

# SZÍNHÁZ

*Földes Anna: A drámai művektől a műdrámáig*

*Gábor István: Szegedi Játékszín*

*Gách Marianne: Négy szemközt Vámos Lászlóval*

*Koltai Tamás: Színház és manipuláció*

*Sándor Iván: „A valóság megneveződése”*

*Mihályi Gábor: Itt a profil – hol a profil?*

*Gábor Miklós: Rossz társaságban*

*Szántó Judit: Jean Vilar drámája*

*Gyárfás Miklós: Mizantrop 68 (Egyfelvonásos)*

69

5

## TARTALOM

- KOLTAI TAMÁS *Színház és manipuláció [1]*  
FÖLDES ANNA *A drámai művektől -A műdrámáig [7]*  
*A magyar színművészet fejlődésének lehetőségei [11]*

**Magyar játékszín**

- GÁBOR ISTVÁN *Szegedi Játékszín [14]*  
*Egy színházi műhely modellje (K. T.) [16]*

**Arcok és maszkok**

- MAJOROS JÓZSEF *Kálmán György Quentinje [18]*

## Műhely

- GÁBOR MIKLÓS *Rossz társaságban (I. rész) [21]*

## Fórum és disputa

- SÁNDOR IVÁN *„A valóság megneveződése” [29]*  
MIHÁLYI GÁBOR *Itt a profil - hol a profil? [32]*

## Négy szemközt

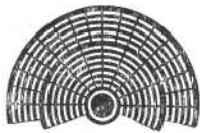
- GÁCH MARIANNE *Vámos László [35]*

**Világszínház**

- SZÁNTÓ JUDIT *Jean Vilar drámája [39]*  
GYÁRFÁS ENDRE *Kísérleti színpad Skóciában [44]*

## Dráma

- PÁLYI ANDRÁS *A Mizantrop mai színeváltozásai [45]*  
GYÁRFÁS MIKLÓS *Mizantrop68 [49]*  
*A fényképeket Iklády László készítette*



KOLTAI TAMÁS

## *Színház és manipuláció*

A manipulálás napjaink egyik legdivatosabb fogalma. Használják a politikában, a közgazdaságban, a kereskedelemben és a művészetben. Legtöbbször a közvélemény manipulálásáról hallunk, néha a vásárlót szokták manipulálni, Ádám Ottó gondolatébresztő írásában (*Manipulált néző*, SZÍNHÁZ 1969/4) pedig a színházi közönség manipulálásáról beszél.

Az értelmező szótárban *manipuláció* címszó alatt második jelentésként („rosszalló” értelemben) ez áll: „Valamely ügynek, üzletnek lebonyolítása vagy bizonyos javaknak a kezelése körül rendszerint önző érdekből alkalmazott ravasz fogás, mesterkedés.

Átvitt értelemben a manipuláció ma körülbelül az emberi tudat előkészítését, preparálását jelenti. Nem új jelenség, a világtörténelemben a tömegpszichózis kiváltásának igen gyakori és bevált eszköze volt. Amikor Julius Caesar visszautasította a felkínált császári koronát, azaz megrendezte ennek látványos aktusát, hogy maga mellé állítsa a közhangulatot - manipulált.

A művészetben sem ritka a manipuláció ábrázolása. A reneszánsz dráma nagy machiavellistái mind mesterei a manipulálásnak. Közülük is kiemelkedik III. Richárd. Ahogy Richárd ráveszi a népet arra, hogy királlyá válassza - a manipulálás iskolapéldája lehetne.

Érthető módon a 20. század embere manipulálhatóbb, mint a régebbi koroké, azon egyszerű oknál fogva, hogy közvetlenebb a kapcsolata a világgal. Közrejátszik ebben természetesen a tömegtájékoztatási eszközök elterjedése, a rádió, a televízió, a napilapok és folyóiratok tömege, amelyek útján összehasonlíthatatlanul több információt kap a világról. Az információk növekvő mennyiségéből következik az ellentétes hatások együttes jelentkezése. A mai ember többet tud a dolgok összefüggéseiről, a társadalmi mozgásokat elősegítő és hátráltató erőkről, jobban látja a történelmi jelent és benne a maga szerepét, de a befolyásoló tényezők sokfélesége gyakran elbizonytalanítja. Nem ritkán feloldhatatlannak érzi azt az ellentmondást, ami a világról alkotott teljesebb képe és a világ alakításában való látszólag korlátozott cselekvési lehetősége között feszül. Ez az ellentmondás még nálunk is létezik - noha éppen a szocialista társadalom tette világossá, hogy nem szükségszerű -, s megtorpanások, félelmek, neurózisok forrása lehet. Megindulhat egy folyamat, amelyben a közvetlen dologi kapcsolatokat látszólag értelmetlenné válnak, a napi jelenségeket, összefüggéseket homály fedi.

Az elidegenedés kitűnő „közeg” a manipulálhatósághoz.

### **Lemondjunk a tudatformálásról?**

Művészet és manipuláció viszonyára a bonyolult kölcsönhatás jellemző. Nemcsak a művészetet felvevő, befogadó közeg: a közönség lehet manipulált, a művészet - mint az emberi tudatra ható minden tevékenység - maga is eszközévé válhat a manipulációnak (a hitleri „kulturpolitika” például többek között klasszikus művek eltorzításával manipulálta a közönséget), és ez a manipuláció visszahat a közönségre.

A művészet, ha szándékosan vagy öntudatlanul eltorzítja a valóságot, saját maga hozza létre azt a közönséget, amelyik a hamisat fogadja el valódinak. Manipulált művész és manipulált néző egymás áldozatai.

A közönség manipulálhatóságának reális veszélye mégsem mentheti fel a művészetet a tudatformálás kötelessége alól. A manipuláció lehetőségére hivatkozva lemondani a művészetet személyiség- és társadalomalakító szerepéről már csak azért is elképzelhetetlen, mert nem létezik sem intakt művész, sem intakt néző. Valamilyen módon mindannyian „manipulálva vagyunk”, nevezzük ezt társadalmi meghatározottságnak vagy bárminek. Környezetünk, körülményeink, egyéni sorsunk alakulása, a világ dolgai, a társadalom, amelyben élünk, meghatározó jellegűek.

Ezt a spontán „manipuláló” mechanizmust okos rendbe foglalni feladata többek között a művészetnek. Az emberi gondolkozást értelmes célok szolgálatába állítani, az élmény erejével a társadalmat alakítani - nem manipuláció, hanem a művészet *conditio sine qua non*-ja.

A ráhatást, a befolyásolást csak retrográd, antihumánus tartalmak az ilyen tartalmak elfogadtatására szolgáló eszközök változtatják manipulációvá. A továbbiakban ebben az értelemben beszélünk manipulációról.

### *Az ártatlan reklám*

A manipulálás ősi és jól bevált módja a művészetben a reklám. Ez viszonylag egyszerű és célját nemis tagadó forma. A reklám befolyásolni akar. A reklámot senki sem ítéli el, léte annak a következménye, hogy a művészet - sajnos még ma is - többek között árucikk. A reklámnak saját pszichológiája van. Nem biztos, hogy az a mű aratja a legnagyobb sikert, amelyiket leginkább reklámozzák, erre filmművészetünk szolgált mostanában példával. Néha az ellenreklámnak van a legnagyobb hatása; a negatív kritika nemegyszer sikert csinál a bukásból.

A reklám a manipuláció legveszélytelenebb formája. Kész modellekkel, sablonokkal dolgozik, amelyek legtöbbször nem fejezik ki a reklámozott művészi alkotás lényegét. Érzelmihangulati síkon munkál, nem hatol a tudat mélyebb szféráiba, ennél fogva nem is deformálja. Ez nem jelenti azt, hogy hatástalan, csak hatása felszínes és alkalomszerű.

A színházművészetben manapság a reklámnak is egyre körmönfontabb módjai vannak. A színházi előadás nézője írói, rendezői, színészi nyilatkozatokból, riportokból, interjúkból, „valóságokból” kétségkívül több információt, magyarázatot, tehát *előzetes* benyomást szerez a produkció megtekintése előtt, mint az olvasó a regényről vagy a versről, a tárlatlátogató a kiállításról, vagy akár a filmrajongó a filmről (hiszen forgatókönyvet sokkal ritkábban olvashat nyomtatásban, mint drámát). Ádám Ottó amikor a színházi előadást körülvevő „magyarázatok szövevényéről” beszél, feltehetően ezekre a jelenségekre is gondol, s az így manipulált, előkészített mai közönséget szembeállítja a színháztörténeti korok spontán befogadásra képes naiv közönségével.

### *Naiv és „preparált” néző*

A színház keletkezése idején valóban közösségi cselekvés volt, amelyben nem különült el egymástól színész és néző, játszó és befogadó személy. Ebben az időben (és még később is sokáig: a görög színházban, az Erzsébet-kori angol színházban) a színjátszás mélyen beágyazódik a társadalom életébe, annak szerves része. A görög nézőnek valóban nem volt szüksége a „magyarázatok szövevényére”, hiszen jól ismerte a mítoszt, amit drámaköltői feldolgoztak. Sőt,

nemcsak ismerte, magánéletében sem vonhatta ki magát a hatása alól. A görögség a mítosz világában él. A Dionüszosz-ünnepek, jóllehet kivételes, alkalmi rendezvények, a mindennapok részei, az élet szerves tartozékai. Csakúgy, mint a reneszánsz dráma virágzásának idején az angol színház vagy a commedia dell'arte olasz színháza.

Talán Thália különleges kegye, de inkább valószínű, hogy a társadalmi-történelmi feltételek kedvezése őrizte meg például Angliában máig - ha nem is az Erzsébet-korhoz hasonló, spontán színházfelfogást, de azt az öltözködésben és viselkedésben egyaránt megnyilvánuló természetességet, amellyel a szigetország közönsége ma is hétköznapjait folytatja a színházban: De a mai - színházi hagyományok szerencsés csillagzata alatt született angol néző sem azonos az egykori Globe Színház előadásain álldogáló közönséggel.

Ma valóban nem találunk a színházi élményt naiv, spontán módon befogadó közönséget, ha csak nem afrikai törzseknek akarunk színházat játszani. Mert a mai kor szintjén élő ember - ezt tudomásul kell vennünk - semmilyen élményt nem fogad be spontán módon, nemcsak a színházét. Agyunk ma „be van programozva” világméretű problémákkal, a létkérdésekben való döntés kényszerével és minden élmény akarva-akaratlanul az ekképpen „előkészített, preparált” szürkeállományon szűrődik át. Nem érhet bennünket - a színházban sem - olyan inger, amire nem rezonál egy korábbi élmény, amihez nem kapcsolódik reflexszerűen hétköznapjaink valamilyen közvetlen tapasztalata. És ez a jó. Éppen ez teheti ma a színházat újra társadalmi jelentőségűvé.

Ha napjainkban nincs is naiv színházi közönség, a színházra érzékenyen, egészségesen, spontán módon *reagáló* közönség ma is van. És ez a fontosabb. A reakció ugyanis már az élmény befogadásának eredménye. S ennek nemcsak az ösztönösség a tényezője, hanem a tudatosság is. Tudatformálás csak a tudat megmozgatásával és nem a kikapcsolásával lehetséges. Ezzel nem akarom az *élmény* szerepét csökkenteni, hiszen a legfontosabb tartalmak sem „jönnek át” a rivaldán, ha nem spontán, elementáris élmény hitelesíti őket. Olyan élmény, amelyre a néző képes ráhangolódni.

Lehet róla vitatkozni, hogy mit nevezünk spontán reagálásnak. Azt hiszem, ma sem tartaná senki eszményi nézőnek a peleskei nótáriust, pedig mintapéldánya lehetne a naiv, előkészítetlen nézőnek, aki felrohan a színpadra kimenteni Desdemonát Othello fojtogató karjai közül. Arról sem vagyok meggyőződve, hogy akadna rendező, aki különösképpen örülne, ha a nézők időnként felszólnának a színpadra, különböző tanácsokat adva a szerzőnek, mint például Shakespeare idején.

Ez nemcsak a társadalmi együttélés szabályainak megváltozásával magyarázható, hanem egy színházi konvencióval is, amely fetiszálta a színpad és a nézőtér közötti valóságos és képletes tér növekedését, színpad és nézőtér elszakadását. Kérdéses, hogy vajon ez okozta-e színház és közönség lényegi kapcsolatának megváltozását, de annyi tény, hogy ez a kapcsolat megromlott. Nevezhetjük „zavartnak, rossznak, világszerte sérültnek, nem természetesnek, nem spontánnak”, mint Ádám Ottó, a lényeg az, hogy világosan lássuk: az együttjátszás hangulati és cselekvési egységében feloldódó, morális tartalmú, közösségi színház egyszer s mindenkorra a múlté, s a feltámasztása utópia. (Noha Brook, Grotowski, a Living Theatre és a happening hívei hisznek ebben az utópiában.)

#### **A művészek önárulása**

Ádám Ottó fejtegetéseiből az derül ki, hogy a gyors változás színpad és közönség kapcsolatában a 20. században következett be, amikor is a művészet árulásnak esett áldozatul. Az árulás eszköze: a manipuláció. Ádám Ottó megállapítja, hogy „manapság . . . a művészetet magyarázatoknak olyan szövevénye veszi körül, amelynek hatása alól rem tudja kivenni magát semmilyen nézőréteg”. A továbbiakban arról ír, hogy ezt „a polgári társadalomban természetesen nagyon sok gazdasági és üzleti tényező határozza meg. A művészetet felvevő piac éppúgy meg van szervezve, mint minden más felvevő közeget, tehát ahogy a kapitalizmus manipulál a paccal,

ugyanolyan módon manipulál a művészetet felvevő közeggel is." De ha ez így van, akkor szándékban a művészet maga is a manipuláció eszköze lehet, s a művészi alkotásokat létrehozók maguk is részesei, sőt elősegítői a folyamatnak. Tehát nemcsak a művészet elárulatásáról van szó, hanem a művészek önárulásáról is.

Ebből a gondolatsorból az következik, hogy a művészetet szövevényként körülvevő magyarázatok eredetileg a polgári társadalomban üzleti érdekből létrehozott manipuláló alkotások magyarázatai. Fontos mozzanat ez, nem annak eldöntése miatt, hogy a tyúk volt-e előbb vagy a tojás, hanem azért, mert a mi társadalmi viszonyaink között is hasonlóképpen játszódott le a folyamat. Az ötvenes években köztudottan voltak olyan műalkotások, amelyek voluntarista módon jöttek létre, s ez természetszerűen magával hozta a művekre vonatkozó magyarázatok szövevényét is.

A jelenség behatóbb vizsgálata bővebb elemzést igényelne. Most csak arra kerestem magyarázatot, hogy a ma is gyakori fölösleges túlmagyarázgatás, esztétizálás, amit Ádám Ottó emut, milyen előzményekre vezethető vissza.

### *Elemzés vagy esztétizálás?*

Nagyon nehéz különbséget tenni esztétikai elemzés és esztétizálás között. A műalkotások, színházi előadások elemzése, értékelése még nem túlmagyarázgatás és esztétizálás. Goethe és Schiller levelezését, Lessing dramaturgiáját, Jovet feljegyzéseit, Sztanyiszlavszkij, Meyerhold, Tairov, Lunacsarszkij, Gordon Craig, Hevesi Sándor írásait, Dobroljubov tanulmányterjedelmű Vihar-elemzését, Artaud és Brecht tanulmányait feltehetően senki sem ítélné esztétizálásnak. Szándékosan említettem a felsorolásban egyszerre drámaíró, színészt, rendezőt, kritikus-esztétát, irodalompolitikust. Az elméleti tevékenység elszakíthatatlan része a színházi műhelymunkának, és semmiképpen sem minősíthető a közönség dezorientálását elősegítő zavarteltésnek. A színházművészet nagyjainak írásai nemcsak történeti dokumentumok, hanem eleven hatóerők is.

Igaz, divatos még néha az olyan rendezői vagy színészi „vallomás” is, amelyik, esetenként az interjú készítő riporter nem mindig hűséges tolmácsolásában, két mondattal akar „helyükre tenni” műveket, elméleteket, irányzatokat. A nagyképű önreklámozás, a felszínes tudálékosság, amely egy közhellyel helyettesíti a művek gondolati elemzését, valóban többet árt, mint használ, s csak arra jó, hogy - mint Ádám Ottó is írja - beavatottak privilégiumának láttassa a színházat. Egy-egy ilyen nyilatkozat után a néző főleg, ha az előadás élménye nem igazolja a preparált gondolatot - érthetően elbizonytalanodik.

Nem minősülhet azonban felesleges esztétizálásnak sem a színházművészet aktuális jelenségeit, irányait, törekvéseit összefoglaló, eredményeit általánosító, esztétikai normákhoz mérő színházelméleti tevékenység, sem a kritika. Az előbbire a színház holnapjának, az utóbbira a színház jelenének van szüksége.

- A kritika s ezen belül a színházkritika állandó viták tárgya. Sokan - nyíltan vagy kimondatlanul - tagadják a létjogosultságát. Színházak és kritikusok vitájától hangos világszerte a teátrumok tájéka. William Gaskill rendező és Arnold Wesker pár éve kitiltották a kritikusokat a londoni Royal Court színházból. Az angol kritikusok évenként kiosztott díjait ennek ellenére még egyetlen díjazott sem utasította vissza.

### *Manipulál-e a kritika?*

Nálunk is éppen a színházi szakmában jelentkezik leginkább a kritikátlanság és a kritikázhatatlanság igénye. A kritika veszélyes műfaj, főként írójára, de azért is, mert valóban eszköze lehet a manipulálásnak. A kioktató, tudálékos színibírálat, amely azt a látszatot kelti, hogy írója mindent tisztán és világosan lát, ellentétben a nézővel, aki nem érti, amit néz s magával a művésszel, aki azt sem tudja, hogy mit akart ábrázolni, aligha tesz jó szolgálatot a színház ügyének. Az esztétikai műszavakkal zsonglörködő, bonyolult fogalmazó, a lényegét szándékosan ho-

mályba burkoló színikritika céhen belüliek magánügyének tünteti fel a színházat, olyan ügynek, amelynek megértéséhez valamiféle elhivatottság, de legalábbis különleges képesség szükséges. Az ilyen kritika valóban manipulál.

De ha erre a reális veszélyre hivatkozva elutasítanánk magát a kritikát, megfosztanánk a színházat attól az egyetlen mércétől, amely mind a közönség, mind az alkotóművész oldaláról rögzíti a társadalmi „elvárásokat”. A színház éppúgy, mint bármely más művészet nem légtüres térben létezik, hanem minden korban a társadalom szellemi életének része. Ebben az értelemben sohasem volt, nemis lehetett szuverén. Ellenkezőleg: közösségi jellegénél, „nyilvánosságánál” fogva a művészetek közül mindig legélesebben vetette fel a társadalom ellentmondásait, akár vállalta, akár elutasította ezt a szerepet.

A színháznak társadalmi küldetésénél fogva szüksége van az önkontrollra, s ezt a feladatot teljesíti a kritika. A közönséget segíti az eligazodásban, a színházi előadás létrehozóit munkájuk értékelésében. A dezorientáció veszélyét felidézve a polémiától, a kritikusi szigortól féltetni akár a nézőt, akár a művészt, egyet jelent a színházművészet belterjességének elismerésével. Az objektív kritika, legyen bármennyire szigorú is, nem árthat sem a művészt, sem a néző lelki egyensúlyának. Ma már túl vagyunk azon a hibás gyakorlaton, amelyben a bíráló egyenlő volt a társadalmi vagy morális megbélyegzéssel, és adminisztratív következményekkel járt. Ez a helyzet védekezőállások kiépítésére kényszerítette az alkotóművészeket. A kritikára való sértődötten elutasító vagy éppenséggel ellenséges reagálás, amely - szerencsére egyre ritkábban - napjainkban is tapasztalható, feltehetően e régi reflexek továbbműködésével magyarázható.

Gyakran találkozni a nézettel, amely a kritikát a néző szemszögéből a színház propagandájának, a színház szemszögéből pedig az alkotómunka - értékítélet nélküli - elemzésének szeretné látni. Elismerve annak az ítéletnek a jogosultságát, hogy kritikáinkban nagyobb teret kellene kapnia mind az információnak, mind a színházi műhelymunka részletes és értő analízisének (mi e lap hasábjain szeretnénk erre maximális lehetőséget adni), nem feledkezhetünk meg róla, hogy értékítélet nélkül nincs kritika.

### **Gondolkodó néző**

Ha a kritika lemond az értékelésről, éppen ezáltal válhat a manipuláció eszközévé. Ádám Ottó megállapítása szerint a színészetet „kell olyan erőssé tenni; annyira, kimunkáltak intenzív-é, hogy saját ragyogásával átsüsse ezt a manipulált ködöt”. Ez igaz. De nem szabad elfelejteni azt sem, hogy a színész, a színházi előadás hiszen gondolatot, mondanivalót közvetít - maga is eszközévé válhat valamilyen manipulálásnak. A »kimunkáltan intenzív színész saját ragyogása« néha a leggaládabb, leghamisabb tartalmakat is képes elfogadtatni. Éppen ebben rejlik a színpad veszélyes képessége: a színészi egyéniség, a megjelenítés erejével azt is hitelesíteni tudja, ami hitel nélkül való. A kritikának egyeztetnie kell a dráma gondolatát az előadás gondolatával, tehát hatáselemzést kell végeznie. A néző is hatáselemzést végez, ha hajlandó végiggondolni a látottakat. 'A gondolkodó néző még nem manipulált néző. Attól, hogy ítélkezik és elemez, még lehet fogékony a színpadról feléje irányuló eleven életre. Ha az valóban. eleven élet és nemcsak annak jól sikerült utanzata. Miért lenne ellentétben az élmény spontán Itatásával a gondolkodásra készítető és gondolatokat kiváltó, állásfoglalásra, döntésre kényszerítő színház? Az előadás alatt méricskélő, véleményét sémákba fogalmazó néző és az élményt sokáig magában hordó, továbbgondoló néző között mégiscsak van különbség. (Az előbbi típus különben hivatásos kritikusnak épp olyan rossz, mint „egyszerű” nézőnek.)

A kritika objektív műfaj, nem a színház érdekvédelmi szervezete. A személyes indulatra szüksége van, csak a személyeskedő indulatra nincs szüksége. Elfoglaltságra nincs, elkötelezettségre van. Tarthatatlan az a túlzott tekintélytisztelet, amely ma már olyan szélsőségeket teremt, hogy nemcsak egy rendezői felfogás bírálata vált ki furcsa reakciókat, hanem egy-egy színészi alakításé is. Egy olyan színész például, aki egymás után öt szerepében kitűnő volt, de a ható-

dikban - hogy, hogy nem - rossz. Ha a kritikus ezt megírja, gyakran sandán néznek rá, ez pedig egyetlen egy dologra jó: a többre serkentő energiák kikapcsolására. Még pontosabban: arra, hogy akit egyszer zsenivé kiáltottak ki, az tekintet nélkül a pillanatnyi formára vagy a tartós visszaesésre örökösnek érezze ezt az állapotot. Mi a manipulálás, ha ez nem?

### ***Kegyetlenség és humánus***

Ádám Ottó azt írja cikkében, hogy színpad és nézőtér kapcsolata „jelenleg zavart, rossz, világszerte sérült, nem természetes és nem spontán”. Az általa említett példák (Grotowski, Living Theatre, „guevarista” színház, Weiss, Brook, kegyetlen színház) kísérletek a gondok megoldására, színház és közönség újfajta kapcsolatának megteremtésére, helyesebben az egykori kapcsolat helyreállítására. Közös bennük, hogy a lázadó, értékeket, formákat nem tisztelő, a direkt politizálástól, a közönség provokálásától, sokkhatásoktól vissza nem riadó színházban keresik a kiutat. Meglehet, hogy Grotowski Artaud-n alapuló mágikus színháza, színpadból szószéket csináló „guevarista” színház, Weiss „száraz” dokumentarizmusa, Brook rituális színháza átmeneti megoldás vagy még annyi sem: lehetőség. Annyi biztos, hogy formailag máris sok újat hoztak, s ez a hatás megújíthatja a színházművészet forma-kincsét.

Ádám Ottó ettől a módszertől eltérően az évszázados értékek megőrzésében és továbbvitelében, „a színháznak mint a színjáték házának fenntartásában” látja a megoldást. Az előbbieket a valóság kegyetlenül őszinte bemutatását, Ádám Ottó a kegyetlenség ellentétéként a felmutatott humánusot tartja üdvöztetőnek.

Nem tudom, melyik színházi módszer az előbbre való, nem is hiszem, hogy elméleti úton lehetne dönteni ezt az alternatívát. De abban biztos vagyok, hogy az őszinteség korunk igazi humánusának alapja. S ha őszinték akarunk lenni, vállalnunk kell a valóság szépítés nélküli ábrázolását.

Minden manipulálás a valóság letagadásával kezdődik.



## *A drámai művektől - a műdrámáig*

Kinek jutna eszébe rendeleti úton betiltani a művirágkészítést? Értelmetlen ötlet, amelynek megvalósítását nemcsak a tisztas művirágkészítő kisiparosok tartanák megélhetésük elleni mérenyületnek, de a színpadi kellékesek, jelmeztervezők, sőt talán még az iskolai szemléltető eszközöket felhasználó tanárok is. De mi lenne, ha tavasszal a kertészek palánták helyett csupa művirágot ültetnének az ágyásokba, ha holnaptól a szerelmesek valamiféle új divat parancsára illattalan, halott művirágcsokorral köszöntnék kedveseiket? Igaz, hogy a művi kertészkedésnek hála, jövő februárban is orgonabokrok közt sétálnánk, s egész évben nyílna a látszathóvirág, mégis képtelen és elszomorító lenne ez a távlat.

Képtelen és elszomorító még akkor is, ha egyelőre csak néhány parkban kísérleteznek vele. Az idén például - Thália kertjében.

A címmel már vallottam, kár tovább kerülni a sajnos túlságosan is forró kását : a szezon műdrámáiról szeretnék szólni.

Amikor ezek a sorok megjelennek - még tart a szezon. Amikor írom őket - még szinte a derekán járunk. Remekművek cáfolhatnak rá minden soromra, amely általánosít. Éppen ezért szeretném előrebecsátani, hogy indulatos megjegyzéseimet konkrét tapasztalatokra alapozom, s ezekből vonom le a tágabb érvényű, tendenciákra utaló megállapításokat is, amelyek érvényét, merem remélni, a konkrét tartalom dönti el, s nem az, hogy természetesen léteznek másféle jelenségek, másféle tendenciák is; hogy nem kizárólag művirágok - azaz műdrámák nyíltak az idén sem Thália kertjében. De nem kellene különösebb botanikai - dramaturgiai - ismeretek ahhoz, hogy felfigyeljünk rá, mennyire elburjázott színpadjainkon a művirág, a műdráma.

Nem hiszem, hogy a szakirodalom pontos határt vonna a drámai mű és a műdráma között. Ennek az oka felettebb egyszerű: a drámatörténetben csak a drámai műveknek van helyük. Azok a műdrámák, amelyek ebben a szezonban színpadra kerültek, feltételezhetően ugyancsak nagyrészt hamar kiostálódhatnak még a színháztörténetből is. Nagyrészt, de nem kivétel nélkül. Bruckner *Angliai Erzsébeta* például - bár a műdrámák minden kritériumával rendelkezik - színpadtechnikai újításai és a darab adta szereplehetőségek révén már majdnem négy évtizede szilárdan tartja a maga szerény és periférikus színháztörténeti helyét. Ugyanakkor vannak darabok, amelyek már a bemutatás pillanatában bizonyíthatóan kívül esnek mindenfajta szelektív szakmai emlékezet határain.

Mi jellemezte - véleményem szerint - az idei évad kudarcait? A drámai igény és a drámai *közölnivaló* megbomlott aránya, fordított kapcsolata. Hogy az évad bemutatóinak többsége nem egy megszületett műnek (vagy legalább megfogalmazódott mondanivalónak, egy már létre-jött közlési igénynek) biztosított színpadot, hanem fordítva: egy a priori színházpolitikai igény vagy elképzelés jegyében születtek a drámák. Ez a tendencia elvben még teremtő és termékeny kapcsolatot is sejtethetne, hiszen a jó drámaíró maga is a kor, a társadalom, a közönség - szűkebb értelemben a színház - megrendelésére fogalmazza meg az őt feszítő drámai gondolatokat, veti papírra a maga vízióját.

A pályázat, a szerződés, sőt (horribile dictu) az évforduló vagy az anyagi siker reménye csak alkalom lehet a művészi vállalkozásra, de nem annak kiindulópontja. A Művelődésügyi Mi-

nisztérium legutolsó, nem korszakalkotó, ám nem is eredménytelen drámapályázata a legkülönbözőbb írói törekvések számára vált ösztönző alkalommá, anélkül, hogy feladatmegoldásra - jeles dolgozatra - biztatott volna bárkit. Ugyanezt már kevesebb meggyőződéssel mondhatnánk el az évfordulós premierekről. (Igaz, hogy ezek értékelése csak egyenkénti elemzéssel képzelhető el, ám ennek során nyilvánvalóan differenciálódna az is, hogy hol született eredeti igényű és értékű alkotás, hol minősíthetjük az író vagy a színház vállalkozását akár a legjobb szándékú penzum-teljesítésnek.)

Nem a drámák, illetve bemutatók társadalmi ihletése, a korigények teljesítése ellen szólunk, amikor a műdrámák veszélyét szóvá tesszük, hanem éppen ellenkezőleg: például Gabányi Árpád *Aba Sámuel király* című drámájának felújítása. Nem vagyok színházi bennfentes, de megpróbálok több változatban elképzelni a vállalkozás kulisszatitkait. Az első változat: a rendező vagy dramaturg ráérez egy valóságos, társadalmi, közösségi vagy individuális problémára. Megfogalmazódik benne egy izgalmas drámai gondolat. Ha író lenne - tollat fogna. De mivel „csak” színházi ember, végiggondolja korábbi olvasmányélményeit, s egyszerűen felkiált: heuréka! Hiszen ezt fejezi ki Gabányi Árpád *az Aba Sámuelben!* És a következő héten - hónapban -- megkezdődnek a próbák. A magyar irodalomnak ez a remekműve nem maradhat felfedezetlen... Jelen esetben ez ellen a változat ellen szól a bemutatott darab aktuális eszmeiségének teljes hiánya. A második változat: a *Mózes*, a *Czillei és a Hunyadiak* sikere, a *Csák végnapjai* vitája, a *Tigris és hiéna* meglepetést keltő érdekessége felébresztette a József Attila Színházban is az aranyásó szenvedélyt. És nekiálltak az Angyalföldön is hagyományt kutatni. Sajnálatos pech, hogy nekik már csak egy Gabányi jutott . . .

Elképzeltető, hogy a jövő évadban egy következő színházban ezzel a tisztos, felfedező szándékú könyvtári bűvárkodással is értékesebb gyöngyszem kerül a hálóba. De magát a módszert az sem fogja igazolni, pontosabban csak akkor, ha a kibányászott dráma alkalmassá válik arra, hogy *aktuális igazságtartalmánál* fogva kifejezze a rendező saját korához szóló saját gondolatát. Ebben az esetben viszont a munkafolyamatnak a bemutatót megelőző része esetlegessé válik: a lényeges, a szuverén, élő színpadi igazság.

Igaz, van létjogosultsága a színpadi múzeumnak is. Néha érdemes elfelejtett alkotásokat egyszerűen megmenteni az utókor számára. De az ilyen drámai mentőakciók súlyát soha nem a szándék adja meg, mindig az eredmény. Az eredmény pedig legjobb esetben is a megmentett mű időtlen és időszertű értékének, színvonalának és akusztikájának szorzata. Nem a szándékot, hanem az eredményt kárhozzátjuk például a drámai tehetségnek is elsőrendű Sarkadi Imre érdektelen, rossz egyfelvonásosának, A prófétának előbányászásakor sem.

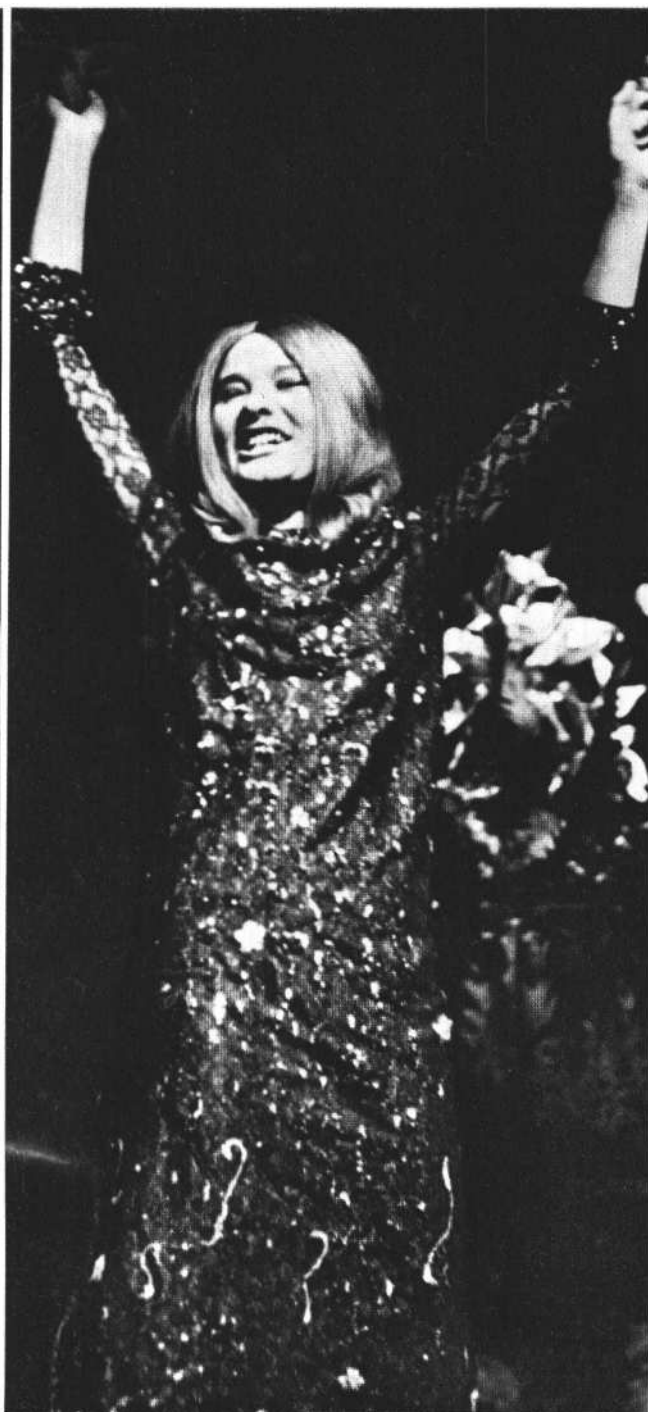
A műdrámák csokrában a legszembetűnőbbek azok, amelyek élő anyagból kárhoztattak szintetikus létre: az idej évadban a regénydramatizálások. Igaz, általános érvényű szentenciával még ezt a műfajtalannal műfajt sem lehet kitagadni a színházi világból. Mert mit is szólna hozzá Gautier Margit, akinek haldoklása oly sok színpadon lett már világsiker? És mit szólnának a Dumas-nál klasszikusabb klasszikusok, mint Dosztojevszkij vagy a modernek közül például a regénydramatizálásával, pontosabban dramatizált regényével is világsikert arató Franz Kafka? A színpadon minden lehetséges. Feltéve, hogy megvan hozzá a mondanivaló és a tehetség aranyfedezete. Még szerencsés regénydramatizálás is.

Ám a színháztörténet példatárában mégis a kudarcok vannak többségben. Örök kísértés? Kétségtelenül az. Majdnem olyan járványos, mint a megfilmesítésé. Ám a prognózis a regények utóéletét fenyegető kétfajta műtét közül a színházi változatban aggasztóbb. A dráma anyaga, szervezete, a színpad vérkeringése, a tapasztalatok szerint még inkább kiveti magából az epikát, képtelen annak (idegen) értékeit asszimilálni.

Az idej szezon eddig három különböző jellegű regényadaptáció kudarcával szolgált példaként. Kettőnél magát a szerzőt terheli - különböző mértékű - irodalomtörténeti felelősség, a harmadik átdolgozók áldozata. A Krúdy-premiert tulajdonképpen nem kevesebb jogcímmel sorolhatnánk a műdrámák előző típusához is. Alighanem ezt is a hagyománykeresés egyébként



GABANYI ÁRPÁD: ABA SÁMUEL KIRÁLY (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ)  
KALÓ FLÓRIÁN (GELLÉRT PÜSPÖK> ÉS MÁDI SZABÓ GÁBOR (ABA SÁMUEL)



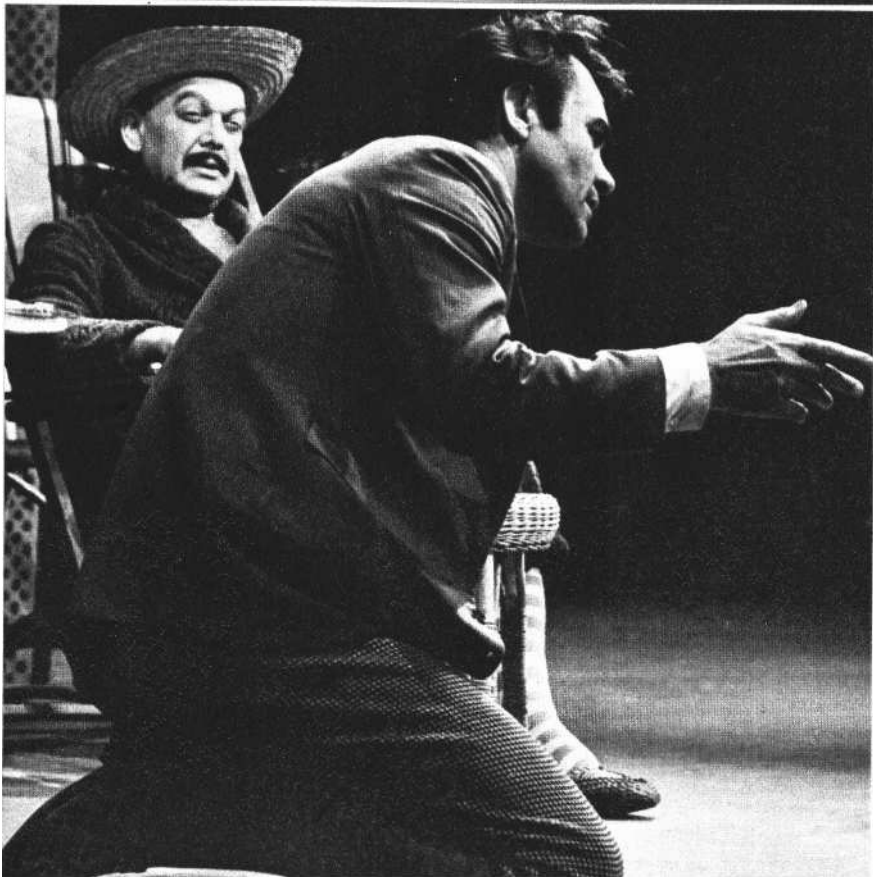
VÉSZI ENDRE: ÜVEGCsapDA (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)  
KÁLLAI FERENC (CSERE GÁBOR) ÉS TÖRŐCSIK MARI (ZozÓ)



BRUCKNER:  
ANGLIAI  
ERZSÉBET  
(VÍGSZÍNNÁZ)  
RUTTKAI ÉVA A  
CÍMSZEREPEBEN



SÜKÖSD MIHÁLY: A  
KIVÜLÁLLÓ  
(VIGSZÍNHÁZ)  
BITSKEY TIBOR  
(VANCSURA) ÉS PAP  
ÉVA  
(VANCSURÁNÉ)



BÁSTI LAJOS  
(PRÓNAY)  
És BITSKEY TIBOR

tiszteletre méltó, de sokszor rossz irányban tapogatózó szándéka segítette a Vígszínház színpadára. S mivel itt a dráma - némi dramaturgiai beavatkozástól eltekintve - egy klasszikus elbeszélő gyengén sikerült műveként maradt az utókorra, inkább a tehetségek természetéről érdemes csak szólni. Arról, hogy lehet valaki ragyogó novellista anélkül, hogy a világot összeközzésekben, drámában látná.

Illés Endre legutóbb egy interjú alkalmával beszélt a SZÍNHÁZ-ban arról, hogy vitathatónak érzi a színházak dramaturgiájának azt a módszeres kutatószolgálatát, amellyel az aktuális könyv-, regény- és novellatermést figyelik: hol bukkannak benne érdemes drámai lehetőségre. Mert nem minden regényíró-tehetség képes a színház más számrendszerében való közlésre, a színháznak pedig joga van nem irodalmat, hanem színházat követelni.

Akkor még Sükösd Mihály *A kívülálló* című drámájának bemutatója előtt voltunk. Az azóta lezajlott premier szomorúan igazolta a tételt: Sükösd izgalmas pszichológiai kisregényéből érdektelen alkalmi színpadi termék, tipikus műdráma született. *A kívülálló* - regényben - egy aktuális társadalmi magatartástípus, egy pszichikai fejlődés pregnáns és meggyőző analízise. Vancsura Mihály alakjában az intellektuális fölénytelenség takarózó, minden kompromisszumot igazoló és egyre mélyebbre zúlló kollaboráns-jellem ölt testet, nagyon is jellegzetes és a probléma kifejezéséhez adekvát történelmi körülmények között. A színpadi változatot viszont a tízenkilences évforduló aktualitása ihlette, s ennek következtében a háttérrel állította premier-planba. A premier-planba állított háttér pedig másfajta törvényeket szabott a hősöknek is. Vancsura figurájának csak a kontúrai maradtak meg, jelleme - és így létének, magatartásának kulcsproblémája - áthangelődött. A „kívülálló” spiclivé zúllott, akinek cselekedetei valóban nem is érdemlik meg a pszichológiai elemzést. S mivel a kisregény drámai magja ily módon elsikkadt - a színpadi mű a történelmi erők ütköztetésével, az osztályharc körvonalaival kívánta volna helyettesíteni a drámát. De mivel az efféle tabló színpadi hatásában már a rendező is joggal kételkedett, kénytelen volt tovább tágitani a regényadaptáció kereteit. Az egyik irány legalább a tényleges drámai lehetőségek irányába mutatott. Ide sorolnám Vancsura és Szíjjártó vitáját, amelyben a besúgó a felelősségtől menekülve kettős szerepre kényszerül: egyszerre szeretné lépre csalni és megmenteni áldozatát. A másik tendencia sokkal veszedelmesebb: ez a színpadi külsőségek túlhajtása, a szó legszorosabb értelmében véve görögötüzes hatáskeltés, amelynek dramaturgiai skálája a fehéreneműk látványának nem túlságosan magasrendű komikumától, a túlvilágról a realista színpadra idézett kísértet-hős sorsának tragikumáig ível. Kétségtelen, hogy *A kívülálló* sorsáért a drámaírás iskoláját megkerülő elsődrámas szerző, Sükösd Mihály is felelős, de előadás közben mégis a színpad törvényeit hivatásszerűen sokkalta jobban ismerő rendező tévedését kárhoztattuk.

Felmentést az író csak ott érdemel, ahol örökségével sáfárkodtak rosszul. Hemingway *Akiért a harang szól* című klasszikus regényeposzájának eredeti színpadi adaptációját nem ismerve, csak a Thália Színház bemutatta változatra hivatkozhatunk. Ezúttal a hősök deheroizálásának, a mozgalmon belüli ellentmondásoknak előtérbe állítása sejtetni engedi a mű aktualizálásának és aktualitásának tendenciáját, tartalmát. Ez a törekvés azonban mintha nemcsak a regényen, a színpadi alkotáson is kívül esne: Robert Jordan regénye szinte ettől függetlenül zajlik a színpadon. Regénye, mondtuk, s nem drámája, mert az amerikai sorsának tragikuma nem a tragédiák törvényei szerint bontakozik ki, hanem csak mint egy hősköltemény illusztráció-sorozata jelenik meg. A mű epikus jellegének nyílt vállalása a színpadi narrátor szerepeltetése, aki nemcsak a cselekmény menetét, de helyszínét, körülményeit és hangulatát is kommentálja. Szövege részint olyan információkat fejez ki, amelyről, ha drámát látunk, a cselekmény s a dialógus közvetítésével értesülünk; részint olyan érzelmi elemeket fogalmaz meg a regény szövegére támaszkodva, amelyek szavak nélkül kell hogy megszülessenek, részint a színpadon, részint a nézőtérben.

A regény-adaptációk felsorolt variációi korántsem ölelik fel az irodalmi ihletésű színpadi alkotások körét. Folytathatnánk a felsorolást bevallottan könyvtárban született drámák említésével vagy leplezetten derivált, köztulajdonba került irodalmi motívumokból épült eredeti művekkel.

Míg az előbbinél az író a modern drámai hagyományok szerint szinte hivalkodva vállalja a maga klasszikus ihletőjét, s az eredeti mű hőseit telepíti át korunk megváltozott és mégis rokon világába, az utóbbinál a néző maga állíthatja össze az elődök bibliográfiáját. Vészi Endre üvegcsapdjánál *ez* a bibliográfia Phaedrától Pirandellóig ível, s csak a drámát alkotóelemeire bontva találja meg Darvas, Thurzó, Németh László és Illés Endre régebben látott műveinek ihlető nyomát. (Én legalábbis nehezen tudtam emlékezetemből elhessegetni a *Részeg eső*, a *Hátsó ajtó*, a *Szörnyeteg* és a *mostoha* megfelelő motívumait.) Tévedés ne essék, a felsorolást nem valamiféle el nem követett plágium bizonyítékának szánom, inkább csak jelezni szeretném a másodlagos színpadi művek ébresztette asszociációk körét: ahol az eredeti írói mondanivaló, a szuverén színpadi vízió és a kettő ötvözetéből megszilárdult művészi hitel hiányzik, ott a lemeztelenített munkafolyamat, a kiagyaltság nagyon könnyen csábítja akaratlanul is járt utakra a szerzőt, s kergeti azok nyomába a nézők emlékezetét.

Új problémák sorát vetné fel, ha nyomon követnénk azt is, hogyan kerekedett egy-egy valódi drámai lehetőségből vagy csak ötletből, ha már nem is egész estét, de legalább egy felvonást betöltő játék - például a drámai tehetségéről már korábban számot adó Görgey Gábor, sőt Karinthy Ferenc műhelyében is. Görgey újabb abszurdjai elszomorítóan példázzák, hogy egy szál valódi virág még nem tesz illatossá egy egész művirágcsokrot . . .

Úgy érzem, a felhozott példákban nem kell, sőt nem is szabad következtetni: túlságosan lehangolóak és alighanem igazságtalanok lennének a következtetések. Hiszen azért az idén is kihajtottak Thália kertjében a valódi virágok: megszületett Szakonyi Károly gondolatébresztő drámája, az *Ördöghegy*. Bemutatásra került a Nemzeti Színházban Dobozy Imre izgalmas *Eljött a tavasza*, Szolnokon ösbemutatón láttuk az évad legtalpraesettebb, legtalálhatóbb komédiáját, Fehér Klára *Csak egy telefonját*. Kecskeméten pedig Raffai Sarolta bizonyította be második drámájával, hogy nemcsak mondanivalója, de drámai érzéke is izgalmas folytatást ígér.

S ha mindezek pozitív tapasztalatait mellőzve a sikertelen drámai vállalkozásokról írok, s azokat tapintatlan tollal műdrámáknak minősítem, művirághoz hasonlítom, könnyen érveim ellen is fordítható a kép. Hiszen a színpadon igenis helye van a művirágnak! Nem a való kell, hanem annak égi - és földi - mása. Színpadon minden jogosult, a művirág és a műdráma is. Az elfelejtett, kiegészített töredék, a regényadaptáció és az előregyártott irodalmi elemekből épített kulissza. A dogma nélküli színházi alkotómunka kizárólag Kazinczy Ferenc dogmáját ismeri el: „Jót s jól, ebben áll a nagy titok . . .”

Mégis, úgy érzem, hogy mindaz, amit a műdrámák ellen, a drámai művek védelmében elmondtam, egy meglevő s nem veszélytelen tendenciára utal. De őszintén kívánom, hogy még ebben az évadban vagy a következőben halomra dőljenek érveim, s akadjon olyan író, rendező, aki a műdrámáról is elhitheti, hogy igazi.

De addig - maradjunk inkább a valódinál.



# *A magyar színművészet fejlődésének lehetőségei*

## *A Színházművészeti Szövetség közgyűlése*

Az 1969. március 31-én a Fészek Klubban tartott III. közgyűlés munkájában a Szövetség 382 tagja közül 228-an vettek részt. Vendégként jelen volt az MSZMP Központi Bizottsága, a Művelődésügyi Minisztérium, a Szakszervezet képviselője, valamint számos színikritikus.

*Kazimir Károly* főtitkári beszámolója először azokkal a kérdésekkel foglalkozott, amelyek a Szövetség második közgyűlésén, 1966-ban az érdeklődés előterében álltak (a színházi válság, az új szerződötetési rendszer, a nemzetközi kapcsolatok stb.) és amelyekről lapunk márciusi számában számos színházvezető kifejtette véleményét.

Az alábbiakban néhány részletet közlünk *Kazimir Károly* beszámolójából színházi életünk mai problémáiról.

„Szövetségünkben kimondva, nem kimondva, a körülöttünk levő hatásokra figyelve, más és más vitatémákkal megütközve, lényegében a színházi profil kérdését feszegetjük, amely mögött azonban rész-ben szervezési, részben gazdasági, de legnagyobb részt eszmei kérdések ütköznek meg, vagy kerülgetik egymást ...

Meg lehet-e alapvetően változtatni színházi szervezeti felépítésünket? Sokat beszéltünk erről a Szövetségben. A végső szót ebben a kérdésben természetesen nem tudjuk kimondani. Egy azonban biztos. A jelenlegi struktúra helyére gyökerében mást állítani nem látjuk célravezetőnek. Ami önként adódik a beszélgetésekben, hogy különböző, egymást értő társulások jöjjenek létre, ahhoz egész egyszerűen már a számok törvénye alapján sincsenek meg a szükséges feltételek. Szocialista színház-kultúránk eddigi tapasztalatai kizárttá tesz-

nek mindenfajta magánvállalkozásra való törekvést. Ugyanakkor felhívjuk a figyelmet azokra a meglévő lehetőségekre, amelyeket például a szerződötetési rendszer be-vezetése biztosított, és amelyekkel megítélésünk szerint még mindig nem élünk eléggé. Egy szabadjára engedett szelekció tömegében tragikus sorsokat eredményezne és feltétlen visszaesést színikultúránk egészében ...

Elismeréssel kell szólni arról a reális látásmódról, amellyel a Művelődésügyi Minisztérium meg akarja oldani a vidéki színház-szervezet korszerűsítését. Fontos felismerés, hogy »az élő színház más élményt nyújt, mint a képernyő, de csak abban az esetben, ha a színházszervezés, a magas művészi színvonal az élő színházi produkció sajátja«. Logikusan következik ebből, hogy a színházak művészi színvonalát az elkövetkező években hatékonyan emelni kell. Döntő mértékben ez úgy érhető el, ha csökken-tik a feladatok mennyiségét még abban az esetben is, ha ez valamelyest a nézőszám csökkenését is maga után vonja ...

Valamennyi színház székhelyi előadásait, előadásszámát jelentősen csökkenteni kell 160-240 előadásra. Ezzel csökken a bemutatók száma, és növekszik az egy-egy produkcióra fordítható időtartam. Ki kell fejleszteni a vidéki színházak úgynevezett több állomáshelyes működési rendszerét: a színház székhelyét repertoárja lejátszása után elhagyja és azt még 2-4 helységben is lejátszsa. (Pl. Kaposvár 160 székhelyi előadás mellett Nagykanizsán, Zalaegerszegen, Dombóvárott esetleg egyhuzamban játssza el teljes műsorát.) ...

Természetesen ezek a javaslatok figye-

lembe veszik társadalmunk anyagi helyzetét, és nem számolnak az állami támogatás szintjének jelentős emelésével. Ugyanakkor számít az állandó színházzal nem rendelkező megyéknek anyagi segítségére."

Kazimir Károly örömmel nyugtázta, hogy a megyei vezetők felelős nyilatkozata szerint 1972-re állni fog az új győri szín-ház.

Részletesen foglalkozott a főttkári beszámoló a tervezett új Nemzeti Színház kérdésével.

„Színházművészetünk pillanatnyi kedvező periódusa veszélyben forog azonban, ha nem sikerül az elkövetkező években minden ismert, valóságos problémával együtt, az új, jelentős színpadtechnikai kor-szerűségi követelményeknek is eleget tevő Nemzeti Színház felépítése. Az egyéni s színházi törekvések, amelyekről fentebb beszéltem, a tehetségek feszítő ereje, az újabb tehetségek jelentkezése - hiszen köz-tudott, hazánk milyen gazdag tehetséges művészekben - mondatja velünk: előre vetíti árnyékát a művészi szárnyalás, az ön-kifejezési lehetőség hiányából eredő, ön-és társulati szellemet pusztító rossz hangulat...

A Nemzeti Színház funkciója ... módosult. Ma már nemcsak a Nemzeti Szín-házra hárulnak azok a nyelvnemesítő fel-adatok, küzdelem az önálló nemzeti drámáért, a nemzeti játéktípus megteremtéséért, amelyek akkor nehezdedtek rá, mikor egyedül képviselte hazai színházkultúránk ügyét. De hagyományait tekintve, mégis a legjelentősebb színházunk, és önálló épületének tető alá jutása nemzeti ügy ma is, mint volt a múltban. Illő tisztelettel és felelősséggel kérdezzük és javasoljuk: miért nem lehet országos üggyé válnia az új Nemzeti Színház felépítésének, hiszen hasonló törekvéseket, társadalmi hozzájárulásokat tapasztalunk sportpályák építésénél is. Milyen virágzása következne be a színházművészetünknek, a tehetségek kibontakozásának, ha az új épület megnyitása után felszabadulna a jelenlegi Nemzeti Színház, a Katona József és a Petőfi Színház is. Amint látjuk, társadalmi valóságunk

tól elválaszthatatlan színházművészetünk fejlődése. Bízunk abban, hogy kérésünk meghallgatásra talál. Hiszen egyet akarunk! Bármilyen döntés születik is azonban, ígérhetjük, hogy erőfeszítésekben a jövőben sem lesz hiány. A magyar szín-művészet legkiemelkedőbb alakjai mindig tudták társadalmi kötelezettségüket."

Kazimir Károly megfelelő teret szentelt a 440 fővárosi és 380 vidéki színész anyagi és szociális problémáinak, és kitért a 150 szerződés nélküli művész helyzetére is.

Beszámolója befejező részében érintette a commercializálódás kérdését, és megállapította, hogy noha ez a tendencia távolról sem vált uralkodóvá, veszélye létezik, reális.

A főttkári beszámoló vitájában először *a vidéki színházakról* esett szó. Az első felszólaló *a Déryné Színház jövőjéről* beszélt. Szalai Vilmos, a társulat igazgatója vitakozott a színház megszüntetését javasoló kritikusokkal, és hangsúlyozta, hogy a tele-vízió nem helyettesíti vagy pótolja az élő színházzal való közvetlen kapcsolatot. A beszámolóban szó volt a vidéki színházak tájékoztatásainak csökkentéséről. Ehhez kapcsolódva kijelentette, hogy át tudnának vállalni tájhelyeket azoktól a vidéki színházaktól, amelyek a több állomáshelyes működési rendszerre térnek át.

A vidéki színházi élet egy sajátos vonatkozásával, *a vidéki operatársulatok jövőjével* foglalkozott Taar Ferenc hozzászólása. A több állomáshelyes működési rendszer a vidéki operatársulatoknak is jelentős segítséget ad, mert kiterjeszti hatósugarukat.

*A magyar dráma ügye* két hozzászólásnak volt témája. Dersi Tamás megállapította, hogy színházainkban jelentősen meg-nőtt a magyar drámák részaránya. Tíz év alatt hatszerezésre emelkedett az évadonként bemutatott magyar drámák száma. Ugyanakkor felhívta a figyelmet drámairodalmunk korábbi évszázadaira és a még mindig rejtőzködő kincsekre. Véleménye szerint a legtöbb színház dramaturgiáján nem elég szakértelemmel folyik a kutatómunka, és a választásban sok az esetlegesség.

Benedek András az új honoráriumrend-

szert bírálta. A 4-12 százalékgig terjedő tiszteletdíj lehetősége a gyakorlatban azt jelenti, hogy a színházak igyekeznek takarékoskodni és a lehető legkevesebbet fizetni. Javasolta, hogy tegyék lehetővé a „virmanolást”, tehát a magyar drámák bemutatására szánt összegeknek egy más rovatban való felhasználását.

A *színészutánpótlás* kérdésével foglalkozó „rögtönzésével” nagy tetszést aratott Szirtes Ádám. Véleménye szerint a Főiskolára több munkás- és parasztszármazású fiatal kellene felvenni. Megjegyezte, hogy a divatba jött szavaló- és előadóesteknek főleg az az oka, hogy a színész a színházában nem jut hozzá a művészi beteljesüléshez.

Az *állástalan színészek helyzetéről* Kéry Edit szólt. Jelenleg 130 nő és 20 férfi szeretne szerződést kapni. Figyelmeztetett arra, hogy évtizedek óta rossz a nemek aránya a főiskolai felvételeknél, ugyanis a statisztika azt bizonyítja, hogy a színházaknak kétszer annyi férfire van szükségük, mint nőre, és a főiskola mégis nagyjából azonos számú lányt és fiút vesz fel.

Az *Egyetemi Színpad helyzetéről* Surányi Ibolya beszélt. Sokan kritizálják a színpadot, hogy miért nem marad meg az egyetem falai és az öntevékenység határai között. Elmondotta, hogy a társulat nem akar versengeni a színházakkal, és népszerű rendezvényeik, melyeken vidéki és fővárosi művészek lépnek fel, olyan igényt elégítenek ki, amellyel más társulatok nem foglalkoznak. Kár lenne, ha ezeket a nyilvánosság kizárásával rendezhetnék csak meg. Fontos missziót teljesítenek előadóestjeikkel, melyeken már számos fiatal vidéki művész is bemutatkozhatott a fővárosi közönségnek.

Kevésbé ismert témáról, a munkásszálások lakói előtt játszó színészek *pódiumjátékairól* számolt be Horváth Árpád. Főleg szerződés nélküli művészek közreműködésével 55 ezer néző előtt eddig már 500 előadást tartottak. Dramatizálásaik fő célja, hogy felkeltsék ennek a vidékről elszármazott új munkásrétegnek az érdeklődését a könyvtár és a színház iránt.

Az MSZMP Központi Bizottságának üd-

vözetét dr. Óvári Miklós tolmácsolta. Felhívta a közgyűlés figyelmét arra, hogy az igazi művészetet a közönséggel való állandó kapcsolat jellemzi. A művész csak akkor tud együtt élni a közönséggel, ha ismeri a társadalmi problémákat. A párt politikájában már hosszú évek óta megvalósul a szavak és a tettek egysége. Ennek eredménye, hogy szellemi életünk nyugodt is és élénk is. A párt és a művészek kapcsolatát a kölcsönös bizalom és megértés jellemzi. A szellemi élet élénkségét az egymást követő alkotó viták és az újránti fogékonyság bizonyítja.

A Művelődésügyi Minisztérium vezetőinek jókívánságait dr. Orbán László miniszterhelyettes adta át a közgyűlésnek, és elismeréssel szólt az elmúlt három esztendő művészi eredményeiről, különösen a magyar dráma fellendüléséről. Ez mindenekelőtt annak következménye, hogy, a jelenlegi kedvező légkörben megnőtt az alkotókedv. A Szövetség éljen az új gazdasági mechanizmus adta lehetőségekkel. Ami a demokrácia továbbfejlesztését illeti, a Minisztérium igényli és méltányolja ezt a tevékenységet.

A Szövetség új, huszonöt tagú elnöksége: Ádám Ottó, Berényi Gábor, Barlay Gusztáv, Benedek András, Both Béla, Feleki Sári, Kazimir Károly, Komlós Juci, Lenkei Lajos, Major Tamás, Marton Endre, Miklós Klára, Rádai Imre, Rátonyi Róbert, Ruttkai Ottó, Solti Bertalan, Sulyok Mária, Szinetár Miklós, Valentin Ágnes, Vámos László, Várkonyi Zoltán.

Elnök: *Sulyok Mária*, főtítkárs: *Kazimir Károly*, ügyvezető titkárs: *Valentin Ágnes*.

# magyar játékszín

GÁBOR ISTVÁN

## Szegedi Játékszín

Kamarahelyiségét Játékszínre keresztelte át az idén a Szegedi Nemzeti Színház, és a műsorból kiviláglik, hogy a névváltoztatás nem csupán formáság volt. Az idei szezon programja: *Bánk bán*, *Ez fantasztikus!*, *Koktél hatkor* (T. S. Eliot), *Lulu, játszik a család* (Gyárfás Miklós), *Játékok életre-halálra* (Hubay Miklós). A műsor nyomán a szándék is jól követhető: a magyar klasszikus után a Rostand-történetből szerzett musical, majd a klasszikusnak beillő angol költő modern drámája és a két új magyar bemutató között karácsonyi könnyedség (Lulu), ahogyan ez minden vidéki színházban szokás.

Bizonyára lehetne ennél jobb programot is összeállítani, de rokonszenvesebbet, népszerűbbet aligha. Van benne klasszikus dráma, zenés játék, tragédia, vígjáték. Megtaláljuk azokat a kisebb-nagyobb emelőket is, amelyeknek segítségével eljuthat a közönség az igényesebb szín-ház régióiba. Lehetőséget ad a színésznek, hogy

többféle műfajban próbálja ki erejét és tehetségét, jó alkalmat nyújt a rendezőnek jellegzetes kamarastílus, bensőségebb játék kidolgozására.

Maradjunk talán a színészi lehetőségeknél. Szabó Kálmán, Demjén Gyöngyvér és Miklós Klára nevét említem példaként, rajtuk bizonyítva a Játékszín erényeit, a vállalkozás hasznát.

Szabó Kálmán először is újrafogalmazta, robusztus erejű, kokárdás hősből gondolkodó államférfiúvá alakította át Bánkot, azután az *Ez fantasztikus!*-ban eljátszott egy vándorkomédiást, aki maga sem hiszi, hogy valaha igazi színész volt, végül Eliot drámájában a konvenciók béklyóiban vergődő tisztas angol úrról adott finom, jellegzetes képet. Hozzá hasonlóan változatos színkálát mutat Demjén Gyöngyvér idei szereplése is a Játékszínben; az ártatlanságból az őrtületbe menekülő, drámai Melinda után Célia a *Koktél hatkor-ban*, pszichoanalitikus bonyolultságot lelki tisztasággal párosítva az alakításban, majd Hubay egyfelvonásosának szerelmes úrilánya a második világháború idejéből, egy leány, aki szerelméért becsületével és életével fizet. Miklós Klára az Eliot-dráma legbonyolultabb szerepét játszotta el, a fontoskodó, pletykás vénkisasszonyt, aki mellesleg bölcs társa a lelkek békéjével kereskedő és kísérletező rejtélyes orvosnak. Ez a fajta bonyolultság nála is lényegé és egyszerűséggé sűrűsödött egy Hubay-egyfelvonásosban, ahol az özvegy ezredesné lelkivilágában nemcsak az otrombát, a közönséget érzékeltette, hanem a mások tragédiája láttán feltörő, szinte szexuális mámort is. Quod erat demonstrandum: a Játékszín idei évadja alkalom volt arra is, hogy néhány művész jobban felszín-re hozza azokat a képességeit, amelyek régóta benne szunnyadoztak.

Három rendező: Bozóky István, Versényi Ida és Szász Károly munkáit láthattuk a Játék-színben, és noha egyéniségük, művészi hőfokuk természetesen sokban különbözik egymástól, egyetlen közös vonást mégis felfedezhettünk mindhárom törekvésben. Azt a lényeges igényt - amellyel nem kevés rendező marad gyakorta adósunk -, hogy a közönséget szoros szálakkal fűzze az előadáshoz. Az értelmezés közvetlenségében, a szinte előttünk születő és kibomló helyzetekben és konfliktusokban követhető nyomon ez a szándék, és abban, hogy a fizikai és szcenikai közelség a bensőségebb eszközök felszínre hozására készítette a színészeket és a rendezőt is. A Gyárfás-darabban Király Levente alakítását vehetem példának. Tulajdonképpen konvencionális vígjátéki figura ez: hiú, törtető fickó, meg-

nyerő külsejű szerencselovag, aki a nagy professzor árnyékában szeretne sütkérezni, de egy gyors fordulat segítségével még a szép professzorné kegyeiben is részesülhet. Nagyszínházban talán harsogóbb lenne ez az alakítás, a szerzői konvenciót játékbeli közhelyekkel tetézve. A Játékszínben azonban minden enyhe fintor hangos vigyorrá szélesedik, így hát a színész arra kény-szerű, hogy takarékosan bánjék gesztusaival, eszköztárát ne pazarolja fölöslegesen. Így született meg rendező és színész jóvoltából az az árnyaltabb, lépésenként fejlődő hős, aki céljai eléréséhez sokféle eszközt vesz igénybe.

Furcsa ellentmondás, hogy a közönséggel való szorosabb kapcsolat óhaja a Játékszínben ez ideig csak az egyik oldalról teljesült. A közönség alig-alig mutatott hajlandóságot arra, hogy szorosabbra fűzze kapcsolatait a színházzal. Magyarán: csaknem üres nézőtér előtt zajlottak le az idei évadban a Szegedi Játékszín előadásai. Az ellentmondás létezéséről szóltam már egy korábbi cikkemben, okait azonban akkor még nem tudtam pontosan megmagyarázni.

Most már több fény derült az okokra. Azt nem hiszem - pusztán a közben megváltozott színházvezetést igazolandó -, hogy a Játékszín idei műsortervében, az előadások színvonalában kell látnunk a sikertelenség magyarázatát. (Vannak ugyanis ilyen hangok, még azok részéről is, akik korábban ezeket az előadásokat dicsérték. Nem kívánok ezen az úton járni.) Akad itt néhány egyéb ok is.

Alapvető probléma maga a helyiség. Nem nagyon szoktuk kategorikusan kijelenteni, pedig lényeges művelődéspolitikai kérdés, hogy a huszadik század második felében színielőadásra alkalmatlan helyiségben játszani nemcsak botorság, hanem rossz üzlet is. Nem egyedül a Játék-színre vonatkozik ez a megállapítás, de ezúttal itt a legszembetűnőbb. A volt iparoszegyesület vagy legényegylet termét a lebontott Nemzeti Színház nyikorgó, zörgő, összeroskadó - alattam szerencsésen össze is roskadt - széksoraival tették még otthontalanabbá. Es mit mondjunk a kopár előtérrel és a sivár büféről, amelyek amúgy sem telt nézőtér, hanem negyed-, félház befogadására alkalmasak csupán? Ezért a színházért nem érdemes legszebb ruháját felvennie annak az orvosfeleségnek, aki ilyen alkalmakra esetleg toalettet csináltat. Ne húzzuk el gúnyosan a szánkát: a sznobság némely színházi műsortervben is jelen van, miért éppen a közönség soraiból kívánjuk egy csapásra száműzni?

A megfelelő helyiség hiánya mellett a szervezés és a propaganda gyengesége is jellegzetes oka

a részvétlenségnek. Elpanaszolták nekem egy anketon: a város nyolcezer egyetemista és főiskolás diákja közül jóformán senki sem jár Szegeden színházba. M s vidéki városban ennyi diákra műsort alapoznak, itt még a professzorok is ritkán tévednek be az előadásokra.

Statisztikai adatok helyett elmondok két példát, együttesen talán megközelíthetjük velük Szeged problémáját. A szerzővel érkeztem vonaton a premierre, a pályaudvartól a szállodáig, onnan a színházig együtt mentünk. Végig az úton sehol egy plakát, mely a bemutatót hirdetné. Az első, kézzel festett, hevenyészett, esztétikai szempontból jócskán kifogásolható plakátra a Játékszín előtt bukkantunk.

A másik: a bemutatót szokás szerint bankett követte a Tiszában. Vacsora közben észrevettem az étterembe belépő neves szegedi professzort. Tapasztalatból mondom: minden egyetemi városban ilyenkor a társulatból legalább öten felugranának, hogy a színház barátjaként üdvözlőjkék az illetőt. Köszöntésére egyedül én keltem fel a helyemről, mert régebbről ismertem. De legyünk igazságosak: a tanszékvezető professzorból sem váltott ki különösebb emóciót, hogy szegedi tartózkodásom célja premier. Bizonyos vagyok benne, hogy intellektuális élményben lehetett volna része a bemutatón. Hubay Miklós két egyfelvonásosa közül különösen az első, a *Fiatal lányok kében és pirosban* az emberi tartásnak olyan nemes példájával szolgál, amely ma sincs tanulság nélkül sem egyetemi oktató, sem diák számára.

A szegedi Nemzeti Színház vezetésében, mint tudjuk, évad közben változás történt. Vaszy Viktor, a kiváló muzsikusk, akinek operakultúrája kivirágzását és európai híret köszönheti Szeged, zeneigazgató lett, és a színház élére Lendvay Ferencet nevezték ki. Jogos reményeink vannak arra, hogy a szegedi Nemzeti Színház az eddiginél szorosabb kapcsolatot terem a közönséggel; nem utolsósorban ezt a célt szolgálja a kamara-helyiség korszerűsítésének terve is. Hiba lenne azonban elvetni, lebecsülni azokat az eredményeket, amelyeket áldozatos művészek többek között a Szegedi Játékszínben igyekeztek létrehozni.

# Egy színházi műhely modellje

## Raffai Sarolta *Diplomások című drámája Kecskeméten*

Megszokhattuk már - pontosabban: hozzászoktattak bennünket -, hogy színház és első drámás szerző között ritkán jön létre tartós barátság. Érdeemes megfigyelni: téatrumaink néha felfedeznek egy-egy drámaíró, bemutatják darabjukat, azután sorsukra hagyják őket. A „felfedezettek” első - sikeres, sikertelen - vizsgájukon túljutva immár szabadjeggyel járkálnak színházi közéletünkben, kezükben a marsallbottal, amit le sem tehetnek a második bemutatóig, ha erre egyáltalán sor kerül. Mert bizony vannak lemorzsolódott drámaíróink, köztük ígéretes tehetségek is, s még jó, ha nem lesz némelyikükből egydrámásan színházi közszellemünk saját halottja.

A jelenség okát bajos volna egy rövid cikkben felderíteni, de aligha kétséges, hogy lélektanilag érthető helyzetből adódik. Az első nagy találkozást általában mindkét fél megszenvedi - a szerző talán valamivel jobban, mint a színház. A bemutató után úgy érzik, hogy kölcsönösen agyongyötörték egymást, és *egy* ideig elégük van egymásból. Fiatal Szerző legtöbbször megrémül attól, hogy az első útjába kerülő színházzal kötött frigyéből olyan gyermek született, akin egyáltalán nem látszik meg az apasága. Jobbik esetben azt hiszi, hogy második házassága egy másik színházzal majd kevésbé lesz bonyodalmas (tévedésére előbb-utóbb rájön), rosszabbik esetben összeomlik és ígéretet tesz önmagának, hogy soha többé nem nősül meg (amit a legkevésbé sem vesz komolyan). Ami pedig a másik felet illeti, nos, a színház többnyire megelégszik azzal, hogy megmutatta Fiatal Szerzőnek a dramaturgiai műhely kínzóeszközeit, úgy véli, hogy Fiatal Szerző túlságosan összezavart, sőt kifacsart ahhoz, hogy a közeljövőben kiteljék tőle valami, ezért nem is marasztalja. Inkább - kivárva a regenerálódási időt - „átigazolja” egy másik színház ugyancsak elsődrámás fiatal szerzőjét.

Találomra vett példákkal bizonyítva a fentiek: néhány évvel ezelőtt indult drámaírók közül Szakonyi, Eörsi, Görgey, Kamondy, Szabó György, Dévényi, Müller Péter első két darab-

ját két-két színház mutatta be, csak Fejesnek volt egymást követő két premierje ugyanabban a színházban.

És Raffainak.

Raffai Saroltának két drámáját mutatták be a kecskeméti Katona József Színházban. Az *Egyszál magam* premierje másfél évvel ezelőtt, a *Diplomásoké* két hónapja volt. Ez utóbbit Osztovits Levente dramaturg műhelytanulmányával együtt a SZÍNHÁZ márciusi száma közölte.

A dramaturg, a dráma és most már a kitűnő előadás is háromszorososan tanúsítja, hogy színház és elsődrámás szerző viszonyának fentebb vázolt modellje csak egyetlen a lehetséges változatok közül, s korántsem kötelező. Kecskeméten valami olyasmi történt, ami szokatlan a magyar színház jelenében. Dramaturg, drámaíró és rendező kapcsolata Osztovits Levente, Raffai Sarolta és Pethes György gyakorlatában alkalmi és átmeneti viszonyból időtálló és termékeny szövetséggé szilárdult. Érdeemes megrajzolni ezt az újfajta színházi műhelymodellt, amelyben drámát és előadást hasonló szellemi magatartású, közös célra szövetkező, egyszemélyes gondolat jegyében dolgozó emberek hoznak létre.

### A dráma

Emlékszem egy szóra az *Egyszál magam* előadását követő vitából. „Önkény-rezervátum”. Egy falusi iskolaigazgató háztáji méretű kis-királyságát kerítette körül Raffai, megmutatva, miként nyilváníthatja magát ideig-óráig társadalmilag védetté egy hatalmi tébolyában megvadult semmiember.

„Önkény-rezervátumot” ábrázol a *Diplomások* is. De itt nem egyetlen nagyvadról van szó, hanem a *csorda* törvényeiről, amelyek befelé érvényesülnek. A szereplők a falusi „elit”: a doktorék, az állatorvosok, az egykori katonatiszti familiából levitézett postamester és valaha jobb napokat látott felesége. Kaszt, mely kifelé elkülönít, befelé összetart. Véd- és dacsövetség. Jel-szava: „Magunk között vagyunk”. Mindenre ez ad jogot és felmentést. Gátlástalan nyereszkesedésre és a magánéleti morál felrúgására. Csak az a lényeg, hogy mindebből „kifelé” semmi se lássék.

Raffai merész elszánással szinte Mórincz Roknokjának mai változatát írta meg. A nagy üzletek ugyan kis bulikká sorvadtak, s a megyére szóló úri-murikat egy szilveszteri házimulatság helyettesíti, de a szereplők a Kardicsok, Boronkay, Berci bácsik közvetlen leszármazottai: olyanok, akik az „elithez” tartozás jogán kiépítik hatalmuk önkény-rezervátumait. Aki asszimilá-

lódik, azt hajlandók bevenni maguk: közé, aki nem, azt kíméletlenül kiközösítik. Megvan a *Diplomásoknak* is a maga Kopjássja: János, a becsületes, de gyenge erdőmérnök.

A *Rokonok* zsarnoki hatalmasait egy hasonló elvrel épülő társadalom termelte ki, míg a *Diplomások* falusi értelmiségének beltenyészete a szocialista társadalom lényegétől *idegen* képződmény, és ezt jól tudja Raffai. Éppen ezért látja veszélyesnek az ilyen fekélygócokat, s ezért érzi úgy, hogy érzéstelenítés nélkül kell kivágni őket. Nem baj, ha fáj, ha nekünk is fáj, hiszen a saját húsunkba vágunk. A darabbeli diplomások népből jött értelmiségiek, a szocialista társadalom nevelte őket, jogunk van tehát számonkérni tőlük - éppen tőlük! -, hogy mit tettek a társadalomért. Raffai fejükre olvassa árulásukat. Dühe - érthetően - főként a népi származásukról legszívesebben megfélelmező orvos és állatorvos ellen irányul, szubjektíve még az „osztályidegen” postamesterüket is becsületesebbnek ábrázolja. De nem kíméli Jánost sem: ő gyengességével, bizonytalanságával csaknem bűnrészes, s ezért házasságának megromlásával kell fizetnie. Akár az *Egyszál magamban*, Raffai itt is a sors-tragédiák igazságtévesztésével ítélkezik: a katarzist nem követi feloldozás, noha ezáltal felcsillantja ennek távolabbi lehetőségét.

*Az előadás*

A kecskeméti Katona József Színház előadásának stílusbiztonsága még fölényesebb, mint az *Egyszál magam* esetében, s ezen lemérhető, hogy a színész mennyivel többet képes hozzáadni a műhöz, ha otthonos az író gondolatvilágában.

Pethes György tisztában van vele, hogy talán kevésbé elementáris, de több rétegű drámával dolgozik, mint előző alkalommal. Az atmoszféra itt nem olyan sűrű, a dráma nem sistereg fel azonnal, de annál inkább robban a második részben. Az első kép lényegében hosszú expozíció. Jellegénél fogva bővebb kifejtést, részletezőbb előadást kívánna, de Pethes - érthetően - minél előbb a drámai csúcra akar érni, s ezért szédületes tempót diktál. Igaza van. Ez az egyetlen indulatból megírt dráma nem tűri az elkalandozást. Ritkán látni ilyen jó tempóérzékű produkciót (az átlagosnál valamivel hosszabb darab előadásának negyed tíz előtt vége van). A rendező jó időérzéke főként a második rész első képében, a szilveszterj pontos színpadi kidolgozásában érvényesül, ez a jelenet nemcsak a dráma, hanem az előadás legjobb része is.

Pethes rendkívül puritán rendező: még ott is kerül a teatrális megoldásokat, ahol a leírt szí-

tuáció erre csábít - például az egyes képek lezárásánál. Ezért jó a szilveszteri jelenet is: nem a külső cselekvések koreográfiája, hanem a lélektani reakciók kötik le a figyelmünket.

A dráma legösszetettebb figurája Mara, az erdőmérnök felesége. A szerep rendkívül szerencsésen találkozik Moór Mariann színészi alkatával. Belépése pillanatában érezzük rajta az ideges nyugtalanságot, a belső vibrálást. Valóban „vibrátorgyár”, ahogy János nevezi. A színésznő gyors váltásai, felcattanó hangja, amikor nagy robajjal leengedi az ablakredőnyt az orvosék kíváncsi szemé elöl, rögtön jelzi, hogy Mara lát-szólagos agresszivitása belső bizonytalanságot rejt. A második képben mégis meglepődünk, amikor már a „baráti társaságnak” behódolt Marával találkozunk. Az agresszivitás most már a férj ellen fordul. A színésznő játékból kiderül, hogy Mara a „barátok” megítélésében egyre inkább elveszti kontrollját. A szilveszteri leleplezés után a teljes elbizonytalanodás vesz rajta erőt: előbb szorongva várja, hogy „barátai” újból befogadják, s öröme határtalan, amikor kívánsága teljesülni látszik. Amikor rájön, hogy kiközösítették, újra felölti agresszív modorát, majd megsemmisülve és üres lélekkel veszi tudomásul, hogy még visszavágnia sem sikerült. Talán utolsó arca a legszimpatikusabb, amikor a visszaút lehetőségét keresi férjéhez.

Fekete Tibor jól helytáll János sokkal passzívabb szerepében, Félénkségét, gátlásosságát emeli ki, s bár érezteti, hogy ennek egyik oka János beteg lába, de sohasem hangsúlyozza túl ezt a motívumot. Nem annyira a férfi járásával, mint inkább egész testtartásával jellemez: azzal, ahogy János eltüntetni igyekszik járáshibáját. A színész nem mentegeti az erdőmérnök erélytelenségét. Nem hagy kétséget afelől, hogy János felléphetne az üzemek ellen, de erre képtelen. Egyszerűen nem tud más lenni, mint becsületes, de másoktól nem képes számon kérni semmit. Szilveszteri „falköszöntőjében” szinte szemérmes bensőséggel elmondott életelvei - bár őszinték - ezért hatnak egy kicsit szólamszerűnek. Fekete Tibor Jánosa is azonnal észreveszi ezt, egyetlen pillanat alatt megkeményedik, s már tudjuk, hogy vállalni fogja a szembenézést ön-magával.

Kiemelkedő alakítás Dévay Camilláé, Zsóka, a postamester feleségének szerepében. Negédes kedvessége, közönségessége, amely alól időnként előbukkan az egykori finomkodó előkelőség, talán jellemzi ezt a deklasszáldott, valamikori úriasszonyt. Egyetlen kifogásunk, hogy külsőleg talán egy kicsit túl sok van benne a régi szép-

asszonyból és kevés a mai négygyerekes, padlót súroló postamesternéből. Forgács Tibor magabiztos és elegáns orvosa jó alakítás, talán csak színezebb lehetne. Bende Ildikó kellemes jelenség a félénk kis könyvelőlány szerepében. Gyulay Antal érzékletesen jellemzi a becsületes öreg erdészt.

A szilveszteri jelenet egységes hatásában egyaránt része van Mezey Lajos megtört postamesterének, Parragi Mária affektáltan előkelőködő orvosfeleségének, Horváth László nagyhangú állatorvosának és a szolid feleségét játszó Zsigrai Annamáriának.

Borcsa István díszlete jól rendezte be a falusi szolgálati típuslakást, de hiányoltuk azokat a tárgyakat, amelyeket Zsóka az első képben említ, mint a lakás szükséges tartozékait, és amelyek közül Mara legalábbis az olcsóbbakat mindenképpen meg kellett hogy vegye. Kítűnőek Molnár Gabriella jelmezei; Zsóka kissé sportos dél-utáni „vadászruhája”, szolidtságot és szegény-szagot egyszerre árasztó alkalmi ruhája vagy Rita, az orvosfeleség környezethez nem illő, procc kisestélyije felér egy-egy jellemportréval.

Raffai Sarolta közéletet javító szenvedélye ugyanúgy erénye a Diplomásoknak, mint ahogy erénye volt az *Egyszál magamnak* is. Ezt a macacs, szép szenvedélyt drámává érlelni szövetkeztett író és színház immár másodszor, s ez minősíti jelzők nélkül is közös gondolatukat.

A színházi évad legvégén járunk. Nem tűnik elsietettnek kimondani, hogy nem bővelkedett jó új magyar darabokban. Vajon ebben a helyzetben mivel magyarázható fővárosi színházaink elzárkózása Raffai Sarolta drámájának bemutatásától?

*Kecskeméti Katona József Színház, 1969. március 14. Rendezte: Pethes György, dramaturg; Osztovíts Levente, díszlettervező; Borcsa István, jelmeztervező; Molnár Gabriella m. v. Szereplők: Fekete Tibor, Moór Mariann, Mezey Lajos, Dévay Camilla, Forgács Tibor, Parragi Mária, Horváth László, Zsigrai Annamária, Bende Ildikó, Gyulay Antal, Benkőczy Zoltán, Basiliides Barna.*

K. T.

## arcok és maszkok

MAJOROS JÓZSEF

### *Kálmán György Quentinje\**

Kálmán György Quentin alakjában azt az emberi üzenetet, kinyilatkoztatást játssza el, amelynek tartalma: az önvizsgálat önkínzó szenvedélye, a humanista tisztaság vágya. Valaki azt írta, hogy társszerzője a darabnak. Alig hiszem. Sőt, az a gyanúm, hogy Kálmán nem segíthetett volna Millernek e darab megírásában. Gyűlöli Quintint, nem akar hinni benne. De ez még nem elég. Mert a három óra alatt, amit a szín-padon tölt, minden gesztusa, hangváltása arra összpontosul, hogy mi se higgyünk benne. Az alakítás szuggesztív ereje mindvégig a vád pontjait hangsúlyozza; Quentin magamagát mentő próbálkozásaiiban az önzés embertelen torzulásait látatja.

Bejön a színpadra: hanyagul jön, szájában cigaretta füstöl, kezében akatátáska - ebben a pillanatban még a „menő” amerikai, akinek emberi

\* A Nemzeti Színházban 1969. április 1-én volt Arthur Miller A bűnbeesés után című drámájának 125. előadása.



kapcsolatait a két szállodát összekötő kényelmes autótú fejezi ki, meg a hivatali széf-rekeszek, a jegelt whisky. Aztán megpillantja a Hallgatót - minket, ott a nézőtérben - „helló”, int a kezével és megtorpan. Az üdvözlésre felemelt karja is mintha egy pillanatra tétova tartásba mereved-ne. Ekkor félúton van a szék és a kijárat között, s ezzel a tétova megtorpanással Kálmán az első percben elárulja Quentinről a legfontosabbat: az ő Quentinje fél. Ha továbbmegy és leül abba a székbe, akkor vége felületes, az intellektus pajzsával védekező eleganciájának. Ott, abban a székben ugyanis nem lehet kikerülni többé a múltat, halottakkal és élőkkel kell megküzdnie újra. „Úristen, de örülök, hogy találoztunk!” - mondja - vagy inkább kiáltja? -, mint a vállatásra beidézett bűnös, aki harsány készséggel próbálja legyűrni félelmét.

Elindul a szék felé.

Nem szék az, hanem egy kényelmes, öblös bőrfotel, s Kálmán mégis kényelmetlenül feszeng benne. Belefog elmesélni a múltját: a hangja kapkodó, zavart - hadarja a szöveget. Zseniális hadarás ez, a maga szabálytalan hangsúlyozásával, a kezdő szótagok megnyújtásával, hogy ne kelljen levegőt vennie, hogy ne kelljen pontot tennie a mondatok végére; hiszen akkor közbe-kérdézhettek, holott ő a legszívesebben gyorsan túlesne az egészen, néhány közhelyszerű adom-veszem közléssel búcsút intene már. De a mondatok súlya egyre nehezebb lesz, egyre inkább igazolni látszik azt a kényelmetlen feszengést ott a bőrfotelben. És ekkor különös dolog történik, szinte észrevétlenül; a zavart, kapkodó mondat-töredékekből egyszerre csak *vallomás* kerekedik: „*Most már, azt hiszem, tudom, hogy az én bajom valójában ott kezdődött, amikor egy napon felnéztem és ... üres volt a bírói szék. Nem volt bíró a láthatáron! És nem maradt más, mint a soha véget nem érő vitatkozás önmagammal, a létnék ez az értelmetlen bizonygatása, egy üres bírói emelvény előtt.*”

A dráma kulcsmonológjából idéztünk most, s Kálmán csakugyan mindent elmond benne: a kétségbeesést, amellyel a múlt árnyai felé tekint; a reménytelenséget, amellyel eddigi perlekedéseire visszagondol s ezzel együtt a reménytelenség okának felismerését: hogy nem teljes ember-ként vett részt ezekben a perlekedésekben, vala-hol mindig az önzés zátonyára futott az elhatározás őszintesége. S a szándékot is, amely lerázza magáról a kényszer kisszerű félelmét; a múlt-jával, saját emberségével való szembenézés szándékát, ha úgy tetszik - s Kálmán feláll a székől és megidézi az első tanút.

Ettől a pillanattól kezdve a színész játéka kettős vágányon fut: befelé, a múlt felé és kifelé is játszik a jelenben, a felismerést, a vád pontjait mondva ki maga felett. Lelkiismeretének, egyéniségének érzékeny jelrendszere teremt meg az összekötő szálakat a múlttal, sokszor csak egy futó sóhaj, egy mindent elmondó, találó megjegyzés, gesztus erejéig. Többnyire háttal, féloldalt áll nekünk, háta egy egész kicsit, a figyelő, kutató tartás erejéig meggörnyed. Mintha szuggerálná a megelevenedett holtakat, a régi társakat, hogy most az egyszer a kíméletlen igazságot olvassák rá, hogy őt magát is ennek az igazságnak a kimondására, felismerésére kényszerítsék. Majd ő is bekapcsolódik ebbe a játékba, eszköztelen, alig észrevehető gesztusokkal, mozdulatokkal „lép át” a jelenből a múltba. S talán itt a legnehezebb a dolga. Itt ugyanis egyszerre áll előttünk a múlt Quentinje és a jelené is: a bűnös és a vádló egy személyben.

Kálmán ezekben a jelenetekben a „kiszólás”, a „félreszólás” színészi megmunkálásának eddig alig látott komplex változatát mutatja be. Nem választja szét szerepében a narrátor és az intenzív játékos funkcióját, mozgás- és gondolatkörét. Uray Tivadar Alfierije jut az eszembe: hogy amikor intenzíve „bent volt a drámában”, az Eddie-vel való beszélgetések során, akkor is inkább „kifelé” hangsúlyozott, mintha ez az ügyvéd már jó előre tudná az elkövetkezendő kommentárjainak is a szövegét, tartalmát. Kálmán ugyanakkor egyazon gondolat- és érzés-körön belül játszik és kommentál; sohasem lesz okosabb a jelentől a múltban, és az árnyak birodalmából a legtöbbször úgy lép ki, mintha csak most intett volna búcsút Lounak, Elsie-nek, Maggie-nek ...

Hogyan valósítja ezt meg?

Említettem már, hogy a gesztusai, a mozgása éppen eszköztelenségével válik rendkívül kifejezővé. Az első részben Mickey közli Louval, hogy nem vállalja az ügyét, kilép a mozgalmából, elege van az egészből. Kálmán e párbeszéd alatt teljesen „eltűnik” a színpadon, olyannyira, hogy Mickey is meglepődik, amikor elmenőben véletlenül megpillantja. Felkiált: „Quentin!” S Kálmán ekkor egy szabadkozó mozdulatot tesz a kezével; zavartan, félszegen s ezzel a mozdulattal még egyszer, kifejezően aláhúzza egy önmaga felett már kimondott vádpontját: „Igen! Nem látni semmit, nem látni semmit!”

Külön tanulmányt érdemelne hangkultúrája, beszédtechnikája. Tulajdonképpen ezzel építi meg a színen ívét. Hangja egyszerre szenved és

vádol, kérdez, de úgy, hogy ezek a kérdések újabb és újabb kérdéseket tartalmaznak. A kérdő és felkiáltójelek összerosódnak ebben a szövegmondásban, s minden mondat végén három pont van a taktust záró egy helyett. Így fejezi ki Kálmán Quentin szenvedélyes perlekedését ön-magával, a világgal, s valójában így ösztönöz minket is, ott lent a nézőtérén a magunkkal való szembenézésre; az önvizsgálat küzdelmes, de a megtisztulás reményét adó szintjén. Kálmán hangja, beszédtechnikája egyszerre mossa a múlt és a jelen partjait; egyszerre felel a felémlő árnyaknak, a jelenbeli önvizsgáló önmagának, s ebbe a magasfeszültségű áramkörbe egyúttal bekapcsolja a nézők kérdéseit, kétélyeit és válaszait is.

„Intellektuális alkatú színész”, halljuk legtöbbször alakításairól szólva, s ez a besorolás már-már skatulyaként fenyegeti. Holott, ha egy kicsit jobban odafigyelünk, kitűnhetik, mi minden is van az *intellektuális* megjelenítés mögött.

A Maggie-vel való nagyjelenetet vegyük példának, a darab végén.

Kálmán itt egyfelől hideg, kíméletlen, cinikus - intellektuális, ha úgy tetszik. A haláltusáját vívó Maggie-nek megmondja, hogy nem lesz többé a megmentője: „A te piruláid, a te életed... te számlálgasd őket . . .” Magára vállalja az asszony vádját is: „Rendben van! Én öltelek meg. Na és most? Mit akarsz? ... Már nem, nem vagyok bűnös az életedért! Nem le-hetek!” Hideg pengéként vágnak ezek a szavak, taszítva Maggiet a végső megsemmisülés felé, és kivédhetetlen vádként hangzanak saját maga ellen: mert akárhogy is, megint csak a saját önzését vallja be, ismeri el. Istent játszott Maggie-nek, holott az első pillanatban tudta, hogy se ő nem isten, s hogy Maggie sem az, akivé „feltámasztotta”. S közel a véghez most egyszerre „visszaadja az életét” az asszonynak; az életét, amelyet éppen az ő családja gyilkolt meg. Nem vállalja a felelősséget, de soha nem is vállalta: itt a cinikus hang maga ellen fordul, a beismerés tragikus szomorúságát és *a hogyan tovább?* vagy *a lehet-e egyáltalán tovább?* kétségbeesett kérdését is magában hordozza.

És végül hadd említsek még valamit, ami talán a színész legfőbb érdeme: az előadások számának növekedésével sem használja a rutin pihen-tető mankóját, változatlanul a színészi művészet magas fokán formálja meg ezt az izgalmas, rendkívül összetett és rendkívül modern figurát.

*Arthur Miller: A bűnbeesés után (Nemzeti Színház), fordította: Ungvári Tamás, rendezte:*

*Marton Endre, díszlettervező: Varga Mátyás, jelmeztervező: Schäffer Judit. Szereplők: Kálmán György, Váradi Hédi, Töröcsik Mari, Csernus Mariann, Somogyi Erzsébet, Avar István, Tyll Attila, Gáti József, Agárdi Gábor, Balogh Zsuzsa, Dániel Vali.*

---

## A NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI INTÉZET (ITI)

június 8. és 14. között Budapesten tartja XIII. kongresszusát. Az UNESCO védnöksége alatt működő ITI (International Theatre Institute) a legátfogóbb színházi világszervezet. Jelenleg negyvennyolc ország a tagja, és minden tagországban nemzeti központok működnek. A szervezet főtükarsága Párizsban székel, vezetője Jean Darcante. Az ITI kéthavonként megjelenő folyóirata az angol és francia nyelven megjelenő *Le Théâtre dans le Monde*. A lap színházi híreket, egyes országok színházi életéről szóló beszámolókat és színdarab-szinopsziszokat közöl.

Magyarország 1948 óta tagja az ITI-nek. A magyar tagszervezet elnöke (egyúttal a világszervezet alelnöke) Dr. Hont Ferenc, a Színházstudományi Intézet igazgatója. Az elmúlt években hazánkat az ITI kongresszusain Dr. Hont Ferenc, Ádám Ottó, Hubay Miklós és Szinetár György képviselték.

A júniusi kongresszuson plenáris üléseken és szakosított bizottságokban folyik a munka. Az egyik bizottság az ITI kiadványokkal kapcsolatos tapasztalatokat értékeli, egy másik bizottságban a mai zenés színház kérdéseivel foglalkoznak. Egy harmadik bizottság feladata a Nemzetközi Színházi Intézet munkájának megtervezése a következő időszakra. Plenáris ülésen választják meg a szervezet új végrehajtó bizottságát és annak vezetőit.

# műhely

zamos jajgatás, hanem káröröm. (A közös ellenség békíti össze őket percekre, és nem szívük találkozása.) Tehát nem hősnők, hanem karakter szerepek.

Richmond szövege („A fáradt nap ...”) szép. De szép szövegei vannak mindenkinek. Ami szép, hadd szóljon szépen, legyen jelen, azt nem kell megkritizálni, a dráma majd helyére teszi.

„Lovat, lovat . . .” Itt kell keresnem, mi történik ezzel az emberrel. Hisz egy „országért” küzdött egész életében!

Olivier utolsó pillanatáig - sőt, azon túl is - harcolt, és erős volt. És ha Richárd maga ejti ki kezéből a kardot, hogy mint koldus könyörögjön azért, ami nincs, amire eddig nem is gondolt: egy lóért?! Legyőzhetnék-e Richárdot, ha - amint megszerezte a trónt - nem emésztené a bénító nyugtalanság? (Amiről nyilván nem akar tudomást venni.) A modernek szerint ez a „félelem”. Lehet. De szeretném, ha Richárdot nem kellene megcsonkítanom, ha nem kellene megfosztanom egyetlen lehetőségétől sem.

Lear a „szeretet” tragédiája: a hatalomról szól, melyről lemondanak. Richárd fordítva: itt a szeretetről mondanak le. De ha Richárd csak az utolsó *előtti* pillanatig verekszik? Az utolsó mondat: a menekülés vágya!? Ha még egyszer lehetne kezdeni?! Nem tudom.

Hős? A történelem alantas eszköze? Félelmes? Nevetséges? Ódry? Olivier? A stratfordiak? Mindegyiknek igazat adhatok, hangulatomtól függ, vagy attól, hogy kivel beszéltem utoljára. De hogyan dönthetnék? Itt én nem dönthetek, csak figyelhetek. Majd kiderül.

Az első olvasópróba. Riaszt a sok ember, az Éjjeli menedékhely testvéri kis bandája után. És a darab is! Olyan jó volt semmit se akarni! A Menedékhely - a maga védett realitásában, és a Richárd - a maga pillanatra se szünő halálveszélyével . . .

Egyetlen pont, ami igazán megfog, váratlanul, az első olvasásra, de úgy, hogy a könnyeim kijönnék: Richárd ziháló monológja a sátorban. Úgy látszik, innen kell elindulnom. Nem tudom, mit fogok tenni. De nagy csendet szeretnék magam körül a próbákon, nem beszédet, csak néma gondolkodást és töprengést. Szeretnék ott állni a színpadon félóráig, minden kiejtett mondat előtt. Hogy ne kelljen egy szót se kimondanom, ami nem egészen lentről buggyan ki, magától.

Két dolognak van értelme: vagy felmenni a színpadra és bevallani teljes tehetetlenségünket,

GÁBOR MIKLÓS

## *Rossz társaságban*

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

Richárd elhatározza, hogy gazember lesz - tehát nem gazember. Enélkül nem lehetne a dráma központi figurája; enélkül a kétértelműség nélkül.

Richárd igazságából kell megrendezni a darabot, nem kritikával Richárd ellen, és nem is közőmbösen. Richárd személye adja ki ennek a világnak igazi képét. Ő leplezi le, ő látja a darab elején a konszolidáció hazug világát.

Kezds: erkölcsös és vidám kép - mozdulatlan Richárd. Majd megmozdul: sánta. És egy hátsó ajtón hozzák Clarence-t. E szép világnak természetes része, hogy valakit egy mellékajtnál elvisznek, mert a hatalom úgy kívánja.

Richárdot is abból kell megközelíteni, ami nincs neki: a szépségből és szeretetből. (Jelenet az anyjával.)

A nők is egymás ellen fordulnak. Nem párho-

egyben elhatározásunkat, hogy ezt pedig így tovább nem csináljuk, mert képtelenül ostoba, unalmas és hazug, vagy bemenni és tüzet okádni, mint a sárkány. De talán még e kettőnek sincs külön-külön értelme, csak együtt. Aminek értelme van, az a tehetetlenségből (vagyis a legmélyebb belátásból) születő fantasztikum.

Minden új gesztus megkérdőjelezése az egész színészetnek. Minden gesztus a színészet, a színészi kifejező eszközök, az egész pálya bosszankodó elutasítása, annyira, hogy csaknem lehetlenné válik egyetlen mozdulat is. Egyben elutasítása az érzelmeknek, mindenféle emberi kapcsolatnak. Töprengés, míg minden megfogalmazható lefoszlik rólunk, míg egyetlen kiút marad: a szabad, a tartalmatlan gesztus, amely már nem megfogalmazás, hanem értelmetlen, magától megszülető mozdulat. Így lesz a színjátszás „csupa szabadság”. Egy szerep a nullpontok sorozata.

Minden mozdulat és minden cselekvés minden előadáson újra és újra be kell hogy bizonyítsa létjogosultságát, kockáztatva, hogy könnyűnek találják. A legkisebb árnyalat, a legkisebb eltérés az eddigitől: fontos, éppen ezeken múlik, hogy az egész igaz-e. És lehet, hogy többé nem találom meg, ami tegnap volt, mert nem a tegnapi mozdulatot keresem, hanem egy pillanatot, melyből egy mozdulat megszülethet.

Így viszont: minden gesztus abban a pillanatban önmagáért felel, tehát abszolút értéke van, hiteles, *csak* ez a hiteles, ugyanakkor lehetne más is, lesz is más, mindig próbálkozás, kísérlet, csak a pillanat szülötte és ezt nem is tagadom, sőt.

A gesztus, a koncentráció: véleményem és a pillanatnyi élmény harca; a közönség ezt nézi végig, a dolgot és a dolog születését. Ez nem csak a cselekmény rögtönzése, hanem magának a művészi munkának a rögtönzése is. A közönség nemcsak az esemény spontaneitását (tehát realitását) látja, részese a művészi alkotás egyszerűségének, tehát realitásának is. Az életnek egy koncentráltabb formája, amit lát. Véleményem pedig az élményem.

Makacsság az elutasításban, és engedelmség a felismerésben. Semmit sem akarok bizonyítani, és mindent kétségbe akarok vonni.

Bírálat - amennyiben bírálata ruházatotnak, ha letéped magadról. Gondolkodás - amennyiben gondolkodás ez: „Szó, szó, szó!”

Ha van privát ember, hát ez az: minden megszünt belőle, és felmutat egy maszkot: „Ezt találtam magam helyett.” Ezt a tűzőkádó sárkányt vagy lenge virágszálat.

Egyben bonyolult rejtvény megfejtése, frapánsul egyszerű válasz. Így képtelenséggé válik az egész „stílus”-kérdés. Csak az új a stílus.

A szokott színjátszás, a színdarabok kidolgozása elviselhetetlen.

Hogy a szerepek mit jelentenek az ember életében: Szatyin. Néhányan Szatyin „figuráját” kérték rajtam számon, ahogy ők ismerték. De ehhez semmi közöm. Gorkij szövege játékomban igazolódik, és pontosan követhető az is, ami egyik mondattól a másikig vezet. Így érem el Szatyin belső tartását, melyben egész egyéni életem egyik legfontosabb tartalma: a követelés és a megértés egyensúlya megvalósulhat. Mással nincs és nem lehet dolgom. Életem (a játék és a játékok sora) fontosabb, mint a kritikusok ítélete és az irodalmárok kialakult elképzelései. Képtelen vagyok „hütlén” lenni a szöveghez, képtelen vagyok meghamisítani az utat mondattól mondatig (és talán ez a realizmus a színészetben) - ezen túl nem lehetek tekintettel Gorkijra sem. Lehet, valószínű, hogy ő nem egészen így képzelte el Szatyint. De én is tudom, amit tudok: nem játszhatok úgy, mintha nem tudnám.

Beszélgetés egy bábszínházi kollégával. Játék közben úgy érzi, hogy a bábu is öhozzá tartozik, mintegy testének meghosszabbítása. De én nem úgy érzem-e (amikor például „érezem a mozgásom”), hogy testem *nem* tartozik hozzám?!

A játék *fizikai* gyönyörűség! *Fizikai* átélés! *A fizikumommal* játszom!

Ha ezt definiálni tudnám, mindent tudnék. Egyetlen művészetet se lehet megérteni a belső érzékelés megértése nélkül.

A „mintha”: testi érzés. (Egy álló alak mozgóvá lesz a fizikai cselekvésben, de később ismét visszanyeri az álló alak tulajdonságát: körüljárható.)

„Mozgásomat” keresem? Vagy Richárdot keresem azzal, hogy mozogok?

Ha „báb”-Richárd (a „báb” és a „kéz” viszonyáról beszélnek, nem arról, hogy Richárd figurája bábszerű s nem reális) akkor: milyen lehet az, nyomoréknak lenni, testünkkel állandóan átél viszonyban lenni? Állandóan érezni, hogy terhet cipelünk magunkkal, mely nem mi vagyunk, mely alig engedelmeskedik? Melyet nézhetünk? Undorodhatunk tőle? Egész testünk, mint egy iszonyú nemiszerv, tőlünk független, önálló életet élő szörnyeteg, bőrtön, ide kell rakni, oda kell rakni, megbüntethetjük, elcsodálkozhatunk rajta?! (Renoir utolsó éveinek nyo-

moréksága. Bosch hólyagból, szaruból, tollból kitekintő szörnyű emberi szemei.) És ennek állandóan tudatában lenni? Nagyon is keresztény jelenség, lélek a test borzalmában, ebben az undok masszában, mely korog, ürül, fal, állandóan összenőve velem ... És aki adta? Anyám? És a többiek? Akikre hat? A nő, akire hat ez a szörnyűség? A testem nem én vagyok! Idomítanom kell, fenyítenem, fegyelmeznem, kiröhöghetem, akár csodálhatom is ...

Hol úgy mozog, mint egy ügyetlenül csapkodó madárfióka, hol mintha minden mozdulatát kezére-lábára kötött súlyok nehezítenék. Különleges ügyességeket kell kifejlesztenie, hogy minden helyzetben boldogulni tudjon.

Ő maga is viccet csinál testéből: szertelenkedik, szórakozik a botrányon, amit testi valója jelent a világban stb.

Lassan haladok, bele Richárdba. Ritkán próbáltam ilyen biztonsággal, és talán még soha ilyen jelentőségű szerepet. Talán eltúlzom majd a dolgom, legalább is szeretném. Kitartás és ölet, ez kell. Érzem a provokáció lehetőségét is - a csábító érzést, hogy kihívhatom a világot, csak rajtam múlik. De ez hiábavaló érzés, ha nem tudom megőrizni ártatlanságomat: örömet a játékban, hogy a „báb” mozog ujjaimon, most sír, most nevet.

A próba az álmodozások időszaka. A színpad - ez az alvilági alig-hely - az álmodozások színtere. Csúf csupaszsága a mi álmainkra vár, ön-magában deszka és vászon. A fegyvelem az én szememben mindig éppoly iszonyatos volt, mint azok a fegyvelmezetlenek, akik cinikusan szétrombolták a lehetséges álmokat. (Vagy az „okosok”, akik józanul tudtak megszólalni.) A színész akkor legboldogabb, amikor játszópajtásai közé kerül, igazi játszópajtások közé. Ilyenkor alakulnak ki a legbizalmasabb, legderűsebb, legszabadabb emberi kapcsolatok. A legemberibbek. Még ha el is múlnak a próbák időszakával.

A színházak életének állandó és súlyos problémája, hogy a színészek többsége csak képességekkel, ügyességekkel rendelkezik, bár nagyra-vágyásuk rendszerint épp akkora, mint az elhivatottaké. (A legkisebbek közt is vannak elhivatottak, akik igazán színészek.)

Lehet, hogy az ilyen ügyes emberek számára a színészi feladatok le redukálása, sok modern rendező módszerének lényege valóban jó.

Minden szerep életem része és tanulmányozá-

sa egyben. Tanulmányozása saját magamnak és a színészetnek. (Bár ez így ostobaságnak látszik: a színészet a színészet tanulmányozása?! De így van: a szobrászat a szobrászat tanulmányozása stb.) Egy szerep akkor jelent valamit, ha ebben a dologban előrevisz.

A szerepek, amiket eljátszottam: életem állomásai. Sorsszerűnek tűnnek, holott olyan emberek osztották rám őket, akiknek alig lehetett fogalmuk az én sorsomról. Valamiképpen nekem engedelmesskedtek.

Amikor élettörténetemet szerepeim történetével azonosítom, látszólag azt mondom, hogy feláldoztam magam a pályámért. De ezt mondani hazugság lenne.

Mindig szubjektív szemmel néztem a színészetet. De ez a „szubjektív”: ez a mesterség problémája, életem dolgai maguktól kerültek eléem szerepeimben, privát bajaim mellékesen oldódtak meg, játék közben. Minden szerep vagy legalábbis a szerepek egyes csoportjai új és új színészi eszközök meghódítását is jelentették, sőt, ezt jelentették elsősorban. Kríziseim akkor voltak, amikor a szerep és magam közé odaállítottam valamit, ami nem csak kettőnkre tartozott, elvet, nézetet vagy éppen magánéletem szempontjait.

És a közönség? A társadalom? A színészet része, nem külön cél, a játéktól elválaszthatatlan. A közönség állapota, állítólagos vagy valódi világnézete, anyagi helyzete, kívánságai: a próba anyaga is. Amit létrehozok, csak a közönség által nyeri el értelmét, végleges formáját. (És ebben nagyon mások vagyunk, mint más művészek.) Ez azonban (ellenkezőleg, mint hiszik) éppen a rögtönzés szükségességét követeli, már a próbákon is a rögtönzésre való készülést.

Az elmúlt év legértékesebb adománya: a reggeli órák. Hogy napomat és éjszakámat egymáshoz kapcsolom a félálom állapotával. Ha nem is tudok visszaemlékezni álmaimra, ha nem is értem meg világosan álmaimat, akkor is, a reggeli félórában közelebb kerülök igazi önmagamhoz, *aznapi* önmagamhoz. Ilyenformán készülök fel napomra és az előadásra, a próbára is. Inkább alkalmazkodás ez, mélybeszállás. Ezért nem szabad pontosnak és lelkiismeretesnek, ezért nem szabad törekvőnek lenni. Elmerülés, várakozás és türelem, a mindennapos jelenések mestersége a színészet.

Ez „módszer”, ne feledjük, a „szerszámkészítő” ember szerszáma saját lelkének kezelésére.

Gyűlölöm Richárdot! Gyűlölöm magamat!  
Gyűlölöm a művészetet! Gyűlölök mindent, ami

nem szép, tiszta, ami nem szól valahol másutt, ott, ahol én nemis tudok megszólalni! Gyűlölöm magam, amiért' színész vagyok, és könnyeimmel kiállok a színpadra! Gyűlölöm magam, mert a halállal kereskedem. Álmom is megalázó volt. Miféle fellengzős önhiúság lehet bennem, hogy álmaim ilyen kicsinyesen és nevetségesen bosszulnak meg?

Amiről nem tudok: azt mondom rá, hogy „titok”. Mert ebben a minőségében szerepel életemben (és boldog vagyok, amikor átveszi a hatalmat). „Természet”, mondja Sztanyiszlavszkij, és ez ugyanaz.

A dolog lebonyolódik, és mi gyönyörködünk benne.

Szakadék van „felfogás” és „játék” között.

A „felfogás” hasztalan, sőt káros, ha rosszkor, rossz mondatokban fogalmazódik meg. Pedagógiai kérdés? Nyilván az is. De nem erről akarok beszélni.

Scotfield az első jelenetben nagyszerű és gyönyörű volt (az a bizonyos „pap- király”), egyben azonnal egy új Lear-képet sugalmazott. Aztán - valamikor a lányok szavai közben - egyszerre kényelmetlen fáradtságot éreztem, mert egy adott percben megértettem felfogását, szándékát. Többé nem éreztem az első percek varázslatát, hanem azt figyeltem, a felfogását - azt élveztem, *ha én akartam!* De már én döntöttem: ugyan-úgy akár unhattam volna is.

Olivier Othellojával fordított volt a helyzet. Először taszító idegenséget éreztem, a basszus hang, a néger figura kitaláltaknak tűnt, nevetségesnek, kellemetlenül túlzottnak, majd mind jobban lekötött, újra meg újra meglepett, míg azonosultam vele. Izgalomból (ami mindig tartalmaz idegenkedést is) az azonosulás állapotáig vezetett.

A két hatás ellentétes. A közönség, ha tisztában van szándékommal, már nem figyel igazán rám. De ha van szándékom, azt nem titkolhatom el - a színpadon semmit se lehet eltitkolni. Így, ha valóban le akarom kötni a nézőt, amint egy szándék tisztázódott bennem, azonnal tovább kell lépnem, különben engem (következésképpen a nézőt) nem érdekel már igazán a dolog. (Amennyiben érdeklődésen valóban legyőzést értek.)

Oliviertől semmi se veheti el az állandó megfélemletés jogát - *felfogása: lehetőség az újabb és újabb meglepetésekre.* Ez a játék: valóban játék, mint minden verseny, mint például a futball. Csak a testi megvalósítás, a fizikai szükséglet ki-

elégítésének igénye szülheti, mely ezt a testi megvalósítást és játékot fölébe helyezi minden nézetnek.

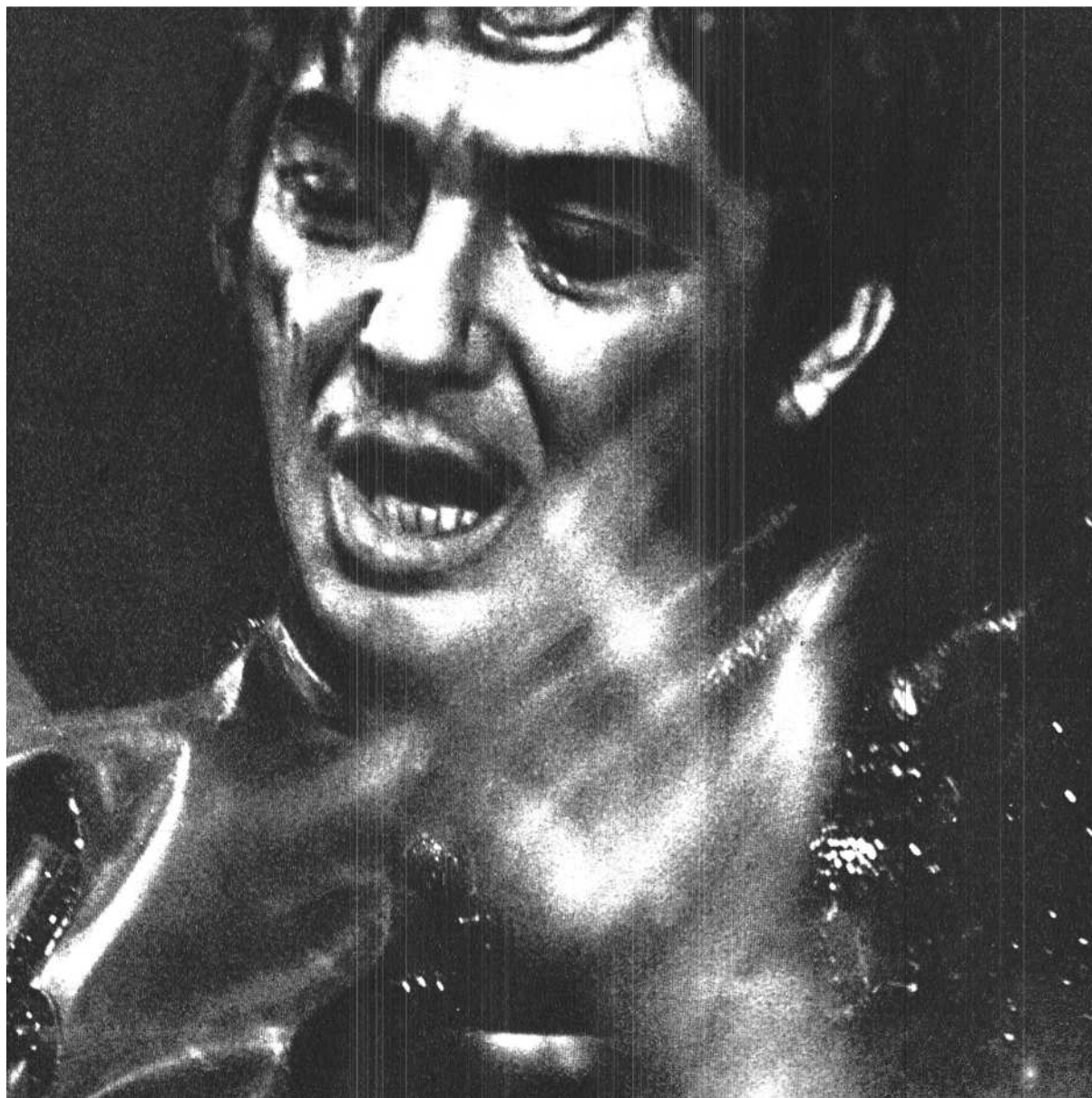
A közönség nem felfogásomat, hanem a testemet érzi, és érezze a zsöllyében!

Ha az első perctől, már az elképzelés folyamatának kialakításában nem a színészet (a színészi muzikalitás) törvényei szerint dolgozom, végem van. Amit Richárdról elmondhatok, nagyon érdekes lehet, hasznos is munka közben. De végül: elolvastam, kiöltöttem, felfogtam - a következő pillanatban már elfelejtettem. A színpad konkrétumai a legbőlcsebb gondolatot is egy megjegyzéssé redukálják.

Kétségtelen, hogy Richárdot csak bábként lehet eljátszani, a táncnak, groteszk pantomimnak valamilyen formájában, különben az ember megtévelyedik, lelkibeteg lesz, a szó szoros értelmében. Ha nem húzom újjaimra ezt az okos manót, ha nem tudok fölébe kerekedni, ha hagyom, hogy birtokba vegyen: csak megzavarodhatok. Viszont amikor észreveszem például, hogy a „nap” hogyan tér vissza, rimként, Shakespeare szövegében, egyszerre lélegzethez jutok, mosolyogni, és alkotóan érdeklődni kezdek. Ekkor ugyanis már Shakespeare költői biztonságából kezdem figyelni e démon működését, és nem ő rángat, ahogy akar, idegeim zsinórján.

Richárd testi megközelítése: Richárdot valamilyen el kell viselnem, és erre trükköt kell találnom. Önmagamat valahogy el kell viselnem, és ehhez trükkökre, fogásokra van szükségem. (Színpadon és életben egyaránt.)

Richárd, a „püpos” (az a bizonyos testi közérzet, hogy úgy hordozom testem, mint ördögi puttyot, amit egy átok a vállamra rakott, mint az Ezerégyéjszakában a fiatal hős a hátán lovagló vén varázslót), ez éppen a szerelemellenes bennem. A szép arcú Richárd, aki első megmozdulás-kor a közönség képebe röhög: „Na hogy tetszem? Erre nem számítottatok, mi?” - ez nem én vagyok? És amikor Annának gyönyörű szavakkal könnyeiről beszél: az nem én vagyok? És amikor egyedül maradván megveti Annát, mert őt szeretheti: ez nem én vagyok? (De én vagyok-e még? E pillanatban már nem. És mégis el kell fogadnom őt, Richárdot, mint „én”-t, újra, mintegy büntetésül, mert egyáltalában el

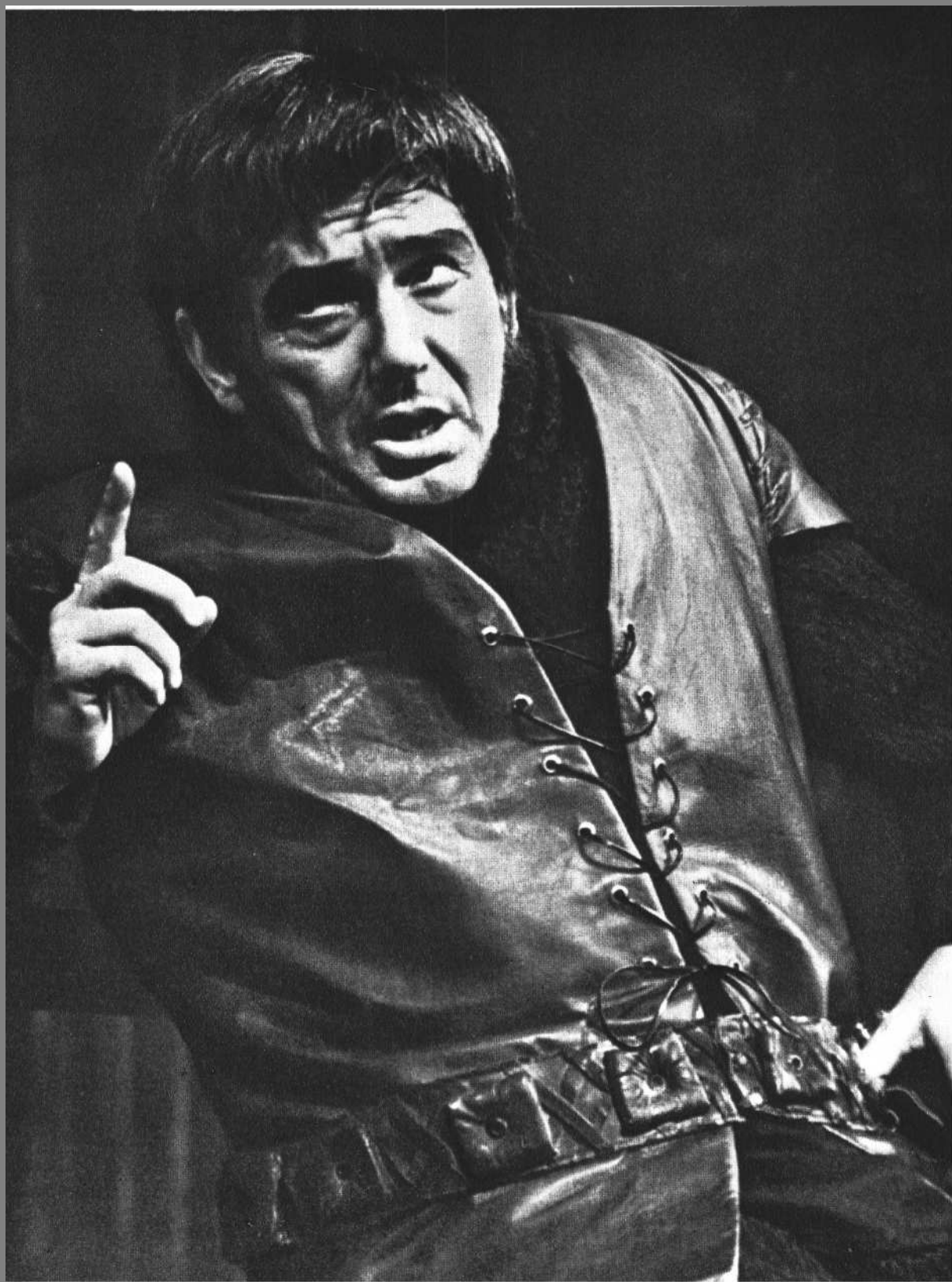


GÁBOR MIKLÓS III. RICHARD SZEREPÉBEN









tudom képzelni, hogy én vagyok, áldozatul, hogy többé ne legyek „én.”) Richárd púpos teste egész nyomorékságomat kell hogy vállalja. Ez viszont azt a gyakorlati feladatot adja, hogy a közönség soha ne feledkezzék meg testemről, újra meg újra vegye észre, soha ne szokja meg. (Talán a többi szereplőnek is újra meg újra le kellene reagálnia. Ezt később kérem kell Vámostól.)

A Richárdban elég sok az olyan jelenet, mely inkább hatásos, mint valóban „lírai”. Ezeket én így, pusztán önmagukban, nemigen szeretem játszani. (Pl. Richárd komédiázásait.) Ha nem tudom megtalálni, hogy a komédia alatt mi történik magában Richárdban, ha csak a külső eseményt játszom el, a dolog nem érdekel. Át kell ültetnem ezeket a jeleneteket is igazi drámába, vagyis azt kell eljátszanom, hogy mi történik Richárdban, amikor például a polgárok királlyá választják. Kell, hogy nekem magamnak legyen egy Shakespeare-től független dramaturgiám.

De lehet, hogy idővel ez a kényszer megszűnik. A ripacszkodás nagy élvezete - mely csak a technikai biztonsággal jelenik majd meg - elég lesz nekem és Richárdnak.

Richárd egyedül marad sátra előtt ülve, egy szekér lépcsőjén. Este. Elhagyott mező. Pár pillanat múlva a nyomorék bemászik sátrába. A magányos állat. Csend. Bejön egy ör, kezében lándzsa, és elfoglalja őrhelyét. Távolabb lószerszámok zörögnek, a lovak ropogtatják a zabot.

Ezt a képet látom. Ezt a képet figyelem. Át tudom-e adni a közönségnek is?

Katonakoromban a Kárpátokban ... így jött az este. A lovak ropogtatták a zabot.

Hitler utolsó filmszereplése. Katonaköpenyben sorba lépdelt a gyerekkatonák előtt, megsimogatta arcukat, mosolygott. Mintha egyik karja béna lett volna. Hitler, a koldus: „Hátha mégis szeretnek? Hátha szeretetből halnak meg értem?”

Richárd ismét az iszony érzését kelti bennem: ezzel kell azonosulnom? Hitlerrel? Hitler - és az én esti szorongásaim? Hitlernek adjam magányos estéimet, a félelem és a megtisztító csend perceit? Amikor nemsokára feljön majd a hold is, bár az ég még világít? Amikor máshol élet van, és valaki nevet? Hát az alkony is ringyó, bárkinek lefekszik, Hitlernek is?

Legosztónósebb iszonyomat, undoromat is le kell győznom? Hitler pofája beférkőzhessék legszébb óráimba? Amikor felkelt a hold: mitől félttem?

És amikor megláttam ma reggel arcom a fürdőszoba tükreben ...

Kócos voltam, kissé puffadt az alvástól, szemem alatt kövér karikák, mint a hernyók, a bőröm szürke volt, arcvonásaim olvadtak, formátlanok. Így látom Richárd arcát a púpja szögletében, ha akarom csinosan, ha akarom rútan, ha akarom férfiasan, ha akarom, mint egy kövér gyereket, vénen, mégis fejletlenül, riadtán, de bosszúra készen ...

Es a magam arcát kell látnom, nem Richárdét. Richárd nincs. Csak én vagyok. Nem, amit eddig tudtam róla, ahogy eddig láttam: nem Ódry hősi sötétsége, nem Olivier szépséges torzulása, nem hős, nem nyomorék: én, ahogy ebben a tükörben látom magam, idegenül, de mégis én, a magam arca.

Ezt az arcot nem szabad elfelejtenem. Ezt az arcot látnom kell a próbákon, mikor nem tudom mihez tartani magam, emlékezniem kell rá, amikor más elképzelések megzavarnak, ez az arc lehet a vezetőm (mint béna lábam idegensége), ez a Richárd az, aki különbözik mindenki mástól.

Robespierre arca nagyon elevenen élt bennem, „láttam”, és fényképeim megleptek: mennyire nincs az én arcom helyén valóban az a másik arc. Van is már egy babonám: ha fényképeim túlságosan hasonlítanak a figurához, akinek magamat érzem, akkor nem :is vagyok igazán jó a szerepben. A maszk bizonyos vonásai lennről talán nem is látszanak, de én érzem a néző számára láthatatlan ráncot, melyet arcomra húztam. (De a rólunk készült képeket nem ítéljük-e meg más-ként, mint a családuknk? És csak később jövünk rá, hogy azért nekik is volt valami igazuk? Juli minden új fényképét rossznak találja, minden régít elragadónak.)

Hogy nekik az legyen a képük rólunk, ami, ahhoz nekünk egy másik képet kell kialakítanunk magunkban önmagunkról. A két kép nem azonos - de van köztük megfelelés.

A kép kialakítása magunkban: a lelki tartalmak mind teljesebb feloldódása a testi közérzetben. A lélekből néhány szó, mondat, irány marad, maga az alakítás: a testi közérzet, és egy vízió önmagamról, mint Robespierre-ről, Richárdról stb. Látom magam, de ez tévedés, érzem magam, de ez is tévedés.

A „realizmus” (brechti értelemben) nem elég Richárdhoz. Talán nem csak a nagyszerű szerep emeli ki ezt a drámát a történeti darabok sorából, hanem a jóslatok állandó kórusa az események mellett. Minden véletlenül kiejtett átok

megvalósul. „Ne süssön rám a nap ...” ? Hát nem sütt!

*A test borzalma. A lélek borzalma. (Richárd és az anyja.) A történelem vak borzalma. És a szellemek, a jóslatok: ez már a sors.* E kakasviadal felett és közben mégis dolgozik valami ismeretlen hatalom, a világ nem zárul le, ahol azt hisszük, hogy lezárhatjuk. Cselszövényeink nagy marhaságok. Ez a darab „költészete” - és itt a költészet kétségtelenül egy a morállal. Mindenki bűnös itt, és csak a halála előtt fél perccel nyílik ki a szeme. De a halál előtti perc mégiscsak rendet teremt mindenkiben. A sors mégiscsak megvilágítja önmagát.

Mindig az volta titkos meggyőződés, hogy van valami, amit csak én tudok, más nem, hogy pl. jobb író vagyok, mint bárki. Minden dologról tudtam valamit, amiről nem beszéltem, holott mintha éppen erről kellene beszélnem. Rossz lelkiismeretem volt a hallgatásom miatt, de amikor meg akartam szólalni, váratlanul mintha az ördög szólt volna belőlem. Mint Szent Johanna, hangokat hallottam - de megijedtem, hogy nekem az ördög az, aki sugall.

Mikor színész lettem, mikor sikereim voltak, mintha sikerült volna saját lételem igazolni. De ezzel az életemmel sem azonosítottam magam egészen. Volt egy igazabb, felnőttebb világom is.

Gyáva voltam? Igen. Egy nagyobb dolgot árultam el mindig, mindenütt: belső csendemet, mellyel nem mertem közösséget vállalni, mert nem tudtam, hogy ott az igazságom. Nem tudtam, hogy a legtisztább dolog néha éppen a legriasztóbb formában jelentkezik.

De valóban gyáva voltam-e? Talán nem. Talán ha átadom magam ennek a legbelsőbb, legcsendesebb világnak, örület várt volna rám. A bolondéria, a nagyzási mánia gyökere, tünete is lehet, ha azonosítom magam azzal, amit - jobb híján mondom - álmodok. Talán a gyerekkortól bennünk élő bölcs valóban tehetségesebb, mint a legnagyobb művészek is. A titkos bölcs szeme előtt csak töredék, amit valóban produkálni tudunk. De tehetségünk mégis csak annyi, amennyit létrehozott, és ezt, szégyenkezve, tudjuk is. Tehetségtelenségünk is realitás. Mind olyanok vagyunk, mint a nagyravágó segédszínészek, és bizonyos pillanatokban mind azonosítjuk magunkat azzal, amit csak megsejtünk. De valójában az érzelmi tömeg: nem a tehetség, hanem talán éppen az ellenkezője. A tehetség a tagolás.

Amikor Richárd lefelé megy, amikor a napot keresi az égen, de hiába, amikor bénán, tehetet

lenül, nyögve sátrában fetreng, rémektől ostromolva ... de csak önmagában ... akkor igaz embernek éreztem és érzem mindig.

Igen, hisz Juliban is van egy ilyen felnőtt és távoli lény, aki ítélkezik, aki elől menekül, és akit szeretne a felszínre hozni . . . Egész kis kora óta csodáltam bölcsességét: a szemén láttam, hogy átlát mindnyájunkon.

Lehetséges, hogy ez a rejtett vénember maga az ördög. De mindenképpen több, mint mi magunk, mint nappalaink, vele van igazi számadásunk. Ezért éreztem, hogy mindenkit becsapok. Ezért éreztem szörnyűnek, ha írásaim megjelentek. Ezért tartottam méltatlannak, hogy az írók egyáltalában „élnek”, hogy a Szövetségben és egyéb helyeken csevegnek, udvarolnak egymásnak, és nem arról beszélnek, ami a dolguk. Ezért éreztem szörnyűnek a sikert: úgy éreztem, hogy hazudunk mindketten, a közönség is, én is.

Féltem, mert nem tudtam Istenről - mert nem tudtam, hogy Isten az, aki kísért, nem az ördög.

Lehetséges, hogy eredendő konfliktusom éppen az, hogy nem találtam a módját, hogyan lehetek ... hogy mondjam? Elhivatott? Ön-vádjaim, kudarcaim mögött talán nem valódi jelentéktelenség volt, hanem visszariadás attól, hogy vállaljam önmagam jelentőségét, és mindazt, ami vele jár? (Ez a kötelezettség most: éppen Richárd!) Gondolnom kell egész neveltetésem-re, apámra, környezetemre: szigorúan eszes környezetben nőttem fel, melyet a mélyből pokoli szenvedélyek rázkódtattak meg mindig. Azt hittem, hogy a szenvedélyek ellen kell küzdenem, védekezni, ahogy apám tette - holott mivel kellett mindig küzdenem? A józan földhözragadottsággal! Lehet, hogy Johanna voltam, akit a szentek hiába szólongattak, aki befogta fülét a harang szava elől.

(Ez persze nem a tények megtagadása, elfeledése. De ezt úgyis tudom.)

Apám, otthonom szűken racionalista világa nem adott semmit, aminek segítségével magamra ismerhettem volna.

A fürdőkádban fekszem, masszázs után, előttem egy egész nap, amikor írhatok. A fal mögött valaki zongorázik, gyakorol. Pár perc múlva a láthatatlan ujjak botladozni kezdenek, tapogatózva keresik a következő lépést. Mielőtt a zene teljesen befulladna, a magukra hagyott hangok elszakadnak egymástól, tisztán látom a billentyűket, feketét-fehéret, a távközöket, a hangok egyenként jelennek meg, kihullva melódiából, harmóniából, meztelenül, mint a csupasz elefántcsont: fekete hang, fehér hang ...

Richter olyan, mint Nagy Péter. A zongora kicsinek tűnt mellette, mintha térdén tartaná a billentyűsort, mintha ölébe venné a hangszert. Ha levettem a szemüvegem (elég messze ültem, az erkélyen) csak véletlenül láttam, hogy kopasz feje - búbján szélesen terpeszkedett a felülről hulló fény - rózsaszínű volt, formátlan és kocsonyás, arcát elnyelte az árnyék, ez a fejbűb gyengén, alig ingó forma volt (talán gomba). Bejött és megigazította, kissé pontosabban beállította székét, azt vártad volna, hogy még babrál vele, de a következő félpillanatban a billentyűk közé vágott, minden szakoskos bevezető koncentráció nélkül, innen tudhattuk, hogy bármelyik pillanatban, bármit játszani tud, hogy nem kezd, hanem folytat, hogy szünet nélkül, állandóan ezt csinálja. Vajon azért, mert annyira fontos neki, vagy éppen mert nem fontos? (Úgy kezdett a zenébe, mintha váratlanul összeccsinálta volna magát.) Igen, ez az átmenet nélküli kezdés azt is jelenthette, hogy mindez nem is olyan jelentős. Majd egy ujjal, elgondolkozva leütött egy hangot, és hosszan tartotta (de csak ujjhegye súlyával, nem érzelmes pedállal), közben az ujját nézte, és az egy billentyűt, csak azt az egyet. Ugyan-így következett a másik billentyű és a másik hang. Még mindig elgondolkozva nézte, hogy mit is csinál, mintha csodálkozna, hogy kicsiny mozdulatának ez a sötét hang az eredménye. Mint egy komoly kisfiú, aki életében először marad egyedül a hangszerral, és most próbálgatja - a hangok hosszan és önállóan szólaltak meg, csak a kisfiú tétova és kíváncsi önkénye szabta meg, melyik lesz a következő. De mindegy is, hogy melyik, egyformán szép mind, és mind átveszi a délutáni szoba és a csúf, komor fiú mind mélyebbre süllyedő, okatlan melankóliáját. A hatalmas terem, és benne én, néma volt, elfeledve ültünk ott, az egyenként elhangzó hangok körül. Igen, Richter hatalmas lehet (óriási gnóm) - olyan messze van és egyedül a színpadon, csak a zongorához mérhettem, mekkora, kezei alig kellett, hogy mozduljanak, úgy tűnt, hogy átéri az egész billentyűsort, kis játékszer volt a zongora, és - mert a kéz alig mozdult, mintha gyeplőn nyugodna vagy nyeregkápán, és mert a test mégis ringott, mozgott valami ritmus szerint - mintha egy lovas láttunk volna, néha felemelte fejét az ég felé, kissé el tőlünk, ilyenkor a távolból is gyanítani lehetett pofazacskóit, és a ló vitte őt, míg felfelé nézett, a valószínűleg alkonyodó ég-re, de a következő pillanatban ismét le, a billentyűkre, nem hogy ujjait ellenőrizze, hanem hogy újra elcsodálkozzék a különböző arcú billentyűk képességén. Rettenetes melankolikus,

csúf és óriás. És gyerekesen melodikus. (És arról külön, hogy ez a hatalmas ember *ül* - kitéve a tömeg figyelmének, mint egy kivégzés főszereplője - ó a szörnnyeteg!)

Ekkor éreztem, ott a fürdőkádban, hogy mit kerestem és keresek mindig? Egy varázslatos realizmust. Egy önmagában ellentétes dolgot.

- A valóságba beáramló nagyon távoli dolgok - mondta Iván.

Amikor az ember először megy végig a darabon, ugyanazt hajtja végre, mint a részpróbakon, de nincs módja rá, hogy ismétlésekkel „beleringassa” magát a játékba, és az egész nem jelent semmit. (Mint amikor először pillantjuk meg szerelem nélkül szerelmesünket.)

Ilyenkor mindaz, amit játék közben végig szoktunk élni, bár irigylésre méltóan, de fantazmagóriának tűnik. Józanul nézzük önmagunkat és a világot. Viszont, amikor igazán játszani tudunk, éppen ez a józan lényünk tűnik nem valódinak, látszatnak.

Egyszerű azt mondani: ilyenkor beleélem magam Richárdba, tehát nem vagyok „én”. De ez nem igaz. Egyrészt igenis én vagyok, bár sánta, púpos és gonosz. Másrészt hányszor nézem színpadon kívül is magamat és a világot a játékos szemével? Ilyenkor életem felületes komédiának tűnik Richárd tapasztalatai mellett. A játék állapota nem pusztán hangulat, hanem életszemlélet, gondolkodási rendszer is.

De a színpadi élet is rászorol a másakra. Életemet korrigálni kell magányos és színpadi óráim sugallatára, de más napokon éppen azt kell szétzúzni, amit a színpadon csinállok, mert hirtelen nevetségesnek tűnik realitásom másik felének szemében. Ilyenkor a cinikusan gyakorlati ész szava nélkül megőrülnék, vagy felfuvalkodott, handabandázó ripaccsá válnék.

Adott pillanatokban egyik világból úgy vágyódom a másikba, mint a friss levegőre. Önmagamat csak úgy határozhatom meg, mint aki mindkettő.

A színészek sok mindenről fecsegnek össze sok mindent. Úgy tesznek, mintha legfőbb problémájuk nem a ehetetlenség lenne, képtelenségük, hogy egyáltalában kinyöggjenek egy szót, végbevigyenek egy mozdulatot. (Lehet-e a szerelemről úgy beszélni, hogy nem beszélünk az impotenciáról? Szerelmi életünknek csak tehetetlenségünk szab igazán határt.) Így tehetségünk sajnos egyben tehetetlenségünk pontos meghatározása is. Hogy miért ez a „felfogásom” erről a szerepről? Mert sajnos másként nem tudom. De

egy pillanatig se higgyék, hogy valamiféle önként vállalt azonosság van köztük és közöttük, amit csinálnak! Ez a látszólagos azonosság csak kényszer!

Ha igazi arcképcsarnokot akarnék összeállítani a művészekről, abból kellene kiindulnom, hogy ki mit *nem* tud. Egyszerűen az *anyag* ellen-állására gondolok. Magyarán: hogy mit csináljak a kezemmel-lábammal.

„Elcsúszol a naturalizmus felé”, mondta nekem egyszer, évekkel ezelőtt rendezöm egy Ruy Blas előadáson. »Hogy érted azt, hogy naturalizmus?» „Ebben az esetben úgy, hogy az érzelmek nincsenek azon a hőfokon, ahol lenniük kellene. Te szereted a királynőt, de nem imárod. A libéria kellemetlen, de nem éget.” Magamban azonnal vitacikket fogalmaztam, még azt is elhatároztam, hogy nem szaklapnak küldöm be. Címe: „Egy színész gyötrelmei” vagy: „A színész nyomora.” Alcím, zárójelben: „Lírai vallomás, nem vitacikk.” (Miért nem vitacikk? kérdeztem meg nyomban magamat. Gyáva vagyok? Nem tudom végiggondolni a dolgokat? A viták mindig hatalmi kérdésekké fülnek?)

De most újra felteszem a kérdést: „Naturalizmus? Mi az?” Vámos általában az érzelmek hevével kevesellte bennem. (És mindenki.) A Hamlet egyik főpróbáján egymás után jöttek be az öltözőmbé, ő és Ádám Ottó. „Kicsit kevés”, mondta Vámos. „Kicsit sok”, mondta Ádám. („Csináld a magadét”, mondta egy okos kolléga.) De különben is, mi az, egy „érzés” ...? (De ebbe most nem megyek bele, ez hosszú.)

A költői Csehov-előadások „naturalistábbak”, mint a szókimondó Koldusopera? Vagy más szempontból: a Holt lelkek maszkjai naturalistábbak, mint a modern előadóművészek, akik le nem vetnék saját képüket egy maszk kedvéért?

(Ki naturalistább? Tizian vagy Picasso? Ahogy az egyik és ahogy a másik kezel egy női aktot? A nő szemléletében és a festészet eszközeiben? Picasso kábé úgy ábrázol egy meztelen nőt, ahogy a vécek falára szoktuk felpingálni, termékeny és szabad pár percünkben. Tizian meg borotvált ölü Vénusokat fest. Fogadok, hogy a magyar rendezők és színészek többsége mégis azt válaszolná kapásból, hogy Tizian a naturalistább.)

A színészek egy része összekeveri a naturalizmust, meg a természetes színpadi közérzetet, azt hiszik, hogy a költészetet kívülről kell az életbe belevinni. Az öreg Sztanyiszlavszkijban azt szeretem, hogy nemcsak a művészet valóságában hitt, de abban is, hogy a valóság: élmény, titok.

Hogy a költészet: a legtermészetesebb emberi közérzet.

Mindezzel csak azt akarom mondani, hogy nem nagyon értjük egymást. Nemrég Vámos kijelentette, hogy a Hamlet bizonyos részeit csak a húsz-huszonötödik előadás után kezdtem úgy játszani, ahogy ő elejétől fogva kívánta. Nagyon meglepődtem: én ugyanis úgy éreztem, hogy minden változtatásom az ő instrukciói ellenére történik!

Én nem értettem Vámos instrukcióit, és ő nem tudta, hogy amit mond, hogyan hat rám. Holott több mint egy évtizede együtt dolgozunk és nem is rosszul.

Nem, fogalmaim nem stimmelnek, mert nem a színeszetre vonatkoznak.

Így aztán nem csoda, hogy nem vesszük észre, mi történik bennünk és körülöttünk. Ádám Ottó meg Vámos László nem sokat akart annak idején az ördög cimborájával, a Medikussal vagy a Figaróval, nem akartunk túlzottan eredetiek lenni, csak megpróbáltunk valamennyire következetesek lenni önmagunkhoz, de amit akartunk, az „színeszet” volt, a „színeszetünkön” akartunk valamicskét változtatni. Ezért az akkori évek három-négy előadásában alakult ki a Madách Színház társulata. Ki vette észre? Senki. „Fontosabb” dolgokra figyeltek a kritikusok, és általában azok, akiknek a dolga az lenne, hogy figyeljenek. Hány előadás volt azóta nagy szenzáció, tanulmányok és cikkek sokasága foglalkozott velük, dicsérték, vitatták! Valójában bemutatásukkal nem történt semmi: a színészek ugyanúgy játszanak, mint azelőtt. Voltak vagy nem voltak: a magyar színházi életnek mindegy.

De mi közöm nekem mindehhez? Ehhez a szüntelen méricskéléshez, harchoz jobbra és balra, bizonytalan hangoskodáshoz két szélsőség, szürkeség és dekoráció, modernség és intellektualizmus, érzelmesség és pátosz körül és között? Az emberek ugyanazok maradnak, az intézmények ugyanazok maradnak, és ami változik: az titokban történik, függetlenül a sok sajjáértatástól. Hogy lehet itt másként választani, dönteni, mint skolasztikusan? „Egy klaszikusban el lehet menni idáig meg idáig, de vigyázni kell arra, hogy . . .” Ez a „mértéktartás” nem az én dolgom.

Lehet, sőt valószínű, hogy ezekkel a szavakkal: „naturalizmus”, „stílus” vagy „intellektualizmus” meg „modernség” - nekem ezekkel a szavakkal semmi dolgom. (Már évek óta úgy élek, mint egy fordító: minden szónak állandóan keresnem kell a megfelelőjét a magam valóságában: mit is érthetnek ezen?) Lehet, hogy

ezek a nagy kérdések az én számomra nem léteznek. És erről még csak nem is tehetek ...

Próbáld hát megérteni, miért hiszel mégis például Sztanyiszlavszkijban?

Nem mély megfontolások hoztak össze veled. Leírta a kezdő színész görcseit és kínjait, és én magamra ismertem: megkönnyebbültem, hogy nem egyedül vagyok szerencsétlen, hogy betegségem (pl. hogy nem tudom hova tenni a kezem meg a lábam) orvosolható (legalábbis Sztanyiszlavszkij ezt írja), ettől kezdve az ő mondataival gondoltam a magam bajára, és ez jó volt. Így kezdődött, ennyi volt az egész.

Azt szokták mondani, hogy Sztanyiszlavszkij a növendékeknek való. De a művészet sorsa az iskolában dől el. Hogy a játék elemei mit jelentenek nekünk, az döntőbb, mint felfogásunk vagy elképzeléseink vagy érzelmeink. Egy költő életének legnagyobb kincse és legnagyobb terhe, gondolom, a szó. Nekem ma sincs súlyosabb problémám, mint hogy hova tegyem a kezem meg a lábam.

Minden színésznek a gátlás a fő problémája. A színészről szóló minden mondat e köré kell hogy csoportosuljon. A Sztanyiszlavszkij-rendszernek is ez a lényege. (Csak innen érthetem a „negyedik falat” is.)

A cél: a teljes odaadás, felszabadulás. Mindent meg merjünk csinálni, amit a szituáció sug. (Minél játékosabbak vagyunk, annál mélyebben vagyunk. „Akarni” csak a felületen lehet.) Nem kerülhetjük el a próbatételt, meg kell nyilatkoznunk, olyannak, amilyenek magunk se ismerjük magunkat (utcai tükör a színpad). Nem tudjuk, mit tudnak meg rólunk mások.

Ez látszólag egyszerűen lelki-kezelés, pszichológia, élet-probléma.

*A nagy feltételezés: a színészetnek mint mesterségnek van képessége a felszabadításra. Hogy pl. a „fizikai cselekvések módszere” egyben vagy főként a gátlás megszüntetésének „gyógy-módja”.*

Nincs két hetem a premierig, és még semmi izgalmat nem éreztem, még semmi erőszakot nem tettem. Fogalmam sincs, milyen leszek. Titokban arra számítok, hogy majd ha a közönség beül, tudni fogom, mi a dolgom.

*(A befejező részt következő számunkban közöljük.)*

## fórum és disputa

SÁNDOR IVÁN

### *„A valóság megneveződése” Hozzászólás a profil-vitához*

1.

Kitűnő művészek írásait, nyilatkozatait olvasom arról, hogy a színházaknak nincs profiljuk.

Amiről a: művészek beszélnek, azért nem lep meg senkit, mert mindezt évek óta látjuk. Végre eljutottunk odáig, hogy leírjuk, kimondjuk. Itt tartunk. Tovább lehet lépni.

Az sem véletlen, hogy most kerül sor minderre. Egész művészeti életünket jellemzi egy okos folyamat, amelyben a valóság „megneveződik”. Nem tudom kitől hallottam ezt a szót, de szeretem. Megneveződik, ez más, mint mikor ilyeneket mondunk: „kimondja az igazságot”, „nevén nevezi a dolgokat”, „nyílt szavakat használ”. Más, mint a „meztelen a király”-szerű felkiáltás, a „vessük fel őszintén a kérdést” kezdetű monológ. Ezekben mindig érzek valami hivalkodást, formalitást, személyes szereplési kedvet, ingerült fontoskodást.

Tisztább, megnyugtatóbb és mégis meggátolhatatlanabb, vagyis kérlelhetetlenebb az a folyamat, amelyet a „valóság megneveződése” jelent. A szükségszerű továbbhaladás feltételét képezi, valamiféle történelmi kényszert, egy olyan folya-

matot, amelyben a jelenségek megpillantása és átformálása *együtt* megy végbe. Egy magatartást, amely nem választja szét az eszmecserét és cselekvést, melyben a „megnevezés” átfolyik a tettebe.

## 2.

Világszerte sok művész és együttes esik áldozatul annak, hogy a közönség valami újat vár. A vitáknak, amelyek a színház jövőjéről dűlnak, legfontosabb tanulsága az, hogy azok a társulatok tudnak csak fennmaradni a változások hullámain, amelyek a gondolat építésének-koncentrációjának elvét állították munkájuk középpontjába. A színház művészei számára a gondolatok megsokszorozása és a vezérlő elvek művészi formákban való érvényesítése felel meg annak az alkotó létformának, amit napjainkban - mint egyedül vállalható művészi ideál - cselekvő emberi magatartásnak szoktunk nevezni. Nem az elvont esztétizálásra, a sznob és a szűk társulásokra gondolok. Ezek éppen úgy hanyatlásra vannak ítélve, mint a popularitás látszatával tetszelgő, de irányító eszme nélkül az üres csillogásban fuldokló látványszínházak. Az igazi színház munkájában mindig egy eszme ölt testet. Világszerte azok az együttesek aratnak sikereket, amelyeknél repertoárban, stílusban, a színpadi effektusok alkalmazásában ez az eszmeiség kifejezési formát kap. Az abszurd színház éppen *úgy* csődbe jutott, mint a bécsi operett-iskola, ami-kor nem valamilyen vezérelv, hanem szenzáció, divat vezette, függetlenül attól, hogy az egyik a professzorok, a másik a hivatalnokok színháza akart lenni. Nem az a kérdés - mutatják a példák -, hogy az intim színháznak vagy a népszín-háznak van-e jövője. Az egyik ugyanúgy pusztulásra van ítélve, mint a másik, ha nem valóságos korkérdések válaszait kereső, egyet akaró művészek hajthatatlan csoportja hozza létre.

De a közösen gondolkozó, közös művészi elvet követő színházi emberek együttműködése azért is kikerülhetetlen, mert a század harmadik harmadában olyan mérhetetlen szellemi zajból kell kiszűrni a teremtéshez elengedhetetlen alkotó csendet, amelyben a színház szüzte léte is elképzelhetetlen a gondolati összefogást biztosító szervezeti forma nélkül.

## 3.

Ehhez a feladathoz a magyar színházi élet számára egész szocialista intézmény-rendszerünk egyik legkorszerűtlenebb szervezete áll rendelkezésre. Színházaink mai szerkezete két évtizede, az államosításkor született. A létrejött organizációnak akkor nagy politikai-művészi-né-

művelési jelentősége volt. Biztosította a polgári színház leváltását. Új hangot, új gondolatokat hozott, új értékeket fedezett fel, új ízlésrendszert, játékkultúrát honosított meg. És új közönséget nevelt. A színházak kaput nyitottak a gyárak munkásai, a forradalmi ifjúság előtt. Az államosított színházak létének szociális jelentősége is volt. Nemcsak azért, mert olyan olcsó áron szolgáltatott a kultúrát, hogy ezzel a mindenki számára elérhető, napi-művelődési intézménnyé változtatták a színházat; azért is, mert megszüntették a színészek létbizonytalanságát.

Húsz év alatt vezető-rendezők jöttek és mentek. De ha egy színházi együttest irányítóinak közös célja, magatartása, ízlésrendszere alapján határozunk meg, tagadhatatlan, hogy a szervezet - melyet annak idején a forradalmi változás igénye a jövő első lépcsőjeként hozott létre - lényegében ma is azt a struktúrát őrzi, amely a húsz évvel ezelőtti igényeknek felelt meg. Az együttesek vezetői hajdan két alapelv jegyében szövetkeztek: a polgári színház ízlése, értékrendszere, játékfelfogása, közönsége helyén a néphatalom színházának érdekei; a színészi életforma szociális biztonságának megteremtése. Amennyire elég volt ez húsz éve egy színházvezetési magatartás kialakításához, annyira kevés ma. (A régi organizáció és a mai igények ellentétét az ipar, a mezőgazdaság, a kereskedelmi élet világból sok érzékletes példa mutatja, de témánkhoz közelebb áll, ha a filmgyártás húsz évvel ezelőtti és mai működési formáinak gyökeres különbözőségére utalunk.)

Létrejött egy zárt színházi szervezet, melynek - tudjuk - vannak nagy eredményei és előnyei. De tagadhatatlan: modelljében nem a közös gondolatok, művészi célok, együttesen vállalt magatartások határozzák meg azt, hogy ki hol végzi alkotómunkáját. Egy-egy társulat tevékenységében nem a közös művészi elvek fogalmazódnak meg, ezért ez a modell arra sem alkalmas, hogy a színházak tervszerűen keressék íróikat és az írók a színházakat. A rendező többnyire a színház kültagjának érzi magát, művészi irányító szerep helyett amolyan - elnézést a hasonlatért - „gebines” feladatot tölt be. Hat hétre, a próbák és a bemutató idejére kap egy társulatot, hogy aztán rögtön egy egészen másfajta színházvitel-nek adja át színészeit. A színész számára hallatlan terhet, feszültséget jelent egyik hónapban egyféle elvek és stílusideálok, másik hónapban másfélét szerint próbálni, egyik este „így”, a másik este „úgy” szervezni meg a közönséggel való kapcsolatleremtést. A körforgásban - mi-közben az összetartó gondolat és magatartás hiá-



nyában az „üzemeltetés” válik a legfontosabb céllá - kialakul az évi öt-hat bemutató elkerülhetetlen és lélektelen rendszere, hiszen a rendezőket és a társulatot függetlenül attól, hogy ennél kevesebb vagy több jó darabja van a színháznak, „foglalkoztatni” kell. Megszűnik a különbség siker és bukás között, mert ennek a struktúrának velejárója, hogy már akkor megtörténik az új bemutató előkészítése, amikor még az sem derül ki, hogy az előző premiert hogy fogadta a közönség. A siker elveszti jelentőségét, mert a sarkában jár és demoralizálja a következő, talán biztos kudarcot ígérő előadás; a bukás nem jelent rizikót, hiszen az új bemutatóig biztosítani kell a kijelölt előadásszámot. A csúcsok és mélypontok egy átlagszintben egészítődnek ki.

#### 4.

Egy másik struktúrát kell magunk előtt látnunk, amelynek - ha sok részlete talán még homályban is van - három legfontosabb alkotóeleme bizonyosan már ma is meghatározható.

*Az első:* egy-egy színház irányítói (igazgató, rendező, díszlet- és jelmeztervezők, vezető színészek) közös ideákat vállaló művészek, akiknek van álláspontjuk arról, hogy a század szellemi életének viharában milyen iránytű szerint kívánják vezetni társulatuk hajóját; akiknek műsorprogramja, előadása egy magatartást, a világról alkotott véleményüket fejezi ki; akik nemcsak bíznak egymás gondolataiban, de összefogásuk szellemi és erkölcsi alapja az, hogy egymás nélkül nem tudják gondolataikat kifejezni; akik vállalják, hogy - akár a költői színház, akár az intellektuálisan intim gondolati színház, akár a látványos hatáselemekkel dolgozó romantikus színház hívei - programjuknak, játsszói stílusuknak elvek vállalásával teremtenek hitelt; akik az így kialakított programhoz céltudatosan keresik szerzőjüket, és ugyanígy a tisztességes művészi kereslet és kínálat törvényei szerint teremtik meg közönségüket.

*A második:* egy-egy együttes magatartásának kirajzolásában nagy szerepe kell legyen az íróknak. A színháznak jobban kell mérítenie az írói gondolat és költészet világából. Keresni kell azokat a partnereket, akik tehetsége, ha a színház vezetőiben szellemi küzdőtársakra talál, a közös gondolat és erkölcs termékeny közegében kivirul, de akiből a kapkodás, a hitetlenség az olcsóságot, a rutint csalja elő. Ugyanígy nagy szerepe kell legyen az együttesek szellemi profiljában a fiatalos alkotókedvnek, a játékoság, a derű légkörének. Színházaink annyira nélkülözik ezt, hogy az emlékezetes tizenegy évvel ez-

előtti főiskolai *Koldusopera* vizsgálóadás óta alig találunk rá példát. A belső fiatalság örökös művészi tulajdonság, az évek számával sohasem mérhető, mégis, ha a fiatalabb rendezők, írók, színészek szerepére gondolunk a színház jövőjében, ne feledkezzünk meg arról, hogy - a példa kedvéért - a felszabadulás utáni években Major Tamás és Várkonyi Zoltán harmincöt évesen kapott irányító szerepet, Básti Lajos harminc, Gábor Miklós és Bessenyei Ferenc huszonöt, Darvas Iván pedig alig húsz esztendő múlt. Füst Milán drámaírói életművének végzetesen késői elismerése sem követendő példa, különösen akkor, mikor olyan ellenpéldánk van, mint Molnár Ferenc, aki huszonöt éves korában már ünnepelt színpadi szerző volt.

*A harmadik:* a gondolatok, művészi elvek, programok versenye a színházak között.

Ma lényegében három együttes határozza meg az ország színházi életének irányát. Ez a három együttes (Nemzeti Színház, Madách Színház, Vígszínház) hat színházban játszik. Mellettük - a Thália Színház kivételével - nincs számottevő együttese színikultúránknak. De csak Budapesten ma tizenhárom olyan épület van, amely a szellemi-művészi összetartozás alapján társult, önálló művészi program megvalósítására szövetkezett együttesnek adhatna otthont. A színházi épületeket a koncepciózus üzemeltetés számára benyújtott programok mérlegelése után lehetne átadni. Az épületet igénylő művészek így arra kényszerülnének, hogy - megjelölve programjuk és műsortervük gondolati vonalát, megnevezve azokat a rendezőket, vezető színészeket, írókat, akikkel közös szellemi társulásban kívánják programjukat valóra váltani - egy közösen vállalt művészi gondolat körül csoportosuljanak. Az épület átadóinak, a szialista államnak két feladata lehetne: elbírálni, megfelelnek-e a programokban megnyilvánuló eszmék a társadalom progresszív irányvonalának, és ellenőrizni a pályázók programjának művészi értékét, komolyságát, felelősségűdatát.

Az új struktúra tudományos megformálását nem elhamarkodni, elkezdni kell. Talán egy három- vagy ötéves terv lenne alkalmas olyan helyzet megteremtésére, amelyben a színházi élet ma széttartó erővonalai úgy rendeződhetnének át, hogy a tehetség, energia, művészi fantázia egymást gazdagítva újuljon meg. Ennek előkészítésére - különösen, ha arra gondolunk, hogy az új Nemzeti Színház két színháztermével és Buda eljövendő színházával a hetvenes évek közepére tovább nő a színházépületek száma - elérkezett az idő.

## *Itt a profil - hol a profil?*

Minden premier - hozzászólás a profil-vitához.

A jobbára zenés műveket játszó József Attila Színház ebben az évadban szép - a kritika által kellően nem méltányolt - előadásban színre vitte O'Neill *Egy igazi úr* című drámáját Benedek Árpád rendezésében. Ezt az előadást ugyanabban a szereposztásban bármelyik prózai színház bemutathatta volna (minthogy jobbára csak az elosztás véletlenjén múlott, hogy a címszerepeket betöltő színészek a József Attila Színházban játszanak s nem a Nemzetiben vagy a Víg-színházban). A színházaink munkáját meghatározó körülmények kétségtelenül nem kedveznek az önálló profil kialakításának. Már a színház-épületek is azonos szerkezeti elv: a „kukucsáló színpad” szerint épültek. Azonos színházaink belső szervezeti felépítése is (a színigazgatótól a portásig), a színházakat irányító szervek azonos kultúrpolitikai és gazdasági igényeket támasztanak, a Színművészeti Főiskolán többé-kevésbé egységes pedagógiai elvek alapján folyik a színészek képzése. Színjátásunkat nagyjából-egészéből a poszt-naturalista játéksztílus uralja (amelyen belül azonban akad annyi árnyalat, amennyi kell ahhoz, hogy megbontsa az egyes produkciókon belül a szükséges homogén játékrendet). Lényegében még a színházak közönsége is azonos, amely a bérletrendszernek és a közönségszervezésnek hála, eszi-nem eszi alapon egyaránt megkapja O'Neillt és Berkesit.

S ha igaz, amit Both Béla rendezőink koncepciójáról állít, hogy nagyjából azonos rendezői elveket vallanak, akkor tőlük sem várható az önálló profil kimunkálása.

Ilyen körülmények közt érthető, hogy a prózai színházak vezetőinek többsége az eklektikus színház koncepciója mellett kötelezte el magát. Várkonyi Zoltán fogalmazta ezt meg a legvilágosabban e folyóirat hasábjain megjelent interjúban. E koncepció értelmében egyaránt játszanak klasszikusokat, moderneket, külföldi és hazai szerzőket, íróilag igényes drámákat és pusztán szórakozást és kasszasikert ígérő kommersz víg-

játékokat. Ezek a színházak egyszerre vállalják és töltik be a „nemzeti színházak” és a szórakoztató üzemi funkcióját.

Mégis, arra a kérdésre, van-e prózai színházaink önálló profilja, többségében igenlő válaszok érkeztek. Eddig Kazán István volt az egyetlen, aki határozottan tagadta, hogy prózai színházaink kialakították volna önálló profiljukat. Both Béla vitaindító írásában azt állítja, hogy „színházaink jelentős részének v a n profilja, mindenki saját tapasztalatával igazolhatja ennek az állításnak a helyességét”. Lenkei Lajos azt vallja, hogy a profillal ugyan lehetetlen szembenézni, egy zárójelbe tett mondatban azonban végül mégis elismeri, hogy „van ilyen valami”. Major Tamás úgy véli\*, hogy a Nemzeti Színház már kialakította a maga sajátos „nemzetis” stílusát, vagy legalábbis a legjobb úton van efelé.

Színházaink az önálló profil kialakítását gátló körülmények ellenére, lényegében spontán módon, úgy, ahogy ezt a folyamatot Both Béla leírta, mégiscsak kialakítottak valamiféle önálló arculatot. A baj csak ott van, hogy ezt a spontánul kialakult, kialakulóban levő profilt - az egy Thália Színházat kivéve - egyik színház sem tudja nyíltan vállalni. Nem véletlen, hogy Both Béla és Lenkei Lajos egyaránt óvakodtak attól, hogy meghatározzák fővárosi színházaink profilját.

A Nemzeti Színház látszólag könnyű helyzetben van, hiszen elpanaszolhatja, hogy a többiek őt utánozzák. Bár a Nemzeti Színházon belül is legalább három egymástól élesen elhatárolható tendencia figyelhető meg: az unalmas, fantáziátlan akadémizmus, a proletkultot, Brechtet követő (néha kompromittáló) kísérletek és végül, de nem utolsósorban a Hevesi Sándor hagyományát mai szellemben folytató intellektuális törekvések.

A Madách Színház viszont már nehezebben vallhatná be, hogy az ország első színházának, a Nemzeti Színháznak a helyére tör, pedig volt olyan szezon, amikor a Madách Színház valóban inkább megfelelt a *nemzeti színház* hivatásának, mint maga a Nemzeti Színház.

És vajon elismerheti-e a Víg-színház, hogy egyre inkább a régi Víg-színház szellemét élesíti újjá? Akár Shakespeare-t, akár Molnár Ferencet, akár Tennessee Williamset játszik?

A József Attila Színház sajátos profilját pedig - az Osztrovszki, O'Neill bemutatók ellenére is - inkább a zenés vígjátékok és a krimik, Kállai

\* A Magyar Hírlapban (1969. március 13.), amely be-  
lekapcsolódott a mi profil-vitánkba. (A szerk.)



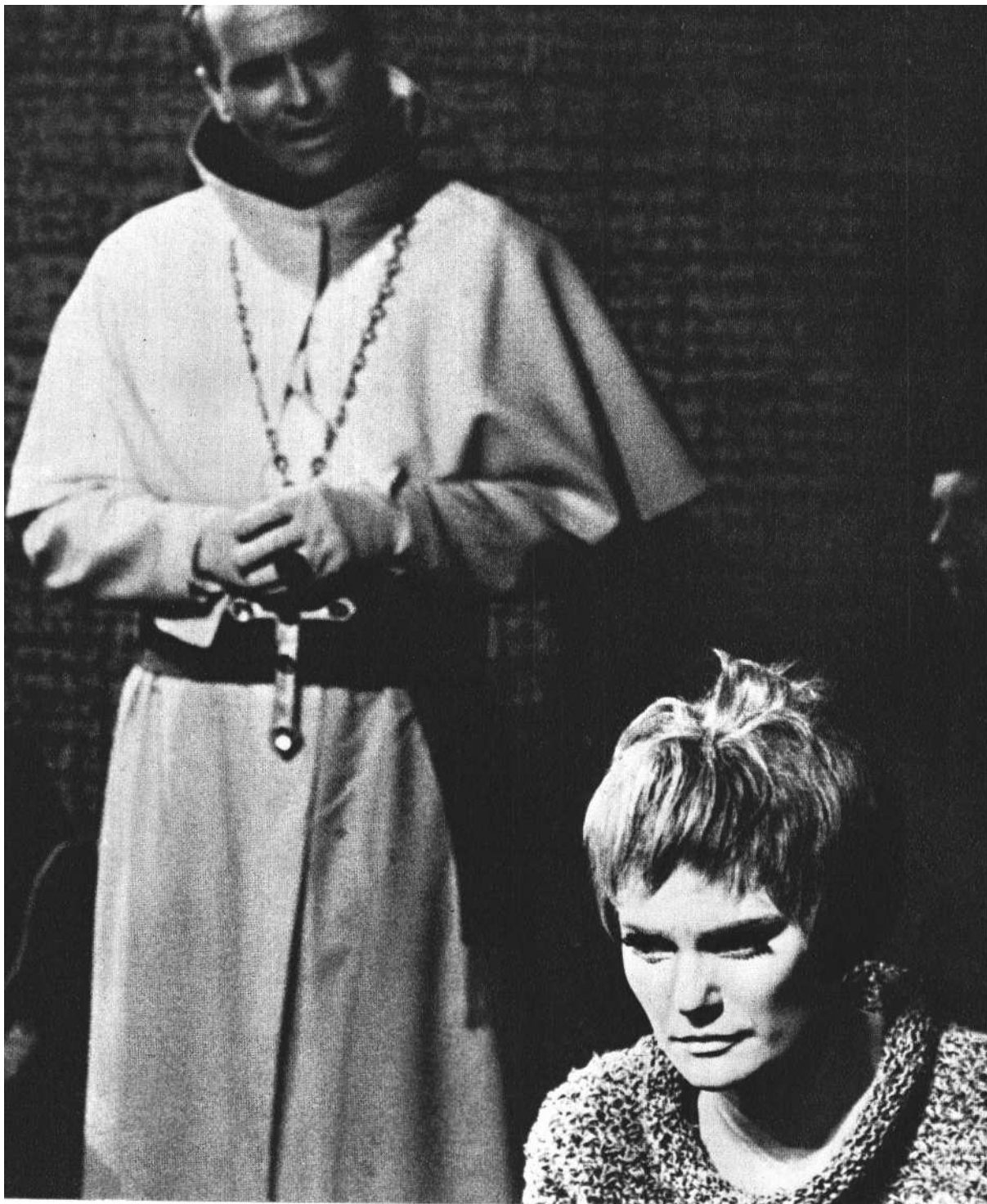
DUNÁNTÜLI SZÍNHÁZAK III. TALÁLKOZÓJA  
SCHISGAL: A TIGRIS (KAPOSVÁRI CSIKY GERGELY SZÍNHÁZ). TIMÁR ÉVA ÉS CSIKÓS GÁBOR



DUNÁNTÜLI  
SZÍNHÁZAK  
III. TALÁLKOZÓJA  
SCHISGAL: GÉPÍRÓK  
(KAPOSVÁRI CSIKY  
GERGELY SZÍNHÁZ)  
TIMÁR ÉVA ÉS  
KOLTAY RÓBERT

DUNÁNTÜLI  
SZÍNHÁZAK  
III. TALÁLKOZÓJA  
THURZÓ GÁBOR: AZ  
ÜRÜGY (VESZPRÉMI  
PETŐFI SZÍNHÁZ)  
GÖNDÖR KLÁRI,  
DOBÁK LAJOS,  
JOÓS LÁSZLÓ





DUNÁNTÜLI SZÍNHÁZAK III. TALÁLKOZÓJA  
ANOUILH: PACSIRTA (GYÓRI KISFALUDY SZÍNHÁZ). MESTER JÁNOS ÉS BALOGH EMESE

István és Berkesi András színművei jellemzik. De vajon vállalhatja-e ez a színház az olcsóbb színvonal, a kompromisszumokra könnyen hajló népszórakoztatás ódiúját?

A Thália Színház a szocialista avantgarde jelszavát írta zászlajára. Ezzel a nyíltan vallott programmal, a darabok ennek megfelelő kiválasztásával sikerült is a többi színháztól eltérő arculathoz jutni. Én ugyan helyeslem, de tagadhatatlanul meglepő, hogy a szocialista avantgarde jelszavát követve ez a színház Beckett Godot-jának és Mrożek három egyfelvonásosának a bemutatásától eljutott a hazai abszurd drámai irányzat kifejtéséhez. Kazimir Károlynak azonban minden bizonnyal igaza van, amikor azt vallja, hogy nem lehet az íróktól függetlenül, hivatali vagy kritikus íróasztalok mellett megtervezni a jövő szocialista avantgarde irodalmát, és csak azokat az avantgarde darabokat lehet színre vinni, amelyek megíródtak (Örkény, Eörsi, Görgény).

Problematisabb, hogy a szocialista avantgarde színháza nem tudott mit kezdeni a brechti örökséggel, holott - mint ezt Peter Brook is megállapítja könyvében, a *The Empty Space-ben* (Az üres tér) - Brecht a modern dráma és színház központi alakja, a modern avantgarde-irányzatok mind Brechtből nőttek ki, Brecht elképzeléseit fejlesztik tovább. Meggyőződésem, hogy a Thália Színház azért nem tudta kimunkálni az abszurd drámák előadásához szükséges új avantgarde játéktílust, mert nem sikerült alkotó módon asszimilálnia a brechti színház tanulságait. A Brecht nagyságát elismerő formális hódolat nem helyettesítheti a tényleges problémákkal való szembenézést. Tisztázásra szorulnak olyan kérdések, mint az elidegenítés korszerű alkalmazása, a groteszk helyes értelmezése, a stilizált gesztusok jelrendszerére épülő antinaturalista játéktílus elemeinek vizsgálata stb. Ha a Thália Színház tovább akar lépni, ezen az úton juthat el vállalt profiljának művészi kiteljesítéséhez.

Amint ez a színházaink profiljáról adott vázlatos jellemzés is mutatta, a profil kialakulásának spontán folyamata nem független a hely szellemétől (a Vígszínház, a József Attila Színház esete), s mindenekelőtt nem független az egyes színházak vezető művészegyeníseinek ízlésétől, igényeitől, színházról vallott felfogásától.

Kazán Istvánnak igaza van, profil kialakítására csak az a színház vezető művészegyeniség képes, aki tehetsége jogán „vasakarattal, ha kell despotizmussal maga alá tudja gyúrni az egész társulatot, hogy kifejezze művészi hitvallását, művészi elképzelését és törekvését”. A tehetség

szabad működésének ez az ideális állapota - mint ismeretes - eddig egyedül a Thália Színházban valósult meg, ezért is tudott a Thália Színház a többi színháznál határozottabb, nyíltan is megvallható profilt kialakítani. A többi színházban a profil kialakítását belső harcok nehezítik. Kazán István is, Major Tamás is kifejtette, hogy a színházak államosítása után kialakult elosztást - rendezők, színészek elosztását - meghaladta az idő. Áldatlan állapot - írják -, ha az egyes társulatokhoz művészi felfogásukat összeegyeztetni nem tudó színigazgatók, rendezők, színészek, dramaturgok kerülnek, akiknek a béke, az alkotó munka kedvéért meg kell aludni egymással. S e művészi megalkuvásoknak az eredménye, hogy színházainknak van is, nincs is profiljuk.

Nyilvánvalóan egyet lehet érteni azzal a Magyar Hírlapban elhangzott javaslattal, amelyet Major Tamás is támogat, hogy „gomboljuk újra a mellényt . . . azaz, induljon meg az azonos elveket valló művészek átcsoportosítása a sajátos stílusú alkotóműhelyek kialakítása érdekében”. (Ahogy ez filmművészetünkben is megtörtént. S az eredmény nem is maradt el.)

Ez az átcsoportosítás azonban az önálló profil kialakításának csak a szervezeti előfeltételét teremtené meg. S ne feledjük, az önálló profil kialakítása önmagában még nem üdvöztít. Bár nem lelkesedem a „színház mint szórakoztatóüzem” műfajért, egyet kell értenem Kazán Istvánnal, hogy a színházba járó budapesti közönség felfogóképességéhez mérve idealisztikusan eltűlt az a komoly prózai darabok aránya a pusztán szórakoztatást, mulattatást szolgáló vígjátékok, zenés komédiák, musicalek rovására. Létrejött egy ördögi kör: a prózai darabok többsége nem ér meg negyven, hatvan előadásnál többet, máris új bemutatót kell produkálni. Nincs idő az elmélyült munkára, a gondos előkészítésre, az előadásokon érződik a gyors munka, ez megbosszulja magát, mert a gyenge vagy többnyire közepes előadás nem tudja kihozni a bemutatott darab igazi értékeit, s így nem következik be a várható siker. A Berliner Ensemble-nál néha több mint egy évig próbálnak egy darabot, s még a bemutatás után is csiszolják, javítják az előadást. A Berliner Ensemble szélsőséges példa, azonban ahány ismert külföldi rendezővel beszéltem, a román Ciuleijal, a lengyel Axerral, Swinarskival vagy a svájci Bessonnal, mind elmondták, hogy hónapokat szánnak egy-egy igényesebb produkció előkészítésére.

Mint gyakorló kritikusnak munkámhoz tartozik a színházba járás, de alig győzöm a budapesti

színházak premierdömpingjét, a vidéki színházak bemutatóiról már nemis beszélnek. Hogy kövesse a közönszernek ezt az áradatát a civil néző? Meggyőződés, hogy kevesebb több volna.

Filmrendezőnek viszonylag könnyebb kialakítania a maga művészi profilját, hiszen már a forgatókönyvet is a maga víziójának megfelelően íratja meg, maga is részt vesz a megírás folyamatában, s a szöveget a rendezés folyamatában végleg a maga képzeletvilágához igazítja. A színpadi rendezőt azonban végső soron köti az írott szöveg, különösen, ha jelentős író művét kell színpadra állítania. Más játéktílust követelnek a görög klasszikusok, mást Shakespeare, mást a tizenkilencedik századi naturalisták és a napjainkban írt modern alkotások. Az írott szöveg alkalmazkodást, beleérzést követel a színházi rendezőtől, mindig mást és mást. Lehetséges-e ilyen körülmények közt, hogy a színpadi rendező a filmrendezőhöz hasonlóan kialakítsa a maga sajátos, mindenki mástól különböző rendezői stílusát, sajátos rendezői profilját?

A világ színművészete is bizonyítja, hogy lehetséges. A színházrendezői profil nem pusztán formái, hanem sokkal inkább tartalmi koncepció kérdése. A mondanivaló! Belső igény valami fontosnak érzett felismerés közlésére. Ez határozza meg a darabválasztást, a darab értelmezését, előadásmódját, játéktílusát. S minél újszerűbb, izgalmasabb ez a mondanivaló, s minél szuggesztívebbek a mondanivaló propagálását szolgáló eszközök, annál izgalmasabb, eredetibb a rendező profilja. Vagyis megint csak eljutottunk ahhoz az egyszerű igazsághoz, hogy a profil - tehetség, szuggesztív egyéniség kérdése. Ez az, amit már nem lehet megszerzeni, megtanulni. Ennyiben igaz van Both Bélának: az önálló profil nem pusztán elhatározás, jó szándék kérdése.

Végezetül szólni szeretnék a fiatal rendezők fejlődési lehetőségeiről. Helyes az a jelenlegi gyakorlat, hogy a főiskoláról kikerülve a fiatalok egy vezető rendező védőszárnyai alatt folytatják tanulóéveiket. Idővel azonban eljön az a nap, amikor el kell szakadniok mesterüktől, hogy maguk repülhessenek, hogy kialakíthassák egyéni rendezői koncepciójukat. Színházi életünk jelenlegi struktúrájában erre nincs mód, s féltő, hogy tanítvány-státuszban maradva később nem is tudják többé levetni az epigongúnyát. Ezért meg kellene adni a tanítványsorból kinőtt fiatal rendezőknek a lehetőséget arra, hogy miniszínházakat szervezzenek, ahol viszonylag csekély anyagi kockázattal szabadon kísérletezhetnek.

Az ellenérvek! Hiszen magam állítottam, hogy

máris sok a prózai színház, minek a számukat tovább szaporítani, tovább növelni a konkurenciát? Ezek a negyven-ötven, maximum száz személyes miniszínházak azonban nem jelentenének konkurenciát a nagy színházaknak, ezeket amúgy is csak színházak kedvelő fiatalok meg a szakmabeliek látogatnák. Szükségszerűen rövid életű vállalkozások, felbomlanak, ha kudarcot vallanak.

Igaz, a nagy színházaknak is vannak már kísérleti célokot szolgáló stúdiószínházai. Egyelőre azonban csak a Thália Színház stúdiója működik, s itt sem folynak a szó szoros értelmében vett színházi kísérletek. Nem titok, hogy azok a darabok kerülnek itt bemutatásra, amelyeket vitatható mondanivalójuk, formai megoldásai miatt nem látnának szívesen a nagy színpadon. A nagy színházak stúdiószínpadainak az volna a feladata, hogy a vezető rendezők laboratóriumi legyenek. Igazán kár, hogy nemigen élnek ezzel a lehetőséggel, hogy olyan kevés bennük a kísérletező kedv.

Nálunk sajnos még mindig lenézik a miniszínházakat. Holott Krejca a prágai Nemzeti Színházat, Strehler a milánói Piccolo Teatrót hagyta ott egy kis színház kedvéért, Grossmann, Grotowski a maga miniszínházával lett világ-híró. Az önálló profil kialakítása - s enélkül nem lehet valaki jelentős rendező - kis színházban összehasonlíthatatlanul könnyebb; itt kevesebb az akadály, szabadabb a tér. S nem lehetetlen az sem, hogy az intim, a néző és a színész közvetlen kapcsolatát megteremtő kis színházi formaké a jövő.

---

## NEW YORKBAN

*az Off-Broadwayt előntő sex-hullám egyik legújabb hajtásáról olvashatunk a Die Tat 1969. február 13-i számában. A Geese (Libák) című, duplára emelt helyárrakkal játszott produkció első felében két teljesen meztelen fiatal új szerelmi játékot az ágyban; szünet után ugyanezt a műveletet két topllessbe „öltözött” színész nő ismétli meg. 18 éven aluliak az előadást nem látogathatják; vizsgáztalásukra vasárnap délutánon-ként ugyanezt a művet eljátszák nekik - csak felöltözve. Ezzel viszont a színház maga cáfolja meg azt az érvét, hogy a meztelenség az adott produkcióban művészi szükség-szerűség.*

---



# négyszemközt

## Vámos László

**Shakespeare-felfogásának változásáról és a látványosságról; a Madách Színház „kétarcúságáról” és profiljáról; a fiatal rendezők neveléséről és az operetről**

Nem túlzunk, ha azt mondjuk, hogy Vámos László *Hamlet-rendezése* a Madách Színházban nemzetközi sikert aratott. Se szeri, se száma azoknak a neves külföldi Shakespeare-szakértőknek, köztük angoloknak, akik annak idején itt jártak, és elragadtatással nyilatkoztak a mi Hamletünk hiteles és izgalmas előadásáról, Vámos László pedig sorra kapta a külföldi meghívásokat vendégrendezésre. S hogy a Hamlet nálunk kasszasiker is lett - csaknem háromszázszor játszották szériában, zsúfolt nézőtérnek -, erre aligha akadt példa. Most sem vették le véglegesen a műsorról, csak éppen szüneteltetik, Gábor Miklós elfoglaltsága és többféle technikai akadály is gátolja egyelőre a további előadásokat.

Vajon nem küzdött-e Vámos László ezek után gátlásokkal, amikor hozzáfogott a *III. Richárd* színreállításához? A Hamlettel kapcsolatos tapasztalatai és tanulságai segítették-e, vagy pedig zavarták elképzeléseinek a megvalósításában?

Az Újságíró Klubban beszélgetünk, Vámos elgondolkozik:

- Amikor a *III. Richárdra* került sor, eszünk-be sem jutott - sem Gábor Miklósnak, sem nekem -, hogy a Hamlet sikerére kell rádupláznunk. Mindenképpen egyetértettünk abban, hogy most másfajta Shakespeare-hangot kell megütnünk. Már csak azért is, mert hét év alatt a szemléletünk is elkerülhetetlenül megváltozott. Már a Hamlet újrendezése és a szegedi előadás is voltaképpen önmagunkkal folytatott művészi vita volt. A Hamlettel azt a célt tűztük

magunk elé, hogy elszakadjunk attól a romantikus, dekoratív, „ünnepi” tónustól, amely a legjobb Shakespeare-előadásainkba is mindig valahogy visszalopakodott. A sikernek örültem, de mégis szembekerültem ízlésemnek és hangvételemnek olyan jeleivel, amelyeket az évek múlásával mind kevésbé szerettem a Hamlet előadásában. Ezeket az újrendezéssel sem sikerült kiiktatnom.

- Jó volna, ha erre vonatkozóan nemcsak általánosságokat mondana, hanem konkrét példákat is...

- Például a királyi udvar bevonulására gondolok, a szimmetrikusan megkomponált csoporthatásokra, némi operai pompázatosságra, dekorációt alkotó fáklyahordozókra. Ezeknek a tanulságaképpen határoztam el: ha a *III. Richárd*ban behoznak a színre egy fáklyát, annak az a rendeltetése, hogy világítsanak vele.

- A *III. Richárd*nak is óriási a közönségsikere, és a kritikák többsége magasztalta a rendezés és Gábor Miklós alakításának pszichológiai bravúráját. De volt, aki kevesellte az előadásban a „közéletiséget”. Mi a véleménye erről?

- Engem rendkívül meglepett, mert az előkészületi munkák és a nyolchetes próbáik folyamán szó sem esett pszichológiáról, csakis közéletéről. Mi a situációkat, a viszonylatokat, a kapcsolatokat akartuk tisztázni. Mégpedig elsődlegesen emberi vonatkozásaiban, függetlenül attól, hogy a szereplők koronát viselnek-e vagy sem. A Hamlet dekorativitásával szemben a *III.*

Richard színpadán nagyon is köznapi atmoszférát akartunk teremteni, és ennek a célunknak a megvalósítása, úgy érzem, sikerült. Ezt szeretem és vállalom az előadásban. Képről-képre elemezhetném ebből a nézőszögből, de nem akarom elvenni a kenyerét azoknak, akiknek ez a hivatásuk. Úgy látszik azonban, hogy a mi módszereinkből mégis egy úgynevezett pszichológiai előadás is kerekedett. Aki ismeri Sztanyiszlavszkij elgondolását, nem csodálkozik ezen. A pszichológiához a dialektikán át vezet az út.

- *A III. Richárdnak nem minden jelenete fedi rendezői koncepciójának most említett szerföltöt puritán voltát ...*

- Valóban, a színpadon akad öt perc, amely látszólag perel az én elképzeléssel, ez azonban tendenciózus. Az egyik a néma koronázás, amelyet szándékos dekoratív voltával ellenpontnak szántam, a másik a szellemjelenet, ebben, azt hiszem, sikerült a misztikumot már-már brechti köznapisággal párosítani ...

- *S a sokat emlegetett ködfelhő a csatajelenetben?*

- Nem az én találmányom. Angliából importáltam, Peter Hall alkalmazza ugyanezt Stratfordban, a királydrámák színpadán. S alighanem őt sem a köd dekoratív hatása érdekelte, ahogy engem sem, hanem épp ellenkezőleg: a teátralizást, a statisztéria ügyetlen vagdalkozásának a kínos látványát akartam eltakarni vele. Így a csatát nem látjuk, csupán a hangokat halljuk, és a ködből csak a főszereplők lépnek elő. Ez a megoldás teszi lehetővé azt a puritánságot, hogy még a shakespeare-i előírásnál is kevesebb külsőséges eszközzel éljünk. A közönség talán azért olyan túlérzékeny a színpadi ködre, mert az-előtt ezt fojtó tömjénillat kísérte. Most első ízben alkalmazzuk angol recept szerint a szagtalan vegyi eljárást, de a nézőtérén már magától a látványtól is automatikusan a régi szagok emléke éled föl. Egyébként a premieren a technika ördöge zavart keltően háromszorosára növelte az alapanyag porcióját.

*A III. Richárd* sikerének nézőszövegéből terelődik a szó a színházi profil kérdésére, amelyet elsőnek a SZÍNHÁZ pendített meg, de azóta a vita hullámai továbbgyűrűztek ...

- Ezekkel a vitákkal kapcsolatos konstruktív indulatok csak ott lehetségesek - mondja Vámos -, ahol a művészi közélet tisztaságához nem fér kétség, ennél fogva ahhoz sem, hogy a vélemények és ellenvélemények csakis elvi síkúak. Hogy hol van és hol nincs színházi profil, arra mindenekelőtt az előadások felelnek. S idő kell, amíg egy-egy társulat összekovacsolódik. Hogy

a magam példájára hivatkozzak: én két év óta dolgozom az Operettszínházban, de tudom, hogy legalább öt szezon kell ahhoz, hogy az együtttest magaménak vallhassam. Ma már nem utópia az, hogy mindenki oda szerződik, ahová akar, vagy ahová hívják. S nem is afféle adminisztratív eszközökkel, mint 1950-ben, amikor kalapba dobták a neveket, s találomra húzták ki ezét vagy azét. A szerződtetés akkor valóságos embervásár volt. Ma szerepet és pénzt kell ajánlanom, vagyis erkölcsi és anyagi bázist: ez a kontraktus lényege. Szóba került az is, hogy a társulatok összemerevedtek. Igen ám, de nem ok nélkül. A színházi emberek nem mernek kalandokba bocsátkozni. Maguk a színházak vezetői sem szívesen mozdítanak el olyan tagokat, akik ennek következtében esetleg az utcára kerülnek. Mert ellentétben a Nyugattal és a többi szocialista országgal, nálunk olyan alacsonyak a szín-házi és filmgázsik, hogy a színész feléli, miközben dolgozik, félretenni nem tud belőle. A színházvezető, csak azért, mert valakivel nem egyezik az ízlése, nem küldheti el, hiszen a színész egész létét a színházban eltöltött idő határozza meg. Ahogy mondtam, legalább öt év kell ahhoz, amíg nyugdíjazással, tapintatos cserékkel vagy mindenképpen indokolt felmondásokkal egy-egy társulat felfrissíthető. S csak azután alakítható ki az a sokat emlegetett sajátos profil.

- *Mit szolt ahhoz, hogy akadtak, akik a Madách Színház kétféle arculatáról beszéltek: Ádáméről és Vámoséről?*

- Ezekkel az utalásokkal nem értek egyet, a kérdés felvetését némiképpen tendenciózusnak érzem. A Madách Színház társulata valóban összeforrott együtttest, magvában több mint tíz év óta lényeges változás nem történt. S ahogy én a színház művészeinek a gondolkodását ebben a kérdésben ismerem, ők nem is akarják a színházat szétválasztani. A Magyar Hírlapban Szalkai Sándor szó szerint ezt írta: „... hová jut a színész, bármilyen tehetség, ha délelőtt az egyik, az elmélyült, a lélektani finomságok feltárással törődő rendezővel kell próbálnia, este pedig a másik, a pszichológiai jelzésekkel helyettesítő, attraktivitásra törekvő rendező értelmezése szerint kell játszania?” Ha nem tudnám, hogy nálunk az efféle inszINUÁLÓ kérdés felvetésének is van talaja, nem is térnék ki rá, mert annyira neveléses és sértő. De mivel ismerem azokat a nem mindig tisztességes erőket, amelyek e mögött az enyhén szólva szakszerűtlen és dilettáns mondat mögött húzódnak meg, emlékeztetni szeretném a cikkíró és követőit arra, hogy ne feledkezzenek meg a moszkvai Művész Színház

alapítóiról, Sztanyiszlavskijról és Nyetmirovics-Dancsenkóról, akiket - azonos művészi elveik ellenére - rendezői stílusukban fényévek választottak el egymástól. S hogy frissebb klasszikus példával éljek: a Royal Shakespeare Company-nak Peter Brook és Peter Hall a vezetője, nekik is ugyancsak más-más a rendezői profiljuk, még-is jól megférnek egy színházon belül. De mondhatok hazai példát is: a Nemzeti Színháznak a felszabadulás utáni fénykorában nemcsak Major Tamás és Gellért Endre kétféle rendezői stílusa érvényesült, hanem Nádasdy Kálmán vendégrendezése egy harmadik hangot szólaltatott meg. S hogy folytassam: Szalkai a mai Nemzeti Színház példájára hivatkozik, s egy merész ívvel egyetlen sajátos stílusban fogant előadásnak tekintti Major *Vizsgálatát* és Marton *Maratját*. Az én véleményem az, hogy a kettő úgy viszonylik egymáshoz, mint a tűz a vízhez, még hozzá azonos szerző darabjaiban, azonos gárdával, egymáshoz közeli időpontban. Mind a két elő-adást láttam, s így autentikusabban nyilatkozhatom a Nemzeti Színházról, mint Major Tamás a Magyar Hírlapban írt profil-cikkében, amikor a sorok között a Madách Színház kétféle stílusára céloz. Ugyanis köztudomású, hogy Major az utóbbi tizenöt év folyamán a Madách Színházban mindössze egyetlenegy előadást látott. (*A Koldusoperához* kalauzolt a berlini Brecht Színházból vendégeket ...)

Vámos Lászlót szokatlan indulat fűti. Vajon mi tüzelt fel ennyire ?

- Mondtam már: a vitának szánt csipkelődések mögött sok a hátsó gondolat, a személyi vonatkozás. De a felsorolást még nem fejeztem be. MGP azt írja: „... a Madách Színházban egy meghitt irodalmi igényű, érzékletes atmoszférájú illúzió-színház és egy dús, külsőséges, mutatványos és képzeletgazdag teátrális színház él egymás mellett ...”. Jó, én felveszem ezt a kesztyűt, és a következőket kérdezem azoktól, akik az utóbbi tizenöt évben jártak a Madách Színházban: az Ádám Ottó rendezte *Kaukázusi kréta-kör*, a *Koldusopera* vagy a *Pillantás a hídról* vajon nem képzeletgazdag teátrális színház-e, vagy a *Hamletet*, a *Yermát*, a *vágy villamosát*, a *III. Richárdot* talán az jellemzi-e, hogy pszichológiailag kidolgozatlan? Gondoljuk csak végig, hogy az Ádám Ottó rendezésében vagy az enyémekben Tolnay Klári, Kiss Manyi, Psota Irén, Gábor Miklós, Pécsi Sándor és a társulat többi tagja egyaránt részt vett, s valamennyien az elmúlt tizenöt évben érkeztek el pályájuk csúcsára. De jó volna őket is ebben a vitában meghallgatni, véleményüket kérni! Az a tapasztalatom, hogy

a színészek általában azoktól a színházaktól vágyakoznak el, ahol úgy érzik, nagyon is egyfajta stílusban kell játszaniuk, vagyis nagyon egyoldalúvá válnak. A Madách Színház példamutató abban is, hogy merészen bíz nagy feladatokat fiatal rendezőkre. Akad színház, amelynek húsz év alatt nem sikerült egy fiatal rendezőt sem felnevelnie, ezzel szemben a Madách Színház (már Horvai igazgatása idején is) megteremtette a korsztályok között a folytonosságot.

- *S ez a folytonosság hatott-e a Madách Színház ilyen vagy olyan stílusának kialakulására?*

- Hogyne hatott volna. De semmiképpen sem beszélhetünk csupán Ádám és Vámos stílusáról, hanem éppen úgy például Pártos Gézáéről. Emlekezünk csak a *IV. Henrikre*, az *Elveszett paradicsomra* vagy az *Oszlopos Simeonra*. Vagy beszélhetünk Lengyel György stílusáról (*Nem félünk a farkastól*, *A mi kis városunk*, *Gőz*) vagy Kerényi stílusáról (*Kaviár és lencse*, *Léni néni*). Egyébként Lengyel is, Kerényi is Marton Endre növendéke volt, öt év eltéréssel nála végeztek. Ily módon tehát megnehezítjük a további vitacikkírók helyzetét: ötfelét szakadt Madách Színházról is szó eshet.

- *Mi az az elgondolás, amelynek kibontakoztatásában a Madách Színház vezetői és művészei teljesen egyetértenek?*

- A vezetőség, a színészek java és mind az öt rendező hisz abban, hogy elemző, társadalmi összefüggéseit meghatározó, tiszta szituációk sorából összetevődő, pszichológiailag igaz, életigenlő előadásokat akar létrehozni, s mindezzel lehetővé tenni a nagy színészi egyéniségek s a nyomukba lépő fiatalok művészi kiteljesedését is.

- *Imponáló program, s nem csekély követelmény önmagukkal szemben sem. Mindebből a pontos fogalmazásból kiderül, hogy mihez vonzódnak. De mi az, amitől elhatárolják magukat?*

- Mindekelőtt nem szeretjük a bombasztikus színházat, a sznob irodalmiaskodást, vagyis a látszatszerűségek mögött kongó ürességet, a morbiditást, a kegyetlenséget. Ellenben vállaljuk azt a fajta úgynevezett „olcsó” szórakoztatást, amely a maga nemében színvonalas, és nem akarja többnek hirdetni magát, mint ami. Kítűzött céljaink nyilvánvalón nem mindig valósulnak meg, de ha már szó esik a Madách Színház profiljáról, akkor íme, ezek a pozitív, illetve negatív ismertető jelei. A Madách Színház tagjai összeforrtak az utóbbi évek művészi és közönség-sikerétől, s nem utolsó sorban azoktól a támadásoktól, amelyekről az imént beszélgettünk ...

Vámos László, aki ilyen őszinte hittel és lobogó szenvedéllyel azonosítja magát a Madách

Színházzal, fél életét a Fővárosi Operettszínházban tölti. Mi az, ami őt az operett karjaiba kergette? Sokan feltették már ezt a kérdést: hogyan fér össze az ő Hamletjával, M. Richárdjával és közismert intellektuális ízlésével az operett műfaja? Amikor beszélgetünk, néhány nap választ el a *Csárdáskirálynő* felújításától . . .

Fejét csóválja:

– Az emberi természet mindenben a változottságot kedveli. A III. *Richárd* premierjének a délelőttjén már részt vettem a *Csárdáskirálynő* próbáján. Bennem ez ugyanúgy nem okozott semmiféle törést, mint azokban a színészekben, akik Shakespeare-től az operetthez, Brechtől a kabaréhoz ruccannak át világszerte. Művészi ambícióm, ízlésem, elképzelésem nem degradálódik, amikor a Lenin körülről átmegek a Nagymező utcába. Minden műfajnak, minden műnek megvannak a lehetőségei a korszerű kifejezőmódra. A lényeg csak az, hogy ugyanazzal a komolysággal, hittel kell hozzáfognom, mintha ez volna életem első és utolsó rendezése. Ez az érzés ösztökél engem tizenkilenc év óta, hiszen az idén érkezem el kilencvenedik rendezésemhez. Minden színpadi munkámban csaknem erőm végső határáig megek el. Nem ismerem kíméletet magam iránt, és nem ismerem veszített ügyet az utolsó percig. Az én generációnak jó iskolája volt az 1950-es évek vidéki színháza. Debrecenben a *Romeo és Júlia* vagy az *Álarcosbál* premierje előtt hetekig úgyszólván nem aludtunk, díszleteket festettünk, próbáltunk, és nagyon boldogok voltunk. Pedig nem lépett föl a szakszervezet „érdeklünkben”, ha netán két óra után egy perccel elhúzódott a próba. Sajnálom azokat a fiatalokat, pályatársaimat, akik könnyebb körülményeik következtében nem vértették föl magukat ezzel a szívóssággal, mint a mi nemzedékünk, s akik harmincéves korukban vagy még előbb délutánonként a Fészek kártyaszobájában „mellőzöttek” és boldogtalanok.

– *Elhangzottak olyan megjegyzések is, ha nem is fennhangon, hogy az Operettszínház főrendezői posztját csupán anyagi okokból vállalta el . . .*

– Épp ellenkezőleg. Az Operettszínház mellett a Főiskolán is tanítok, és tudja, hogy a Madách Színházban sem dolgozom kevesebbet, mint azelőtt. Napi tizenkét-tizenhat óra a munkaidőm. Az elmúlt két szezonban, a nyári produkciókon kívül mindössze egyetlen tv-rendezést tudtam elvállalni. A külföldi rendezések egész sorát kellett lemondanom, pedig ezekből csupán egy - például a hannoveri Hamlet - honoráriumra egyenlő az Operettszínház egész évi gázsijával.

– *Ha nem is akarunk most részletesen foglalkozni a Csárdáskirálynő problémájával, mégis megkérdezem, mit gondolt afelől: mi ennek az operettnak az igazi lényegessége és hatásának a nyitja?*

– A Csárdáskirálynőnek az ártott, hogy fetisizálták és nemzeti darabnak kiáltották ki. Holott nem több és nem kevesebb egy nagyon jó operettnél, amelynek épkézláb a librettója és közkedvelt a zenéje. Tévedés, hogy a század elején született *Csárdáskirálynő* rontja az emberek ízlését; akkor már sokkal inkább a „Kislány a zongoránál”, ez az 1968-as álarcba bújtatott 1942-es olcsóság. A *Csárdáskirálynő* a maga műfajában igazi és eredeti. A felújítás lényege egyfelől az, hogy a zene lesz benne az elsődleges, másfelől pedig az '954-es, akkor elengedhetetlen „kritikával” ábrázolt grófok és hercegek helyett a lehetőséghez képest megpróbálunk kedves, rokonszenves embereket színre állítani. De hát ha már az Operettszínházról beszélünk: a *Csárdáskirálynő*, vagyis a könnyűzenei múlt értékeinek ízléses átmentése csupán egyik feladatunk. A másik ennél is izgalmasabb: az új megteremtése, jórészt új magyar művekkel . . .

Erről majd máskor beszélgetünk. Hiszen azzal, hogy az Operettszínház problémája is terítékre került, újabb nagy kérdést bolygattunk meg. S Vámos László ebbe is, csakúgy, mint a szegedi produkciókba, épp olyan hévvel veti magát bele, mint minden munkájába. Éppen ezért sosem derül ki, hogy melyik az ő igazi lénye, igazi vonzódása. Talán egyik segíti, serkenti a másikat. Ötleiteit, elképzeléseit, önmagát sokszorozza meg a különféle és látszólag egymásnak ellentmondó színházi feladatokkal.

GÁCH MARIANNE

---

## AZ AVIGNONI ÜNNEPI JÁTÉKOK

*Jean Vilar művészeti vezetésével július 11-én kezdődnek. Vilar 1969-ben is hű kíván maradni kettős céljához: széles közönségérdeklődést akar kelteni, és fiatal művészeket kíván pártfogolni. Ebben az évben a film a zene és a festészet is szerepet kap a fesztiválon. M a u r i c e B é j a r t „A huszadik század balettjé”-vel ismét délre látogat. A pápai palota udvarán Prokofjev „Romeo és Júlia”-ját láthatja a közönség. Az avignoni karmelita kolostorban három bemutató lesz: Euripidész „Bacchánsnők”, Shakespeare „Vihar” és „Titus Andronicus”. (Mykenae, 1969. 24. szám.)*

---

# világszínház

SZÁNTÓ JUDIT

## *Jean Vilar drámája*

Meghallván, hogy Jean Vilarról. készülök cikket írni, többen csodálkozva kérdezték: miért épp Vilar? Miért nem Peter Brook vagy Julian Beck vagy Jerzy Grotowski? Hiszen Vilar nem a „nap embere” többé; legfrissebb tevékenységéről szétszórt, összefüggéstelen hírek érkeznek, hol itt tűnik fel, hol ott, a világ különféle opera-házaiban, de a színházhoz, melynek tizenkét éven át „animateur”-je, programot adó és programot végrehajtó vezéregyénisége volt, a Théâtre National Populaire-hez, az ismert TNP-hez többé semmi köze. Miért érdemel figyelmet éppen ő, éppen most?

Talán éppen ebben a kérdésben rejlik Vilar személyiségének és sorsának mai. idő szerűsége. Ez a probléma, úgy érezzük, izgalmasabb, mint aprólékos részletességgel felidézni művészi pályafutásának fénykorát, ismertetni a Théâtre National Populaire keletkezését és tündöklését, beszámolni az 1947 óta egészen a legutóbbi évekig felfelé ívelő avignoni fesztiválról, melynek

alapítója és irányítója ugyancsak Vilar volt. Nálunk is számos hír, cikk és tanulmány foglalkozott a maga idejében ezzel a dicsőséges korszakkal, és jó néhány színházi emberünknek, személyes élménye is fűződik hozzá, annak ellenére, hogy a TNP, amely a legtöbb szocialista országban vendégszerepelt, épp Magyarországot kerülte el. Mégis, éppen a vilári pálya jelenleg kínálkozó tanulságai érdekében szükséges röviden visszapillantani erre a múltra.

Egy 1946-ban kelt cikkében az akkor 34 éves művész artaud-i szenvedéllyel ítéli el az egy-korú francia színházat, „urak és ripacsok díszszemléjét este 9 és 11 között”, és megállapítja: az elmúlt harminc év igazi színházi alkotói nem az írók, hanem a rendezők voltak. Dullin - egyébként Vilar mestere - és Jouvet sokkal többet mondtak el az emberről és az emberi lét nagy kérdéseiről, mint azok a szerzők, akiknek szövegét, jobb híján, tolmácsolniok kellett. Csakhogy Vilart Artaud-val ellentétben nem tölti el örömmel ez a helyzet, nem épít rá új színházi koncepciót, amelyből lángpallossal tiltaná ki az írókat. Az értékes mai drámák megírására várva a klasszikusokhoz fordul, akiket, újabb ellentétben Artaud-val, eleveneknek és időszerűeknek érez, mert - és talán ez a döntő különbség közte és Artaud között - szeme előtt a közönség lebeg, a közönség, a maga igényével és várakozásaival. „E hősök (a klasszikus művek hőseinek) drámáját, bármily kivételes legyen is, a zseni mindig vissza tudja vezetni egy olyan értelemre, amely mindenki számára fel-fogható. És ha a mondanivaló nem világos, senki ne felelje: viszont az író lángész. A közös örömeiket és a közös fájdalomokat minden férfi, minden nő megérti. A többi kiagyaltás, különféle művészi iskolák hetvenkedése, kiáltványok, okoskodás, porhintés.”

Ezek a sorok csírájában már magukba zárják azt a programot, amelynek végrehajtására a fiatal művész már egy év múlva, 1947-ben módot kapott Avignonban, 1951-ben pedig Párizsban, mikor épp az avignoni sikerek hatására megbízták Firmin Gémier egykor nagyszabásúan el-gondolt, de a húszas évek óta életképtelenül tengődő Nemzeti Népszínházának vezetésével. Avignon és a TNP: másfél évtizedes diadalút. „Vilarral előlről kezdődik a színház” - mondta Gabriel Marcel és igaza volt: Vilar hitte és munkássága nyomán másfél évtizeden át hitte színházának minden ismerője, hogy polgári környezetben is lélezhet és virágozhat egy szilárdan megalapozott, állandó, demokratikus népi színház, amelyet követ a közönség, és támogat - ez

létén nem üzleti alapú működésének sine qua nonja - az állam is. E színház jellegét sommázza Vilar híres mondása: „A népi színház alappillérei a tömegekből rekrutálódó közönség, a magas kulturális színvonalat képviselő műsor és az a rendezés, amely nem polgáriásítja el s nem hamisítja meg a műveket... A TNP olyan közszolgáltatási szerv, mint a gázművek vagy az elektromos művek.”

Vilar nagy reformja egyszerre és egymástól nem függetlenül volt *szociológiai* és *esztétikai*. Programját egyszer így jellemezte: demisztifikálni a mítoszokat, anélkül, hogy Rodrigót, a Cidet megfosztanók a „gloire”-től. Ez a meghatározás színházának nemcsak művészi arcúlatára volt érvényes, hanem valamiképpen egész szerkezetére is. Vilar úgy akarta a színházat a népi közönség otthonává avatni, hogy ugyanakkor ne fossza meg ünnepi jellegétől sem; azt akarta, hogy a színházlátogatás nézői életében megszokott, bizalmat és jó érzést keltő, de egyben mégis nagyszabású esemény legyen. Nem frakk és estélyiruha, de nem is pulóver és női pantalló: sötét ruha, amelyet olyankor öltünk fel, ha jó barátainkhoz megyünk vendégségbe. Csak a francia színházi szokások ismerői tudják felmérni, mit jelentett az, hogy Vilar előbb-re hozta a Párizsban általános 9 órai színházkezdést, hogy bevezette az olcsó helyáratokat, eltörölte a jegyszédő-borralozást, reklámokkal zsúfolt, drága műsorfüzet helyett ingyen osztogatott magvas ismertetőt az előadott darabról; mit jelentett, hogy a bulvárszínházakat környező költséges vendéglők helyett a színházon belüli olcsó étterem nyújtott vacsorázási lehetőséget a látogatóknak, akiket zeneszóval üdvözöltek. Valósággal azt mondhatnók: Vilar programja több volt, mint jó előadásokat nyújtani. Olyan állandó kapcsolatot, párbeszédet létesített nézők és színházi emberek között, amelynek a tulajdonképpeni előadás „csak” egy része, habár kétségkívül központi és legkiemelkedőbb fejezete.

A színház székhelye, a Chaillot-palota átalakítása alatt Vilar az úgynevezett „*peremvárosi vikendeken*” avatta fel intézményét; itt a nézők, igen olcsó árért, két napon át páratlanul gazdag és változatos programban részesültek. Kaptak két-három színházi előadást, továbbá filmvetítést, hangversenyt vagy előadóestet, bálon vehettek részt, ahol bármelyik fém munkás felkérhette Maria Casarést és bármelyik szövőlány Jean Vilarral swingelhetett; a vitáiléseken a jegyzőkönyvet a bálványozott Gérard Philippe vezette és mikor egy munkásnéző felvetette,

hogy ő bizony a Cidet sokkal jobban megérti a *Kurázi* mamánál, Vilar magyarázta el neki a brechti dramaturgia lényegét és korszerűségét. Ez persze a hőskor volt; ám a Chaillot-palotában berendezkedő együttes a továbbiakban is a legváltozatosabb formákat dolgozta ki a további közönségrétegek meghódítása, a közönséggel való állandó kontaktus fenntartása érdekében.

A Chaillot-palota 2800 és Avignon 3800 személyt befogadó nézőtere határozta meg Vilar *esztétikáját* is, jobban mondva: e méretek nagyon is megfeleltek már korábban kialakult esztétikai elgondolásainak. Egy régebbi írásában is leszögezte: „És aminthogy elvont és határtalan a képzelet, úgy legyen a színpad is határtalan, nyitott, és ha lehet, csupasz. Ilyenkor örül, tombol szabadon a képzelet; költőé, nézőé, színészé egyaránt.” Valaki megjegyezte, hogy az avignoni pápai palota udvara és a Chaillot nem is tűr díszleteket, mert tövükben a színészek mikróbaként hatnának; Vilar azonban nem a szükségből kovácsolt erényt, hanem eszményképét valósította meg, amelynek szép meghatározását minden díszletezője fejből idézte: „Nincs semmi gyönyörűsegebb, mint a magányos színész egy hatalmas, kopár színpadon.” Ez az esztétikai eszmény szorosan összefüggött Vilar *dramaturgiai* eszményével, amely természetesen világszemléletét is tükrözte. Első három bemutatóját - Corneille *Cidjét*, Kleist *Homburgi hercegét* és Brecht *Kurázi mamáját* - a számos különbség ellenére is - összefűzi egyrészt a tematikai rokonság, ember és háború viszonyának boncolása, másrészt a széles ecset-kezelés, a „nyitott”, epikus forma, amely élesen szemben áll a polgári színházra jellemző zárt, illuzionista drámákkal. Bár a TNP műsorát a legjobb értelemben vett eklekticizmus jellemezte, ez a belső, tematikai-formai összefüggés mégis végigkísérte. A kezdő évadra a legki-fejezöbben talán az 1961-es műsor rímelt, amelyen belül Brecht *Arturo Uija*, Szophoklész *Antigonéja*, Calderon *Zalameai bírója* került színpadra. Ezek az erőteljes, nagy lélegzetű alkotások - és listájukat még számos hasonló jellegű művel bővíthetnénk - egyaránt otthon voltak a Chaillot palotában és Avignonban, és előadásuk magán hordta Vilar *utánozhatatlan rendezői egyéniségének* jegeit.

Stíluseszménye az aszkézisig szigorú és következetes volt. Szellemesen változtatta meg a híres mondást: számára a stílus nem egyszerűen az ember, hanem, „legalábbis a színházban, az az ember, aki másképpen nem cselekedhet”.

Kristályos tisztasággal és egyszerűséggel emelte ki minden dráma mondandóját, híven az íróhoz és mégis az adott időszak francia népi közönségéhez hangolódva. E cél szolgálatába állította a francia színház régi, világszerte becsült erényeit, a páratlan dikciót, a hibátlan technikai tudást, a „kézművesi” fegyelmet, a ritmus-érzékletet, ugyanakkor lehántva ezekről az erényekről minden öncélú csillogást. Egy ausztriai vendégjáték alkalmából valamelyik kritikus megjegyezte: a rendezés precizitása olyan nyilvánvaló, hogy a néző úgy érzi, a színészek behunyt szemmel is el tudnák játszani szerepüket; de ugyanő így folytatta: „Ez a bámulatos kultúra oly szerencsésen egyesít szót és gesztust, tartalmat és formát, hogy mindebből az emberiség pompás gyümölcse sarjad ki.” A minden ízében kiszámított precizitás, amely megfelelt Vilar közismert intellektuális, szikár fegyelmű egyéniségének, számtalan játéköttel, frappáns megoldásokkal párosult; szikrázó könnyedséggel a komédiák, megrázó és egyben felemelő, kataritikus hatású erővel a tragédiák esetében. (Ezek a vonások jellemezték egyébként Vilart, a színészt is, Harpagon, II. Richárd, Pedro Crespo, Arturo Ui nagyszerű alakítóját, e nem-ben is a francia színház egyik büszkeségét.)

Akik láthatták a TNP előadásait, soha nem feledik a puritán színpadképeket, melyek né-hány elemmel sugallták a mű alaphangját és az előadás mondanivalóját is: a *Ruy Blas* komor árkádsorát - az Escorial jelképét -, amely mögött a két bársonyfűgöny a királynő égetető szabadságvágyát fejezte ki; a *Macbeth* lakomajelenetének vérpíros asztalát és székeit a pápai palota komor fekete falai előtt; a *Trójában nem lesz háború* egyetlen díszletelemét: a háború templomának zordul terpeszkedő kapuját vagy a *Don Juanban* a Komturnak a falra vetődő hatalmas árnyékát. Emlékeznek arra is, hogy ez az egészében homogén stílus, sajátos jellegének feladása nélkül, idomulni is tudott, úgyhogy egyben gazdagította a művek hagyományát és időszerűségét. Az *Arturo Ui* rendezője, a Berliner Ensemble nagy példájától függetlenül, amerikai ízű gengszterrevüt vitt színre, amely az egyszeri, konkrét hitleri vonások helyett a fasiszta veszély általános aktualitását hang-súlyozta; a *Cinna* rendezője jóformán kiiktatta a fizikai cselekvést és a monológok-dialógusok zenei felépítéséből bontotta ki Corneille szimfóniájának humanizmusát. És ha olyan mű került színre, amely látszólag ellentmondott a színpad adottságainak, ez az ellentmondás is a mű javára vált. A Chaillot-palota hatalmas já-

téktérén szükségképp szakítani kellett például a hagyományos Marivaux-stílus intim budoár-jellegével, a leheletnyi árnyalatokkal, a túlfinomult mimikával, és íme, a cselekmény új, társadalmilag megalapozott értelmet, a szereplők új emberi dimenziókat nyertek. A jelszó az emberközpontúság volt, a stílus erkölcsi hitvallás: „Én azért jöttem a színházhoz - mondotta Vilar -, hogy a modern technikai eljárásokkal szemben visszaadjam neki komolyságát, szárazságát és ezzel hatékonyságát. Ez nemcsak stílus - ez morál.”

Mondjunk számadatokat? Vilar igazgatása alatt a TNP 3400 előadását 32 országban több mint 5 millió néző látta; Avignonban egy-egy nyáron a nézőszám a százazretet is elérte. De ennél is többet árul el, ha hozzátesszük: <sup>1947-ben</sup> a konvencionálisan érdektelen orange-i fesztiválon kívül Franciaországban nem létezett más; Avignon példája nyomán napjainkra mintegy százhatvan fesztivál zajlik a nyári francia égbolt alatt. A TNP megalakulása előtt színház Párizsban csak a belterületen volt, vidéken pedig jobbra csak néhány nagyvárosban vegetált - Párizs uszályában - egy-egy színház. Az elmúlt másfél évtized a francia színház decentralizációjának fénykora; a TNP példáját követve; s azt a helyi igényeknek s a vezetők művészi eszményeinek megfelelően módosítva, sorban virultak fel kitűnő, egyéni arculatú vidéki színházak, egy Roger Planchon, egy Jean Dasté, egy Gabriel Monnet vezetésével, a párizsi peremvárosokban pedig izgalmas, haladó népi színházak alakultak. Jean Vilar tehát a háború utáni francia színház legjelentősebb, korszakot nyitó és korszakot fémjelző úttörője - neve így fog bekerülni minden majdani lexikonba. De vajon hogyan zárják le pályaképét ezek a lexikonok? Vajon - *függetlenül* attól, hogy meddig él és dolgozik még ezután a művész - *az utolsó dátum nem 1963 lesz-e; az az év, amelyben Jean Vilar leköszönt a TNP igazgatásáról?*

A meiningeni herceg és a meiningeni társulat, Antoine és a Théâtre Libre, Sztanyiszlavszkij és a Művész Színház, Dullin és az Atelier, Jouvet és az Athénée - ezek lezárt egységpárok. A társulatok vagy megszűntek az „animateurral” együtt, vagy az „animateur” társulatától csak a halál választotta el. Vilar azonban, aki maga volt a TNP, él, és él a TNP is, csakhogy Vilar nélkül. És bármily fényes volt is Jean Vilar másfél évtizede, felidézése ma főleg azért érdekes, hogy megpróbáljuk kideríteni: miért is ért véget - az ő szavait kölcsönkérve - ez a „gyönyörű kaland”.

Lássuk először a tényeket. A vég már 1961-től előre vetíti árnyékát. A TNP házszerzői elsősorban a klasszikusok voltak: Corneille, Molière, Marivaux, Hugo, Musset, Shakespeare és Büchner; a modernek közül főképp Brecht és O'Casey. Francia kortárs szerzőket, akik mind dramaturgiai-esztétikai eszményeinek, mind az adott lehetőségeknek megfeleltek volna, Vilar alig talált. Kísérletképpen két éven át megpróbálkozott egy kamaraszínházzal, a Récamier-val, ahol avantgarde szerzőket mutatott be, Gattit, Obaldiát, Pinget-t; e művek kiválogatása eleve kompromisszumból fakadt, a vállalkozás anyagi és művészi csúdbé torkolt. Így, még a sikerek tetőpontján, Vilar maga egyre elégedetlenebb lett. Egy 1961-es interjújában kijelenti: bármennyire rajong is a francia klasszikus tragédiáért, érzi, lassan eltávolodik tőle; a kor gondjai és problémái izgatják. Az új évad műsorával ezeket akarná tükrözni, de e célra a 4 prózai bemutató közül részben most is csak klasszikusokat talált - az *Antigonét*, amely az emberiség törvényeit hirdeti és a *Turcaret-t*, amely a pénz mindenhatóságát ítéli el -, a modernek közül pedig ismét csak külföldieket: az *Arturo Uit*, a fasiszta veszély leplezésére és O'Casey *En szép piros rózsám* című drámáját, amely a vallás problémáit mutatja be a munkás-osztály körében. Ebben az időszakban, ha a tárggyal foglalkozó új francia drámákat a sem-miből nem tud is teremteni, mindenki számára nyilvánvalóan emeli fel hangját az algériai háború kérdésében: az erősen aktualizált arisztophaneszi *Béke* csakúgy Vilar és a TNP állás-foglalását fejezi ki, mint Giraudoux drámája, a *Trójában nem lesz háború* vagy Szophoklész és Brecht említett művei.

E műsorbéli problémákkal párhuzamosan s tőlük nem függetlenül anyagi nehézségek is jelentkeznek: a költségek emelkednek, a szubvenció nem nő, az adókötelezettség viszont igen; a táblás házak ellenére is jelentkező deficitet az egyre sűrűbb külföldi turnékkal lehet csak ellensúlyozni, miáltal a TNP éppen bázisától távolodik, s a további belső „piackutatás” lehetőségeitől esik el. Vilar lemondása már két éven át a levegőben lóg, s mikor - feltételeinek többszöri elutasítása után - véglegessé válik, mindenki tudja, hogy ezt a lemondást voltaképpen kiprovokálták, nem utolsósorban a kulturális adminisztráció. A hír világszerte döbbenetet kelt, Vilar forró és megrendült ünnepléssel búcsúztatják. Utolsó felleptén - Robert Boltnak meg nem alkuvásáért a mártírsorsot is vállaló Morus Tamását játszotta - addig tapsolja Avi

gnon 3800 főnyi közönsége, míg Vilar végül kénytelen szakítani az általa bevezetett szokással, és nem társulatától öveze, hanem egymaga jön ki a színpadra: meghajolni - búcsúzni.

Ma úgy tetszik: itt, ezen a fájdalmasan szép, búcsúhangulatában is diadalmas avignoni nyár-estén kellene a történetnek megszakadnia. De az élet ment tovább, és Vilar híveinek szája egyre keseredett. Nem a TNP sorsa miatt; Vilar közeli munkatársának, Georges Wilsonnak, a nagyszerű színésznek vezetése alatt (a kinevezés kitűnő sakkhúzás volt a kormányzat részéről) az intézmény kezdeti sikere után lassú dekadenciának indult, s Wilson is egyre hitetlenebbül-kedvetlenebbül áll posztján; de ehhez Vilarnak már nincs köze. Megmaradt azonban Avignon élén, és ami azóta Avignonban történt, az valóságos megcsúfolása Vilar egykori és testet öltött eszményeinek. 1953-ban a „Arts” című hetilap ezt a címet adta avignoni beszámolójának: „Avignon - értelem, szépség, egyszerűség.” 1968-ban a *Le Peuple* című lap fejlece így hangzik: „Avignon, 1968: a nagy távollevő - a francia színház”. Az 1968 májusi események miatt egyetlen francia színház sem tudott felkészülni a fesztiválra, amelyre Vilar már né-hány éve a TNP mellé más társulatokat is meg-hívott. A város, amelynek hangulata a hajdani görög színházi ünnepeket idézte, amelynek bűbajos utcáit, meghitt kávéházait a világ minden tájáról ide sereglett fiatalok ünnepien áhitatos csapatai szállták meg, és a különféle nézetek is testvéri közösségen belül ütköztek meg - a város most tüntetések és ellentüntetések, botrányok és csetepaték áttekinthetetlen küzdőtere lett. Az egyik előadás előtt ifjú szélsőbalos tüntetők a kövezetre fekvé állták el a bejáratot; egy hosszú hajú tüntetőt az utcán kopaszra nyírtak; az utcákon rendőrautók szirénái sivítottak; a vendégszereplő Living Theatre tagjait szálláshelyükön támadták meg félfasiszta rohamosztagosok, mire a prefektúra a lakosság védelme ürügyen betiltotta a társulat további előadásait.

Milyen szerepet játszik mindezenközben Vilar? Nyilatkozatban biztosítja támogatásáról az amerikai művészeket, de ugyanakkor két rend-ór kíséretében próbálja megátolni, hogy Julian Beckék beengedjék előadásaikra a nem fizető botránykeltők tömegét, mire azok orra előtt jelképesen elégetnek egy színházjegyet, és együtt gyalázzák a prefektussal. Színház a társadalomban címmel meghirdetett vitauilását szüntelen közbekialtások híusítják meg, Jean-Jacques Lebel, a happening franciaországi apostola nyíl-tan a burzsoá színház védelmezőjének nevezi, a



vilari Avignont pedig „totalitárius üzleti vállalkozásnak”. 1963-ban a népi közönség hálás és könnyes áhítattal búcsúztatja a „patront”, a gazdát, ahogy Vilar nevezték - 1968-ban a „patron” pipáját harapdálva áll két avignoni rendőr között az általa létesített színház bejáratánál, ordító tömeg sértéseinek keresztüztüében. Vajon nem volt-e illúzió Vilar álma? Nincs-e igaza a Les Lettres Françaises-nek, mikor Avignon sorsában, Barrault leváltásában, a TNP-vel rokon milánói Piccolo Teatro két nagy vezetőjének, Strehlernek, majd Grassinak kényszerű távozásában az egész nyugati szín-házi kultúra csődjét látja?

Ha visszaillesztünk a kezdetekre, meg kell állapítanunk: Vilar a maga „gyönyörű kaland-ját” kompromisszummal kezdte - szükségyszerű és becsületesen vállalt kompromisszummal. 1946-ban még független, magányos teoretikus-ként e sorokkal zárta már idézett, cikkét: „A színház még soká magán viseli majd az unatkozó polgár álarcát, mindaddig . . . amíg nem napjaink közösségi életének főszereplőjével, a néppel lesz majd dolga . . . A feladat az, hogy új társadalmat csináljunk; azután talán majd csinálunk jó színházat is.” Mikor azonban egy év után kezébe kapta a színházteremtés nagy lehetőségét, gyakorlati színházi emberként még kevésbé várhatott erre az új társadalomra, mint ahogy nem várhatott a még meg nem született, új, korszerű, közérdekű francia drámára sem. Ezért színházának társadalmi küldetését leszűkítette, épp azért, hogy közönségbázisát kitágíthassa, és olyan művészeti missziót teljesíthessen, amely kielégíti, megnemesíti és felemeli a dolgozók széles tömegeit, és ugyanakkor nem ütközik a hatóság ellenállásába sem, sőt, kivív-ja az ilyen típusú színház létének alapvető fel-tételét, az állami szubvenciót. Ezért a TNP megalakulásakor határozottan kijelentette:

... a TNP vezetőjének kötelessége, úgy érzem, az, hogy megfelekedezék bizonyos nézeteltérésekről, illetve közömbös legyen irántuk." Nemegyszer hangsúlyozta: a TNP „nem politikai, hanem társadalmi színház”.

Elvlasztható-e a két fogalom egymástól? A kezdeti korszakban úgy tűnt: igen. Úgy tűnt: az üzleti alapon működő polgári színházi világban fenntartható egy széles alapokon nyugvó demokratikus népi színház, amely a napi politikába közvetlenül nem avatkozik bele, hanem a béke, az emberiség és a szépség általánosabb eszményeit tárja nézői elé. Úgy tűnt: ez a közönség azért bővíülhet állandóan, és azért olvadhat a nézőtérén homogén egységgé, mert

konkrétan és általánosnak éppen ezt a Vilar ki-mérte egyensúlyát igényli és tudja elfogadni.

Ez az egyensúly a jelek szerint hosszú távon nem bizonyult tarthatónak, mégpedig két alapvető okból. Egyrészt, joggal tartva programjának megmerevedésétől, maga Vilar kény-szerűlt felborítani. Ékesen példazza ezt a TNP-nek az algériai háború alatti műsora, és mikor a kormányzat e műsor hatására vonta meg kezét a művésztől, ez törvénszerű és egyben szimptomatikus értékű reagálás volt: rámutat a polgári hatalom és a demokratikus kultúra együttélésének relatív, veszélyeztetett voltára. Ebből a harcból azonban Vilar, ha vesztes-ként is, de osztatlan együttérzéstől övezve került ki. Másfelől viszont Vilarnak ezt a szubjektív fordulatát is túlszárnyalták az események. A vietnami háború, az amerikai és a kínai fejlemények páratlanul éles polarizálódáshoz vezettek; és a nyomukban kialakuló különböző baloldali csoportosulások paradox módon a bulvárszínházat például megtűrik, illetve figyelem-re sem méltatják; de annál szenvedélyesebb haraggal fordulnak az olyan demokratikus tendenciák ellen, amelyek „egyes nézeteltérésekkel szemben közömbösek” akarnak maradni, és a jól vagy tévesen értelmezett pártosság helyett az egyetemességre teszik fel hitüket. Vilar te-hát - illetve az általa képviselt szemléleti és művészeti vonal - mind a jobboldal, mind a bal-oldal irányában zsákutcába jutott. Egy zseniális, haladó művész példaszzerű és súlyos tanulságokat jósó tragédiája ez - e tanulságokat azonban ma, 1969-ben alighanem még nem tud-hatjuk végleges érvénnyel levonni.

Vilar személyes esetében e tanulságok annál kevésbé sem vonhatók le, mivel a művész még alkotóereje teljében van. Időnként, alkalmi társulatok élén vagy szóelőesteken, fellép Párizsban és külföldön, a velencei La Fenice-ben, a milánói Scalában, a New York-i Metropolitanben hódol régi szenvedélyének, az operarendezésnek, és sok szó esik arról is, hogy egy esetleg megalakuló, az egykori TNP zenei megfelelőjének szánt Nemzeti Népi Zenés Színház élére kerülne. Hogy mit hoz számára a jövő, és mit hoz közönsége és tisztelői számára ő maga, nem tudhatjuk. De két dolog bizonyos: Vilar a TNP-vel és Avignonnal maradandóan beírta nevét az egyetemes színháztörténetbe; ám a vilari TNP és a vilari Avignon diadala ebben a formában még egyszer nem ismételtető meg.

## Kísérleti színpad Skóciában

### Látogatás a Traverse Színház Klubban

Ha valaki Skóciába látogat, készüljön fel rá, hogy váratlan szellemi meglepetések érik. Így jártam én is Edinburgh városában, amikor skót barátaim elvittek egyik este a középkori vámegyedbe, és betértünk egy kapu alá, mely fölött szerény tábla hirdette: itt van a Traverse Színház Klub. Kopott világítóudvarokon, nyaktörő csigalépcsőkön át végül is bejutottunk a színházterembe, amelyet inkább szobának lehetne nevezni. Mindössze negyven férőhelye van, a játéktér a közepén helyezkedik el, oldalfalán díszletjelzőként néhány szimbolista rajz, színes krétával. A díszletbútorokat maguk a színészek variálják két-három kockatestből. Tipikus pince-színház ez a Traverse - csak éppen az emeleten. Fény- és hangapparátusa egészen modern, és bizonyos mértékig feledteti a szűk teret.

Azon az estén háromfelvonásos drámát adtak elő. Címe: *Egy évszak a pokolban*, szerzője pedig Pat Hooker, fiatal ausztráliai író, aki - mint kiderült - ezen az angliai ősbemutatón nézőtéri szomszédom volt. A kétszereplős dráma a két nagy francia költő, Verlaine és Rimbaud rendkívüli és rendhagyó barátságát dolgozza fel. A konfliktus nemcsak a két egyéniség összeütközéséből adódik, hanem két szemléletmódból és magatartásból. Verlaine már-már hajlandó lenne elfogadni a polgári élet törvényeit, megkísérli, hogy a maga családi és egyéni harmóniáját a szokott keretek között találja meg. Ekkor robban be az életébe a 16 éves lángoló kamasz, Rimbaud, aki vidékről caplatott fel Párizsba ócska bakancsában, koldusszegényen, de a próféták világ-megváltó szándékával és erejével. Szét akarja rombolni a hagyományok, konvenciók, törvények erődrendszerét, mert meggyőződése, hogy ettől a világ mindenképpen csak jobb lehet, mint azelőtt. Magával sodorja a másik költőt, kiszakítja környezetéből, és új élmények, új problémák gyötrő poklába vezeti. Barátság és szeretet, önfeláldozás és önzés egyaránt „megméretik” vitáikban és tetteikben. Kínózzák, megsebesítik egymást, de szükségük van egymásra.

Az író elmondta, hogy darabját eredetileg az ausztrál televízió számára írta, és 1964-ben megkapta rá az ausztráliai Italia-díjat. A most bemutatott változat már európai kutatásainak eredménye, és alig hasonlít az elsőre. Jelenleg szatírárt ír az ausztráliai ipari viszonyokról.

A színház előcsarnokában időszakos kiállításokat rendeznek skót képzőművészek műveiből. Ott, a képek között beszélgettem a dráma rendezőjével, az ugyancsak fiatal Gordon McDougallal. Elmondta, hogy a parányi Traverse a világ egyik legnevesebb kísérleti színpada. Edinburgh egyetemi értelmisége láthatja itt azokat a modern drámákat, melyek nemrég indultak el, vagy csak ezután indulnak el, hogy Európa és Amerika nagy színházaiban sikert arassanak.

A Traverse 1963 januárjában nyílt meg, és az elsők között mutatta be például Faulkner *Rekvizitum egy apácaért* c. művét, Pinter *Gondnokát*, Albee *Állatkerti történetét*, Schisgal *A gépirók* és Günther Grass *Onkel* című darabját. De említhetnénk még a régebbieket közül O'Neill, D. H. Lawrence, Pirandello, Brecht, Noel Coward, Ionesco műveit és olyan csemegéket, mint Alfred Jarry *Übü királya*, Mrożek *Károlya*, Yukio Mishima japán író három modern No-játéka vagy Dylan Thomas költői ábrándja, a *Gyermek karácsonya Walesben*.

A Traverse évente körülbelül tizenöt drámát mutat be, és mivel kísérleti színház, egyiket sem adja elő sorozatban. Nincs állandó társulata, a rendezők a szerepre legalkalmasabb színészeket kérik fel Nagy-Britannia különböző színházaiból.

A Traverse Színház baráti körének számos tagja van az egyetemisták között is. Szeretik, mert nem „skót” - pazarlóan ontja a meglepetéseket, a műsorválasztás és a megvalósítás szempontjából egyaránt.

GYÁRFÁS ENDRE

# dráma

ből" megidézett történelmi alakok között drámai feszültség támad. Ezt keresztezi egy másik, az Arany és Petőfi közti feszültség, amivel analógiás a darab mai szereplőinek mai konfliktusa. S így végül egy pesti szerelmi háromszög megoldatlanságában a kétféle forradalmár egymást emésztő és egymást kiegészítő dialektikáját kívánja tükröztetni az író. Ez viszont már nem egészen sikerül.

Kitűnő ötletre épül, s jól is indul a *Két Júlia*. Igen szellemes például Torday László író és Boól Anna színésznő „szerelmi jelenete”, melyben Petőfi és Szendrey Júlia meg sem történt nagyszalontai találkozását játsszák el. De ebben a játékban mégis több van: ott húzódik egymás iránti bevallatlan vonzódásuk. S mindezt végighallgatja Imre, a színész, aki már amúgy is féltékeny volt az íróra. De akárhogy feszeng is a helyén, nem talál egyetlen áruló pontot sem a másik kettő dialógusában, csupán az egész jelenet árulkodik egyre inkább valamiről; Imre számára te-hát nem marad más, mint hogy ismét belépjen Arany Jánosként a játékba.

Valahol azonban a két Júlia „szembesítése-kor”, melynek szenvedélyessége már nincs a darabbankellő lélektanmotivációval alátámasztva, megcsúszik a játék, mely végül is nem bírja el az egyre súlyosbodó filozofikus megterhelést. Hisz nem kisebb kérdésekről esik itt szó, mint a 48-as forradalmiság és a mai magyar forradalmiság etikai szembeállításáról, a „nagyok” forró és a mai szereplők langyos konfliktusának kontrasztjáról, amiből végül a két férfi le is vonja a tanulságot, hogy *gyávák*. Gyárfás adós marad a nézőnek, hogy megmondja, sőt *ábrázolja*, miért gyávák mai hősei; s így a tanulság - mellyel ki-ki a maga meggyőződése szerint rokonszenvezhet vagy ellentmondhat neki - nem hangzik hitelesen. Van egy-egy jó összecsapás, dialógus a darabnak ebben a részében is; nagyszerű ötlet például, hogy a két féltékeny férfi négy-szemközt maradván, Petőfiként és Aranyként vallomást tesz: képtelenek lemondani a saját Júliájukról. De a szerelem lényegéből, ellent- mondásosságából következő kiüttlanság, a be-záruló kör aligha képes arra, hogy egyúttal Petőfi lángoló és Arany parázsló forradalmiságának dialektikáját is megéreztesse. Különösen ha a jelenetet már átzínezi a mai szereplők társadalometikai „vizsgáztatása” is. A három színész, Váradi Hédit, Bitskey Tibort, Nagy Attilát hol magával ragadja a játék lendülete, hol belebonyolódnak szerepeikbe; a legtöbb lehetősége a hármas alakítás előtt álló Váradi Hédinek jut, aki Boól Anna színésznő szerepe mellett Szend-

PÁLYI ANDRÁS

## *A Mizantrop mai színeváltozásai*

### **Gyárfás Miklós két egyfelvonásosa az Irodalmi Színpadon**

#### 1.

Gyárfás két egyfelvonásosának igazán éltető eleme a - szó legtágabb és legteljesebb értelmében vett - *játék*; de ez a játék a színházban és a színházról gondolkodó Gyárfás Miklós játéka, azaz minden könnyedsége ellenére is színház-történeti vagy színházelméleti játék.

A *Két Júliához* talán Jerome Kilty *Kedves hazugja* adta a kiindulópontot, mely G. B. Shaw és P. Campbell levelezését állította színpadra. Gyárfás azonban tényleg csak kiindulópontul használja Arany és Petőfi levelezését: a darabjában szereplő írófoglalkoztatja a gondolat, hogy miért ne lehetne dramatizálni ezt a levélváltást is. Erre az indításra elsősorban azért van szüksége Gyárfásnak, hogy erkölcsileg szembesíthesse a darabjában szereplő mai írófoglalkoztatja a gondolat, hogy miért ne lehetne dramatizálni ezt a levélváltást is. Erre az indításra elsősorban azért van szüksége Gyárfásnak, hogy erkölcsileg szembesíthesse a darabjában szereplő mai írófoglalkoztatja a gondolat, hogy miért ne lehetne dramatizálni ezt a levélváltást is. Erre az indításra elsősorban azért van szüksége Gyárfásnak, hogy erkölcsileg szembesíthesse a darabjában szereplő mai írófoglalkoztatja a gondolat, hogy miért ne lehetne dramatizálni ezt a levélváltást is.

rey Júliát és Arany Júliáját is eljártssa, fölényes könnyedséggel győzve a váltásokat.

## 2.

A *Mizantrop 68*, mely az Irodalmi Színpad előadásában megelőzi a *Két Júliát*, jelentősen kiegyensúlyozottabb, összefogottabb, egységesebb. A történet lényegileg Moliére *Mizantrop*-jának mai változata. A cselekmény egy francia filmfesztiválon játszódik. Alceste filmrendező, Céliméne filmszínésznő, Oronte filmkritikus, s a többi Moliére-figura is megkapja mai kosztümjét (a kevésbé jelentős Acaste és Klitander kivételével), beilleszkedve a francia fűrdőváros fesztivál-hangulatába. Így lesz például Arsinoéból esztétanő, Philinte-ből újságíró. S Gyárfás Miklós embergyűlölő filmrendezője, akinek minden filmje megbukik vitriolos társadalomkritikája miatt, végül mégis megismeri a sikert, s megkaphatná Céliméne kezét is. Csupán embergyűlölötéről kellene lemondania. Nem mintha nem lenne oka az embergyűlöletre. Az író, bár nem rokonszenvez Alceste nagy leleplezéseivel, elismeri, hogy Alceste lázadása bizonyos mértékig indokolt. Erre vall a moliére-i udvar figuráinak ellenszenves felsorakoztatása, „jó” tulajdonságaiknak - sokszor már-már a darabbeli Alceste szemével való - erős karikírozása. Mégis alapvető tévedés lenne Alceste és az író rokonítása. Épp ellenkezőleg. A vígjátékíró Gyárfás számára Alceste voltaképp kritikuskait testesíti meg, akik épp könnyedségét vetették szemére.

Az író ezúttal mintha a komédia eszközével akarna megfelelni a bírálatra: Alceste-tel szemben önmagát is megjelenteti a darabban. Dubois, aki Alceste filmjeinek finanszírozását vállalta, végre szerez egy olyan forgatókönyvet, melyből biztos siker lesz a sok kíméletlen szatíra után. Az új forgatókönyv írója: *Nicholas D'Arfas*, „aki nagyon is tudja, mi a jó szatíra” - mondja Dubois, aki az üzlethez igen, de a filmművészethez aligha ért. Erre Alceste végre jellemezheti Monsieur D'Arfast, akinél „a gyilkos is csak rossz fát tesz a tűzre”, akinek „öncélú játékaiban” „az álnok nő csak kis csínytevő”, s aki „ajátatosan hazudja szépnek a holnapot”. (A játékos ötlet fokozására Gyárfás odáig megy, hogy Dubois-val nagyjából el is mondatja az új forgatókönyv témáját: Michelangelo Mózes-szobra megelevenedik, elmegy az ENSZ-be, hogy fel-szólaljon a világbéke ügyében, de különféle bonyodalmak támadnak, „hiszen isten országa nem tagja az ENSZ-nek”; ami nyilvánvaló utalás az egyik Gyárfás-vígjátékra, a *Kényszerleszállás-*

ra, melynek alapötlete egy angyal „emberrévalása” volt; az angyal épp egy marxista filozófus házába téved be, végül is rájön, hogy az „unalmas” mennyországnál sokkal érdekesebb a föld.)

Ezután az Alceste szájába adott kíméletlen önostorozás után (mely minden önostorozás ellenére is elsősorban kritikusostorozás, vagy még inkább: a kritikusok Gyárfás-ostorozásának paródiája), Gyárfás fölmerteti Alceste-tel, hogy az ember *mégis* nevetséges, ha embergyűlölő. Gyárfás tehát nem arról vitatkozik, hogy az Alceste-féle „embergyűlölő” szatíra létjogosult-e vagy sem, hanem egyszerűen értelmetlennek tartja az olyan kritikát, mely már nem az ember megbecsüléséből, méltóságának tiszteletéből, hanem megvetéséből táplálkozik. S ez így igaz is.

A *Mizantrop 68* könnyedebb, mint a moliére-i vígjáték; Gyárfás nem is lép fel magasabb igény-nyel: eljátszik a Moliére nyújtotta lehetőségekkel. Erre alapul Lendvay Ferenc rendezői munkája is, aki jól fogja egységbe az előadást (ami a *Két Júliá* esetében nem sikerült), finoman parodizálva magát a paródiát is, s ez egyúttal magában hordja az eredeti *Mizantrop* nagysága iránti tiszteletet is. A színészeket szintén ez az elegáns önironia, a franciás humor fogja össze. Ebben találja meg magát Nagy Áttila, aki egyébként mintha zavarban lenne (bántó sematizálásnak hat például, hogy Alceste embergyűlölötét a hangos hanghordozással akarja érzékelteni); ez ad egyéni ízt Váradai Hédi alakításának, aki egyébként nagy rutinnal és biztonsággal formálja meg Céliméne-t. A legkarakterisztikusabb az Oronte-ot játszó Konrád Antal, gesztusainak jellemző ereje van, atmoszférát teremt maga körül. Az előadás jól pereg, s kellemes szórakozást nyújt.

## 3.

Lényegében mindkét darab ugyanazt veti fel: a klasszikus irodalmi élmények alapján készülő parafrázis kérdését. A remekművek gondolat-és élménygazdagsága egyúttal mindig inspirációt is jelent. Úgy tűnik tehát, a kérdés lényege nem az, hogy van-e létjogosultsága a parafrázisnak, inkább az, hogy miért épp ez vagy az a mű ihlette a szerzőt a játékra, s végül, hogy milyen funkciót kap ez a parafrázis. Különösen érdekes elgondolkozni ezen a *Mizantrop 68* esetében, mert Moliére és főként a *Mizantrop* az utóbbi években ismét reneszánszát éli; nemrég például a Shakespeare-könyvével ismertté vált Jan Kott **Mizantrop-átdolgozását a krakkói Teatr Stary**

vitte színpadra. Úgy érzem, nem véletlen, hogy épp a *Mizantrophoz* nyúlt Gyárfás is, Kott is; főleg, hogy mindketten - ilyen vagy olyan formában - modernizálták is a klasszikus vígjátékokat.

Már-már úgy látszott, hogy Molière-nek nemigen van mondanivalója a mai ember számára, mindinkább a szó rossz értelmében vett klasszikus, népszerűtlen klasszikus lett. Az akadémikussá merevedett Molière-hagyomány revízióját gyakorlatilag elsőnek Planchon vetette fel, amikor a Comédie Française színpadán bemutatta Molière *Dandin Györgyét*. Planchon egy-szerűen túltette magát azon az íratlan törvényen, hogy a nagy klasszikusok sérthetetlenek; mai francia falusi környezetbe s a brechti poézis mai köntösbe ültette át a XVII. századi darabot, s a *Dandin György*ből hiteles társadalmi drámát bontott ki. Planchon nem vetette el a paraszti lét s a nemesi élet utáni vágyódás közti Molière ábrázolta ellentéteket sem, bár ezek nem közelítették a művet a mához, de a mai ember számára is nyilvánvaló módon indokolták a konfliktust. Egészen mégis egy mai problematikájú *Dandin György* került színre a Comédie Française színpadán, mely eltért ugyan a molière-i stílustól, de lényegében hű maradt Molière-hez. Úgy tűnik, Planchon ezzel a modern Molière-játék egyik alapvető elvét határozta meg.

Jan Kott is hasonló gondolattal kezdi *Kortársunk, Molière* című tanulmányát, mely a nagy francia vígjátéktíró munkásságának újbóli átgondolását veti fel. Jan Kott a Tuniszban látott *Nők iskoláját* idézi fel, melyben Arnolphe arab kereskedőként lép a színpadra, méltóságteljesebb s nem oly karikírozott, mint a hagyományos európai Molière-előadásokon. Az előadás végén - számol be róla Jan Kott - az arab lányok felszaladtak a színpadra, és saját hősiüként ünnepezték Ágnest, aki Arnolphe-fal szemben kivívta emancipációját. Kott elemzése a *Tartuffe-ön* és a *Don Juanon* át a *Mizantropig* ível; nem véletlen, hisz ez a darab foglalkoztatta a leginkább Kottot. Nagyszerű komédiának tartja Molière e művét. Alceste a fanatikusok, a türelmetlenek, a szemellenzősök östípusa, aki - bár vannak nemes tulajdonságai, s így rokonszenvet is ébreszt a nézőben - félelmetes szörnyeteggé válna, hogyha hatalom lenne a kezében. Ezért nyújt felszabadító élményt a vígjáték: Alceste a legcsekélyebb alkalmazkodási készség nélkül maga akart maradni, de ugyanakkor felháborítónak találta, hogy a világ nem hajlandó olyanná lenni, amilyen ő. Jan Kott elemzése azért is figyelmet érdemel, mert már Rousseau is ellenkezőleg, tragikusnak fogta föl a darabot, s azóta is többen

estek ugyanebbe a hibába; ezt érezhettük Pártos Géza komorra hangolt rendezésén is a Madách Kamaraszínházban, mely 1958-ban az *Embergyűlölő* legutolsó magyar színpadi előadása volt. A rádióban nemrég Varga Géza rendezte újra a darabot - Alceste-et Kálmán György alakította -, s ő sokkal inkább tragikomikus jelleget adott a játéknak. Gyárfás szintén a komikumra helyezi a hangsúlyt. Megőrizve nagyjából az eredeti mű felépítését, a teoretikus számára „gyakorlati példával” illusztrálja a molière-i mű vígjátéki jellegét. Ez az egyik tényező, ami rokonítja Gyárfás és Kott törekvését.

Kott számára a kiindulópontot a fentebb idézett, mai környezetbe transzponált Molière-előadások jelentették, s az új *Mizantropot* Zygmunt Hübner rendezővel szoros együttműködésben készítette. Hübner ötlete volt, hogy a darabot *prózában* kell újrafordítani, mert „bár a próza eltávolodást jelent az írótól - vallja Hübner -, de talán igazolja ezt az a szándékunk, hogy az író közelítsük a nézőhöz.” Kott azonban nemcsak prózafordítást készített, hanem úgy dolgozta át a Molière-vígjátékot, hogy ma-gát Molière-t bontakoztassa ki a mai színpadon, jobban és mélyebben, mint ahogy az a hagyományos szellemű előadások esetében megvalósult. Kott irodalmi beavatkozása három alapvető pontban foglalható össze. Egyrészt szélesebb körű, mai motivációt épített be Alceste jellemzésébe, főleg a Philinte-tel való dialógusokban; másrészt beleszótt néhány szóváltást és anekdotát a varsói irodalmi kávéházak stílusában (Oronte tipikus dilettáns „avantgarde” költő lesz); harmadrészt a molière-i dialógusokat átszötte mai kifejezésekkel, azzal a szándékkal, hogy reálisabb tegye a szituációt, ugyanakkor nem változtatva a darab problémakörén. E tekintetben Kott a rendező keze alá dolgozik, aki az előadásban elvetette a szituációs konvencionizmust, s reális motívumokat keresett a hősök viselkedésének indoklására. Néhány apró „betoldással” olyan természetességet és lélektani valóság-éget bont ki a *Mizantropból*, amit a hagyományos felfogás észre sem vett. Ugyanez a szerepe annak a szellemes nyelvi játéknak is, mellyel Kott sajátos ízt kölcsönöz a darabnak. Megőrzi ugyanis az eredeti neveket s több Molière-korabeli fogalmat: az udvart, a méltóságot, a királyságot stb., de ezek olyan kifejezésekkel keverednek, mint az *elidegenedés*, amiből nyilvánvaló lesz az anakronizmusok általánosító szerepe (az udvar például a mindenkori befolyásos emberek körét jelöli). S így lesz Alceste konfliktusa is általános érvényű: komikumabból ered, hogy bár joggal

kritizálja a mindenkori »befolyásosságot«, a befolyásosok körét azonosítja a társadalommal. Gyűlölete ezért lesz nevetségessé.

#### 4.

Alceste és a társadalom viszonya: azt hiszem, ez a *Mizantrop* mai átváltozásainak kulcskérdése. Jan Kott Molière-tanulmányában Alceste-et Don Juanhoz hasonlítja: Alceste-nek ugyanúgy nincs helye a világban, mint Don Juannak. Mert a ma újraolvasott *Mizantrop* nem annyira jellemkomédia, mint inkább a társadalom iránti magatartás, az általánosan elfogadott, de ugyancsak megkérdőjelezhető morális értékrend elleni tiltakozás, lázadás kérdését veti fel. Erre utal Gyárfás darabjában Éliante ironikus közbeszólása is, amikor Alceste „embergyűlölő” filmjének esti bemutatójáról esik szó: „Ma este, uram, ahogy torkomból kifér, /üvöltök a hippikkel a világsikerért” (kiemelés tőlem - P. A.). Mert ha ez a mai Alceste nem is hippi, de lázadása gyökerében rokon a hippikével. (Aminek érzékelte Gyárfás részéről - mint fentebb láttuk - kritika is Alceste-tel szemben.) De visszakanyarodva a Jan Kott-átdolgozáshoz, megállapíthatjuk, hogy ez az a másik érintkezési pont, ahol a két *Mizantrop*-parafrázis találkozik: mindkét szerző a társadalom ellen a társadalom megjavításáért, de annak hibáit abszolutizáló lázadó belső ellentmondásait érzi Alceste-ben.

De - bár két ilyen lényeges érintkezési pontot találtunk a két *Mizantrop*-átdolgozás között - semmiképp sem szabad megfeledkeznünk különbségeikről. Az eltérés elsősorban műfaji kérdés. Jan Kott voltaképp Molière fordítója; Gyárfás viszont mintha ezúttal tovább is akarná gondolni Kott és a rendező, Hübner vállalkozását: egyértelműen mai környezetbe helyezi a történetet. De jól érzi, hogy a *Mizantrop* nem helyezhető át olyan könnyen a mába, mint a *Dandin György* falusi világa. Azonkívül Gyárfás nem rendező, mint Planchon, hanem író, s az író-dramaturgiai kaland is izgatta: írt egy új darabot. A darab tehát elsősorban a Molière adta lehetőségek szabad variálását jelenti Gyárfás számára, aki véletlenül sem akar a klasszikus szerzővel versenyre kelni.

Az öt felvonásos, egész estét betöltő műből könnyed egyfelvonásos lesz; a szereplőgárda s vele a bonyodalom is leegyszerűsödik. Acaste és Klitander szerepét, akik Molière vígjátékában Céliméne hódolóí, Gyárfásnál Philinte veszi át, ami egyébként külön ízt ad Philinte és Alceste barátságának. Igaz, ugyanakkor lehetetlen lesz a

molière-i cselekmény „optimista szalának” kibontása: Philinte és Éliante egymásra találása, de ezt egy finom rendezői utalás helyettesíti (Philinte és Éliante egymás mellett állnak a vígjáték utolsó jelenetében). Gyárfás parodizáló kedve mégsem maradhat meg csupán az „embergyűlölet” és a „művészvilág” pellengérré állításánál; ha már egyébként kellő alázattal közelítette meg Molière-t, legalább a mű nyelvét illetően parodizálja őt is, vagy inkább a mai környezetbe tett, modern Molière-előadásokat, hiszen semmi sem áll távolabb az általa bemutatott világtól, mint hogy hősei szépen rímelő versben beszéljenek. Ezt ellensúlyozza az Irodalmi Színpad előadásában, mint fentebb említettük, Lendvay Ferenc rendezése, mely még a Gyárfás-féle paródiát is parodizálja.

A *Mizantrop* 68 nem Molière-adaptáció abban az értelemben, ahogy a Jan Kotté az, szorosán véve már nem tartozik bele abba az áramlatba, melyet itt csak érinthettünk, egyetlen konkrét példát, Jan Kott *Mizantropját* vizsgálva meg közelebből. Ez az „új hullám” az európai színpadokon felfedezi, hogy Molière kortársunk. De ha kívülről is, Gyárfás szintén erre utal vissza, saját parafrázisával Molière időszerűségéről beszélve.

*Irodalmi Színpad, 1969. március 9. Rendező: Lendvay Ferenc, díszlet: Rajkai György, jelmez: Meluzsin Mária. Szereplők: Nagy Attila, Somhegyi György, Konrád Antal, Gáti György, Váradi Hédi, Dóry Virág, Simor Erzsé, Harkányi Ödön.*

---

GYÁRFÁS MIKLÓS: MIZANTROP 68  
(IRODÁLMÍ SZÍNPAD)  
VÁRADI HÉDI (CÉLIMÉNE)  
ÉS KONRÁD ANTAL (ORONTE)



GYÁRFÁS MIKLÓS: MIZANTROP 68  
(IRODALMI SZÍNPAD)  
VÁRADI HÉDI (CÉLIMÉNE)  
És KONRÁD ANTAL (ORONTE)




GYÁRFÁS MIKLÓS:  
MIZANTROP 68  
(IRODALMI SZÍNPAD)  
DÓRY VIRÁG (ÉLIANTE)  
ÉS VÁRADI HÉDI  
(CÉLIMÉNE)






GYÁRFÁS MIKLÓS: MIZANTROP 68 IRODALMI SZÍNPAD). NAGY ATTILA (ALCESTE)



GYÁRFÁS MIKLÓS: KÉT  
JÚLIA (IRODALMI  
SZÍNPAD) VÁRADI **HÉDI**  
ÉS NAGY ATTILA



GYÁRFÁS MIKLÓS: A  
KÉT JÚLIA (IRODALMI  
SZÍNPAD) VÁRADI  
HÉDI, BITSKEY TIBOR  
ÉS NAGY ATTILA



( T H É Á T R E )

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

Directeur: Iván Boldizsár

Rédacteur-en-chef: Mária Cs.Török

## Résumé

### **Tamás Koltai: Théâtre et Manipulation**

Dans un article dans notre numéro d'avril le metteur en scène Ottó Ádám se plaignait de la disparition dans les théâtres du spectateur naïf. Tout le monde est prévenu et influencé par les articles des journaux, la radio et la télévision. D'après Tamás Koltai c'est inévitable dans le monde moderne, mais il fait cependant faire une différence entre la manipulation prise dans un sens négatif et la formation individuelle du public.

**Anna Földes: De l'oeuvre dramatique à l'oeuvre dramatisés.** Cette saison en Hongrie les oeuvres en prose dramatisées ont été nombreuses et metteurs en scène et écrivains se sont efforcés de rendre vie et force à beaucoup de drames hongrois anciens et sans intérêt. D'après Anna Földes ce sont des expériences sans espoir car les gerres sont faux.

**T. K.: Un modèle d'atelier théâtral.** Il y a deux mois, notre revue a publié le texte du drame de Sarolta Raffai, « Les Diplômés » Cette critique a maintenant pour sujet la représentation de ce drame à Kecskemét.

**József Majoros: György Kálmán dans le rôle de Quentin.** Depuis trois ans la drame de Miller: Après la chute tient l'affiche au Théâtre National. L'article analyse l'interprétation originale et frappante par l'acteur György Kálmán du rôle de Quentin.

**Miklós Gábor: En mauvaise compagnie.** Ce grand acteur hongrois vient de créer Richard III à Budapest. Notre revue publie la première partie de son étude dans laquelle il décrit le travail et les difficultés rencontrés dans la création de son rôle.

**Iván Sándor: Pour un théâtre nouveau.** Depuis des mois se poursuit une discussion sur

le profil des théâtres. L'auteur en premier lieu attaque l'organisation périmée des théâtres et cherche une meilleure alternative.

**Gábor Mihályi: Profil par-ci, profil par-là.** Cet article est également une contribution à la discussion sur le profil du théâtre. Les uns désirent une réorganisation fondamentale, les autres l'élargissement et le complément des cadres actuels pour moderniser le théâtre hongrois.

**Marianne Gách: En tête tête avec László Vámos.** László Vámos est un des metteurs en scène les plus connus de sa génération. Ces dernières années sa mise en scène d'Hamlet a remporté un grand succès et les représentations ont atteint la trois-centième. Vámos sent maintenant qu'il doit changer de style. Pour lui la représentation actuelle de Richard III est une station importante dans cette voie nouvelle.

**Judit Szántó: Le drame de Jean Vilar.** Avec cet article, nous ouvrons une nouvelle rubrique qui a pour but de faire connaître aux lecteurs les grands metteurs en scène des derniers vingt-cinq ans. C'est Jean Vilar qui ouvre cette série, en tant que grande figure de la conception du théâtre populaire, animateur du TNP. La partie la plus intéressante de l'article est celle dans laquelle l'auteur recherche les causes de l'impasse artistique de Vilar.

**András Pályi: Les transformations du Misanthrope aujourd'hui.** Le Théâtre Littéraire a montré au mois de mars deux pièces d'un acte de Miklós Gyárfás: « Le Misanthrope 68 » et les « Deux Julia ». La critique traite principalement de la première pièce en faisant un rapprochement avec l'étude intéressante de Jan Kott sur Molière.

**Miklós Gyárfás: Misanthrope 68.** Cette pièce d'un acte dont notre revue donne le texte entier, conserve les personnages de Molière et la forme en vers, mais se joue dans des cadres modernes. Le misanthrope d'aujourd'hui est un cinéaste d'avant-garde qui dit son opinion peu flatteuse, sans accepter de compromis, sur la société de notre époque. Ses jugements outrés, trop exclusifs et irrespectueux sont fort amusants.

12,— Ft



SHAKESPEARE: III. RICHÁRD (MADÁCH SZÍNHÁZ). JÁNOSA LAJOS DÍSZLETTERVE