győzelem győzelme

1972
Július

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI

SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA V.

ÉVFOLYAM 7. SZÁM 1972.

JÚLIUS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN

SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:

Budapest V., Báthory u. 10.

Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta

A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk.

Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.

A kiadásért felel:

Sala Sándor igazgató

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben

és a Posta Központi Hírlapirodánál

(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)

közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162

pénzforgalmi jelzőszámlára.

Előfizetési díj:

1 évre 144,- Ft, % évre 72,- Ft

Példányonkénti ár: 12,- Ft

Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél

Indexszám: 25.797



72.1723 - Athenaeum Nyomda, Budapest
íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A CÍMLAPON:

Jelenet Hernádi Gyula Falanszter című
drámájából (Pécsi Nemzeti Színház) (Iklády
László felv.)

TARTALOM

BOTH BÉLA

Süket fülek (1)

játékszín

HERMANN ISTVÁN

Antiromantika (3)

SAÁD KATALIN

A Csendesek a hajnalok születése (8)

SZÁNTÓ JUDIT

A rituálé gyönyöre (12)

SPIRÓ GYÖRGY

Csernus Mariann Psyché-estje (16)

JÓSFAY GYÖRGY

Szépreményű színház (18)

Fiatalok játéka

MÉSZ LÁSZLÓNÉ

Diákszínjátékszáz, 1972 (22)

NÁNAY ISTVÁN

Helyzetkép egyetemi fesztivál után (24)

SZÚCS MIKLÓS

A Győzelem győzelme (26)

PÁLYI ANDRÁS

Színházak, stílusok, vendégjátékok (29)

fórum

MIHÁLYI GÁBOR

Az avantgarde színház - a jövő népművészete? (33)

BERNÁTH LÁSZLÓ

Ankét vidéken (34)

világszínház

GERGELY GÉZA

Színház Marosvásárhelyen (37)

négyszemközt

VÁGÓ PÉTER

Játszani is engeddd . . . (41)

műhely

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN Festett
angyal, álarcos ördög (43)

BÉKÉS ANDRÁS

Munka közben II. (45)

szemle

ANTAL GÁBOR

Thália magyarul tanul (Dersi Tamás könyvéről) (47)

BOTH BÉLA Süket fülek

1.

Elég gyakran járok színházba. Szeretem és élvezem a színvonalas előadásokat, tudok lelkesedni a szép rendezésekért s a színes, izgalmas színészi alakításokért. Sem ezekben, sem azokban nincs hiány. De örömet, lelkesedésemet nagyon gyakran töri meg a bosszúság, amely beszédkultúránk állapota miatt fog el. Nem új téma ez, időről időre újra felmerül. Mintha a panaszok, amelyek ebben a témakörben - akár halkán, akár dörgedelmes hangon elhangzanak - süket fülekre találnának. Mi ennek az oka?

Azt hiszem: a számos ok között a legfontosabb rendezőink igénye, helyesebben igénytelensége ebben a vonatkozásban. Nem is csak az, hogy a beszédbeli hibákat nem kérik számon, nem javíttatják ki, hanem az is (és elsősorban az), hogy ezt az egész kérdést - tisztelet a ki-vételnek - lebecsülik, jelentéktelennek tartják. Mintha egyik-másik vezető rendezőnkél az a felfogás kapott volna lábra (s példájuk nyomán a fiatalabb generációnál is), hogy az előadásra szánt művek eszmei tisztázása, a situációk és szerepek ideológiai-dramai-pszichikai elemzése mellett lényegtelen a beszéddel való külön foglalkozás. Ez a felfogás persze hat a színészekre is. Annál is inkább hat, mivel a tanulás, a szerepek szövegének abszolút birtokbavétele - kevés kivételtől eltekintve - a próbákon történik, a sűgő intenzív segítségével és a rendező kontrollja mellett. És ha a próbákon a rendező nem javít, nem reklamál: alig-alig van példa rá, hogy a színész *önmagában* vitába szálljon rosszul beidegzett szövegének, beszédjének a rendező által nem kifogásolt hibáival.

Gyakorlatból tudom: milyen sziszifuszi munkát jelent, ha egy-egy produkciónál változtatni akarunk ezen a magunk teremtette helyzeten. A próbák kezdeti szakaszában színészeink nagyobb része számára kimondottan zavaró, ha valamely beszédbeli probléma miatt megállítják, hiszen ekkor még - úgymond - minden energiáját arra összpontosítja, hogy valahogyan el tudja mondani (a sűgő után el tudja ismétetni) a szöveget. Később viszont már rendszerint arra hi-

vatkozik a színész: „Én így szoktam meg, most már ne változtassunk rajta.

Ugyan, kedves barátaim, tegyük szívünkre a kezünket: nem találkoznak-e nap mint nap ezzel a jelenséggel?

Színházasunkat a megérdemelt elismerés mellett nem éri-e gyakorta az a vád (a szó erős, jobb így: nem kíséri-e az az észrevétel): *naturalista*? Nos, ez el-len az észrevétel ellen küzdve, díszetben, rendezésben már számos eredményt sikerült elérnünk. De beszédünk, színészi munkánk egyik legfőbb eszköze - megítélésem szerint - változatlanul *naturalista* maradt. A tudatosság hiányzik belőle, a beszédérzék és a beszéd *törvényeinek* ismerete által diktált tudatosság. Az előbbi csiszolásával, az utóbbi alkalmazásával lehetne csak elkerülni azt az eléggé általános gyakorlatot, ami abban jelentkezik, hogy színpadi beszédünk „egészen olyan, mint az életben” (régebben úgy mondtuk ezt: „kávéházi beszéd”).

Ha eddig nem derült volna ki, ideje most kimondanom: ezúttal nem az ún. beszédtechnikáról van szó. Bár arról is lehetne beszélni, nem is keveset. De én most kimondottan a magyar beszédmódról, nemzeti nyelvünk törvényeiről, beszédművészetünk egyes kérdéseiről gondolkodom. És nem hallgathatom el, hogy - mint annyi más kérdésben - itt is fennáll a két véglet veszélye. Egyik: a már említett - lustaságból és tudatlanságból eredő - *naturalista* veszély (amit persze nemegyszer indulati töltettel szokás védeni, sőt, dicsőíteni is), a másik: az az ún. „szép” beszéd, amitől az isten óvjon meg mindnyájunkat! Amikor nálunk azt mondják valakiről: „a legszebben beszélő színész vagy színésznő” - a dicséret mögül azonnal kiérezzük a bírálatot, sőt, a lebecsülést is, persze udvarias formában. És joggal. Néhány valóban nagy művésznőnk beszédmódját (amit ma már csak lemezekről vagy filmekről van módunk megismerni) szolgálisan utánozni: komikus, korszerűtlen, visszatetsző. És aki ezen az úton jár, aki a deklamáló, szépelgő stílust akarja konzerválni, olyan riasztó hatást kelt vele, hogy akaratlanul is a másik véglet: a pongyola, *naturalista* beszédstílus érveit és gyakorlatát erősíti. Sajnos.

Itt van mindjárt a kérdő mondatok hanghordozásának problémája. Olykor még egészen kiváló művészeinknél is előfordul, hogy képtelenek megbirkózni vele.

Színházban, filmen, rádióban, televízióban újra meg újra el kell szomorodnom a bizonytalanságokon, amelyeket egy-egy kérdő mondat elhangzásakor tapasztalok. Pedig alapjában olyan egyszerű törvénye van. Én még Ódry Árpádtól tanultam meg. Íme:

Ha egy kérdő mondatban *van* kérdőszó (pl.: mikor, hol, merre, meddig, hogyan stb.), akkor a kérdő mondatot úgy kell elmondani, mintha *kijelentő* mondat volna. Tehát a mondat végét le kell vinni, pontot kell tenni utána. (Persze nem az írásban, hanem a beszédben.) Azért kell így mondani, mert a kérdőszó már úgy-is megadja a mondat kérdő jellegét. (Pl.: „Mikor voltál színházban?” A „mi-kor” szó van legmagasabban, a „szín-házban” szó van legmélyebben.)

Ugyanígy kell eljárni akkor is, ha egy kérdő mondatban benne van a kötőjellel az igéhez kötött „-e” betű (illetve kimondásban „-e” hang): az úgynevezett kérdőhang. Ilyen esetben is magasan kell kezdeni a mondatot, s a végét le kell vinni, pontot kell tenni a végére (a beszédben), vagyis kijelentő mondatként kell elmondani, azért, mert a kérdőhang (az „-e” vagy „-é”) már eleve biztosítja, hogy az illető mondatot kérdésnek értsük. (Pl.: „Voltál-e mostanában szín-házban?” A „voltál” van legmagasabban, a „színházban” van legmélyebben.)

Ezzel szemben fel kell kunkorítani a kérdő mondat végét akkor, ha sem kérdőszó, sem kérdőhang nincs benne, mert a beszédben csakis ezzel a felkunkorítással lehet kifejezésre juttatni, hogy itt kérdéssről, nem pedig kijelentésről van szó. (Pl.: „Voltál mostanában színházban?” Ez esetben a „voltál” van a legmélyebben, s a „színházban” szó, annak is az utolsó előtti szótagja, a „ház” legmagasabban.)

Ez az egyszerű törvény. Egyszerű is, meg törvény is.

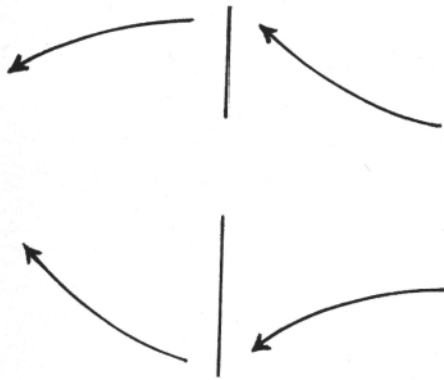
És ezt az egyszerű törvényt unos-untalan megsértik. Leggyakrabban azzal, hogy azt a kérdő mondatot is felkunkorítva mondják el, amelyben *van* kérdő-szó, vagy amelyben benne van az az ominózus kérdőhang. Ettől aztán a beszéd „éneklővé”, ellenszenvenessé lesz.

Az *ember* tragédiájában számtalanszor hallottam a Patriarcha szövegét („s ki méled-é?”) úgy elmondani, hogy az utol-só előtti szótagot a színész felemelte, felkunkorította, holott lefelé kellett volna irányítania, s pontot kellett volna tennie a végére, mivel a mondatban ott van az „-é”, az a bizonyos kérdőhang.

Van tehát olyan kérdő mondat, amelyik a beszédben pontot kíván, és van olyan, amelyik kérdő hanglejtést kíván. Ez a kétféle kérdő mondat a beszédben, egymás mellett rendkívül szép, zenei játékot ad. Kaffka Margit *Petike jár* című versében fordul elő egymás mellett négy kérdő mondat:

„Te vagy? Mit adjak?
Kávét-e? Kalácsot?”

Az első felfelé tendál (nincs benne sem kérdőszó, sem kérdőhang). A második lefelé tendál (kérdőszó van benne). A harmadik is lefelé tendál (kérdőhang van benne). A negyedik újra felfelé tendál (sem kérdőszó, sem kérdőhang nincs benne). A hanglejtés képlete tehát:



A kérdő mondatok hanglejtése nagyobb problémát okoz persze, ha bonyolultabb mondatstruktúrákról van szó.

Lucifer szövegét:

„S nem érzéd-e eszméd közt az űrt,
Mely minden létnek gátjaul vala, S
teremni kényszerültél általa?”

legtöbbször úgy mondják, hogy az utolsó szó, az „általa” utolsó előtti hang-ját felviszik, vagyis kérdő hangsúlyt adnak a mondatnak. Pedig igazság szerint itt is pontot kellene (kell) a mondat végére tenni (mármint a beszédben), mint-hogy az alapkérdésben, a kérdő főmondatban benne van a kérdőhang (nem érzéd-e). Márpedig a főmondat dönt, nem pedig az utána következő mellékmondatok.

Mondjam tovább? () Hoz-e eredményt, ha továbbmondom? (\)

3.

Van egy hiedelem - azt tapasztalom, hogy van -, amely szerint minden esetben az ígét kell hangsúlyozni a szerencsétlen határozószó rovására. *Babona*. Van egy hiedelem - azt tapasztalom, hogy van -, amely szerint az „is” szócs-

ka kicsinyít, lealáz. *Babona*. Pedig hány-szor hallok: „Örökké szeretni fogom” - úgy, hogy a „szeretni” szót nyomják meg. Úgyszintén: „Maga mégis szeretni fog.”

S ugyancsak hány-szor hallok (és olvasom, egyébként jelentős kritikusunk írásában is) a „nemcsak, hanem ... is” szerkezetet úgy, hogy az „is” már lemarad a végéről. Holott ez a gyakorlat *nemcsak* helytelen, *hanem* egyúttal fül-sértő is.

Van egy hiedelem - színészeink körében nagyon elterjedt -, amely szerint a „csak” szócskának különleges, magnetikus hatása van. Annyira szeretik sokan ezt a „csak”-ot, hogy unos-untalan *csak* ezt hangsúlyozzák, s a mutató névmást vagy bármi mást, ha balszerencséjére odakerül utána: elhanyagolják miatta. S teszik ezt csak *azért*, . . . nem is tudom, miért, talán csakazértis!

Es itt vannak a névelők. A határozottak és a határozatlanok. És velük szemben az egyre határozottabb állásfoglalás: feleslegesek. Illetve. A személynevek előtt bántóan gyakoriak az „a”-k és az „az”-ok (noha általában helytelenek és csúnyák), de ahol elhagyhatatlanok volnának, ott elmaradnak. Hol azért, mert pongyolán beszélünk, hol azért, mert (tévesen) azt hisszük, hogy az „egy” mint határozatlan névelő - magyartalan. Persze, ez is csak *babona*.

S ha már az „egy”-nél tartunk. Szerepelhet az „egy” számnévként is, természetesen. Határozatlan névelőként hangsúlytalan, számnévként hangsúlyos. Volt egyszer *egy ember*; de a páholyban csak *egy ember* ül.

Az időmennyiségi meghatározásoknál is bántja a füleket az át nem gondolt hangsúlyozás. A *perc, óra, nap, hét, hónap, év* stb. önmagukban - számnév nélkül - is meghatároznak bizonyos időmennyiségeket. Lehet rá ok persze, amikor fontos, sőt szükséges előtűnik az „egy”-et számnévként használni (tehát hangsúlyozni), de sokszor azt tapasztalom: akkor is ezt a megoldást választják, amikor nincs rá szükség (pl.: „*egy* perce sincs, hogy ilyesmit hallottam”), sőt akkor is, amikor kimondottan ellen-tétben áll a mondanivalóval (pl.: „*még egy* hetünk van addig”).

Hasonlóképpen ellenérzést vált ki belőlem, mikor a jelzöt mindenáron és minden esetben hangsúlyosabbnak tüntetik fel, mint a jelzett szót. De éppúgy zavar az ellenkező véglet is, amikor a jelző fontos, jelentős - és mégis a jelzett szót hangsúlyozzák.

Ikerszavainknak (akár-akár, vagy-vagy, sem-sem stb.) nem nagyon sikerült komoly tekintélyre szert tenniük. Nagyon ritka, hogy hangsúlyt kapjanak (holott kellene), talán azért, mert mindig ketten vannak, s úgy vélik nem kevesen, hogy kettesben hangsúly nélkül is csak meglesznek valahogy. *Akár* ezért, *akár* másért történik: helytelen, csúnya, ha nem őket, hanem az utánuk következő szavakat hangsúlyozzuk.

A „bár” szó (leszámítva most „lokál” jelentését) szerepelhet óhajtó, de szerepelhet megengedő mondatban is kötőszóként. Én úgy tapasztalom, hogy óhaj-tó mondatbeli szerepét mostanában egyre inkább kezdi elveszíteni. Egyetlen hangsúlyon múlik a kérdés. Ha a „bár” óhajtó mondatot vezet be: hangsúlyt kell kapnia. („*Bár* jőne már!”, „*Bár* maradtam volna benne végig!”) Ha viszont megengedő kötőszóként szerepel: hangsúlytalan. (Bár *sokan* így mondják az óhajtó mondatokban is.)

Az „egyelőre” és a „helyiség” szavak helyes kimondásáról már más alkalommal beszéltem. Ha most újra előhozakodom velük, azért van, mert úgy látom: nemhogy javulna, inkább napról napra romlik a helyzetük. Már-már ott tartok, hogy azt hiszem: talán az iskolában, talán a főiskolán, az egyetemen sem tanítják, vagy nem jól tanítják. Az „egye-lőre” szóban nincs „n” hang, nem is lehet. Nem azt fejezi ki, hogy két *egyenlő* valamire (osztunk, vágunk), hanem azt, hogy „ideiglenesen”, „átmenetileg”, „egy időre” - vagyis *egyelőre*.

A „helyiség” pedig nem azonos a város és község gyűjtőnévét jelentő „helység” szóval. A *helyiség* kisebb vagy nagyobb, falakkal körülvett tér, egy épület része, tehát szoba, terem stb. Miért szegényítjük nyelvünket?

4.

Kellene beszélni még a fő- és mellékmondatok fölé- és alárendeltségi szerepéről; arról a jelenségről, hogy a jelentéktelenebb mellékmondat gyakorta elfeledteti a döntő főmondatot. Kellene beszélni a cezúrák rossz helyen való alkalmazásáról, aminek következtében a mondatok széttörnek, s az össze nem tartozó részek egybefolyanak. (Ez egyébként tipikus ismérve a naturalista beszédnek.) Érdemes volna elgondolkozni azon: miért hiszi még ma is - tévesen - nem egy fiatal színészünk, hogy a vesszőnél fel kell vinni a hangot. Vagy honnan

játékszín

HERMANN ISTVÁN

Antiromantika

Jegyzetek az évad magyar bemutatóiról

Ismét divatba jöttek a regényből készült színdarabok. Formailag a drámaiatlan drámák évadja zajlott le. Tartalmi szempontból közös vonása forradalmiság antiromantikus bemutatása. Túljutottunk az elvont erkölcsi és politikai kérdéseken. Még konkrétabb, aktuálisabb, napjaink vonatkozását is átfogó ábrázolásra van szükség.

Mindenekelőtt egy műfaji rémálommal kezdeném. A rémálom röviden és velősen így hangzik: született egy magyar dráma, amelyből a későbbiekben regényt írtak.

Ez persze csak rémálom, hiszen általában születtek regények, melyekből később drámát teremtettek és színpadra hoztak. De mit mond ez a műfaji probléma tartalmilag? Látszólag semmit. Csupán azt, hogy egy-egy műfaj sikeres alkotásai nemsokára megjelennek a színpadon is, vagyis a színpad nem a saját szerepét vállalja, tehát a drámák előadását, hanem az irodalmi ismeretterjesztést.

Ebből azonban az következik, hogy az évad magyar drámáinak legtöbbször dialógusokra bontott regény. Nincsen bennük központi szervező konfliktus, nincsen bennük úgynevezett drámai csúcspont, hanem legtöbbszörre belső monológok, illetve belső dialógok hallatszanak a színpadról, és a dialógusokban több a szubjektivitás, több az érzelgősség, az ön-elemzés, mint az objektivitás, a kegyetlenség és valóság-elemzés. Ez szükségszerűen következik az előbb említett pusztai formai kérdésből.

„Regényes” drámák

A regényből gyúrt darabok között elsőként Jókai Anna regénye helyettesítette

a drámát. A cím, *Tartozik és követel*, Gustav Freytag múlt századi német író Soll und Haben című regénycímének fordításaként vált először közismertté. Ez a regény a maga idejében a német kispolgári naturalizmus mintapéldánya volt. Jókai Anna hősei Ildikó és Miklós néven átéljük a fiatal házások lakásnélküliségének szokványproblémáit. Minden szokvány szerint megy, és Kővári Katalin rendezése szerint általában nincs is ennek az életnek semmiféle kiemelkedő eseménye, tartalma, hacsak nem az, hogy a főbérlő lánya külföldre megy férjhez. Ez nyilván azt jelezné, hogy vannak, akik nagystílusú, de éppen nagystílusúguk miatt semmiféle terhet, felelősséget nem vállalva próbálják megoldani ugyanazt a problémát, amelyben a hősök végigszenvednek két részt, né-hány évet, idegosztályt stb. Ehhez a szenvedéshez hozzájárul, hogy egyikük kuporgatni szeretné a pénzt, a másikuk költeni, vagyis különböző temperamentumúak - és így minden megoldhatatlan. A megoldhatatlanság ennek az életnek a sivársága a problémafelvetés mélység-hiányát is mutatja. Mert ebből a témából lehet esetleg novellát írni vagy kisregényt, hiszen a pszichológiai motívációk ott kiterjedhetnek és érdekesek is Drámát azonban semmiképpen,

mert a dráma ezeket a motívumokat csak jelezni tudja, s azután elhal - de minden koppanás nélkül.

Ugyancsak az adaptációk közé tartozik Tersánszky Józsi Jenő *Viszontlátásra, drága* című művének előadása is. Ebben az előadásban sem kapunk többet, mint illusztrációt. Kivonatolva Tersánszky könyvéből, de még bevonatot is, ami meglehetősen szirupos, biedermeier és éppen ezért hangulatpótlék. A regény problémája az, hogy vajon a kispolgári lét a háború folyamán alkalmassá teszi-e a benne élő embereket valamiféle tartásra. A válasz egyértelmű nem, és a tartás helyett megmaradnak az illúziók, a külsődlegességek, melyeket a kispolgár a háború alatt éppoly bántalanul ment át, mint bármely más korszakban. Közben minden összeomlik. Minden illúzió meghazudtolódik, s ezt mindenki tudja, de senki sem vallja, és különösen nem vallja be önmagának. Ezért azután annak a lengyel lánykának a története, aki a hadi helyzet változása szerint hol orosz, hol pedig osztrák tisztnek szeretője lesz, Tersánszkyknál nem kerül bele abba a szentimentális ködbe, amelybe a színpadon, ahol egyre csak sajnáljuk a kislányt, aki eleinte viszonylagos vonakodások közepette, később azután érdekeire és érdekeire hallgatva, vonakodás nélkül, sőt csábítóan jár ágyról ágyra. Az ágyrajárás problémája azonban korántsem olyan érdekes, mint Tersánszky kegyetlen tárgyilagossága. Alig kapunk valamit a gúnyból, az iróniából - ez legfeljebb a lány apját játszó Páger Antal sajátja annál többet a lány összeomlásából, akit végül is rettenetesen sajnálunk, mert az ágyrajárással sem sikerült a háború idején összekaparni annyit, amennyit hasonló tevékenységgel békeidőben összekaparthatott volna. S így bármennyire szép mozzanatok vannak is az előadásban, végül is nem Tersánszky könyvének illusztrációja, hanem sóhaj afelett, hogy a háború nem tesz jót az erkölcsöknek,

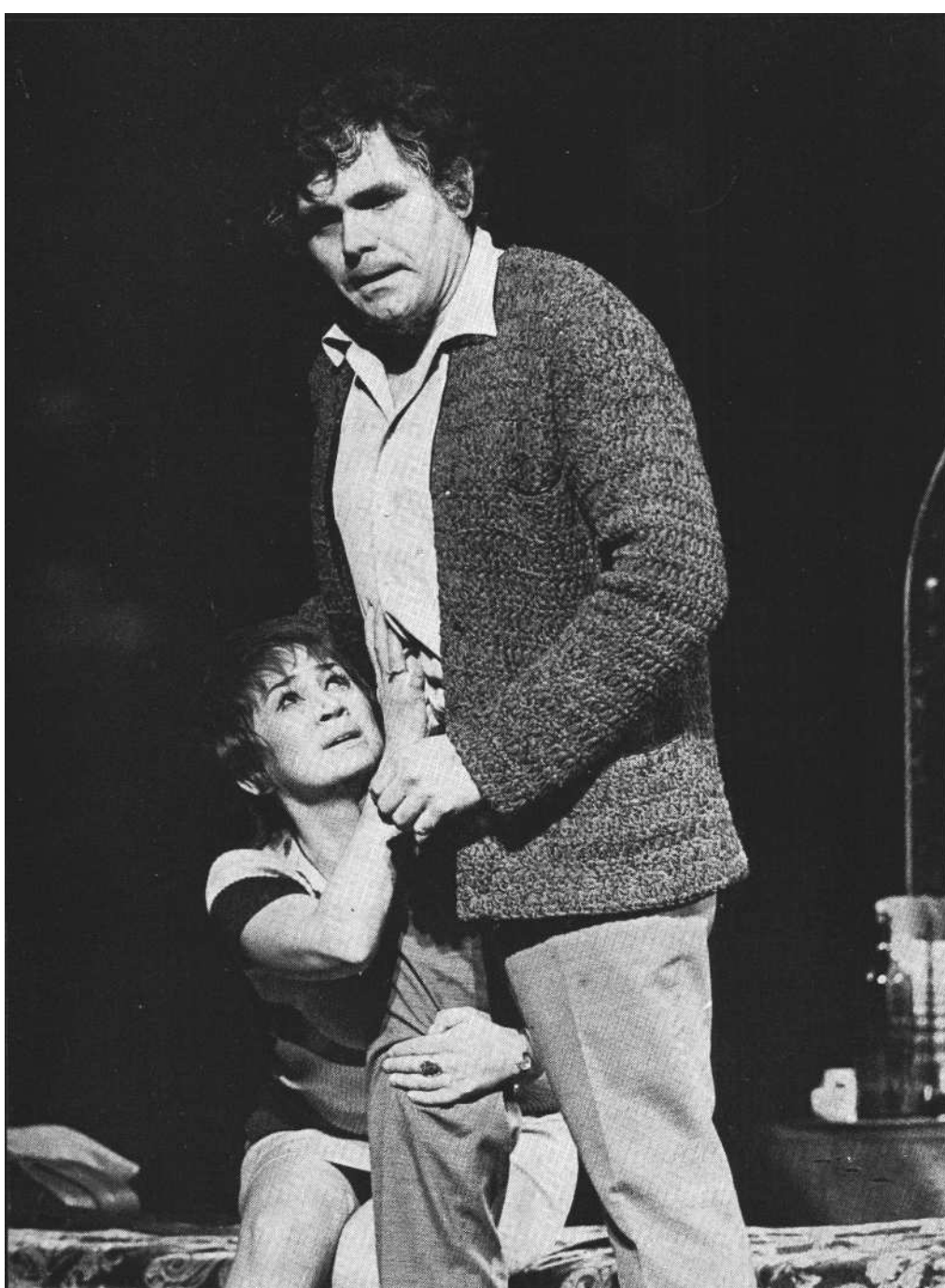
ered az a modorosság, amely nem ismeri a pontot. De - gondolom - elég egye-lőre (és nem egyenlőre) ennyi. Még így is aggódom: nem sütik-e rám néhányan a bélyeget: mindez maradi, konzervatív, lényegtelen kérdésekkel foglalkozó okvetetlenkedés...

Én úgy hiszem: fontos kérdés ez. Ha a részelemek hibásak, vagy rosszul van-

nak felrakva: az épület kerül veszélybe. Egyébként is van bennem némi fenntartás az olykor rejtvénynek is beillő mutatványokkal szemben, főképpen akkor, ha a szemfényvesztő máz mögül, unos-untalan kibukkan az *alapismeretek hiánya*.

Gondolom, érdemes volna és helyes lenne, ha gazdag és nagy feladatokat

megoldani tudó, nagy feladatokra hivatott színjátszásunkban több figyelmet fordítanánk beszéd kérdéseire is. Nem lehetne a próbák során kimondottan erre is gondolni? Nem kellene-e rendezőinknek esetleg külön beszédelemzést is tartaniuk, nagyobb kontrollt gyakorolniuk e téren is? S talán még kritikásaink is jobban odafigyelhetnének.



Kertész Ákos: Makra (József Attila Színház). Margittay Ági (Sztanek) és Kránitz Lajos (Makra)

még a nemi erkölcsöknek sem. A viszontlátás fogalma Tersánszky-nál tehát a konvencionális hazugságok közé tartozik, de a színpadon a viszontlátás nem egyszerűen hazugság, hanem pusztá szó-lásmondás, melynek tartalmatlanságát az első pillanattól kezdve mindenki tudja, még a hősnőt játszó Venczel Vera is érzi, tehát semmiféle várakozás nem keletkezik. A várakozás még bizonyos feszültséget teremtett volna a színpadon, de ez az első pillanattól kezdve nem volt, és ilyen értelemben a merev illusztráció uralkodott el.

A Madách Színház Vészi Endre A hosszú előszoba című művét gyúrta át színpadra. Vészi regényében kétségte-lenül furcsa szituációt talál, és ezen a szituáció-n belül néhány csodabogarat. A csodabogarak nagyon érdekes kuriozitást jelentenek a regényben, de a színpadon bizony igencsak halványak. Egyrészt

azért, mert a dráma mint műfaj nem egyszerűen extrém figurákat hoz a színpadra, hanem extrém figurák összeütö-zését is produkálja. Itt viszont a figurák remekül forognak önmaguk körül, s egy-mással időnként érintkeznek is, de eb-ben az érintkezésben nincsen semmi szükségszerűség. A lakástulajdonosnő, aki elszórakoztat bennünket élete törté-netével és azzal, hogy hozzámert imádott néhai férjéhez, egy cukrászmesterhez, s mostanáig hálás neki, mert ezt a szép nagy lakást hagyta rá - önmagában egyáltalán nem érdektelen. Ugyanígy nem érdektelen az az egykori törvény-széki bírósági bírósági, aki beleőrült a törvény-telen perekbe, és állandóan vádiratokat fogalmaz egykori fölöttesei ellen. S vé-gül különösen érdekes Gold Lajos figu-rája, akiben sikerült megrajzolnia Vés-zinek a trambulin-embert. A trambulin-ember fogalma persze némi magya-

rázatra szorul. Ez az az embertípus, aki mindenkor jó ugródeszkának - mások számára. Rezignációval, melankóliával nézi végig, hogy felesége otthagyja egy egyetemi tanár kedvéért, majd hasonló melankóliával elmélkedik el azon, hogy ő viszont a nő kedvéért abbahagyta az egyetemet, és elment pénzt keresni. Ugyancsak rezignáltan veszi azt is tudomásul, hogy egykori neje időnként fel-keresi az ő albérleti szobáját, és befekszik az ágyába. Egyszerűen Gold Lajos, akit Garas Dezső a maga csetlés-botlásában és bölcs nyugalomban hoz szín-padra - az igazi, a tipikus trambulin-ember, aki nem lázadozik. Sőt, meg van elégedve, abszolút mértékben belenyugszik sorsába.

S tovább lehetne sorolni a lakás többi albérlőjét is, akik mindannyian „figurák”. Figurák, de nem drámai alakok, mert mindegyikük ismét és ismét ugyan-azokba a helyzetekbe kerül, meg-meg-újulóan ugyanazt mondja és teszi. Egyikük például mindjárt a darab elején kijelenti, hogy ő nem kurva, s ebből mind-járt tudjuk, hogy nimfomániás, amit az-után egész este bizonyít. Mindenki tehát azt erősíti meg, amit az első pillanatban tudunk róla, s még az sem meglepetés, hogyha a lakástulajdonosnő az előadás vége felé elátkozza egykori férjét, mivel a lakást rövidesen lebontják. S az, hogy a színpad megőrizte a keretjátékot is - mely szerint a hosszú előszobában film-felvételt akarnak csinálni, s felvonul az úgynevezett stáb -, csupán lóg az egész játékon anélkül, hogy valamiféle módon hozzátartozna. Így azután kapunk egészen heterogén pillanatokot, véletlenül összeverődött emberek portréit, alulné-zetből, felülnézetből, oldalnézetből, ágy-nézetből és világnézetből, de a világnézet nem értékesebb, mint az oldalnézet és az ágynézet, mint a felülnézet. S ez a mozaikképsorozat állandóan telítve van önismétlésekkel, s így a színpad teljesen drámaiatlan.

Az elvetélt tehetség

Azért volt érdemes a regény és a drámai műfaj különbségének néhány gyakorlati következményére rámutatni, mert egyfelől mennyiségileg telítve vagyunk a színpadra dobott regényekkel, másrészt ez a telítettség egyre keserűbb tanulságokkal jár. S vonatkozik ez a József Attila Színház Makrájára is. Annak ellenére sem igazán sikerült produkció ez, hogy a Makra vitathatatlanul a legnagyobb ér-deklődést fölkelte regények közé tar-

tozik az utóbbi években. S ez az érdeklődés nagyon sok mindennek szólt. Elsősorban a *Makra* volt az első, azok közül a művek közül, melyek pillanatnyilag a magyar színpadon leginkább napi-rendben levő problémát és gondolatot érintik. A *Makra* nem más, mint egy tehetség elvetéldésének a története. A színpadi változat annyira ragaszkodik a regényhez, hogy a regénynek csaknem minden fontos motívuma a színpadra kerül. Nem feledkezik meg a színpadi változat még a regény előtörténetéről sem, mikor Makra kültelki haverjai „partiba vágta” egy lányt, és ez az emlék Makra életére elhatározó befolyást gyakorolt. De végigkíséri a színpad Makra Vali iránti szerelmét, ábrázolja tehát a romantikus, értelmiségi kommunista forradalmárlány egész szellemi beállítást, majd szakításukat, Makra házasságát, boldogtalanságát a házasságban, az új szeretőt, Sztaneket stb. Egyszóval az egész regény fő motívumai mind megjelennek a színpadon.

A különbség azonban mégis igen nagy. A regény, mint láttuk, a tehetség elvetéldéséről szól, és ez nem ábrázolható drámában, hiszen csak igen finoman körülírható, néha tárgyak hangulatában és szemléletében megjelenő eszközökkel érzékeltethető. Ehelyett a színpad oknyomozást folytat: miért halt meg Makra. Nem a tehetség eltékozlódására összpontosul minden színházi energia, hanem ellenkezőleg, a halál okainak kiderítésére. Emögött felsejlik ugyan a tehetség semmivé foszlása, de tulajdonképpen az okok hirtelen morálissá válnak. A regényben következmény az, hogy Makra szakít Valival, és ugyancsak következmény Makra elhibázott házassága stb. A színpadon a szakítás tökéletesen érthető, hiszen végső soron két, egymáshoz életstílusában nem illő ember szétfejlődéséről van szó, s a házasság a makrai életstílus szükségszerű következménye, majd Makra házasságtörése ennek az életstílusnak belső kiegyensúlyozatlanságát fejezi ki.

A romantikus forradalmár

Itt tehát a dráma az oknyomozás formájában inkább pszichologizál, mint a regény, és a regénybeli élettény süllyed háttérbe. Ennek ellenére persze még a drámai változaton is átsüt az a probléma, amely - nagyjában és egészében - pillanatnyilag a magyar színpadot foglalkoztatja. S ez pedig a romantikus forradalmár kérdése. Mert Vali testestül-

lekestül romantikus forradalmár, nem kíván a maga számára semmit, illetve nem érdekli, hogy mit kap, pusztán adni akar. Benne élnek évszázadok és évezredek forradalmának jelszavai, s ő mind-egyiküknek eleget akar tenni, kiagyalt módon felvilágosultan akar élni, és mint az élet egyetlen lehetséges formáját tünteti fel ezt az állítólagos felvilágosultságot. Ennek következtében Vali mindenütt - elméletileg - pillanatok alatt megoldja a kérdéseket. Minden jelenség mögé tételez egy okot, és ha az okot tételezte, akkor boldog, és ha valaki még tovább medítál, nyavalygónak tartja. Ahhoz a típushoz tartozik, akinek a fejében minden jelszó. A jelszavak úgy rendeződhetnek el, ahogy azt az életproblémák megkívánják, és ezzel minden zárba

megtalálja a megfelelő kulcsot. Még ha valamit nem tud, azt is úgy mondja, mint a lehetséges megoldást. Ez a romantikus forradalmár vezeti be Makrát a szocializmus problémáiba, és Makra világosan érzi: Vali gondolatvilága feltétlenül magasabbrendű, mint a kispolgári gondolatvilág átlaga, de sohasem érzi megoldottnak azt, ami Vali számára megoldás, és aminek jegyében pillanatok alatt tovább lehet haladni. A rendezés is hangsúlyozza, valamint Pálos Zsuzsa és Kránitz Lajos játéka is, hogy Vali gyors, dinamikus, míg Makra tépelődő, mackószerű, morfondírozó. A probléma csak az, hogy mindaz, ami dinamikus, közvetlenül megjelenik szavakba és mondatokba öntve, míg a tépelődés csak látszik. Így annak ellenére, hogy Makra a da-

Hernádi Gyula: Falanszter (Pécsi Nemzeti Színház). Györy Emil (Peter Considerant) (Iklády László felv.)



rabban nem néma szereplő, mert néha kimond valamit, mégis néma szereplőnek tűnik, nemcsak Valihoz, hanem még Sztanekhez képest is. Színpadilag persze nagyon érdekes az, hogy Kránitz mint „néma szereplő” is ott van a szín-padon, és igyekszik felnőni a szavak áradatához, s ez legtöbbször sikerül is neki. A teljesítmény azonban, melyet ezennel nyugtázunk, nem feledtetheti, hogy dramaturgialag mennyire problematikus ez a szellemi túlsúly, mely a nők oldalára billenti a mérleget.

De csak túlsúlyról van szó s nem főlényről Kertész Ákosnak valóban sikerült megragadnia azt a problémát, hogy az ötvenes évek felvilágosult kommunista generációja mennyire külsődleges módon adott programokat, és mennyire telítve van ez a külsőlegesség értelmiségi göggel, főlényrel és magabiztossággal, még akkor is, ha a legszerényebb és legegyszerűbb formákban jut kifejezésre. S nemcsak akkor élt ez a típus, hanem napjainkban is, és napjainkban is nyomasztóan hat a maga mindentudásával, a maga részizagságaival és nem orientál, ha-nem inkább elijeszt.

Makra tragédiájának egy része az, hogy valóban haladó gondolatokat éppen ebben a formában és éppen ezzel a magatartással kapcsolatosan ismer meg, és úgy tűnik, mintha az értékes gondolatok is hozzátartoznának ahhoz a lényegi életidegenséghez, amit Vali áraszt magából. Az írói ítélet a regényben nem egészen világos, hiszen arról van szó, hogy ez az értelmiségi szemlélet egyfelől megcsillantja az emberi élet elvont lehetőségét, és konkrétan szétrombol mindent, ami emberi. Makra fenntartása, szakítása és kritikája ebből ered. A szín-pad viszont mindezt csupán futólag érzékelteti, s inkább úgy tűnik, mintha Makra képtelen lett volna követni a romantikus Vali „szárnyalását”, s ezért le-hullott a házasság és a köznapi lét „mocsarába”. Bizonyos, hogy a regényíró Kertész Ákos sem fogalmaz ebből a szempontból teljes határozottsággal, de a fő vonal és a fő gondolat mégiscsak az, hogy az ilyen típusú szárnyalások, az állítólagosan nagy gondolatok, a kiagyalt autonómiák összetörik a nem kiagyalt, hanem valóságos életet. S ez az, ami nagyobbrészt elsikkad a drámában. Ehelyett persze új értékek is csillannak fel, hiszen a drámában nagyobb szerepe van például Makra barátjának, aki az oknyomozást vezeti, és Horváth Sándor felcsillantja azt, hogy ebben az cm-

berben több valódi gondolat van, mint Valiban, de hiába nyerünk egy-egy értékes mozzanatot, ez aligha kárpótol a regény - el nem döntött -, de mégis legfontosabb gondolati értékéért.

Új gondolat nyomában

A gondolati érték kifejezésen különös nyomaték van. Kitaláltak ugyan már olyan színházat, bulvárszínházat, ahol a színi hatás önmagáért való, de igazi mély színházat gondolatok nélkül nem lehet csinálni. Persze a gondolat akkor színpadra való, hogyha valóban mélyen aktuális. A *Makra* és néhány, ez évben bemutatott darab - mint erről szó lesz - azzal tűnik ki, hogy legalább keresi ezt a gondolatot. Mert *ha a Tanner Johnban* gúnyolódva beszélnek arról az emberről, akinek egyetlen olyan gondolata sincs, mely i8... után jött volna forgalomba, legalább olyan gúnyval kell beszélni arról a színpadról, amely gondolatilag képtelen arra, hogy olyan ötlet-foszlányokat hozzon színre, melyek 1956 utánról származnának. S korántsem véletlen, hogy ezen a területen a magyar költészet mindig élen járt, mert minden legenda ellenére a magyar líra nagyon is filozófiai líra. S ugyanígy nem véletlen, hogy Illyés Gyula új, illetve fölújított *Bál a pusztán*ja egyike volt azoknak a műveknek, melyek határozottan eme új gondolat irányába tapogatóztak.

Mindenekelőtt a *Bál a pusztán* - tartalma tekintetében, dramaturgiája minden hézagossága ellenére is, kimondott vita a brechti felfogással. Brechtnél, mint ismeretes, a Koldusoperában jelenik meg az a gondolat, hogy előbb a has jön, az-tán a morál. Illyés Gyula a *Bál a pusztán*ban megírja a summásoperát. Ennek mottója éppen az ellenkezője lehetne a brechti gondolatnak: előbb a morál jön, s aztán a has. A történet tudniillik sem-mi más, mint a legszokványabb szokványtörténet. A pusztára érkező egyik lányra szemet vet egy úriember, holott a lány szerelmes egy parasztfiúba, és a béresek megtréfálják és meg is szégyenítik a szoknyára éhes úriembereket. A téma tehát sem nem új, sem nem meglepő. De nem is a téma az érdekes itt, hanem a karakterrajzok, és az a meglehetősen esszéisztikus kísérszöveg, amelyet Illyés Gyula egy harmincas évekbeli falukutató diák szájába ad. A kommentár gondolati kommentár, és dramaturgialag egyáltalán nem illeszkedik bele a történetbe. De mégis e kommentár segítségével válik a darab aktuálissá. Mert ebben a

kommentárban sajátos külön intellektuális dráma van. Ennek az intellektuális drámának a lényege az, hogy a nézőközönség - jobbára azokból és azok követeiből rekrutálódik, akik maguk is a harmincas években romantikusan baloldali állásponton álltak. S a kommentátor sem többet, sem kevesebbet nem mond ki. mint azt, hogy gyűlöli a dzsentrivilágot, mert a dzsentrivilág, a magyar úri társadalom nem embernek tekinti azokat, akik valamilyen szempontból alárendeltjei, hanem prédának. Prédának, akivel azt lehet csinálni, amit akarnak. A darabon belül az urak kártyapartiját parodizáló jelenet kiemelkedő mestermű. Ilyen gyűlölettel, ilyen szatírával ritkán láttuk megrajzolni a magyar múltat. S hozzáfűzöm ehhez, hogy a rendezés is itt remekel a legjobban. Igen ám, csak hogy a romantikus forradalmár azt hiszi: ha eltűnik az úri világ, eltűnnek az úri szokások is. Ha nincs dzsentri-Magyarország, akkor nincs dzsentroid magatartás. És ezt a nézőtér szemébe mondja. Innen ered az esszéisztikus betét intellektuális feszültsége.

Az autonómia védelme

A summásopera tehát aktuális abban az értelemben is, hogy az emberi autonómiát védelmezi. Legyen valaki summás vagy egyetemi hallgató, munkaslány vagy tisztviselő - tartsa meg önbecsülését, és ne higgye azt, hogy az emberi autonómiánál többet ér a pénz, a vélt nagyság vagy akármilyen előtti leborulás. Önmagunk odadobása ellen beszélt Illyés és arról, hogy a dzsentri-Magyarország felszámolásával még nem tűnt el a dzsentroid érzésvilág, magatartás és morál. Továbbá arról is, hogy egykor sokan úgy hitték: csak a feltételeket kell megváltoztatni, és minden egyéb megváltozik magától is. Kiderült, hogy nem a feltételeket kell csupán megváltoztatni, ha-nem minden egyebet is. Mi eddig még csak a feltételeket változtattuk meg. S most lesz soron, ha felismerjük ennek szükségességét, az egyebek megváltoztatása. S mindezt ez a summásopera mondja el, amelyben a népdal helyettesíti a songokat, illetve a népdal veszi át az antisong szerepét. Csak hogy, sajnos, a népdalok felhasználása és egymásra következtése nincs úgy megkomponálva, mint a Koldusoperában a songoké. Bármennyire kiváló zenei alapanyaggal dolgozik az előadás, az alapanyag még nem kompozíció. Pedig erre a kompozícióra nagyon is szükség lenne, mert a dramaturgia

gyengeségei ilyen módon helyenként még az ellenkezőjükké is fordulhatnak, hiszen alapot teremtenének a zene drámai szerepére. Így viszont inkább illusztratív betétdalok, melyek belső szépségüktől függetlenül tovább darabolják dramaturgiai a drámát, és a legötletesebb rendezői erőfeszítések sem képesek a drámai sodrást újratemteni. Pedig a gondolati anyag, a költészet és a dramaturgiai értelemben is invenciózus mozzanatok megérdemelnék a precízebb és sokoldalúbb kidolgozást.

Belenyugvás a bulváriba

A Thália Színház másik bemutatója Csurka István *Szék, ágy, szauna* című darabja viszont nemhogy néhány évtizeddel ezelőtti, hanem legalább egy évszázaddal ezelőtti bulvár mértékkel mérhető. Az a régi pesti mondás, mely szerint a nagy hivatalok megszerzésének négy módja van: saját fenekünk segítségével, más fenéke közvetítésével, saját nemiségünk segítségével és más nemisége által - jobban és tömörebben fejezi ki a darab mondanivalóját, mint maga a darab. Nincs kizárva, hogy a darab mögött társadalomkritikai elgondolások is meghúzódtak - elsősorban a menedzserideológia kritikája -, de mindezt eltakarja az, hogy a darab előregyártott elemeket variál. Borzasztó nagy számban kerülnek elének a jól megcsinált darabok bulvárpatternjei, és éppen ez az elszomorító. Mert itt nem a technika megtanulásáról, elsajátításáról van szó, hanem egyszerűen a belenyugvásról: ezek megállnak a színpadon egy évszázad óta, miért ne állnának meg most is. Így azután a szokványmalackodások, a férj impotenciája, a feleség nimfomániája, a strici cinizmusa semmi jellemzőt nem mondanak el, csupán azt sugallják, hogy így volt ez, rosszul volt, de így van ez, és rosszul van. Ezért a sekély gondolatért nem érdemes színházba menni. S annál nagyobb baj ez, mert Csurka István eredetileg mondani valókkal jelentkezett. Belenyugvása a masinériába - legalábbis nem biztató.

Szalonfilozófia

Végezetül két azonos típusúnak tűnő darabról szeretnék szólni. A típusazonosságot látszólag az biztosítja, hogy mindkét darab dokumentumelemből építkezik, továbbá mindkettő filozófiai drámának készült, és ahhoz a drámatípushoz tartozik, amit századunkban Maeterlinck kezdeményezett. Azonban a típusazonosság

csupán látszat. Fekete Sándor *Hőség hava* című drámája szalonfilozófiai dráma. Abból a fikcióból indul ki, hogy a mai pesti szalon filozófiai társalgása vagy filozofálgatása tulajdonképpen egyenértékű Madame Roland vagy Madame de Stael szalonjával. A valóságban persze az egykori filozófiai szalonok gondolatilag is, tartalmilag is és formailag is sokkal magasabb fokon álltak, és például Diderot dialógusai nyilván sokat köszönhetnek ezeknek a szalonoknak, közvetve vagy közvetlenül. A mai értelmiségi szalonban azonban felvetődnek ugyan a problémák, de annyira érintőlegesen, annyira laposan, annyira felszínesen, hogy - mint ezt Fekete Sándor darabjának példája mutatja - nemhogy drámához, hanem dialógushoz sem nyújtanak igazi anyagot.

A 25. Színház dialogizált filozofálásának kérdése ugyanis az, hogy vajon a francia forradalom kiemelkedő alakjai hoztak-e valami értékeset az emberi történelembe, annak ellenére, hogy telítve voltak tévedésekkel, illúziókkal, és bizonyos fokon már nem értették a történelmi fejlődést. Érdekes módon Fekete Sándor, aki kiváló történész, a problémát teljesen immanensen kezeli. Mintha pusztán arról lett volna szó, hogy a jakobinus terror egyesekben már felháborodást keltett, és ezért megdöntötték a jakobinizmust, a hőség havában, thermidorban. Nos, az igazság az, hogy thermidor csak részben ennek a jogos ellenérzésnek volt a következménye, valóságban nagymértékben összefüggött a hadi helyzettel is és a fleurus-i győzelem egyúttal lehetővé tette, hogy a jakobinus diktatúra sorsa megpecsételődjön. A drámának joga van ugyan zárójelbe tenni bizonyos körülményeket, de szerintem az igazán történelmi érzékű vita - különösen, ha dokumentumelemekre épít - már nem teheti ezt.

Tulajdonképpen nem is a thermidori bukás az igazi probléma, mely a szalonvitában felvetődik. Hanem az, hogy egyfelől a forradalmi terrornak véget vetni csupán a forradalmi terror néhány eredeti híve kezdeményezésére lehet, más-részt az, hogy a terrorral leszámoló történelmi szerepe igen hamar lejár, és a későbbi fejlődésben háttérbe állítják őket, eredeti eszméikkel. forradalmi érzületükkel együtt. Kizárólag a Fouchet-típusú hivatásos árulók tudnak átélni mindent, és tudnak beleilleszkedni későbbi korszakokba. Ez az óvatosan Fouchet-val szemben írott és az időből állítólag kiseseteket piederstálra emelő dráma azon-



Vészi Endre: A hosszú előszoba (Madách Színház). Domján Edit (Márta) és Garas Dezső (Gold Lajos) (Iklády László felvételei)

ban mindenütt határozatlan. Nem emelkedik fölé az előbbi probléma felvetése után sem a szalonszínvonalnak, és az egykori forradalmárt még az is elgondolkztatja, hogy vajon az ipari forradalom (gőzhajó, gőzmozdony, miegymás) nem jelent-e többet, mint a társadalmi forradalom. Majd utána eldönti, hogy nem. Ezért marad az egész dráma gondolatilag az új problémák érintőjének színvonalán, túl akar jutni a romantikus forradalmiságon, de azt beleolvastja a szalonfilozófiába és a szalonforradalomba. S ez azért is rossz drámailag, mert a színészek, akik eredetileg beszélgetőpartnerek, különböző szereposztásokban játszanak, és aki egyszer Robespierre volt, másszor egészen más történelmi fi gurát testesít meg, és mindig egy-egy mondata van - mondata, és sohasem szerepe. S így, noha Haumann Péter és Jobba Gabi' is a színpadon vannak, állandóan vergődnek a különböző mondatok között.

Gyilkosság a falanszterben

Egészen más típusú Hernádi Gyula drámája, mely Considerant falanszterkísérletét ábrázolja. Ennek a kísérletnek ábrázolásában több lehetőség is kínálkozik. Az egyik a környezet, Tennessee állam amerikai környezete és a falanszter közötti ellentét kiélezése. A másik, a falanszter belső ellentmondásainak gazdasági és társadalmi utópiájának a kritikája, végül pedig a harmadik, a falanszter romantikus ideológiájának a kritikája. S Hernádi Gyula darabjában ez a három egyesül, mégpedig úgy, hogy a falanszterkísérlet modern mondanivalókat hordoz, utal egyfelől a hippi-közösségekre (különösen Sík Ferenc rendezői tevékenysége élezi helyesen ezt a vonalat), másrészt utal arra a romantikus forradal-

miságra, amely a szocializmus körülményei között nemegyszer uralkodó szerephez jut.

Itt tehát a probléma sokkal átfogóbb, sokkal mélyebb és sokkal aktuálisabb is, mint az előző esetek nagy részében. A dráma azzal kezdődik, hogy a falanszter vezetősége feltárja a falanszter belső gazdasági problémáit, miközben a falansztert thálemi kolostornak érző lakók ünnepelnek. Együtt ünneplik a falanszter fennállásának évfordulóját és azt, hogy a falanszteren belül először gyilkosság történt. Ezzel kifejezik azt, hogy a gyilkosság ténye idegen a falansztertől és véletlen jelenség a falanszter történetében.

S ebben a helyzetben robban be a falanszterbe a környezet. Tudniillik a falanszter a maga elképzelései szerint támogatja a négerék felszabadulását, és gazdasági helyzetének romlását többek között az is okozza, hogy egyes négereket kiváltak a rabszolgaságból. Az amerikai rendőrség azonban a gyilkosság mögött feltétlenül néger tettest gyanít. Hamarosan el is fognak egy néger rabszolgát, aki mindent bevall, akit a falanszterben állítanak bíróság elé és akit statáriális úton fölkötnek. Miután a négeret fölkötötték, kiderül, hogy a falanszter fő ideológusa, Considerant követte el a gyilkosságot, csak azért, hogy világossá váljanak a négerék elleni justizmordok, hogy leleplezhesse a négergyűlölet igazságtalanságát. S az eddig forrongó falanszter látszólagos egysége egy pillanat alatt szertefoszlik, mert embertelennek érzik Considerant bizonyítási eljárását, anarchizmusát.

A kapkodás veszedelme

Erről szól röviden összefoglalva a darab. A cselekmény azonban, melyben szerepet kap a bíróság, a bizonyítási eljárás stb., csupán a filozófiai tétel igazolására szolgál: a helytelen és meggondolatlan módszerek és a romantika elpusztítja mindazt, ami a forradalomban egészséges és emberi. A forradalomnak mindig megvoltak az ellentmondásai. De az ellentmondások antagonisztikussá válnak a romantikus kapkodás vetületében. És ha az úgynevezett nagy eszmékkel való játszadozás átmegy a gyakorlatba, lesz belőle egy nagy eszmékkel vezetett praxis, akkor a meg nem gondolt gondolat őspatkánya mindent lerombol, ami érték, mindent kompromittál, ami pozitívum.

Vitathatatlanul érdekesen és szélsősé

gesen vetődik fel mindez Hernádi darabjában, de úgy, hogy a dráma dramaturgiailag két, lazán összefüggő részre esik szét. A hatos beszélgetés, mely a falanszter helyzetét feltárja, teljesen elvi síkon mozog, s ezután következik a néger története, ami a cselekmény. Az, hogy a praxisfilozófia tulajdonképpen elvi példázatokkal igyekszik tanítani, itt mint gyakorlati példázat jelenik meg, és a gyakorlati példázat tartalmazza az elrettentő kritikát. Ítékezés tehát az a praxisfilozófiáról, még akkor is, ha dramaturgiailag megoldatlan ítékezés. Hernádi azonban képes dialógusírásra, és képes aktuálisan gondolkodni. Örvendetes, hogy Pécssett felfedezték Hernádban a drámaírói lehetőséget. Hozzájárult ehhez az is, hogy a darab rendezését Sík Ferencre bízták, egyikére a leg-gondolkodóbb rendezőknek. Sík ki tudja használni azt a drámai színpad számára, hogy Pécssett működik a balett, teremt egy hihetetlenül mozgalmas színpadot, majd annak nyugodt ellentétét. Ha színészválasztása néhol olyan telitalálat, mint ifj. Kőmíves Sándor a néger szerepében, aki a betanult szöveget olyan anyira betanultan mondja és olyan anyira mögötte van a helyzet értelmes áttekintése, hogy ez egy fiatal színésznél meglepő, akkor valóban sikerül a gondolatokat érvényre juttatnia. Ennek ellenére nem hibátlan a rendezés, mert pl. a falanszter felszabadult táncát is magnózene intonálja, ami az adott esetben elidegenítően hat, és jobb lett volna akár két-három hangszer, mely beleillett volna a hangulatba. De koreográfiailag (Tóth Sándor koreográfiája), valamint a színészegyüttes összmunkája tekintetében Sík eredményei vitathatatlanok. Elsősorban az a jó, hogy érezni: a színészek is gondolkodtak történetileg, szociológiailag és filozófiailag, s nem csupán pszichológiailag. Ennek pedig még más előadásokban is pozitív hatása lehet.

Az évad tehát napirendre tűzte a romantikus forradalmiság káros voltát. Igazi nagy átütő sikereket nem éltünk át, de a megindulás a konkrét, aktuális és napjaink vonatkozását is átfogó problematika felé kétségtelen. Túljutottunk már azon, hogy egyedül az elvont hatalom borzalmain keseregjünk. Azon a gondolon is, hogy a háború előnytelenül befolyásolja az életet. Persze, ezek vissza-visszatérnek, de a fő áramlat mégis már valami új és mélyebb, kevésbé elvont. Hogy konkrét lesz-e és mennyire, azt a jövő fogja kideríteni.

SAÁD KATALIN

A Csendesek a hajnalok születése

A Mikroszkóp Színpad számára szokatlan feladatra vállalkozott, amikor be-mutatta Borisz Vasziljev kisregényének a Szovjetunióban nagy sikert aratott színpadi változatát. A *Csendesek a hajnalok* a Nagy Honvédő Háború idején játszódik. A színháznak nemcsak saját szűk körü, nem épp a „történelmi rekviem” műfaja iránt vonzó közönségével, de egy rossz örökséggel is meg kellett birkóznia: miközben a szovjet művészet iránt világméretben egyre nagyobb az érdeklődés, nekünk még mindig számolnunk kell azzal, hogy a kulturális sematizmus szemlélete talán sehol sem okozott akkora károkat, mint épp a szovjet kultúra magyarországi népszerűsítésében. Azáltal, hogy egy bizonyos időszakban szinte válogatás nélkül vettünk át, terjesztettünk nem megfelelő színvonalú, művészi rangú alkotásokat, a közönség nagy rétegében valamiféle averzió alakult ki. Nyilvánvaló pedig, egyszerűen a két ország társadalmi szerkezetéből következően, hogy a szovjet drámairodalom számunkra sokkal több időszerűséget tartogat, s több köze van a mi társadalmi valóságunkhoz, mint egyes divatos nyugati szerzők darabjainak.

Az előadás megrendezésére a Mikroszkóp Színpad Iglódi Istvánt kérte fel. Érdemes megjegyeznünk egy körülményt: Iglódi eddig három szovjet drámát vitt színpadra, s most ugyancsak alkalma nyílt rá, hogy tapasztalatait kamatoztassa. Bár azok eredeti drámák, s nem regényadaptációk voltak, mint a *Csendesek a hajnalok*, mégis konkrét dramaturgiai feladatot jelentett a magyar közönség számára fontos, a mi közönségünkre hatni tudó elemek, részek kiemelése, hangsúlyossá tétele, illetve a nehezebben követhető összefüggések megvilágítása. A szovjet drámák nemegyszer épp azért nem érik el azt a közönség-hatást, mint sikeres eredeti bemutatójukon, mert nem vesszük kellőképp figyelembe a mű magyar színpadra állításánál a két közönség eltérő hagyományait, beállítottságát, érzelmi világát, humorát. Vasziljev őrmestere például nyilvánvalóan akkor igazi egy budapesti



Vasziljev: Csendesek a hajnalok (Mikroszkóp Színpad). Káldy Nóra, Ronyecz Mária, Monori Lili, Döry Virág, Jobba Gabi és Martin Márta

színpadon, ha a pesti átlagpolgár „felismeri”; még ha maga a szovjet közönség esetleg nem is ismerné fel. Bizonyos pontokon ugyanakkor a nemzeti karakter kiélezésére van szükség, egy-egy szituáció egyébként indokolatlanná válna.

Mielőtt a *Csendesek a hajnalok* színpadi próbái megkezdődtek volna, ilyen szempontok szerint folytak - Komlós János irányításával - a mű adaptálásának dramaturgiai műhelymunkái. Az alapul szolgáló dramatizálás a moszkvai Taganka Színház nagy sikerű előadásának szöveggönyve, melyet Ljubimov készített. Ezt az időkihagyásos dramaturgiai konstrukciót követi a magyar változat is, de csak alapelvként. (A Szovjet Néphadsereg Színházában, ugyan-csak Moszkvában, a kisregény másfajta, narrátoros változata került bemutatásra.) A magyar előadás igényeinek megfelelően cserélődtek, alakultak aztán a dialógusok, változtak bizonyos szituációk. Az őrmester a Taganka Színház előadásában például egykorú a lányokkal; így a férfi-nő viszony ott perzselőbb, intenzívebb. A magyar előadás tudatosan megkerüli ezt az aspektust: az őrmester valamivel idősebb lett, ami a szexuális vonzás lehetőségét nem kapcsolja ugyan

ki, de nyilvánvalóságát némileg tompítja, megakadályozva, hogy az előadás ha-mis vágányra fusson, vagyis, hogy a „pikáns helyzetek” eltereljék a figyelmet a játék lényegéről. Ennek megfelelően a lányok és az őrmester első részbeli összeütközése sem olyan éles, mint az eredetiben, s más az egész előadás érzelmi hang-szerelése.

Hatáselemek, együttjátszó néző

A néző beavatása a játékba, az előadás részesévé avatása modern színházi igény, számos érdekes, sikerült és kevésbé sikerült kísérletet láttunk erre vonatkozóan a mi színpadjainkon is. Ezek a kísérletek azonban - s nem utolsósorban az amatőr színjátszók példái, akik körében a néző provokálásának valóságos divatja alakult ki, egyúttal óvatosságra is intenek. A játékba való bevonás mind-járt nyilvánvaló színpadi hazugsággá válik, ha valamiféle privát extrémításba csap át, s ez esetben a kísérlet ahelyett, hogy ténylegesen bevonná, részessé tenné a nézőt, passzív és hűvös szemlélővé teszi.

Számolva ezzel a veszéllyel, a rendező és munkatársai - akik közül a szín-lap nem tünteti fel Szigeti Károly ko-

reográfiai és Simon Zoltán zenei tanácsadói közreműködését - kidolgozták a hatáselemek' alkalmazásának következetes, logikus 'játékszabály-rendjét, melyet a néző mindjárt az előadás első tíz percében magáévá tehet. A cselekmény dramaturgiájának megválasztása a néző figyelmére és, fantáziájára apellál: az időmegszakításos dramaturgia nem új dolog, színházainkban mégsem népszerű, sokkal nagyobb divatja van a narrátoros megoldású drámáknak, adaptációknak. Pedig - a megfelelő játékszabályok lerakása után - igen nagy lehetőség rejlik az időmegszakításos dramaturgiai építkezésben, ez ugyanis *intellektuális akti-vitásra* készíti a nézőt. Egy-egy új kép első pár dialógusa alatt a nézőnek kell megfelelő időbe helyezni a cselekményt, azaz máris együttjátszik. Az ezen belüli narrálás aztán, a néző beavatása a döntésekbe, már a *s.nézői magatartás* kérdése.

Hogy jelenik meg ez a gyakorlatban? Felmerül egy probléma, melyen a néző teljes joggal nevet. A színész viszont, adott szituációban, megfelelő színészi magatartással párosuló narráló mondattal jelzi, milyen súlyú döntés zajlik le benne - a játszott alakban -, s a néző-

ben máris, a szó legnemesebb értelmében vett *szégyenérzet* fogalmazódik meg. S ez ismét az aktivitás formája.

Ez a szégyenérzet, mely előbb csak *egy-egy* pillanatra terjed, az előadás folyamataiban alapélménnyé erősödik. A *Csendesek a hajnalok* végeredményben a büntudat, illetve a felelősség drámája, s az adaptálás, illetve a rendezés ezt a büntudatot igyekszik felkelteni a nézőtérre is. Az előadás első fele többnyire vígjátéki szituációk során ismerteti meg az örmester és a rábízott katonalányok jellemével, emberi gyengéivel. Az előadás, különféle hatáselemek alkalmazásával, mintegy a nézőtérre is ki kívánja terjeszteni a színpadi jókedvet és derűt; minél felhőtlenebb ugyanis a néző hangulata a játék első felében, annál erősebb, *személyesebb* hatással lesz rá a tragédia. Amikor az előadás közepe táján lelkesedésében már épp tapsban törne ki, az elsötétített színpadra vetülő kevéske fény két német egyenruhás, gép-pisztolyos diverzánst világít meg - egy pillanatra, s már el is tűnnek. A nézőbe azonban belefűl a taps, s a történet, a lányok sorsa innen egyenesen a tragédia felé ível. S a néző, talán tudat alatt, talán tudatosan is, szégyellni kezdi magát kezdeti oldott viselkedéséért.

Ez a játék igazsága. De az élet igazsága is. Olyan alaphelyzetből fejlődik ki a tragikus fordulat, melyben a néző semmiféle tragikumra utaló motívumot nem fedezhet fel. Miként a játék alakjai sem fedeznek fel ilyesmit. Kétélű játszma ez: egyúttal a nézőtér olyanféle fellazítását is előidézheti, aminek következtében a nézőtér mint kollektíva nem hajlandó a színésszel együtt „váltani”, s eljutni vele a tragédiához. Hogy ez ne következék be, különböző színpadi elemek megkeresésére és megfelelő alkalmazására volt szükség. Így például a németek megjelentése a széksorok között, valósággal testközelben történik. Lehet, hogy olyasféle hatás ez, mint a szellemvasút csont-váza, de utóvégre attól is megijedünk. Az eddigi előadások során a közönség a jankiáltástól a nevetésig a legkülönbözőbb módon reagált.

E reakciókat mégis egyértelműnek könyvelhetjük el, mert ha a nézők nevetését alaposan megfigyeljük, megállapíthatjuk, hogy az a németek megjelenése után mintegy 8-10 másodperccel hangzik fel, pszichikailag tehát szekunder folyamatról van szó: az egészséges idegrendszerű néző, miután megijedt, feloldja magát, s ezért nevet. (Úgy tetszik, el-

szégyelli magát, mert igazának nézte a játékot.) Érdekes jelenség, hogy amikor a színész ezt követően kapcsolatba lép a nézővel, az ijedség és nevetés *féltő félelembe* vált, hisz azt a félelmet, amit most a színész érez, néhány pillanattal előbb ő is átélte. A jelenet feszültsége egyre fokozódik, a nézők a széksorok közé menekülő színészt ösztönösen segítik a menekülésben - s ezáltal ismét játszótársakká lesznek. Ez *A luzitán szörny*-ben megtalált menekülés-effektus, melyet Iglódi itt átvesz, egyúttal jó példa a tényleges együttjátszás nem hivalkodó és nem drasztikus megvalósítására.

A németek megjelenítésének alapvető funkciója tehát a *veszélyérzet* felkeltése. Ezután többé nem tűnnek fel, csak amikor ölnek, s akkor már nem ők, hanem az általuk képviselt *funkció* jelenik meg bennük. A néző tudatába bevesződött a jelenlétük, minden további megmutatásuk felesleges, hisz a szellemvasút sem hagy soha annyi időt, hogy primitív alkotóelemeit szemügyre vegyük. Iglódi sem engedi, hogy felfogjuk, hogy elgondolkozunk azon: valójában nem német diverzánsokat, hanem beöltöztetett statisztákat látunk. Hasonlóképp a veszélyérzet felkeltésére szolgál a díszlet, vagyis az e funkciót betöltő háló, ami önmagában tulajdonképpen nem értékelhető konstrukció. Csupán elsődleges feladata, amit a sajtóban megjelent méltatások többnyire abszolutizáltak, hogy különböző állásokat véve fel, a roppant kicsi játéktérre különféle helyszíneket teremt; sokkalta lényegesebb az a funkciója, amit a színészekkel való más-más jellegű kapcsolatával hoz létre. Ez játéktechnikailag rendkívül nehéz: állandóan fennáll a botlás, belegabalyodás, elesés veszélye, s miközben a színészeknek le kell küzdeniük ezt a veszélyt, e „privát” veszélyérzet a nézőben átlényegül, a néző félti a színészt, s a féltés egybeolvad a játszott alak féltésével, s ez hatásában igen erősíti a szituációból fakadó veszélyérzetet.

Az akusztikai hatások felhasználási módja kerüli az öncélúan sokkoló effektusokat. Ugyanakkor az egyes akusztikai jeleknek nemcsak érzelmileg, hanem elementárisabban, mondhatnánk, biológiailag is hatnia kell a nézőre, s épp ezért az előadás lehetőleg nem él természetes zajokkal, inkább - technikájában általában mesterségesen létrehozott - olyan effektusokkal, melyek a nézők képzeletében meglevő lövés, gépzúgás, mocsárszajok hangjait idézik fel. Ezzel a mechanikus

és mesterséges akusztikai világgal szemben a lányok akusztikai effektusai a *dalok*, tehát az emberi hang, mely egyszerűségénél és tisztaságánál fogva a szépség és elhagyatottság kifejezője. A német felderítőekkel a keményebb germán világ jelenik meg: a gépfegyverek pattogását tipikus német indulókból kiszűrte, mesterséges hanghatás idézi fel; a lányok halálakor már meg sem jelennek a német katonák, csak a velük mindig együttjáró hangeffektus ritmusa hangzik fel, bár dob helyett lövéshangok adják meg a ritmust.

A hatáselemek közé sorolható a lányok halála is. A Taganka Színház előadásában a lányok haldokoltak a színpadon és víziót láttak. A magyar *Csendesek a hajnalok* - az „együtt félés”, az „együtt szenvedés” előadása - nem fejeződhetett hegyre, hogy a színészek a halál pillanatától *nem folytathatják* a játékot. A megsemmisülés érzete sokkal mélyebb, ha a színész az adott momentumban abbahagyja a játékot, mintha eljátszaná e megszakítást. A színpadi halál hagyományos formája végtelenül elidegenítő látvány; a legbravúrosabb technikával is nehéz elérni, hogy a „holttestben” ne a játékban elfáradt színészt lássa a néző. A halál valamiféle *hiányérzetben* realizálódik, s ezt a hiányérzetet próbálta reprodukálni az előadás azzal, hogy az öt színész sorban egymás után, úgyszólván minden átmenet nélkül, megszakítja a játékot, leveti katonaruháját és elmegy a színházból - irt teremtve maga után.

A stílus

Az előadás hatáselemeinek akadémikus vizsgálata minden bizonnyal meggyőzne arról, hogy a *Csendesek a hajnalok* színpadra állítása meglehetősen eklektikus eszköztár felhasználásával történt; valójában azonban, ha paradoxnak tűnik is, a lehető legszigorúbb logikával épül az előadás, s valamennyi hatáselem helyét, mértékét és erejét meghatározza ez a művészi-logikai szerkezet, mely gondolatilag és érzelmileg egyaránt arra kényszeríti a színészt és a nézőt, hogy mindvégig a játék lényegére koncentráljon. Említhetnénk két érdekes példát. Jobba Gabi, aki a megsebesült és öngyilkossá lett Oszjanyina tizedest alakítja, úgy játssza el az öngyilkosságot, hogy gondosan levetett és összehajtogatott ruhájára pisztolyból *vaktölténnyel* rálő; holott az előadás stílusától látszólag teljesen idegen a vaktöltény-lövés természetes hatása. A

közönség előtti próbákon azonban kiderült, hogy egyedül ez az effektus, ez a látszólagos törés jelezheti az öngyilkosság megtörténtét, vagyis Oszjanyina életének megtörését. (A lövés erejét ki kellett kísérletezni: az olyan, túlzott erejű lövéshang, mely csak ijedtséget, sokkot eredményez, eltérítette volna az előadást eredeti céljától.) Ugyanakkor az őrmestert játszó Gera Zoltán ezt követő lelki-furdalásos gyöttrődéséhez mesterséges úton kellett leszűkített jelzést találni, mert a színész igaz, valódi szenvedése, ebben a közegben, naturális jellegénél fogva, hamisan hatott, s épp a koreográfus segítségével megtalált, megkomponált mechanikus gesztus fogalmazta meg szenvedéseinek az előadás egységén belüli igazságát.

Az eklektikusnak ható elemek tehát az előadáson belül egységes stílussá ötvözödtek, minthogy az általuk kifejtett hatás egységes lett. Ez esetben tehát sokkal inkább konstruktív eklekticizmusról beszélhetünk, amikor azt keressük, melyek az előadás stílusának legjellemzőbb sajátosságai. Így például a játékból már említett első szakasza, a *játékszabályok rögzítése*, mindjárt megérteti a nézővel, hogy a színész, ha bent is van a színpadon, „nincs jelen”; s a játéktér dramaturgiájában a színészi magatartások hatása mutatja meg, hogy a cselekmény szerint hol, milyen körülmények közt tartózkodik a játszott személy. Lehetséges tehát, hogy a színpadon két szereplő egymás mellett áll, a játék realitásában azonban több száz méterre vannak egymástól. A fényhatások ennek a játékszabálynak jól funkcionáló működését segítik elő. A színész magatartása teret, időt jelez. Az énekelte dal karakterváltása - a *Szulikó* lírai hangvételtől búcsú-énekesek kántálásává változik - világítási és mozdulateffektussal együtt, idő-múlást jelenthet. Az őrmestert alakító színész monológja alatt a megvilágítatlan, szobormerev lányok között járkálva egyikük vállára teszi a kezét, s tovább beszél magáról. Kapcsolatra utaló gesztus? Épp ellenkezőleg. Nemcsak azért támaszkodhat neki bármelyiküknek, mert nincsenek jelen, hanem mert velük való kapcsolata nem oldja fel magányát.

Ez a megkomponált mozgású előadás mindenekelőtt a színészek mozgásfegyelmén múlik. Annak ellenére, hogy a társulat alkalmilag került össze, a színészek megértették és vállalták, hogy az előadás játéktípusa a színpadon való állandó jelenlétüket igényli. Hinniük kellett abban,



Vasziljev: *Csendesek a hajnalok* (Mikroszkóp Színpad). Jobbra Gabi. Monori Lili, Ronyecz Mária és Káldy Nóra (Iklády László felvételei)

hogy „díszletként” való jelenlétük is jelenlét, mert ezzel hitelesítik az előadást. E játéktípus szokatlanul nagy koncentrációt követel a színésztől, egyetlen pillanatnyi kiluzulást sem enged számára, s a kollektívával való teljes azonosulását igényli; az alázatosabb egyéniséget, kataritikus hatású színészi önfeláldozást. A színészekről, akik magukra vállalták ezt a nálunk eléggé ismeretlen játékmódot, s a színházról, mely meg akart tisztítani egy sablonná merevedett gondolatot, személyes bátorságot is megkívánt a *Csendesek a hajnalok* előadásának a létrehozása. Ennek az egyszerre közösségi és egyéni vállalásnak a kifejezője az előadást övező keretjáték, mely azonban több is annál, mert lényeges részében ötvöződik az előadással a lányok beöltöznek szerepük-be, majd hősük sorsának betette után, levetik katonaruhájukat. Az elő- és utójátékban felhangzó siratóénekekkel nem ön-magukat siratják el (volt olyan kritikus, aki így vélte), hiszen szándékoltan a mi dallamvilágunkból való, székegy siratót énekelnek itt, és sem ez a dal, sem a katonaruhák mellé lehelyezett gyertyák nem tartoznak az előadás hatáselemei

közé. Annak a kifejezésére szolgálnak, hogy öt színésznő egyenruhát öltött magára, hogy rekvietet mondjon öt hasonló korú emberért. Az öt gyertya egyúttal a Ljubimov-féle előadásra is utalni kíván, ott a gyertyák az előadás után, a ruhatárban fogadják a nézőket. Egy nép áldoz közösen, elesett fiaikért. A magyar előadás gyertyáit csak a színpadra lehet letenni, a színház, a társulat rekvietje-ként. S egy kicsit a Taganka Színház iránti tiszteletből is, hiszen mindenekelőtt az ő példájuk nyomán támadt fel az a hit és szenvedély, mely ezt az elő-adást létrehozta.

B. Vasziljev: *Csendesek a hajnalok* (Mikroszkóp Színpad).

Fordította: E. Gábor Éva, színpadra alkalmazta: Komlós János, zenéjét összeállította és részben szerezte: Bácskai György, rendezte és a díszletet tervezte: Iglódi István, jelmez: Csengery Emőke, koreográfus: Kricskovics Antal, hangtechnika: Bäumlér Ede.

Szereplők: Gera Zoltán, Dóry Virág Jobba Gabi, Martin Márta, Pécsi Ildikó, Faragó Sári, Muszte Anna¹ f. h.. Monori Lili, Ronyecz Mária, Káldy Nóra.

SZÁNTÓ JUDIT

A rituálé gyönyöre

Herman Wouk: *Zendülés a Caine hajón*

A viktoriánus gyarmati hadsereg tisztí klubja után a II. világháború amerikai haditengerészeti bíróságán zajlik a tárgyalás. Katonatisztek vádolnak, katonatisztek védekeznek, katonatisztek tanúskodnak a Neveletlenekben csakúgy, mint a *Zendülés a Caine hajón* színpadán - és a két tárgyalás a budapesti évad két legosztatlanabb sikere; a közönség lebilincselve, a figyelem egy pillanatnyi lanckadása nélkül követi az előadást, és utána azzal az érzéssel megy haza: „Igen, ez a színház.”

Bármily örömdetes is e két siker, utóízükbe mégis vegyül egy csipetnyi keserűség: nem kár-e, hogy a legfelhőtlenebb élvezetet ez a két darab szerzi mostanság a közönségnek? A problémákat ugyanis a siker éppúgy jelzi az egyik oldalon, mint a másikon a balsiker vagy a félsiker. A *Neveletlenek* és a *Zendülés a Caine hajón* kitűnő előadása, kirobbanó fogadtatása önmagán túlmutatva azt is hirdeti: ez idő szerint színházainknak ez a műfaj „fekszik” a legjobban.

Csak hogy nem egyértelműen örömdetes jelenség, hogy ha például külföldi vendégnek a futó évad legcsiszoltabb, legharmonikusabb, szakmailag legbri-liánsabb előadásait akarjuk bemutatni, akkor Barry Englandhez és Herman Woukhoz invitáljuk. Mert ha a vendég utána nézne, hogy rajtuk kívül milyen, sokkal jelentősebb szerzők is szerepelnek a műsoron, bizony csodálkoznék ajánlatunkon.

A törvényszéki dráma

England és Wouk művei tudniillik jellegetesen olyan darabok, melyek nagyon jó rendezők és nagyon jó színészek számára a legkönnyebb feladatot jelentik - és a hangsúly itt egyenlő erővel helyezkedik a „nagyon jó”-ra és a „legkönnyebb”-re. Tévedhetetlen ritmusérzék, atmoszféra- és feszültségteremtés, hatásismeret, ötletgazdagság, nagyvonás-lúság, gyors, biztos és látványos tipizálási készség - és még sorolhatnánk a szakmai érettség további ismérveit - szükséges ahhoz, hogy ezek a precíziós gépezetek a színpadon valóban szépen,

arányosan, művészi módon működjenek; de e szakmai erények birtokában már nem kell több, mint ezeket maximálisan mozgósítva belebújni a darabba. Felnőni hozzá, önálló alkotói látomással más és más húrjait rezgésre bírni, különböző fekvésekbe transzponálni, önmagunkból és a műből egy harmadik, új, csakis itt és most érvényes világot gyúrni nem kell, sőt, egyenesen fölösleges, nem adekvát, tehát művészietlen lenne. Jó *Hamlet* vagy jó Marat/Sade-előadás annyi lehet, ahány év, ahány ország, ahány város - a jó *Zendülések* világszerte legfőljebb árnyalatokban különböznek egymástól. Külföldi sajtóvisszhangok áttanulmányozása alapján bátran állíthatom, hogy a rendezést és az egyes alakításokat illető passzusok nyugodtan átmásolhatók lennének francia, német vagy svájci kritikákból, senki nem venné észre, hogy nem a Madách Színház előadása ihlette őket. És ez semmiképp sem jelenti azt, hogy a pesti produkciónak egyetlen mozzanata is epigon lenne. Csupán annyit jelent, hogy Herman Wouk szövege alapvetően egysíkú, nincsenek rejtett rétegei, különböző fénytörései. Jól csak egyféleképp olvasható. Ma, tegnap és holnap, New Yorkban, Genfben és Budapesten azt jelenti, amit jelent - nem többet és nem mást.

Különös dolog egyébként, hogy a törvényszéki dráma, ez a par excellence színyszerű századunk drámaíróit szüntelenül kísérő műfaj oly könnyen fennakad a bulvár zátonyán, és még a legőszintébb jószándék, legnagyobb igény esetén sem tud számottevő irodalmi-dramai értéket befogadni. Itt természetesen a klasszikus naturalista „courtroom thriller” - törvényszéki krimi-re gondolok, és nem az olyan művek-re, melyeknél a pör, a tárgyalás csak hatásos művészi kifejezőeszköz egy szuverén írói mondanivaló kifejtésére. A *Neveletlenek* vagy a *Zendülés a* törvényszéki mozzanatok hasonlósága ellenére sem téveszthető össze akár Anouilh *Pa-csirtájával*, melyben a tárgyalás csak ürügy a hősnő portréjának és missziójának sokoldalú bemutatásához, akár az olyan szigorú dokumentumdrámával, amilyen Kipphardt *Oppenheimer-ügye* vagy Berrigan *A catonsville-i kilencek pöre* című műve, melyben a tárgyalás csak a legkedvezőbb formai lehetőséget nyújtja az író által feltárni kívánt tények exponálására; ezeket a drámákat senki nem is nevezné törvényszéki krimi-nek. S figyeljük csak meg: ezekben az

esetekben justizmordokról van szó. Mivel a bíróságok mindig az adott állami és társadalmi rend érdekeit, álláspontját képviselik, valójában az adott rendszer által lefolytatott per csak hatásos köntöse annak a pernek, melyet az író a szóban forgó rend ellen folytat - és ez a második per a mű lényege és ihletője. A „klasszikus” törvényszéki krimiben az izgalmas felderítő akció a végén méltányos, megnyugtató ítéletbe torkollik, vagyis e művek az adott rend apológiájának is felfoghatók. Ugyancsak a Madách Kamaraszínházban a polgári bíróság immár hétszázadszor szolgáltat igazságot uraival szemben a talpraesett kiscselédlánynak, sőt, még a privát boldogság lehetőségét is felcsillantja előtte. A törvényszéki krimi és a szokványos szerelmi bulvárjáték közös jegyeit hordozó *A bolond lány* kettősen példázta a bulvárműfaj általános apologetikus jellegét, amely a törvényszéki krimiből még fel-tűnőbben ütökzik elő, mint a magánélet síkján megragadó háromszög- és egyéb szerelmi játékokból. Akadémikus és sehová sem vezető elmélkedés származna belőle, ha megpróbálnánk eldönteni, mi az elsődleges: az író elégedettsége a fennálló renddel avagy feltétlen készsége, hogy a feloldó happy endre, a status quo megerősítésére áhító közönséget kiszolgálja; a két tényező nyilvánvalóan egybejár, de azért azt gyanítom: az apológia többnyire inkább csak melléktermék, sem az írói szándékban, sem a kész mű hatásában nem elsődleges; a legtöbb bulvárszerző nem elszánt reakciós, és közönsége sem hazájában, sem külföldön nem így értelmezi. Szórakoztatni akar, és elsősorban polgári közönség számára dolgozván, a szórakoztató szándék nem fér össze a nyugtalanítással. A törvényszéki krimi szerzői például mindenekelőtt egy alapvető felismerést akarnak kiaknázni: azt tudniillik, hogy az embereket mindenkor vonzzák-izgatják az olyan szakmák, amelyek megszabott rituáléknak, avatatlanok számára rejtelmes, de ugyanakkor rögzített, megmáshíthatatlan törvényeknek engedelmesskednek. Innen az orvosfilmek és orvosdrámák biztos sikere, ez a forrása a színházi és filmvilág titkaiba betekintést engedő művek hatásának, és a pavlovi közönség-reflex legtipikusabb ingerlője a törvényszéki dráma, amelyre minden néző pontos elképzelésekkel és igényekkel érkezik. Nagyjából tisztában van a tárgyalás rituáléjával, tudja, hogy kik lesznek a szereplők, tudja, hogy a tét emberek be-

csülete, boldogsága, sőt, élete lesz, és kondicionálják korábbi hasonló élményei; elvárja, hogy minél rafináltabban csigázzák föl, s az igazság kiderítésének folyamata minél több veszedelmes, izgalmas buktató után torkolljék a kielégítő megoldásba.

A műfaj egyszerű, próbált mesterei, mint Agatha Christie, nem is igyekeznek mélyebb perspektívákat jelezni, mondánivaló látszatával ködösíteni nyílt és egyértelmű igénytelenségüket. Mások, és Barry England és Herman Wouk ezek közé tartoznak, nem érik be ennyivel; de akármelyik ígéretesnek tűnő, impozáns motívumukhoz kapjunk is, egyszer-re csak észrevesszük, hogy a semmit próbáljuk markolászni.

A fordulat hamissága

Itt van például a *Zendülés a Caine hajón* igényes szándékú befejezése, amikor is az író hirtelen kirántja a nézőt a tárgyalás kellemesen homogén ingerszférájából, és súlyosnak látszó problémával kólintja föbbe: Greenwald, a védő leleplezi, hogy az igaz bűnös Keefer hadnagy, a cinikus playboy és áruló írástudó, aki felbujtogatta a naív, korlátolt Marykot, majd szépen kioldalazott a felelősségre vonás elől, és hagyta volna áldozatát vesztőhelyre jutni. Ezt ugyan Greenwald, mint nagyobbik rosszat, megghiúsította, ám maradt a kisebbik rossz: egy alapjában véve jó szándékú és tisztességes katonaembernek a megszegyenyítése és tönkretétele, egy olyan férfié, aki a hivatásos katonasorsot vállalva, mégis-csak napról napra vásárra vitte bőrét egy ügyért, ráadásul olyan igazságos és nagy ügyért, mint a fasizmus legyőzése. A fordulat nemcsak az előzményekhez képest meglepő, de elég suta is. Queeg mentségeit: láttuk ugyan, de ha a hadsereg tisztikara valóban csupa Queegből állt volna, az USA aligha járul hozzá a II. világháború megnyeréséhez, nem azért, mert Queeg brutális, korrupst és ostoba, nem is azért, mert idegbeteg, hanem mindenekelőtt azért, mert, mint a meg nem cáfolt adatokból tudjuk, gyáva is; a gyáva katona pedig nem középszerű katona, hanem antikatona.

A fordulat alapvető hamissága azonban akkor is nyilvánvaló, ha Queeg gyávaságától eltekintünk. Ha Wouk ezt a meglepő befejezést írónilag valóban komolyan veszi, akkor nem a *Zendülés a Caine hajón* című drámát írja meg, hanem ír egy drámát Queeg kapitányról, aki, legtöbbünkhöz hasonlóan, nem hős



Herman Wouk: *Zendülés a Caine hajón* (Madách Kamaraszínház). Márkus László (Ügyész) és Balázs Samu (Elnök)

Mensáros László (Védő) és Márkus László (Ügyész)



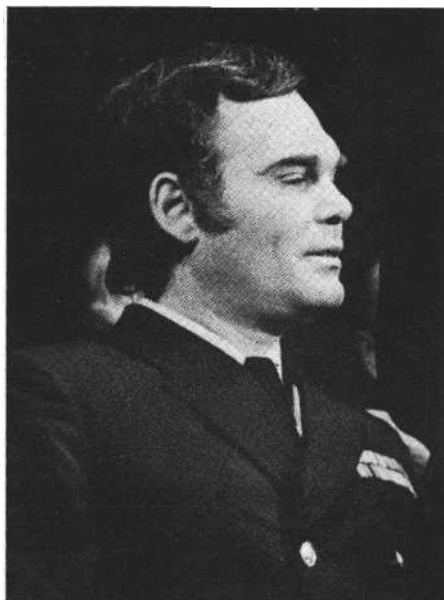


Papp János (Vádlott)

ugyan, de mégis tisztességes, megbízható katona, és a tragédiája, hogy olyan helyzetbe kerül, amikor tisztességes is csak úgy lehetne, ha hőssé válva túlnőne önmagán; vagy ír egy drámát Thomas Keefer hadnagy- és íróról, aki felelőtlen értelmiségiként nem veszi észre, hol végződik az irodalom, és hol kezdődik az élet; avagy - mint erről még szó lesz - Greenwald lelkiismereti konfliktusa köré épít egy színművet. Ha Wouk ilyen kísérleteket tett volna, akkor kiderülne: apologéta-e, vagy ellenkezőleg, a kétkezdés emberi jogát védelmezi-e a merev, dogmatikus, elavult rendszerrel szemben, eldőlne, hogy végső soron kinek ad hát igazat: Queegnek vagy Maryknak, Greenwaldnak vagy Keefernek?

Így azonban kár töprengeni rajta, hogy is értsük mindezt; megmenthette volna-e Queeg is a Caine-t, vagy a hajó üdvét csak Maryk szavatolhatta, véletlen-e, hogy győzött az igazság, illetve egyálta-

A tanúk:
Lóte Attila (Thomas Keefer)



lán igazság-e az, ami győzött, vagy csak Keefer hadnagy röhög a markába, amiért a hét podagrás tengeri medvét is átrázta. E valóban izgalmas és művészi megformálásra csábító problémáknál Woukot sokkal jobban érdekelte a törvényszéki rituálé, melyben a szereplők csak mint rituális funkcióik megtestesítői lényegesek, s nem mint élő, múlttal, jövővel, szellemi arculattal rendelkező emberek, és ahol az Ügy: a II. világháború csak a napi aktualitás kedvéért kiválasztott, esetleges kulissza. A drámai gépezetet mozgásba hozó törvénycikk az USA bármely háborújában hasonló bírósági krimire adhatna alkalmat; Wouk az épp aktuális háború adott vonzóerejét nyergelte meg. A képlet tiszta; csak az utójáték zavarja meg, a maga légből kapott álmélységével, a semmitmondásában tökéletesen kerek és harmonikus játékok.

A papírforma beválik

Ha a *Zendülés a Caine hajón* egyetlen lehetséges jó megvalósításának hazai változatát Vámos László nem a legmagasabb mesterségbeli szinten, a legimpozánsabb könnyedséggel pöccinti színpadra, annak egyetlen magyarázata csak az lehetne, ha neve alatt másvalaki járt volna be a próbákra. A papírforma az volt, hogy itt a maga nemében tökéletes előadásnak kell születnie - és a papír-forma bevált.

A sikerült külföldi előadások rendezőihez hasonlóan, Vámos sem hagyta

Ujlaky László (Randolph Southard)



becsapni magát a mélység zavaros látzataitól. Mint ahogy a polgári rendezők nem érdemesítették arra ezt a művet, hogy benne rendjük apológiáját hangsúlyozzák, úgy nem erőltette ő a kritikai vonalat, tisztában lévén vele, hogy *egy mű, amely mindkét lehetőséget magában foglalja, egyik beváltását sem érdemli meg*. Sima, elegáns, minden mozzanatában kidolgozott, minden mozzanatával egyszerre vissza- és előreutató szertartást rendezett, játékot, a maga, színészei és nézői öröme.

Egyetlen mozzanatában lép túl az előadás ezen a szinten; egyetlen résen át csapja meg a nézőt az emberi melegség fuwallata, és ez Mensáros László elbűvölően finom és bölcs Greenwald-alakítása. A többi figura maradéktalanul betölti a törvényszéki krimi szerinti funkcióját, amely megkívánja, hogy eszükbe se jusson elől, teljes embernek lenni. Greenwald esetében azonban Wouk hagyott némi lehetőséget rá, hogy a szerep funkcióból emberré színésedjék. A klasszikus szabályok értelmében ugyanis a védő csak egyvalamiben lehet érdekelt: abban, hogy védecének ügyét győzelemre juttassa. Ha igazáról netán nem is lenne meggyőződve - nem azért ül itt, hogy lelke legyen. Wouk Greenwaldjának azonban súlyos belső konfliktusa van. Mint zsidónak, potenciális üldözöttnek és tényleges üldözöttek rokonának, az ő számára létkérdés a faszizmus legyőzése, és mivel hite szerint a Keeferek, tehát általuk a Mary-

Körmendi János (Dr. Forrest)



kok veszélyeztetik ezt a győzelmet, te-hát Marykot felmentetve és Queeget elmarasztaltatva szakmai sikerével egyben vét önnön érdekei s az emberiség érdeke ellen. Ne vitassuk itt ismét, mennyire jogos ez az aggodalom és mennyire hiteles a drámának ez a vonulata; nem az. De a problémát Greenwald alakjára szűkítve kétségtelen: ez a figura a mű rendhagyó mozzanata, félénk előörs az irodalom határai körül. Ha megpróbálna *egymaga* betörni az iroda-lomba, felbolmlana a dráma egyensúlya; ha Mensáros súlyos irodalmi típusnak játszaná, diszharmonikus, tehát rossz lenne az alakítás. De a színész, a lehetőséggel egyszerre élve s azt diszkrétén tompítva, a maga egyszerűségében rend-kívül komplex alakítást nyújt. Elsősorban védőügyvéd, ahogy az a műfaj nagykönyvében meg van írva, fúrge reflexű, éleselméjű, ravasz, néha még blöffölően krakéler is, maradéktalanul meg-felelve a néző várakozásának a kedvelt rituálé egyik főpapjával szemben; stratégiája és taktikája egyértelmű, s a forrón szeretett szakma izgalma őszinte lázba tudja hozni. De ugyanakkor - és ez szín amúgyis az egyik legdúsabban árnyalt Mensáros palettáján - egész szüntelen, lankadatlan tevékenységét belengi valami fáradt székspszis, fölényes rezignáció, amely időnként valósággal gyermekien csalódott fájdalomba mélyül; villámgyors váltásait, fúrge mozdulatait, állandó „vigyázzban” szikrázó szelleme robbanékony játékait mollban

ellenpontozzák táskás szemei, görnyedt tartása. Önmaga ellendrukkere: sikerei egyszerre villanyozzák fel, s teszik ugyanakkor ingerültté, csalódottá. Mensáros alakításának - és egyben Vámos elgondolásának - külön bravúrja, *hogy* ez a sajátosan összetett, ellentmondásos és mégis homogén szerepépítés képes hitelesíteni az utójátékot is, vagy legalább-is olyan hangulati egységben kapcsolni az előzményekhez, hogy a nézők ne érzékeljék a törést.

Sztárparádé

Mensárosé mellett számos parádés alakítás sorjázik a színpadon. Ezeket még-sem méltatnám ilyen részletesen, mert az adott szerepek megoldása - a már többször kiemelt megszorítással: egy eleve adott magas szakmai színvonal esetén - viszonylag egyszerű. A krimi és a törvénytörési krimi jellembrázolásának első parancsa, mind az író, mind a színészek számára az, hogy a figurák ugyan funkciójukra redukálódjanak, de a maguk sommásságában markánsak és látványosak legyenek; kétdimenziós, de harsányan színezett képek. Csak Mensárosnak jutott a gond: úgy túllépni a funkción, hogy a műfaj törvényein még-is belül maradjon; a többiek csak rutin-feladatból vizsgáznak, de szinte egytől egyig mesterfokon. Nekik és Vámos László karmesteri munkájának egyaránt köszönhető, hogy az alakítások kidolgozott szólószámok, melyek ugyanakkor megőrzik a rituálé szigorú hierarchiáját.

Körömdi János és Bálint András ragyogóan mulatságos orvosai merőben más „kórképet” demonstrálva egyaránt megfelelnek a közönség obligát elvárásának a betegeiknél nem épebb elméjű ideggyógyászokkal kapcsolatosan; Cs. Németh Lajos évek óta nem parancsolt ilyen elemi erővel figyelmet, mint az agyafúrtna bambula suttyó altisztecske szerepében; de mikor jelenésüknek vége lett, ellentmondás nélkül, nyomot nem hagyva, utóéletet nem követelve enyésztek el a kulisszák mögé, és engedték érvényesülni a hierarchia szerinti fő szölamokat, hiszen ők itt csak ministránsok, illetve tanúk. A szertartást mások celebrálják. Például Balázs Samu figyelem-re méltóan modern, fojtottságában is súlyos bírāja, aki nemcsak rangja és térbeli elhelyezése, hanem mindenekelőtt páratlan jelenléte révén fogadtatta el, hogy ebben a játékban az ő apróbb és nagyobb reagálásai döntenek el mindent; vagy Márkus László áldozatos művészi fegyelemmel megoldott ügyésze, aki a szövegnek megfelelően általában nem játszhatott el többet a funkciónál, de azt leleményes pontossággal vitte végig, és egy esetben: mikor Queeg második ki-hallgatása alatt maga is átlát az ügyön, de ezt a felismerést azonnal átutalja tudatának „magánemberi” zónájába, kivételes teljesítményt nyújtott, nem utolsósorban azért, mert olyan eszközöket tudott találni ehhez a kis külön drámához, melyek nem vonták el a figyelmet a színpad közepén zajló központi

Cs. Németh Lajos (Junius Urban)

Bálint András (Dr. Bird)

Garics János (Willis Keith) (Iklády L. felvételei)



fontosságú eseményekről. És szólni kell Queeg szerepében Pécsi Sándorról, aki - ismét csak Várossal együttműködve - különleges bravúrral kerülte meg a bukhatót, amellyel az egyértelmű állásfoglalás járna, és így rafinált ügyességgel hallgattatja el a néző kételyeit; tudniillik nem játszik se bűnöst, se áldozatot, felismerve, hogy az első esetben teljesen hiteltelenítene az utójátékot és Greenwald egész attitűdjét, a másodikban viszont a könnyed törvényszéki krimet disz-szonáns justizmord-tragédiává nehezítené, és amellet lehetetlenné tenné a Marykot játszó színész dolgát. Pécsi hát kötéltáncosként egyensúlyoz a két véglet között, mindkettőből adagol alakításába, pontosan annyira ellenszenves és pontosan annyira szánandó, amennyire az a mű maradéktalan élvezetéhez, a műfaj törvényeinek az író is megszegyenítő pontos érvényesítéséhez szükséges. Papp János dolga volt a legnehezebb. A rokonszenves megjelenésű és tehetségű fiatal művész igazi képességeiről e szerep alapján éppoly kevésbé lehet fogalmat alkotni, mintha egy molière-i szerelmest játszana. Mindenesetre, ha érvényesíti a rendező intencióit, ha megőrzi az alap-hangot, és egyetlen disszonáns akkordot sem penget meg, ha megnyeri a néző szimpátiáját, de érdeklődését nem veszi túlságosan igénybe - márpedig Papp János alakításáról mindezt elmondhatjuk -, akkor a Valère-ek, Clitandre-ok és Maryk hadnagyok alakítója már rászolgált, hogy erejét izgalmasabb feladatokban is kipróbálják.

Sztárparádé zajlott tehát a Madách Kamaraszínházban. Az egyik kritikus így sóhajtott föl: csak a darab, csak azt tudnám felelni! Én nem is annyira a dara-bot, ezt a takarosan, hozzáértéssel ki-állított terméket, ma is minden színházi menü egyik szükséges fogását szeretném felelni. Elvezetem - mert, azt hiszem, kiderült: jól éreztem magam, igazi szín-házban éreztem magam - akkor lenne utólag is felhőtlen, ha az elmúlt évad során az étrend többi, tartalmasabb és létfontosságúbb fogását is hasonló konyha-művészi tökélyvel találták volna a fogyasztók elé.

Herman Wouk: Zendülés a Caine hajón (Madách Kamaraszínház).

Fordította: Elbert János, rendezte: Vámos László, díszlet és jelmez: Siki Emil.

Szereplők: Papp János, Mensáros László, Márkus László, Balázs Samu, Maróti Gábor f. h., Pécsi Sándor, Lóte Attila, Cs. Németh Lajos, Garics János, Ujlaky László, Körömdi János, Bálint András.

SPIRÓ GYÖRGY

Csernus Mariann Psyché-estje

Weöres Sándor költészetében tulajdonképpen nincs fejlődés, a Psyché-ciklus pedig nem törvényszerű folytatása az eddigi életműnek. Nem törvényszerű, de véletlennek sem tekinthető, miután Weöres költészetébe minden belefér, ami költészet, és az is, ami nem költészet, belefér egymás mellett, egymásra dobálva, mintegy véletlenül, mert Weöres életművének szinte öntörvénye sincs. Költészeté a széttört tüköré, amely soha nem is volt egész, amely kezdetei óta millió dírdarabban létezik. Weöres költészeté nem az individuum költészeté, hanem hangokban, színekben, gondolatokban felolvadó valaki meghatározhatatlannak a költészeté. Innen van Weöres vonzódása a keleti, tehát nem individuális filozófiákhoz, innen van fölénye a létező erkölcsiségekkel szemben, innen van elemi erejű játékosága - mert ilyen könnyedén csak akkor lehet játszani, ha a tét nem valódi. Költészetének szépsége a természeti jelenségek pompázatos szépségéhez hasonló, termékenysége a forrásoké. Weöres költészeté a szavak melegét ízlelgető kisfiú, az önfeledten kornyikáló fürdőző, az értelmüket vesztett szavakat motyogó bácsi költészeté.

Weöres kivonulásai a világból soha nem voltak valóságosak, mint ahogy nem voltak valóságosak a világba való esetenkénti visszavonulásai sem. Weöres soha nem volt igazán belül, és soha nem volt mit igazán otthagynia. Költészeté merő anakronizmus volna, ha anyagát nem a kor nyelve és a kor fogalmai szolgáltatnák. De Weöres éppen eszközeiben a lehető legmodernebb, ezért egy-szerre idegen ő a századtól, és egyszer-re a század törvényszerű jelensége.

Weöres költészeté csak töredék részében valódi líra. Líráról általában az énköltéssel kapcsolatban szoktunk beszélni, számunkra kimondatlanul is az a költő a lírikus, aki a világot önmagára vonatkoztatva éli át. Weöres többnyire nem magára vonatkoztat, és ebben a modern, személyiségvesztő költészet sok nagyjához hasonlóan jár el. A kérdés csak az, hogy vajon vissza lehet-e vonni az individuumot, az európai fejlődés ter-

mékét, a modern művészet alfáját és omegáját. Nagyon valószínű, hogy nem, főleg azért, mert nem érdemes. Ami ugyanis esetünkben a Psyché-versek értékét valójában megadja, az éppen az individuum nagyságának visszalopása a költészetbe még akkor is, hogyha ez az emberi nagyság csak fiktív.

Az önállósult Psyché

A Psyché-versek, Weöres sok más versehez hasonlóan, szintén játékos ötletből születtek. Weöres eljátszott a nyelvvel és azzal a gondolattal, hogy mi lenne, ha belelélné magát egy másik ember, ráadásul nő lelkébe, és hogy a játék még játékosabb legyen, ez az asszony a múlt század elején él, és ennek megfelelően is gondolkodik. Weöres sokszor játszott már költészetében, de ennyire termékeny ötletre aligha akadt, ez az ötlet már túl-nőtt eredeti keretein, Psychének már komoly súlya van.

Az első pillanatban szembetűnik, hogy pontosan meghatározható egyéniség, hiánytalan főbb életrajzi adatok birtokosa, életének főbb mozzanatai naivul őszinte lírájának alapanyagát adják. Psyché magyar módra: elkésletten vagy koránjötten reneszánsz asszony - a biedermeier korban. A maga testi-lelki valójában iszonyúan szeret élni, ezt a rend-kívüli életvágyat pedig, hála Weöres Sándornak és a csiszolt, hajlékony, ki-művelt magyar költői nyelvnek, nagyon finoman és pontosan ki is tudja fejezni.

Amikor azonban Csernus Mariann ott áll az Egyetemi Színpadon, tehát Psyché jelenbeli élménnyé, testi valósággá válik, elhomályosulnak e kedves költőnő önmagán kívüli, tehát irodalmi vonatkozásai. Amíg a Psyché-verseket csak olvassuk, magunk előtt látjuk a huncutul somolygó Weöres Sándort, amint nagy szeretettel és megértő mindentudással vezeti Psyché tollát. A színpadon megjelenő Psyché mögött elhomályosul a közvetítő arca, a teremtett alak önállósul, kilép az irónia függőnye mögül, és arra kényszerít bennünket, hogy elhagyjuk irodalmi és irodalomtörténeti mindentudásunkat, hogy alaposabban körülnézzünk Psyché kúriájának táján. Csernus Mariann estjének ez az egyik nagy eredménye, és nagyrészt neki köszönhető, hogy tisztába jövünk Psychével, miután a főleg folyó-iratokban és irodalmi lapokban egymástól függetlenül megjelent verseket első ízben érzékelhettük egységként.

Az önállósult Psyché szembetűnően nő. Ez pedig korántsem elhanyagolható té-

nyező. A nők, kiszolgáltatottságuknál fogva, általában mélyebben kénytelenek átélni az egy emberre kiszabható válságok tömegét, mint a férfiak, márpedig a lírát általában ezek a permanens válságok szülik. Hogy a nők között kevés a lírikus, az ugyanennek a következménye. Amint a tudatba beszivárog az emancipáció szükségessége, egy csapásra megnő a költőnők száma, akiknek tudata már egyenjogúsított, életkörülményeik azonban korántsem. A vágyak és a lehetőségek közötti távolság így állandó válsághoz vezet, ami a líra kitűnő táp-talaja. Ennek vagyunk tanúi ma, a költőnők soha nem látott méretű rajzása idején. Ilyen szempontból egyáltalán nem tekinthető önkényesnek az, hogy Weöres Sándor a maga lehetőségeit egy nő bőrében próbálja ki; lehet, hogy ez a próba kezdetben nem volt tudatos, csak később derült ki, mennyire termékeny az ötlet, ez azonban a lényegesen nem változtat.

Másodszor az tűnik fel, hogy - most már Psyché nemétől függetlenül - a Psyché-verseket szokásos módszereinkkel büntetlenül nem elemezhetjük. A Psyché-versekre nem jellemző a költői képek milyensége, mert Weöres szabadon játszik a költői eszközökkel, s ha úgy tetszik ne-ki, egyáltalán nem használja őket; nem jellemző rájuk a forma, mert Psyché Weöres Sándortól megtanulta az összes lehetséges formában való tökéletes verselést; nem lényeges továbbá az sem, mely eszmei áramlatok hatnak Psychére, avagy éppenséggel Weöres Sándorra, mert eleve a műltről van szó, visszanézve pedig azok az áramlatok sem hathatnak termékenyítőleg egy-egy vers meg-születésére, amelyek annak idején a valóságban nagyon is termékenyítőleg hatottak. A versekhez elsősorban tartalmilag vagyunk kénytelenek közeledni, megállapítva, hogy Psyché kedves és tökéletesen normális leányzó, természetessége lehetővé teszi a számára, hogy józanul értékelje környezete múlt örültségeit; Psyché a maga földhözragadottságában mélyen erkölcsös ember, tisztasága a mocskokban hemperegve sem vész el, azért, mert Psyché legtermészetesebb ösztöneinek engedve akarja élvezni az életet, s miután ez nem sikerülhet zavartalanul, mindig csak árt magának, de mindig csakis önmagának, soha mások-nak. Psyché tisztasága tehát mindenek-előtt annak köszönhető, hogy önző élet-vágya a másokon való segítségbe, az örömszerzésbe torkollik, méghozzá ki-

kerülhetetlenül. Ennyit tudunk meg Psychéről. Mindez azonban még általánosság, és nem e mű elemzése.

Mialatt azonban Csernus Mariann ott áll az Egyetemi Színpadon és közvetlenül, őszintén és pompás kedvvel, lankadatlan erővel és gyengédséggel elmeséli nekünk Psyché életét, fel kell figyelniünk arra, hogy szinte kivétel nélkül valamennyi vers konkrét történéshöz kapcsolódó önvallomás. Psyché leírja életének egyes eseményeit, általában öngizolással, ahogyan többnyire ír az ember, és ez a leíró jelleg, a mindennapi események elbeszélő módon történő előadása az, ami régóta hiányzik agyunknak abból a rekeszből, amelyben a költőiség válfajait tartjuk nyilván. Hasonlóan közvetlen és őszinte költő után keresgélve szerencsés esetben Petőfihez jutunk, de csak akkor, ha elfogadjuk, hogy a meg-verselt történet is lehet költészet. Márpedig a líra és a közvetlenség legalábbis rokonok. Feltűnő az is, hogy Psyché történetei nem akármilyen történetek. Psychét csak nagy ritkán érdekli a természet, ki-vételes esetben bonyolódik csak transzcendens gondolatsorokba; amire Psyché visszaemlékszik, az mindig erotikus jellegű, pontosabban: az mindig más emberekhez fűződő kapcsolata. Psyché verseinek döntő többségében két ember kapcsolatáról van szó, az egyik ember, Psyché, állandó, a másik állandóan változó. Psyché tehát nem általában ütközik össze a világgal, hanem mindig konkrétan kerül kapcsolatba egy másik emberrel. Két ember alapvető kapcsolata a szerelem, ez a kapcsolat jellemző a körülmények-re, amelyek között létrejön, a szerelmes versek tehát jóval többről szólnak. Így van ez Psyché esetében is. Ráadásul Psyché megteheti, hogy gyakorta létesítsen szerelmi kapcsolatot egészen különböző férfiakkal, minden partnere örült vala-milyen szempontból, minden kapcsolata fenntarthatatlan és ismételtelhetlen, Psyché történetei tehát szinte végtelenül szaporíthatók, egyrészt a bennük felvonuló alakok, típusok gazdagságát képesek bemutatni, másrészt pedig minél több történetet mond el Psyché, annál gazdagabban tárul fel egyénisége - amely maga is állandóan gazdagodik, az újabb és újabb kalandok által.

Fiktív életpálya

Ez a közvetlenség, amely Psyché számos szerelmi kapcsolatának őszinte és bájos elmeséléséből adódik, ma nyilvánvalóan csak úgy valósítható meg, ahogyan Weö-

res csinálta: fiktíve. Weöres a fikcióval Psychét olyan körülmények közé dobja, amelyek között úgy reagál, ahogyan Weöres szerint szépen, bájosan, ember-ségesen reagálhat, a valóságban azonban az ilyen reagálás többnyire váratlan, új-szerű, és tartalma csak utólag válik is-mertté. A fiktív reagálás a már tudottat öltözteti formába, a váratlan reagálás újat közöl az emberről. A Psyché-versek korlátai rendkívül tágak, Weöres önnön lehetőségeiből nagy egyéniséget, valódi lírikus alkatot választ ki, olyan embert, aki nehézség nélkül művelhet énköltészetet. Ez a líra azonban mégis-csak fiktív. A múltban megteremtett jelen természetszerűleg feltételezi az iróniát, és ez az irónia eleve megvan. Az irónia persze nem Psyché öniróniája, nem Psyché emelkedik önmaga fölé, hanem Weöres Sándor. A felülemelkedés katartikus élmény, Weöres útmutatásai szerint mi, a befogadók, át is éljük, de valószínű, hogy mélyebb is lehetne, ha nem fikció segítségével valósulna meg. Ez azonban csak követelmény, és egy meglevő fikcióval szemben csupán jámbor óhaj - egy másik fikció.

Szavalóestből monodrámá

Nem véletlen, hogy Weöres Sándor e ciklusán éppen egy nagyon szépen sikerült előadást kapcsán lehetett eltűnő-ni. A Psyché-versek kitűnő anyagot nyújtanak egy szép előadást megrendezéséhez, és minden bizonnyal önmagában is hálás feladat egy fiktív költőnő nyelvi bukfencekben gazdag és anekdotától groteszk életképig ívelő, változatos élet-művének tolmácsolása. Mihelyt Psyché egy hús-vér művész nő alakjában szín-padra terem, máris kortársunkká, valóságunk részévé válik, a régmúlt jelenbe csap át, és nem Psychén, a fikción szórakozunk, hanem Psyché megnyilvánulásain, ami elég nagy különbség, olvasva azonban nem mindig érzékelhető. Az ilyen előadástnek azonban valószínűleg számos buktatója is van. Először is a Psyché-verseket nagyon nehéz szavalni. Nyelvtörő gyakorlatok ezek, a szavaló-művészet bevett fogásai pedig haszna-vehetetlenek. A művésznek először nagyon szépen és jól kell tudnia magyarul, ragyogóan kell artikulálnia, hogy a szó-játékok özöne természetesen érvényesülhessen, másrészt a szavalónak minden beidegzését le kell vetkeznie, hogy az iróniát el ne nyomja a pátosz, a változatos ritmus ne váljék se prózává, se egyetlen, unalomig ismétlődő ritmussá,



Csernus Mariann, Weöres Sándor Psyché-ciklusának előadója (Egyetemi Színpad) (Iklády László felv.)

hogyan a mosolyunk ne legyen súlytalan, a versek mélysége viszont ugyanakkor ne sötétítse el a pazar játékoságot. Kényes egyensúlyt kell megteremteni, erre pedig csak mesterségében biztos, emberségében gazdag művész vállalkozhat.

Csernus Mariann ilyen művész. Azon kívül, hogy a verseket egész estét betöltő, állandóan emelkedő ívvé szerkesztette, előadást, szavalás mellett még monodrámát is produkált, egyszemélyes tragédiát játszott el az Egyetemi Színpadon, és ennek a drámának az ismétlődés dramaturgiája volt az alapja. Csernus Psychéje ugyanis egész életében újra és újra, nagyon hasonló módon, ugyanabba az élet-vágyba bukik bele, hogy az idő múlásával egy-egy kalandja egyre súlyosabbá váljon.

Csernus estje sajátos átmenet volt a színészi alakítás és az előadást között. Előadást volt annyiban, hogy verset mondott értelmezve, változatosan, játékosan és komolyan, vidáman és szomorúan, de színészi alakítás volt azért, mert eljátszott egy emberi fejlődéstörténetet, az egyes versek hangulatát egy koncepciónak alárendelve.

A két részből álló első felében fehér sokác völegényi ruhában, nadrágkosztümben jelent meg, csintalan kis-lányt játszott, akinek szűzies fehérségét szavai azonnal megcáfolták, a második részben vörös estélyi ruhát viselt érett asszonyként, olyan emberként, aki ugyan

alapjában nem változott az évek során, súlya azonban nőtt, megérett a gondolatiságra, arra a gondolatiságra, amely az érett kor előlegeként már az első részben is jelen volt, de még csak játékosan.

A kislány Psyché Csernus értelmezésében még gyakran szerepet játszott, naiv őszintesége egyáltalán nem volt olyan természetes, mint amilyennek tűnhet, gondolatának dialektikája még nélkülözte azt az élményanyagot, amelyből igazán kinőhet, Csernus ezért a fiatal Psyché verseinek csattanóit sem élezte ki, érzékeltetve, hogy egy-egy komolynak tűnő megállapítás mögött még nincs ott a teljes ember. Egy-egy hangulat után azonnal, átmenet nélkül csapott a következő, az előbbivel gyakran homlok-egyenest ellenkező hangulatba, mert ez a gyereklány még a saját csapongó hangulataira sem érett meg igazán. Ami Csernus szerint a fiatal Psychében igazán őszinte, az a felelőtlenség, elsősorban önmagával szemben. Erről a felelőtlenségről derült ki az est második felében, hogy valójában sokkal etikusabb a Psyché történeteiből felrémelő komoly, híres-neves férfiak gyakorta bárgyú játékainál. Amikor ugyanis Psyché már asszonyként mély, szenvedő emberré válik, az erotika pedig egyre inkább hát-térbe szorul a szerencsétlen, halálosan beteg hajdani szerelem támogatása ja-vára, Psyché átalakul valamennyiünk ápolójává, a Nő helyett az Asszonnyá, ez pedig minőségi változás.

Az előadásnak kevés kelléke volt, amelyek közül a vetített évszámok szervesen illeszkedtek Psyché fejlődéstörténetébe. A díszlet azonban nem volt elég gondosan megválogatva, amit annál is inkább sajnálhatunk, mert az előadást ívát Csernus gondosan megtervezte. A színpadon egy íróasztal, egy szék és egy rivaldáig tolt, félig háttal álló szék alkotta a díszletet, valamint a színpadon foglalt helyet egy kottaállvány mögött a Kecskés András zenei összeállítását játszó Fodor Ferenc. A kedves, korhű, ironikus zenei egyveleg talán bátrabban is vetekedhetett volna Weöres találékonyságával. Ami még nagyobb baj: oly-kor egymáshoz közel álló verseket szakított el egymástól, máskor hosszan szünetelt anélkül, hogy a zenélésre alkalmas pillanatokot kihasználta volna.



JÓSFAY GYÖRGY

Szépreményű színház

A Kisfaludy Színház Győrött egyszer, majd, talán az ország legremekebb helyzetben levő színháza lesz, jelenleg a leg-sivárabb körülmények között működik. A „szépreményű” jövőt a következő öt-éves terv első évében valószínűleg meg-nyíló új színház, mint az ország akkor majd legmodernebb színháza biztosíthatja, a sivár jelen forrása a szörnyűséges színházépület mint a társulat szociális helyzetének immár hírhedt szimbóluma. Ezt az épületet már a múlt században veszélyesnek nyilvánították, ám azóta is üzemel, sőt, amióta valószínű közelség-be került végre az új színház felépítése, még toldás-foldása, reparálása is abba-maradt, és legfőképpen az életveszély el-hárítására szorítóknak. A társulat helyzetével a hivatalos szervek és intézmények az elmúlt évek során többször foglalkoztak, és a felvett jegyzőkönyvek között is a legjobban jellemző az 1970 februárjában a Művelődésügyi Minisztérium, a Színházművészeti Szövetség, a Művészeti Dolgozók Szakszervezete, a Magyar Színházi Intézet, valamint a Győr-Sopron megyei Tanács V. B. illetékesei jelenlétében és közreműködésével rögzített helyzetkép:

„Összefoglalásul megállapítható, hogy Győr városa és megyéje jelentős színházművészeti hagyományokkal rendelkezik. Egyre jobban fejlődő ipari, kereskedelmi és kulturális központ, illetve az ország egyik legfontosabb mezőgazdasági bázisa is egyúttal. Színháza szép eredményeket ért el az elmúlt fél évtizedben művészeti, szervezési és gazdasági területen egyaránt. Vezetése jó kezekben van, ugyanakkor lehetőségei sok tekintetben szűkösek, viszonyai, adottságai országos összehasonlításban jelentős mértékben elmaradottak; ellentét van a képességek és a helyi adottságok, támogatás között. Ezt az ellentétet fel kell oldani.

Ennek érdekében szükséges

- egy ideiglenes és
 - egy távlati fejlesztési tervet készíteni.
- Az első tartalmazza:

1 a jelenlegi színházépület felújítási munkálatainak tervét,

2. - a színészek, színházi dolgozók szociális körülményei megjavításának tervét (lakáskérdés megoldása!),

3. - a társulatfejlesztési tervet (arányosabb művészgárda, segédszínészgárda növelése, műszakiak számának megvizsgálása, modern zenekarrészleg),

4. - a szervezőiroda megteremtésének tervét.

Az utóbbi tartalmazza:

1.- elképzeléseket a társulat jövőbeli összetételéről,

2. a vígoperarészlegről,

3. - a kiszolgáló-helyiségek elhelyezésének tervét,

4. - további szociális juttatások tervét. "

Igy szól tehát - és igazat szól - a jegyzőkönyv összefoglaló része, s ahhoz, hogy a színház elmúlt szezonját elemezni lehessen, szükséges megvizsgálni, hogy megvalósultak-e az 1970-ben előírt, tehát a jelenben megvalósítandó ideiglenes fejlesztési terv célkitűzései.

Nem.

Ennyi bizonyos. Vegyük sorjában a kitűzött feladatokat.

Mostoha körülmények

A jelenlegi színházépület felújítási munkálatairól nem beszélhetünk, hacsak nem tekintjük annak a nézőtér évekkal ez-előtti kipárnázását, amitől a terem akusztikája végérvényesen elromlott, mivel a színészek, előadóművészek saját hangjukból mit sem hallanak, s így a közönség lelkesítő reagálásából sem sokat, ami nem valami jó érzés.

Az épület veszélyessége nem szembe-tűnő, de műszakilag kimutatott. Ami viszont szemet szúr, az az elhanyagolt épület, a primitív színpad, a kiszolgáló-helyiségek és raktárak teljes hiánya, a kisegítőműhelyek szétszórt elhelyezése a városban, és a szünetben az egyetlen W. C. előtt sorbanálló színészek.

A győri köztudatban elterjedt az illetékesek azon álláspontja, hogy most már, az új színház építésének megkezdésekor, annak megnyitásáig egy fillért sem költenek a régi épületre. (A „fillér” nem értendő szó szerint, mert a szükséges 9.5 millió helyett 800 000 forintot irányoztak elő öt évre.)

A színház tagjainak szociális helyzete is változatlanul siralmas. Az évekkal ezelőtt emeletréépítés útján létesült színészház - inkább színészeletnek nevezném - 12 szobát és hozzá 3 közös fürdőszobát és W. C.-t jelent. A szobákban ketten vagy hárman laknak. A színészek fizetése az országos átlagnál 200-300 forinttal alacsonyabb, megfelelő fizetés-emelést egyelőre nem tudnak végrehajtani.

Mindezek egyenes következménye, hogy a társulatfejlesztési tervet sem lehetett végrehajtani, hiszen ilyen körülmények közé honnan lehetne színészeket csalogatni. Várady György igazgató például évek óta többek között ezért sem szerződött fiatalokat közvetlenül a főiskoláról; hadd szokjanak hozzá a végzősök először általában a vidéki színházi élethez, és csak azután, edzetten szerződjenek Győrbe, ha valami módon mégiscsak kedvük kerekednék rá. Nem is csalogathatná őket mással, mint hogy a színház kapott egy új, repülőlésekkel felszerelt tájbust. Igaz, hogy van már olyan vidéki színház is, amely panorámabuszsal tájoltatja művészeit, és az is, hogy az új busz fejében elvették a színház mikrobuszát, és ezért a színészeknek meg kell várniuk, amíg a műszak is hazautazásra készen áll.

A színészgárda fejlesztési terve azonban nem bontható egészében ideiglenes és távlati részre, mivel elképzelhetetlen, hogy évek múlva, az új színház átvételekor egy csapásra megszervezhető az énekkar, tánckar, segédszínészgárda. Fokozatosan kellene ezeket „felfejleszteni”. Ehhez azonban szükséges volna az 1962-ben előállott áldatlan helyzet felszámolása. Akkor ugyanis a veszprémi színház megindulásához 18 státust le kellett adni. Nagyoperetteknel, amelyeket pedig igényel a győri közönség, üzemi énekkarosok és táncosok állnak a karok helyén, próbaegyvetetésük rendkívül nehéz.

Ugyanez vonatkozik a műszaki gárda fokozatos felfejlesztésére is, hiszen az új színház legmodernebb színházi gépészete(nem működtethető hirtelen felvett, képzetlen műszakiakkal. Pedig még ilyeneket is nehéz kapni egy olyan fejletti ipari városban, mint amilyen Győr, hiszen az európai híru ipari üzemek rendszerebb munkakörülményeket és jobb fizetést ajánlanak a szakképzett műszakiaknak.

Ezek után már szinte természetes, hogy az új szervezőiroda sem jött létre,

s ezt a hiányosságot legfeljebb az feledtetni, hogy részben a jelenlegi szervezők eredményes munkája révén is, a színház az elmúlt évi tervét 15 százalékkal túlteljesítette, és 10 év alatt a bérlők száma 1000-ról 11 000-re növekedett. Természetesen ez nemcsak a szervezők érdeme, hanem a művészeké és az általuk létrehozott produkcióké is.

Széles skálán

A mostoha körülmények elemzése után eljutottunk a színház művészi munkájának értékeléséhez. Előjáróban el kell mondani, hogy a társulat áldozatos munkája révén az előadások nem tükrözik a mostoha viszonyokat.

A színház *műsorpolitikáját* - a vidéken kötelező sokféleségen túl - az igényesség jellemzi. Prózai bemutatóit a legjobb klasszikusokból és korunk magyar, szovjet és nyugati színpadi műveiből állítja össze. Évente több hazai ősbemutatóra is kerül, és jóllehet ezek közül nem egy inkább kísérletnek bizonyul, mint tökéletes, hibátlan színházi produkciónak: színházi műhelymunka-ként jelentősek. A győri színház mutatja he évek óta a legtöbb szovjet színművet is. Ugyanezt mondhatjuk el a zenés bemutatókról. Szemmel látható Várady György igazgató törekvése: inkább kísérletezik kiforrotlan magyar szerzők zenés vígjátékaival, mint nyugati bulvár-szerzők, olcsó, de jobban szerkesztett műveivel. A nagyoperettválasztékban viszont a legigényesebb szerzők neveit találjuk. Az utóbbi évadok során új lehetőséget teremtett a színház számára a fertőrákosi barlang ünnepségsorozata: a színhely ihlette a színházat a klasszikus tárgyú művek bemutatására, tavaly az Oidipuszra és *Antigonéra*, idén pedig *Az Oidipusz Kolonoszban* című tragédiának és Grillparzer *Médeijának* bemutatására. Ezeket a drámákat azután színpadra állítják Győrött, a színházban is. Mellettük az elmúlt évadban országos jelentőségű érdekesség volt Racine *Berenice* című tragédiája, Vasarely díszletével, siker volt Heltai *Néma leventéje*, Bárány Frigyes és Balogh Emese felleptével, Gerencsér Miklós *Isten városa* című drámája Both Béla rendezésében, Örkény István *Macskajátéka*, Solti Bertalan rendezésében. Rendkívül érdekes kísérlet volt a színház Mikroszínpadán, a Rába Művelődési Házban, Z. Szabó László *Utolsó stáció* című dokumentumjátéka Bajcsy-Zsilinszky Endréről. Jóllehet mind a mű, mind az előadás erényei



Szophoklész: Antigoné (a győri Kisfaludy Színház előadása a fertőrákosi Barlangszínházban) (Kaszás János felv.)

mellett sok hibát is felmutatott, írónak, rendezőnek (Solti Bertalan) és a színházak kísérleti lehetőséget biztosított a színházi műhelymunka még ki nem próbált megoldásainak megvalósítására. Kísérleteknek lehattunk tanúi a zenés vígjátékok terén is. Padisák-Darvas *A sztár is meztelen* című darabja Győrött és vidéken egyaránt sikert aratott, hasonlóképpen (egyenetlenségei ellenére is) Tamássy Zdenkó-Kövesdy *Nagy-Gyökössy Beszéljünk a férfiakról* című zenés összeállítása. Ez utóbbi siker elsősorban a színészek, köztük a remekül magára talált Gyurkovics Zsuzsa érdeme.

A színház saját erejéből „kigazdálkodott” egy jól menő gyermekszínházat, amelynek eddigi négy bemutatója: a *Mátyás király juhásza*, a *Koldus és királyfi*, az *Eltűszentett birodalom* és a *Csipkerózsika*.

A színház művészi teljesítménye a már említett nehézségek, gátló körülmények miatt jelenleg nem ítélni meg objektíven. Ezért csak olyan jelenségeket szeretnék kiemelni, amelyek szembetűnően értékelhetők.

Az első: a színház törzsgárdájának az

új, fiatal tagokkal kapcsolatos magatartása és a műhelymunka. Nem régóta tagja a színháznak például Vennes Emmy, akit több darabban is láttam. Másfél év alatt olyan mérvű színészi fejlődés figyelhető meg alakításaiban, amely nem képzelhető el az előlegezett bizalom, a művészársi segítőkészség és természetesen az ezeket befogadó lelkesedés és művészi alázat nélkül. Ahogy majd' évtizede ez a bizalom és segítőkészség juttatta jobbnál jobb szerepekhez S. Tóth Józsefet, aki nemrégiben kapott Jászai-díjat, és aki ezt a bizalmat és pártfogást sok kiváló alakítással hálálta meg, úgy következhet most a sorban Parragi Mária, Korbuly Péter és más fiatalok is. Csak ezzel lehet pótolni azokat a hiányosságokat, amelyek a színészek anyagi ellátottságában mutatkoznak. Éppen az a bizonyos „szépreményű” jövő követeli ezt a társulaton belüli példás munkát, és ennek a jövőnek az érdekében nem hagyják, hogy a színház egyetlen fiatal művésze is elcallódjék, kedvét veszítse.

A fiatalokkal való törődés hangsúlyozása nem jelenti azt, hogy a színház törzsgárdája nem érdemel ugyanakkora

figyelmet. Nem lehet eleget méltatni azt a példamutató, értékes művészi munkát, amelyet például Solti Bertalan és Szende Bessy nyújt a társulatnak.

Solti Bertalan, a színház művészeti tanácsának elnöke is, és ennek a sok színházban már nem is létező, másutt meg formális intézménynek Győrött fontos feladata volt és még inkább lesz. Ebben az évben rendszerezítette a Színházművészeti Szövetség a Kisfaludy Színháznál is értékelő ankétjait. Az első alkalommal az Arbuzov *Egy szerelem története* című, Szilágyi Albert rendezte előadás vitáján a társulat egyes tagjaiban meglepetést keltett és némiképpen ellenállást váltott ki az az őszinte, udvariaskodó formáktól mentes vélemény-nyilvánítás és bírálat, amely a szövetség részéről megjelent rendezők és a kritikusok részéről elhangzott. Solti Bertalan, a vita elnöke ekkor elmondotta, hogy a művészeti tanács elsőrendű feladata lehet a jövőben az egyes produkciók hasonló, házon belüli értékelése is, a belső, alkotó szellemű kritikai tevékenység fejlesztésére. A társulat alkalmas e célkitűzés megvalósítására, erre

utalt a Szövetség által szervezett további két ankét rendkívül baráti és alkotó szellemű légköre. Kiemelkedő volt például Z. Szabó László *Utolsó stációjának* vitája, amelyen az író, a rendező és a színészek nemcsak elfogadták az elhangzott észrevételeket, de arról vitáztak, miként értékesíthetnék a vita tapasztalatait.

A színházban régebben rendszeres beszédoktatás is folyt, Spiegel Annie utazott hétről hétre beszédórákat és korrepetíciókat tartani. Valami módon ezt, sőt, bizonyos mozgásstúdiumokat is érdemes volna rendszeresíteni - nemcsak Győrött! -, különösen azzal a megfontolással, hogy évek múlva az új színház többreüt feladatait csak a sokoldalúan képzett színészgárda láthatja el maradéktalanul. Kétségkívül nehéz feladat a fő-városon kívül megfelelő beszéd- és mozgástanár szerződtetése. Sokat tehetnek ennek érdekében a művészeti tanácsok és a színházak stúdiói is, amelyek hosszabb próbaidővel, nagyobb gonddal figyelhetnek a stúdióprodukciókban részt vevők beszéd- és mozgáskultúrájára is.

A színészutánpótlásra visszatérve: egy dolog lehet rendkívül vonzó az ide szerződő színészeknek, és ez a körzetesítés speciális győri megoldása, a tájközpontok kialakítása. A győri színháznak nem kell mindig más és más falvakban, alkalmatlan kultúrházakban játszaniuk, ha-nem öt tájközpontban mutatják be több alkalommal is produkcióikat. Csornán, Kapuvárott, Mosonmagyaróvárott, Sopronban és Fertődön más színházak táj-helyeihez képest kulturált körülmények között játszhatnak. jövőre, amikor az új soproni színház felépül, sor kerülhet még több és rendszeresebb játékra ebben a városban, legalábbis az új győri színház megnyitásáig.

Az említett tájközpontok megszervezésének velejárója, hogy az apró falvakból beszállítják a közönséget. A színház szezononként rendszeresen játszik Székesfehérváron, Szombathelyen és Tatán is.

A színház rendkívül rossz technikai adottságai ellenére szinte valamennyi győri előadás szcenikája nemcsak cél-szerű, hanem többnyire esztétikus is. Egy-szerű és jó díszletekben játszanak, és ez a legtöbb esetben Baráti] András művészetének érdeme.

A városi pártbizottság támogatásával valósult meg a vezetőség és a szervezés ki-tünő ötlete, a szezononként mintegy is

telházakció, amely segítséget nyújt el-sősorban a győri munkásságnak szabad-ideje kulturáltabb kihasználásához. Szabad szombatoként a nagyobb gyárak önállóan, a kisebbek társulva megvesznek egy egész házat, és munkásaik együttesen tekintik meg a produkciókat. Ezek a telház-as előadások a következő szezonban új bérlőket is szereznek a színház számára.

A szezon végén a társulat számos szabadtéri előadást tart. Országosan is ér-deklődést keltett a már említett fertőrákosi barlangszínház, de sikeresek a Győri Nyár víziszínpadi bemutatói és a megye más helyeégeiben rendezett szabadtéri előadások.

A színház és a közönség kapcsolata te-hát minden nehézség ellenére is évről évre javul. Pedig ez a közönség igényes, mert esténként három televízió műsora között is válogathat, s ha a színház még-is működik, sőt, tervszerűen működik, az mutatja, hogy a befektetett milliók kamatoztak. A színháznak ma már a televízió teremtette emberi elkülönülést, „hétköznapiizálódást” is fel kellene oldania ünnepélyes légkört árasztó előadásaival. Elsősorban erre az ünnepi, „templomszerű” légkör megteremtésére alkalmatlan a jelenlegi színházépület.

Igazságtalanok volnánk, ha nem em-lítenénk meg, hogy erre ma már a megyei vezetők is figyelnek, ezt tanúsítja Szabó Lajosnak, a Megyei Tanács V. B. elnökhelyettesének a Kisalföld hasábjain 1912. március 12-én megjelent nyilatkozata is, melyben többek között a szí-nészek helyzetéről is beszélt.

„- A vendégszereplők szerződtetése színésítheti a műsort, hosszú távon azon-ban nem megoldás. Ugyanakkor jó mű-vészek letelepítéséhez nincsenek meg a kellő feltételek, elsősorban a lakás. A városi tanács tett erőfeszítéseket ebben az ügyben, de úgy gondoljuk, egy-egy lakás nem, csak egy kényelmes, otthonos színészszállás segíthet. Egyébként hama-rosan sor kerül az új színház működésével kapcsolatos teendőik megbeszélésére, hiszen ha a következő ötéves terv elején lesz is a megnyitó, az előkészítést a városi tanáccsal együtt már most meg kell kezdeni. (S talán érdemes lenne megfontolni az új színház városi ha-táskörbe való utalását is.) Mindeneset-re addig anyagi eszközeinkhez mérten igyekszünk elviselhetőbbé tenni a mun-kakörülményeket a színészek és a mű-szakiak számára a mostani színházban.”

Joggal remélhetjük tehát, hogy Győr-



Johann Strauss: *Mesél a bécsi erdő* (Győri Kis-faludy Színház). Bak Mária és Bede F. Csaba (Kaszás János felv.)

ben, a színház nemcsak a színjátszás céljait szolgáló épület lesz majd, hanem ugyanúgy, mint más vidéki városainkban, a szellemi élet központja, erjesztője.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Szeredás András:

Öt vidéki ösbemutató

Földes Anna:

A magyar dráma és Kaposvár

Nánay István:

A Huszonötödik Színház és a Szerelmem, Elektra'

Szántó Erika:

Az újraolvasott Molière

Képes Géza:

Kalózkisasszony

Luka Pavlovič:

Estéről estére

Barta András:

Beszélgetés Köpeczi Bócz Istvánnal

Békés András:

Munka közben (III. rész)

Róna Katalin:

A Falanszter bemutatója után

Almási Miklós:

Egy keserű komédiás feltámadása

Molnár Gál Péter:

Függöny, dán királyfi

Szántó Judit:

Színházi esték Londonban

Mezei Mária:

Bűjdosó lány

Fiatalok játéka

MÉSZ LÁSZLÓNÉ

Diákszínjátszás, 1972

Csurgón Diákszínjátszó Napokat rendeztek, Szegeden tartották meg az Egyetemi és Főiskolai Színjátszó Fesztivált. Csurgón a középiskolás amatőr színjátszók bemutatói a hagyományos oratorikus műfaji változattal szemben a színházi formák, a szituációteremtés igényét mutatták. A főiskolások és egyetemisták mezőnyében néhány kiemelkedő együttesre, erőteljes középáradásra és a szerveződés állapotában levő csoportokra oszlik.

Harmadszor rendezte meg a Csurgói Nagyközségi Tanács és a Somogy megyei Tanács Művelődésügyi Osztálya a Csokonai Diákszínjátszó Napokat. A hagyománytisztelt nagyon eleven, szép példáját adják: nemcsak emléktáblával, szoborral őrzik a poéta emlékét, hanem szelleméhez méltó tettekkel is.

Az országos találkozón huszonnyolc diákszínpad vett részt, és három napig folyt a játék. Mennyiségileg is szép teljesítmény, de igazán nem meglepő, hiszen az országban körülbelül négyszáz csoport működik. Talán azért elgondolkozhatunk a számszerű eredményeken is, azok is elárulnak valamit: a fiatalok igényét, hogy alkotó módon kapcsolódjanak a kultúrához, hogy a passzív befogadói, nézői, olvasói magatartás helyett aktív szerepet játsszanak a műalkotás újraterejtésében, magukévá formálásában. S a tanárok áldozatkészségét, rugalmasságát, igyekezetét is tanúsítják a számok, hiszen a rendezői szerepkörre nem képesítette őket az egyetem, s erre bizony a hivatástudat sem tesz alkalmassá.

Célok és módszerek

De a számszerű eredményekhez már hozzászoktunk. Néhány éve már azt figyeljük aggodalommal és lelkesedéssel, hogyan sikerül ennek a megnövekedett kulturális aktivitásnak sajátos célt és helyes formákat találni. A csurgói találkozó e sajátos célok és formák kialakulásáról adott bizonyosságot.

A diákszínjátszás pedagógiai céljairól elméletben sokat tudunk. Tudjuk, hogy a csoporton belüli munka a szellemi-lelki-fizikai képességek kibontakoztatásának, a közösséggel való felelősségteljes együttműködésnek, az önnevelésnek és mások formálásának nagyszerű területe. Az esztétikai nevelés sajátos eszköztársere észrevétlenül kapcsolódik itt össze a legáltalánosabb pedagógiai eljárás-

sokkal, s azért igen eredményesen, mert nem kell a „nevelt” ellenállásától tartani: a csoporthoz tartozni jutalom, nem kényszerű kötelesség. A közös izgalmak, élmények, sikerek pedig olyan összetartó erőt jelentenek, amelyhez hasonlóval az iskolai élet hétköznapijai nemigen rendelkeznek. A csoport tagjai azonban nemcsak tárgyai a nevelésnek, hanem kisugárzó egy tágabbra ható pedagógiának, közvetítői kulturális értékeknek, maguk is tudatformálók egy tágabb közösségben.

A Csurgón szereplő csoportok munkájában érezhető volt a célok tudatossága. Elsősorban a csoporton belüli kohézió, a közös tevékenység iránti lelkesedés volt szembevetendő. Ez megmutatkozott a játékokban is: nyomát se igen láttuk a sztárkultusznak. Minden produkció közösségi teljesítmény volt, együttesek munkája. Nem „játsozták le” egymást a színpadról a fiatalok, s nem voltak elvesztett epizódszereplők. Valahogy forró volt a levegő - még az ügyetlen, lassú tempójú előadásokon is -, a közös ügy izgalmatól.

A tágabb közösség iránti felelősség, a potenciális közönség igényes szolgálata határozta meg a műsorterveket. Az irodalmi színpadok, pódiumjátékok szerkesztett műsoraiban mindig kitapintható volt, s néha egészen következetesen végig is ívelt a vezérgondolat, s alig akadt olyan előadás, amelynek eszmei irányával nem értettünk egészen egyet. S alighanem a legfiatalabb szereplő is cl tudta volna mondani, mi is a produkció célja: a szűkebb haza megismertetése - megszerettetése, nemzeti önismeretre sarkallás, mai közéletünk - önmagunk hibáira döbbsentés, régi magyar irodalmi értékeink, nyelvünk szépségének érzékeltetése, erkölcsi döntések, választások igazán való gondolkodás, a népkultúra értékeinek asszimilálása modern kultúránkba - és még sorolhatnánk a műso-

rok alapgondolatát. A klasszikus és modern drámák másorra tűzésében is megmutatkozott a nemes szándék s az esztétikai igényesség. Ez a céltudatosság igen jó dolog, különösen ott, ahol az iskola a legfőbb kulturális intézmény, és a diákszínjátszók népművelési szerepe különösen jelentős.

A diákamatőrök nem igyekeznek a „nagy színházat” utánozni. Ez nem csupán sajátos célkitűzéseikből nyilvánvaló, hanem a kialakított formákban, műfajokban, játéktípusban is megmutatkozik.

A jó amatőrjáték alighanem azon múlik, hogy mennyire tudnak a szükségből erényt csinálni. A diákszínjátszás egyik alapvető műfaja, az oratorikus feldolgozás azért vált hamar népszerűvé, mert el lehet vele kerülni a rendezői és színészi képességek fogyatékoságából, a mozgás- és gesztuskultúra hiányosságából fakadó bajokat. Elég a csoportot dekoratívan, s lehetőleg eszmei céljainkat érzékeltetve felállítani, a szöveget arányosan, hangmagasságok-színek változatosságára ügyelve kiosztani, a nyomatékosabb mondanivalót a kórusokra bízni, a tiszta, világosan értelmezett szöveg-mondásra megtanítani diákjainkat. S ezzel a módszerrel valóban sok irodalmi alkotás, költői mű élményt nyújtó bemutatását adták a diákszínjátszók. Ennek a „hagyományos” irodalmi színpadnak néhány változatát láttuk Csurgón is. S azt is tapasztaltuk, hogy a dramaturgiai alapelvek, megfontolások itt sem nélkülözhetők. Az a szereposztásbeli hiba például, hogy más szereplő mondja Jónás szövegét, más a Jónás imáját, oda vezetett a Babits-mű egyébként precíz, szépen értelmezett előadásában, hogy a nézőben nem azonosulhatott a bibliai próféta a költővel, s nem érvényesültek a mű önironikus jelentésmozzanatai.

Oratórium helyett: játék

Az irodalmi színpadnak ezt a hagyományos-oratorikus műfaji változatát egyébként új formák kezdik felváltani. A játék, a mozgás, a színi hatáslehetőségek izgatják az igényesebb tanárrendezőket, s a mindig újra éhes fiatalokat, mozgásba akarják hozni a pódiumot. A kezdetleges technikai feltételek, a mesterséges hang- és fényeffektusok hiánya sokoldalúságra, ötletességre kényszeríti a csoportokat. A szituációt, a színhelyet minimális kellék segítségével, elsősorban akcióikkal kell jelezniük. Az egyéni és csoportos mozgásoknak, a jelzésszerű ábrá-

zolásnak, a téralakításnak igen szép példáit láttuk Csurgón, noha a gesztikus gondolat következetes végigvitelét csak kevés rendező tudta megvalósítani.

Az illusztratív ábrázolás és jelzések játéktípus többször keveredett. A Majakovszkij szatírából szerkesztett műsorban például kifejező gesztusokkal érzékeltették a tevérlől szóló példabeszédet, a túlzott terhelést s a rabság elleni lázadást, ugyanakkor az új társadalmat teremtő lázas munkát valóságos tárgyi elemek - építőkockák, játékteherautó stb. manipulációival próbálták kifejezni. A kellékek felhasználásában különösen sok a következetlenség: valódi pohárból isszák a semmit a nem naturáisan berendezett játéktérben, valódi tiki-takival játszanak, igazi léggömböt pukkanatnak a közéletet szimbolizáló-szatírizáló fiktív színhelyen. Láttunk azonban jó ellenpéldát is: a szigetközi népi hagyományt fel-dolgozó *Legényavatás* című népi játékban a kellékek nemcsak ötletesek voltak, hanem a népi faragások stílusát követve nagyszerűen be is illeszkedtek az etnográfiai szempontból egyébként is mintaszerűen hiteles előadásba.

A szituációteremtés szándéka világosan érvényesült a Sinka-életműből szerkesztett pódiumműsor gondosan komponált színpadképében: a kis színpadon és három lépcsőfokon úgy ültek, dőltek félkörökre, nyújtózkodtak és révedeztek a szereplők, hogy a pásztortűz, a puszta éjszaka, az emlékező - lassú mesemondás asszociációi azonnal felébredtek a nézőben. A szituáció illet a jellegzetesen epikus irodalmi anyaghoz. (A probléma azonban éppen ebből adódott: az epikum önmagában, drámai csomópontok nélkül nem alkalmas színpadi ábrázolásra.)

A totális színi hatásra törekvés velejárója a zenei elemek, a hangzásélmények bátrabb alkalmazása. Ezen a területen is láttunk különféle színvonalú megoldásokat. Ha a zene csak „aláfestés”, s nem egyenrangú szerkezeti elem - mint az Apostol-előadás esetében Liszt zenéje volt - nem feltétlenül ad hozzá a szavak tolmácsolta jelentéshez. Néhány produkcióban funkcionális szerepe volt, s ezekről érdemes bővebben szólni.

Líra - drámai hangsúlyokkal

A nagykőrösi Arany János Gimnázium Kosztolányi: *A szegény kisgyermek panasza* c. versciklusából szerkesztett pódiumműsort állított színpadra. Hat kis-lány és egy fiú állt meg félkörben a do-

bogón, halkán, visszafogottan, kórusban kezdték mondani: Mint aki a sínek közé esett... s a költő verszenéje, a gyerekek figyelmes-áhitatos arca azonnal megte-remtette a varázslatot - s egyben bizonyítékul szolgált valamire: a szavalókórus nemcsak erős indulati töltésű, társa-dalmi értelemben jelentős mondanivalók megszólaltatására alkalmas, hanem olyan pszichológiai állapotok kifejezésére is, amelyeket talán mindenki átél, de csak különleges költői érzékenységgel áldott-vert tehetség tud szavakba foglalni. A felnőtt tudatosság és gyermeki átélés egységében, szólóhangok és kórus váltakozásában alapvető érzelmi szituációk, lelkiállapotok fejlődtek ki: vágyódás, álmodozás, magány és szeretetvágy, minden élővel való együttérzés és agresszivitás, halállal való kacérkodás és félelem. A vágásokat a rendező gyermek-dallal és játékkal oldotta meg, s a Bújj, bújj, zöld ág és a Lánc-lánc-eszterlánc a néző gyermekkori emlékeit is mozgósítva még szorosabban kötött a költői mű világához. Amikor az öntudatlan gyermeki szadizmust kifejező vers: „A rút varangyot vérezen megöltük” szólalt meg, a gyerekek a papírcsákós katonásdi szituációját játszották el a színpadon, s ezzel a rendezői ötlettel Tóth Tibor második jelentést is kapcsolt a vershez. A tisztán lírai szerkezetű pódiumjáték a mozgás és ének hatására drámai hangsúlyokat kapott - a szöveg asszociációs köre gazdagodott.

A tiszaföldvári Hajnóczy József Gimnázium Bányai Kornél műveiből komponált: „A szó kalapács, s szánkon riadó” című műsorában a költői mű csak kiindulópontra volt. A kórus hatalmas erővel fokozta fel a szabad vers pátosát, a stilizált ruhákban mozgó, táncoló, új meg új téralakzatot teremtő csoport eleven egységével más műalkotást hozott létre Szabó András, gazdagabb jelentésűt, erőteljesebbet, mint az ihletet adó irodalmi alkotás. A koreográfia - pl. a lányok zivatart idéző, esőcseppvibrálású tánca, a körkörös mozgások, az ostor-csattogásra földre görnyedő alakok Jancsó filmjeit, a szituációk keménysége a kegyetlen színház sokkhatásait idézte emlékezetünkbe, mégis eredetinek éreztük az egész kompozíciót, mert egységes élményt nyújtott, természet és társadalom egységes látomását.

Ballada hét variációban

Totális színi hatást teremtett egészen más műfajban a budapesti Madách Gimnázium

Thália Stúdiója. Ugyanannak a csángó balladának hét változatát mondták, énekelték, táncolták el. A törökidő emléket őrző ballada variációi tragikus emberi szituációkat idéznek fel. „Anyám, édesanyám, rejtsem el engemet - könyörög a lány, s a lányát fél-tő-feláldozó anyával való együttérzés - vagy ítélet, átok ellentétes érzelmei szólnak meg bennük. A kikerülhetetlen végzet súlyosodik a kiszolgáltatott emberre - sugallja mindegyik változat. A tragédia léghőrért teremtette meg Farkas Gyuláné a látvány elemeivel is: a csángó népviselettel, a lassú táncmozdulatokkal, a lányok kezében világító mécse-szekkel. Az egymást követő variációkban az ismétlődő motívumok különböző fokozatban szólaltak meg, a beszédet ének, a szólót kórus váltotta fel. Az utolsó változat kánonszerű előadásával, a szövegmondókat' kísérő, siratóéneket idéző jajongással, Fúgatételként zárta a produkciót.

A mozgásnak és téralakításnak igen fontos dramaturgiai szerepe volt a pécsi Nagy Lajos Gimnázium *A választás az ember joga* című pódiumjátékában. Az aktuális politikai kérdéseket, s az emberi lét alapkérdéseit szenvedéllyel és felelősséggel felvető műsorban a szereplők térbeli elhelyezése, mozgatása, s a hangerő növelése, csökkentése, a hangszín árnyalása együtt hatott, s a színpadot folyton változó drámai térré alakította. A gondolat az egyes ember bátortalan, töprengő kérdésfeltevésétől a közösség megoldást sürgető követeléséig ível, s a színpad ennek megfelelően épül: az első szereplő téveteg, átlós irányú mozgással jelzi a magányos út céltalanságát, a jobbról, balról belépő alakok lépte, hangja egyre határozottabb, a színpadon erővonalak rajzolódnak ki. A további mozgások elvontak, s mégis funkcionálisak - hol a dokumentumrészletek tárgyilagos megszólaltatásának te-rét teremtik meg, hol az oppozíciót, szembeesített álláspontok összeütköző erőit jelzik, a drámai csomópontokon egységes, erős tömbbé rendezik az egész csoportot.

Középen az asztal ..

Sokkal több nehézséggel küzdenek a tanárrendezők a drámai művek színpadra állításakor vagy dramatizált epikus művek esetében. Már-már kétségbeesés fogta el az embert, amikor a széthúzó függöny mögül elsőnek egy közrepre he-

lyezett asztal bukkant fel. Biztosra lehetett venni, hogy a szereplők eltűnnek majd az asztal mögött, mozgásra lehetőség sem lesz, s a darabok amúgy is vontatott tempója még inkább lelassul. A téralakítással kapcsolatos problémák tanulmányosan mutatkoztak meg a Kalevalából vett Lemminkäinen-epizód színrevitelében. A szín jobb elülső sarkában szép, harmonikus csoportot alkottak a narrátorok, de csaknem teljesen eltakarták Lemminkäinen házatáját. Észak úr-asszonya a bal hátsó sarkot birtokolta, s ezzel azonnal hiteltelenné is vált a hatalma. A hős az előtér bal oldalán bukott a halálos tóba. A színpad közép-pontja, a lehangsúlyosabb tér, üresen maradt, éppen csak átvándoroltak rajta, a mozgások jó része is a színpad szélére szorult. A szép, értelmezett szövegmondás nem tudta ellensúlyozni a térdramaturgia hibáit.

Szituációteremtés, téralakítás és ritmus szempontjából egyaránt példamutató előadást egyet láttunk: Molière Botcsinálta doktorát vitte színre a siófoki Perczel Mór Gimnázium és Egészségügyi Szakközépiskola csoportja, Iby András rendezésében. A pergő ritmusú, jókedvű komédiázás korát csak az igen jó ízléssel válogatott kosztümök jelezték - s meglepő könnyedséggel mozogtak benne a szereplők, a mafla férj szemünk láttára változott a parókától és talártól ügyes szélhámossá. A színpadon való ügyetlen téblábolást jó rendezői ötletek akadályozták meg: Rébék asszony hosszú szárú gatyákat teregetve hallgatta ki az orvost keresők párbeszédét, a dajka nyögdecselő gazdája hátát masszírozva cserfeskedett bele az urak dolgába. Senki sem lógott ki a szituációból - s a gyorsan pergő párbeszédnek összeforrtak az akcióival.

Ilyen produkcióhoz nemcsak jó rendezői adottságok, hanem sok színpadi gyakorlat is kell. Jó volna, ha a nemzeti önismeretet, kulturális értékörzést olyan lelkesen szolgáló színjátszócsoporthoz, akik vállalkoznak a *Magyar Elektra*, a *Karnyóné*, a *Filozófus* előadására, s azok a bátrak, akik nem ijednek meg Páskándi: *Az eb olykor emeli lábát* mű-faji nehézségeitől, kapnának egy kicsit több segítséget, több lehetőséget a „játékszíni mesterség” elsajátítására. Mert nemcsak korosztályuk, iskolaközösségük számára közvetítik nemzeti kultúránk értékeit, hanem a népművelés országos problémáinak megoldásában is fontos szerepük van.

NÁNY ISTVÁN

Helyzetkép egyetemi fesztivál után

Az április 5-8 között Szegeden megrendezett Egyetemi és Főiskolai Színjátszó Fesztivál nem tekinthető reprezentatív, az együttesek és az egész egyetemi, diák-színjátszás szebbik arcát bemutató előadássorozatnak. Szakmailag és gondolatilag kiemelkedő előadások mellett az ötlettelenség, a közlésvágy hiánya, a sablonos gondolkodás, a másodlagos formai megoldások túlsúlya, a színpadi hatáselemek, a színészmesterség ismeretének hiánya jellemezték a produkciók jó részét.

A fesztivál során bebizonyosodott, hogy az egyetemi színjátszáson belül olyan ellentmondások, nehézségek vannak, amelyek kiküszöbölése csak az együttesek jobb, egymást figyelő, segítő munkájával lehetséges. Megkértük Bíró Zoltánt, a Minisztérium felsőoktatáspolitikai főosztályának a kulturális neveléssel foglalkozó munkatársát, Varga Tamást, a Budapesti Műszaki Egyetem KISZ-bizottságának kulturális előadóját, Ambrus Györgyöt, a Szegedi József Attila Tudományegyetem kulturális előadóját és Paál Istvánt, a Szegedi Egyetemi Színpad vezetőjét és rendezőjét mint a fesztivál szervezőit és házigazdáit, hogy közösen keressük meg a találkozó tanulságait, s azt, mi módon válhatnak az egyetemek színjátszó egyetemi színházakká.

- *Milyennek látják a magyar egyetemi színjátszás egészét a szegedi találkozótól?*

Ambrus György: A fesztivál a jelenlegi egyetemi színjátszás hű keresztmetszetét adta. Harmincnyolc csoport jelentkezett a 7z-es találkozóra, s előzetes megtekintés, meghallgatás után huszonegy együttest hívtunk meg. Az „előzsűrizés” során már kitűnt, hogy az együttesek zöme, főleg a kisebb, nemrég alakult főiskolákon, rendkívül küszködve dolgozik. Ezért törekedtünk, hogy meghívjunk minden olyan csoportot, amelynél a folyamatos, rendszeres munka óhaját, lehetőségét felfedeztük. A fesztiválon lényegében minden együttes látta a többiek előadását, így nemcsak a külső szemlélő, hanem maguk az együttesek is

lemérhették, melyikük mire képes, hogyan kellene, lehetne továbblépni. *Varga Tamás:* A pillanatnyi helyzet alapján hármastagozódás állapítható meg. Van néhány, minden tekintetben kitűnő együttes, mint a Scéné, a Szegedi Egyetemi Színpad, az Universitas. Ezek rendszeresen dolgoznak, következetes műsorpolitikával és kialakult stílussal rendelkeznek.

A „középmezőny” jó néhány olyan együttes alkotja, amely többé-kevésbé körvonalazott közösségi profilt mutat, de ahhoz, hogy ténylegesen együttessé váljék, határozottabb, koncepciózus szakmai vezetésre, átgondolt műsorpolitikára, a színészek továbbképzésére lenne szükség.

A többiek tulajdonképpen a szerveződés stádiumában vannak, náluk elsősorban a megfelelő szakmai irányítással folyó rendszeresebb munkát kell biztosítani.

Bíró Zoltán: Az előadásbeli fogyatékoságok - a szinte általánosan kifogásolható beszédtechnika, a sokszor suta mozgás, a rossz rendezői, színészi hangsúlyok - mellett és ezekkel együtt a leginkább elgondolkodtatónak az együttesek korszerűtlen darab- és műsorválasztását tartom. A sokszor meghökkenítő, újszerű hatásokra törekvő formai megoldások több esetben kimondottan dekadens, fáradt, máskor pedig érdektelen alapanyaggal párosultak. Példa erre az Egri Hó Si Minh Tanárképző Főiskola Maeterlinck: *A vakok*, és a Debreceni Agrártudományi Egyetem Ceres együttesének Balázs Béla: *A vér* című előadása, illetve általában az irodalmi színpadi összeállítások (a mezőtúriai *Az ember*, a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem *Csillagokkal kiveret sötét* című műsorai).

- Több együttes viszont „elment” a témája kínálta lehetőség mellett. A Gödöllői Agrártudományi Egyetem Eörsi István: *A megmentett város* című előadása bármily kellemes mulatságot szerzett a nézőknek, túlzottan vígjátékra volt hangszerelve, s a tragikomédia keserűségével, valóságával adós maradt. Ugyanez fokozottan érvényes a soproni Egyetemi Színpad Páskándi Géza-darabjára (*Az eb olykor emeli lábát*), vagy a pécsi tanárképző főiskolások Galambos Lajos-átdolgozására (*Kenéz Imre hányattatása és halála Magyarországon, 1848-ban*), ugyanis ezeknél az alkotók azt sem tisztázták, mit akarnak az adott irodalmi művel a közönségnek mondani,

így csak lapos irodalmi illusztráció tanúi lehettünk.

Ambrus György: A fesztivált kísérő viták egyikén Hont Ferenc megfogalmazta az egyetemi színjátszás lényegét és fontosságát. A világra való érzékenységük, formai kísérleteik, gondolat kifejezési, megformálási műfajokat felrúgó szabadsága minden más színjátszási formától megkülönbözteti az egyetemistákat, s ez ad lehetőséget ahhoz, hogy a színjátszás hagyományainak örök meg-újítói legyenek.

Bíró Zoltán: Emellett rendkívül fontosnak tartom - s ez a fesztiválok egyik legfőbb jelentősége is -, hogy a felnövő értelmiség határozott esztétikai képet, rendszert kapjon. Ehhez az szükséges, hogy a találkozások rendszeresebbek legyenek, az eszmeáramlás a csoportok között létrejőjön hogy az előadások, s együttesen a fesztiválok olyan fórummá váljanak, ahol a fiatalok az őket érintő közérdekű politikai kérdésekről a maguk módján beszélhessenek.

Paál István: Egy-egy előadás formai-technikai megvalósítása, a „hogyan” jól, rosszul elsajátítható. Fontosabbnak tartom, hogy az együtteseknek határozott elképzelése legyen arról, mit, és miért akar bemutatni, elmondani. Nem térhetünk ki a fiatalságot különben is izgató, foglalkoztató kérdések elől. Az értelmiségi magatartás alapkövetelménye a nyitottság, a jelenségek mozgatórugóinak kitapintása, az értékes változások felvállalása. S emellett arról sem szabad elfelejtenünk, hogy a jövő alkotói, a kulturális színvonalat sokban meghatározó értelmiségének színházi ízlését alakítják és kell alakítaniuk az egyetemi színházaknak.

- Ezt a szerepet más-más formában tulajdonképpen négy együttes töltötte be ezen a fesztiválon. E négy együttes egyúttal az egyetemi színjátszás legfontosabb területeit is reprezentálta. A Szegedi Egyetemi Színpad *Örök Elektra*-ja izgalmas, közéleti, politizáló, gondolkodtató dráma. A SZÍNHÁZ 1972. márciusi számában már beszámoltunk az előadásról, amelyet akkor a Szegedi Nemzeti Színház színészei és az egyetemisták közösen játszottak. Most kizárólag az Egyetemi Színpad tagjai játsszák. A szereplőváltás egyben hangsúlyváltást is eredményezett. Kreon (a fesztivál legjobb alakításával díjazott: Ács János játssza) a hatalom „emberszabású” megtestesítője és Oresztész elbukó forradalmára, mint a drámai

konstrukció két pólusa között, azok erőterében vergődik, bátorít s agítál a közöny ellen, Elektra; ezáltal nem is ő, ha-nem Kreon lett a darab középponti alakja. A nép és a közönség kapcsolata, szellemi azonossága egyértelműbbé vált ebben az előadásban.

A Scéné Együttes *Aucassin és Nicolette* című ófrancia széphistóriája (Keleti István rendezésében) igazi szórakoztató népszínház. A szerelem mindent legyőző hatalmát példázza ez a XIII. század elejei, naivan bájos szerelmi történet, amelyet sziporkázóan szellemes, könnyed, elegáns előadásban mutattak be a műegyetemisták. Pár négyzetméteres vásári dobogón játsszák az egyszerre komolyan vett, s ugyanakkor idézőjelbe is tett históriát. A dobogó szelén kis párnákon ülnek a színészek, s szinte a nézők közül lépnek a játékba, s lesznek a pillanatnyi szituációnak megfelelően mesélők, főurak, török szerecsenek, sőt paripák és rabszolgagályák. A tökéletes együttes játék és a stilizált játékforma kitűnő példáit adják. Néhány tárggyal jelzik a szerepcseréket, a helyszínváltásokat. Ugyanakkor mozgással, az emberi test tárgyként való felhasználásával is tudják ugyanezt érzékeltetni. Például két fiú kétoldalról felkap egy lányt, vállánál lábánál fogva a cövekként megmerevedett testet lóbálja, s kész a faltörő kos. amellyel a hős beveszi az ellenséges várat. Máskor körbeálló öt ember, kezüket fejük felett láncszerűen összekulcsolva, gótikus várat jelenít meg.

A Budapesti. Műszaki Egyetem Vári Irodalmi Színpada Debreceni Tibor rendezésében, Weöres Sándor verseiből *Tapéta és árnyék* címen mutatott be összeállítást. Ez az irodalmi színpadi műfaj magas szintű kiteljesedése és egyben a színházi formák felé való tágitása volt. A szigorúan szerkesztett műsor egymásra felelő tételek füzéréből áll: lehetséges-e a kommunikáció ember és ember között vagy nem? Értelmes közlemény és ezentúl cselekedet születik-e a kommunikációs folyamatban, vagy értelmetlenség és zürzavar lesz-e az eredménye? Az egyes részekben bonyolult hangú és mozgáskompozíciók szövevénye sugározza a részmondandót. Az erős hangeffektusok, a vad ritmusváltások, a koncentrált, asszociációkra épített szerkesztés lenyűgöző hatású lenne, ha az etűdök közötti „elidegenítés” - lélegző- és lazító gyakorlatok - nem törnék meg az előadást. Ugyanis a konstrukció nem min-

den pontján 'szükséges a lazítás, nem minden esetben jön létre olyan lelki vagy fizikai feszültség - a szintéren vagy a nézőkben -, amely indokolná a lazítást, arról nem is beszélve, hogy ezeknek a gyakorlatoknak a kivitele sokszor csak görcsössé teszi a játékosokat és a nézőket egyaránt.

Az egyetemi és a diákszínjátszás ősi és ma is élő, aktuális műfaja a kabaré, a diákélet mindennapjaiból táplálkozó, az egyetemi-kollégiumi élet visszasságait kigúnyoló satíra. Ennek remek művelőjének bizonyult az Árkosi Árpád vezette Miskolci Nehézipari Műszaki Egyetem Silány Kárpada. Előadásuk, az *Életjárda*, a vizsgaláz, az üzemi gyakorlat, a menza, 'a tanár-diák ellentétek, a piti lázongások gúnynal, öngúnynal teli pergő villanásaiból tevődött össze.

Ez a négy előadás - amelyhez hozzáárult még az Universitas Együttes Passió magyar versekben című, szakmailag magas színvonalú bemutatója - mérce lehet a többi együttesnek. Kérdés, hogyan biztosítható számukra a felzárkózás, a továbblépés?

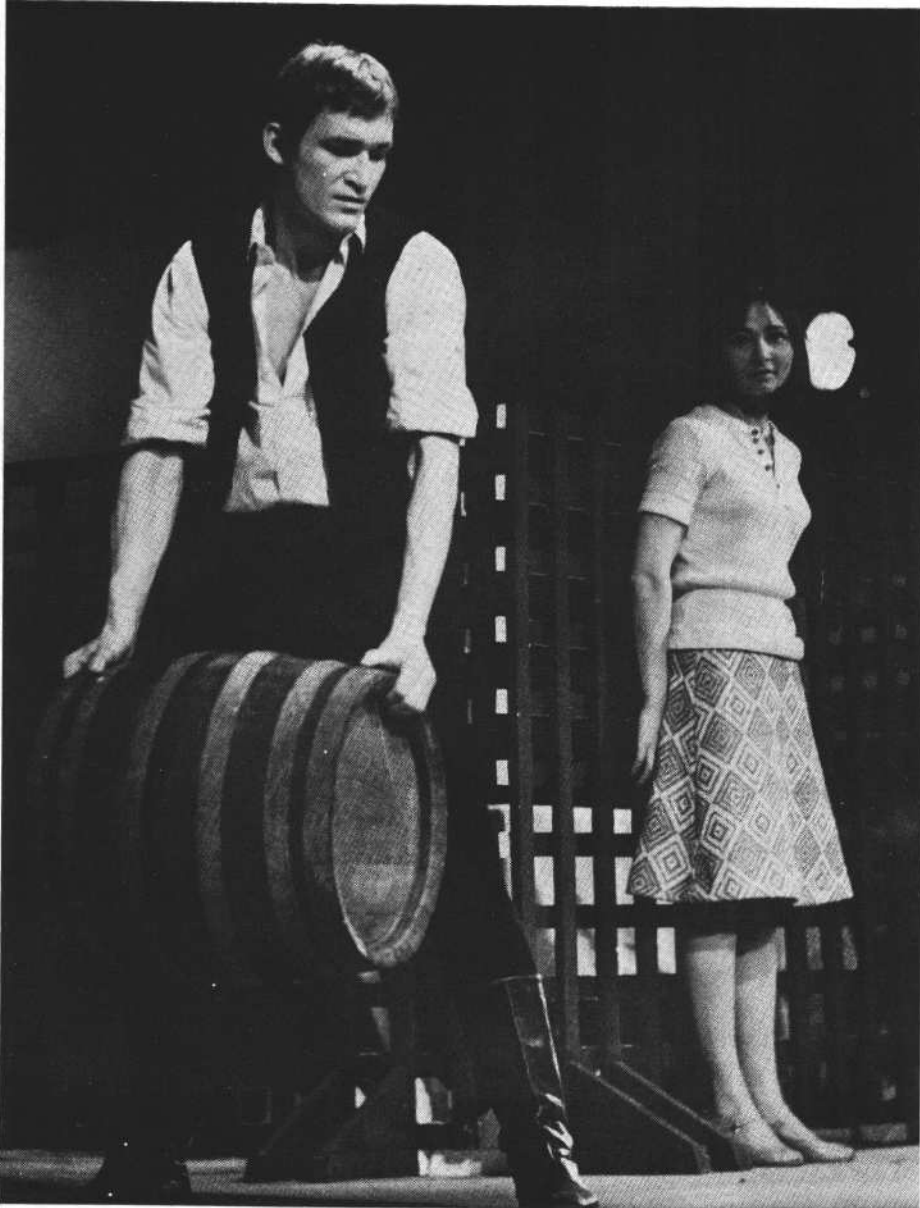
Bíró Zoltán: Az egyetemi színjátszás hazai koordinálására, a külföldi és belöldi kapcsolatok jobb kiépítésére, az együttesekben a kultúrpolitikai koncepciók, a terület sajátosságainak megfelelő következetes érvényre juttatása egy - nevezük egyelőre így - szakbizottságot hozunk létre. Ez lényegében megegyezik a legjobb 'együttesek képviselőivel, az UITU, a Nemzetközi Egyetemi Szín-házi Szövetség magyar szekciójának tagjaival.

Varga Tamás: Nem ülésező, reprezentáló látszatszerv ez, hanem ténylegesen dolgozó közösség, amely feladatának tekintti többek között az elodázhatatlan szakember-, rendezőképzést, az együttesek cserefellépéseinek, a fesztiválok és területi bemutatósorozatok szervezését, a színpadok technikai feltételeinek javítását. A legsürgősebb a továbbképzés megoldása. Inert a sok együttesnél tapasztalt ösztönösséget fel kell váltani a mesterség, a színházművészet elméleti és gyakorlati ismereteivel, azok tudatos alkalmazásával. Csak így érhetjük el - a közösség gondjaira figyelő érzékenység elsődlegessége mellett - azt, hogy a középmezőny és a kiemelkedő együttesek magas színvonalú, közérdekű, aktivizáló színházat játsszanak, s ezzel megtalálják helyüket a isiagy színházi életben is.



Németh László: Győzelem (Veszprémi Petőfi Színház). Majczen Mária (Öreg Ácsné)

Németh László: Győzelem (Veszprémi Petőfi Színház). Cserhalmi György (Ács Lajos) és Dobos Ildikó (Agnés)



SZÚCS MIKLÓS A Győzelem győzelme

Németh László-ösbemutató a veszprémi Petőfi Színházban

1.

Németh László társadalmi drámáinak felújításai, ösbemutatói az utóbbi időben sűrűn követik egymást. Az elmúlt évben Budapesten a *Bodnárné*, Debrecenben az *Erzsébet-nap*, ez év márciusának közepén Veszprémben a *Győzelem* ösbemutatóját tartották. Az elmúlt más-fél évtized során színházaink régi tartozásukat törlesztve - a *Pusztuló magyarok* kivételével - Németh összes társadalmi drámáját bemutatták már.

A kritika, ha nem is egyértelműen és határozottan, de már a *Bodnárné* színrevitelének jogosságát is kétségbe vonta. A kérdés még erőteljesebben vetődött fel az *Erzsébet-nap* bemutatásakor. Kifogásolták a darabok néhol naturalista, népszínműves elemeit, súlyos díszleteit, dramaturgiai gyengéit. A legtöbben az aktuális társadalmi mondanivalót hiányolták. És nem indokolatlanul. Németh László társadalmi drámái elvesztették időszerűségüket. Az elmúlt negyedszázad történelmi változásai megoldották a 30-40-es években oly égető társadalmi problémákat. Felsorolni is nehéz volna a parasztság életében az eltelt idő alatt bekövetkezett változásokat. A társadalmi dráma funkciója éppen az, hogy egy adott időszak szociális, politikai problémáira hívja fel a figyelmet és ezekre a maga sajátos eszközeivel próbáljon orvoslást, megoldást keresni, ajánlani. Németh drámái már megírásuk idején is csak a társadalmi problémák egy részét, s nem is döntő, alapvető kérdéseit vizsgálták. S még messzebb volt a valóságtól, a realitástól az általuk kínált megoldás. Ezért is nem találnak semmi-féle kiutat sem a társadalmi, sem az etikai válságból a drámák hősei, és ezért buknak el. De bukásuk oka nemcsak az, hogy nem találnak rá a gyakorlatilag járható útra. Tragédiájuk azzal válik teljessé, hogy az író rádöbbenti a nézőt: hősei is érzik harcuk reménytelenségét.

Az író a „szép élet eszméje”, a „szívben őrzött éden” megvalósítására megannyi vívódás között is csak egyetlen kiutat talál: az utópiát, az exodust, a

társadalomból való kivonulást, a szige- re menekülést. A magányos hősök jobbat, mást nem tudtak ajánlani.

A *Villámfény*nél körorvosa „kivonul” a társadalomból, hogy ingyen kórházat létesítsen, a *Papucshős* tudósa feladja nagyratörő terveit s csak a tiltakozás marad benne a polgári környezet ellen. A *Cseresnyés* és a *Mathiasz-panzió* hősei megpróbálják a „farm” szervezését, a szigetutópia gyakorlati kivitelezését, de he kell látniuk a vállalkozás kudarcát. Mind javító szándékkal indultak és vagy tragédiához jutottak (*Cseresnyés*. *Villámfény*nél), vagy a beletörődéshez (*Mathiasz-panzió*, *Papucshős*). Ez alól csak egy dráma kivétel: a *Győzelem* Sántha professzora megtalálja - még ha későn is - a néphez vezető utat. Ezt az 1941-ben írt drámát az ötletekben mindig gazdag, s kezdeményezésre mindig kész veszprémi Petőfi Színház „magyar évadja” alkalmából tüzte műsorára, hogy egyben érdekes feladatot biztosítson a rendezői képességeit megmutatni vágyó Latinovits Zoltánnak.

2.

Mint már említettük: ez az egyetlen Németh-dráma - a pálya első szakaszában -, amelyik „győzelemmel” végződik, a „mintaember” lázadásának sikerével. Sántha Endre a halála előtti percekben keresztülviszi, hogy lánya, Agnes és a parasztfiú Ács Lajos összeházasodjanak. Ez a happy end tulajdonképpen nagyon idealizált megoldás, de Németh életművében ez az első eset, hogy egy „alulról jövő ember” kompromisszum nélkül kapcsolatba kerülhet a középosztály egy képviselőjével. (Cseresnyés Mihály gondolt először ilyen kapcsolatra a családjával vívott harc közben, de ez nála inkább csak mint elvont lehetőség vetődött fel. Pedig Pór Péter alakja sokban hasonlított Ács Lajoséhoz. Az a különbség azonban közöttük, hogy Pór Péter még függött Cseresnyéstől; Ács Lajos mozgalma pedig független Sántha professzorától, legfeljebb csak a professzor tíz év előtti könyve kapcsolja hozzá.) Mondanunk sem kell: társadalmi problematikaként ez a „győzelem” sem nem elég korszerű. sem nem elég izgalmas ma már.

Egy társadalmi dráma bemutatását azonban napi aktualitásán kívül indokolhatja a benne rejlő „örök emberi” probléma is.

Ehhez a felismeréshez az elmúlt években bemutatott Németh-drámák rende-

zői minden esetben eljutottak, s ezeket a ma is aktuális „örök emberi problémákat” - testvérviszály, túlzott anyai szeretet - keresték és találták meg. Ugyan-akkor azonban sajnos egyenlő súllyal meghagyták a 30-as években igen, de ma már semmiképpen sem aktuális, konkrét társadalmi mondanivalót is. Ennek a párhuzamos szerkesztésnek az lett a következménye, hogy a szereplők az így teremtett színpadi atmoszférában, helyzetekben sokszor hitelüket veszítették.

A fonákul felfogott hagyománytisztelet, a stílárius hűségre törekvés, a nehéz, súlyos díszletek, a néhol felbukkanó naturalista, népszínműves elemek között elveszett a valódi mondanivaló, a drámai mag. Mindezek csökkentették a drámák feszültségét. A színészek minden igyekezetük, legjobb szándékuk ellenére is csak „szerepeket” játszottak, képtelenek voltak - az említett okok miatt - teljesen azonosulni az általuk megformált figurával. A közönség is ritkán találkozható a tisztító érzéssel, a katarzissal. Némi túlzással azt is mondhatnánk: a darabok kicsúsztak a rendezők ellenőrzése, irányítása alól és tulajdonképpen „saját magukat állították színpadra”.

Az igazságosság kedvéért azonban idézzük Németh Lászlót, aki a *Kiadatlan tanulmányok* második kötetében *A mű védelme* című írásában a „korszerűtlenség” és a „dramaturgiai maradiság” vádjaira így válaszol: „Amikor korszerűek voltunk, nem juthattunk színre, vagy csak megfulladni a rosszindulatú légkörben: ma pedig, amikor megvan rá a mód, betört elénk a nyugati dráma, melynek fejlődésétől el voltunk zárva s avíttág színét vetíti műveinkre. Maradiságunk két ponton a legszembetűnőbb. Az egyik a hang komolysága: hiányzik munkáinkból az ironia, mely nyugati írónak még a tragikus darabokban is kötelező (míg mi viszont, nincs messze a példa, vígjátékot is tragikusnak írunk). A másik: nem kísérletezünk a formával. mintha valaki a romantika sok színpadi szerkezeti tobzódásában a hármas egységhez ragaszkodott volna.”

3.

Úgy tűnik, a veszprémi bemutató rendezője, Latinovits Zoltán, levonta a szükséges következtetéseket a korábbi előadásokból és Németh László védekezéséből egyaránt, s megszületett az utóbbi évek legizgalmasabb és egyúttal legsikeresebb Németh László-bemutatója. Ez a

rendezés korántsem volt hagyománytisztelő.

A négy felvonásos drámát két részben játsszák a veszprémiek. Az első részben a darab ironikus, humoros, komikus elemeit emelte ki a rendezés, illetve ezt igyekezett megeremteni, groteszk, pantomimikus, néma jelenetek, új dialógusok beépítésével.

Latinovits kitünő érzékkel tapintotta ki a dráma legértékesebb, ma is érdekes, mára is alkalmazható elemeit. Hozzáértően, bátran változtatott a dráma szövegén: átcsoportosított, hozzátett, elvett, ha kellett kiegészített, rövidített. Ahol szükségesnek érezte, sűrítette, tömörítette a cselekményt. És amikor ezt sem tartotta elegendőnek, akkor egy új szereplőt is behozott rendezői koncepciójának még világosabbá tételére. Ezt jól példázhatja az előadás első néhány perce. A színre elsőnek Sántha fia, Laci, a szociális titkár robban be, aki hajnalban kissé spiccesen érkezik haza. (Laci a dráma eredeti írott szövege szerint csak az első felvonás közepén lépne színpadra!) Csupán néhány „új mondatot” mond ő is és a szintén színen levő Sántháné is. Laci szavaiból megtudjuk, milyen emberek társaságában szórakozott hajnalig, Sántháné pedig két rövid mondattal adja tudtunkra, hogy fia gyakran későn jár haza, aminek férje egy cseppet sem örül: „Már megint reggel jössz haza ... Laci, vigyázz, jön apád. Ilyen és ehhez hasonló - tulajdonképpen apró, de hatásosságuk miatt jelentős - módosításokkal az előadás során később is találkozunk. Megemlíthetnénk a dráma befejező képét is, hiszen az eredeti írói elképzeléssel szemben itt a feleség is a színen van.

Az első részben azt a környezetet mutatja be az író, melyben a megtört, meg-fáradt Sántha professzor élni kénytelen. A rendező jóvoltából már az első perctől kezdve rokonszenvet érzünk az idők folyamán cinikussá lett professzor iránt, aki okos, gúnyos megjegyzéseivel szinte észrevétlenül teszi nevetségessé környezetét. Németh László a figurák jellemét szinte kizárólag a szellemükön keresztül közelíti meg. Latinovits a szereplőket nemcsak az elmondott szövegük alapján, hanem már mozgásukkal, külsejükkel is jellemzi, illetve jellemezteti. A professzor veje, Bart, például már természetnél, öltözeténél fogva is komikus, később valószínűleg paprikajancsivá válik, pedig Németh eredeti színi utasításai szerint „komoly, professzor szabású ember”. Az

apa - Dobák Lajos alakítja kitűnően - az első felvonásban a kisebbik lányának kiszemelt férjét, Héthársi Rudolfot, szinte észrevétlenül teszi nevetségessé. Latinovits azonban ezzel még nem elégszik meg. A második felvonás első képét úgy rendezte, hogy a féltékenykedő Héthársi távozásakor a sülyesztöbe essék.

Külön kell szólnunk a groteszk néma-jelenetokről, amelyek az előadás legsikerültebb pillanatai. Ahol a dráma eredeti szövege nem ad módot a változtatásra, ott a rendező egy új szereplőt, egy cigányt hoz be a színre, aki pantomimikus mozgásával, kinőtt nadrágjában, zsebre dugott kezeivel, hóna alatt hegedűtokjával nemcsak a kort jelzi, hanem gúnyosan ellenpontoszza az egyidejűleg elhangzó dialógusokat. A második felvonás csárdajelenetében ötletes megoldás a térelválasztó elem - a rácsos kerítés - felhasználása a szereplők két táborának elhatárolására.

A második rész - a harmadik és negyedik felvonás - súlyosabb, gondolatgazdagabb eredeti írott szövege viszont ellenáll az ironikus beállításnak, a groteszk hangvételnak. Ezért Latinovits itt más módszert alkalmaz. Balladisztikus hangulatot teremt a színpadon. A legnagyobb erénye ennek a résznek, hogy a szereplők mozgatásával - és mindig a megfelelő helyeken történt húzásokkal - sikerül elérnie, hogy egyetlen szereplő, a főszereplő sem mond monológokat.

A narrátor szerepeltetése is teljesen

új a Németh-drámákban. Az egyik szereplő az előadás megkezdésekor és a szünet után keresztnevéükön szólítja színpadra a szereplőket.

Szólnunk kell még a színpadképről. Németh drámáinak színpadképe stabil, meglehetősen „súlyos”, a reális miliő egy-egy kiszakított, de ép részlete - a szerző utasítása szerint. A jelzésszerű megoldásokat nem használja.

Latinovits szakítva az eddigi szokással és fittyet hányva a szerzői utasításnak Molnár Péter egyszerű, hangulatos, néhol csak jelzésszerű, könnyen mozgatható díszleteit használja, melyek felállítását, összeszerelését sokszor maguk a szereplők végzik.

Latinovits tiszteli és szereti Németh Lászlót. Amit hozzátett, illetve elvett, amit kiemelt vagy háttérbe szorított a drámában, azzal mind-mind Németh gondolatgazdagságát, a drámában megtalálható, eddig fel nem fedezett értékeket tudja felszínre hozni, és a mai nézők számára érthetővé, élvezhetővé tenni.

4.

A főszereplőkön kívül négy-öt olyan szerep is van a drámában, amelyekben a fiatal színészeknek alkalmuk van tehetségük bizonyítására. Túlzásnak tűnhet, pedig így van: az előadásban úgyszólván csupa jó alakítás volt. Ennek több oka van: a már említett nagyobb lehetőség, a rendezői koncepció, a jól megválasztott színészek felkészültsége, tehetsége.

Az együttes már a premieren egységes, kiforrott előadást produkált. A szereplők hibátlanul és szépen mondták nem könnyű szövegüket.

A főszereplő *Dobák Lajos*, Sántha professzor szerepében - valószínűleg pályája eddigi legjobb színészi alakításával - maradandó élményt nyújt. Neki kell az író és a rendező elképzeléseit alakításában egyesíteni. Különösen az első és a harmadik felvonásban remekel. Hitelesen játssza el előbb a korán megfáradt, ifjúkori álmaikat eltemetett, kicsit cinikus professzort, majd később az elszánt, végző kitörésre készülő apát. Szavak nélkül, apró, finom mozdulatokkal, testtartásával is képes érzékeltetni a figura lelkében lejátszódó eseményeket. Atmoszférát tud maga körül teremteni.

Sántháné: *Göndör Klára*. Szerepének néhány helyen érezhető kidolgozatlanságát, egyenletlenségét játékaival igyekszik ellensúlyozni. A családjáért, gyermekeiért, a polgári kényelemért mindenre kész erős akaratú feleséget szinte hibátlanul jeleníti meg. A harmadik felvonás végző nagy összecsapásában a legmeggyőzőbb. Amikor rá kell ébrednie, tudomásul kell vennie: a család felbomlásának okozója végző soron ő maga.

Cserhalmi György Ács Lajos szerepében mutatkozott be a veszprémi közönségnek. Átütő sikerrel. A fiatal, rendkívül tehetséges színész magabiztosan, sajátos egyéni ízeket felvonultatva, pózmentesen formálta az okos parasztfiú alakját hitelessé. Talán csak Ágneshez fűződő tiszta szerelmét nem tudja teljesen elhittetni velünk.

Ágnes, Sántha leányát *Dobos Ildikó* alakította. Játéka kidolgozott, jól felépített. A dráma elején még játékos, csapongó, szertelen kamasz kislányból az előadás végére komoly, határozott, apja legjobb tulajdonságait magában egyesíteni tudó nő lesz.

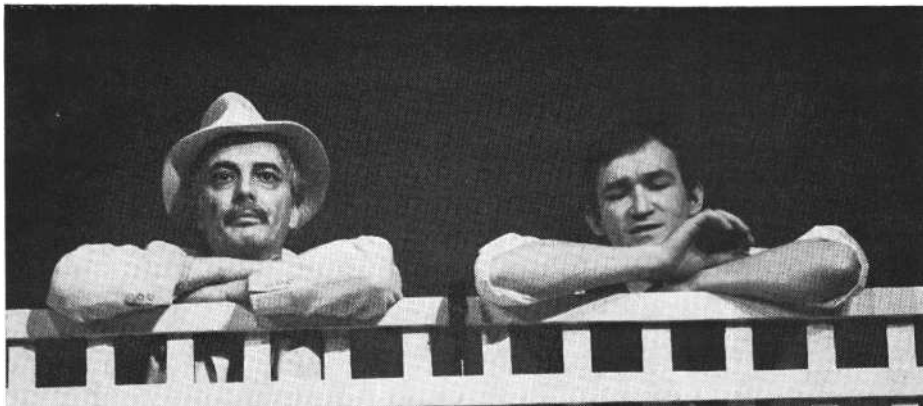
Az előadás valamennyi szereplője gondos szerepformálással járul hozzá a produkció sikeréhez. De ki kell emelni *Majczen Mária* egyszerű, zsörtölődő paraszttasszonyát; *Harkányi János* szociális titkárát, *Dévai Péter* „néma”, de annál kifejezőbb Cigányát.

Németh László: Győzelem (Veszprémi Petőfi Színház).

Rendezte: Latinovits Zoltán, *díszlet:* Molnár Péter, *jelmez:* Hruby Mária.

Szereplők: Dobák Lajos, Göndör Klára, Dobos Ildikó, Cserhalmi György, Harkányi János, Bakody József, Mikes Emma, Joós László, Nagy Zoltán, Majczen Mária, Dévai Péter.

Németh László: Győzelem (Veszprémi Petőfi Színház). Dobák Lajos (Sántha Endre) és Cserhalmi György (Ács Lajos) (Iklády László felvételei)



PÁLYI ANDRÁS

Színházak, stílusok, vendéjátékok

A tartui Vanemuine Színház avantgarde előadásban játszotta el Az ember tragédiáját. A bukaresti Teatrul de Comedie három bemutatója egszerűs stílusban vallott a színház profiljáról. A bécsi Volksheater a naturalizmus magiskoláját mutatta be. A vendég játékok szakmai tanulságát a következőketesen vállalt játékmódor kínálja.

Az elmúlt évek során nemegyszer előfordult, hogy művészileg-gondolatilag izgalmas színházi kezdeményezések hí-rét hallottuk közvetlen szomszédágunkból, Varsóból, Prágából vagy Bukarestből; magukat az előadásokat azonban csak azok láthatták, akik a helyszínrre utaztak. Amikor ugyanis eljött a vendég-játékok évada, a tavasz, sok esetben nem ezek a szomszédos színházak látogattak el hozzánk. Az idei tavaszi színházi vendégjárásnak, mely egyúttal a csere-látogatások mennyiségi szaporodását, e hasznos találkozások pezsgését is jelezte, egyik legméltánylandóbb vonása épp az volt, hogy többnyire *szomszédokat láttunk vendégül*; s az egyetlen kivétel, a tartui Vanemuine Színház fellépése is voltaképp nyugodtan besorolható e „szomszédolások” közé, nemcsak az észtekkel való nyelvi-nemzeti eredetű rokonság miatt, s nem is csak azért, mert *Az ember tragédiáját* hozták magukkal, hanem azért is, mert egy hasonló társadalmi-művészi kérdésekkel foglalkozó színházi kultúrából kaptunk ízelítőt.

Kulturális kapcsolataink bővülését, élő kontaktusaink szélesedését jelentik a szaporodó vendéjátékok, ahogy ezt a napi és heti sajtó hasábjain napvilágot látott recenziók is megállapították; az alábbiakban viszont elsősorban arról szeretnénk szólni, amit a tavaszi vendégjárás szorosabb értelemben vett színházi-szakmai jelentőségének érzünk. A különböző színházi kultúrák eleven egymásra hatása, egészséges vérkeringése voltaképp nem is képzelhető el másként, mint ilyen csere-látogatások útján; ugyanakkor értelmetlen dolog lenne, ha egyik-másik érdekes és hasznos vendéjáték után mindjárt le akarnók mérni annak hatását. Az ilyen közvetlen hatások, mint Peter Brook *Lear* királyának pesti bemutatása után a színpadjainkat egyszerűre meghódító bőrruhadivat, ugyan-csak külsődlegesek - s művészi értelem-

ben többnyire hamisak - lennének. De ha csak azt állapítjuk meg, hogy a vendéglőadások tükrében nemegyszer egészen új, figyelemre méltó megvilágításba kerültek hazai színházművészetünk problémái, a korábbi viták során felmerült kérdések, már önmagában ez is örvendetes dolog.

Színházi profil

A bukaresti Teatrul de Comedie, vagy-is Komédia Színház három előadással érkezett hozzánk, három olyan produkcióval, melyeknek első látszatra nem sok köze volt egymáshoz. Alexandru Popescu, a *Párizsi ruhák* írója, olyan fejezetet választott ki Románia kialakulásának legendás történetéből, melyben kedvére elkalandozhatott a történelmi valóságtól, s jóllehet parabolikus játékában bőven élt a folklorisztikus elemek alkalmazásával, e XIV. századi „divatháború” története nagyon is mai történetet kívánt lenni. Ha még-is hiányérzetünk maradt Besarab vajda és Fleur történetét látván, az épp annak a jele, hogy a megidézett történelmi sorsforduló egy-egy részletében igen egyértelműen mára aktualizálva fogalmazódott meg e parabolikus jellegű játékban, vagy-is a történelmi alakokhoz egy-egy szituációban nem is volt oly nehéz kulcsot találni, s ezáltal a parabola megszűnt parabola lenni. De ha valamit dicsérhetünk a Teatrul de Comedie előadásában, az épp a dráma ilyenét fogyasztékosságainak következetes ellensúlyozása.

Lucian Giurchescu láthatóan nem tartozik a látványos sikert hajszóló, önmutogató rendezők közé. Mindenekelőtt az írói szándékot tisztázza önmaga és az együttes előtt, s a figyelmes szem azt is észreveheti, hogy ugyancsak tisztázta önmagának a Popescu-darab gyengéit is. Mégsem nyúl bele radikálisan a dráma szövegébe (a legmerészebb rendezői ötlet talán a darab végi „divatbemutató” meg-

oldása), sokkal inkább az egyes szerepek drámai erővonalainak aprólékos kidolgozásával erősíti meg a parabolikus játék hitelességét. Ez az a rendezői munka, melyet a legkevésbé lehet szellemes példák sorolásával méltatni, s ez az a munka, melyet a legkönnyebb olyas-féle legyintéssel elintézni, hogy mindaz, amit a színen, látunk, voltaképp benne van a darabban. De hisz Giurchescu rendezésében a legfőbb értéknek a potenciális lehetőségek kibontását, a játék vezetésének rendkívül koncentrált, fegyelmezett stílusbiztonságát tartjuk. Itt minden színészi gesztus, minden színpadi hatáskereső gondosan egymáshoz van hangolva, s a, drámailag legbizonytalanabb pillanatokban sem találunk tévova mozdulatokat, oda nem való kellékeket, bizonytalan impressziókat, elnagyolt szituációkat a színpadon. A Teatrul de Comedie-nek jó színészei vannak, s a színészek azt is csapatjátékot, ensemble-teljesítményt nyújtják, melyet annyiszor hiányolunk a mi előadásainkból.

A külső szemlélőnek úgy tűnhet az egyik percben, hogy ez az együttes rendkívül összehangoltan, szisztematikusan - „ellene dolgozik” az írónak; a következő pillanatban azonban úgy tetszik, a Teatrul de Comedie az íróval való együttműködés egészen kivételes formáját valósította meg. Hasonló gondolatok ébredhettek bennünk a harmadik estén, Jean Anouilh *Kedves* Antoine-jának elő-adásán: a középfajú francia színpadi szerző meglehetősen tartalmatlan, bár kétségkívül nagy színpadismerettel és dramaturgiai biztonsággal megírt darabjából az egyes színészi alakítások olyan érzékeny szálakból fonódó drámát bontottak ki, amire csak az aprólékosan kidolgozott színészi gesztusok drámai kohéziója képes, s ami mégsem volt más, mint Anouilh darabjának lehetséges mélyebb rétege. A játék szereplői, bizonyos Antoine nevű, elhunyt drámaíró volt ismerősei, a végrendelet megismerése végett összejőve egy bajorországi kastélyban, a hóvihár következtében rekednek meg a magányos épületben, s a múltat idézgetik. Lucian Giurchescu együttese megtalálja a lehetőséget, hogy színpadi költészetté emelje a lírai hangulatú tűnődéseket, s amit elmúlásról, életről, örök emberi vágyakról itt megtudunk, az nem a dialógusokban, hanem a színészi akciókban és reakciókban, mozdulatokban, hangsúlyokban fogalmazódik meg.

Ha a Teatrul de Comedie nem is mu-

tatta volna be vendégszínház másnapján Bertolt Brecht *Galy Gay eltűnése* című művét, melyet mi *Egy fő az egy fő* címmel ismerünk, akkor is azt kellene mondanunk: a Lucian Giurchescu irányítása alatt dolgozó együttes sokban Brecht intenciói alapján született, s ugyancsak csodálkoznánk, ha repertoárjukon nem szerepelne Brecht-darab. *A Galy Gay eltűnése*, melyről több elismerő méltatás jelent már meg lapjainkban, a Budapesten látott legjobb Brecht-produkciók közé tartozik. Részletes leírása, elemzése helyett ezúttal csak annyit jelzünk, ami szorosabban vett témánkhoz kapcsolódik: a néző provokálása, mondhatnánk, agresszív megtámadása itt egyúttal az Indiát megszálló brit katonák agresszi-

vitásának jellemzése is, szerves része tehát a brechti példázatnak; s jóllehet igen intenzív és „kegyetlen” hatások érik a nézőt, ami mindjárt az első perctől érzelmi állásfoglalásra kényszeríti, mégis mindvégig *játékban* veszünk részt, egyúttal bizonyos távolság is van a színpad és a nézőtér között, ami lehetőséget nyújt az előadás intellektuális rétegének kidolgozására. Képletesen szólva, e Brecht-előadásnak könnyebben megvalósítható (és utánozható) aspektusa volt a néző érzelmi aktivizálása a játék első perceiben (a fegyveresek a nézőtérről jönnek fel stb.); igazi erénye viszont az, hogy az első félórán megteremtett színpadi bűvkör két és fél órán át egyetlen percre sem enged ki hatása alól. Fe-

szes gondolati építmény húzódik a különböző eszközök ökonomikus használata mögött, s ez az, ami a három, egyéb-ként igen különböző irodalmi anyagra épülő előadás rokonítja.

Külön említés nélkül is eszünkbe jutott az irodalom és színház viszonyáról folyó vita, sőt egy korábbi, a színházi profil kérdését vizsgáló disputa is. Annak idején egyrészt valamiféle mű-sorpolitikai profil kialakítását állítottuk fel követelményként, másrészt, ezzel az állásponttal vitázva, épp a színház sokarcúságát hangsúlyoztuk. A Teatrul de Comedie három előadása után, úgy tűnik, a leglényegesebből alig esett szó; hogy a színházak profiljának csak formális aspektusa a repertoár (akár egy drámairodalmi irányzatot képvisel, akár heterogén), sokkalta fontosabb a színház egységes játékmódjának, sajátos stílusának kialakítása. A Teatrul de Comedie például formálisan feladatának te-kinti a román vígjátéki hagyomány ápolását, de ez gyakorlatukban - s számunkra ez a lényeges - elsősorban nem a darabok kiválasztását jelenti, nemcsak vígjátékokat játszanak, hanem egy olyan játékmód kialakítását, mely ebből a hagyományból táplálkozik, s persze sokat merít a modern színházi irányzatok eredményeiből, így Brecht színházából is.

A Tragédia ihlete

A tavaszi vendégszínház köréből természetesen mindjárt hozhatnánk ellenpéldát is; nyugtathatnánk lelkiismeretünket azzal, hogy az észt Vanemuine Akadémiai Színház ugyanakkor, amikor *Az ember tragédiája* talán legkorszerűbb előadását hozta el Budapestre, Juhan Smuul *A kapitány* című darabját olyan felfogásban mutatta be, melytől bizonyos erények -- rendezői és színészi érdemek - nem vitathatók el, de frissességében, gondolati-művészi modernségében messze elmaradt a Tragédia mögött. De minthogy e sorok írójának nem a lelki-ismeret-nyugtató a célja, keressük inkább a tartuiai vendégszínházban is azt, ami számunkra tanulságos és gondolat-ébresztő volt. Ezúttal is eltekintünk a nagyszerű Tragédia-előadás részletes és érdemi méltatásától, részben helyszüke miatt, részben mert ezt Bizó Gyula már elvégezte a tartui bemutató után, a SZÍNHÁZ 1971/8. számában.

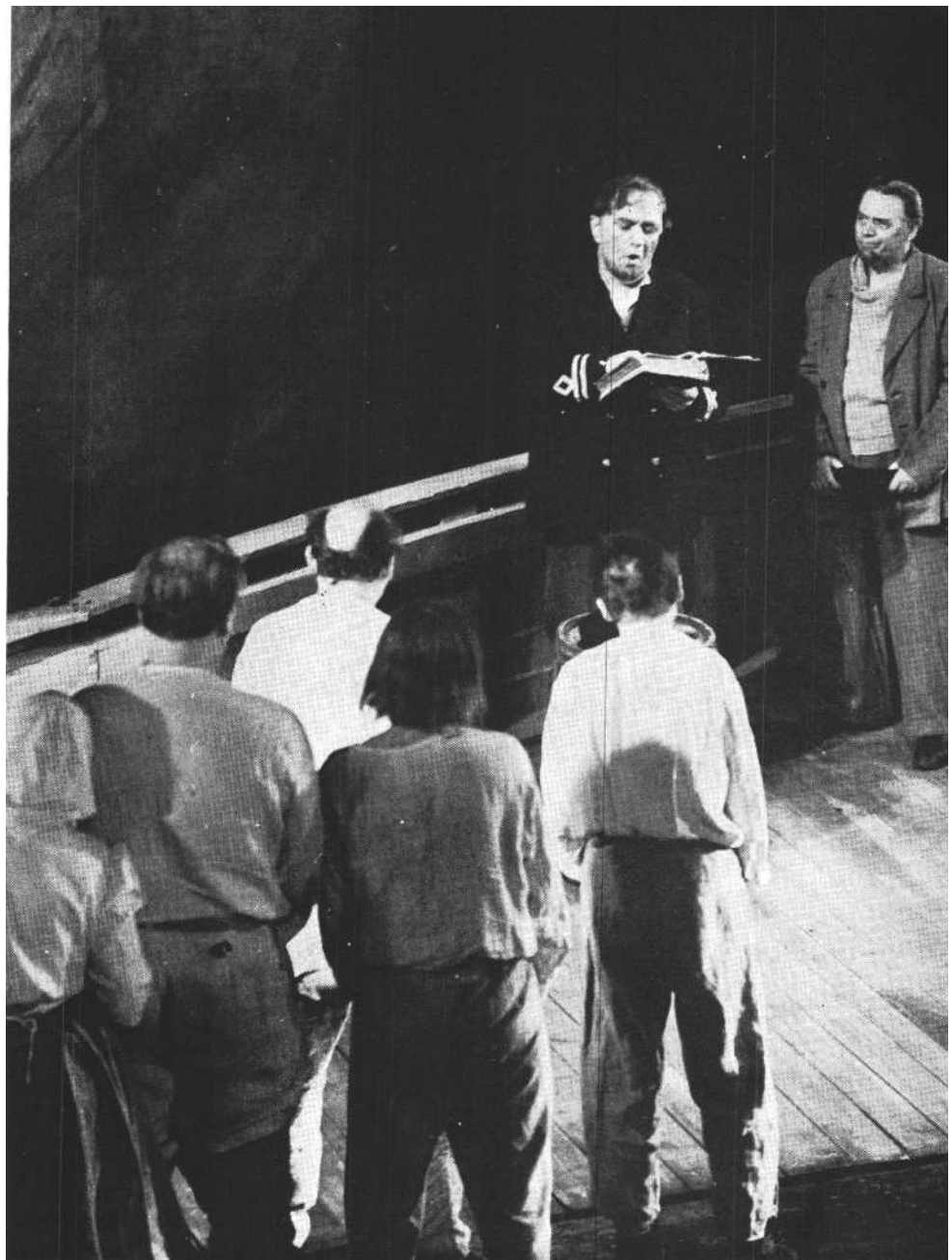
Mi az, amiért most mégis érdemes újra szólnunk erről az előadásról? Említhetnénk Epp Kaidu rendezésének filozófiai aspektusát, Ádám-Éva-Lucifer

Raine Loo (Éva), Evald Hermaküla (Ádám) és Jaan Tooming (Lucifer) a Vanemuine Színház Tragédia-előadásában



háromszögének végső fokon madáchi eredetű újraértelmezését (hárman az emberi lényeg - az Ember - három, drámai alakokba öltöztetett megnyilvánulási formái), elemezhetnénk az előadás stílusát, hosszasan méltathatnánk a színészek, elsősorban Jaan Tooming és Evald Hermaküla játékát, akiknek immár a magyar Tragédia-irodalomban is helyük és rangjuk van; de talán elegendő, ha itt azt emeljük ki, amit a tartui Tragédia majd valamennyi recenzense megpendített, mélyebben, úgy tűnik, mégsem gondolkoztunk el rajta. Nevezetesen, hogy a tartui Akadémia Színház rangos, színvonalas, művészileg érzékeny együttes ugyan, de nem nevezhető avantgarde színháznak (amint ezt többek közt A kapitány előadása is jelezte); különös figyelmet érdemel tehát, hogy épp a Tragédia ihlette a színházat a szó jó értelmében veti avantgarde előadás létrehozására.

Jól tudjuk, Madách, részben elzárva a korabeli magyar színházi kultúrától, részben - gondolatilag - meg is előzve azt, voltaképp könyvdrámákat írt. Legalábbis mindeddig így tartottuk számon műveit, s Az ember tragédiájáról is feljegyezte a krónika, hogy színpadi életét Arany János és Paulay Ede jótékony csiszolásának, ma divatos szóval élve, átdolgozásának köszönheti; s mintegy erre a mintára születnek az újabb Madách-bemutatók is, melyek dramaturgiaiilag-színpadilag - s nemegyszer gondolatilag is, mint a Csák végnapjai esetében (és ez már másfajta „minta !”) - beavatkoztak a madáchi műbe. Vagyis az elmúlt évtizedek, sőt évszázad alatt mintegy torzóban maradt drámai örökségként tartottuk számon Madách szín-padi alkotásait, s ezzel összefüggésben a különböző inszenizációk többnyire a hűség és a kényszerű hűtlenség feszültségében születtek. Az még alig-alig jutott eszünkbe, hogy Madách a legizgalmasabb modern színházi kezdeményezések, a gesztusművészetre, az ún. színészi ön-égetésre épülő színházi alkotáshoz is ad-hat inspirációt. Epp Kaidu esetében ugyanis erről van szó. Miközben mi görcsösen azon problémáink, hogyan oldhatók meg a Tragédia színváltozásai, játszható-e elvont vagy stilizált díszletek, jelmezek között, vagyis amíg alig tudunk elszakadni a mű formális-felszíni rétegének „megújításától”; addig az észet rendező egyetlen fénycsóvát pillant meg a monumentális műben, hogy tudni-illik itt az emberi nem létéről, embersé-



Juhan Smuul: A kapitány (a Tartui Vanemuine Színház vendégjátéka)

günk létkérdéséről van szó. S számára ez a mai színház nyelvén nem fogalmazható meg másképp, mint szélsőséges színészi lelkiállapotok, bizonyos fiziológiai sarkítás által. Ez a felismerés pedig magától értetődően elrendezi a mű úgyszólván valamennyi igazán kritikus pontját, megkérdőjelezi a scenikai problémák létjogosultságát, s mindezen túllépve, lehetőséget kínál a rendezőnek gazdag gondolati-filozófiai asszociációinak kibontására.

Senki sem próféta a saját hazájában, tartja a régi közmondás, s nem véletlen, hogy nem mi olvastuk ilyen radikálisan és mégis hűen újra Madách remekét; ha viszont Epp Kaidu megtette, ebből föltétlen mentenünk kell, s talán nem is csak a Tragédiát, hanem más klasszikus drámáinkat illetően is. Ha optimisták vagyunk, biztos remélhetjük, hogy klasszikusaink felújításának, modern színházi törekvéseinkhez kapcsolódásának új fejezetét nyitja meg az észtek vendégjá-

téka, mely kétségkívül a legjelentősebb esemény volt a tavaszi „szomszédolások” között.

Stílusbiztonság

Ezt a kifejezést fentebb már Lucian Giurchescu rendezéseivel kapcsolatban leírtuk. Láttuk, nemcsak a Teatrul de Comedie által bemutatott darabok karaktere volt igen különböző, hanem színvonaluk, írói megmunkáltságuk is. A rendező mégsem dramaturgiai jellegű beavatkozásokkal, s nem is a darab átértelmezésével igyekezett az egyenetlenségeket korrigálni, hanem a játék stílusának biztos kézben tartásával. S az is nyilvánvaló, hogy a Brecht-darab előadásán a megfelelő játéktípus megtalálása és megtartása erősítette fel olyan fokra a produkciót, hogy az érzelmi állásfoglalás és elkötelezettség kényszere alól úgyszólván egyetlen percre sem engedte ki a nézőt.

Ez a stílusbiztonság annál is inkább



Raine Loo (Éva), Evald Hermaküla (Ádám) és Jaan Tooming (Lucifer) a tartui Vanemuine Színház Tragédia-előadásában (MTI - Keleti Éva felvételei)

szót érdemel, mert szinte valamennyi vendéjáték a játékvezetés egységességét kínálja tanulságul. Még az olyan elő-adás is, mint a bécsi Volkstheateré, hol-ott Schnitzler *Vonuló árnyak* című játékát ugyancsak mereven értelmezett, naturalista ízű előadásban láthattuk. De ebben a színházban a valóság aprólékos másolása a legnagyobb gonddal történik: végeérhetetlenül sorolhatnánk a naturalista illúziókeltés, nyugodtan mondhatjuk, *gazdag eszköztárát*. Mert igaz ugyan, hogy az első percekben valósággal meghökkent ez a nálunk már ismeretlen játéktípus, ahogy azonban jelenet jelenetet követ (s az egyes képek közt - híven a naturalista színház hagyományaihoz - hosszú „átrendező” szüneteket tartanak), mind jobban megragad. sőt valósággal elbűvöl az a leleményesség, mellyel Gustav Manker rendező még az előadás harmadik órájában is a naturalisztikus kidolgozás újabb és újabb ötleteit varázsolja a színpadra. *A naturalizmus magasiskolája* - mondhatnánk, igaz, anélkül, hogy a produkció a naturalista színjátszás igazi hatóképességét, életerejét bizonyítaná. Mintha egy ritka színházi múzeumba látogattunk volna:

az előadás olyannak tűnt, amilyenek a leírások és képek alapján a század eleji Vígszínház estjeit elképzeltük.

Könnyen elgondolható Arthur Schnitzler drámájának korszerűbb felfogása is, s még azt sem állíthatnánk, hogy a Schnitzler-darab esetleges magyar be-mutatása esetén feltétlen Gustav Manker értelmezését kellene követnünk. Amiért hasznos volt mégis megismernünk ezt az előadást, az túlmutat Schnitzleren, s bizonyos értelemben a naturalizmuson is. A játék stílusának gondos kidolgozása és következetes végigvitele, abban az esetben is, ha művészi értelemben már halott irányzat vagy színpadi eszközök feltámasztásáról, alkalmazásáról van szó, rendkívüli módon megemeli a produkció hatóképességét, művészi színvonalát, sőt bizonyos mértékig igazodva azt is mondhatnánk, hogy tulajdonképpen csak így születhet színház. Másképpen fogalmazva: az idézett tavaszi vendéjátékok - s itt a bukarestiek, az észtek, az osztrákok látogatása mellett említhetnénk Gisela May zeneakadémiai koncertjét is, amennyiben e nagyszerű Brecht-színész a Berliner Ensemble munkájából adott ízelítőt - mind azt jelzik,

hogy a korszerű színházművészetben egyre hangsúlyosabb igényként merül fel - az írói instrukciók megvalósításán túl, illetve azok mögött - a játék stílusának egységes, harmonikus kidolgozása, s az az előadás, mely akár csak részben meg-elégszik az írott dráma pusztá interpretálásával (s ilyen előadás színpadjainkon sok van), bármennyire is hű az írói gondolathoz, hatásában szakmailag fogyatékosnak tetszik.

Különböző színvonalon, különböző arccal működő színházakat láttunk vendégül. A fenti rövid eszmefuttatásban nem titkoltuk azt sem, hogy sem az egyes előadások, sem az ezekből ki-olvasható színházi munka szomszédainknál sem mindig ideális. Ha mégis azokra a pozitív vonásokra helyeztük a hangsúlyt, amiből véleményünk szerint a magyar színi kultúrának van mit okulnia, ebben nem rejtett kozmopolitizmus húzódik meg. Célunk az volt, hogy a tavaszi vendéjátékok szakmai hasznosságára vessünk rövid pillantást, s így nem térhettünk ki az egyes előadások, színészi alakítások s több más szempont vizsgálataira.

MIHÁLYI GÁBOR

Az avantgarde színház - a jövő népművészete?

A színház mulandó művészet. Egy produkció élete rendszerint néhány hónap, az egy-két éves fennmaradás már kivétel-számba megy. A tömegkommunikációs eszközök minden forradalma ellenére is, Londonba, Berlinbe, Prágába kell utaznia az embernek, ha látni akarja Peter Brook, Benno Besson vagy Krejča rendezéseit. S hányszor jártam úgy, hogy a darab, amely érdekelt, rövid ott-tartózkodásom idején éppen nem szerepelt a műsoron. Bár világszerte növekvőben a vendégjátékok száma, tény, hogy színházi előadások nehezen exportálhatók, és nemcsak a tetemes anyagi költségek miatt. Hic et nunc szólnak a maguk országának közönségéhez, s a külföldi színpadon már nem ugyanazt jelentik. Igazán akkor élvezhetők, ha az előadáshoz hozzá tudjuk gondolni alkotóinak hazai körülményeit. Fokozottabban áll ez a színházi avantgarde próbálkozásaira, amelyek saját hazájukban sem jutnak túlzott nyilvánosság-hoz, produkcióik szükségszerűen tiszavirág-életűek. Hozzánk jobbra már csak azoknak a kísérleteknek a híre jut el, amelyek végül is eredménnyel jártak, s a próbálkozások nyomán jelentős művészi alkotás született.

Már csak ezért sem vállalkozhatom arra, hogy teljes körképet adjak a modern színház legújabb avantgarde kísérleteiről. Sőt, tulajdonképpen csak a „tegnapi” kísérletekről tudok szólni - azokról, amelyeket legalább annyira fel-kapott a hír, hogy olvashattam róluk vagy nemzetközi fesztiválokon találkozhattam velük. Ezekből a találkozásokról, tapasztalatokból azonban talán még így is levonható néhány általánosítható következtetés.

Az első találkozásom az avantgarde színházzal Wrocławban történt - Grotowski Laboratórium Színházában -, majd ugyancsak itt ismerkedtem meg a két évente megrendezett Nemzetközi Diákszínjátzó Fesztivál alkalmából számos más együttessel. Azonnal feltűnt, hogy bár egyik-másik Nyugatról érkezett társulat igen magas színvonalú produkcióval mutatkozott be, első látásra

semmiképpen sem lehetett eldönteni, hogy a diákkülsőjű, -jellegű szereplők amatőrök-e vagy profik. Igaz, maguk a produkciók nem követeltek különösebb színészi képességeket. Izgalmuk újszerű, bátor mondanivalójukban, s a meg-jelenítés merész koreográfiájában rejlett. Mint kiderült, a diákszínjátzó egy része színinövendék volt, más társulatok viszont együtt maradtak az egyetem el-végzése után, s a színházat fő hivatásuknak tekintették, még ha nem is tudtak megélni belőle. Amikor a már egy-általában nem ismeretlen *Performance Group* vezetőjétől, Richard Schechnertől (aki mellékesen egyetemi tanár és a *The Drama Review* egyik szerkesztője, ismert színházi teoretikus) megkérdeztem, hogy társulatának tagjai amatőrök-e vagy profik, kiderült, hogy már a kérdés is sértésnek számít, annyira magától értetődően vallják magukat hivatásos színészeknek. Ugyanakkor azonban Schechner, saját bevallása szerint is, csak elvben fizet színészeinek - ha van miből. Egyébként társulatának tagjai szülői segítyből, fizikai és szellemi segéd munkából, tehát nem színészi tevékenységükből tartják el magukat.

S hogy miért vállalják ezek a nyugati fiatalok ilyen kedvezőtlen körülmények ellenére a részvételt? Mert fiatalok, akiket vonz a színház romantikája, akik itt akarják elsajátítani a színészi mesterség fogásait, vagy állás nélküli színészek, rendezők, akik ezen a kerülő úton remélnék bevezetni a siker és hírnév kikötőibe, és abban bíznak, hogy itt végre bizonyítani tudják tehetségüket. Erre a nagy színházakban nem adatott számukra lehetőség. Az avantgarde színház tartalmas, izgalmas munkát, sőt életformát ígér. Mindezek az érvek együtt és külön-külön vonzzák a fiatalokat - egyéniségüknek, életfelfogásuknak, művészi ambícióiknak megfelelően.

Az avantgarde színházak megalakulásának előfeltétele egy vonzó művészi célok kitűznie, kollektívát teremteni képes, szuggesztívan tehetséges egyéniség. Mint Grotowski vagy az említett Schechner. El kell tudni hitetni a részt-vevőkkel, hogy fontos, nagy ügy érdekében szövetkeztek, olyan politikai és mű-vészi cél érdekében, amelyért érdemes áldozatokat hozni. A lemondásért viszont kárpótol a közös célért hevülő társulat baráti közössége. Feloldja a közösségbe beilleszkedő egyén magányosságát, emberi meleget nyújtó oázist, otthont ígér.

Az avantgarde társulatokban a vezető egyéniség irányítása alatt kollektív munka folyik. Kollektívan beszélnek meg, vitatják meg a társulat minden dolgát, s kollektív döntés alapján határoznak. Gyakran a bemutatásra kerülő mű is a kollektív alkotása, közösen írják, formálják a próbák folyamán. Ugyanígy a kollektív munkában alakul ki a társulat sajátos játéktípusa is. Így dolgozik a Living Theatre. Így alakul ki a Performance Group Wrocławban bemutatott *Commune* című produkciója is. Ezek a társulatok kis kommunákká válnak, amely nemegyszer lehetetlenné teszi a kommunán kívüli kapcsolatok fenntartását, kiépítését. Többek véleménye szerint ez a teljes bezárkózás már nem egészséges, mert a csoport ezáltal képtelenné válik a kívülről érkező benyomások, tapasztalatok felvételére, befogadására. Az a veszély fenyegeti, hogy a maga színházi kolostorába zárkózva, elszakad a társadalom valóságától.

A nyugati csoportok többnyire baloldaliak, sőt, gyakran ultrabaloldaliak. Anti-establishment magatartásuk a társadalom periferiájára szorult létükből is következik. Az óriás bábukat mozgató Bread and Puppet műsoraiban őskereszténység keveredik őskommunizmussal. A Living Theatre tagjai az erőszakmentességnek, a hippizmusnak, a Zen-buddhista tanoknak hódolnak, megvetik a pénzt, a fogyasztói társadalmat, a szabad szerelem és a narkotikumok fogyasztásának jogáért küzdenek. Az egyes csoportok világnézeti-politikai krédója nagyon is különböző, egyetértésük többnyire a fennálló rend tagadására korlátozódik, a célokban, a célok elérésére szolgáló eszközöket illetően már nagyon is megoszlanak a nézetek. A vele folytatott beszélgetések alapján Schechnert az amerikai liberálisok balszárnyára helyezném.

Ezek a társulatok azonban nem politikai csoportosulások, hanem művészi célok megvalósítására szövetkezett kollektívák. Éppen ezért munkásságukat nem érdekes, de zavaros nézeteik, ha-nem művészi teljesítményük alapján kell megítélni. Van bizonyos - bár nagyon korlátolt - közvélemény-alakító funkciójuk is. Mert bár az egyes csoportok szellemi hatósugara igen kicsiny, összességükben mégis közrejátszanak abban, hogy a polgári establishmentet felerősítő, elutasító fellépésük nyomán felerősödött az értelmiségen belül a jóléti polgári társadalom kritikusa szemlélete. A nevesebb,

összeszokottabb társulatokban természetesen sok a kifogástalanul beszélő, kitűnően mozgó, éneklő és táncoló fiatal. Ezek a csoportok mégis, óhatatlanul, vonzzák magukhoz a dilettánsokat, a féltehetségeket. Egy vagy két nagy egyéniségnél többet nem is bír el egy ilyen kollektíva, a többieknek ugyanis alkalmazkodniuk kell a vezető egyéniségekhez. Éppen ezért a megjelenítés, a szín-padra állítás formanyelvének kimódolásában nem lehet eltekinteni attól, hogy a társulat tagjai csak mérsékelt előadói képességekkel rendelkeznek. Mindebből következik, hogy ezek a társulatok elsősorban olyan darabok, művek bemutatására képesek, amelyekben a fiatalok önmagukat jeleníthetik meg, amelyekben kihasználhatják fiatalságuk, szépségük, meztelen testük vonzását, amelyben sok a nem szólóteljesítményt, hanem kollektív játékot igénylő mozgás, ének és tánc.

Az avantgarde csoportok, hogy érvényesülhessenek, hogy kikerüljék a nagy színházak versenyét, szükségszerűen kénytelenek olyan színházi formák után nyúlni, amelyek megvalósítására nagy színházak nem képesek. A régi, hagyományos keretből való kitörés, az irodalmi színházzal való szakítás elkerülhetetlenné válik számukra, ha fenn akarnak maradni. Persze, nem kerülhetik el, hogy siker esetén a nagy színházak ne próbálják elhódítani, magukévá tenni eredményeiket. Hadd utaljak Liviu Ciulei román rendező többször idézett kijelentésére, hogy a nagy színházak sem lehetnek meg egészséges avantgarde mozgalom nélkül, amelytől az idővel szükségszerűen elfáradó, előregedő színházi nagyüzem mindig új impulzusokat kaphat.

Wroclawban egy fiatal olasz rendező, Salvatore Poddini kifejtette, hogy az ötvenes évek derekán a kis színházakat igénylő abszurdok, Beckett, Ionesco, Mrożek darabjai jelentették az avantgarde-ot. Amikor e szerzők híressé váltak, a nagy színházak létrehozták a maguk stúdiószínházait, és ott kiváló színészekkel, tökéletes feltételek között olyan előadásokban vitték színre az abszurdokat, amivel a kis avantgarde társulatok már nem versenyezhetek többé. Kihaszínlatlan, szabad versenyként marad még számukra ismeretlen, új szerzők bemutatása, akiknek a felfedezésével járó kockázatot a nagy színházak többnyire nem vállalják. Részben ebből élnek az Off és az Off-off Broadway kis színházai meg a párizsi kis kávéház-

színházak. Bár Angliában például az állami szubvenciókkal támogatott, London legjobb színházai közé tartozó Royal Court társulata éppen ezt, a névtelen fiatalok színpadra segítését tekinti elsőrendű feladatának. Többé-kevésbé hasonló a helyzet az NSZK államilag támogatott színházaiban is, ahol évente fedeznek fel újabb drámaíró tehetségeket. Talán túlságosan is megkönnyítve az első jelentkezés lehetőségét, amelyet az-tán nem mindig követ megfelelő folytatás. S nincs is annyi új fiatal drámaíró tehetség, hogy meg tudnák oldani az avantgarde színházak műsorgondját. Arról nem is beszélve, hogy társulataik többnyire nem is alkalmasak érett színészi tehetséget igénylő darabok bemutatására.

Ismertségre, világhírré, persze, csak azok az avantgarde társulatok fognak felvergődni, amelyek valóban új és lényeges mondanivalóval, s ehhez illő szuggesztív új formával érkeznek. Igaz, erre több ezer csoport közül legfeljebb egy-kettő képes - a többiek számára marad az önkifejezés öröme, a részvétel lehetősége. Az avantgarde színház kifejezési eszközeinek viszonylagos egyszerűsége, megtanulhatósága lehetővé teszi, hogy ezek a csoportok szinte kivétel nélkül minden jelentkezőt bevonhassanak munkájukba. A Bread and Puppet óriási bábuinak mozgatása mindössze némi ügyességet kíván. A Living Theatre *Paradise Now* című politikai tömegdemonstráció cirkuszmatványai olyan gúlagyakorlatok, amelyek középiskolai tornaórák tananyagának szintjén mozognak. Kiabálni, vetkőzni pedig mindenki tud. (Angliában, ahol ezt a produkciót láttam, a *Paradise Now* külső ellenállás híján darabjaira hullott. De el tudtam képzelni, hogy Amerikában, valamelyik konzervatív szellemiségű egyetem aulájában bomba erejével robbanhat.) A Living Theatre társadalomjavító, forradalmasító szenvedélyében nem is feltétlenül vállalja, hogy produkcióikat a közönség művészetként fogadja.

A művészet és nem művészet határainak feloldása irányában próbálkoznak a happeningek is - azok a modern szobrászatból, festészetből, táncművészetből kiinduló kísérletek, amelyeket olyan ismert amerikai művészek neve fémjelez, mint John Cage, Ann Haiprin, Robert Rauschenberg és Claes Oldenburg. A happeningnek nevezett furcsa műalkotásokban való részvételhez sem kell semmiféle művészi tehetség.

Meggyőződésem, hogy az avantgarde csoportok társadalmi jelentősége, fontossága a szabad idő növekedésével mindinkább fokozódik, ahogy mind szélesebb tömegeknek tudnak módot adni a művészi önkifejezésre, önmegvalósítás-ra. Igaz, mire ide eljutunk, az avantgarde csoportok elvesztik avantgarde jellegüket - s egy tömegméréteket öltött, művészek vezette amatőr mozgalom kibontakozásának örülhetünk majd. Egy új, korunkhoz illő népművészet lehetőségeiről beszélek - a népművész névtelen, nem a hír, hanem önmaga és közössége számára alkot.

Persze, a társulatok mindegyike számára, legalábbis potenciálisan, adva marad a nagy kaland, az avantgarde lehetősége, az a remény, hogy éppen nekik sikerül kitörni a derékhadból, felfedezetlen területekre merészkedni és kimondani az eddig ki nem mondottat.

BERNÁTH LÁSZLÓ

Ankét vidéken

Színházi ankétok vezetését nagyvonalúan soha, legfeljebb nagyképpen lehet végezni. (Ézért is illik hozzá olyan precízen az elviselhetetlen ankét szó.)

Miért e majdnem kötelező nagyképűség? Gondoljunk csak végig: Miskolcon vagy Békéscsabán, Egerben vagy Debrecenben, Kaposvárott vagy Pécsen elhatározták, hogy bemutattak egy darabot. Mit elhatározták? Még mielőtt határoztak volna, már jóval előtte a rendező, a direktor vagy egy színész, esetleg mind a három, esetleg nem is hárman, hanem öten, tízen, gondolkodtak egy hónapig, fél évig, netalán két esztendeig, hogy ezt vagy azt a darabot műsorra tűzzék-e vagy sem. (Magyar daraboknál, persze, más a helyzet, ott már rendszerint döntöttek, még mielőtt idő lett volna a gondolkodásra, sőt már a próbák is folynak, amikor még készen sincs a darab.)

Végül is kitűzték a premier napját. Megkezdődtek a próbák. Ilyenkor már - megint csak tételezzük fel a legoptimálisabb helyzetet - a rendező egy-két hónapja ezzel a művel, vagy legalább ezzel is foglalkozott, mindent elolvasott, amit a kiválasztott darab előadásához

elolvasni illik. Sőt mindent meg is néz, ami, úgy véli, fontos lehet a darabhoz. Külföldre utazni ritkán van ugyan mód-ja egy vidéki rendezőnek, de már ilyes-mire is volt példa. Meg egyébként is: minden külföldi út, akkor is, ha nem meghatározott céllal utazik a rendező, alkalmas lehet arra, hogy elkövetkező munkáira készüljön.

Szóval, a rendező is készült. Aztán elkezdődik kínnal, keservekkel, fogaknak csikorgatásával - ami gyakran nagyon jó kedélyállapotban zajlik - a gyötrő próbamunka. Mert minden szín-házi próbamunka szükségképpen ideget, agyvelőt, fizikumot, energiákat szikkasztó munka, akkor is, ha az abban részt vevők szívesen végzik, mert fáradozásaik a legnagyobb, legigazabb emberi örömet, a munka, az alkotás örömét adják. Megint csak tétélezzük fel a legjobbat - s ez sem csupán zsurnalisztikai fogás, ha-nem személyes tapasztalás sugallta feltételezés - , hogy a színészek, legalábbis a vezető szerepeket játszó színészek, külön is készülnek.

További részletekbe talán nem érdemes bonyolódni - mindenki tudja, mennyi munkája fekszik egy-egy előadásban díszlet- és kosztümtervezőnek, zeneszerzőnek és ügyelőnek, mindenkinek, aki a színházban dolgozik. Tulajdonképpen e kissé hosszú lére eresztett felsorolás elejét is lerövidíthettem volna, de mégsem tehettem, ha becsülettel érzékeltetni kívánom: micsoda mérhetetlen nagyképeség kell ahhoz, hogy ennyi emberi gondolat, munka, izzadság után, mint anketévezető, az ember leérkezze az elő-adás előtt tíz perccel (esetleg a kezdés után egy órával, az autó defektje miatt), végignézze a két vagy három felvonást, a szünetben a színészbüfében megigyon egy sört, előadás után a színészklubban megegyen egy gyors vacsorát, amíg a színészek lesminkelnek, aztán odaüljön .i fáradt társulat elé, és elmondja hevenyében összetakolt mondatokkal a véleményét. Hogy szerinte a színház jól vagy rosszul választott, a rendezői koncepció ilyen vagy olyan volt, de jobb lett volna, ha amolyan lett volna, X színész-nő tanuljon meg magyarul artikulálni, Y színész pedig jó hatást tett a nézőtéren nagy számban előforduló középiskolás lányokra.

Természetesen szándékosan karikíroztam az anketók lefolyását, de a részletek, bármennyire eltérőek legyenek is: a lényeg ugyanez. Sok előzetes munka után beállítanak Pestről a Színházművészeti

Szövetség küldöttei, akik - legjobb szándékaik ellenére - szükségszerűen kioktatják a vidéki kollégákat, hogyan kellett volna gondolkodni, játszani, előadást; rendezni, vagy kijavítani.

Udvariaskodás nélkül

Szabad-e egyáltalán ilyesmit elvállalni? Érdemes-e egyáltalán anketókat rendezni? A kérdést őszintén kell feltenni, mert az udvariaskodásnak nincs értelme. Még az anketókon sem. Ahol pedig a vita-vezető és minden „kiküldött” szája szívesen jár rá, legalább a bevezető mondatok erejéig, holmi udvarias fordulatokra. Hogy például: „Milyen öröm részt venni egy ilyen kitűnő előadás anketóján!”, vagy: „Nagy örömmel jöttünk, mert már híre van ennek a kitartó és szívós közönségnevelő munkának ...”, vagy: „Nehéz rögtön az előadás után bármit is mondani, hiszen a színházi munka iránti tisztelet megkívánja, hogy ...” és így tovább. A variációk ki-meríthetetlenek.

Hát ez az, amiért valóban nem érdemes vonatogni vagy autózni, száz, két-száz kilométert. Udvariaskodással a vidéki társulatok is bőségesen el vannak látva. Becsülettel be kell számolni két-három esztendő mintegy tucatnyi anket-ja után, hogy legkevésbé az udvarias közhelyeket várják. A durva vagy a nyegle hangot, persze, visszautasítják, de soha igazán nem történt baj abból, ha őszintén, egyértelműen elmondtuk a véleményünket a látott produkcióról. Őszintén és egyértelműen, nemcsak a dicsérő, elismerő véleményünket, hanem adott esetben szükségképpen elfogult bírálatainkat is.

Ritka alkalom hát az ilyen színházi anketé vidéken, ahol nagyobb kockázat nélkül hallgathatnak a produkció részt-vevői határozott véleményeket. S ebben az összefüggésben a „határozott vélemény” legalább olyan fontos, mint a „nagyobb kockázat nélkül”. Mert nézzük csak, hol kaphat, hallhat véleményt egy vidéki színész, rendező? Először is, természetesen, a direktortól. De éppen mert itt minden kimondott szónak szerep-, darab- vagy éppen fizetésbeli következményei lehetnek, az igazgatók többnyire vagy olyan dicshimnuszokat zengenek, amiket a színész sem vesz komolyan, vagy nagyon megfontolják: mi-kor, mit, milyen mértékben adagoljanak. Van persze hivatalos vélemény is a színház munkájáról, aminek súlya van, de az többnyire a vezetőket érdekli.

Mond a rendező is véleményt, főként munka közben, s létezik természetesen a sajtókritika; de most, eltekintve a megyei lapok és megyei színházak nem mindig áldásos viszonyától, a nyilvánosság inkább bizonytalansági tényező, sem-mint a színház belső közvéleményét formáló erő.

Ezek az anketók - jók vagy rosszak - szembesítik ezt a belső közvéleményt egy másik, szándékában legalábbis fel-tétlenül objektív, szakmainak tekinthető külső véleménnyel. Talán nem kell külön bizonyítékokat beszerezni színésztől, rendezőtől, igazgatótól, hogy milyen szükségük van ilyen külső szakmai véleményre. Olyanra, amely nem a nyilvánosság előtt jelentkezik, olyanra tehát, amely nem jár következményekkel sem a kasszánál, sem a nyilvánosság egyéb fórumain. S ráadásul olyanra, amelyet a résztvevők nem kötelesek elfogadni, mert semmiféle főhatóság, vezetőség véleményét nem képviselik, csak annak a két-három embernek a magánészrevételeit, akik eljöttek beszélgetni. Még egy nagy előny: olyan vélemények ezek, amelyeket a helyszínen szét lehet marcangolni, darabokra szedni, kicsinálni --vagy elfogadni, legalább egy részét.

No, nem rögtön. Mert elég ritka jelenség az a győri eset, amikor egy új magyar darab bemutatója után az írórt ért elég erőteljes bírálatokra elsőként a szerző ismerte el, hogy mennyire igaza van a kritikuskak. Olyan készségesen, hogy az már a kritikuskak volt kényelmetlen.

Ha tehát egyáltalán van értelme, célja az ilyen anketózásnak, akkor csak itt szabad keresgélni. A vidéki színházak munkája iránt megnőtt az érdeklődés, kisebb részben a sajtó fokozottabb figyelme nyomán, sokkal nagyobb részben a rendszeres televízióközvetítés jóvoltából. Ma már !a vidéki színházak is az egész ország, s nemcsak egy vagy két megye számára mutatják be darabjaik többségét. Ehhez képest még mindig úgy érzik - s ebben valószínűleg igazuk van

hogy a színházi szakma érdeklődésének még mindig csak a második vonalában vannak. (A legizgalmasabb szakmai kísérletek ellenére is.) Az anketóktól tehát azt is várják, hogy az „első vonal” figyelmét is megkapják. S itt jön az anketózás második nagy kérdése. Ha elfogadjuk, hogy a fenti célokból valakik hivatalból vállalják az elkerülhetetlen nagyképuskódezt: kik legyenek ezek a valakik? Magyarán: kiket várnak az „első vonalból”?

Meg vagyok győződve arról, hogy elsősorban nem engem. (Hogy ennek ellenére mégis miért vállaltam el ezt a munkát? Legyen szabad e kis cikk né-hány befejező mondatában majd személyes indokaimra is kitérni.) Sőt, elsősorban nem is a kritikuskokat várják. Másodsorban, persze, igen, mert egy nem mindig objektív vidéki optika a Pestről jött kritikust nagyobbnak mutatja a helyinél. Amiben persze annyi a relatív igazság, hogy a pesti kritikus rendszerint nagyobb nyilvánosság előtt mondhatja el írásban a véleményét. S ez nyilvánvalóan nem mellékes a vidéki szín-ház számára. Mindenekelőtt azonban vezető színházaink vezető rendezőit várják. Vagyis inkább, várják. Mert, sajnos, közülük elég kevesen vállalkoznak arra, hogy eleget tegyenek a Színházművészeti Szövetség ankétvezetői meghívásainak.

Fiatalok szemmel tartása

Ez azt akarja jelenteni, hogy azoknak a többnyire fiatal, ám rendszerint nagyon tehetséges rendezőknek a véleménye - akik manapság gyakrabban járnak ankétokra - kevesebbet ér? Nem feltétlenül. Én, személyesen, például igen hálás vagyok nekik a hangulatos vidéki utakért, s elsősorban azokért a finom megfigyelésekért, érzékeny elemzésekért, amelyeket egy-egy ankéton nem ritkán produkáltak. Mégsem hiszem, hogy megsértem őket, ha azt mondom: nem is rájuk, vagy egészen pontosan nem is elsősorban rájuk várnak, rájuk kíváncsiak a vidéki színházak. Létfontosságú lenne, elsősorban a fiatal színészek, és persze a rendezők számára is, hogy egykori tanáraik és a pesti színházak vezetői rendszeresen lássák őket a leghétköznapibb színházi munka, a mindennapi előadás közben, meg egy-egy jó vita alkalmával azt is számba vehessék, hogy ezek a fiatalok milyen lehetőségek és korlátok hálójában fejlődnek. Példa, persze, most is akad, amikor egy-egy főiskolai tanár valamelyik tanítványa meghívására leruccan egy vidéki premierre, jobb esetben el is mondja a véleményét, aztán rohan vissza Pestre. A Szövetség az ankétokkal szervezett lehetőséget adhat milderre, és mindenki, aki járt vidéki társulatoknál, megmondhatja: milyen ijesztően hiányzik a főiskoláról kikerült fiataloknak ez a rendszeres szemmel tartása.

Rossz lenne mindebből generációs kérdést csinálni. Valójában minden vidéki

színész számára egzisztenciális kérdés is, hogy rendszeresen lássák őket a budapesti színházak vezetői. (Meg persze, a filmrendezők is, akiket nem ártana bevonni ebbe az ankétozásba, ha nem is sokan, de néhányan szívesen vállalnák ezt a munkát.) Ilyesmire pedig az ankétoknál alig van jobb alkalom, éppen, mert nemcsak látni, hanem értékelni is kell egy-egy előadást, méghozzá egy társulat nyilvánossága előtt.

Nem túl prakticista célok ezek, csak-hogy mindenáron bebizonyítsam az ankétok létjogosultságát? Ezek a célok valóban prakticisták, de talán éppen ezért nem jelentéktelenek. Sokkal jelentéktelenebbnek érzem azt az általánosabb, „elvibb” célt, amelyet az ilyen vitáktól, ankétoktól várni szoktak. Azt nevezetesen, hogy „a beszélgetés tanulságait hasznosítsák” a vidéki társulatok.

Tételezzük fel, hogy egy csapnivaló darab rossz előadását látják az ankétra kiküldöttek. (Volt már ilyesmire is példa.) Mondjuk, hogy az ankétot rögtön a premier után rendezik, ami valójában elég ritkaság, mert többnyire nem az első előadásra hívják meg a vendégeket. Most azonban minden így történik, s az ankét vezetői a lesújtó véleményüket még a premier éjszakáján elmondják. Ezek után vegyék le a darabot a műsorról? Osszanak újból szerepet? Rendezzék át az egészet? Nyilván senki sem gondolhat ilyesmire, semmiféle ankét nem tűzhet ki ilyen célokat, még ha történetesen ez a legobjektívebb vélemény is a látottakról. Legjobb esetben is csak arra volt példa, hogy egy színész egy jelenet megoldásán változtatott az ankét hatására. Ez is inkább kétértelmű „eredmény”, hiszen azért leutazni, költeni a Szövetség pénzét, hogy ez vagy amaz a jelenet, beállítás másképp fessen a hátralevő tíz vagy tizenöt előadáson: nem valami meggyőző érv az ankétok hasznossága mellett.

Egy filmankét tanulsága

Ezek szerint semmi hasznuk nem lehet a vitáknak? Hát, olyan hasznuk, mint ahogyan egyesek elképzelik - soha, semmi-féle társadalmi, művészeti vitának nem lehet. Bacsó Péter *Jelenidő* című filmje után részt vehettem egy filmankéton - ebből még több van, mint a színháziból, de ez a közönség előtt zajlik -, ahol több felszólaló a film és a vita után az üzemi demokráciára vonatkozó konkrét intézkedések megfogalmazását követelte, s nagyon csalódtak, amikor Bacsó erre

nem vállalkozott. Az ilyen típusú véleménycserének legfeljebb kétféle következménye lehet. Az egyikről gyakrabban esik szó: a résztvevők mondják a magukét, meghallgatják mások észrevételeit, s ez, mint emlék, lerakódik, megkövesedik tapasztalataik egyre vastagodó rétegei között. Később már benne van a résztvevők életében, mint valaminek megért tapasztalása. S ezzel függ össze a másik haszon, ami nem is olyan jelentéktelen. Tudomásul kell venni, hogy másoknak az adott kérdésben más a véleménye, s hogy egyáltalában létezik ilyen másik vélemény.

Művészeti kérdésekben különösen jellemző az alkotói elfogultság, aminek bizonyos minimuma nélkül talán neki se lehet vágni a világi művészi meghódításának. Gyakori és természetes jelenség, hogy éppen a legeredetibb művészegyniségek milyen idegenül állanak stílusuktól, még inkább világérzékelésüktől idegen művekkel szemben. Az ankétok hasznuk lehet, hogy legalább jelzik a társulatok előtt: egymásról a legjobbat fel-tételező emberek között milyen nézetkülönbségek lehetségesek, különösen művészeti, esztétikai kérdésekben.

Miután ilyen, talán túlságosan is szer-teágazó érvrendszerrel sikerült - magamnak legalábbis - bebizonyítani, hogy az ankétoknak van értelmük, hasznuk, illik elmondanom személyes indokaimat is. Először inkább a kíváncsiság vezetett. Könnyebb dolog a papírral szemben ülni, és saját élményeim, emlékeim, ismereteim vizsgáztatni: megírni egy darabról a véleményemet. De milyen lehet ott, helyben, az élmény születésének a pillanatában, a leginkább érdekeltekkel szemben ülve, élőszóval elmondani ugyanezt? Képes vagyok-e megvédelmezni frissiben kialakult véleményemet, egy, az enyémmel szükségszerűen felkészültebb társulat véleményével szemben? S még egy, érzésem szerint becsületbeli ügy: a kritikus mindig a nyilvánosság előtt mondhatja el észre-vételeit, ugyanakkor a színház alkotó-művészei a legritkábban tehetik meg ezt. Ha netán nyilvános polémiába kezdenek - sajnos, túlságosan kevés a példa erre -, kénytelenek azt az erkölcsi terhet is vállalni, hogy magukat a művészetén kívüli eszközökkel magyarázzák. Ha te-hát meghívják egy kritikust olyan nyílt terepre, ahol egyenlő eséllyel olvashatják fejére butaságait: azt nem erkölcsös visszautasítani.

világszínház

GERGELY GÉZA

Színház Marosvásárhelyen

1. Rövid színháztörténet

Marosvásárhelyen már a XVII. században feltételezhetően voltak színházi jellegű látványosságok. Vásáros hely lévén, itt is megjelentek azok a vásári komédiások, akik tanulmányaikat különböző okok miatt félbehagyó vándordíjakokkal szövetkezve - előadásokat tartottak.

Az első színházi vonatkozású feljegyzésben, idősebb Fogarasi Sámuel 1823-ban (63 éves korában) írott naplójában az áll, hogy 1770 körül már nagyban virágzott az iskolai színjátszás. De játszottak már azelőtt is, szabadtéren, a Cigánymezőn. „Minthogy pedig régen - írja Fogarasi - a kollégiumbeli komédiákban kiszatírázták, csúfolták az udvarokat, tanácsokat, még a királyi táblát is, ezért mintegy 780 táján megtiltották a komédia ...”

1792-ben a három haralyi Fejér testvér Kolozsváron néhány diáktársával megvetette alapját az erdélyi „Nemes Ifjak Jászó Társaságának”. Ennek hatására a marosvásárhelyi kollégiumban tanuló ifjak az iskolai színház megújításáért szálltak síkra. Az eredmény egy érdekes faalkotmány, a „színház felépítése és több jól sikerült előadás volt: ezek 1794-ben szűntek meg.

Őri Filep István, kolozsvári színész ugyanebben az esztendőben tervezetet készített egy Marosvásárhelyen létesítendő állandó színházról, melyet az Erdélyi Nyelv-mívelő Társasághoz nyújtott be. Terve - mely mindössze két fizetéses színész alkalmazását látta szükségesnek, mivel „a férfi személyzet díjtalanul vállalkozó nemes ifjakból is összeállítható” - sohasem vált valóra.

Az első hivatásos színházi előadás Marosvásárhelyen 1803. június 12-én volt. A kolozsváriak Kotzebue *A nevelés formálja az emberi* című vígjátékát mutatták be. Színlapjuk szerint céljuk a közönséget „nemesebb időtöltésben részesíteni és a jó erkölcsöt maga példaadásával is tiszteletreméltóvá öhajítja tenni”.

A legelső színházi évadban, 1803. június 12-től július árig, összesen 27 előadást tartott Vásárhelyen Kótsi Patkó János együttese. Műsorukon Kotzebue

mellett már Molière *A tettetett beteg* (A képzelt beteg) és Goldoni *Két úr szolgája* című darabja is szerepelt. A következő nyári évadban került színre az első Shakespeare-darab, *Második. Gaszner, vagy A megzabolázott feleselő* címmel (A makrancos hölgy). Énekes játékokat is előadtak. A prózai művek között bemutatták Lessing *Emilia Galotti* című szomorújátékát is.

1805-ben a színház vezetője keserű beadványban panaszkolta el a Színházi Bizottságnak a deszkaszín rozzant állapotát, de kijavítására semmilyen anyagi támogatást sem kapott. A nehézségek fokozódtak; néhány év múlva az igazgatók már a fizetéseket sem tudták folyósítani; a tagok szétszéledtek. Ezért 1809-1814 között, hat évig, teljesen szünetelt a színjátszás Marosvásárhelyen.

A következő korszak 1815-tel kezdődött. Négy évig állandó jellegű színházuk volt, és a kolozsvári társulat innen járt Tordára, Szamosújvárra és más kisebb városokba vendégszerepelni. (Kolozsváron ezekben az években folytak a Farkas utcai közsínház építkezései.)

1820-ban Vásárhelyen is felépült az Apolló épület, és annak emeleti tánc-terme későbbi színházi előadások hajléka lett.

Kolozsváron, a Farkas utcai közsínház megnyitása után az együttes egyre nagyobb sikereket aratott. 1822-ben már nemcsak Marosvásárhelyen, de Brassóban is vendégszerepelt, ahol 1823-ban román nyelven is szerveztek előadásokat. Kotzebue *Abendstunde* című darabja került színre, *Ceasul de seara* címmel. Ebben a darabban szerepelt Farkas József, aki később önálló román társulatot szervezett. Déryné szerint a román közönség mindig szeretettel fogadta a magyar színészeket. E nagy színésznő Marosvásárhelyen 1824. július 1-én lépett fel először, az Apolló nagytermében, Grillparzer *Ósanya* című darabjában, hogy ezután egész sor alakításával gyönyörködtesse a közönséget.

Az ezt követő években különböző társulatok fordultak meg Marosvásárhelyen. Sikerek és bukások, néha egy vagy több évi játékszünet után mindig feltámadt a közönségben a jó színház utáni vágy.

Igazi ünnepet jelentett egy-egy nagy színészegyéniség fellépése. Kántorné Engelhardt Anna, a nagy tragika, a múlt század negyvenes éveiben - a feljegyzések szerint - „elragadó tiszta szavalatával” olyan hangon játszott, mely a „mű-

vészileg szerkesztett orgona minden változatában csengett”. A hajdani Lady Macbeth, Gertrudis, Medea itt halt meg, ebben a városban, és sírja is itt van a Temetőben.

A színház felépítésének gondolata 1855-ben ismét előtérbe került. A színházépület Bécsben készült tervét 1856-ban közszemlére ki is tették Wittich József úr könyvkereskedésében. A kolozsvári Magvar Futár szerint „külső Isin és kellő okszerű elrendezésre nézve ehhez hasonló intézete Erdélynek nem fogna lenni, ha a rajz szerinti alakban felépítenék”. De sajnos sohasem építették fel! Ezért a kolozsváriak elsőrendű opera-dráma együttese operát nem adhatott elő Vásárhelyen, mert szűk volt az Apolló színpada. Az operatársulat bukaresti vendégszereplése idején viszont a prózai, együttes, Prielle Kornéliával az élen, 1860. augusztus végétől október közepéig itt vendégszerepelt.

A következő évben Follinusz János kolozsvári „dalszínháztársaságával” érkezett Marosvásárhelyre. Ő építette fej az új nyári deszka színkört az Elbában (a mai sportpálya körül), hogy a nagy társulatnak tágas színpada és nézőterc legyen.

Ilyen gazdag művészi értékű és mégis népszerű műsorral társulat még nem szerepelt Marosvásárhelyen. Heti két-három operaelőadás (*Rigoletto*, *Trubadur*, *Laznmermoori Lucia*, *Traviata*, *Norma*) mellett Scribe, Molière, Dumas, Szigligeti művei szerepeltek a játékranden.

1870-ben Iosif Hodos és Iosif Vulcan kezdeményezésére megalakult a Román Színházi Társaság, melynek hamarosan a Maros völgyén is számos tagja lett. 1874-ben Régenben a. kolozsvári román műkedvelők előadják Iosif Vulcan *Erdélyi pásztorlegény* című szatirikus zenés vígjátékát. A marosvásárhelyi *Erdély* című lap elismerően ír az előadásról, és megjegyzi, hogy mind a román, mind a magyar és szász lakosság szere-tettel fogadta a színészeket. Eddigi adatok szerint a marosvölgyiek 1888. február 9-én rendeztek először román nyelvű színházi megnyilvánulást, szintén Régenben. Színre került Costache Negruzzi és Vasile Alecsandri e-gy-egy egyfelvonásosa.

A következő években számos román előadást tartottak Segesvárt, Dánoson, Hodákon, Görgényszentimrén, Mezőgerebesen, Románkocsárdon, Erdőszentgyörgyön, Toplicán, Maroszentgyörgyön, Régenben.

A XX. század első évtizede színházi szempontból semmi újat sem hozott. Bernády György felépítteti a Kultúrpalotát, de színházat építtetni a rohamosan fejlődő városnak már nem tudott, mert közbejött az első világháború.

A két világháború között több román együttes, majd a kolozsvári Thália társulata vendégszerepelt a városban. Szabó Pál, egykori újságíró, felismerve a város lakóinak színházszeretétét, a régi Transilvânia szálloda báltermét hét-száz férőhelyes színházteremmé alakította át - önadóztatásból befolyt pénzekből. Népes társulatot szervezett, operát, operettet, prózát egyaránt játszott, de tíz hónap elteltével társulata, sajnos, feloszlott.

A felszabadulás után ismét előtérbe került az állandó színház eszméje.

A *Salamon Ernő Athenaeum* munkás műkedvelői már 1945-ben bemutatták Nagy István *Özönvíz előtt*, majd Sár-közi György *Dózsa* című drámáját, hogy a színházművészet iránti szeretetüket kifejezésre juttassák.

Megérett az idő az első állandó jellegű színház megszületésére.

1946. február 4-én jelent meg a Hivatalos Közlönyben a marosvásárhelyi színház megalapításáról szóló rendelet. A Groza-kormány 1946. március 4-én Tompa Miklóst nevezte ki az új színház igazgatójává, aki Kemény János, Pittner Olivér és sok más színházbarát segítségével hozzálátott a színház megszervezéséhez, mely prózai művek és operettek előadására egyaránt alkalmas kellett legyen, hogy a bevételekből és az állami támogatásból magát fenntarthassa.

Bérletet hirdetett, és a város közönsége négy házat jegyzett. Versenyvizsgát tartottak énekesek, táncosok, zenészek számára, hogy a zenekar, kórus, tánckar is megalakulhasson. Megkezdődtek a próbák.

1946. március 10-én véget ért az állandó színház megalakításáért folytatott csaknem másfél évszázados harc.

Megnyitotta kapuit a Székely Színház.

2. Beszélgetés Tompa Miklóssal

Szín: modern tanári szoba hosszú asztallal, zöld huzatú székekkel, nagy, gesztenyefára nyíló ablakkal a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színházi Intézetben. A falon Szentimrei Jenő, Delly Ferenc - az iskola hajdani tanárainak képe. Az asztal mellett magas

homlokú, hosszúkás arcú, nyílt tekintetű, szenvedélyesen vitatkozó művész-ember: Tompa Miklós rendező, az intézet (színházművészeti főiskola) tanára.

(A kettőnk közötti dialógus, vita, negyedszázaddal ezelőtt kezdődött; remélem - nagyon sokáig fog tartani.)

Ezen az ősz eleji, napfényes szeptemberi délelőttön, amikor arra kérem, hogy beszélgetésünket a nyilvánosság számára hangszalagon megörökítsük - izgatottan tiltakozni kezd :)

- Én nem szeretek sem nyilatkozni, sem szubjektív vallomásokat tenni. Az ünneplésnek sohasem voltam híve. Sokkal inkább méltó egy negyedszázados színház jubileumához, ha számba vesszük eredményeinket, amelyekre támaszkodhatunk, és őszintén szembenézünk azokkal a hibákkal is, melyek elkerülhetők lettek volna - de bekövetkeztek, és sokszor gátolták előrehaladásunkat. A jövő a lényeg! Az, hogy az elkövetkezendő években még magasabb fokon teljesíthesse hivatását a vásárhelyi színház, melyet a párt gondoskodása és a közönség szeretete övezett eddigi munkájában.

(Tompa Miklós e heves tiltakozás után - percnyi szünetet tartva - cigarettára gyújt. A pillanatnyi csendet megtörve elmondom, hogy szerintem a legnagyobb eredmény - ami beszélgetésünk kiindulópontja is lehetne, az, hogy színház született.)

- A vásárhelyi színház az én közreműködésem nélkül is megszületett volna - mert megérték rá a feltételek. Engem legfeljebb az tölthet el elégtelével, hogy legszebb alkotóéveimben szolgálhattam ezt az ügyet. A vezetést is azért vállaltam, mert reméltem, hogy világ-nézetemet, rendezői látásmódomat legjobban értő színészegyéniségekkel közösen, egy olyan társulatot tudunk kialakítani, melynek minden tagja ugyanazt a művészi hitvallást hirdeti. Őszintén szólva, nagy szerencsének tartom, hogy egy akkor még nem létező társulat igazgatójaként kezdtem a színházszervezést; sokkal könnyebb egy új színházat alapítani, mint egy régi - rutinos, sablonos, művészietlen megoldásokba fulladt

- együttest a kátyúból kiemelni.

- Emlékszem, hogy 1946-ban Marosvásárhelyen a Kultúrpalota második emeletén, az egyik ajtóra kis tábla került: Székelyföldi Magyar Színház. Az irodában, Kemény Jánossal, Pittner Olivérrel, Bérczi Miska báccsival, a hajdani színházi titkárral és természetesen Tom

pa Miklóssal találkoztam - akik színházat szerveztek. Hosszú út vezetett a szervezőmunka elkezdéséig?

- Nagyon hosszú! Mint minden színházalapítás, úgy ez is az álmodozással kezdődött. A negyvenes évek elején a kolozsvári színház rendezője voltam. Németh László-, Tamási Áron-, Kós Károly-, Molière-darabokat rendeztem. Fia-tal színészbartáimmal újfajta, sajátos profilú színházról álmodoztunk. Konkrét elképzelésünk - hogy hol, mikor, hogyan születhetik meg ez az együttes - nem volt, de nem is lehetett a háború, a szenvedések, az életek és értékek elpusztításának éveiben.

1945-ben szerettük volna mind-mind hazahozni és ebbe a színházba összegyűjteni a háború borzalmi során szétszóródott művészeket, akiknek lelkében égett az új színház iránti vágy. Mind-nyájunkat - a szülőföld szeretetén túl - a tenniakarás, az alkotni vágyás hevített.

Hazatértem Kolozsvárra, ahol már élénk társadalmi, politikai és színházi életet találtam. Nemsokára egy kávéházi asztalnál Pittner Olivér jelentkezett ...

- *Nemrég meghalt kitűnő festőnk! Én is ismertem még abból a korszakából, amikor a felszabadulás utáni első marosvásárhelyi lapnak, a Szabad Szónak a főszerkesztője, majd a munkásművelődést szervező Salamon Ernő Athenaeumnak egyik szervezője, vezetője volt.*

- Igen! Nagy gyakorlati érzékkel is rendelkezett. Szóval, ő javasolta nekem, hogy a háború poklából hazakerülő színészbartáinkkal, valamint egy-két kolozsvári színésszel rendezek meg két-három darabot, melyeket aztán a *Salamon Ernő Athenaeum* égisze alatt Vásárhelyen és vidéken eljátszhatunk. Nem erre van szükség, nem alkalmi vállalkozással, nem időleges társulatokkal kell ezt a kérdést megoldanunk; állandó jellegű állami színházat fogunk teremteni - mondtam. Ez a kijelentésem nagyon merésznek tűnt, mivel a színházak államosításáról akkor még szó sem esett.

A színházalapítás első okmánya egy, az ODA-hoz (Országos Demokratikus Arcvonal) intézett kérvényünk volt - a *Salamon Ernő Athenaeum* nevében. A választ a Népi Szövetség közvetítette, s engem javasoltak igazgatónak. 1945 nyarán kihallgatást kértem dr. Petru Groza miniszterelnöktől, aki miután ter-
vetem végighallgatta, támogatásáról biztosított; ígéretét be is váltotta.

(Tompá Miklós most szünetet tart. Az ablaknál áll. A sárguló gesztenyefák lombjait nézi, és egy kicsit elgondolkodik. Csendben töpreng, és erről a kérdéstről többet nem nyilatkozik.)

Ismeretes viszont egy értékes színház-történeti dokumentum; hazánk kitűnő államférfijának, dr. Petru Grozának a színház tízéves fennállása alkalmából Tompa Miklóshoz intézett levele:)

...Ezelőtt tíz évvel abban a teremben, ahol a Székely Színház együttese végzi nemes munkáját - visszaemlékszem - ezekkel a szavakkal vezettem be mindazt, amit (...) lelkemben tartogattam a magyarság akkori marosvásárhelyi kongresszusán:

„Hullatja levelét az Idő vén fája.”

Az idő eljár, s íme, a marosvásárhelyi Állami Székely Színház művészei és technikai együttese - mint levelében olvasom - immár első évtizedét tölti be becsületes és *nehéz* munkájának nemcsak a magyar kultúra, hanem hazánk és az emberiség haladásának is hű szolgálatában.

Az első lejárt évtized határkövénel szeretettel és megbecsüléssel ünnepeljük e munkát.

Éljük át az ünneplőkkel közösen a lélekemelő érzést, amelyet fáradozásaink eredményei nyújtanak ... A múlt idők meghasonlásának és mesterségesen szított viszálykodásainak borúja után a szép és jó hirdetésének derűje, amely a színpad rivaldájától a terem felé árad, lassan-ként szétfoszlatja mindazt, ami népeinket elválasztja és mindazt az előítéletet, mely a szebb jövőnek és békének még útját állja. Körülöttünk még viharzanak a szenvedélyek, a múlt maradványai még nehézzé teszik munkánkat, de küzdünk, kedves Mester, és „bízva bízunk”.

Ezt üzenem mindannyiuknak gyógyuló szívem teljes melegével.

Dr. Petru Groza
a Román Népköztársaság
Elnöki Tanácsának elnöke

(Delet kongat a vásárhelyi toronyóra! Felállok, kitekintek az ablakon, és ahogy a város panorámáját szemlélem, megfogalmazódik bennem az új kérdés:)

– *Van-e még valamilyen szubjektív oka annak, hogy az a rég megálmódott színház éppen Vásárhelyen született meg?*

– Igen! Székelyudvarhelyi vagyok, de tizenhét éves koromban, amikor érettségi előtt állottam, az udvarhelyi régi kollégium tanítóképzővé alakult át. Apám

behívott és így szólott hozzám: válasszon magának egy iskolát és fejezze be tanulmányait ott, ahol akarja! Én a vásárhelyi kollégiumot választottam. Meg is érkeztem ebbe a városba, melyet akkor nagyon nagyra találtam. Az iskolát nemigen szerettem, mert én is egy tanár nélküli iskoláról álmodoztam, akár a mai főiskolások egy része, de rövidesen kiderült, hogy itt sokat kell tanulni. Egyes tantárgyak nem is nagyon érdekelték.

– *Már akkor is a színház vonzotta?*

– Igen, de még jobban az irodalom. Fiatalkoromban „irodalmi kibic” voltam. Apám házának rendszeres vendége volt Tamási Áron, Kacsó Sándor, Balogh Edgár, Mikó Imre, Nyíró József - és megfordult nálunk Móricz Zsigmond, Németh László is. Én a hosszú, éjszakába nyúló beszélgetéseket a szoba sarkában ülve - hozzászólási jog nélkül - csendben végigkibicelhettem. - Ebből sokat tanultam! De még nagyobb öröm volt számomra, hogy apám „irodalmi médiuma” lettem, s később, magányosságában, vitapartnerévé fogadott. Ő irányította olvasmányaimat is. A közvetlen művészi élményt főképpen az Udvarhelyen vetített filmek jelentették számunkra. Apámmal egy-egy filmet háromszor-négyszer is megnéztünk, és szenvedélyesen megvitattuk.

– *Egyszóval irodalmi fogantatású rendező lett?*

– Rendező akkor még nem lettem. Csak az történt, hogy én az irodalom felől közelítettem meg a színházat.

Sok színpadi művet olvastam, és akkoriban úgy véltem, hogy sok rejtett szépséget, mások számára is értékes mondanivalót fedeztem fel bennük. Az a heves vágy kínozott, hogy „felfedezéseimet” másokkal is közöljem. Ez a közlési vágy idővel az ember szenvedélyévé válik, elmélyül, és sokszor kízó felelősségéretté alakul át, amelytől nehezen lehet megszabadulni. Minden művészi tettünkben, leírt vagy színpadon elhangzó szavainkban benne van véleményünk, hitünk, világnézetünk. És ez nem kis felelősség! Ezzel építhetünk vagy rombolhatunk!

Egy másik, a várossal kapcsolatos élményem az volt, hogy a negyvenes években a kolozsvári színház Tamási Áron *Énekes madár*, Molter Károly *Örökmozgó*, Kovách Aladár *Téli zsoldár*, Szabó Lajos *Viharlámpás* című darabjaival itt vendégszerepelt. A sikerből, továbbá a vásárhelyi közönség színházszereteté

ből arra következtettem, hogy ez a város kedvező talaj lehet egy új színház számára, ahol a közönség művészszeretete, érdeklődése ki fogja követelni a maga számára a rangos színházat.

– *Ez a színház meg is született, és valóban „rangos” produkciókkal írta be nevét a színház-történetbe. Meg lehetne határozni a sikerek titkát?*

– A jó! összeállított műsor, az együttes játéka alapozott rendezői munka: olyan stílusegység, melynek legfontosabb tényezője az összjáték. Ez nem zárja ki, sőt feltételezi a kimagasló színészi alakításokat.

A színház sikereinek másik fontos tényezője szerintem az volt, hogy előadásaink - a szó legnemesebb értelmében - időszerűek voltak.

A háború borzalmi utáni években, minden művészen - talán erőteljesebben, mint valaha - megszólalt az emberi lelkiismeret, a felelősségérzet hangja. A felocsúdáshoz, az új élet megteremtéséhez, a jövőbe vetett hithez, az élet szépségének hirdetéséhez sürgetően szükség volt a régi életforma ellentmondásainak feltárára, új gondolatok, eszmék hirdetésére - röviden, eszményképek teremtésére. Katona, Caragiale, Mikszáth, Gogol, Móricz, Csehov, Gorkij darabjainak bemutatása mind ezt a célt szolgálta. Időszerű, harcos, politikai színházat akartunk teremteni. A mi műsorunkba Molière-től jobban beleillett a *Tartuffe*, mint például *A kép-beteg*.

– *Ez igaz! De a színház adós is maradt egész sor nagy klasszikus mű bemutatásával. Schiller ...*

... és Shakespeare! Sokszor leírták már, hogy „Tompá Miklós nem szereti Shakespeare-t” ... Erre csak azt tudom válaszolni: annyira szerettem mindig Shakespeare-t, hogy féltettem a dilettantizmustól! Bármennyire kiváló színészekkel rendelkezett is a színház akkoriban, egy Shakespeare-darabnak csak néhány szerepe lett volna méltó kezekben.

– *A színház-történet tanúsága szerint egy nagy rendező, színész, színház-szervező világszemlélete, egyéni ízlése, kultúrája, érdeklődési köre mindig döntően meghatározza az adott színház programját, törekvéseit, játéktípusát. Én Tompa Miklóst olyan egyéniségnek látom, aki döntően meghatározta egy új színház arculatát. Ez csak színházigazgatói, rendezői munkássága második év-tizedének vége felé változott...*

- Egy színház életében minden korszak egyedi és utánozhatatlan, mivel, ha a korszak tartalmát meghatározó írók, rendezők, színészek, igazgatók közül valamelyik változik, eltávozik - az adott korszak, ebben a formájában, soha nem tér vissza. Szerintem egy színházon belül egy igazságnak, egy művészi hitvallásnak kell érvényesülnie. Mit, miért és kinek játszik a színház? Ez a döntő kérdés. Ebbe természetesen „beférf” több, látszólag ellentétes mondanivalójú darab is, ha azzal a sajátos művészi alkotószellemmel közelítjük meg, mely a színház célkitűzéseit meghatározza.

Mindig akkor sikerült legjobban a munkánk, ha azt mindannyian „halálos komolyan” vettük. Ez azt jelentette, hogy a lázas tanulás időszakában, az új tartalomhoz való adekvát forma keresésében részt vett a társulat minden tagja. Ha visszagondolok a hajnalokig tartó izgalmas próbákra, a sok vitára, a lázas útkeresésre, arra, hogy a darabban nem szereplő színészek számára is lelki szükséglet lett a minden próbán való részvétel - mert minden bemutatót saját szívügyüknek tekintettek -, azt hiszem, hogy a siker másik tényezője az volt, hogy tudományos fokra tudtuk emelni a belső művészi műhelymunkát. Egymást követték az alkotási kérdésekkel foglalkozó szakkörök, összejövetelek. Mi tanulni akartunk, mert úgy éreztük, hogy nem sokat tudunk. Ha valahol bizonyosfajta pangás észlelhető a művészi alkotómunkában - ott, úgy vélem, a szenvedélyes kutatómunkával, a módszeres önneveléssel, egyszóval a tanulással van baj.

Ha egy színházban eluralkodik az önteltség, a közömbösség, és az a szellem, hogy mindenki már „mindent tud”, de másnál legalábbis jobban - ott nem lehet a művészi kifejezési eszközök meg-újítását várni.

Furcsa, ünnepélyes hangulat uralkodott el rajtunk akkoriban és bizonyos-fajta büszke öröm is, hogy a múltban annyira lenézett művész tényező lett a város kulturális, politikai életében. Az emberek figyeltek ránk, meghallgattak, szerettek, támogattak bennünket.

- *Valóban, a közös gyötrődés, vajúdás, a harc és az ennek eredményeképpen megszületett sikerélmény ma már a múlté. A színházakban az idők folyamán „kis családok” alakultak, melyek azután harcba keveredtek a „nagy családokkal” - és ezeknek a kicsinyes, egyéni érdekeket képviselő szempontok-*

nak a színházi műsor alakulása, az előadások művészi színvonalát látja kárát.

- A művészi vezetés - szerintem - minden színház munkájának döntő kérdése. A vezetésbeli válságok oka, hogy nem kristályosodtak ki azok a pontos követelmények, melyek egy színházvezető számára felállíthatók. Alapos és szilárd világnézeti alap, alkotó marxista szemlélet, irodalmi tájékozottság, politikai felelősség-tudat, kommunista elvszerűség nélkül senki sem lehet jó színházvezető, színházi szakember, de még színész sem. Enélkül hogyan értelmezheti a rendező Shakespeare, Molière, Csehov műveit - a hazai drámairodalom alkotó támogatásáról nem is beszélve.

Egyesek rövid életű színházvezetői munkájukra, mint pályájuk kellemetlen időszakára emlékeznek, mely teljes „idegkikészüléssel” végződött. Én, bevallom, szenvedélyesen szerettem a színházvezetői munkát, és több mint két évtized alatt nem értem rá „kikészülni”.

Én úgy látom, hogy a színház érzékeny erkölcsi testület. De az igazgatónak van a legkevesebb joga a hisztériára, érzékenységre vagy sértődésre.

(Tompa Miklós nemcsak színházszervezőként, hanem rendezőként is ismert. Eredeti humora az eltelt évtizedek alatt sok derűs percet szerzett a vásárhelyi együttesnek. Érdekes történetei a háborúról, a kisvárosi figurákról sokszor lobbantották lángra a próbák után zsákutcába jutott színészek fantáziáját. Ha semmiképpen sem ment a munka, leállította a próbát, és odafordult a színészhez: „Tudod, volt Udvarhelyen egy borbély, akihez rendszeresen járt...” - és elkezdődött a hosszú mese, amelynek vége mindig valahogy így hangzott:

.. szóval, a te figurád is ehhez hasonló!” A színésznek, a történetek hatására, legtöbbször működni kezdett a fantáziája, és eredményesen hozzákezdett a jellemalkotás bonyolult munkájához. Ha azután is csak tapogatózott a szerep irányában - akkor újabb történetek következtek ...

Az ablakon elkésett őszi napsugár süt a szobába. Visszaülünk az asztal mellé. Tovább beszélgetünk:)

- Én azt vallom, hogy a művészet - szolgálat. Színésznek, rendezőnek, tanárnak, igazgatónak, kritikusnak egyaránt fel kell tennie önmagának a kérdést: kit szolgálok mindennapi művészi munkámmal? Én különböző műfajú, stílusú rendezésekkel akartam és akarok

erre válaszolni! Nem tudtam soha elfogadni a dekadens, idegbajos irodalmat, a túlzottan patológikus, egyedi, nem általánosítható esetek színpadi ábrázolását; sem az olyan irodalmi, művészeti törekvéseket, melyek a pesszimizmus, a kétségbeesés, a reménytelenség hirdetői voltak. Az utóbbi években, ha valaki az életigenlő, optimista irodalom mellett foglalt állást - azt egy tábor feltétlenül fantáziátlan, szürke halandónak tekintette. A realizmust már csak „földhözragadt”, „lapos”, „kis”, „hagyományos” jelzők kíséretében használták. Minket, színházi embereket joggal el lehet marasztalni azért, mert tétlenül néztük, hogy egyesek a fejünk felett, sokszor elméleti megalapozás nélkül, éles, de elvszerűtlen elméleti vitákat folytassanak, időnként egy-egy övön aluli ütést is mérve ránk. Mi hallgattunk, és ismét hallgattunk.

(Szavait egyre jobban átfűti az ingerültség ...)

A különböző dekadens, formalista irányzatok hívei sokszor ellentmondást nem tűrő hangon minőségi mércévé szerették volna avatni az élet értelmetlenségének a kultuszát, a harcról való lemondás hirtetését - és a realizmus, a szocialista humanizmus hívei, ugyanakkor defenzívába vonulva, hallgattak. El-jött az ideje annak, hogy mindenfajta sznobéria és kozmopolitizmus ellen higgadtan, megfontoltan offenzívát indítsunk, és a közönség jogos igényeire magas művészi színvonalon megoldott, gazdag eszmeiségű alkotásokkal válaszoljunk.

A realizmus szerintem feltételezi a művésznak azt a képességét, hogy az életet összefüggéseiben, alakulásában, fejlődésében ragadja meg és ábrázolja. Az ember és a társadalom állandó egy-másra hatásának bonyolult viszonyában önmagáról és a világegyetemről egyre többet tudó embert kell a színpadon ábrázolnunk.

Az alkotó és a változó, fejlődő élet dialektikus egymásra hatása biztosítja a legjobban színházművészetünk örök fiatalságát. A művészet szüntelen harc.

Meg kell tanulnunk, hogy ne csak egy adott színházban gondolkozzunk, és hogy mindegyik alkotóművész szüntelenül érezze, hogy az országos színházi mozgalomnak - és ezen belül a magyar színházi hálózatnak - cselekvő tényezője.

(Ismét cigarettára gyújt, majd kissé megnyugodva hátradől a széken.)

négyszemközt

VÁGÓ PÉTER

Játszani is engedd...

Zenés József Attila-est
a Huszonötödik Színházban

A Huszonötödik Színház irodalmi sorozatát Berek Katalin, Halmos Béla és Sebő Ferenc József Attila-estjével indította el. Előadóművészeink közül talán Berek Katalin neve fonódott össze legszorosabban József Attila költészetével. Energikus, az érzelmi fűtöttséget a racionalitás pántjai közé szorító előadásmód-ja hiteles tolmácsa a költő világának. Ez az est azonban különbözött az eddiektől. A Sebő-Halmos duó nem kísérője volt Berek Katalinnak - ahogy azt szín-házi hetilapunk kritikájában olvashatjuk -, hanem egyenrangú társa, a műsor alkotó részese. (A zenét Sebő Ferenc szerezte.) Hármójuk produkciójából: dalból, ritmusból, gondolatból, költészetből összegyúrt lüktető kompozíció született, amely a verseket a gondolat s a zene ritmusába foglalva közvetítette a hallgatóságnak. Berek szuggesztivitásából mit se veszítve, ugyanakkor felszabadultan és oldottan vett részt a közös játékban, verset mondott, dobolt, bögzött, éne-kelt, de ezek a szerepcserék mentesek voltak minden mesterkéeltségtől, minden „dobjuk meg valamivel”-féle kínmodernkedéstől. A fájdalmas játékosággal telített, csontkemény gondolati fegyelmezettséget és gyermeki szorongásokat magában foglaló József Attila-i költészet szól ezen az estén, emberi hangszálak s hangszerek húrjai által életre keltve.

Az est létrejöttéről, előzményeiről s magáról a műsorról beszélgettem először Berek Katalinnal és Sebő Ferencsel, az értelmi szerzőkkel, az alkotókkal. Először Berek Katalint kérdezem.

- *Hogyan jött létre ez a társulás a két zenésszel?*

- Én tulajdonképpen nem szeretem a megzenésített verseket. Amikor Sebőék felkerestek, idegenkedtem, ellenérzést váltott ki belőlem az ajánlat. Aztán, amikor meghallgattam őket, elbűvöltek a dalok, és legyőzték minden kételkedésemet.

- *Mivel érték el ezt a hatást a megzenésített versek, mi volt az oka, hogy megváltoztatta a véleményét?*

- Sebő úgy fogalmazta meg, hogy ezek énekelt versek. A vers természetében van a dal, éppen úgy, mint a gon-

dolati sűrítés. Mire ez a jelenlegi műsor összeállt - ez már a harmadik változat -, addigra már szinte létszükségletnek éreztem, hogy ebben a műfajban dolgozzunk. Nem tartom egyedüllinek, kizárólagosnak ezt a megközelítést ma sem, azt is el tudom képzelni, hogy valaki táncoljon a versekre. De most elhagyhatatlannak érzem a zenét. Ez a műsor hármunk mondandója ez idő szerint József Attiláról. Én József Attilának úgyszólván minden versét tudom. És mindig azokat a verseket választom ki, amelyek az adott pillanatban mondandómat és személyes vallomásomat is kifejezik. Az ő világa oly mértékben jelenvaló, tapintható, érzékelhető világ, hogy mindenki megtalálhatja benne a neki tetszőt, érettségi fokának megfelelőt.

- *Hogy kerültek össze éppen ezek a versek?*

- Többször nyúltunk a műsorhoz, mint mondtam, ez már a harmadik változat, és törekedtünk az ellenpontozásra.

- *Nem eredményezett ez kezdetben mechanikus feleletgöndít?*

- Azt nem, nem mondhatom. De más nehézség azért volt; először kronológiai sorrendben akartuk mondani a verseket, és rá kellett jönnünk, hogy ez rossz. „A líra logika, de nem tudomány” - írja József Attila. És semmilyen szerkesztés nem érhet el olyan hatást, mint ez a sor: „Irgalom, édesanyám! Mama nézd, jaj, kész ez a vers is!” Ezek a szavak számomra a legnagyobb döbbenetet jelentik, amit költészet nyújthat. József Attila önmagában hordja ellentéteit, nem kell azokat kieroszakolni belőle.

- *Ezek szerint a versek szinte önmagukat szólaltatták meg, nem szorultak értelmezésre?*

- Nem. Nem hiszek abban az előadóművészetben vagy művészetben, aki nem önmagát akarja felmutatni. Mindent lehet, csak ne mondjon ellent az anyagnak, és ne hazudjunk, hogy nem magunkról vallunk. Ez vallomás és vállalás, a kettő együtt. Létre kell jöjjön egy állapot az ügyön, a költő verseinek közvetítésén belül, vagy a mellett; ezt az ember a saját személyiségében teremti

Játszani is engedd ... (Huszonötödik Színház) Berek Kati



meg; létre kell hozni a varázslatot. Ember szől emberekhez, a költő nagyságán túl tehát rendkívül fontos, hogy nekem mi fáj. Ha ez nem így lenne, tizenkét napon keresztül József Attila összes versét fel lehetne olvasni. Egy válogatás lényege mindig az önvallomás, illetve ez így nem egészen pontos . . . bármilyen profánul hangzik; én felhasználom ezt a zsenit, hogy magamat kifejezzem.

– *Térjünk vissza a zenére. Miért érzi, ahogy mondta, elhagyhatatlannak a zenét a versek mellől?*

– Az a hallatlan merészség, hogy Sebő József Attila-versekre írt zenét. S én úgy érzem, a költőnek kijárt volna - ahogy egy kolléganóm mondta, amikor meghallgatta a dalokat -, hogy hallja ezeket az énekelt verseket. Ez a zene nem idegen a vers testétől és szellemétől, gondolataitól. Nem zenei bravúr, nem trouvaille, de a maga fiatalságával - nem azért, mert Sebő fiatal, más is szokott fiatal lenni -, korunk tulajdonságainak feldalolásával közelíti meg a költő szellemét. És végtelenül bátor dolog, hogy *egy nagy szellemiségű és nagy formai tudással rendelkező költővel teszi ezt. Ezért jók ezek a dalok.*

– *Véleménye szerint milyen versek alkalmasak erre?*

– A költő játszott, amikor ezeket a dalokat írta. Sebő is játszik. De „a já-

ték nehéz ajándék” - mondja Nagy László. Mint ahogy mi, színészek is, ahogy mondják, játszunk, nem dolgozunk, játszunk.

– *Lehetnek ezekből az énekelt versekből slágerek?*

– Hatalmas jelentősége van annak, hogy ily módon játszva tanulhat meg sok ember verseket. Szerintem itt valami elkezdődött, bizonyára nagy varga-betűk következnek majd, ahogy az már lenni szokott, de az indulás világos és célratörő volt.

– *Törekedtek-e az est összeállításában valamiféle kompozíció kialakítására?*

– Nem akartuk mechanikusan versre és zenére osztani a műsort. Ennek az ügynek csak úgy van értelme, ha ez a kettő egy test. Hogy hármunk s a költő együttes ügye legyen. Játék ez, jó játék. *S úgy jó igazán, ha a többiek, akik jelen vannak, nem szemléltői, hanem a szónak majdnem szoros értelmében résztvevői is.*

Sebő Ferencsel folytatom a beszélgetést.

– *A műsort hallgatva az volt az érzésem, hogy a verseknek nem a szokványos értelemben történő megzenésítéséről van szó. Tudtam, hogy műzene, amit hallok, azaz komponált zene, mégis úgy*

tűnt, mintha a versek szerves tartozéka, ve^lejárója lenne.

– Ezek nem megzenésített versek, ezek énekelt versek. Én így hívom ezt a műfajt.

– *Mi a különbség?*

– A megzenésítés általában vagy nem eléggé vagy túlságosan is aláztatos a vershez. Nem az ún. Lied-műfajra gondolok most, az komolyzenei műfaj, ezt zárjuk ki. Amit én csinállok, az pop-zene, a népzenehez közelálló popzene.

– *Hogyan sikerült létrehozni a költeménynek s a zenének azt az egységét, amelyben sem a vers nem vált szöveggé, sem a zene kíséretté?*

– A ver mindig énekelt műfaj volt. Én nem tettem mást, mint visszahelyeztem a verset abba a közegbe, amelyben azelőtt is volt, amely tehát természetes közege lehet ma is.

– *Ezért fordult a népzenehez?*

– Nem vagyok népzeneész. Popzenét csinállok, de azt az előadásmódot, amelynek a megismerésére feltétlenül szükségem volt, csak a parasztnékeseknél találtam meg. A paraszttasszonyok teljesen fegyelmetten éneklék a dallamot, nem dramatizálnak. Ebben az a ráció, hogy a dallam, amely csökönyösen ismétlődik, a szöveg hordozójává válik. A vers áthelyeződik egy másik síkra, a jó előadás feltétele tehát ennek a síknak, ennek a közegnek a megteremtése. Itt találkozunk ez az ügy a népzenevel, annak ízlésvilágával. Nincs dinamika, monotonitás van, amely lehetővé teszi, hogy a versre, az énekelt versre figyeljenek.

– *Milyen versek alkalmasak rá, hogy énekelt versekké alakuljanak?*

– A dalok. Már csak ezért sem akarom összehasonlítani ezt a zenei megközelítést másokkal. Itt nem minőségi, hanem műfajbéli különbségről van szó.

– *Ezek szerint csak bizonyos József Attila-versek jöhetnek szóba?*

– Csak a dalok. Csokonai még megjelölte, hogy erre és erre a nótára írta a verset - „ad notam”. József Attilánál ez ugyan nincs, de annyira érezhető verseiben ez a hagyomány - akár tudta, akár csak érezte -, hogy én magam is József Attila miatt kezdtem a folklórt tanulmányozni.

– *Említette a monotóniát. Mit jelent ez technikailag, hogyan érik el, hogyan biztosítják ezt?*

– Merev gégefővel történő éneklés ez, melizmás, hajlításos előadásmód. Mind az énekekre, mind a hangszeres zenére vonatkozik, a kettő tökéletes egységben

Játszani is engedd . . . (Huszonötödik Színház) Sebő Ferenc, Berek Kati és Halmos Béla



van. És ez kizárja a dramatizált előadás-módot.

- Ez az előadóművészre is vonatkozik?

- Persze, ezért tudunk Berek Katival együtt dolgozni.

- Mit ért dramatizált előadásmódon?

- Amikor az előadóban zajlik le a dráma, ahelyett, hogy a közönségben történe ugyanaz.

- Visszatérve egy már korábban érintett kérdésre, milyen zenei anyagot használnak?

- A zenei anyag, az éti kompozícióim, popzene. Nem azért érdekel engem a parasztzene, mert régi, hanem mert a mi ízlésvilágunkkal, törekvésünkkel azonos. Most én is visszatérnék ahhoz, amit az előbb elkezdtem, az előadás-móddhoz. Meggyőződéseim, hogy a játékosság sokkal többet bír el, mint a görcsös odafigyelés. Sokkal jobban felszabadítja az embert, sokkal inkább oda tudja adni magát az ügynek az előadó és a néző is.

- Ahhoz, hogy ez a műfaj meghonosodjék, költők kelljenek.

- Igen. A paraszti élet szövegei természetesen nem alkalmasak korszerű tartalmak kifejezésére. A költőket kell megszólaltatni.

- Gondoltak arra, hogy ilyen módon olyanokhoz is eljuthat a vers, akik nem olvasnak egyébként?

- Így, konkrétan nem. De azt tapasztaljuk, hogy van igény erre. Így egyéb-ként nemcsak sláger születhetnek, hanem vers is. Csokonait már említettem; a költő dallamra is írhat verset. Az biztos, hogy a vers csak hasznát látja, ha éneklük - persze, ha énekelhető versről van szó -, hiszen a zene a legközvetlenebbül és ugyanakkor a legelvontabban érinti az embereket.

- Gitárt, tekerőlantot, hegedűt és bőgőt használnak. Ezek a hangszerek adottak voltak, vagy kiválasztották őket a versekhez?

- A hangszeres zene és az ének tökéletesen összefügg egymással, ugyanazt a stílust játsszuk és énekeljük egyenes, merev hanggal és hajlításokkal. Ezek a hangszerek ennek az előadásnak a legmegfelelőbb eszközei.

- Az összeállítást lehet-e kompozíciónak tekinteni? Hogyan állt össze a műsor?

- Először nem volt különösebb kompozíció, versek voltak és dalok. Az biztos, hogy mindenképpen el akartuk kerülni vers és zene mechanikus váltoga

tását, ahol a zene csak a lazítást szolgálja. A kettő összegyűréséből lett az, amit akartunk.

- Végül is milyen jellegű a kompozíció?

- A ritmus hozta egymás mellé a verseket, a legkülönbözőbb alkotói korszakból szerepelnek versek egymás mellett. Azt komponáltuk meg, hogy hogyan legyen dekomponált a műsor, hogy helye legyen benne az esetlegességeknek is, kisebb változtatásoknak. Ez technikai szinten azt jelenti, hogy ne jöjjünk zavarba, ha valami esetleg elcsúszik; általában, hogy ne programot hajtsunk vég-re, hogy élő legyen az előadás.

- Ebben a tekintetben tehát egy zenemű szerkezetéhez hasonlít?

- Ebben a tekintetben igen. Kötött keretek között, de ott, a helyszínen születik a vers, a zene.

- Hasonlóan az improvizációhoz?

- A paraszténekes, noha minden szakaszt ugyanarra a dallamra énekel, mégis folyton változtat rajta. Ezért panaszkodott Bartók, hogy nincs elég hengere a fonográfjához, nem tud minden szakaszt felvenni. Ugyanilyen módon alkalmazkodik a dallam nálunk is a szöveghez. Ezért fontos a jó zenei partner - Halmos Béla -, mert a változásokat alkotó módon kell követni mindkettőnknek.

- Hogyan alkalmazkodnak a vers különböző rétegeihez?

- Ezekhez nem nekünk kell alkalmazkodnunk. A vers maga fejezi ki magát. Nem a rétegeket kell kifejtetni, hanem fel kell szabadítani, szolgálni kell a verset, közeget kell a számára teremteni.

- Milyen eszközökkel?

- A már említett monotonitás, az ismétlések stb. segítenek hozzá, hogy a különböző rétegek érvényre jussanak. A gondolatrítmus is ősi műfaj, még hozzá az éneklésből fakadó műfaj. Az ismétlés ma ugyan már tiszta esztétikum, de eredetileg egyszerűen praktikus célt, a memorizálás és megértés megkönnyítését szolgálta.

A színház folytatja irodalmi sorozatát. Mire ez a beszélgetés eljut az olvasóhoz, már bemutatták *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című új műsorukat. Szerző Sebő Ferenc, s a közreműködők között a színház valamennyi művészeinek nevét ott találjuk.

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Festett angyal, álarcos ördög

Az ókori színház csodájához képest nagy zuhanás' a leegyszerűsítő s lebecsülő „sötétnek” nevezett középkor alakoskodása. Való igaz, hogy a nagy-birodalmak összeomlása és a népvándorlás vihara után szinte újra fel kellett fedezni a színjátszást, lehetőségeivel, s formájával egyaránt. A passió- és misztériumjátékokat a vallásos szorongás új érzelmi fogalmazták meg. A Krisztus szenvedéseit bemutató passiójátékok, majd a szentek életét meglevenítő misztériumjátékok az egyházi szertartásokon túlnöve a templomokból kiszorultak a templom előtt felállított ácsolt emelvényekre. Alakjait a túlvilági üdvözülést remélő, az elárkozás poklától rettegő, a haláltól és az élet mulandóságától szűkülő elragadtatott képzelet teremti meg. Az elrettentő poklot benépesítő szörnyeket, a nagy járványok pusztításával büntető halál figuráját a valóságos, mindennapi világ kereplős bélpoklosai, a magukat vonszoló torz, nyomorék koldusok sokasága, a nagyszámú valódi és mesterségesen, a vásári mutogatás céljára létrehozott szörnyű testi elváltozások és torzítások látványa sugallja. S az elrémített képzeletet még felcsigázzák a messi utakról visszatért utazók furcsa ember- és állatszörnyekről szóló igaz és eltúlzott elbeszélései. Mindezek szín-padon való megjelenítésére álarcokra volt szükség.' Hiszen az ember képmását viselő Megváltó Isten Fiában hívó a szépet s a jót a megszemélyesített fogalmakat (Igazság, Erény, Hűség stb.) nagyon jól el tudta képzelni emberformájúaknak, de a gonoszat, az ártó-sötét, a rossz hatalmakat még nem tudta. S nem hit-te, hogy emberformájúak is lehetnek. A képzőművészet nagy mesterei és ismeretlen kis művesei munkáikkal megőrizték számunkra ezeket a szabadjára engedett fantáziával létrehozott szörnyeket, melyek ott félemlítettek a három-szintes, ácsolt, templom előtti színpad alsó pokolszintjén. Ha Hieronymus Bosch elképesztő figuráira vagy Brueghel Halál diadalának rémlátomására gondolunk, képet kapunk erről a világról. De talán a legjobb példa Martin Schongauer nagyszerű rézmetszete, a Szent Antal

Martin Schomgauer: Szent Antal megkísértése (figura rézmetszetről)



megkísértése, ahol a hét állati szörny tökéletesen idézi a középkori ember képzeletvilágát. Az irodalomban Dante nagy műve, az Isteni Színháték leírásai vagy Victor Hugo A párizsi Notre Dame-ja ad nagyszerű képet a középkori életről s szorongásról. Kos- és kecskeszarvak, denevérszárny, kétágú kígyó-nyelv, lángoló haj, madárkarmok teszik ijesztővé ezeket a figurákat. Ott sorakoznak egymás mellett végláthatatlan sorban, mint köz- és főördögök, pokol-fejedelmek, a hitehagyott, elkárhozott bűnösöket kínozza.

Mindezekből az álarcokból természetesen nem maradt fenn egyetlen eredeti sem. Hiszen anyaguk gyorsan romlandó volt. Csak nagyszámú ábrázolásuk lát-ható a kódexekben, fa- és rézmetszeteken vagy az építészet vízköpő figuráiban. De ma is élő formában megőrizte ezt a világot s álarcait a népi alakoskodás a farsangi játékok vagy a betlehemező gyerekek szokásaival. A mohácsi busójárás is kései leszármazottja a középkornak.

Nagyon szép ördögálarokat láttam a máramarosszigeti Néprajzi Múzeumban. De a nagyon átalakult karneváli felvonulások is abból az időből veszik eredetüket, most már felváltva az ördög testét a test ördögére. Azután itt vannak ennek a világnak a figurái meséinkben. Az igazmondó rendszerint törpe vagy púpos udvari bolond, a halál kérlelhetetlen kaszás vagy a ponyvairodalomban ismételtlen vissza-visszatérő vasálarcos.

A passió- és misztériumjátékokat a későbbiek során több formában kísérelték meg fenntartani, illetve feltámasztani. Ilyen máig is élő emlék a tiroli oberammergaui híres passiójáték vagy Hugo von Hofmannsthal híres misztériumjátéka, a Jedermann, amely Reinhardt rendezésében vált világsikerré.

Legújabbban pedig a lengyelek produkáltak két rendkívüli szépségű játékot, a *Legenda a dicsőséges feltámadásról* és a *József életét*, Kazimierz Dejmek nagyszerű rendezésében. Az utóbbit Budapesten is bemutatták. De ezt a világot idézte nagyszerűen Brecht Galileijének körmenete is, és a közelmúltban nagyon jó rekonstrukcióját láttuk a templom előtti misztériumjátéknak az El Greco életrajzfilmben.

A maszkok felhasznált anyagai feltételezhetően azonosak lehettek azokkal az anyagokkal, amelyet a nép alakoskodási leleménye ma is felhasznál. Kos- és kecskeszarvak, különböző szörmék, tol-



Ördögmaszk (Máramarossziget)

lak, növényi eredetű hancsok stb. Az arc díszítéséhez a legegyszerűbben elérhető növényi vagy állati eredetű festékeket használtak. Az elmaradhatatlan feketét jelentő kormot és fehéret jelentő lisztet, amihez kötőanyagként zsír, faggyú vagy növényi olaj járult. Bár az Athos-hegyi híres festőkönyv vagy Cennino Cennini festőkönyve arról tanúskodik, hogy tapasztalati úton egyszerű és máig is felülmúlhatatlan festékrecepteket kísérleteztek ki már a középkorban, ezek azonban nehezen elérhetőek és drágák voltak, úgyhogy az alakoskodók arcuk vagy álarcuk festésére nem valószínű, hogy ezeket használták.

Bár nem tartozik szorosan a színházi álarcokhoz, mégis ezt a világot képviselik azok a középkori igazságszolgáltatásnál felhasznált büntető vagy gúnyoló vasálarcok, amelyek eredetiben megmaradtak. A salzburgi vár, vagy a dél-csehországi rosenbergi kastély gyűjteményében látható ilyen vasálarc. Ezek nem-csak kegyetlen kínzó és megszégyenítő büntető eszközök voltak, hanem agya-fürt találékonysággal mulatságot is szolgáltattak, természetesen azoknak, akik nézői voltak s nem szenvedői. Ezeket a maszkokat, amikor már a fejen volt, melegíteni lehetett, a hegyesen előálló gúnyos nyelv pedig az elítélt szájában a lélegzésnél füttyülő hangot adott, a gúnyolódók nagy öröme, képet adva egy világról, amelyet sötét középkornak neveztek.



Apokaliptikus-figura a Jenzky-kódexből (a szerző rajza)

BÉKÉS ANDRÁS

Munka közben II.

Jegyzetek főiskolai délutánokról

A zene nagy szerepet kapott az óráinkon. Természetesen nem egyszerűen megadott dallamokat játszottunk. A ki-indulási pont mindig egyszerű formátumú zene volt, s azt a játsszóval együtt improvizálták, hol kísérve, hol emelve, hol előzve, hol provokálva a pillanatokban felsejlő, a születés határán megérinthető mozzanatot.

Ezt az együttjátszást természetesen bizonyos rutinmunkák előzték meg. Formálisan kellett gyakorolni mindenkinek, megadott zenékre: hol van az ütemvonal? Jelezni kellett a periódusok elejét, végét. Felét, negyedét. Osztani a ritmust. Jelezni a hangsúlyokat. Ráérezni a hang-súlytalan részekre. „Rajzolni” a zenét. Kézzel vagy egész karral, „írni” „rajzolni” a dallam ívét, menetét. Ezt később kombináltuk. Egy-egy hangsúlyt, frázist mindig a testnek csak egy másik részével lehetett szinkronba hozni. A többinek mozdulatlanok kellett lennie. Pontosabban teljesen lazának, a játékban abban a pillanatban nem részt vevőnek. Vagy csak mimikával lehetett követni a zenét. Egy piciny fejmozdulattal, szem-, orr-, szemöldök-, szájrántással. Egymást váltogatva. Egymásnak felelgetve. Ezek-vel a játékokkal először egyenként kellett próbálkozni. Később párosan, a másikkal „felelgetve”, mozgásra mozgással - természetesen absztraháltan -, téma és meghatározott feladat nélkül. Ennek során gyakran alakultak ki olyan egy-másba fonódó kapcsolatok, melyek egy idő után már emocionáltak, dinamikusak voltak, s amelyekből bizonyos történések alakultak ki, s az egymást provokáló partnerek valamilyen drámai viszonyba kerültek egymással.

Nyilvános egyedüllet - kollektívában

Régebbi, mások által is már produktívan használt módszert igyekeztem a magam munkájában ez alkalommal szinte a végletekig fejleszteni.

Teljesen nyilvánvaló, hogy a színpadra lépőnek első nehézségei közé tartozik hogy nézik! Ezért jók a *kollektív gyakorlatok*, amelyeknél nincs nézőközön-

ség. Még a kollégák „vizsga tekintete” sem követi a próbálkozót.

Ezért, amikor csak úgy adódott, az egész osztály a színpadon volt. Leginkább egyenként mentek fel. Időnként voltak megadott tárgyak (kötelek, zászlók, dobozok, függönyök, kellékek stb.), amelyeket „játékszerű” lehetett használni. Mindenki önmaga játszhatott. Ha akart a másikhoz kapcsolódni, megethette, a másik kitérhetett előle. Aki akart, kiállt a játékból vagy újra bekapcsolódott. Nincs hely mindannak a leírására, ami ilyenkor történt. Időnként egészen fantasztikus „színdarabok” játszódtak le szemünk előtt. Egy-egy ilyen játék egy órát, másfelet eltartott. Legtöbb esetben bírták szusszal a gyerekek, s egyre merészebben csapongott a fantáziájuk.

A tanár dolga ilyenkor, hogy jelenlétét a minimumra csökkentse. Befolyásolja a játékot az újabb szereplők szín-padra küldésének a ritmusával vagy a személy alkalmi, váratlan kiválasztásával. Befolyásolja a közben szóló zene menetét. Időnként váratlanul megszakítja. Teljesen más karaktert indít el. Egy szóval hirtelen mindenki számára kötelező szituációt teremt. Meghatároz feladatokat. Kikapcsol a játékból valakit, és újra játékba enged. Nincs rá szabály. Csak a4 alkalom, a pillanat, a szín-pad véletlen helyzete meg a saját disz-pozíciója viheti jobbra vagy balra az ügyet. Néha magam is hirtelen leállítottam a játékot, s rászóltam valakire: „Most szólaljon meg! Mondja hirtelen, ami eszébe jut!” Furcsa dráma- és vers-idézetek szóltak meg ilyenkor abszolút spontánul. Néha meg a helyzetnek megfelelő kurta, spontán tömondatok. Ilyenkor próbálkoztam azzal is, hogy egy-egy, a pillanatnak legmegfelelőbb szót kiragadtam, s azt mondani kellett sokszor egymás után, mindenkinek. A többször ismételt szónak mágikus ereje lehet. Sokszor ragadta a társaságot egy-egy ilyen szerencsés sikerült próbálkozás egészen expresszív régiókba.

Próbálkoztam azzal is ilyen alkalmakkor, hogy egy növendéket hirtelen „varázshatalommal” ruháztam fel. A többi mind béna lett. Csak ő inspirálhatta őket bármire. De szólni nem volt szabad. Hozzáérni sem senkihez. Nem lehetett mutogatni, magyarázni. Szuggerálni kellett intencióit. Építhetett belőlük „gépet „gépkombinációt”, meghatározott mozgású és cselekvésű „marionettbabákat”, mozgásba hozhatta és leállíthatta őket.

A leírtakból érezni lehet, hogy a „színdarabszerű” jelenetekkel majdnem teljesen leszámoltam. Néha-néha kísérleteztem még velük, de hamar letettem róla, mert mint adott feladványra, csak gyenge reflektálást kaptam. A gyerekek által szövegben rögzített jelenetek ideje is lejárt, s többnyire nem is erőltettem. A későbbiekben született egy-két ilyen jelenet, általában vidám szituációkat megjelenítő, s közülük még vizsgára is került egy-kettő, kedvesen és sikeresen.

De az együttműködés iránya másfelé haladt.

Mindeme próbálkozások során a gyerekek ugyanis gyanakodva, kételkedve és nemegyszer reménytelenül néztek jövőjük elé. Ott állandóan fenyegetett a vizsgaréme. Egyáltalában nem látták maguk előtt, mit tudnak ők majd, mit ad-nak elő, minek az alapján ítéltetnek majd meg, mit mókázunk mi itt hónapokon át?

Valami furcsa zavar is volt bennük. Hallottak egyet s mást a másik osztályról. Akarták tudni, milyen is volt a viszony azokkal a másikkal, van-e ez olyan? Jobb, rosszabb? Mi az értékelésem róluk? Egyáltalában, van-e már hely a szívemben a számukra, vagy idegenül és hidegen provokálom őket, állandóan nosztalgiával gondolva azokra a már „eltávozottakra”?

Nem tudtam felelni ezekre a kérdésekre. El is kerültem. Túrtem a gyanakvást. És bátorítottam őket, hogy mindennel próbálkoznak az órákon, amivel csak akarnak. Semmi titkos gondolatom nincs, aminek a teljesítését várom tőlük, s aminek mércéjén majd megítélem őket. Én magam eközben változatlanul csak ezekkel a „skála- és ujjgyakorlatokkal” foglalkoztam.

Koncentráció, lazítás, egyedüllét, játék, páros játék, játék önmagával, játék csak ujjakkal, csak kezekkel, csak végtagokkal, csak mimikával stb. Csak absztrahált játék, majd játék, közben született emócióval, önmaga felfedezése, testrészeinek mozgáslehetőségei; eszközök a kifejezésre, önmagával - aztán párosan. Közben ritmus, tempó, dinamika, képzület.

Mindezt mindig önmagában. Soha nem jelenetekben belül. Instruktórról nem eshetett szó. Egy megadott helyzetben belül az eszközöket mindenkinek saját magának kellett kiválasztania. Saját magának kellett rájönnie a megoldásra. Akár öntudatlanul. És nem kellett ismételni.

Aztán megadott szövegekkel lehetett játszani, amelyek bármiről szólhattak. Azt lehetett gyakorolni rajtuk, hogy a szöveg is csak eszköz. Annyit jelent, mint amennyit ki akar vagy ki tud vele fejezni valaki. Ugyanazt a szöveget el kellett játszani sokféleképpen. Jelenthette szó szerint azt, amiről szólt, vagy éppen az ellenkezőjét. És annak különböző variánsait. És mindig más és más szituációban.

Játszottunk bibliai alapszituációkat. Fekszik, nem mozdul. Ernyedt. A földdel egyenlő. Fedezze fel, hogy lélegzik. Hogy mozdulni tud. Lát. Hall. Észlel. El tud szakadni. Hajlik. Áll. Megy. Szagokat érez. Illatot. Más is van kívüle. Másik lény. Fedezze fel azt a másikat. Fedezze fel a nőt. Kerüljön vele kapcsolatba ... stb. Káin megöli Ábelt. Krisztust megfeszítik. Az órák időnként kellemesen teltek, a bizalmatlanság azonban szunnyadva bár, de maradt. A módszereknek azt a részét, hogy rendszeres időközönként (3-4 hetente) az osztálynak önálló műsort kell produkálni szabadon választott és válogatott anyagból, változatlanul szigorúan fenntartottam. Nehezen születtek meg a műsorok. Döcögtek, dadogtak, keresték önmagukat. Néha próbálták kibújni alóla - de én ebből az önálló „színházcsinálásból” nem engedtem.

Aztán egyszer csak egy alkalommal délután háromkor elkezdtek játszani, és este nyolc óráig játszottak szinte megállás nélkül.

S ebben a műsorban újból megtörtént az a teljesen váratlanul ható és az egész munkát meghatározó fordulat, amely a másik osztállyal is egyszer csak bekövetkezett. Igaz, hogy teljesen más módon, más irányból, más hangulatból, de mindenesetre éppen olyan hirtelen és égből pottyantan, mint akkor. Ők is úgy gondolták, hogy a „kötelező” feladatoknak már eleget tettek és hasonló téblábolás közepette előálltak, hogy szinte műsoron kívül, van még néhány jelenetük.

Különös számok voltak ezek. Műfajuk meghatározhatatlan. Nem tánc, nem pantomim, nem „színdarab”, nem „helyzetgyakorlat” - nem lehet pontosan tudni, mi? Valami, amit ők találtak ki, valami, amiben önmagukat a legoptimálisabban fejzehtették ki, ami a legjobb talajt nyújtotta arra, hogy érzelmi és gondolati mondanivalójuk spontánul, örömtelien, gazdagon és művészi szinten szólalhasson meg. Magnók kerültek az

asztalra, és megszólalt a beatzene. Ez nekem is részben meglepetés volt. Válogatottan szép, tartalmas, inspiráló számok. S ezekre a zenékre különleges történeteket - játszottak? táncoltak? mozdultak? - éltek át. Szó egy sem hangzott el. De beszédesek voltak és gazdagok. Szóltak szerelemről, hatalomról, csalásról, gyilkosságról, szerelmi féltésről, magányról, érdekről, születésről és halálról, az emberről, az emberiségről, annak múltjáról és jövőjéről. A jelenetek izgalmasak, bátrak, meglepők, fájdalmasak, kegyetlenek, felemelők, megrendítők és poétikusak voltak. Érett, komoly felnőtt világ sugárzott a színpadról - színpadszerű és összefüggő zárt kis „színdarabjaiban” végre önmaguk voltak. Szabadon megnyilatkoztak, tolmácsoltak valamit, ami a legbensőbb sajátjuk, és megtalálták hozzá eszközeiket, felhasználták és megszülettek mindazt, ami mondanivalójuk kifejezéséhez szükséges volt. Nehezen tartom magam vissza attól, hogy ne ismertessem ezeknek a jeleneteknek legalább egy részét. De az igazság az, hogy szavak nélkül olyan gazdag, bonyolult világokat tártak fel a játékok során, amelyeknek szavakban való reprodukálása csak gyenge tartalmi ismertetés lehetne.

Persze, a vizsga rémülete mindenkit újra visszavetett. S nem lehet eltitkolni: magam is kemény kézzel kellett hogy elszakítsam múltbeli elkötelezettségeinket attól, hogy a vizsgán valami szabályosnak, megfoghatóknak, bizonyos jelenetek sorának kell lejátszódnia.

Izgalmas, feszült napokat éltünk át. Megszámlálhatatlan improvizációk közt naponta kellett kiszítálniuk a gyerekeknek, amit vizsgára akartak vinni. Eközben én változatlanul végeztem a magam dolgát. Új, zenés rögtönzéseket vezettem be. Behordtam az Operából vagy harminc különböző kalapot, koronát, diadémot - mindenféle korokból, mindenféle időkből, s összevissza cserélgetve őket, megadott időn belül kellett nekik a tárgyakhoz megfelelő jeleneteket rögtönözni.

A vizsga anyaga részben a már kipróbált jelenetekből egyre szűkülte, viszont bővült újabb és újabb feladatokkal. Egészen odáig, hogy az utolsó előtti feladatot vizsga előtt kapták meg. Az utolsó pedig a vizsgán. Akkor hallották először, mit is kell tenniük. Így a „vizsga” első harmada végre úgy zajlott le, mint egy bármilyen más tanóra, azzal a különbséggel, hogy most több volt a néző, és

hogy a nézők most a teljes tanári kar volt.

A vizsga első feladványaként mindenkinek, aki egymás után és szimultán a színpadra lépett, el kellett mondania a saját nevét tízszer, tizenötször. Például: Kovács Katalin, Kovács Katalin, Kovács Katalin, Kovácskatalin, Kovács . . . Kovács Kati ... Kati . . . Katika . . . Katica ... Tica ... Kovács Katika ... Katika ... Kovács Katika ... és így tovább, ahogy éppen gondolta, ahogy eszébe jutott. Komolyan, hetykén, becézve, kihívón ... Például ahogy az egyik fiú tette. Előrejött, és röviden azt mondta: „Bellei!” és aztán keményen szótagolva a fülünkbe rágta: „Belle-i!” Alig lehet visszaemlékezni a jelenet sokféleségére.

Aztán játszani kellett egy lepedővel. Egy leány, volt benne királynő, öregasszony; használta estélyi ruhának, aztán fázott, melege lett stb. A másik kapott egy kalapot. Egy gyönyörűt! Keresnie kellett vele Önmagát. Vagy „tükrör” előtt ülni, és keresnie benne Önmagát. Sokféleségét. Megkapta az előbbi kalapot meg egy koronát. Kipróbálhatta mind a kettőt, és választania kellett közülük. Egy kislány ült a színpadon, várakozott. Puhán, lazán. Mondtam neki hirtelen: „fedezze fel a Játékot”. Nem értette. Mondtam még egyszer: „Fedezze fel a Játékot! Tűnődött, aztán megmozdult. Megemelte egyik karját, leejtette a keze fejét, megfordította a csuklóját, „kinyíltak” az ujjai, meglengette a kar-ját, mosoly suhant az arcára ... „játszani” kezdett. Felfedezte!

A gyerekek általában kitűnő díszpozícióban dolgoztak. Ritmusuk, tempójuk, koncentrációjuk szinte hibátlan volt. Pontosan, egymás legkisebb rezzenését is felfogva „adták, vették a labdákat” - és közben gazdag emóciókkal teltek meg. Műsoruk színes volt, szélsőséges, szinte minden műfajt átkarolt. Kis villanásokban, röpké tréfákban, egy-egy ügyes helyzetben, kidolgozottabb zenés jeleneteikben a háromórás vizsga végére egy egész estét betöltő előadás élményével örvendeztették meg a tanári kart.

Most a folytatás még nehezebb periódusában vagyunk. Az átváltás ezekről a gyakorlatokról a szövegesekre, mindig kemény próbára teszi a pedagógust. Igyekeztünk ennek a második félévnek az anyagát is ezekre az eredményekre támaszkodva összeállítani. És igyekszünk megtalálni azt az utat, amely egyenesen vezethet bennünket tovább ezen az úton.

Thália magyarul tanul

Jegyzet Dersi Tamás könyvéhez

A Tótékról szólva, Dersi Tamás többek között azzal jellemzi Örkény István drámaírói technikáját, hogy „a naiv tudatlanság önfeltáró ügyetlenségeit, a viccek ismert hatáselemeit alkalmazza lényegbevágó gondolatok kifejezésére”. És valóban, minél többször idézem magam elé a jelenetet, amikor a szende, kis Tót Ágika (Gizinével, a falusi Vénusszal versengve) felajánlja az Örnagynak: ő is remekül tud almát sütni, annál jobban érzem, hogy' ez a vicces, aranyos ajánlat milyen intenzíven leplezi Ágikát és egyáltalán, Tóté életformájának állítólagos ártatlanságát. Ezzel szemben minél többször lapozok vissza akár jó-magam, akár nálam jelesebb kar- és kor-társaim tíz, tizenöt, húsz évvel ezelőtti - napilapokban megjelent - színházi recenzióira, annál inkább látnom kell, hogy bár rendszerint lényegbevágó gondolatokat kívántunk kifejezni, sok olyas-mi, amit akkor leírtunk, ma inkább viccnek hat. Az „objektív” értékelés „önfeltáró ügyetlenségé” változott.

Gyanakszom hát az akár csak tegnapi színbírálatokra, úgy látom, hogy e szellemi táplálék gyorsabban romlik, mint a tényleges élelmiszerek. És ami-kor észleltem, hogy Dersi Tamás új könyve színbírálatokat tartalmaz, gyanakvásomat még csak színezte, hogy tőle több ilyen műfajú írást is olvastam - napilapban -, amellyel azon frissiben sem tudtam egyetérteni. Csak néhányat kellett elolvasnom azonban a kötet tizenöt írásából, hogy kellemesen meglepődjek. És a végén már nem is lepett meg, hogy jó könyvet olvastam.

A tizenöt írás közül kilenc mai magyar - rögtön tegyük hozzá, különböző szemléletű, színvonalú és vonzású, de a közérdeklődésre joggal számot tartó - írók egy-egy darabjával s azok előadásaival foglalkozik. És a „Klasszikusok” fejezetcím alá vont magyar alkotók drámáiról (és drámaírói művészetéről) is egy-egy mostanában látott előadás apropójából szól szerzőnk. Szabályos színbírálatok hát ezek, formájukban, szerkezetükben, csak az „szabálytalan” bennük, hogy Dersi a szokásosnál valamivel

több terjedelmet - és elmélyültebb elemzést - szentel nekik. A „lényegbevágó gondolatokat” - kellő mozgásteret biztosítva számukra - valóban „ki is fejezi”, vagyis nemcsak meghirdeti saját eszméit, és nemcsak dicséri vagy csepilli a célba vett darabok gondolatvilágát.

Itt van rögtön - amire már utaltunk is - a *Tóté* kritikája. Azután, hogy először elolvastam, került kezembe egy különösen találó írás Örkény dramaturgiájáról - Molnár Gál Péter minitanulmánya a *Kortárs* ez évi 4. számában -, ám, hogy újra elolvastam, mit és hogyan ír Dersi a sajátos „magyar groteszk” (ha úgy tetszik, „abszurdoid realizmus”) e mintadarabjáról, azután sem éreztem csalódást. Kevésbé szellemesen ír ugyan, mint M. G. P., de a *maga megközelítéseiből* ugyanúgy megvilágítja Örkény tragikus komédiájának jelentőségét. És amit - például - Ciprianiról mond (vagyis, hogy e professor nagyon is világosan látja önmaga szándékait és helyzetét, és mégis ő az egyetlen a darabban, akit nem értenek), ez igen finom, egyéni észrevétel. Érdekes is, hogy nem vettük észre: a félelmetes Örnagy ijesztő hamis tudatát igen jól fordítják le a maguk nyelvére Tóté: az abszurd parancsoló és a szolgálélek között kétségtelen kommunikáció alakul ki. Az abszurditással viaskodó (és e belső küzdelmet világosan kifejező) értelmiségit azonban nem érti Mariska asszony. Hát igen. Az emberek gyakran inkább levágatják a fejüket, csak hogy ne kelljen megpróbálkozniuk használatával...

E felismerést jól alkalmazza a szerző A *kívülállót*, Sükösd Mihály e szervi hibákkal teli, de ugyanakkor - s nem is pusztán csak témájában - izgalmas darabját s annak előadását ismertető-bíró írásban is. Rájött - amivel sok kritika adós maradt -, hogy Sükösd megpróbálta megragadni azt a szintén létező típust, jellemet, történelmi képződményt, amelynek az a lényege, hogy megideologizálja a maga gyávaságát. Inkább elvállalja azt a saját magát is undorító szerepet, hogy segít mások fejének levágásában, mert úgy véli - szeretné, és egy idő múlva már „kénytelen” is vélni -, hogy azt, ami az ő fejében van (és e „van”-ból még kijöhet), feltétlenül szükséges megőrizni. Ez (és a darab még több más értéke is) csak halványan érvényesült - többek között azért is, mert e jellegzetesen intellektuális darabban „a rendezés a történelmet nem közegnek, motíváló tényezőnek fogta fel, hanem fő-

szereplőként ábrázolta". Mégis, örültem, hogy Dersi nem úgy „intézte el”, mint többen, az egész darabot. Mint azok, akik nem vették észre, hogy Sükösd - ha nem volt is elég ereje s ügyessége nap-, fényre hozni mindazt, amit akart - legalább akart valami újat, valami fontosat.

Igazságosnak és differenciálnak érzem azt is, amit a szerző - *Petőfi a szín-padon* című írásában - a *Tigris és hiéna* című Petőfi-drámáról és Kazimir Károly ezzel kapcsolatos jegyzeteiről mond. A napi kritikák ezzel kapcsolatban elég szélsőségesek voltak, s ezért egyikük-másikuk ma már valóban „a viccek is-mert hatáselemeit” kelti az (újra)olvasóban. Az egyik szélsőség az volt, amely továbbra is csak rémdrámának tartotta Petőfi színpadi művét, nem véve tudomást arról, hogy e dráma hősei eltérnek a végletes tulajdonságokat abszolutizáló jellemzési technikától. Pedig a *Tigris és hiéna* - miközben elmondja, miképpen kerekedik felül a királyi hatalom - ki-bontja e hatalom belső konfliktusait is. (A valódi, a vérbeli „vadregény” nem ismeri a darab *menete* során kibontakozó konfliktusokat; ott az eleve tudott összecsapások *külsőségei* a fontosak.) Nem kevésbé szélsőséges nézet volt azonban az is, amely - ihletet merítve a darabot színpadra vivő Kazimir rokonszenves önszugesztiójából is - csodálatos modernséget látott bele Petőfi művébe. Dersi - vitázva Kazimirral, a színpadi felújítóval és a műhelytanulmány szerzőjével is - félreérthetetlenül megmondja, mi az, ami jó, mi az, ami kevésbé jó ebben a mindenképpen figyelemre - és felújításra - méltó drámában. Sok más mellett tetszik nekem egy fél-mondat, amellyel Meltzl Hugót jellemzi a szerző, Petőfi egy múlt századi hívét, aki bátran fellépett azok ellen, akik ki-herélték Petőfi életművéből a forradalmas költőt, ám aki túlzásaival néha ártott is a valóban megalapozott Petőfi-értésnek a Petőfi-kultusz függetlenségi párti prófétájának lelkes következetlenségé"-t említi Dersi, és különösen ezt a *lelkes következetlenséget* kell aláhúzni, annál is inkább, mert haladó hagyományainkkal - s nemcsak Petőfi művével - kapcsolatban néha ma is Meltzl útján járunk. (Vagyis jószándékúan túlzunk, fontos árnyalatokat elmosunk.)

Bizonyos *lelkes következetlenséget* fedezhetünk Dersinél is. Hiszen egyrészt azt mondja - Madách Imre tragédiájával, a *Csák végnapjaival* (és annak Ke-

resztury Dezső által való átdolgozásával) kapcsolatban -, hogy Csák „az övénel nagyobb értékekkel vívott küzdelmének jogosságát eleve viszonylagossá te-vő bukásra rendelt személyiség”. Rámutat - helyeslően -, hogy Kereszturynek nem is kellett Róbert Károly igazságát megerősíteni (Dersi kifejezésével „abszolutizálni”), hiszen Csák egész helyzete szempontjából teljesen elégséges annak „érzékeltetése” is, hogy az, amit Róbert Károly jelent, megfelel „a választól-élé érkezett magyarság igényeinek, a fejlődés követelményeinek”. Róbert Károly alkalmas arra, hogy visszaadja a polgárháborúba zuhant ország nyugalalmát, és közben (igazán drámai téma ez!) „nem lehetett meg nem sértenie bizonyos hagyományokat, önmagukban tiszteletre méltó meggyőződéseket ...” Madách - Dersi által jól felismert - drámai koncepciója alkalmat ad Kereszturynek arra, hogy megteremtse annak a Bánknak a drámáját, aki rádöbben arra, hogy a Tiborcok csak a „merániak” segítségével boldogulhatnak. Tudjuk: nem ez történt. A drámában Csák „Bánk” maradt, csak éppen elgyávulva, elbizonytalanodva, kétségbeesve. Pedig Csák csak a számára oly *megdöbbenő igazság* teljes felismerése által válhat újra - s most már valóban - „Bánk”-ká. Vagyis tragédiához, aki felismerését végletesen realizálja. Ez egy múlt századi tragédia lett volna, amely éppen azzal üzen korunknak valamit, hogy - *közvetve, de szugesztíven* - jelzi, hogy nem született meg még a korunk legmélyebb pátoszát adekvátul kifejező tragédiaműnem, hogy korunknak - egyelőre - a tragédiatlanság felel meg, a kompromisszumok tragikomédiája. Nos, Keresztury nem engedte tragikus hőssé felnőni Csákot - lehetségesen abból kiindulva, hogy Csák Máté a történelemben nem volt az. Dersi viszont belelátja elemzésébe azt, ami a színpadon nem volt látható, és egy „halálba bukása előtt az ellene forduló idő mélyére látó” Csákról beszél. És még azt is mondja, hogy Keresztury „Madách alapján megalkotta a petúri és megint más a bánki lázadás lávakítóreseinek ellen-pontját”. Pedig egyrészt más a petúri és megint más a bánki lázadás, másrészt meg éppen arról van szó, hogy Csáknak Petúrból Bánkká kellett volna válnia. (Vagy azt kellett volna megmutatni - de ez már merőben más, dűrenmatti ihletésű darab lett volna, amely csak alap-anyagként használja fel a Madách-tragédia szövetét -, hogy miképpen válik

a körülmények súlya alatt hóbörgő „Petúri”-rá, esetleg akár „Biberach”-há is a nemzet tegnapi méltóságát megtestesítő férfiú.)

Elnézést, hogy így belemerültem - egy könyvvel kapcsolatos szerény jegyzet közegében - egy dramaturgiai kérdésbe. Tény azonban, hogy Dersi könyve - akár egyetértek minden gondolatával és érveléssel, akár nem - régi és új magyar színművek újraolvasására biztat. És bár ez újabb olvasásokat szül - az ember kíváncsivá lesz régi recenziókra is, és így tovább -, ez mégsem csak időéves. A *Thália magyarul tanul* segítségével is - talán - egy kicsit jobban megtanulunk „tháliául”. (*Magvető, 1972*)

Antal Gábor

A NYUGATNÉMET BÁBSZÍN HÁZ

helyzetével foglalkozik a Theater Heute-ban Melchior Schedler hosszabb tanulmánya. Az orosz, lengyel és magyar bábszínházak nagyszerűen felszerelt apparátussal dolgoznak. Öbrazcov 500 nézőt befogadó színházának 300 munkatársa van. A budapesti Bábszínház 240, a bukaresti Tandarica pedig 90 művészt foglalkoztat. Nyugat-Németországban 8 főnyi személyzettel rendelkező „színház” már kivételként dolgozik, általában családi alapon, 2-3 emberrel dolgoznak. A szocialista országokban működő bábszínházak jelentős anyagi támogatást kapnak az államtól. Az NSZK-ban csupán az Augsburgi Puppenkiste tartozik egy városi színházhoz. További követendő példaként említi Schedler az NDK-t, mivel ott a fiatal bábosoknak lehetőséget adnak, hogy az állami színiiskolákban mélyreható tanulmányokat folytassanak, Öbrazcov pedig főiskolával rendelkezik, ahol még bábszínházi rendezőket is képeznek.

Vajon az NSZK-ban - teszi fel a kérdést Melchior Schedler - a bábszínház már vitrinbe illő fura, komikus fölöslegesség, avagy ismét visszanyerheti társadalmilag fontos szerepét? És hol marad a közönsége? Hol a sajtó, amely folyamatosan, kritikáival is segíthetné a bábművészet fejlődését, ahelyett, hogy állandóan ugyanannak a néhány bábjátékos-nak a dicsőségét zengi? A kérdéseket újabb kérdések követik, és a feleletre egyelőre sem-mi remény - fejezi be cikkét a Theater Heute szerzője.

(*Theater Heute, 1971/10.*)

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CS. TÖRÖK

Résumé

Béla Both: Sourdes oreilles

Les critiques de théâtre posent souvent le problème de la *beauté* de la diction scénique. Cet article apporte des exemples pour illustrer un autre problème: celui de la *justesse* de la diction. Selon l'auteur nos acteurs négligent souvent les règles de l'accentuation et de l'intonation de la langue hongroise.

István Hermann: Anti-romantisme

Parmi les créations hongroises de la saison passée on trouve un nombre surprenant d'adaptations de romans. Les quelques pièces hongroises originales réussirent enfin à s'élever au-dessus du traitement abstrait de la question du pouvoir, pour mettre en relief les différents aspects des dangers de l'attitude du révolutionnaire romantique. Ce problème, lui aussi abstrait mais au moins d'actualité, devint le noyau de quelques œuvres bien plus profondément vécues que le reste des nouveautés.

Katalin Saád: La naissance du spectacle « Ici les aubes sont silencieuses »

Dans le Théâtre de Taganka, à Moscou, le public applaudit vivement l'adaptation scénique d'un petit roman de Boris Vassiliev: *Ici les aubes sont silencieuses*. János Komlós modifia le scénario de Youri Lioubimov selon les exigences de la scène exigüe du Théâtre Microscope de Budapest. La version hongroise est plus intime et compte sur l'activité créatrice du spectateur.

Judit Szántó: Le plaisir du rite

Créée au Studio du Théâtre Madách, la pièce *Ouragan sur le Caïne* de Herman Wouk offre d'excellentes possibilités aux acteurs de l'ensemble. Cette réunion des personnalités masculines les plus marquantes du théâtre ne constitue pas une expérience particulièrement riche du point de vue de la profondeur et de la valeur philosophique, mais les rôles étant fort bien construits et non sans un certain attrait psychologique, la parade de vedettes offre quand même un haut plaisir esthétique.

György Spiró: Le récital « Psyché » de Mariann Csernus

Le poète Sándor Weöres, un des grands virtuoses de la forme dans la poésie hongroise, créa un personnage fictif, une poétesse hongroise du XIX^e siècle et composa un cycle de vers contenant la pseudo-autobiographie de cette Psyché. Au Théâtre Universitaire Mariann Csernus transforma ce cycle en un monodrame passionnant.

György Jósfa: Un théâtre qui promet beaucoup

Le Théâtre Kiszfaludy de Győr appartient aux plus petites compagnies de province. Il poursuit son activité dans des conditions ingrates, dans un bâtiment périmé et même dangereux, la construction de sa nouvelle maison demandant encore quelques années. Pourtant, l'ensemble éveille l'attention du pays entier, grâce à plusieurs initiatives originales (théâtre dans la grotte, théâtre sur l'eau etc.).

Mme László Mész: Le théâtre des étudiants, 1972

Le théâtre, en tant que foyer de la vie collective des jeunes, devient de plus en plus populaire dans les écoles. L'essor quantitatif entraîne l'essor qualitatif et déjà les formes de l'oratorio commencent à être remplacées par le véritable jeu dramatique, par la recherche des effets spécifiques de la scène.

István Nány: Bilan après le Festival Universitaire

Au cours d'une table ronde, quelques uns des responsables du Festival Universitaire de Szeged discutent de ses résultats positifs mais aussi négatifs par exemple: le manque d'idées originales, les poncifs philosophiques, les épigonismes sur le plan formel. Ils soulignent que tout en restant attentifs aux problèmes du public, il importe avant tout d'élever le niveau professionnel des spectacles.

Miklós Szücs: La victoire de « La Victoire »

Le Théâtre Petöfi de Veszprém créa la pièce *La Victoire* de László Németh, dans la mise en scène d'acteur célèbre, Zoltán Latinovits. Le spectacle est assez extraordinaire, parce que l'histoire de la vie et de la mort du professeur qui reste fidèle à son peuple néglige les moyens habituels du théâtre verbal, pour offrir une expérience riche en trouvailles scéniques étincelantes.

András Pályi: Tournées, théâtres, styles

Au printemps, le public de Budapest a pu voir toute une série de spectacles donnés par des ensembles l'étrangers. Le Teatrul de Comedie de Bucarest excella surtout dans le réalisme psychologique, le Théâtre Vanemuine de Tartu unit un élan juvénile à la richesse philosophique, tandis que le Volkstheater de Vienne prouva la validité d'un certain illusionisme naturaliste.

Gábor Mihályi: Est le théâtre d'avant-garde l'art populaire de l'avenir ?

Il y a quelques années, les représentants les plus célèbres du théâtre de l'avant-garde sont devenus des artistes consacrés. Depuis, le mouvement du théâtre amateur a adopté leurs formes d'expression et on ne rencontre que ra-

rement des spectacles vraiment importants qui puissent avoir des répercussions sur le théâtre professionnel.

László Bernáth: Discussions en province

L'Association des Artistes Hongrois du Théâtre inaugura, il y a quelques années, la pratique des discussions en petit comité après les premières. Les créateurs du spectacle donnèrent rencontrent quelques collègues venant d'autres théâtres et un ou deux critiques. Les opinions prononcées, inspirées par l'expérience fraîche et spontanée, sont exemptes de toute considération opportuniste et ainsi ces discussions font preuve d'un véritable esprit de laboratoire artistique.

Géza Gergely: Le théâtre à Marosvásárhely

Marosvásárhely (Tirgu Mures) est un des foyers de la culture des Hongrois vivant en Roumanie. La première partie de l'étude donne un exposé des deux siècles de théâtre de cette ville et de la période suivant la libération. La deuxième partie est une conversation avec Miklós Tompa, premier directeur du théâtre après la guerre.

Péter Vágó: Le droit de jouer

Le 25^e Théâtre, l'ensemble le plus jeune de Budapest, a consacré une soirée poétique et lyrique à l'oeuvre d'Attila József, l'un des plus grands poètes hongrois. L'article résume une conversation avec les artistes ayant participé à ce spectacle, Katalin Berec, Béla Halmos et Ferenc Sebő.

István Köpeczi Bócz: Ange peint, diable masqué.

Dans cette partie de sa série, le décorateur du Théâtre Madách présente les masques typiques des spectacles médiévaux, s'étendant aux défilés de carnaval, aux Passion et aux Mystères.

András Békés: Notes de travail aux II.

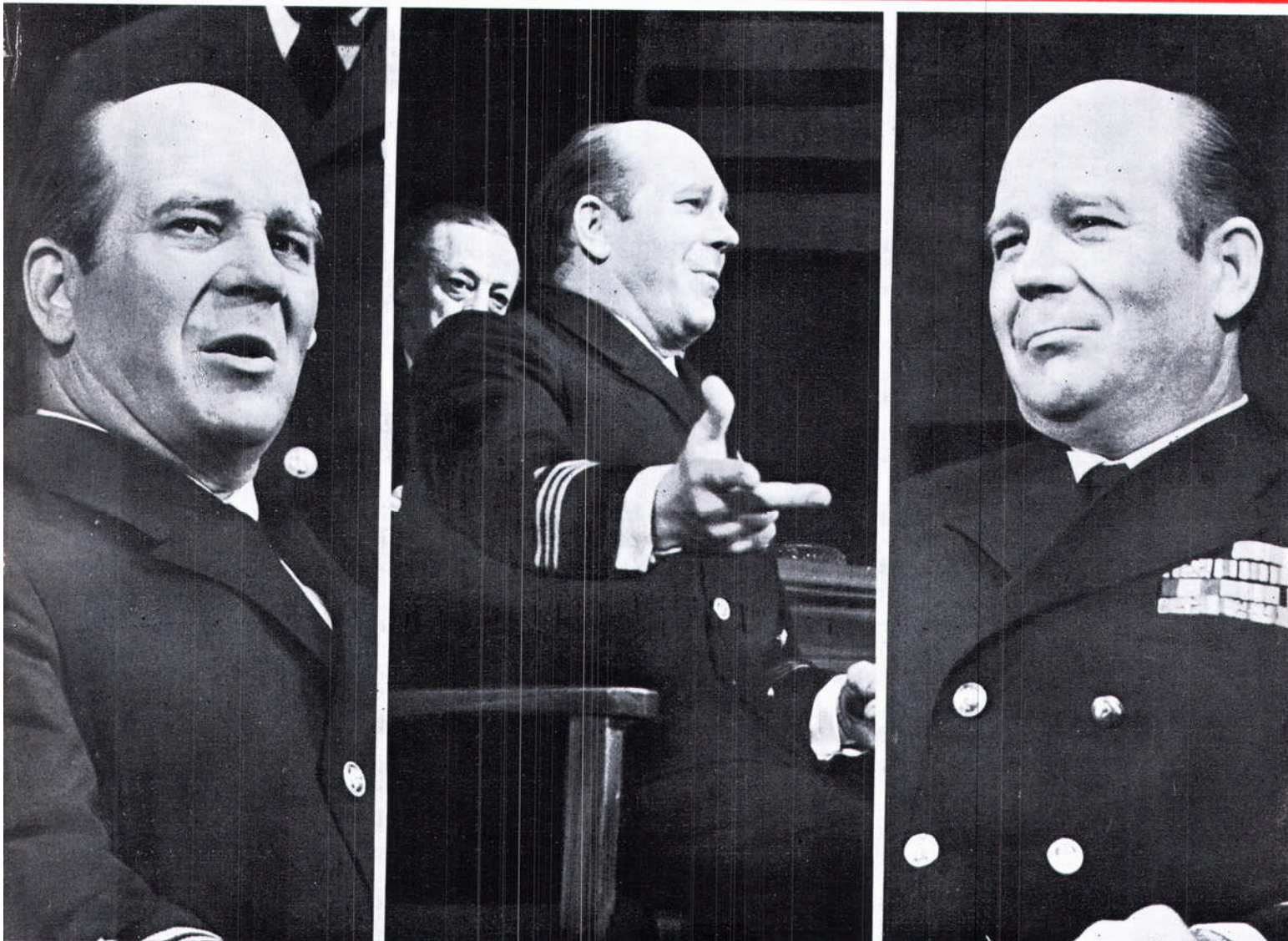
La première partie de l'article a été publiée dans notre numéro de juin.

Gábor Antal: Thalia apprend la hongrois

Sous le titre l'article présente un livre, ayant le même titre, du critique Tamás Dersi.



Ára: 12 Ft



Pécsi Sándor a Zendülés a Caine hajón-ban (Madách Kamaraszínház) (Iklády László felv.)