SZÍNHÁZ

Szeredás András: Öt vidéki ősbemutatóról • Földes Anna: A magyar dráma és Kaposvár • Szántó Erika: Az újraolvasott Molière • Békés András: Munka közben III. • Breuer János: Békés András Hovanscsina-rendezése • Képes Géza: A Kalózkisasszony 20. előadása után • Pályi András: Mire jó a zenés színház? • Luka Pavlović: Estéről estére

1972
Augusztus

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

V. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1972. AUGUSZTUS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA
Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk.
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál. a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára.
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, 1/2 évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797

72.1724 - Athenaeum Nyomda. Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon: Lengyel János (Vojnyickij), Szabó Ildikó (Jelena Andrejevna), Simon György (Szerebrjakov) és Cseresnyés Rózsa (Vojnyickaja) Csehov: A manó című komédiájában (Békés megyei Jókai Színház)

TARTALOM

játékszín

SZEREDÁS ANDRÁS
Öt vidéki ősbemutató (1)
FÖLDES ANNA
A magyar dráma és Kaposvár (6)
NÁNAY ISTVÁN
A Huszonötödik Színház és a Szerelmem, Elektra (12)
SZÁNTÓ ERIKA
Az újraolvasott Molière (14)

A Hovanscsina két szemszögből
BÉKÉS ANDRÁS Munka közben III. (18)
BREUER JÁNOS
Békés András Hovanscsina-rendezése (21)
KÉPES GÉZA
A Kalózkisasszony 20. előadása után (23)
PÁLYI ANDRÁS
Mire jó a zenés színház? (25)
VÁGÓ **PÉTER**
Síppal, dobbal ... (28)
LUKA PAVLOVIC
Estéről estére (29)

arcok és maszkok
M. **G.** P.
Uttaganga: Pogány Judit (33)
SAÁD KATALIN
A takarítónő: Tábori Nóra (33)

négyszemközt
BARTA ANDRÁS
Beszélgetés Köpeczi Bócz Istvánnal (34)
RÓNA KATALIN
A Falanszter bemutatója után (37)

világszínház
SZÁN TÓ **JUDIT**
Csendes színházi esték Londonban (40)
PIERRE ROUDY
Párizsi színházi levél (44)
MOLNÁR GÁL PÉTER
Függöny, dán királyfi (45)

szemle
KUNSZERY GYULA
Dráma Janus Pannoniusról **(48)**

SZEREDÁS ANDRÁS

Öt vidéki ősbemutató

A vidéki színházak műsorát hosszú ideig két végletes törekvés jellemezte: egyfelől a csináld-meg-magad szellemében, házilagos kivitelezésben reprodukálták a fővárosi sikerdarabokat, másfelől - talán éppen ennek ellensúlyozására - meghökkentő újdonságokkal álltak elő, melyekre legtöbbször sem a színészek, sem a közönség nem volt felkészítve. A vállalkozó szellem hiányában csakúgy, mint az erejüket meghaladó mutatványokban a vidéki színházak általános - és olykor nem is alaptalan - kisebbrendűségi érzése fejeződött ki. A mostani évad műsorának gazdag változatossága - amikor Brecht, Csehov, Giraudoux mellett mai magyar szerzők sora: Weöres, Németh László, Illyés Gyula, Hernádi, Görgey, Simon István, Száraz György és még mások is szóhoz jutottak - megváltozott állapotot tükröz. Különböző fokon erről tanúskodik az az öt ős-bemutató is, amelyről szó lesz.

Küzdelem a darabért

Közülük az egyik joggal visszhangot keltő előadás a békéscsabaiak Csehov-bemutatója volt: *A manó.* Ez a produkció két szempontból is figyelmet érdemelt: egyrészt vállalta a kipróbálatlansággal járó általános kockázatot, másrészt annak az elterjedt közhiedelemnek a cáfolatát is, hogy *A manó* félbemaradt mű és csak filológiai érdekessége van, amennyiben *a Ványa bácsi* első változatának, „piszkozatának" tekinthető.

Ismeretes, hogy Csehov, miután a Moszkvai Kisszínház elvetette a darab első változatát, a kijavított másodikat Marija Abramova magánszínházának adta át, ahol 1889. december 27-én megbukott. Hiába biztatták ezután, hogy írja át, Csehov nem foglalkozott tovább a darabbal, nem vette fel drámáinak gyűjteményes kiadásába sem. Néhány motívuma azonban tovább érlelődött benne, és későbbi darabjaiban *(Három nővér, Cseresznyéskert)* újra felbukkant.

A Ványa bácsi esetében azonban többről van szó, mint egyes motívumok továbbéléséről. *A Ványa bácsiba* hosszú passzusok változtatás nélkül kerültek *át A* manóból. *És* látszólag változtatás nélkül jelentek meg a főbb szereplők is: a podagrájával nyűgösködő Szerebrjakov professzor, az öreg férje miatt sajnálkozó rajongással körülvett fiatalasszony, jelena, a méltatlanul bálványozott tudósért életét feláldozó Vojnyickij és Szonya.

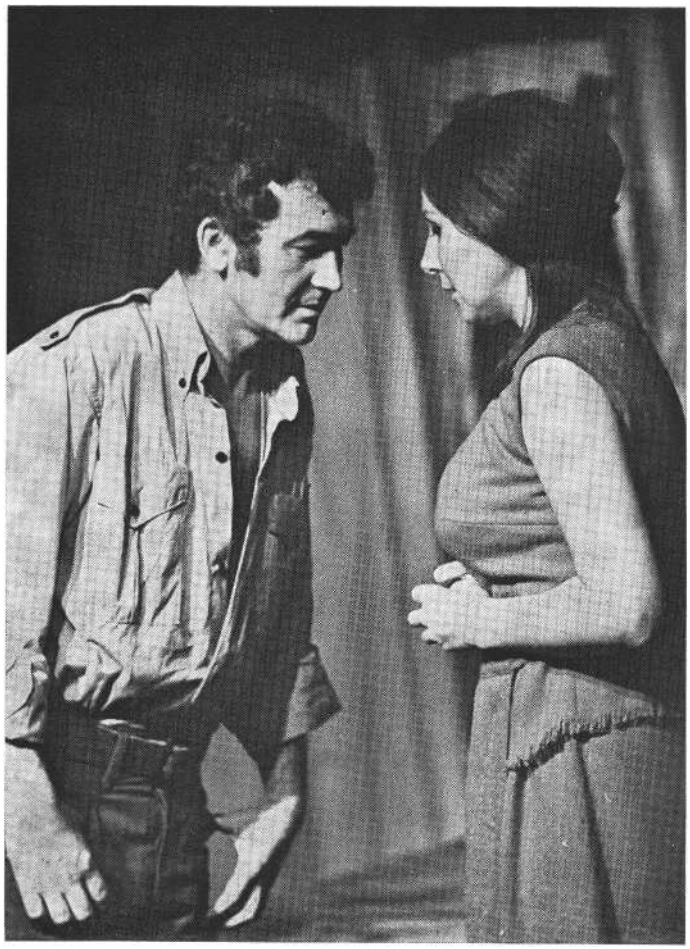
Már A manóban feltűnt a jámbor, együgyű Vaferli-Tyelegin, akit ott még Gyagyinnak hívtak, és az erdeit a pusztulástól féltő, tehetséges orvos, a Manó sem más mint a későbbi Asztrov doktor.

Csakhogy *a Ványa bácsi* ökonomikusabban (kevesebb szereplővel), célratörőbben szerkesztett darab, mint A *manó.* Elég ehhez összevetnünk a két darab indítását. A *manó* zsúfolt első felvonásában egy születésnap ürügyén tizenegy szereplőt ismerünk meg, de csak üggyel-bajjal igazodunk el a kapcsolataikban. A *Ványa bácsiban* ezzel szemben hét szereplő lép színre az első felvonásban, de lényegében már Asztrov morfondírozásából és Ványával folytatott beszélgetéséből is kiderül nemcsak az alaphelyzet, de az összes lényeges motiváció is. Mellékesen: még az idő sem funkciótlan. Annak, hogy délután, a szamovár mellett folyik ez a beszélgetés, az az oka, hogy Szerebrjakov megjelenésével felborult a ház szokott rendje, az emberek nyugalma. Az éjszaka dolgozó professzor délben kel fel, és hat-kor ebédel, ám - és ez is *a Ványa bácsi* drámai hatásosságához tartozik - az első felvonásban éppen csak átsuhan a színen, mint valami nyomasztó, de kikerülhetetlen árnyék. *A Ványa* bácsival összevetve *A manó* több figuráját nemcsak lazább szálak fűzik egymáshoz, de önmagukban is vázlatszerűbben hatnak. Sokszor csak tüstént kednek a színpadon, egy-egy mondaton rágódnak makacsul. *A manó* egyes fordulatai, így például Vojnyickij öngyilkossága is bizarrul, kevéssé meggyőzően hat. (Nem véletlen, hogy Csehov később ezt is megváltoztatta: Ványa bácsi nem magára, hanem Szerebrjakovra céloz.)

Látható tehát, hogy Csehov jó néhány korrekciót hajtott végre a drámai anyagon. Ezek nagy része a színműírói mesterség körébe *vág*, de a dramaturgiai változtatások mögött könnyű észrevenni egy mélyebben fekvő mozzanatot is. Azok az európai színházak, ahol *A manó* már hozzátartozik a Csehov-repertoárhoz, ezt általában úgy fogalmazták meg, hogy itt még vidámabb, komédiázóbb a tónus. Mi ennek az oka? Alighanem az, hogy A manóból időközben Asztrov doktor lett. A kérdés lényegéhez némiképpen Asztrov szavai adják meg a kulcsot: „Azelőtt én is betegnek, félőrültnek tartottam minden különcöt" - mondja a doktor Vojnyickijnak *a Ványa bácsi* negyedik felvonásában -, „most pedig az a véleményem, hogy az ember normális állapota -- a különcködés".

A Manóban saját különcsége még nem idegenedik el, nem válik reflexió tárgyává, mint Asztrovnál, ő nyíltan, vakon az, ami. Tisztában van vele, hogy csodabogárnak tartják, mert tőzeget ás, *hogy* kímélje az erdőket, de a gúnyolódásokért az emberekre hárítja a felelősséget, akik közönyösen pusztítanak, tönkretesznek minden szépet és kivetik maguk közül azt, aki nem így gondolkodik. A Manó azért lesz mulatságos, mert nem ismeri fel, hogy egy tiszta eszme bizonyos körülmények között tényleg rögeszmévé válhat. Asztrov ezzel jött tisztába, és emiatt lesz fölényesebb, de keserűbb is az ő különcsége. *A manó* világa te-hát nemcsak dramaturgiailag, de szemléletileg is nyitottabb, egy kicsit minden szereplő a megbocsátható és még föladható rögeszmésség állapotában leledzik. Ezért az atmoszféra nem sűrűsödik össze olyan nyomasztóan, mint *a Ványa bácsiban*, időről időre még felritkul, és derűsebb prognózist ígér. A negyedik felvonás végén itt Szerebrjakov ártatlan frázisokat pufogtatva vonul el Jelenával, Szonyának nem kell többé hiába epekednie, végül is megszerzi magának a férjet a Manó személyében, egymásra talál a másik pár is: a léha Fjodor s a butuska Julja. Csak a gyermeteg Gyagyin lelkesedése teszi gyanússá a dolgot, hogy talán mégsem olyan „elragadó" minden.

Sándor János rendezésének legfőbb érdeme, hogy láthatóan megérezte és regisztrálta *A manó* önálló, sajátos hangvételét. A szerepekből ügyesen ki tudja hámozni a komikum szempontjából értékesíthető mozzanatokat. Tudja, hogy például Vojnyickij Jelena körüli fájdalmas koslatásában mennyi a valódi szenvedés és mennyi az önsajnáló póz, s hogy a Manóban a romantikus lelkesedés és a többieket ostorozó kritika mellett ott lapul valami életidegen, komikus megrögzöttség is, ahogy például nem tűnik fel neki Szonya rajongása, vagy megtéveszti Jelena és Vojnyickij látszólagos idillje. De Sándor nemcsak erre tud rávilágítani. Időnként merészen átfogalmaz, kihegyez egy-egy jelenetet. Ezt tapasztaljuk a második felvonásban, ami-kor a professzor éjszakai rohama alkalmával Vojnyickij belép



Ugo Betti: Bűntény a **Kecskeszigeten (Miskolci** Játékszín).
Pákozdy János és Zoltán Sára (Ikládv László felv.)

gyertyával a kézben, s mihelyst kettesben marad Jelenával, rögtön megragadja az alkalmat, hogy térdre zuhanjon előtte, de nem találja cl rögtön a megfelelő testtartást, ezért igazít még egyet-kettőt a térdén, majd megjelenik Fjodor Ivanovics is, bajuszkötővel, jégeralsóban, pokrócba csavarva, s a belépő Szonyától elnézést kér, amiért nincs rajta - nyakkendő. De ironikussá tudja tenni a rendező a darab megnyugtató befejezését is azzal, hogy a szerelmesek egy bödön lekvárral a kezükben találnak egymásra.

A rendezés félreérthetetlenül ironikus vonalvezetése ellenére itt-ott bizonytalanságot, megtorpanást is elárul. Ennek nyilván az az oka, hogy a dramaturgiai gyengeségeket nem sikerült mindenütt eltüntetni. Ezzel függ össze az, hogy csak a laza, vontatott - szokványos színpadképével hagyományos Csehov-rendezésekre utaló - első felvonás után állhatunk rá egy „másik hullámhosszra".

Stúdiókísérlet

A miskolci Nemzeti Színház Stúdiószínpada, a Játékszín '72 olyan művet mutatott be az idén, amelynek történetesen szintén megtalálható az előképe az író korábbi munkájában.

Ugo Betti *A felügyeletben* már pontosan leírta azt a bírósági esetet, amely aztán a *Bűntény a Kecskeszigeten* című darabjában drámává növekedett. A „bűncselekmény" egy kopár szigeten zajlik le, ahol három nő él a világtól elzárva: egy özvegyasszony a sógornőjével, és a lányával. Váratlanul felbukkan egy fiatalember, aki állítólag fogolytársa volt az özvegy férjének. Titokzatosságával, rámenősségével és szórakoztató fecsegésével sorra meghódítja a nőket, de aztán, amikor rájön-nek arra, hogy a szerelemben osztozniuk kell, hiúságukban, sértettségükben, de egyszersmind saját szenvedélyüktől is meg-riadva elteszik láb alól a betolakodót.

A felügyeletben jelzett bűncselekmény azonban *a Bűntény*ben már messze meghaladja a polgári igazságszolgáltatás illetékességi körét. A Kecskesziget nemcsak egy bűnügy megállapítható helyszíne, hanem ugyanakkor a definiálhatatlan emberi magánynak, elszigeteltségnek színtere is, ahol az ösztönök ellenőrizhetetlen mélységeiből váratlan szenvedélyek és kegyetlen szenvedések szakadnak föl, és a kopár fölszín megtelik a remény és reménytelenség nyugtalanító képeivel. Az ösztönvilágot feltáró kíméletlen tárgyilagosságot azonban minduntalan átszövi Betti szemléletének líraisága. Ebben a lírában pedig sokkal több a feloldás, mint az izzás, nem a balladaszerű Lorca-drámákra *(a Bernarda Alba házára, a Yermára)* utal, hanem a groteszkhez, az abszurdhoz vezet el. A kút mélye, ahová végül Angelo kerül, korántsem, tegyük fel, a Déva várába falazott Kőműves Kelemennét juttatja eszünkbe, hanem sokkal inkább a szemétkukába száműzött Naggot, *A játszma* végéből.

A groteszkbe hajló, realitás és jelképiség között borotvaélen táncoló darab régóta foglalkoztatta a magyar színházakat, különösen az öt évvel ezelőtti felolvasószínpadi bemutató óta. Azután mégis inkább az író két gyengébb darabja, *az Özönvíz* és *A játékos* került színpadra.

A miskolci Játékszín mostani előadása nem azzal az igénnyel lép fel, hogy Bettivel kapcsolatban valami véglegeset mondjon. Sallós Gábor rokonszenves szerénységgel a kísérletezésben jelölte meg rendezése célját. Felfogásában a Kecske-szigeten történtekből leginkább a bűnténye derül fény. Arra a bűnténye, amely - mint előzetes nyilatkozatában is kifej-tette - szükségszerűen következik a társadalmon kívül rekedt ember magatartásából. Sallós éppen ezért tényszerűen, tárgyilagosan rekonstruálja a történetet. Pontos képet igyekszik adni a Kecskesziget topográfiai elhelyezkedéséről. A hangszóróból érkező mekegés, a széksorok közötti járat belevonása a játékba, félreérthetetlenül erről tájékoztat minket. De ide tartozik az is, hogy precízen tisztázza a cselekmény ok-okozati összefüggéseit. Nála az idegen férfi, Angelo például nem úgy marad lenn a kútban, hogy a kútkáváról lecsúsznak a kötélhágcsó kampói, és Agata csak a véletlen művét szentesíti be nem avatkozásával, hanem úgy, hogy az özvegy előre megfontolt szándékkal követi el a merényletet. Az előadás elején rendkívül lassú tempót diktál Sallós, amelyből éreznünk kell a délvidéki álmos, fojtogató levegőt. A színészi játékot illetően is ezt a visszafojtottságot követelte. Lefojtott gesztusokból, apró villanásokból azután fokozatosan bontja ki a szenvedélyeket, hogy a nagy ki-robbanás után újra elfoglalja helyét a csend. Ez a stílus leginkább az Agatát alakító Kovács Máriának felel meg, aki önfegyelmet és a görcsösen méltóságteljes tartás mögött feszültségeket és rezignáltságokat sejtet játékával; ez hitelessé teszi, hogy a három nő közül (Piát Zoltán Sára játssza Máthé Etával felváltva, Silviát pedig Kopetty Lia) éppen neki lesz ereje ahhoz, hogy leszámoljon Angelóval. A másik kulcsszerepből Pákozdy János rokonszenves szélhámost formái, de van ereje és bátorsága ahhoz is, hogy később leleplezze a figurában az üresfejűséget és a hiú önteltséget is.

A miskolci Játékszín, amely tavalyi produkciójáért nívódíjat kapott, nem dolgozik szorosan kötött műsornaptár szerint. Előfordul, hogy a stúdióvá alakított próbaterem előadásai olykor teljes házként kelnek cl. A színészek, a rendezők elsősorban jó játékalkalomnak tekintik az itteni munkát, ráadásnak a rutin mellé, alkalomszerű erőpróbának. Nem lehetetlen, hogy idővel a Játékszín alkalmat ad rendszeresebb műhelymunkára is.

Két műhelyről

Műhellyé, a vidéki színjátszás egyik legjobb hírű műhelyévé lett fennállásának tíz éve alatt a veszprémi színház. Veszprémben a magyar dráma ügyével való foglalkozást nem tekintik színházi melléküzemágnak. Nemcsak arra jöttek rá, hogy a jó színháznak legmegbízhatóbb szövetségese az író, hanem arra is, hogy az irodalom szeretete, a magyar drámáért kifejtett buzgóság önmagában nem elegendő, a színháznak a maga eszközeivel kell eleven bizonyságot tennie a hite mellett. A tizedik év-fordulót az idén tíz magyar bemutatóval ünnepelték.

Vendégrendező

Ezek között először került színpadra Németh László 1940-ből származó társadalmi drámája a *Győzelem.* A darab keletkezéséről az író széljegyzetei tájékoztatnak bennünket: „Akkori hitem szerint - olvashatjuk a műsorfüzetben is - a magyarságnak mint a minőség elvével áterjedt mintanépnek lehetett az életre reménye. A családból is mintacsaládot akartam csinálni, amely kis körben szemléltet nagy általános követelményeket .. . *A ... Győzelem,* melyet 1940 karácsonyán, alig néhány napi dégi tartózkodásom alatt írtam, sóhajtás inkább, mint darab. Az egyetemi tanár apát, aki rég feladta, családjába, betegségébe temette ifjúkora kedves gondolatait, kisebbik lányának váratlan szerelme az okos népfőiskola-szervező parasztfiú iránt ragadja ki a balatoni villából meghalni, de a fiatalokon át mégiscsak győzni, a népfőiskolává átalakított rozoga majorban." Sántha professzor azok közé az ismert Németh-hősök közé tartozik, akik eszmei tisztánlátásukkal és nemes szenvedélyükkel óriásként nőnek a környezetük fölé. A környezet azonban nem engedi tetté érni legigazibb törekvéseiket, a szívós acsarkodó harcból, a már-már reménytelennek tűnő küzdelemből csak morális elégtétel születhetik.

Ezt a drámai magot Németh Lászlónál, mint ahogy általában a társadalmi drámáknál, aktuális társadalmi-etikai problémák hálózzák be. A társadalmi drámáknak erre a publicisztikához közelálló sajátosságára vezethető vissza, hogy - mint Németh László felismerte - „műfajilag legkevésbé állnak ellene az időnek ..." „A nőemancipáció már senkit sem hoz Európában izgalomba, de Nóra sorsát, e naiv gyermekasszonyét, aki férje nagyképűsége alatt rájön az ürességre, sok nő éli és érti meg ebben az emancipált világban . . . Valami többletnek kell a társadalmi drámában lennie, ami általános, korfölötti érvényt szerez neki."

A veszprémi előadás ennek a többletnek a felmutatásával jeleskedik.

Latinovits Zoltán rendezéséből mindenekelőtt három dolog derül ki. A szó valódi értelmében tiszteli Németh Lászlót, hisz abban, hogy a színházat közvetlen és „nyíltszívű" kommunikációra is fel lehet használni, fantáziájában viszont megvan az erő ahhoz, hogy egy intellektuálisan végiggondolt, indulataiban átélt írott drámának megtalálja képi kifejezését. Latinovits Németh László iránti tisztelete abban fejeződik ki leginkább, hogy nem tárlatvezetést akar rendezni Németh László gondolataiból, hanem hisz abban, hogy ezeknek a gondolatoknak ma is van mához szóló, nem pusztán intellektuálisan, de emocionálisan is mozgósító jelentése. Ehhez a jelentéshez úgy jut el Latinovits, hogy elsősorban *vizuális síkon* kerüli el a konkrét re-konstrukciót. Megszoktuk, hogy Németh László darabjai szobába zártan játszódnak. Mintha a gondolatoknak mankóra volna szükségük, s egy pontosan körvonalazott tárgyi világ víziójával adhatnánk csak hitelességet nekik. Molnár Péter színpadké-

Csehov: A manó (Békés megyei Jókai Színház). Lengyel János (Vojnyickij), Szabó Ildikó (Jelena Andrejevna) és Szoboszlay Sándor (Hruscsov)

pének segítségével Latinovitsnál felszívódnak a falak: a Balatont is csak a zsinórpadlásról belógatott tabló jelzi. A zene-kari árok felé meghosszabbított színpadon mindössze egy reggelire terített asztal látható. Egyébként minden a szemünk lát-tára épül fel, alakul a játékkal együtt, a díszlet elemeiből, hol több jelentéssel: mint az a fehér rácsozat, mely hol a villa kertjét jelzi, hol a vendéglő lugasát, hol pedig jelképes jelentéssel felruházva, mint az utolsó jelenetben, ahol Sántha meglátogatja a majorbeli népfőiskolát, és Ács Laji meg Ágnes tákolja össze szálláshelyét. Mindez a könnyedség, szellősség, szabadság és átjárhatóság képzetét társítja a színpadon történtekhez. Van azonban egy mélyebb, lényegre hatoló beavatkozása is a rendezőnek a szövegben rögzített drámába. A II. felvonás elejéről van szó, arról a jelenetről, amikor Sántha professzor családja visszatér a Rossz Topán-i majorban tett látogatásról. Noha Németh Lászlóból sem hiányzik ezen a helyen az irónia, az élesebb fogalmazás, kritikája azonban elsősorban a családtagok primitív szociális nézeteinek szól, amelyek történetesen a nép-főiskolával kapcsolatosan hangzanak el. Latinovits rendezésében ez a jelenet szatirikus tablóvá szélesedik. Latinovitsnak itt nem a vita fontos, hanem az ítélkezés. Nem ellenérveket gyűjt, hanem fricskákat oszt. Az ütődött nyilatkozatokat tikkes rángatózással kapcsolja össze, az ízléstelen öltözködéshez hozzátold egy-két meglepő ostobaságról árulkodó mondatot. Mindezeket nem attól való félelmében teszi, hogy a figurákból a „felinjekciózás" nélkül elfogyna az élet. Úgy tűnik, sokkal fontosabb célja van vele. A harsány karikatúrával érzelmekre apellál, személyes üggyé teszi azt a dühöt, mérget, amely Sánthában elsősorban intellektuálisan fogalmazódik meg. Nem arra kényszerít, hogy elfogadjuk vagy akár csak véleményezzük - adott esetben például a népfőiskolával kapcsolatos nézeteket -, hanem *morális állásfoglalásra* kényszerít, a kisszerűségekben elveszőkkel, a feladatukat eltévesztőkkel, az eszme-

szatócsokkal, a kocsmapolitikusokkal szemben. És ezzel Németh László drámájának alighanem legfontosabb, klasszikus mondanivalóját hallotta ki. Latinovits ezt a mondanivalót úgy tette színpadképessé, hogy a dráma gondolati tartalmait következetesen a mögöttük rejlő morális indulat szintjén bontotta ki.

Az „indulatos" rendezésben valamennyi szereplő élesen körülhatárolt profilt kap. (És ebben szerepük van Hruby Mária beszédes karakterrajzú jelmezeinek is.) Igen szép, harmonikusan kiegyensúlyozott teljesítményt nyújt Dobák Lajos Sántha tanár szerepében. Nem fizikailag, elsősorban értelmével hatol be ebbe a figurába. Nem téved sehol öreges dohogásba, zsémbeskedésbe, szellemiséget tud közvetíteni anélkül, hogy ezáltal valami elvont papirosfigurát hozna létre. Göndör Klára is pontosan egyensúlyoz a szerep két véglete között. Az ő Sánthánéjában érezni, hogy a földhözragadt józanságnak, prakticitásnak is megvan a maga konok igazsága. Ahogy az utolsó felvonásban tétovázik, tanácstalanul, jóindulatúan, de teljesen értetlenül topog férje körül, abban kifejeződik valami megrendítő is. Ács Lajosból Cserhalmi György hallatlanul markáns, erőteljes figurát teremt. Lendületet, energiát fejez ki a mozgása, cikornyás darabossága mögött pedig paraszti számítást érezni: tudja, hogy így szeretik őt az urak elképzelni. Az ő, de Joós László és Harkányi János jó alakítása mögött is érezni lehetett olykor Latinovits közvetlen szuggesztivitását. Végül szólni kell Dobos Ildikóról, aki mint Ágnes azzal adott jelentős értelmet szerepének, hogy nem próbált koravén fiatal lányt játszani. Nem sújtotta agyon a tisztesség, hogy tanár apjának eszméi benne élnek majd tovább. Ám éppen ez: a győzelem.

A gondosan kiegyensúlyozott előadásban a nagy szerepek nem árnyékolják be az epizodistákét, és ez egyenesen származik a rendezői felfogásból. A miliő markáns és sokszínű rajzához járul hozzá a kitűnő Majczen Mária (Ácsné szerepében), Bakody József (mint Bart Ottó), Mikes Emma (mint Ila) és Latinovits jóvoltából néhány perces kifejező némajátékkal. Dévai Péter (mint Cigány).

Dramaturgiai műhely

Győzelmet mutat be *a Víztükör* is, Száraz György új drámája - de visszájáról nézve; olyan körülmények között, amikor a csata megnyerésének egyéni feltételei, erkölcsi fedezete kétségessé válik. Előző két történelmi drámájának koturnusától megválva Száraz újra csak visszatér központi problémájához, a feladatvállalás kérdéséhez. A helyzet, amelyben ez a probléma megjelenik, valóban drámai helyzet: egy árvíz embereket mozgósító, erkölcsi tulajdonságokat vallató rendkívüli állapota. Száraz azonban nem az 1970-es árvíz krónikása kíván lenni, ahol az emberi összefogással tényleges katasztrófát sikerült elhárítani, hanem azért van szüksége a kivételes körülmények felidézésére, hogy az emberi magatartásban leplezze le a katasztrófát. Ez a leleplezés két fázisban történik: egy belülről felvakart állóvíznek és egy kívülről betörő árvíznek a tükrében. Először Pethes György szervezésében egy békésnek és szórakoztatónak ígérkező születésnapi házibulin vetik le a szereplők hétköznapi maszkjaikat. Ennek során kiderül, hogy a beérkezettség külső jegyei mögött elégedetlenség, rossz közérzet lappang. Van, aki ezt úgy *győzi* le, mint Kopácsi főmérnök, aki társadalmi státusa mellett a nemi státusát is mindenképpen igazolni igyekszik, vagy Klári, aki bárkivel hajlandó lefeküdni a jelenlevők közül, férjét kivéve még azzal is, akivel egyszer már lefeküdt. Van, aki a mellőztetése miatti kiábrándultságában egy üveg pálinkával a kezében eljut a cinikus kívülállásig, mint Mérő Bernát, a mérnök. De megjelenik Szarka János, a községi tanácselnök is, aki magasabb funkcióból került vissza a szűkebb körbe. Ott látjuk Káplár Annát, akiről itt derül ki, hogy gyereket vár Kopácsitól. És végül ott van Eszter, a parasztlányból lett főmérnökné is, Kopácsi felesége. De velük sem lett kedvezőbb az összkép: a feszültté vált hangulatot már nem lehet énekléssel, „zakatolással", a múlt nosztalgikus felidézésével megmenteni.

A belső látlelet ezek után kivetítődik a külső, a társadalmi cselekvés síkjára. Az történik, hogy a fenyegető árvízveszélyben az önálló döntésre, áldozat- és felelősségvállalásra képtelen Kopácsi mérnök addig tétovázik, amíg tőle függetlenül megteszik, amit kell: Balázs, a tanácselnök egyetemista fia átvág egy gátszakaszt, és ezzel elhárul az egyik veszély. A másik azonban csak akkor, amikor a Vízügyi Igazgatóság vezetője is megjelenik, és szentesíti az egyéni kezdeményezést, sőt dicséretben részesíti érte - Kopácsiékat. Helyreáll az egyensúly, az ár elvonult, mindenki folytathatja előző életét ... Előbb azonban a fenti tapasztalatokban megérett Balázs mégiscsak elmegy Klárival a bokrok közé.

A Víztükör jó néhány jelenetében megcsillan a szatíra lehetősége, a jelenetek éle azonban minduntalan eltompul. Ez szorosan összefügg az író morális szemléletével. *A* Víztükörnek nincsen főhőse, és ez viszont összefügg az író dramaturgiai szemléletével. Az egyéni cselekvések és magatartások sűrű összeszövöttségében ugyanis az etikai kérdések az egész közösség aspektusában merülnek fel nála. A darab azt sugallja, hogy nincs legombolyítható szál, tiszta ok-okozati lánc, amelynek alapján az egyén kizárólagos felelőssége kimutatható volna. Igaz ugyan, hogy Kopácsiban nincs meg a kellő bátorság, hogy önállóan cselekedjék, de amikor a kockázatot vállalják helyette, a többiekkel együtt ő is kész arra, hogy a következményekért a hátát tartsa. Amíg tehát az egyik oldalon meg-alkuvást, a harc feladását tapasztalja Száraz (belül és kívül egyaránt), a másik oldalon a tapasztalatok kissé hebehurgya elvetését. Hőseihez ezért némi rezignációval vegyes együttérzés fűzi. Sem pozitív, sem negatív értelemben nem talál főhőst. Jellemző módon épp azokról a szereplőkről (Kopácsiról és Balázsról) tudjuk meg a legkevesebbet, akikben a cselekmény legtöbb szála összefut. A darabnak éppen ezért nem azok a legjobb pillanatai, amelyekben az elsikkadt vagy elsikkasztott (?) főhősök, hanem ahol az eleve mellékszereplőnek rendelt, rendezőileg és színészileg is színesen jellemzett figurák jutnak szóhoz: Klári (Meszléri Judit remek, fanyar ironikus felfogásában), a jámbor, folyton lábatlankodó és gyermeteg férj (Horváth László figyelemre méltóan jó alakításában) vagy a sértett, gunyoros Mérő Bernát (akit Tánczos Tibor keltett életre).

Száraz György darabja megoldatlanságaival együtt fontos dolgokat, a társadalmi cselekvés lehetőségeit feszegeti. A társadalmi léptékben kifejezhető cselekvés elhúzódásáért vagy felemás megvalósulásért - eltérően néhány elvontan moralizáló drámától - nem az egyént teszi egyoldalúan felelőssé drámájában, nem bűnbakot keres, hanem - meglehet talán erőtlenül - megpróbálja annak közösségi összefüggéseit megmutatni.

Egy „látványos"" modell

Nincs individuális főhőse Hernádi Gyula Pécsett bemutatott *Falanszterének* sem, de ez itt mégsem tölt el hiányérzettel bennünket, mert az író autonóm drámatípust kínál fel, amely egy társadalomtörténeti modell dramaturgiai végiggondolásából

sarjadt ki. *A Falanszter* közösséget mutat be, amely Fourier utópista szocialista tanításai nyomán és Francis Wright pénzén, az amerikai Tennessee államban jött létre. Ezt a paradicsomi szigetet azonban, ahol mindenki kedvére dolgozhat, szórakozhat és szeretkezhet, kettős veszély fenyegeti : egyfelől a külső környezet, a farmerek világa részéről, amely nem nézi jó szemmel, hogy négereket szabadítanak fel, másfelől az egyre élesebb belső viták oldaláról, amelyet a falanszter gazdasági és politikai helyzete robbant ki. Considerant, a falanszter fő-ideológusa ebben a helyzetben romantikus, anarchista tettre szánja el magát. Megöli papjukat, hogy bebizonyítsa: a „kinti világ" rothadt, néger bűnbakot fog találni. Várakozása beigazolódik, de a közösséget ez az esztelen bizonyítás végképpen felbomlasztja. Amikor Charles Dana, a rendőrfőnök megjelenik, hogy kisajátítsa a falanszter területét, Brisbane leszúrja a rendőrt, mire Dana emberei végeznek vele.

A Falanszter dramaturgiai újszerűségét *az* adja, hogy benne az individuálisan nyitott világképet egy zárt - ez esetben szociológiai modell - helyettesíti. A modell mintavétel a világból, eligazító, beláttató segédeszköz. A drámának azáltal ad új erőtereket, hogy a horizontja pontosan egybeesik a színpad „horizontjával". Minthogy rajta túl nincs „világ", a modell csak önmagáról beszélhet, önmagával folytathat vitát, s amit önmagáról mond, az tételszerű ítéletekben kerekedik le. (Az ítélet *a Falanszter* esetében az anarchikus utópisztikus elméletek és gyakorlat kritikája.) Az ilyen drámaszerkezet logikája nem lineáris okokozati láncszemekből következik. hanem a „modell" működéséből, ahol minden egyes részlet mindig az egészet is képviseli. Ezért esetenként úgy tűnhet, bárhol el-kezdhető, befejezhető, folytatható. (Például Considerant drámája alighanem külön dráma is, nem is.)

Hasonló típusú drámák előadásának két buktatója közül az egyik, amikor a színész, rendező (vagy már maga az író) a modellből kilépve a banális aktualitás, a felületi hasonlóság gyermekded örömével kacsint össze a nézővel. A másik, amikor a modell absztrakt jellegét húzzák alá, és a puritanizmusnak álcázott fantáziaszegénység uralkodik el.

A Falanszter azzal kerüli cl az első buktatót, hogy modellje nem fogalmi úton, hanem ténylegesen létrejött történelmi konstrukcióra épül. Igazságainak belátását tehát nem a mi esetlegesen feltámadó morális rezonanciánkra bízza, hanem úgy mutatja be, mint a történelem morálját. A pécsi előadás Sík Ferenc kitűnő működésének eredményeképpen állandóan magán viseli a történelmiség pecsétjét, de ugyanakkor határozott és mégsem tolakodóan kényszerítő utalások formájában túl is mutat azon. Pintye Gusztáv háncsból és szalmából összefűzött díszletkonstrukciója például megteremti a tennessee-i atmoszférát, de nyitottságával nem zárja ki a tágabb értelmezést sem. Léka László maszkjai és Vágó Nelli jelmezei is gazdag jelentésösszefüggésekre hívják fel a figyelmet, amikor utalnak a hippikommunákra, és markánsan idézik fel a papgyilkosság ügyében összeült esküdtszékben az amerikai farmerek világát, másrészt a rendőrök stilizáltabb megjelenítésével a hatalom általánosabb megfogalmazása ismerhető fel. De Gonda Jánosnak ügyesen a dráma fogaskerekeibe kapaszkodó zenéje is hasonló szerepet tölt be, amikor az eredeti afroamerikai folklór-és a mai beat-, rockmuzsika között húzza ki a dráma zenei vonalát.

A Falanszter azonban nemcsak a laposságot, de a megemészthetetlen szárazság veszélyét is elkerüli. Hernádi darab-ját mindenekelőtt az különbözteti meg a szokványos vitadrámától, hogy dramaturgiai gondolkodása nem statikus, hanem dinamikus. Nem elemez, hanem levezet, és ezzel hallatlanul izgalmassá teszi az együttgondolkodást. Darabja tulajdonképpen nem más, mint a jelképszerű kezdő színpadkép - a meggyilkolt pap ravatala körül táncoló, éneklő társaság - feszültségének és talányának fokozatos megfejtése. De a megismerés izgalma, amelyet a dráma kínál, azzal lesz teljes, *hogy* Sík Ferenc rendezése megteremti hozzá a vizuális közeget. A látvány dinamizmusában a gondolat parafrázisát figyelhetjük meg. A mozgalmasan bonyolult és színes kezdőképből Sík egyetlen lendületes ívvel és egyre gyorsuló ritmust diktálva jut el a zárókép szűkszavú egyszerűségéhez: amikor a Francis Wrightot alakító Tímár Éva összegörnyedő alakját látjuk utoljára az egyetlen reflektor fényében. A darab utolsó jelenete Síknál már pontosan azzal a képspengeszerű villanással zajlik, ahogy egy levezetést szokott követni a felismerés. A táncok vagy a szereplőknek a tánchoz kapcsolódó, mintegy arról le-leszakadó mozgása nemcsak állandó lüktetést, életszerű hömpölygést ad az egyhuzamban folyó előadásnak, hanem közvetíti a darab belső gondolati rétegeit is. Az előadás gördülékenységéhez, a gondosan kimunkált színészi alakítások is nagyban hozzájárulnak. Az egyes szerepek töretlen folyamatosságát leginkább Tímár Éva Francis Wrightjában lehet érzékelni, akinek a némajelenetekben, például a tárgyalási jelenetben is mindig súlya volt, testtartása, tekintete szavak nélkül is kifejező. De Holl István (okosan átgondolt, gyémántkeménységű Brisbane-jével), Kézdy György (konok logikájú Richardsonjával), Győry Emil (el-szánt, fanatikusan lobogó Considerantjával) csakúgy, mint ifj. Kőmíves Sándor, Bujtor István, Kovács Dénes és a többiek is nagyszerűen összemunkált együttesben járultak hozzá a sikerhez.

Öt vidéki ősbemutató ... Összeöltött darabelemzésekből szokás végezetül kihúzni egy közös szálat, hogy le lehessen vonni valamilyen frappáns tematikai vagy elvi tanulságot. Ennek most több okból is el kellene maradnia. Először: a kép, amelyet ezek a jegyzetek a vidéki színházakról nyújtanak, nem léphet fel a körképszerű felmérés igényével, hiszen fontos, eb-ben az évadban nemcsak egy-egy előadással feltűnő színházak kimaradtak belőle. Másodszor: kételkedem abban, hogy az öt ősbemutató, amelyet a véletlen zsúfolt össze számomra két hónap alatt, a konkrét színházi feladatokon túl valamilyen közös elvi tanulságnak lett volna - akár csak önkéntelen - illusztrációja. De talán épp ebben lehet összefoglalni az öt be-mutató tapasztalatát. Mi is történt ez alatt a két hónap alatt? Láthattunk egy érdekes Csehov-rendezést és egy Betti-darabot, három magyar ősbemutatót, köztük egy drámaíróként eddig nem ismert magyar író és egy rendezőként eddig nem ismert magyar színész „felfedezését". Az is kiderült, hogy a vidéki szín-házak mindegyike, a maga módján és lehetőségeihez mérten, önálló programot kezd kialakítani. Egy-egy jó vidéki előadás ma már nem véletlenszerű esemény. A kimunkáltságon, koncentráltságon érződik, hogy megvan mögötte a fedezet. Írók neve kezd lassacskán egy-egy vidéki színházhoz kapcsolódni. Dramaturgok lépnek ki a passzív és névtelen literátor szerep-köréből, hogy gyakorlati munkával kössenek össze színházi és irodalmi érdeket. Tehetséges rendezők és színészek fognak össze hosszabb idő óta közös vállalkozásra. Mindezt - gondolom - nem elérzékenyüléssel illik nyugtázni, hanem annak felismerésével, hogy a vidéki színházak sok, ma még fennálló gondjának megoldásával megértek egy mozgékonyabb színházi kultúra lehetőségei.

FÖLD ES ANNA

A magyar dráma és Kaposvár

Kezdetben vala a vidéki színházak szezon végi, fővárosi seregszemléje. A hegyek az ország minden tájáról eljöttek Mohamedhez, a társulatok felhozták - legalábbis elvben - azt a produkciót, amelynek országos és szakmai visszhangot kívántak biztosítani. Amikor ez a visszhang tihanyi társának sorsára jutott, meggyengült, majd nehezen kideríthető okokból szinte semmivé foszlott, a vállalkozás is megszűnt. Meglehet, annak idején jobb szervezéssel és megfelelő propagandával még megmenthető lett volna, a tévéellátottság mai fokán azonban nincs szélesebb és egyetemesebb fórum - a képernyőnél. A vidéki színházak legjobb előadásai számára sem.

Az erősödő társulatok becsvágya, magamegmutatásának nagyon is tiszteletre méltó szándéka és a városok kezdeményező kedve hozta létre a hatvanas évek második felében a hazai, regionális és tematikus színházi fesztiválokat. S bár néhány év alatt már majdnem fenyegető, az ügy jelentőségét és rangját veszélyeztető mértékben megsokasodtak e találkozók - fesztiválok, ünnepi napok, ünnepi hetek és dekádok -, a kezdeményezés érdeme kétségtelenül Kaposváré.

Elsőnek lenni a házigazdák sorában nemcsak kronologikus - ünnepélyesen azt is mondhatnám, színháztörténeti - érdem, hanem nyilvánvaló helyzeti előny. A somogyiak választhattak maguknak feladatot, profilt - a békésieknek néhány év múlva már „csak" a stúdiószínházi fesztivál megrendezésének feladata maradt, és becsületükre válik, hogy a legnehezebbet választották. Az új magyar dráma szolgálatát.

Ez határozta meg 1967-től a Dunán-túli Színházi Találkozók célkitűzését, programját, ez adta rangját, és ez okozta válságait is. 1967-ben még fennen lobogott a zászló, a vendégfogadó társulat nemcsak új drámát, új drámaírót is avatott: lényegében a *Rokokó háborúval* kezdődött Görgey Gábor költő-drámaírói pályája. Sarkadi Imre befejezetlen drámája, *a Ház a város mellett* izgalmasabb volt ősbemutatónak a veszprémiek előadásában Kaposvárott, mint esztendőkkel később Budapesten. Új magyar drámával szerepeltek először a győriek is, Taar Ferencével. És a fesztivál cél-kitűzésének szellemében állította össze programját a Pécsi Balett is. Racine drámáját Vészi Endréé, Gosztonyi Jánosé és Révész Gy. Istváné követte. Ezt az arányt tartották a résztvevő társulatok a következő évben is. Dévényi Róbert, Thurzó Gábor és Csontos Gábor művei Anouilh drámájával együtt alkották a szemle programját.

A névsor nem rossz, a drámák azonban nagyrészt nem élték túl az ősbemutatót, s a kritikai visszhang is azt jelzi, hogy a kaposvári fesztivál új magyar drámai programja nem ível olyan töret-lenül felfelé, mint ahogy a kezdeményezők várták. A következő év mérlege az-után még jobban megbillen: Hubay Mik-lós *Tüzet viszek* című drámája (a kaposvári Csiky Gergely Színház előadásában) az egyetlen, amely a fesztivál célkitűzéseinek megfelelően került az 1970-es programba. Igaz ugyan, hogy a pécsiek Brecht-bemutatója egy nagy színészi ki-ugrás színhelyévé tette a fesztivált - Haumann Péter Arturo Ui-jára gondolok -, s a többi darab sem bizonyult a vendégjátékra méltatlannak, de sem Franz Werfel, sem Arbuzov drámája, de még az irodalomtörténeti jelentőségű *Szakadék* előadása sem szolgálja *közvetlenül az új* magyar dráma ügyét. Nyilvánvaló, hogy a program ilyen alakulására volt mentség és volt magyarázat. Bőgel József például, éppen a SZÍNHÁZ hasábjain, a magyar drámák hiányát regisztrálva azt is megkockáztatja, hogy „a Negyedik Dunántúli Találkozó esetében a felszabadulási évforduló következtében egyébként sem ez volt a fő szempont". Utólag felesleges lenne ezzel vitába szállni. Annál is inkább, mert a következő találkozó, amelynek még ez a kétes érvényű mentsége sem akadt, megint csak nem sokkal javította a képet. Legalábbis, ami az új magyar be-mutatók számát illeti .. .

Az 1971-es találkozón bemutatott egyetlen magyar dráma rangja azonban - utólagos véleményem szerint - talán azért enyhíthette volna az ekkor már megkondított vészharangok zúgását. Ha egy városnak kegyelem jár tíz igaz emberért, egy négynapos fesztivál becsületét is meg kell hogy mentse az az este, amelyen a pécsiek Illyés Gyula *Bölcsek a* fánjával szerepeltek. Mégis, ekkor fogalmazta meg Benkő Tibor, hogy „a kaposvári fesztivál úgy tűnik, végképp feladta eredeti célkitűzését, az új magyar drámák seregszemléjét". A Népszava pedig „Fesztiválválság Kaposvárott" címmel számolt be a találkozóról. Ekkor vetődött fel először, talán a dunántúli tanulságokat levonva, talán a szezonvég többi hazai fesztiváljának torlódása nyomán, hogy vajon érdemes-e, kell-e ragaszkodni az évente rendezendő találkozókhoz? Ha egyetlen esztendő leforgása elég volt ahhoz, hogy más megvilágításba helyezze a korábbiak mérlegét, újabb egy év - egy találkozó kevés ahhoz, hogy semlegesítse a lassanként felgyülemlett kételyeket. Mégis úgy érzem, *hogy az* idei, hatodik találkozó rangjával, eredményével, feltétlenül alapot ad rá, hogy prolongáljuk optimizmusunkat.

Az idei találkozó eredményein, szervezési hibáin, főként a színészek távolmaradásán lehet vitatkozni, de az eredeti célkitűzéshez való visszatérés, a vállalt ügy, az új magyar dráma szolgálata - ténykérdés. *Négy* estén, *négy* színház, *négy* új magyar drámát játszott: két szín-ház - a pécsi és a veszprémi - dráma-írót avatott, pontosabban, más műfajok területéről drámaírót - hódított. A lírikus és a prózaíró színpadi bemutatkozása: irodalmi és színházi siker. Á harmadik színház, a kaposvári a magyar szín-háznak a költészettel szembeni adósságából törlesztett. Á negyedik - a győri - műsorváltozás következtében egy új magyar színpadi világsiker reprodukálására vállalkozott.

Elmondhatjuk tehát, *hogy a* dunántúli színházak hatodik találkozójának *műsorfüzete* - százszázalékos eredményről, teljes sikerről tanúskodik. A kritikus azonban általában csak a fesztiválok első fél-óráját tölti a műsorfüzet tanulmányozásával.

A Weöres-dráma dilemmája

Weöres Sándor *Szent György és a Sárkány* című tragikomédiája nemcsak a nézőket, a kritikusokat is zavarba ejtette. A kaposvári színház aránytalanul nagy nézőterét még soha nem láttam ilyen zsúfoltnak, mint a premieren. A fővárosi sajtó is csak a tizedik sor körül vagy hátrább kapott helyet. A feszült várakozás egyszerre szólt a szerzőnek, a műnek és az előadásnak. Akik kötetből ismerték Weöres alkotását - nem nagyon sokan lehettek a nézőtéren -, arra vártak választ, hogy vajon milyen kulcsot talált a rendező ehhez a monumentálisan vonzó költői labirintushoz, hogyan sikerült drámává ötvöznie a sokszínű, sokszálú történeti elemeket. Akik csak a műsorfüzetből merítettek, felidézték emlékezetük régi rekeszéből Szent György és a Sárkány legendáját, s tudomásul vették, hogy amit látni fognak, az a modern szerző szabadon szárnyaló képzeletének terméke, a misztériumjátékok hangulatát és az Erzsébet-kori színművek epikus szerkezetét követő tragikus komédia. Nem „végzetdráma, hanem az emberek kavarta viharok futása, különböző célok küzdelmének következményeként örök forgású örvénnyé kavarodva".

S ahogy képről képre, színről színre haladt a pogánykor alkonyán, a kereszténység hajnalán játszódó történet, s a költő beavatott bennünket az Octopus oltalmazta sileneiek sürgős, megoldásra váró gondjába, a Sárkány következő szűz menyasszonyának kiválasztásába, úgy éreztük, mintha egyre jobban magával

Weöres Sándor: Szent György és a Sárkány (Kaposvári Csiky Gergely Színház). Kiss István (Lauro) és Olsavszky Éva (Inganga)

sodorna bennünket a cselekmény örvénye. A város kapujánál hódító Diocletianus, a városon belül - sárkánymeny-asszony-választás. Az ezeréves anyakirálynő birodalmát félti, a királyfi a hú-gát, Giorgio a rómaiak délceg vezére a meggyalázott lányokat és a gyalázatukat tűrő polgárokat. A Sárkány fizikai léte kezdettől kétséges, de a rettegés pszichológiai ténye valóságos. Nella, a perecáruslány bölcseknél bölcsebben tudja, hogy „bárki, ha kételkedni mer, halál fia, s aki hisz benne, azt az égbe ragadja: jutalmul vagy büntetésül előbb-utóbb felfal mindannyiunkat".

A dráma az expozíciónak ezzel a tételével máris robbanhatna, de mintha a szerző nem hagyna időt a gyújtózsinór-nak, hogy végigégjen, máris elvágja Nella sorsának szálát, hogy felvegye és tovább sodorja a következőt. Giorgio, az-az Szent György csodája, a bénaságot tettető koldus talpra állítása, Lauro királyfi lányszöktető kalandja, a testvér-szerelem keserű lírája, a hatalmasok tanácskozása, a leányáldozás, a mítosz-rombolás és mítoszszületés jelenetsora olyan gyors epikus rendben követik egy-mást, hogy a néző szinte csak a kalandot és szerencsére - a költészetet tudja követni. Igaz, ez is több táplálékot ad a léleknek, mint sok bevált dramaturgiai receptre szerkesztett színmű! Weöres Sándort azonban a színpadon is csak költőénjének mértékével lehet mérni. S míg sajátos módon, a versekként írt Psyché monodrámaként előadva teljes értékű drámává forrott, a drámának született Szent György szinte megmaradt a költői motívumok füzérének.

„Nem magamnak, hanem másoknak írok, ezért szuggesztivitásra törekszem. Nem fontos. értik-e, de az idegek borzongjanak, mint kifeszített húr a szélben" - fogalmazta egy nyilatkozatában a költő. S poézisában valóban mintha ehhez is tartaná magát. Ezúttal azonban a néző érteni véli a szöveget, a cselekményt, ám hogy ez utóbbi labirintusában eligazodjék, valószínűleg túlságosan is megmerevítette idegeit ahhoz, hogy megborzongjanak.

Az a tény, hogy a kritikusok közül szinte mindenki mást olvasott ki a darabból, másféle üzenetet hallott meg - jelenthetné a valóban sokrétű dráma eszmei gazdagságát is. - Az öntudat és az alázat, a hit és a kétely, a cél és az esz-közök mítosszá absztrahált történelmi konfliktusa, tetten érhető a manipuláció születése, leleplezése és újjászületése is, ám a mű indázó-burjánzó szerkezetében hiányzik ezeknek a cselekményhez kötött gondolati elemeknek valamiféle követhető, áttekinthető hierarchiája. S a költői eszközökkel jellemzett, színpadon is élő figurák, jellemük terhét letéve, nem egy jelenetben - és éppen a legfontosabbakban szócsövekké szimplifikálódnak.

Weöres Sándor drámája hétesztendős. Az ősbemutató vitája visszakanyarodott az alapkérdéshez: vajon van-e egyáltalában színpadi létjogosultsága a műnek, vagy tudomásul kell vennünk, hogy könyvdráma,' ami *eo* ipso ellenáll a szín-házi realizáció törvényeinek. Bevallom, én magam e kérdésre pontosan három választ adtam. Olvasás után vártam, kértem a rendező segítségét: úgy éreztem, igazán csak színpadon lehet rendet teremteni a színek és szálak e csodálatos; de tagadhatatlanul kusza szövetében. A premieren elmaradt szín-padi élmény azután megingatta a mű drámaiságába vetett hitemet: úgy éreztem, Weöres művét sem terjedelme vagy a színváltozások nagy száma teszi könyv-drámává, hanem az, hogy a költő fantáziáját, képszerűségét legfeljebb követni lehet, nem pedig kiegészíteni. Az elő-adás hatástalanságát látva és önmagamon is lemérve, szomorúan vettem tudo-

másul, hogy Weöres művét erényei és hibái - mindenekelőtt gondolati és cselekménybeli sokrétűsége - egyaránt a könyvdrámák szűkebb nyilvánosság által őrzött halhatatlanságára ítélik. És ezt a hitemet ugyanaz a művész ingatta meg, aki felébresztette. Zsámbéki Gábor, a kaposvári színház fiatal főrendezője, Weöres költői művének színpadi rendezője.

Az előadások vitáján ugyanis az a paradox szituáció alakult ki, hogy Zsámbéki, aki a rendezés során elmulasztotta a Weöres-dráma lényeges és lényegtelen motívumainak szelekcióját, adós maradt a dráma gondolatait koncentráló, vonalvezetést megvilágító és letisztító értelmezésével, a bíráló megjegyzésekre adott rokonszenves és felkészült válaszában mindezt, legalábbis alapjaiban, elvégezte. Éles dramaturgiai szikéjével kimetszette a Weöres-mű értelmezésének négy lehetséges síkját. Elsőként a fejlődés elvetésének és elfogadásának drámáját. Másodiknak, hogy vajon szükség-szerűen ki kell-e termelni a hatalomnak a maga mítoszát. Lehetségesnek vélte Zsámbéki az ösztön és az értelem harcának középpontba állítását is, s végül, a giorgiói és ingangai magatartásforma konfrontálását. A dráma aktuális mondanivalóját vállalva, Zsámbéki felszólalásában az utolsó koncepció mellett kötelezte el magát.

Elemzését hallva, felmerült a kérdés, vajon az történt-e Kaposvárott, amit a bírálatok többsége állít, hogy a feladat egyszerűen meghaladta a társulat erőit, s a kollektíva nem tudott felnőni a szöveghez; vagy pedig Zsámbéki Gábor el-fogadható és érdekes értelmezése szüle-tett túlságosan későn? A legvalószínűbb, hogy a két tényező együtt hatott. A Weöres-szöveg követelte játék-, beszéd-és mozgáskultúra hiánya azért szegte ilyen mértékben az előadás szárnyát, mert a rendezőben is csak munka közben vagy annak végeztével alakult ki az a koncepció, amely munkahipotézis-ként támasza lehetett volna. Frappáns ötletnek tűnt a vitában Vámos Lászlóé, aki jogos kritikai észrevételeinek sorozata után felvetette: mi lenne, ha a tanulságokat hasznosítva, a színészek beszédkultúráját tovább csiszolva, módot találna Zsámbéki a Weöres-dráma oratorikus vagy felolvasószínpadi bemutatására?

Folytatva, s talán az irrealitás irányába is tágítva ezt a gondolatsort, én úgy érzem, Zsámbékinak most kellene hozzáfogni - akár ezzel, akár más társulattal - a Weöres-dráma megrendezéséhez. Most már érezné, tudná, hogy a költő drámájának nemcsak az eszmevilága, gondolati anyaga és cselekménye sokrétegű, de a hangvétele is. A szövegnek szárnyalnia kell, de a játéknak meg kell őriznie a maga hamvát, s a figurák jellemrajzában fel kell szikráznia az iróniának. Hogy a funkcióját rosszul szolgáló funkcionalista díszlet és a játéktér agyonbonyolítása helyett valószínűleg jobb lett volna a szöveg premier planba állítását megkönnyítő csupasz színpad, amely mögött először talán csak felsejlik, de a szöveg nyomán bizonyára felragyog a weöresi mesevilág.

A vállalkozás nagyobb volt, mint az eredmény, a várakozás nagyobb, mint a siker. A premier mégis azt igazolta, hogy ott van és jó helyen van a marsallbot Zsámbéki tarisznyájában. És nemcsak azért, mert színészvezetése a lehetőségekhez képest következetes, mert voltak az előadásnak költői fűtöttségű pillanatai, s mert a záróakkord - az idétlen kis királylány, Uttaganga trónra taszítása a tragédiát oldó fanyarságával színpadi telitalálatnak bizonyult -, hanem azért is, mert Zsámbéki „vétkei" is a tehetség ismérvei. A magasra állított mérce, a következetesen vállalt művészi eszményekhez való megszállott ragaszkodás a választott mű iránti tiszteletre méltó tisztelet lendületesen induló pályájának következő szakaszán talán már az eredmények forrásának rovatába könyvelhető.

Zenés kifestőkönyv - Petőfi nyomán

Újabban mintha kiásható és restaurálandó drámáinknak végére értünk volna. Madách és Szomory, Bornemisza és Füst Milán már „foglalt". A színházi expedíciók új vezetői is helyesen érzik, hogy új irányba érdemes indulniuk. Pethes György, nyilatkozata szerint, ezt az expedíciót a magyar költészet birodalmába kívánja vezetni, ahol megítélése szerint „elrejtőzött színművek" sora vár-ja a kutatókat és a színpadi feltámadást. Ez a megsejtés vezette valószínűleg őt is s a veszprémi színházat is, amikor A *helység kalapácsa* című epikus alkotást színpadra álmodták. Legalábbis ez volt az egyik indíték. A másik, a sajtóvisszhang szerint, a színház karnagyának, Rónai Pálnak muzsikája. Rónai régi tervét váltotta valóra, amikor a veszprémi szín-ház tizedik születésnapjára névadójának vígeposzához muzsikát komponált.

A rendezői koncepcióhoz és a meg-levő muzsikához már csak értő forgatókönyvírót kellett keresniük a veszprémieknek. S mivel a művel kapcsolatos igények, műfaji, hangulati, szemléleti követelmények eléggé leszűkítették a jelöltek körét, majdhogynem „magától értetődött", hogy Simon István, a költő, mellesleg a megye országgyűlési képviselője marad a kör közepén. És „természetes" az is, hogy Simont, aki mai líránk orchesteréből talán legközelebb áll az itt kívánt hanghoz, csábította a feladat. Csábította bizonyára a színpad is, az Illyés Gyula által korábban már életre keltett műfaj, de leginkább a Petőfi-mű folytatásának lehetősége, a klasszikus szöveg modern adaptációjának kísérlete. S ha egyszer igent mondott, belefogott, nem állhatott meg a klasszikus mű dramatizálásánál, hanem alighanem az lebegett szeme előtt, hogyan írta volna meg A *helység kalapácsa* történetét Petőfi, ha történetesen a huszadik század harmadik harmadában, egykori vándor-színész sikereinek mai színpadára szánja.

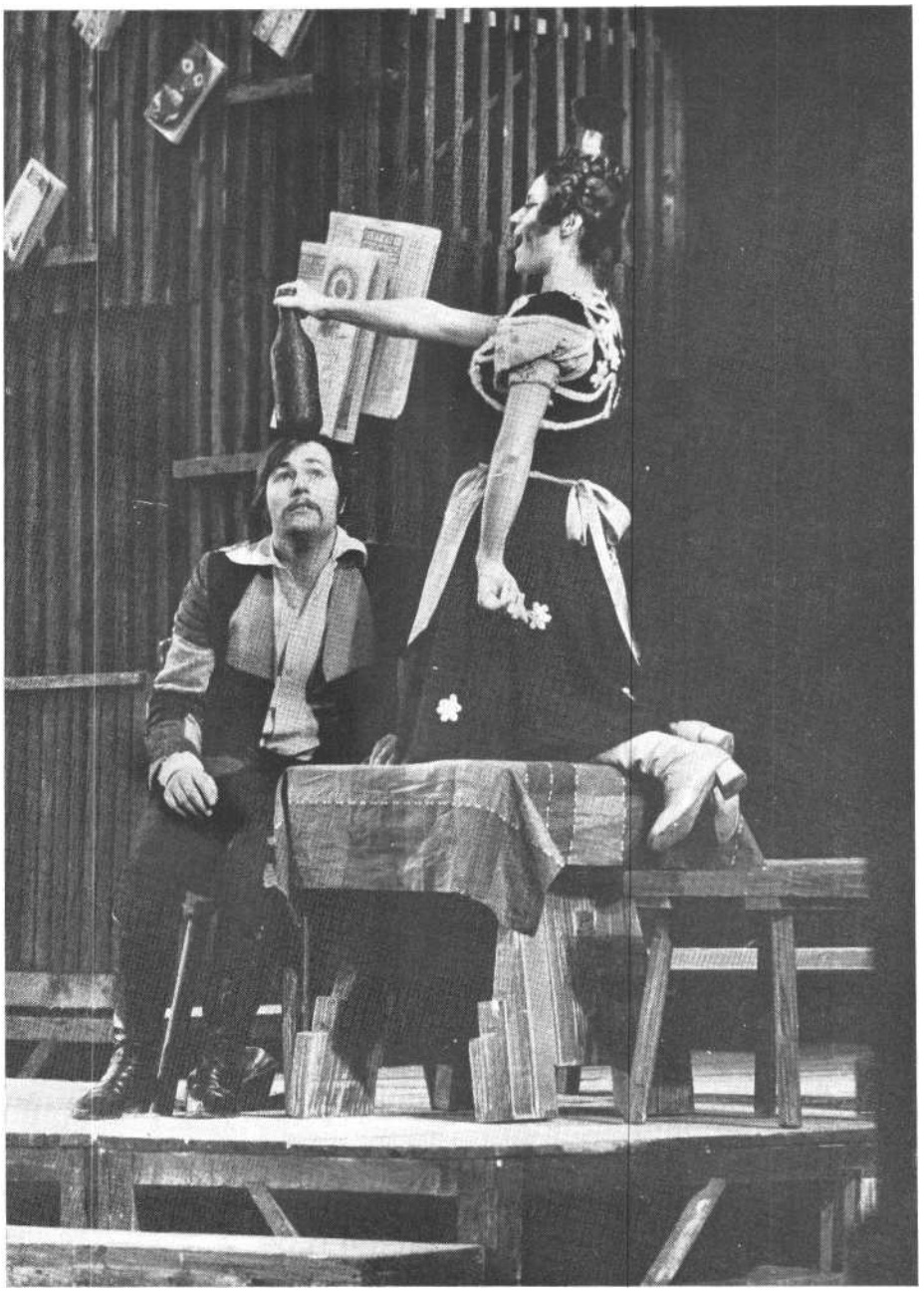
Á kései költő megőrizte tehát a régi történetet, amely jelenben, múltban egyaránt előfordulhat, s megőrizte a hősöket is, akiket Petőfi örök életre támasztott. Csak éppen társadalmi státusukat változtatta meg a jelen követelményeinek megfelelően. Szemérmetes Erzsók gebinesként sürög-forog a kocsmában, s mai vendégei nagyrészt a téeszben keresik meg a borra valót, s ki tudja, talán a borravalót is. A mai Fejenagyokat a nép inkább nagyfejűnek mondja, közülük kerülhet ki tehát a téeszelnök, a helység kalapácsa. A fondorlelkületű egyházfi pedig hol kamatoztathatná jobban *epiteton ornansát* manapság, mintha anyagbeszerzőnek szegődik? A szerelmi perpatvart Petőfi örökében Simon híven megőrizte, de még meg is toldotta eggyelmással. Maga is utal rá, hogy az eredeti szöveg villanásnyi epizódjait a színpadi követelmény szerint jelenetté bővítette, kibontotta.

Mindez tulajdonképpen „kézenfekvő" lehetett, csak éppen rá kellett jönni, meg kellett oldani. Mégpedig úgy, hogy a költői-dramaturgiai hűtlenséggel ne essen csorba a mű szelleméhez való hűségen. Hogy a tudatosan a szövegbe plántált anakronizmusok ne bontsák meg a környezet és a cselekmény, a szöveg és a hangulat harmóniáját. De ezenközben Simon Istvánt alighanem furdalhatta a Petőfi sugallta kérdés is: „Itt a nyilam! mibe lőjjem?" Mert Petőfi félreérthetetlenül a maga korának retrográd elemei-re, erőire célzott. Illyés Gyula megfogalmazása szerint „nem egy stíldivattal, hanem egy egész irodalmi korszakkal" fordult szembe. És Simon István biztonsága ezen a ponton meginog. Mintha nem döntötte volna el világosan, mit gúnyol, mit támad. A kiskirálykodást, a bürokráciát, a termelést megbénító értekezletesdit, a nagyhangúságot vagy a valóságtól elszakadó irodalom sznobizmusát. A szövegben ugyanis valamennyire sor kerül, s ily módon az irónia nyilai össze-vissza röpködnek a színpadon, s nem mindig világos, hogy merre is van a tízes kör a táblán. A kármentőre aggatott irodalmi folyóiratok szellemes díszletként idézik ugyan a Petőfi eposza betöltötte

irodalmi misszió folytatásának igényét, de már a fel-felbocsátott idézetbuborékok gyorsabban szétpukkannak, semmint hogy a költő nyila célba vehesse őket. Nem rendelkezem Simon István helyi, népi ismeretbázisával, dunántúli élettapasztalatával, meglehet, ezért fogadtam némi kétellyel az Erzsók asszony kocsmájában lábra kapott irodalmi sznobizmus megnyilvánulásait. Mert való igaz,

hogy egy modern Í*gy trtok ti* hangulata, célzása és főként találata mindig hatásos. De vajon ugyanebben a körben nem idézhettünk volna valami mást is, például hogy „forgácsot vág ki fából a gyalu ..." - természetesen, mai változatban? Ezt az ellenvetésemet azonban már csak azért sem merném részletezni, ne-hogy magam is elmarasztaltassak a kék-harisnya vonásokkal ékes kocsmárosné vétkében ...

A Pethes György rendezte veszprémi előadás hazai sajtónkban oly sok elismerést, dicsérő jelzőt kapott, hogy úgy érzem, felesleges ezekhez utólag bármit is hozzátenni. A veszprémiek valóban jó ízléssel találtak el a színeket, a mértéket, a tempót. Pethes György győzte a napjainkban egyre ötletigényesebb mű-fajt színpadi sziporkákkal, s a társulat láthatóan örömét lelte a korláttalan játéklehetőségben és a várható sikerben. Az igazság az, hogy a veszprémiek fesztiváli szereplésének nagyobb volt a sikere, mint a szerencséje: meglehet, gyengébb mezőnyben a zsüri Pethes Györgynek ítéli a rendezői pálmát. Így „csak" Majczen Mária vitt haza díjat, akinek Szemérmetes Erzsókja voltaképpen kihívó polémia emlékeinkkel és elvárásainkkal, de cl kell ismernünk, hogy stilizáltan népi és néprajzos stílusával, karaktert teremtő humorával ő győzött. Vers-mondása, groteszk és mégis szívderítő mozgása egyaránt kitűnő. Ének- és tánc-tudását latba vetve végül is sikerült a fizikai alkatától merőben idegen figurát elfogadtatnia. Csak éppen mindezt az ötvenöt éves, termetes bájakkal rendelkező Erzsók *helyett* teremtette meg.



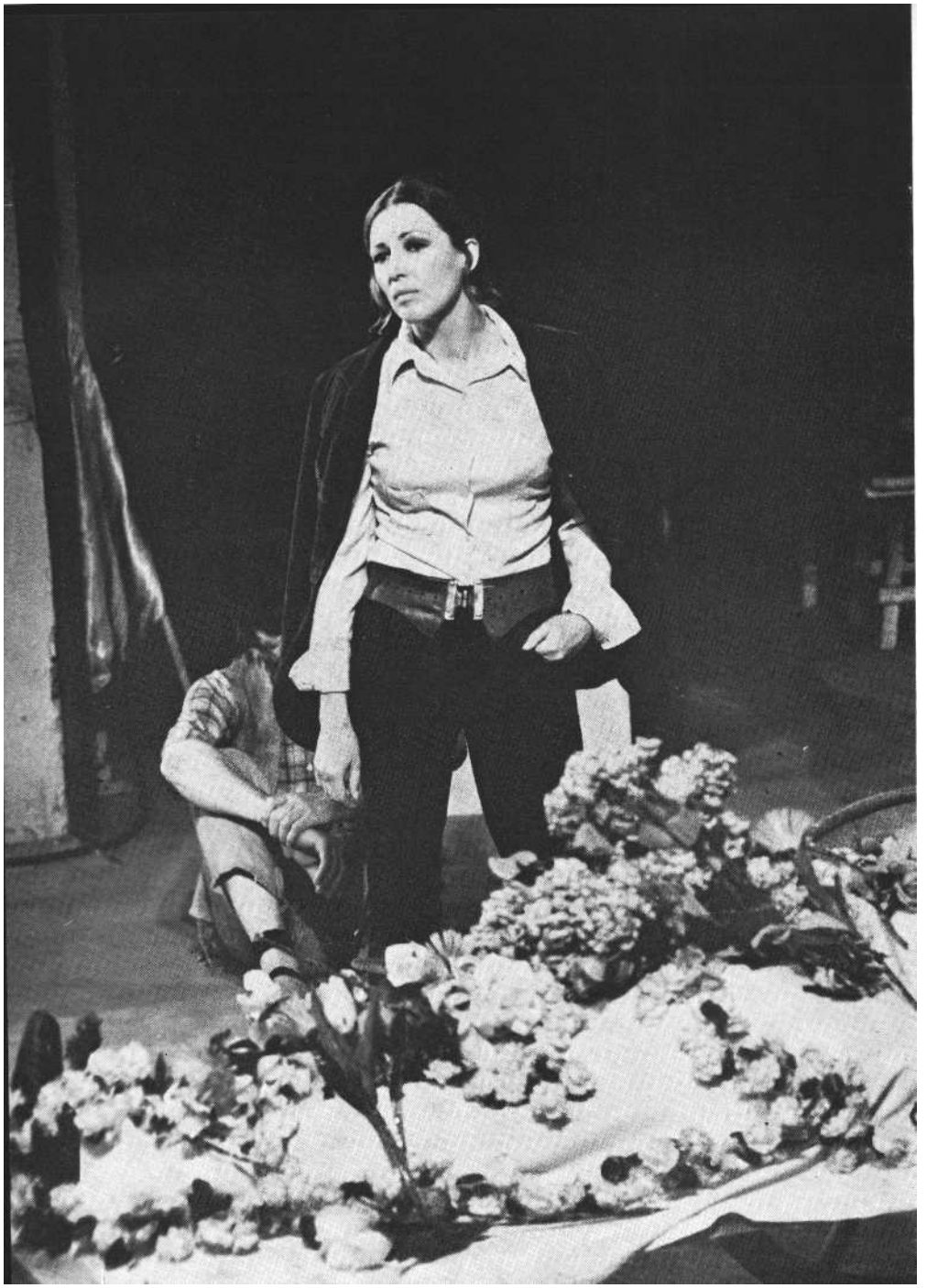
Simon István: A helység kalapácsa (Veszprémi Petőfi Színház). Györgyfalvay Péter (Csepü Palkó) és Majczen Mária **(Szemérmetes Erzsók)** (Iklády László felv.)

A Macskajáték „védelmében"

Érdemes produkciók maradnak még ma is visszhangtalanul: nem érdemes kritikát írni arról, ami produkciónak is alig nevezhető. Nemcsak a terjedelmi kor-látok s az olvasók véges türelme, a szervezők iránti tapintat is arra ösztönözne, hogy ne írjak a fesztivál harmadik estéjéről. Utóvégre senki sem tehet arról, hogy a tervezett és hirdetett, általam nem ismert eredeti bemutató, Gerencsér Miklós drámája helyett utolsó percben műsorváltozásra került sor. S ha már így adódott: Örkény István Macskajátékáról a szolnoki ősbemutató óta elég sok szó esett ahhoz, hogy sokadik színpadi változatáról méltánytalanság nélkül hallgathassunk.

Témánk azonban Kaposvár és a magyar dráma. És ez megköveteli, hogy határozottan szót emeljünk -- ezúttal Örkény drámájának védelmében. (Tapintatunk csak a nevek elhagyására korlátozódik.)

()szintén szólva nem hittem, hogy egy különösebben bonyolult értelmezési problémákat nem tartalmazó, a közelmúltban többszörösen „bejáratott" mű ilyen mértékben megváltozhat, ennyire saját értéke alá szállhat. A többrétegű műnek nem a mélyére, de a tartalmához sem jutott cl a rendezés. Az emberi élet tartalmának, a teljes élet és a „téli álom" szembeállításának a nyomai is szinte kivesznek a szövegből, de még a magány és az érzelmi-emberi kiszolgáltatottság problémája is elsikkad. Ami marad: regemberek komikumba fulladó, a jó ízlés határát súroló szerelmi. históriája. Szabályos vágy a szereplők életkora miatt szabálytalan háromszög, amely nemcsak, hogy szigorúan magánügy, de lélektani hitele is - a vetélytárs, Paula rikítóan hamis beállítása következtében - enyhén szólva, kétes. Ezt az Orbán Bélánét még Csermlényi Viktornál sem ütheti ki a nyeregből az a harmincas évekből ittfelejtett vidéki kasszírnő-karikatúra, aki a szöveg szerint Paulának neveztetik, s akiről a győri, kaposvári nézők valószínűleg értetlenül hallották, hogy egy belvárosi fogorvos finom és elegáns özvegye. És mivé válik a tragikomédia egyik legköltőibb jelenete, Orbán Béláné halált váró ábrándozása ebben a változatban? Zavaros és zaklatott monológgá, amely a megfelelő időbeli kitartás nélkül lélektanilag egyáltalán nem követhető. Tartok tőle, hogy a művel először találkozó nézők, akik csak a háttérbe tolt



Tímár Éva (Francis Wright) Hernádi Gyula Falanszter című drámájában (Pécsi Nemzeti Színház) (Iklády László felv.)

fekhelyről fel-felugrálva tolmácsolt szöveget hallják, még az öngyilkossági kísérlet tényét sem regisztrálják, nemhogy annak hangulatát vagy Orbánné vágyálmainak groteszkségét megérthetnék.

Az előadás stílustévesztése a szereplők egymástól nagyjából független játékában is érződik. De különösen tetten érhető ez a produkció a szó legrosszabb, hagyományos értelemben „vidéki" vizuális elemeiben. Az álmodern díszlet ötlettelen, funkciótlan, és még csak nem is szép. De ha nem is szolgálja, legalább nem keresztezi a drámát - mint a jelmezek. A kritikus, aki tudomásul veszi, hogy a kortársi ruhák jellemábrázoló funkciójának megítélésében lehetnek eltérések nő és nő között, most nem hisz a szemének. Nem hiheti, hogy a tehetségét évtizedeken át bizonyító tervező összetévesztheti a sokszor emlegetett, elegáns külföldi mogyorószín jerseyt azzal az ócska burbury kosztümmel, amelyet Orbánné viselt. Ám a ruha tárgyi valóságának és drámai funkciójának ellentéte még itt sem olyan nyilvánvaló, mint az adjunktusné kölcsönruhájánál. Mert erről a rikító színű, csomagból való, flitteres cirkuszi eleganciáról egyetlen laboránslány sem hiszi cl a nézőtéren, hogy egy fizikusi diplomával rendelkező budapesti adjunktusné gálaruhája.

A fesztiválvitákon sok szó esett arról, hány forinttal dotálja az állam alkalmanként egy vidéki néző színházjegyét. Mivel ez az összeg is meghaladja a harminc forintot, arra a következtetés-re jutottam, hogy ezúttal a néző, a közművelés ügye és az államkassza is jobban járt volna, ha az előadás kezdete előtt minden jegytulajdonos megkapja ajándékba Örkénynek a drámát vagy a kisregény eredeti szövegét tartalmazó kötetét .. .

A fesztiválnyertes különdíjáért

Minden jó, ha a vége jó: a negyedik este szerencsésen helyrebillentette a kaposvári találkozó mérlegét. Már csak azért is, mert azt bizonyította, hogy szegényes drámairodalmunk tartalékai kimeríthetetlenek. A regénydramatizálások kevés babért termő gyakorlatának reakciója-ként is szeretettel fogadott, lírai (vagy lírikusi) eredetű drámák után első eset, hogy a színház a filmtől hódítson magának szerzőt. Mert bár igaz, hogy Hernádi Gyula regényíró és novellista is, de írói arculata a Jancsó-filmek forgató-könyveit teremtve alakult ki. (Legalább-is a nagyközönség és a kritika szemében.) Hernádi dramaturgiai iskolája a filmkészítés volt, és ez már a *Fényes szelek* esetében sem bizonyult rossz iskolának.

A Falanszter, a Pécsi Nemzeti Színház újdonsága az író első eredeti drámai alkotása.

Nyilvánvaló, hogy Hernádi Gyula számára a Fourier eszméit a gyakorlatban realizálni kívánó, múlt századi társadalmi kollektíva mozgása nem önmagában, hanem modellként érdekes. Hernádi a *Falanszterben* azt vizsgálja, képes-e egy szabad emberi társulás az abszolút demokratikus önkormányzatra, elegendő-e a kényszer nélküli élet a közösség immanens mozgásának, önfenntartásának szervezésére. A dráma kezdő és végpontján adott válasz konfrontálása félelmetes és tanulságos. A cselekmény, a szabadság mámorában fürdő falansztertagok illúzióvesztése a világ legszabadabb emberi társulásának, a jövőt látszólag a méhében hordó kollektívának a felbomlásához vezet. Csakhogy ezt a társulást a darabban nem egyszerűen a maga szabályozatlan belső mozgása, a kezdettől nyilvánvaló személyi, érzelmi és érdek-ellentétek ássák alá. Hanem a külső, ellenséges hatalommal való konfrontáció.

A történet, amely a falanszter önmozgását keresztezi, voltaképpen önmagában is helytálló, izgalmas filmsztori. Megölnek egy embert, a környék köztiszteletben álló lelkészét. A tettes felderítése akár krimitéma is lehetne. De nem az. A tizenkilencedik század amerikai faj-üldöző társadalma, hatalma, a falansztert környező külvilág, amely (természetesen) rossz szemmel nézi az izolált közösség demokratikus struktúráját és négerpárti politikáját, azonnal itt keresi a gyilkost. Es meg is találja, egy a falanszterben menedéket találó néger személyében. Meg kell találnia, mert a bűn-tetthez bűnösre van szükség. És a bűnös csak az lehet, akit a társadalom annak tart. Akiről könnyű elhinni vagy elhi-

tetni, hogy rablógyilkosságra vetemedett. A drámai feszültség a tetőpontra hág, amikor a külső hatalom a falanszter közössége előtt vádol és ítélkezik. A falanszter eszméit következetesen képviselő jogásztól, Consideranttól mindenki elvárná, hogy vállalja a közösség szemében ártatlan vádlott védelmét. Ő azonban, már közbevetett kérdéseivel, mondataival leleplezi a justizmordot, még-sem tartóztathatja fel a végzetet.

Csak a tragédia bekövetkezte után, késleltetve robban Hernádi dramaturgiai bombája. Amikor kiderül, hogy Considerant, a túlerővel, hatalommal szemben tehetetlennek bizonyuló demokrata, voltaképpen nem legyőzött védő, hanem leleplezett gyilkos: saját kezével, késével ölte meg a lelkészt. Es ez a „gyilkos ex machina" hirtelen visszájára fordítja a drámai képletet: a hatalommal szemben tehetetlen védő vádlottá válik, akinek a lelkét most már két ember élete. egy elkövetett és egy eltűrt gyilkosság terheli. Considerant a maga mentségére a hatalom által elkövetett justizmordot hozza fel. Hogy a merénylettel kizárólag az igazságszolgáltatás gyilkos gépezetét kívánta mozgásba hozni, azzal a szándékkal, hogy a nyilvánosság előtt leleplezze annak mechanizmusát, s ily módon megszilárdítsa az igazság oldalán állók egységét. A közösség és a közönség azonban egyaránt elutasítja Considerantnak ezt a mentségét. A színpadon kiderül, hogy a morálisan semmiképpen sem igazolható lépés taktikailag, politikailag is elhibázott: a megrendült közösség a le-leplezés megrázkódtatásától véglegesen felbomlik. A nézőtéren pedig bekövetkezik a jellemábrázolás logikája és a cselekmény menete által kiváltott érzelmi azonosulás hirtelen görcse, amely szerencsére hamar feloldódik és nem gátja a mű nagy sikerének.

Hernádi szándéka - erre nyilatkozata és több kritika is utalt - az ultraforradalmiság csődjének demonstrálása. Annak bizonyítása, hogy az elfogadhatatlan eszközök a legnagyobb, legszebb célokat is kompromittálják. Ezen a ponton azonban a tézis és a megjelenített valóság nem fedik egymást. Meglehet, hogy ha Considerant nem a lelkészt, hanem a hatalom valamely képviselőjét választja áldozatul, az ártatlan helyett a bűnöst, emberéletet követelő jogi kísérletének nincs annyira *action gratuite* jellege, mint így, s a figura is inkább túléli a modell szükségszerű bukását. (A cselekmény logikáját valószínűleg akkor is megőrizte volna a cselekmény, hiszen az igazság-szolgáltatás igazságtalan mechanizmusa ebben az esetben is mozgásba lendült volna... De Hernádi jobb író annál, mint hogy jogunk lenne a találgatásra.) Considerant az elkövetett és eltűrt gyilkosság által a néző szemében visszamenőleg is kompromittálodik, méghozzá nemcsak erkölcsileg, politikailag, hanem pszichikailag is. És abban a pillanatban, amikor a patologikus indíték árnya vetődik cselekedetére, a belőle levont konzekvenciák társadalmi érvénye is meginog. Nem szólva arról, hogy a jogász provokációs szándékának és végzetes tettének kudarca önmagában még nem zárja ki az „abszolút demokratizmusra" épülő kollektíva életképességét. Még nem lenne cáfolata a falansztermódszerek érvényének, realitásának.

Hogy lehet, hogy ez a nagyon is lényeges ponton bekövetkezett kettős drámai. törés nem töri ketté a drámát? A fentiekhez hasonló logikai levezetéssel ez egyszerűen nem indokolható. Hanem csak azzal, hogy Hernádi drámájának gondolati anyaga, tartalma, aktualitása - az elmondottak ellenére is egy olyan eleven, szerves drámai közegben, olyan feszült, forró drámai. cselekményben nyert megformálást, hogy szuggesztivitása, főként az előadás élményének közvetlen hatása alatt, legyőzi még a jellem-rajz és a cselekmény konstrukciós hibáját is. Hivatkozhatnánk itt a tehetség titkára, varázsára, de Hernádi racionalizmusa és drámájának tényleges értékei ennél többre köteleznek. Elsősorban arra, hogy drámájának atmoszferikus erejét, szuggesztivitását ne csak hangulati, hanem tartalmi elemként is értékeljük. Az a feszültség, amely színházi élményünk forrása volt, nem egyszerűen a „mi történik?" külsőleges, bár természetesen nem elvetendő izgalma, hanem a korkérdésekből koncentrált miértek ébresztette szellemi készenlét, az aktualitás szította nemzedéki és nemcsak nemzedéki eksztázis. Hernádi valóban életünk főkérdéseit világítja meg, s a színpad fókuszában a lencse szinte lángra kap. S a kérdésekre adott válasza, amelynek egyik elemét vitatni kívántuk a fentiekben, elegendő más érvvel, érzelmi motivációval, gondolati súllyal rendelkezik ahhoz, hogy kiváltsa a katarzist.

A Falanszter előadása után könnyű dolga volt a kaposvári zsürinek. Jóstehetség és jólértesültség nélkül is mindenki tudta a nézőtéren, hogy a babérokból a pécsi Nemzeti Színház nem levelenként fog részesülni. Hogy Sík Ferenc rendezőnek, Tóth Sándor koreográfusnak, Pintye Gusztáv díszlet- és Vágó Nelli jelmeztervezőnek nincs versenytársa a mezőnyben. Hogy a színészi alakítások közül szinte mind díjat érdemel, de ha már választani kell, "Tímár Éva, Holl István, Győry Emil a legesélyesebbek. Egyetlen hiányérzetünk mégis maradt az egészében igazságos döntés után. Tudniillik, hogy nincs rá mód, hogy a fesztivál a magyar drámáért végzett munka eredményét külön honorálja. Nem irodalmi díjra gondolok, hanem arra, hogy a pécsi Nemzeti Színház kollektívája ezzel az előadással felbecsülhetetlenül nagy szolgálatot tett annak az ügynek, amelyet a kaposvári találkozó is szolgál.

Azzal, hogy megrendelte, ihlette, elfogadta, előadta, és így adta elő Hernádi drámáját. Hogy vállalta a dráma igazságát és színpadi. követelményeit. Igaz, hogy *ez conditio sine qua non,* de az utóbbi időben láttunk rá nem egy el-lenpéldát. A pécsiek azonban sikeresen ötvözték a dráma minden vonulatát: a sztorit, a gondolatot, a konkrét világot s a mögötte feltáruló elvontabb, de éppen ezért aktuálisabb igazságokat. Nem a kritikákban még fel nem sorolt dicsérő jelzőkkel szeretném az előadás méltó sajtóvisszhangját kiegészíteni, hanem azzal a gondolattal, hogy a pécsiek előadása az első, amely Hernádi bonyolult, modern tézisdrámáját sikeresen juttatja el a szélesebb nézőrétegekhez; méghozzá oly módon, hogy a sikerre való eredményes törekvés nem jelent művészi kompromisszumot. Hanem a művészi erők ab-szolút koncentrációját és a színház speciális Iehetőségeinek - a Pécsi Balett jelenlétének kiaknázását, a drámában levő, sodró erejű szuggesztivitás adekvát színpadi megvalósítását.

Hernádi Gyula, aki írói pályáján egy nagy, annak, idején még kezdőnek számító rendezőegyéniséggel már találkozott, s része van abban, hogy az, saját tehetsége szárnyain világklasszissá emelkedett, reméljük, most ismét megtalálta azt az alkotó társat és kollektívát, amellyel együtt emelkedhet. Mert az első premier arról győzött meg, hogy a színpad, a dráma nem lehet kitérő, kaland ezen a pályán. Hanem folytatásra érdemes, sokat ígérő kezdet.

Ha minden évben egyetlen olyan forró siker születik, egy olyan példáját láthatjuk az új magyar dráma és színház találkozásának Kaposvárott, mint az idén, az utolsó estén - a fesztivál máris igazolta létjogosultságát.

NÁNAY ISTVÁN

A Huszonötödik Színház és a Szerelmem, Elektra

Egy színház életében két évad nem sok idő. Egy „pályakezdő" színházében azonban már jelentős lehet, és elegendő arra, hogy körvonalazódjék célja, törekvése, kirajzolódjék művészi arculata.

A Huszonötödik Színház esetében a fennálásuk óta eltelt két év tulajdonképpen nem is jelent tényleges két évadot. Az első időszakban az átmeneti helyiség--gond, a társulatkialakítás meghatározta a produkciókat, s azok művészi megvalósulását. A második szezont már az új, végleges színháztermükben kezdhették, s ez az évad minden tekintetben alapja lehet annak, hogy számba vegyük az indulás óta eltelt idő eredményeit, s levonjunk néhány következtetést az eddigi előadások tapasztalataiból.

Á Huszonötödik Színház indulásakor határozott programmal lépett fel. Gondolati színházat kívánt teremteni, amely a nézők szellemi aktivitására, közéleti magatartására számít. Politikai elkötelezettséggel, a modern színházi nyelv meghonosításával a színházat együttgondolkodtató fórummá akarták tenni.

Eddigi hat bemutatójuk - melyekhez az irodalmi műsorokat is odasorolhatjuk - akár ciklust is alkothatna, az elő-adások szándékuk, tematikájuk szerint külön-külön s együttesen a körvonalazott célt szolgálják. A színház művészei más-más formában és megközelítésben mindig azt kutatják, keresik, mi az egyén helye, szerepe, lehetősége a történelem, a társadalom kritikus szituációiban, hogyan lehet tisztességgel helytállni ezekben a helyzetekben, mit jelent ezek alapján az emberi, a forradalmi magatartás.

A témakörök önmagukban is hallatlanul izgalmasak, élők, aktuálisak (a fogalmazódó válaszok ellentmondásossága ellenére is azok!), nem véletlen, hogy az előadások törzsközönsége fiatalokból tevődik össze.

De ennél még érdekesebb, s megkülönböztetett figyelmet érdemel az a színházi forma, amelyben ezek a kérdések megjelennek. Ugyanis a színház arra törekszik, hogy gondolatait ne a megmerevedett formák segítségével fejezze ki, hanem a színházi nyelv fejlődésére nyitottan, új és új, a darabok mondandójának megfelelő eszközöket keressen, hogy ne csak a szöveg hordozza a gondolatokat, hanem a színpad egésze, a színészek meggyőző emberi lénye, sőt, a nézőknek a játékban való részvétele is.

A gondolatformáló program s az ennek megfelelő művészi megvalósítás, vagy esetleg csak az erre való törekvés, megkülönböztetett szerepet és rangot biztosít az együttesnek a magyar színházi életben. Hazánkban szinte egyedülállóan határozott eszmei és művészi profiljuk van, melynek kifejezettebb, egyértelműbb érvényre jutását azonban néhány momentum még zavarja.

A színház tagjai vallják a közösségi munka erejét, a közönségre kisugárzó hatását. Éppen ezért a közösségi munka több rétegben is megjelenik: a próbafolyamat irányításában - lásd *a Tou O igaztalan halála* kollektív rendezését az öt színész és a saját nevelésű stúdiótagok, amatőrök együttes színpadi tevékenységében, az előadásokon a színészek és a nézők közös szellemi produkciójában s végül a Huszonötödik Színház Baráti Köreinek vitáiban.

Részben a közösségi jellegből - hogy a közönség-színész kapcsolat a lehető legintenzívebb legyen -, részben a parányi színházteremből adódóan a magyar színházi gyakorlatban ritka színpadi térformákkal kísérleteznek. A körszínházi forma különböző változatai az uralkodóak, de mivel általában a nézőtéri járásokat is bevonják a játéktérbe, gyakorlatilag az egész terem színtér.

Ez kettős következménnyel jár. Egy-részt meghatározza a játékstílust, más-részt új helyzet elé állítja a nézőket.

Abban a szituációban, amelyben a néző karnyújtásnyira ül a színésztől, a hagyományos játékelemek, műfogások nem használhatók többé. Nem lehet markírozni vagy „szívet-lelket kitéve" színészkedni, nem lehet „kinézni a szerepből". Állandó premier planban él a színész, így minden hamis hang, mozdulat, privát megnyilvánulás felnagyítva érzékelhető, s egy-egy ilyen mozzanat tönkreteszi az egész előadást, a néző minden egyes esetben kiesik a darabból, és kénytelen újból és újból bekapcsolódni.

Ez azt is jelenti, hogy az előadások igazságában a szereplőknek feltétlenül hinniük kell. Csak akkor képesek végig a darabban maradni. *A Hőség hava* előadása ebből a szempontból igen tanulságos. Láthatóan sem a darab mondandójában, sem a figurákban, az előadás állandó váltásokra késztető stílusában nem hittek a színészek. Igy következett be a szétesettség, a kétségbeesett igyekezet, hogy az alakok megformálásának a látszatát megőrizzék, s ebből következően a rossz értelmű „alakítások" egész sora, ami egyenlő a produkció hiteltelenségével.

De az olyan előadásokban, ahol sok szereplő van egyszerre a színen, ott is kiválaszt a néző minden pillanatban valakit, aki éppen a természetes látóterébe kerül, s ha az éppen unatkozik, mint például *a Fényes szelek* vagy *a Tou O igaztalan halála* előadásán jó néhány statiszta, akkor megszakad a kapcsolat az ugyanakkor folyó lényeges történéssel is.

Látszólagos ellentmondás érezhető az intim tér megkívánta gesztustalan játékstílus és az előszeretettel használt vad, fergeteges vagy nagy területet átfogó mozgáskompozíciók között. A Tou O kivégzésekor beözönlő, láncokkal, botokkal, kereplőkkel éktelen zajt csapó tömeg vagy a *Fényes szelekben* összefogódzó fiatalok vissza-visszatérő berohanása kétségkívül lehengerlő hatású. De ezt - a közvetlen értelmükön, szerepükön túl - legtöbbször olyan ellenpontozó hatással alkalmazzák, amely az előtte vagy utána következő játékmozzanatokat lényege-sebbé, hatásosabbá teszi, tehát minden felfokozottság ellenére pontosan és jól funkcionálnak, indokoltak.

A mozgásra minden eddiginél jobban érvényes, hogy csak akkor fogadható el, ha szerepén túl, a megvalósítás is őszin-te, természetes. A kimódolt koreográfia ebben a közegben elviselhetetlen, példa erre a *Tou O-ban a* kórusnak csak dramaturgiai indokoltságú (helyszín- és hangulatjelzés céljára szolgáló) mozgatása vagy a Tou O szellemét megtestesítő színésznő balett-pantomim-mozgásművészeti elemekből megvalósított táncos mozgása.

Nem vitatható azonban, hogy a szín-ház egyik legnagyobb erénye a színészi mozgás, a gondolatkifejező mozgáskompozíciók rangjának visszaállítása, gondoljunk csak *a Fényes szelek* francia négyesére vagy menyasszonyöltöztetési jelenetére, az előadást záró körbejárás gazdag asszociációs tartalmú megoldására.

Az előadások szándéka, formai megvalósítása tehát rendkívül pozitívnak tűnik. A nézők mégis kissé becsapottnak érezhetik magukat. A produkciókban ugyanis a forma a tartalom elé tolakszik. Úgy tűnik, hogy a frappáns vagy sokkoló formai megoldások fontosabbak számukra, mint mindaz, amire az egész

előadás törekszik, s hogy néhány kifejezetten formai ötlet miatt a mondandó szenved csorbát.

A néző jogosan elvárja, hogy nagykorúnak tekintsék. Ehhez, sok egyéb mellett, az is hozzátartozik, hogy a színház, ha felkínálja a játékszabályokat, akkor azokat tartsa is be. *A Fényes* szelekben három kérdést tesznek fel a színészek - a közönségnek. De választ nem várnak. Sőt, a legnagyobb bajban lennének, ha valaki felelne. Akkor miért a nézőkhöz intézik a kérdéseket, s miért nem egy-máshoz, bevallva és vállalva, hogy nem egy új, hanem a hagyományos dramaturgia szerint építkeznek abban a jelenetben?

Ha öt fiatalember „itt és most" vitázik a ma forradalmáról, és nézeteikhez bizonyítékul visszanyúlnak és felelevenítik a francia forradalom egynémely eseményét, akkor istenigazából vitázzanak, s ne azt játsszák el, hogy vitázgatnak. Mert így az illusztráció és a vita között nincs distancia, a szerepváltások erőltetettek, az egész ügy végső soron érdektelen.

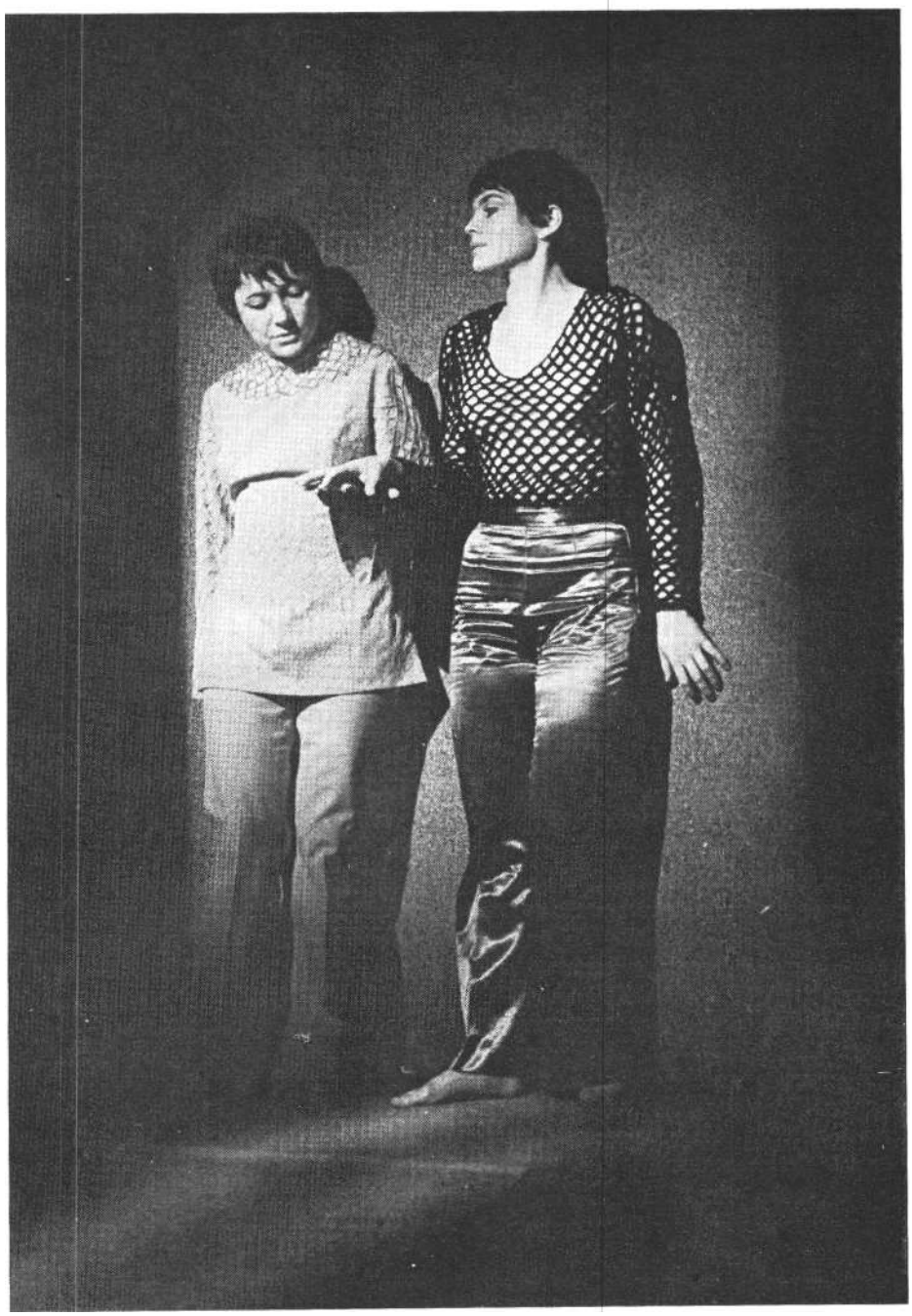
A Szókratész védőbeszédének gondolati, szellemi síkon aktivizáló, tökéletes előadásától és részben *a Fényes szelek* egészen különös, a tér és a mozgás, a dal és a tánc nyelvén megszólaló szín-padi produkciójától eltekintve, minden előadásukra érvényes a művek dramaturgiai szerkesztetlensége, tisztázatlansága, túlbonyolítása, s ebből adódóan - de más okokból is - a rendezés ellentmondásossága, a részek és az egész összhangjának hiánya, a dramaturgiai üresjáratok formai bravúrral történő kasírozása.

Példa erre *a Tou O* befejező, igazságtevő része, amely íróilag, dramaturgiailag nincs készen. S így a rendező sem tud vele mást kezdeni, mint hogy a közönséggel szembeültetett szereplők között deklamáltatja apa és leánya már többször elhangzott életrajzi adatait.

De ugyanígy a *Hőség* havának minden jelenetét említhetnénk. Legkivált az zavaró, hogy a fiatalok vitájakor egyet-len esetben sem történik olyan fordulat, a vitázók soha nem csapnak úgy össze, hogy az indokolná a történelmi jelenetek felidézését.

Mindaz, ami az első öt bemutatóra érvényes, sűrítetten igaz a legutóbbira, Gyurkó László *Szerelmem, Elektrájára.*

Vajon mi indokolja e mű felújítását? Van-e olyan mondandója ennek az előadásnak, ami más, több, mint a négy évvel ezelőtti? Nemigen. Az akkori és a mai történelmi-társadalmi szituáció nem



Gyurkó László: Szerelmem, Elektra (Huszonötödik Színház). Berek Kati (Elektra) és Jobba Gabi (Khrüszothémisz) (Iklády László felv.)

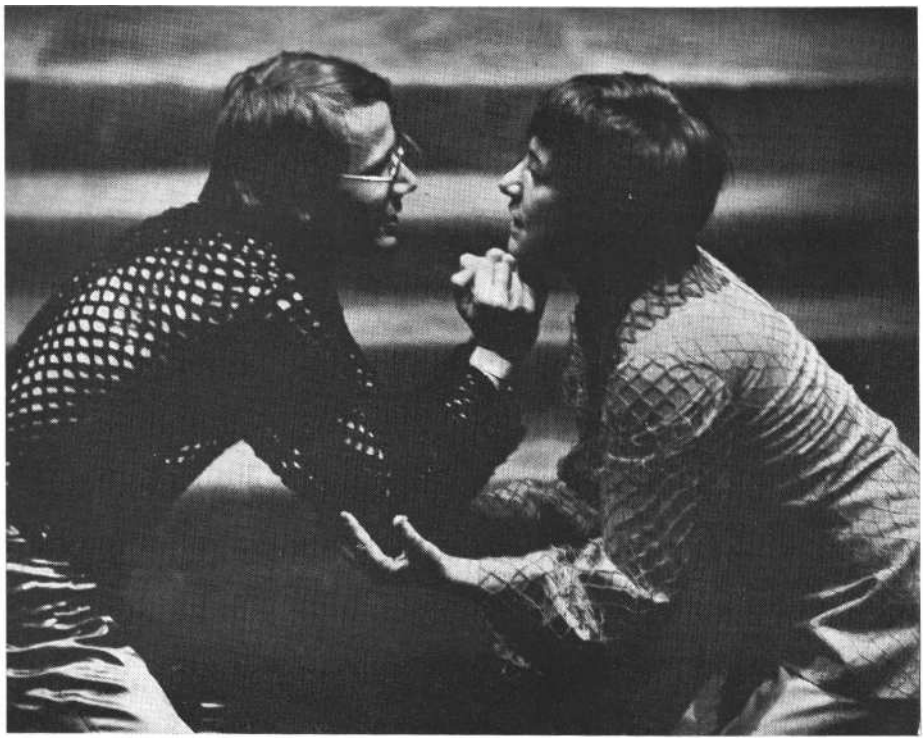
azonos minden elemében, így a változatlan drámai szöveget - mely az eredeti helyzetben is belső részellentmondásokat tartalmazott - a megváltozott játék-stílus nem tudja, nem is tudhatja ellensúlyozni.

Az alakok, törekvéseik, a tendenciák pontosabb, egyértelműbb kidolgozása, s részben a módosult „külső" szituáció, részben az új színházi megvalósítás érdekében végzendő írói beavatkozás hiányzott ahhoz, hogy a mű valóban a máról és a mához szóljon.

A drámában - főleg gyakorlati szempontból, nem pedig a mű egészének érdekében - végrehajtott egyetlen írói változás (Klütaimnésztra alakja kimaradt. illetve összegyúródott Khrüszothémisszel) furcsa eredménnyel járt. A kispolgári elvek megtestesítője, Khrüszothémisz ugyanis az egyetlen, aki a színház konzekvens játékstílusában hiteles és igaz hangon szólalhat és szólal meg. ettől az ő véleménye - úgy kell élni, ahogy lehet, és ilyen körülmények között kell megtalálni .. boldogságot, még a hazugság árán is - válik igazsággá, s ha ezt a jó tanácsot kapja útravalóul a néző, akkor kérdésünk többszörösen indokolt.

Ennek ellenére nem vitatható, hogy számos elemében érdekes, hatásos előadást láthatunk.

A nézőtér olyan, mint egy négylevelű lóhere. A terem falai mentén járás van, s a nézőtér szektorai is utakkal vannak egymástól elválasztva. A nézők előtt, mögött, mellett folyik a játék, az események mintegy bekerítik őket. Óriási kö-



Gyurkó László: Szerelmem, Elektra (Huszonötödik Színház). Jeney István (Oresztész) és Berek Kati (Elektra)

zönségpszichológiai hatása lehetne ennek, ha bátrabban kihasználnák a tér lehetőségeit, s nemcsak néhány kitüntetett pontja lenne e furcsa játéktérnek, ha a kéttagú bohóckórus jobban élne a közönség közöttiség-közüliség adottságaival, s a figyelemfelhívás mellett élőbb kapcsolatot teremtene az akciók és a nézők között, ha a Nép nemcsak járkálna a nézők között, mögött, hanem szervesebb része lenne a közönségnek.

A Nép megszemélyesítői zömmel görög táncosok. Dob és síp hangjaira járják a kólót, vagy teljesítik jelenetátkötő funkcióikat, vagy lesznek falhoz állított megfélemlítettekké. Arcnélküliek és fegyelmezettek. Jól megbújik köztük és eggyé válik velük Aigiszthosz, s magukkal hozzák, elvegyülhet köztük Oresztész is. Aigiszthosz megölése után, az Örömünnepen - az előadás koreográfiájának legfélelmetesebb, legremekebb, ugyanakkor leggyengébb pillanatában - szinte az ekszt ázisig vadak, amikor Aigiszthosz holttestével mint rongybábuval járják az örömtáncot, ugyanakkor megadóan statisztálnak Elektra öröm-tánc helyett előadott mozdulatművészeti betétszámához.

Az előadás egyik nagy ötlete a történteket kommentáló, az eseményekben csetlőn-botlón, kívülálló módjára részt vevő kéttagú bohóckórus. Mégsem funkcionálnak igazán jól. Az eredetileg egyszemélyes kórus mondatait megosztották, megkettőzték, de ez nem elegendő ahhoz, hogy elővé, valódi párbeszéddé váljon a bohócok szövege. Hiányzott pontos funkciójuk meghatározása a darabban, a közös írói, dramaturgiai, rendezői elképzelés. Kommentálnak, magyaráznak, részt vesznek a cselekményben, vagy a nézők szószólói - mindez együtt, s így egyik feladatukban sem konzekvensek.

Majd' minden darabjuknál, ebben az előadásban különösen, fellelhető két jellemző: a tempótlan beszédstílus, az ebből is adódó ritmustalanság és a l'art pour l'art dekorativitás. Bántó modorossággá és kifejezéstelenné válik a minden szótagot hangsúlyozó, modulálatlan, fortékat és pianókat váltakoztató, azonos sebességű szövegmondás, ami a színház csak-nem minden művészére jellemző. Más-felől pedig a funkciótlan, „szép" mozdulatok, beállítások kínosan hamisak. Ilyen például a darab befejező képe: az Elektra holtteste fölött kesergő Oresztész köré sereglik a Nép. Majd az elsötétedő teremben az emberek szétrebbennek, és ott áll a két testvér, s összekulcsolt kezükre sugárzik a leszűkített reflektor fénye. Szinte giccs.

A Huszonötödik Színház határozott profillal rendelkező, a színházművészet új lehetőségeivel élő, aktuális társadalmi kérdéseket boncolgató színház. Minden tekintetben az évad legizgalmasabb előadásait produkálják. Megjegyzéseink a maguk szabta mércéhez mérendők.

Gyurkó László: Szerelmem, Elektra (Huszonötödik Színház).

Rendezte: Szigeti Károly, *díszlet és jelmez:* Csikós Attila, *koreográfia:* Kricskovics Antal.

Szereplők: Berek Kati, Jeney István f. h., Zala Márk, Jobba Gabi, Kristóf Tibor, Jordán Tamás, Koltay Gergely, Floros Anastasis.

SZÁNTÓ ERIKA

Az újraolvasott Molière

Jegyzetek az Amphitryon és a Kényeskedők előadásáról

Louis Jouvet ezt tanácsolta színésznövendékeinek: „... vedd elő azt, ami leírva áll, próbáld magadba szívni, s abból megszólalni." Valójában pofonegyszerű tanács: a darabot olvassuk el, mielőtt eljátsszuk. S mint a legtöbb komikusan egyszerű felfedezés, nélkülözhetetlen számunkra. Kit érdekel egy mű, amely úgy szólal meg a színpadon, mint valami régesrég kiürült szertartásszöveg, amelynek nem a tartalmára, hanem beprogramozott cicomáira irányítják figyelmünket? De érdekelheti-e a közönséget egy mű, amely valaha szúrt és vágott valamerre, éles volt, bátor, és összekacsintott a nézőtérrel, ha az előadás, amelyben ma találkozik vele - változatlan? Minden változatlan, csak éppen a közeg változott meg gyökeresen, amelyben a mű megszólal. A színpadról lekacsintanak, csak éppen a nézőtérről nem kacsint vissza senki. Legfeljebb a filológusok és a szorgalmas „hozzáolvasók" érthetik meg, miről is van szó.

Kit érdekelne ma az állítólagos molière-i fricska, amely a királyt célozza meg, aki talán Montespan grófnővel való cicázására szeretett volna az ókori drámakörben igazolást nyerni? XIV. Lajos megrendelte az „igazoló" művet, de Molière az igazolás ostyájába belerejtette a keserű pirulát. Igazán izgalmas lehetett a Tuilleriákban rendezett ünnepély közönségének az uralkodó arcát fürkészni, vajon megrezzene, amikor Sosias e szavakkal zárja az *Amphitryon* 1668. január 28-i előadását:

„Ezért hát hagyjuk abba mi
A fecsegést, s ki-ki térjen meg otthonába.
Legjobb fátyolt borítani
Az efféle históriákra."

S 1668-ban a néző valószínűleg pontosan tudta, hogy Jupiter szerelmi kalandjai láttán mire kell gondolnia. Mire gondoljon azonban a mai néző egy „hűséges" előadás láttán, hiszen nem állnak hozzá semmivel sem közelebb az istenek viselt dolgai, mint XIV. Lajos ballépései. El kell tekinteni tehát a tradícióktól, amelyek sokszor féltékenyebben megőr-

zik a mű egyedül üdvözítő értelmezésére vonatkozó hiteket, mint magát a mű-vet. Nincs mit tenni: el kell olvasni a művet, amint Jouvet is tanácsolja. De igazán elolvasni. Mintha egy ismeretlen drámaíró tette volna le kéziratát az asztalra, s nincs ember a földtekén, aki rajta kívül tudná, miről is szól a darab.

2.

Az újraolvasott mű arányai megváltoznak. A legsikeresebb, leginkább pezsgő pillanatok megváltoztatják helyüket, a mellékalakok főhőssé lépnek elő, az egykor kacagtatásra szánt mondatok hallatán most összeszorul a nézők torka, s ne-vetés harsan, ahol régen még könnyek hulltak.

Olvasom, hogy *az Amphitryon* XVII. századi nézőit megejtette az a csodával határos technikai bravúr, amellyel az Előjátékot létrehozták. A színész felemelkedett a világot jelentő deszkákról, és a magasból szólt le a nézőtérre. Fenséges lehetett, amint Merkur és az Éj odafent eltársalgott. S hogy ámuldozhattak volna ezen a „formabontáson" a magyar nézők, ha az első magyar Molière-fordítást színpadon láthatják: „Víg-játék. Amfitrion. Molière francia Versezeteiből, az Előjátékra nézve ugyan Versekben a komédiára nézve pedig általyában folyó-beszédben fordíttatott Szomor Máté által 1794."

Mire bemutatták, a felhőn ücsörgő Merkur s a magasban átkocsizó Éj látványa már nem is olyan érdekes. Királyok és istenek szerelme sem az, még ha a hatalommal való visszaélés időtlen praktikái némi fűszerrel megízesítik is a témát. Mi benne hát, ami érdekes, s amit Major Tamás újraolvasása előbányászott belőle?

Mert az *Amphitryon* nemzeti színház-beli előadása (amely egyáltalán nem „nemzeti színházi") nem a tisztes kötelességérzetnek szól, amely sosem merészkedik odáig, hogy a klasszikusok örök tiszteletreméltóságát kétségbe vonja.

Major *Amphitryonja* természetesen nem a színpadi látvány segítségével érvényesül, bár Merkur szárnyakkal éke-sített meztelen talpa itt is a magasból lóg alá, s az Éj hintója is a zsinórpadlás mennyországán gördül tova. Ami látványként hat a színpadról, idézőjelbe kerül: a felhő felfújt műanyag fotel, a hintó elé befogott lovacskák a gyerekek hintalovára emlékeztetnek, s minden akrobata-magasságba emelkedő szereplő olyan hangsúlyozott gonddal csatolja be a baleseti felelős által előírt biztonsági övet, hogy az kényszerűségből eszközzé válik. A néző beavatott résztvevőként vesz részt a „mese" kellékeinek összeállításában, s az ilyesfajta gesztusok szomszédságában jól érzékelheti, hogy a szerelmi bonyodalom, amelyet elétárnak, éppúgy csak szükséges „körítése" a lényegnek, amelyről a színház ezen az estén beszélni akar vele, mint a műanyag-felhő vagy a kizárólag funkcionálisan szolgáló díszletkocsi.

Major főhőse Sosias. Egyértelműen és minden más elemet félretolva, háttérbe szorítva, az az *Amphitryon,* amelyet ő állít színpadra, Sosiasról, a szolgáról szól. Ő az, aki a „nagyok' bonyodalmainak árnyékában átéli a saját élete vélt biztonságának megállíthatatlan föld-indulását. Ő az, aki eddig úgy vélte, hogy a feltétel nélküli alkalmazkodás, s örök szolgálat árán megválthatja saját kis különbékéjét a világban. Ő az, aki még némi fölényes megvetést is megmentett magában, miközben beletörődött, hogy ezer ügyes kis fogásra, hazugságra, állandó lélekjelenlétre van szüksége a puszta létezéshez is. Sosias a nagy csirke-fogók eszköztárával, kis és nagy árulásokkal, kimeríthetetlen fantáziával harcol... Miért is? Egyszerűen mert élni, vagy még pontosabban: túlélni akar. Sosias taktikázik és ügyeskedik, meggondol és megfontol, megrendelésre fehérnek mondja a feketét és feketének a fehéret, s amikor már azt hiszi, hogy kiismeri magát a „nagyok" világában, s ismeri a „dörgést", akkor egyszer csak még magasabb erők kezdenek működni körülötte, s az egyszer már - ha megalázkodás árán is - magához szelídített világ érthetetlenebb lesz, mint valaha. Hiába volt az igyekvés, a hazugság, a kis-kapukat kileső ügyeskedés, hiába volt minden: az ütések újra és újra az ő hátán csattannak.

De Sosias nem engedheti meg magának a játszma feladásának fényűzését. Megpróbál újra alkalmazkodni. Megkísérli megint csak megérteni, hogy a nála hatalmasabb erők mit is kívánnak tőle, s mindig újra és újra elhiszi, hogy ma-kacs próbálkozásai végül is sikerrel járnak. Míg végül kiderül, hogy ezúttal az istenek packáztak vele.

Keserű komédia: azt az ismert panto-mimfantáziát juttatta eszembe, amelyben a hős irtózatos erőfeszítéssel szétveri az őt körbezáró falakat, s mire győztes mosollyal kinyújtóztatná elfáradt tagjait, észreveszi, hogy a levert falakon kívül egy másik s épp olyan szorosan bezárult fal van. S a falon túl is fal, és azon túl is fal.

Keserű komédia, amelyet végig lehet nevetni. De ebben a nevetésben nem szívódik fel á keserűsége. A legvégén pedig oda-vissza értjük-érzékeljük Sosias szavait: „Mily édes Jupiter keserű pirulája."

3.

Major Tamás rendezői erőfeszítéseinek egyik lényeges vonása, hogy színpadát nem engedi kettéhasadni a komikum és a tragikum színpadára. Major megpróbálja ezt épp olyan természetessé tenni, mint ahogy a világirodalom legnagyobbjai s mindenekelőtt Shakespeare műveiben ez természetes. Ró*meó és Jú*lia-rendezésének nagyon döntő részlete a siratójelenet és a zenészek bolondozásának egyidejűvé szervezése. Egyszerre van jelen a színpadon a tragédia és a komédia, s ez 'az egyidejűség döbbenetes hatástöbbletet eredményez.

Az Amphiztryon nem kínál ennek a rendezői látásmódnak az érvényesítésére ilyen szélsőséges és látványos pillanatot. Itt a kettősséget aprólékos és részletező munkával kellett az egészből kibon-tani, s megtalálni az állandó kettősség érzékeltetésére alkalmas figurát, Sosiast.

Sosias megkettőződésének dramaturgiai ötlete a helyzetkomikum láncreakcióját indítja el, a kacagtató helyzetek egymásba torkollnak, egymást építik, de a humorpiramis legalján egy megnyomorított emberke áll. A többiek - Alkméné és Amphitryon is - csak a környezetet teremtik az attrakcióhoz. Ügy állják körül Sosias produkcióját, mint a cirkuszi zsonglőrt az adogató emberek.

Valójában tehát Major megbontja a mű egyensúlyát. Felfejti tökéletes szerkezetét, melyben Amphitryon megcsúfol-tatása a vezérszál, s a szál végét Jupiter rángatja. Merkur csak urát utánozza a szolga, Sosias megtáncoltatásával. S mind-ennek középpontjában Alkméné áll, diadalmas szépségével egyaránt uralkodva a földi Amphitryon és az égi Jupiter felett.

Amit mi láttunk a színpadon, nélkülözi ezeket az arányokat. Egy tökéletesen szabálytalan - mondhatnám -, féloldalra billent tragikomédiát kapunk, amely azonban a klasszikus nyugalom helyett felzaklatni képes nézőit.

Az Amphiztryon izgalmassá vált Major színpadán.

Molière: Kényeskedők (Nemzeti Színház). Törőcsik Mari (Magdi) és Ronyecz Mária (Kati)

Molière: Amphitryon (Nemzeti Színház). Szacsvay László (Merkur) és Iglódi István (Sosias)

4.

Az Amphitryon határozott, keménykezű dramaturgiai „díszlettologatást" követelt meg a rendezőtől, hogy láthatóvá váljék - a műben nagyon is benne rejlő - izgalommennyiség, amely mai színpadon hatásossá teszi. Gondosan ki kellett dolgozni a „kidolgozatlanság" stratégiáját, s ehhez a rendezői elképzelést megvalósítani akaró színészekre volt szükség. Olyanokra, akik lemondanak a „magán-számokban" rejlő személyes sikerlehetőségről, s a vázlatosság bizonyos fokán rögzítik alakításukat.

A Kényeskedők korszerű színpadra vitele látszólag lényegesen egyszerűbb. A finomkodók, a lilalelkűek, a jobb körökben otthonosak, sőt mindenkinél ott-honosabbak, vájtfülűek és ájultan közéjük igyekvők olyan ellenállhatatlanul humorosak, annyira „örök" figurák, hogy csak fel kell vonultatni őket a színpad-ra, és a néző majd szorgalmasan kineveti őket. A mű dramaturgiai egyszerűsége - a két kényeskedő lányka s az őket megtréfáló kérők nyomában érkező „úrnál urasabbnak" látszó szolgák nagy párbeszéde - nem tesz lehetővé, s nem tesz szükségessé semmiféle változtatást. A mű csak hangszerelésre vár.

A humor forrása természetesen a mai néző számára nem lehet a XVII. századi szalonok finomkodása. A mai néző te-hát megállapítja, hogy nekünk is megvannak a magunk „kényeskedői". Ez az elemi asszociáció azonban csak pillanatokra elég. Ha ettől kezdve a színpadi történés a saját korába ragad, a komédia elfáradna, s megöregedne a szemünk előtt. Nem kecsegtetne több sikerrel egy olyan megoldás sem, amely - a félreértések elkerülése végett - a mába adaptálná Molière kényeskedőit. Hiszen az 1659-ben keletkezett mű igazi, időhöz és helyhez kötött pikantériái ránk már úgy-sem hatnak. Ami a műben konkrét utalás - a Gyengéd Szerelem Országának művirágos lugasaiba vágyakozók, a finomkodásukból szinte politikai erőt formálók - mint hatáslehetőség számunkra végleg elveszett. A nyílt aktualizálásról a közhely - hogy rólunk szól a mese - csak durvább és áttetszőbb lenne.

Major rendezése a legmunkaigényesebb módszert választotta. Részletmegfigyelések tömegét építette bele az előadás tökéletesen megtervezett építményébe. Apró kapcsolatok rendszerével kötötte össze a molière-i múltat és a mát. Nem a XVII. századi kényeskedést és korunk kényeskedését állítja színpadra - úgy általában, hanem az egygyökerű magatartás százféle megjelenési formáját fogalmazza meg. Nem egy típust leplez le, hanem típusvariánsokat kutat fel és nevez meg.

Olyan szenvedély árad a színpadról, hogy többé nem lehet hitetlenkedve csodálkozni azon, hogy Molière korának kényeskedői a darab betiltását követelték, mert érezték, hogy ezek után nem lehet majd a tegnapi módon a köznevetség veszélye nélkül megszólalni.

5.

A Kényeskedők és *az Amphitryon* együttes előadása ritka színházi szituációt teremt: ugyanazon a színpadon ugyanazokat a színészeket főszerepben és kisebb szerepekben is láthatjuk. Nem lenne ebben semmi különös, ha nem lenne mégis annyira - különös. Pedig micsoda mulatság a nézőnek, s tán a színésznek is! Törőcsik Mari Magdiját megelőzi az Éj néhány perces színpadi élete. A néhány perc csak annyit enged, hogy lehozza nagyon is a földre az égi tüneményt, és karakterré színesítse humorával. *A Kényeskedőkben* a humoros karakter készen adott, gondolkodva-kutatva kell mindennapi arcokra és gesztusokra bontani.

Ronyecz Mária nagy fegyelemmel engedi háttérbe szorítani Alkménéjét, s ki-tűnően állja a központi terhelés súlyát Törőcsikkel közösen a *Kényeskedőkben*.

Szacsvay László felfedezés lenne az Amphitryonban, ha nem lett volna módunk már néhányszor örömmel felfedezni kitűnő karakterizáló képességét. De jó pillanattá teszi rövid színpadi megjelenését a Kényeskedőkben is.

Talán csak Madaras József nem talál-ja a helyét egyik műben sem. A szigorúan hangszerelt előadásban ő az egyet-len, aki nem tudja „bemérni" saját szólamát. *Amphitryonja* talán egy más stílusú előadásban sikerültebb lenne, de Jodelet fedezet nélküli, végiggondolatlan harsogására nem találok magyarázatot.

A többieket legjobban a zavartalan összjáték igazolja.

6.

Ez a színházi este végül is Iglódié. Még az a tény is őt segíti, hogy nem egy részleteiben rosszul fércelt előadásban tündökölhet (mennyi ilyet láttunk: egy nagy-szerű színész magányos teljesítményét ragyogni a sivatagban!), hanem egy ki-tűnő s egységes rendezői koncepciót tükröző produkció kellős közepén.

Elemezhetnénk részletezőn Iglódi Sosiasát és Mascarille-t, akit a *Kényeskedőkben* tesz támadóan maivá, de talán fontosabb elmondani, hogy ez az egy estén megkétszerezett siker miért színházi szükségszerűség. Miért törvényszerű. Nem egyszerűen arról van szó, hogy egy tehetséges színész egy szerencsés rendezői koncepció segítségével, egy kivé-teles színpadi konstellációban többet tud megmutatni magából, mint korábbi sikereiben. Hiszen Iglódi szinte minden alakításában jó vagy majdnem jó volt.

Iglódi sikere ezúttal nemcsak Iglódi István képességeit igazolja. Egy színpadi magatartást, egy színpadi igényességet, egy színházformát bizonyít mindenek-előtt. Egy színházét, amely megköveteli a színész teljes jelenlétét, amely magának követeli a színész kifejező mozgásra al-kalmassá tett testét. Nem spekulációit, de gondolati' aktivitását, amely tudatosítja, hogy a színész nem szöveget játszik, s épp ezért nem elegendő, ha kielégítően artikulál...

Iglódi „végigmozog" két művet ... Nem merem összeszámolni, hogy szín-padjainkon hányan tudnák utánacsinálni.

Molière: Kényeskedők (Nemzeti Színház). Horváth József (Gorgibus) (Ikládv László felvételei)

Molière: Amphitryon (Nemzeti Színház).

Fordította: Kálnoky László, *rendezte:* Major Tamás, *díszleti* Csányi Árpád, *jelmez:* Schäffer Judit, *zenei vezető:* Simon Zoltán, *koreográfia:* Bánhidi Attila.

Szereplők: Szacsvay László, Törőcsik Mari, Szersén Gyula, Madaras József, Ronyecz Mária, Mányai Zsuzsa, Horváth József, Blaskó Péter. Siménfalvy Sándor, Kun Tibor. Iglódi István.

Molière: Kényeskedők (Nemzeti Színház).

Fordította: Illyés Gyula, *rendezte:* Major Tamás, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmez:* Schäffer Judit, *zenei vezető:* Simon Zoltán, *koreográfia:* Bánhidi Attila;

Szereplők: Szersén Gyula, Szacsvay László Horváth József, Törőcsik Mari, Ronyecz Mária Mányai *Zsuzsa,* Iglódi István, Madaras József Lázár Katalin' f. h., Bán Ágnes, Kun Tibor Blaskó Péter.

A Hovanscsina két szemszögből

BÉKÉS ANDRÁS

Munka közben III.

Jegyzetek a Hovanscsina próbái előtt

A Hovanscsinát soha nem láttam, nem is halottam, mégsem volt előttem teljesen idegen. Mások élménye, mások szeretettel teli visszaemlékezései valamilyen módon megültek a lelkemben, s ennek következtében az idők folyamán távoli, meg nem fogalmazható, de bensőséges lett a viszony köztünk.

Egyszer egy külföldi meghívás kapcsán *az* ajánlat a *Hovanscsina* volt. Mi-előtt realizálni lehetett volna felkészülésemet, a dolog csődbe jutott. Fel sem üthettem az első oldalát.

Ferencsik János egyik kollégájának egyszer azt mondta: az igazi nagy mű, az igazi zene olyan mint egy király, mint egy fejedelem. Az szólítja magához az embert. Nem lehet csak *úgy meg*közelíteni. Amikor 1971 májusában el-vállaltam a rendezését, találkozásunk gyors volt, rövid és meghatározó. Nem értettem még, mi mindenről szól, nem is tudtam követni a kusza cselekmény minden szálát. Egyelőre nem is nagyon érdekelt. Egyszerre mozdult meg ben-nem érzékeim és gondolataim sokasága.

*

Megtanultam a történelem idevonatkozó szükséges részeit. Elolvastam mindent, amit kellett, és rátaláltam Tóth Aladárra. Belémitatódtak 1936-ban írt tanulmányának legfontosabb gondolatai: „Gigászi árnyak jelentek meg előtte, roppant tájak, izzó emberéletek, melyeknek nagyságától, szépségétől, igazságától megittasodik, és újult erőre kap a lélek." „Tudta, hogy ez az orosz rengeteg éppúgy maga az egész emberi élet, mint a német, olasz, francia élet, melyet a Beethovenek, Palestrinák, Berliozok örök formába gyúrtak." „De ez a szét-forgácsolt, befejezetlen, bomlott egyéni élet az orosz élet irdatlan rengetegében talált valami megingathatatlanul szilárdat, rendíthetetlenül biztosat, ez a víziókkal hadakozó talált valami csodálatosan életteljes és igaz valóságot: megtalálta a Népet." „Ezért tudott dallamokat írni, melyek őseredeti, határozott vonalukkal mintha ércbe lennének öntve, ezért hozott új harmóniákat, melyek tisztán tündökölnek, mint a napfény, ritmusokat, melyek elementárisan lüktetnek, mint a természet szívdobogása. Ezért tudta bámulatosan eleven és plasztikus vízióit úgy egymás mellé sorakoztatni, hogy láttukra az élet képe egy egészen újszerű drámaisággal hömpölyög előttünk."

*

Ferencsikkel ülünk Füreden a villájában. Előttünk a Balaton tiszta nyugalma. Lázasan magyarázok. Igyekszem valahogy mondatokba fogalmazni sejtéseimet. Képekké szeretném rajzolni szándékaimat. Beszélek, beszélek. Ferencsik nem a szavak embere. Nem sokáig tart a türelme. Belémszorítja dadogásaimat. A zongorához ül. - „Szóval ezt gondolod?" - és leüti a billentyűket.

Furcsa varázs ejt hatalmába. Görcsös mondaniakarásom feloldódik, és a sejtések pontosan meghatározott valóságokká rendeződnek.

A további „fecsegésnek" már nem sok értelme volna. Reméli, hogy értjük egymást. Én is úgy érzem.

Képeket, víziókat, asszociációkat gyűjtök. Azok erősebbek, mint a teljesen, tökéletesen érthető és világos mondatok.

*

Milyen ez a darab?

Sűrű! Vad! Monumentális! Kegyetlen, dús, elementáris és megindító. Egy pillanat - s egy szál ember áll a színpadon. Egyedül. Zene sincs. Már nem is énekel. Csak nyikkan! A következőben mindent elsöprő tömeg. Eksztatikus szenvedély. Megállapíthatatlan. Félelmetes. Veszélyes. Áradó. Magára maradt. Tehetetlen. Riadt. Mozdulatlan. Sírni kell. Lélegzetet se lehet venni. Riaszt. Lesújt. Megemel. Rémít. Szánakoztat.

VÉGLETES! VÉGTELEN!

Keleti pompától - nyugati gazdagságig! Rongyba bújt koldustól - nyomasztó, dölyfös, gyémántos csillogásig.

Apokaliptikus képek. Jerikói hangulatok. Eszembe jut Rodin: Pokol kapuja. Felrémlik Antonioni egyik legújabb filmjének a vége: *a Zabriskie Point.* Előttünk áll a lehetőség: a Világ felgyújt-hatja, felrobbanthatja magát - por alakban szállhatunk a Világmindenségbe. Antonioni filmjének is ez a vége. Nem is tudom már: ötször, hatszor is felrobban az a bizonyos „Csodavilla", nem-csak egyszer. Még, még, még! Hogy érezzük, mi előtt állunk. Szörnyű mementó!

*

Ahogy tapasztalom, megelőző előadások során ennek a darabnak utolsó jelenetét általában valamilyen kolostor falai mögött játszották. Ahol a szektáriánusok megégetik magukat. Ez izgat legjobban. Ez irányban nyomozok legtöbbet. Sehol nincs a szövegben erre utalás. A Sztaszov-levelezésből is kiderül, hogy nem gondol erre Muszorgszkij. Találok egy régi újságcikket Moszkvában. 1912. Saljapin rendezte *a Hovanscsinát. Ő* sem így csinálta. Meg is rótták érte. Azt írták, ez túl kegyetlen látvány. Nagyon riasztja a közönséget. De hiszen éppen erről van szó! Szembe kellene néznünk a valósággal. Meg kell döbbenteni önmagunkat: hova juthatunk?! Nem azért játszunk színházat, hogy megszépítsük a valóságot. Magam is küzdök a konvenciókkal. Döcögve jutok előre, de tudom, hogy más megoldása nem lehet az előadásunknak. A földi realitásoktól segítséget nem kapott csapatnak ott kell elégnie a szemünk előtt. Ez előadásunk meghatározója!

Ez a tűz ott sejthető már az első felvonásban. Állandóan előrevetíti önpusztító lángját. De nem veszik észre. Nem akarják észrevenni. Mindenki a maga igazáért küzd. Csak a maga igazáért. Nemesen, előkelően, vadul, imponálóan. Erősen, lenyűgöző szenvedéllyel. De csak önmagáért. „Ha nem tudnak egy asztalhoz leülni, ha nem tudnak - személyiségüket fel nem adva - de mégis-csak megegyezni, akkor elpusztítják, megölik egymást a hatalom különböző képviselői." A fanatikusok önmagukat pusztítják el, a túlvilágiban reménykednek. Ez marad csak nekik. S a többiek: talán mondhatom, az Emberiség, a Nép - ott marad, ott áll Eszme, Cél, Remény és Hit nélkül. Felénk tárja karját. Csüggedt és vár. Mi lesz velünk?

*

Nem akarok orosz „folklorista" dara-bot rendezni. A lényeget, a lelkét szeretném megragadni. órákat töltök Zagorszkban. Átadom magam ennek a más hitnek. A pravoszláv - népvallás a szónak valódi értelmében. Nem európai. Nem olyan hűvös, nem olyan hideg. Misztikusabb, fanatikus, végletekbe hurcoló. Jegyzeteket készítek. Tudom, hogy valahol felhasználom. Keresem, tapintgatom a helyét. És megtalálom. A IV. felvonásban igyekszem „átitatni" ezzel a színpadi szereplők mindegyikét. Megértenek. Nem „rendezem" őket. Ennek

Muszorgszkij: Hovanscsina (Operaház). Rendezte: Békés András (MTI fotó - Keleti Éva felv.)

a miszticizmusnak a lényegét igyekszem beléjük sugározni. Enélkül nem lehet megoldani a tűzhalált. Mindenkinek egyénileg kell odajuttatnia magát. Nem lehet „szép rendezői tablókat" színre vinni. Itt mindenkinek önálló életet kell élnie, mindenkinek magában kell hurcolnia és megoldania végzetét.

*

A híres Dobroven-féle előadás nem nyomaszt, nem kísért. Sok idő telt el azóta. Az egész világ más. Minden érzékszervünk máshogy működik. Az, akkor minden szépsége mellett nyilván valami furcsa „egzotikus" is lehetett.

Első olvasáskor szöget üt a fejembe az az „... Uram segélj ..." Hovanszkij mondja rögtön színrelépésekor és aztán még néhányszor, mikor nagy bajban van. Először nem értem. Keresem valami nyitját. Miféle szokás ez? Valamikor itt - úgy mondják - az egész színpad keresztet vetett. Nyilván mint valami orosz „népszokás". Igy gúnyolódom, mert igyekszem megszabadulni a teátrális hatásától. Ferencsiknek is mondom, hogy ez valami nagyon lényegi meghatározó lehet, de hogy az ördögbe kerül ez ide? Olyan, mintha valami „vallási" kiszólás lenne?

Ferencsik a zongorához ül, és mikor ideér, fáradtan, elhalóan hörög egyet.

Innen világos az egész. És az egész darab pszichikai világára fényt derít. Felbukik egy már ismert zenei elemzés is: „Nem is hangok ezek, hanem a lelkek kísérteties pianissimói."

Ez a Hovanszkij már vesztes a színrelépés pillanatában. Előtte a rajongó, csak benne bízó nép. Körötte fegyvereseinek hada. Kísérete gazdag, pompás. Minden erő az övé. Ő a Hatalom. Ott áll diadala teljében, úgy látszik, most mindent elérhet - de már összeroppant! *Az első* megszólalása elveszi erejét.

Ez az „Uram segélj" mindannyiunk legbensőbb hangja, amikor az életet még vinnünk kell, még mutogatnunk kell magunkat, még játszanunk kell az emberek előtt - de már belül megtörtünk, összetörtünk, és egy-egy „uram segélj"-jel vonszoljuk, lökjük magunkat végzetünk felé.

Azt hiszem, ennek megértése adott kulcsot sok-sok jelenethez. Szinte minden alak megszólaltatásához. Éreztem, tudtam, hogy a magunk világának mindennapi pillanatairól van itt szó, hangról hangra. E pillanatokat Muszorgszkij egy évszázaddal ezelőtt egy nagy orosz történelmi dráma kis és nagy hőseibe a legtudományosabb és ihletett pszichológiai felismerésekkel írta, komponálta be-le zenedrámájába.

Minden jelenet analóg lett saját életünk hétköznapjaival. A felismerés nem sok magyarázatot kívánt.

*

Igazi zenedrámában nincs jó zene és rossz szövegkönyv. Minden igazi zenedráma más-más színpadi műfaj. Az „értőket" az téveszti meg, hogy „opera-opera", és ettől valami szabályos, logikus, mindenekelőtt valami polgári vagy legalábbis XIX. századi dramaturgiát várnak. Muszorgszkij nagyon tudatos.

Olyan korban, amikor az opera már „opera" volt, odaírta: népi zenedráma.

Mi ez? Ilyen még nem volt eddig. Milyennek képzelte ő ezt? Egyet biztosan érzett: hogy hagyományos körülmények között nem lehet eljátszani, megszólaltatni művét. De hát az interpretálóknak nem állt más ismert műfaj a rendelkezésükre!

Dobroven azt nyilatkozta 1936-ban, hogy ez a nagy orosz misztérium. Kutattam utána, mit érthetett ezen. Ezt a soha nem létezett műfajt, ezt a Muszorgszkij előtt létre nem jött formát kellene megtalálni. Ráadásul ma, száz évvel később.

Tervezőinkkel csak erről esett szó. Tudtuk azt, hogy nem történelmi dara-bot, hanem történelmi víziókat, pontosabban látomássorokat kellene színpadra vinni. Ezután már természetes, hogy a színrelépések módja nem lehet olyan, mint egy „rendes színdarabban". Nem lehet ajtókon ki-be járni. S szinte magától kínálkozott minden szereplő megjelentetésének a megoldása: a darabból, a színpadi helyzetből, *a zenéből*. Egyszer csak ott van, felsejlik a semmiből, kicsit eltűnik, mint egy árny, hogy helyet adjon a következőnek. Csak ennek a logikája teremthet egységet, és vezérelheti a közönséget, hogy érzéseinek és érzékeinek engedjen szabad utat; hogy előadás közben ne keresse értelmével a „felfogható" színpadi történet „logikus" menetét. Hiszen itt nem erről lesz szó. Úgy fonódnak össze történések, összefüggések, hogy nem kell hozzá az értelem kontrollja. Sőt, a szabad érzelmi hullámzások *egy*ségesítő harmóniája az előadást - még a váratlanul támadt asszociációkat is - a mű menetébe irányítja, és csak ez segít ahhoz, hogy zene és kép egységével, a mindenkiben közös, nagy megrázó élményeket is megszólaltassa.

Részletek a munkatársakhoz írt feljegyzésekből.

Díszlet

Valami alap kell, ami összefog, meghatároz. Ami a világát adja ennek a belső történésnek. Ami nem részletez. Nem szétválaszt. Nincs szükség „igazi" helyszínekre. A színpad világára van szükség, amelyben az ember a legfontosabb. Ő áll az érdeklődés kereszttüzében. Két döntő elem határozhat meg mindent. Ami átkarol: ez egyszerű, mélyből sugárzó, földszagú, népi. S ami föléje nő; fényesen, csillogó gazdagon, súlyosan - a hatalom szimbóluma. Egyházié és világié. Ennek a kontrasztnak azonnal szuggerálnia kell magát. E kettő véglete közt lélegzik, küzd, iparkodik, szenved és remél az ember.

Dinamikus képre van szükség. Nem lehet centruma. Egymásnak nekifeszülő, ellentmondó vonalaknak kell meghatározniuk. Oldalt és hátul ne végződjön meghatározott formában. Hadd lehessen belőle ki- és eltűnni. És a mélyből felbukkanni. Hirtelen, váratlanul.

Az első képekben majd gazdagodik, aztán megcsendesül, tiszta, átlátszó legyen. Hovanszkij szobájában még egy-szer hatalmas, pompás. Aztán végleg leegyszerűsödik, valami természetibb nyugalomra lesz szükség. Az Erdő ködös, megfoghatatlan. A történet naturális hatását a távolság enyhítheti majd. Nem a szemekben, a lelkekben kell megrázkódtatni.

Fessük meg az apokaliptikus dantei *befejező képet!* Fontoljuk meg: ha nem az „égetést" tennénk csúcspontnak, ha-nem az utána megkomponálható záró-képet - a magára maradt Népet -, gyönyörűn, megrázóan azt emelnénk a máglya fölé. Hátha ez lenne az igazi, végső megoldása mindannak, amit Muszorgszkij megálmodott, de már nem tudott végbevinni?!

Jelmez

Ez nem az a darab, amelyet egy ruhában végig lehet játszani. Minden jelenet új kép, új festmény, új vízió.

Az állandó változatosság adja a darab dramaturgiai fokozását. Minden képben más minden résztvevő. *Az egyes* darabok nem lehetnek „néprajziak", naturálisak. Egy-egy főszereplő meghatározottabb kontúrokkal ragyoghat ki a többi közül. De a masszának tapinthatatlannak kell lennie. Valódi elemekből kell táplálkozni, de az alakoknak csak lényege, körvonala sejlik. Semmi nem megfogható, nem helyezhető pontosan térbe és időbe. Csak érzékelni lehet. Nagy kontrasztokkal kell dolgozni, azon belül a részleteket elkenni, elmosni. Nem a meg-határozható történelmi kor, helyszín pontos, hű mását kell adni, hanem egy szín-padi alak pillanatnyi drámai helyzetét, karakterét kell azonnal érzékletessé tenni, hangsúlyozni.

Világítás

A nézőtéri lámpák elvben nem működhetnek. Az mindent szétszór, általánosít. Részletez. Fejgép, csak megadott helyeken. Keményen kiemel vagy csak derít

A világítás elve általában: felülről, oldalról, alulról, keresztbe - a háttér előtt alulról előre -, mindenütt elsősorban „ellenhatásokat". Tömegre csak szúrt, vágott élfények. Kemény árny- és fényfoltok. Egy-egy szereplő kiragyog, kiemelkedik. A lámpatestek olyan mozdulatlan alapállásai, melyekben majd a tömeg mozgása adja a fényvariációkat. Nem Szurikov. Rjepin. És meg kell nézni Georges de la Tour kemény fény- és árnyhatásait. Meg az ikonok világát. Azokban kemény, majdnem kivehetetlen feketékből ragyog, tündököl valami ég felé törő.

Balett

Zárt Divertissement. Látszólag. Mégis a darab egyik fő része, jelenete. Hovanszkij a végét járja. Elhárítja az életét mentő figyelmeztetéseket, de a halál sötét árnya már ott ül a lelkén. Mikor a függöny felmegy, már ez a döbbenet bénítja arcát. Minden kapcsolatát elveszti saját világával, mindentől elszakad, elszakítja magát attól, ami egész életét jelentette, amikor a perzsa leányokat hív-ja. Ez a furcsa Kelet az orosz világ számára mindig valami borongós, elérhetetlen szép sejtés, tündérvilág, puha költészet, álom volt.

Volgai hajósok, vad, szilaj, pénzsóvár emberek hajtják be a leányokat. Némán űzik és parancsolják őket befele.

A leányok nem tudják, hol vannak. Sorsuk ismeretlen. Nincs sorsuk. Szerelemre tanították őket. Szerelmi gerjesztésre. Ez a mesterségük. Művészetük. Nincs jelenük. Nincs jövőjük, csak szép gyermeki múltjuk.

Minden idegen körülöttük. Csak a zene szól az otthoni tájról. Csak a számukra örömet már nem hozó mozgás hullámvonala ismerős, otthoni. Ez volt reményeik fészke, első lángolásuk megfogalmazója, ebben van eltemetve megálmodott, de meg sem született gyönyörük.

Feladják hát - e kényszerű táncban - az emlékezés titkosan sajgó örömét, és vad, haragos eksztázissal dobják magukat a gyorsuló ritmus vad tengerébe. Addig, míg hirtelen, energiájukat vesztetten, erőtlenül odahullnak az ismeret-len jövő elé.

A tánc mezítlábas. Nincs klasszikus mozgás- és térforma. A szerkesztés polifonikus kell hogy legyen. És a tánc olyan, hogy minden lány személyisége optimálisan nyilatkozhassék meg.

Próbamunka-próbarend

A főpróbákat, zenekariakat stb. leszámítva egy hónap alatt kell készen lennünk a produkcióval, két szereposztásban. Huszonnégy alkalommal leszünk összesen a színpadon, kórus, szereplők, statisztéria. Egy darabot, amelyben minden részletnek, minden mozdulatnak tökéletesen egybecsengően kell lüktetnie, ennyi idő alatt nyilván nem lehet aprólé-kos, részletező munkával megoldani. Valami új módszer kell. A dolgok lényegét kell megérteni. Bizonyos alapelrendezéseken belül mindenkinek magának kell keresnie a megoldást. Az állandó improvizációk során is minden megnyilvánulásnak abba az irányba kell lendülnie, ahogy a zene sugározza. Izgalmas, jó fel-adat. Százötvenen is leszünk egyszerre a színpadon.

BREUER JÁNOS

Békés András Hovanscsina-rendezése

Muszorgszkij népdrámájának, *a Hovanscs*inának színpadra állítása rendkívüli erőpróbája a rendezőnek. Szilárd formába zárt, véglegesnek tekinthető alkotás voltaképpen nincs is. Muszorgszkij levelei tanúsítják, mennyit vívódott a szövegkönyv megírásával s a zenei anyaggal. A darab végül befejezetlen maradt, nem tudhatjuk, milyen elképzelések megvalósításában akadályozta meg a zeneszerzőt a halál. Már a librettó is csupa ellentmondás, pedig az operaműfaj sajátossága, hogy még a legbonyolultabb jellemek és szituációk is meglehetősen egyértelműek, egyjelentésűek végső hatásukban. Bármilyen árnyalt választ ad is a muzsika arra, hogy mi a jó s a gonosz, a humanista s az emberellenes, ez a válasz végső soron mégis egyértelmű.

A Hovanscsina problematikájának első forrása nyilvánvalóan a zeneszerző szövegkönyvírói tevékenysége. Igaz, a *Borisz Godunov* librettóját is Muszorgszkij írta meg, de Puskin drámájának alapján. Tömörített, elhagyott fölös részeket, a lényeget azonban megőrizte. *A Hovanscsina* esetében azonban csupán krónikákra és történészek munkáira támaszkodott. Történelmi vonatkozásban világos, hogy ez a torzó a *Borisz Godunov* szerves folytatása, hiszen a Borisz halála és Nagy Péter trónra lépte közötti zűr-zavaros korszakot dolgozza fel. A szín-pad azonban végül is nem történelem, a dráma törvényei különböznek a tudományos diszciplinától.

Muszorgszkij leveleiből egyértelműen kitűnik, milyen nehezen döntött alakjainak sorsáról s a mű felépítéséről már a szövegkönyv kidolgozásakor. „ .. *munkánk, a Hovanscsina készül, forr, bár még korai volna papírra vetni. Szinte nevetséges, mennyire szigorú leszek magamhoz, és minél szigorúbb leszek., annál rendetlenebbé válok. Hogy hogyan teremtenek rendet az emberek, nem tudom; én azonban valószínűleg nem értek hozzá, éppen ezért igyekszem Sziszifuszi is lepipálni.*" (1873. aug. 2.)

Az anyaggal folytatott küzdelem a részletek kidolgozásában is nyomon követhető. Számos levelében a mű zárójelenetének olyan megoldásairól ír, amelyeknek végül nyoma sem maradt a partitúrában. A levelekből egy dolog mindenesetre kiolvasható: Muszorgszkij számára a legfontosabb Márfa alakja, mégpedig nem a jósnőé, nem is a raszkolnyicáé, vagyis az óhitű vallás megszállott hívéé, hanem a a „szerelmes és eltaszított . . . a hatalmas, szenvedélyes" asszonyé. Más helyütt a zeneszerző megjegyzi : „... az az ostoba Hovanszkij ..." - az öreg hercegre célozva. Golicin és Hovanszkij párbeszéde „aljas tanácskozás". Kivált érdekes azonban, amit a cselekmény mechanizmusát mozgásba lendítő Saklovityijről ír: „... *mi lenne, ha Saklovityij tollba mondaná az írnoknak a feljelentést? Ő nagyon jellegzetes személyiség, nagy csaló, emellett pedig inesterkélten, méltóságteljes, és bizonyos nagyságot mutat vérszomjas természete ellenére. Ez azért is lehetséges volna, mert ő ... bár tudna írni, nem akarja, hogy felismerjék őt a Hovanszkijok, akik ellen már akkor áskálódott...*" (1873. július 23.)

A zene ezenközben - úgy, amint ma ismerjük - némiképp mást mond. Az öreg Hovanszkijt a legszebb orosz nép-dalok jellemzik, alakjában a kegyetlenség, gőg és ostobaság mellett patriarkális méltóság és nagyság is van. Saklovityij viszont nem intrikus alak, legfeljebb látszatra az. A nép szenvedésén kesergő s az elnyomás ellen forduló herceg Nagy Péter haladó törekvéseinek szegődik hívévé. Ami a zenében is teljesen egy-értelmű, az Márfa alakjának - az egész operairodalom egyik legszebb nőalakjának - megfogalmazása.

Mit tegyen hát a rendező? Higgyen a leveleknek? Vagy a partitúrának inkább? Őrizze meg a reális szituációk drámaiságát, vagy hangsúlyozza inkább a mű pszichológiai, „belső" színpadát? Miként ábrázolja azt a zenében is kifejezett történelmi folyamatot, amelynek során óriások buknak el szükségszerűen, mert a haladás ellen fordultak?

A kész eredmény - a *Hovanscsina* operaházi felújítása - láttán azt hiszem, Békés András szintetizáló módszert választott: egyaránt levonta a megfelelő tanulságokat a partitúrából s a zeneszerző által hátrahagyott írásos dokumentumokból. Rendkívül átgondolt, kiérlelt koncepciót valósított meg eredményesen. Békés megoldásában az egyetlen tiszta képlet Márfa. Nem szent asszony, hanem szenvedélyesen szerelmes nő, aki ráadásul többet tud, és többet ért meg a történelemből, mint színpadi társai. Ezért nincs misztikummal körülvéve jóslási jelenete, a beállítás inkább arra enged következtetni, hogy Márfa logikus következtetések útján előre látja a nagyravágyó Golicin herceg bukását.

A többi szereplő - bármily hatalmas is - Márfához mérten valóban törpe csupán. „Árulók, őrültek" népesítik be ezt a színpadot, amint azt Saklovityij herceg áriájában ki is mondja. Különösen fontosnak tartom, hogy Békés meg-győzően tisztázta az óhitűek főpapjának, Doszifejnek funkcióját. A humánum, az egyetértés, az összetartás hirdetője maga is ugyanolyan vérszomjas és militáns, mint a marakodó bojárok. Doszifej humanizmusa ebben a rendezésben egy csapásra szertefoszlik, amint a Golicin szobájában lejátszódó jelenetben harci indulót énekel a hit ellenségeinek pusztulásáról.

Az egyéni sorsoknál - tán a Márfáét kivéve - fontosabb a műben a nép sorsa. Békés a zenéhez híven, rendkívül differenciáltan ábrázolja a tömegeket. A moszkvai despota Hovanszkij szűkebb köréhez tartozó katonák mozgatása élesen elválik a város népének magatartásától. Apró, finom utalások, gesztussal jelzett félmondatok segítik a tisztázást. Egyetlen példa erre: amikor az öreg Hovanszkij az I. felvonásban dicsőítő éneket követel, a katonák fenyegetően fordulnak a néphez, s ezután félelemmel telve hangzik fel a magasztaló kórus. igen szép megoldás annak érzékeltetése, mennyire magára marad, elhagyatott ez

Muszorgszkij: Hovanscsina (Operaház). Rendezte: Békés András (MTI fotó - Keleti Éva felv.)

a nép, amint Péter gárdája feldúlja házait.

Szólni kell arról is, mennyire zenei Békés András megoldása. Mozdulatok, arckifejezések pontosan megfelelnek a partitúra legkisebb hangsúlyainak, hangulatváltásainak is. Igaz, a rendező munkáját különlegesen érzékeny és zenére fogékony fordítás segíti. Nádasdy Kálmán 1936-ban készült magyar változata ma is éppoly eleven, mint lehetett annak idején. Valóságos csoda, hogy majd negyven esztendő mit sem koptatott a magyar szövegen. Talán egy szót sem kellett kicserélni. Nádasdy Kálmán személyében minden bizonnyal az első valóban korszerű magyar operafordítót kell tisztelnünk és becsülnünk. Itt s annyi más fordításában nemcsak a drámai folyamatot őrzi hűségesen, de a szavakat is valósággal a hangszerelés effektusainak lényegéhez és természetesen egyúttal a dallam-vonalak kifejezéséhez idomítja. Ez a szöveg külön remekmű, s éppen azáltal válik azzá, hogy megoldásaival nem hivalkodik.

A valóban szép rendezésnek egy-két problematikus momentumára is hadd hívom fel a figyelmet. Golicin jelenetében a herceg s az öreg Hovanszkij vitájakor túlságosan „operás" a játék, sokallom a gesztusokat, a járkálást. Maga a zene is annyira felfokozott és drámai itt, hogy érvényesülésének érdemes lett volna visszafogottabb játékkal is lehetőséget teremteni.

Az I. felvonás nagyszabású énekkari tömegjelenetében alighanem egy, a partitúrával nem teljesen egyeztetett mozgás okozza a kórus énekének bizonytalanságát. Ez a jelenet, sodró iramával, zeneileg s rendezési szempontból igen bonyolult. Gyors a tempó, a muzsika tele van mozgással, s ezt a rendezés a kórus tagjainak sűrű mozgatásával fordítja le színpadi nyelvre. A látvány igen szép és szemet gyönyörködtető, az éneklés azonban egy pontosan meghatározható helyen - háromszori meghallgatás tanulsága ez - bizonytalanná válik.

A Hovanscsinát cl tudnám képzelni akár fekete körfüggönnyel határolt szín-padi térben is, netán a helyszínek jelzés-szerű felvillantásával. Forray Gábor súlyos, hatalmas fahatású elemekből épített változatosan osztott, tagolt teret. Nem teljesen tisztázott azonban, hogy mikor van „kint" és mikor „bent" a színpad - Balázs Béla Kékszakállú-prológusa értelmében. Golicin szobája ugyanaz a nyílt térség a Kreml falainál -- netán a Vörös tér -, mint ahol az I. felvonás tömegjelenetei játszódnak. A vitatkozó hercegek reális játék közben kinéznek a nem létező ablakon, s ugyan-arra a monumentális konstrukcióra, amely az I. felvonás hátterét lezárja. Nagyon szépek ugyan az egész előadás fény-effektusai, de a mi műszaki adottságaink mellett lehetetlen a színpad bizonyos részeit fénnyel, más részeit fekete sötétséggel borítani, amint azt - teszem - Bayreuthban megoldják. Ilyen következetlenségek talán éppen az összefoglaló szándékból adódtak.

Á hatalmas díszletelemeknek kétségkívül hátránya, hogy a színpad átrendezése igen sok időt vesz el. Az előadás majdnem négy óra hosszat tart, pedig egy dramaturgiailag igen fontos jelenet teljes egészében kimarad. Oláh Gusztáv az

1955-ös felújításba beiktatta azt a képet, amelynek végén Nagy Péter követe a cár kegyelmét hirdeti a népnek, ha Péterre felesküszik. Az óhitűek fanatikus csoportja ezután vonul a máglyára. A darab bonyolult világában ez a most újból kihagyott jelenet teremt rendet, bizonyítva, hogy Nagy Péter reformjai nem a nép ellenében képviselték a haladást, E jelenet nem is hosszú, és csodálatosan szép kórusokat tartalmaz. Nemcsak dramaturgiailag, zeneileg is kár érte.

Vitát váltott ki a *Hovanscsina* új befejezése. Egy bizonyos: autentikus befejezése nem maradt ránk. Muszorgszkij helyett Rimszkij-Korszakov írta meg a tűzhalált választó óhitűek himnuszát, beleszőve a cári himnusz kürtjelét. Így egyértelmű, *hogy* felesleges ez az áldozat, hiszen a darab végén megjelenő cári katonák az életet hoznák a hit fanatikusainak. (Csupán zárójelben jegyezném meg, hogy Alekszej Tolsztoj Nagy Péterről szóló regényében - amely nyilván szintúgy történelmi kutatások alapján született, mint Muszorgszkij drámája - a tűzbe vonult óhitűek Főpapja rejtekajtón elmenekül a lángoló templomból.) Sosztakovics Hovanscsina-feldolgozásában, mint azt a Szófiai Operaház vendégjátékakor láttuk, a mű nyitánya tér vissza záróakkordként, mintegy a nép felségének apoteózisos jelentésével. A mi új verziónkban a tűzhalál után néhány elhalkuló akkord zárja a darabot. Hangjaira benépesül a színpad, dekoratív csoportkép tárul a néző elé rémült, részvéttelli arcokból. Hangsúlyozom: hiteles befejezés nincs, legfeljebb megszokott le-zárás, ez az új megoldás azonban gyengíti a mondanivalót, azt tudniillik, hogy a régi világnak, bármilyen óriásokat adott is, bármilyen eszményeket, szükségképpen el kellett buknia.

Békés András rendezését e kritikai észrevételeimmel egyetemben is rendkívül értékes teljesítménynek tartom. Sok mindent világossá tett, motivált, s a zenéhez és a népdrámához méltó színpadi keretet munkált ki.

Muszorgszkij: Hovanscsina (Állami Operaház).
Hangszerelte: Rimszkij-Korszakov. *fordította:* Nádasdy Kálmán, *rendezte:* Békés András, *díszlet:* Forray Gábor, *jelmez:* Márk Tivadar, *táncok: H*arangozó Gyula, *karigazgató:* Nagy Ferenc, *vezényel:* Kórodi András.

Szereplők: Begányi Ferenc, Bartha Alfonz, Korondy György, Berczelly István, Kováts Kolos, Jablonkay Éva, Laczó Ildikó, Katona Lajos, Nagypál László, Palcsó Sándor, Rajna András, Domahidy László, Bérczes Mária, Nagy Katalin, Boross Erzsébet.

KÉPES GÉZA

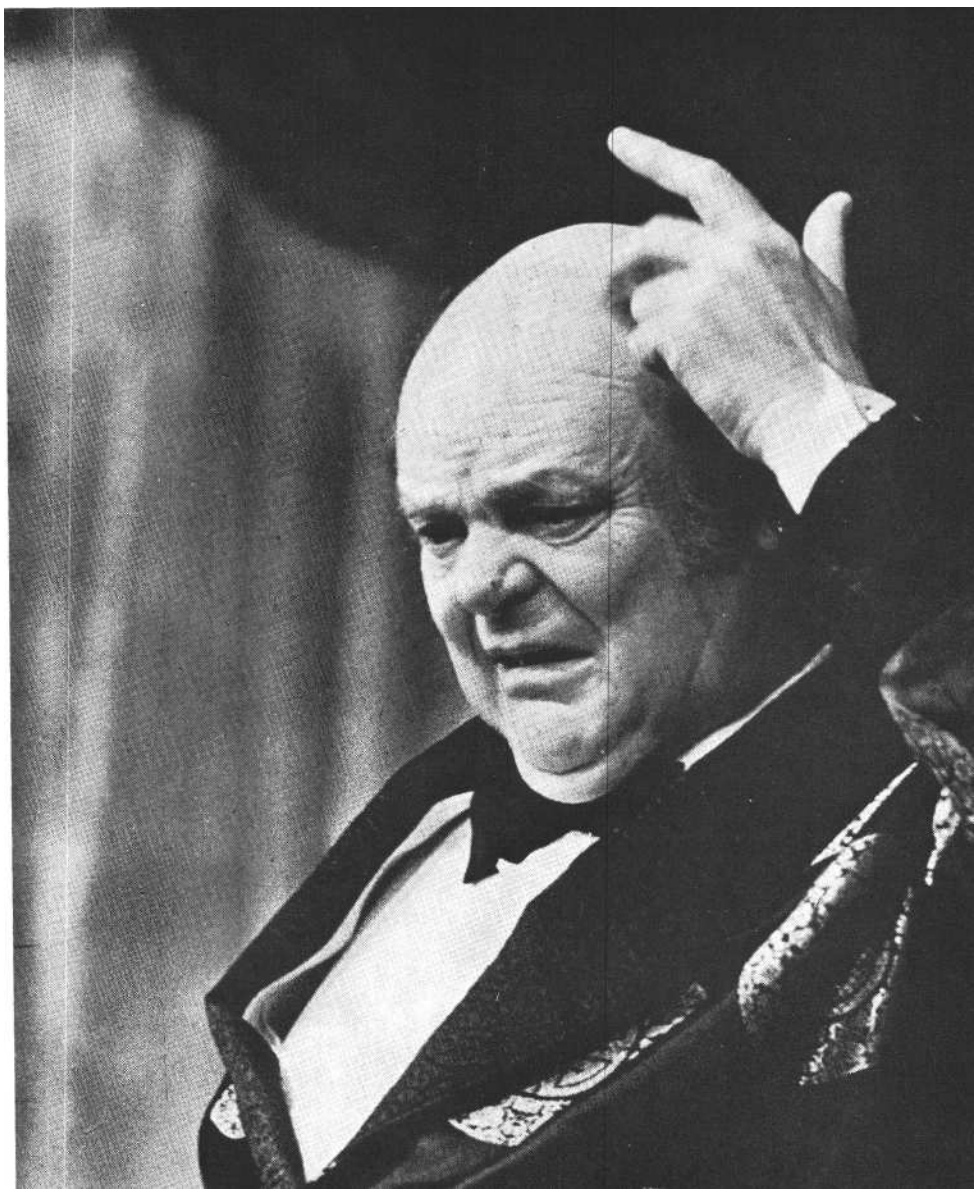
A Kalózkisasszony 20. előadása után

Kolozsvári Grandpierre Emil vígjátéka a Vidám Színpadon

Napi betevő színházi kritikáink közt akadnak olyan dicshimnuszokat zengő megnyilatkozások, melyeknek üres mondatai mögött érezzük a meggyőződés hiányát, és a mondatok ügyes elrendezése ellenére sem támad kedvünk, hogy az agyondicsért darabot megnézzük. Viszont vannak olyan szigorú és tanítópálcásan elmarasztaló bírálatok is, melyek felajzzák érdeklődésünket a lecsepült darab iránt. *A* Kalózkisasszony esetében teljesen újszerű - hogy ne mondjam: rendhagyó - gyakorlat érvényesült: a darabbal foglalkozó színházi szakemberek egyszerűn le akarták fricskázni a színpadról ezt a - mindenképpen figyelemre méltó - vígjátékot, megállapítva róla, hogy kár volt előadni. Ilyen kritikai előkészítés után mentem el a Vidám Színpadra, a *Kalózkisasszony 20.* előadására. Érthető, hogy nem vártam túl sokat az estétől. Csalódnom kellett, aminek őszintén örültem, és most is örülök.

Szívügyem a magyar vígjáték sorsa - Főleg az, hogy miért nincs vígjátékunk (az igazán nagyon kevés kivétel csak arra hívja fel a figyelmet, hogy „pedig, lám, lehetne"), és *ha nagy* nehezen egy-

Kazal László a **Kalózkisasszonyban (Vidám Színpad) (Ikládv László** felv.)



egy ilyen mű megszületik is, miért nem tud épkézláb szervezetté kifejlődni. Nagyon messzire vezet ennek a kérdésnek vizsgálata és taglalása - röviden most csak azt jegyzem meg, hogy ahol baj van a társasélettel, ott nem fejlődik ki vagy csak nagy üggyel-bajjal a vígjáték, ami olyannyira társalgásból sarjadó mű-faj, hogy például Wilde Oszkár darabjai, melyeknek tárgya és főszereplője a társalgás, még ma is megállják helyüket a színpadon. A közelmúlt korszak egyik szigorúan végrehajtott intézkedése volt, hogy megszüntették, ill. költséget és fáradságot nem kímélve átalakították paprikalerakattá vagy pedig rőfösüzletté kávéházainkat, melyek pedig a maguk módján a társasélet fészkei voltak. Az említett korszakban a magánlakásokon folytatott társasélet sem sok biztatást kapott. Most óriási költséggel visszaalakították a kávéházakat és magánlakásokban is folynak a társas érintkezések, hátulütőktől való félelem nélkül. Az eredmény természetesen a művészetek terén is rögtön jelentkezett és jelentkezik. De térjünk vissza a mi kis vígjátékunkhoz.

Meg kell vallani, hogy lassan és nehezen indul, jobban mondva úgy indul, hogy nem akar elindulni. Mint egy szeszélyes óra, mellyel az időt akarnánk mérni, de - nem megy. Rázzuk, fülünkhöz illesztjük, rázzuk ismét, nézzük: nem megy. De ha a szövegkönyvet megnézzük, azt kell mondanunk, hogy ez a rostokolás nem a szerző hibája. Nem akar megindulni a darab gépezete három okból, melyek közül egy is bőven elegendő lenne.

1. A rendező elfelejtett ritmust adagolni a darabhoz. (Ez a későbbiek folyamán is szembeszökő, de már csak néha, mivel a darab legnagyobb részében a színészek segítettek magukon, és öntevékenyen ők teremtették meg a szükséges ritmust.)

2. A női főszereplő (Baranyai Ibolya, szerepét március végén Urbán Erika vette át), aki egyelőre elég előnyösen: miniszoknyában mutatkozik be, nem tud felülkerekedni a női másodszereplőn (Lórán Lenke).

3. A díszlet a darab kezdetén legjobb esetben egy jászfényszarui téeszkönyvelő lakását mutatja, nem pedig egy fővárosi tudományos kutató dolgozószobáját, amit felidéznie kellene. (Ugyanez az illúziórontó szedett-vedettség tapasztalható később a nagy író lakásának berendezésén is.)

A darabnak nem óhajtom elmondani a tartalmát, szerintem ez a bemutató előadás után is felesleges. De annyit talán mégis el kell árulnunk a 20. előadás után [és miután az a bizonyos óra a nagy író (Kazal László) lendületes belépésével megindult!], hogy jellemvígjátékkal van dolgunk. Ahol helyzetkomikummal találkozunk a darabban, mint például az orvos jelenete, aki előtt a főszereplő, Julika hirtelen félmeztelenre vetkőzik, és az orvos ettől rettentő zavarba jön - a darab leggyengébb része. A rendező talán úgy gondolta, *hogy* a jelenet hihetetlenségéért kárpótol bennünket a fiatal lány meztelensége. Tévedett. Mondom, többnyire jellemkomikum alakulásait látjuk a színpadon - részesei, élvezői leszünk a most már magukkal sodró, kínos voltukban is nevettető eseménysoroknak. Kolozsvári Grandpierre novelláiban és regényeiben a párbeszédek frissesége, fordulatossága, élessége és nem utolsósorban szellemessége már magában véve drámai sajátosság. De ez a darab itt nem regény vagy novella dramatizálása, hanem egy már megírt elbeszélés új, drámai feldolgozása. A víg-játékban elevenen és kifogyhatatlanul, rajtunk átütve, mint két ellentétes pólus közt sercegő villamos szikrák, peregnek, pattognak a mulatságos fordulatok és replikák. A két pólus: a hiú, szoknya-bolond öregedő író és a munka nélkül fényes élet után vágyó fiatal lány. Az író szédületes öncsalással megy bele ebbe a talán utolsó „nagy" kalandba, amely-ben nincs is már semmi nagyszerűség és kalandszerűség, a fiatal lány olyan nyíl-tan és olyan kedves naivsággal tárja fel saját tetteinek anyagias motívumait. Kettejük közt áll, méghozzá nagyon komolyan és akkor a legkomolyabb akadályként, amikor látszatra félreáll: az író felesége, ez a rokonszenvesen megformált jellem (Balogh Erzsi), aki egy életen át szolgálta az írót és művészetét, és azt szeretné, ha férje és Julika ismeretsége az maradna, aminek indult - és mint minden eddigi ismeretség is -: könnyű kaland. Nagy baj, hogy míg Kazal László és Balogh Erzsi is igen derekasan és meggyőző erővel játsszák és élik szerepüket, Baranyai Ibolya inkább csak eltűri, elszenvedi, mintsem hogy igazán cselekvően és elhitetően alakítani tudná ezt a kulcsszerepet. Láttuk pedig felfelvillanni tehetségét és humorát, fő leg abban a jelenetben, amikor közli új döntését a „nagymenő" íróval, hogy inkább fogadott lánya akar lenni, nem felesége: így majd mint árvája, nem mint özvegye örökli az író halála után vagyonát ... Meg kell még emlékeznünk három színészről: Hlatky Lászlóról, aki, ha nem is tudományos kutatót (aki mellesleg a Tudományos Akadémia főmunka-társa), de mindenesetre szívünkhöz közelálló emberi figurát formált meg. Verebély Iván kedves esetlenséggel próbált eleget tenni a rászabott nőies szerepnek, melyből végül is Julika férjévé lép elő. De szerintem az egész előadás igazi találata: Csala Zsuzsa, aki távlatot, egyé-ni értelmet és ízeket adott az író elképzelte szerepnek. Az ő alakítása felejthetetlen: a rendkívül lassú mozgású, de rendkívül gyors észjárású háztartási alkalmazott, aki kellő pillanatban az irodalmi piac kérdéseibe is bekapcsolódik: a színházi évad egyik legjobban, legel-ragadóbban megformált szerepe. Már csak ezért sem volt kár előadni ezt a vígjátékot, amely minden ellenkező híresztelés ellenére, úgy látszik, mégiscsak siker. Én legalábbis telt házzal láttam

és telt tetszéssel. *(Az évad végéig ötvennégyszer játszották - a Szerk. megjegyzése.)*

(Koppány Erzsébet)

PÁLYI ANDRÁS

Mire jó a zenés színház?

Aligha találkozhatunk színházi életünkben nagyobb kritikai hallgatással és több félreértéssel, mint ami a zenés színházat, különösen a vidéki zenés produkciókat körülveszi. Van olyan színház, mely valósággal szégyelli zenés bemutatóit, s főként az operettelőadásokat a közönségnek tett kényszerű engedménynek tartja; mások harciasan védik az operettet, mondván, hogy ez „tartja el" a színházat. A fővárosban már egészen más a helyzet, itt világossá vált, hogy a szín-házak fennmaradhatnak operett nélkül is, olyannyira, hogy egyik színházunk, hagyományaihoz híven, azt tartja feladatának, hogy fenntartsa az operettet. Ezt nem a szójáték kedvéért mondjuk, ha-nem, hogy közelebb kerüljünk a kérdés lényegéhez. Elegendő ugyanis közelebbről betekintenünk bármelyik vidéki szín-ház költségvetésébe, s mindjárt láthatjuk, hogy az a néhány ezer vagy tízezer forint többlet, amivel a operettelőadások - ugyanazon színház ún. prózai előadásaihoz képest - dicsekedhetnek, elenyészően kicsi, ha a színháznak nyújtott több millió forintos állami támogatáshoz mérjük. S ha ehhez hozzávesszük, hogy egy-egy operett kiállítása általában jelentősen drágább a színháznak, mint a prózai bemutatók, akkor teljes mértékben igazat adhatunk egyik vidéki színházi vezetőnknek, aki beszélgetésünk során megjegyezte: *a színházat nem az operett tartja fenn, hanem az állam.*

Van a kérdésnek másik oldala is, a *statisztika.* A színházak egész évi látogatottságát jól megemelheti egy-két népszerű operettbemutató. S voltaképp innen ered az az elmélet is, hogy az operett hozza be a közönséget a színházba, mely ezután állítólag benn marad a „komoly" darabok előadásán is. E másfél évtizedes önámításunknak nem sok alap-ja van, s magam részéről - szubjektív és statisztikailag nem ellenőrzött benyomások alapján - meg merném kockáztatni azt az állítást, hogy ennek épp az ellenkezője az igaz: még a bérleti előadásokon is egészen más közönsége van ugyan-abban a színházban az operettnek és a prózának. Sőt, aligha hiszem, hogy az a kaposvári néző, aki jól érezte magát a *Viktória* enyhén szólva ízléstelen előadásán, ugyanilyen kellemesen szórakozott *A gyertyaöntőn* vagy különösen a *Koldusoperán,* holott mindhárom zenés bemutató volt, csak éppen az utóbbi két esetben a színpadi giccs elrettentő (?) példája helyett igényes színházi kezdeményezést láttunk, sőt rangos művészetben volt részünk. De azt is hozzáfűzhetjük ehhez, hogy *A sztár is meztelen c*ímű zenés játék győri bemutatója sokkal inkább tekintettel volt az elemi színpadi jó ízlés betartására, mint ugyane színház *Macskajáték* előadása.

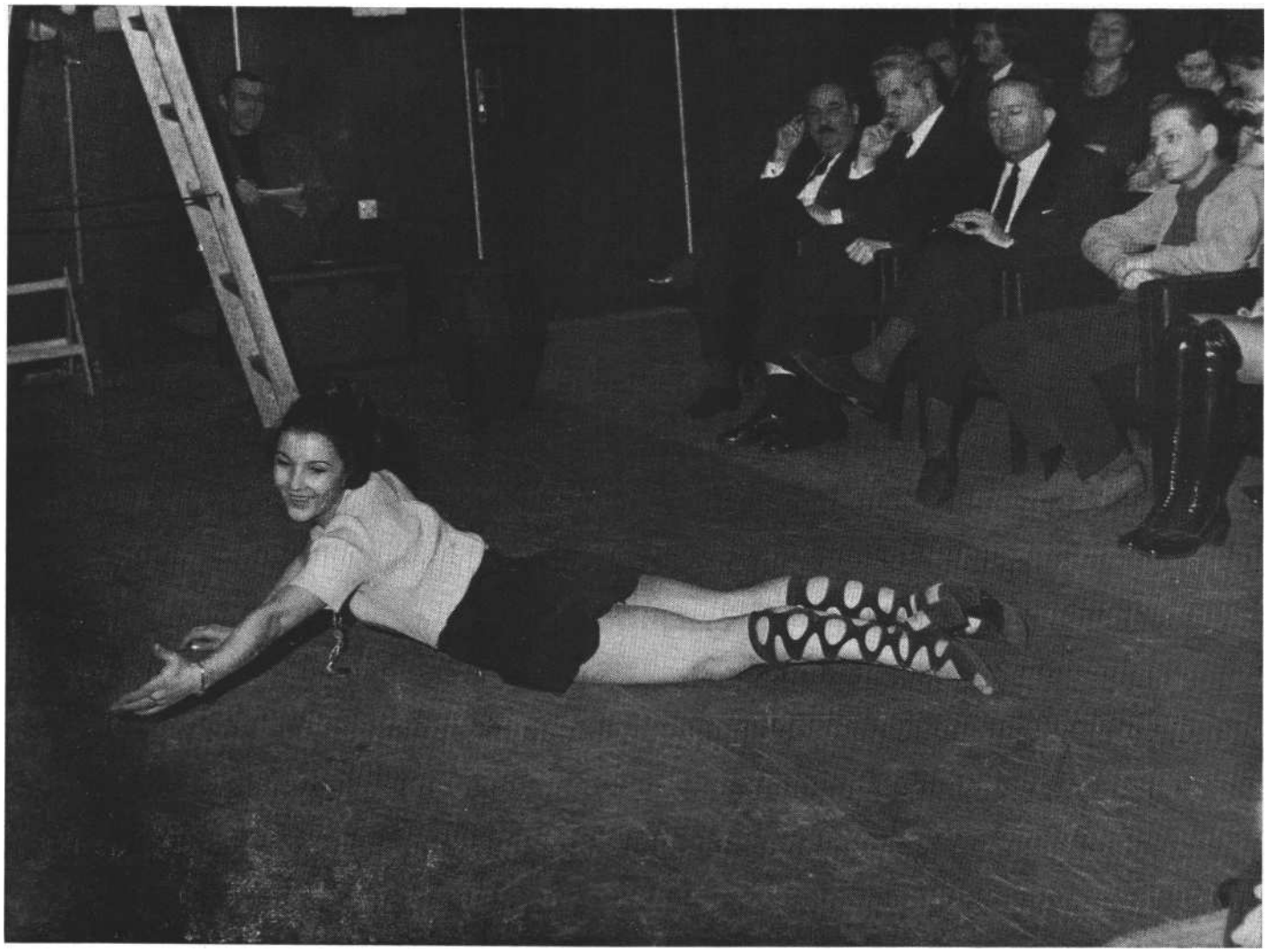
Ezzel már a zenés kérdés „sűrűjében" vagyunk. Szükségesnek látszik itt mind-járt megjegyezni, hogy e sorok írójának semmiféle elvi ellenvetése sincs a klasszikus operettek műsorra tűzésével szemben. Az ilyen elvi ellenvetések és a közönség művészileg igénytelen *kiszolgálása* egyébként is összefüggnek: egymás reakciói. A fentiekkel épp azt kívántuk jelezni, hogy az évad zenés bemutatóinak jelentős részét korántsem műfaji okokból kell elmarasztalnunk, hanem mert bizonyos minimális ízlésnorma alatt maradtak. Vessük el hát egyszer s mindenkorra azt a szemléletet, mely elnéző a zenés színházzal szemben, azt az érté-kelést, mely „ahhoz képest, hogy zenés" vagy „zenés bemutatónak még elmegy" alapállásból ítéli meg a darabot, az előadást, a színészi játékot. A zenés szín-háznak *színháznak kell lennie,* jó szín-háznak, s az egészséges emberi ízlés normái alatt nem lehet színházat játszani. (S ebből a szempontból az sem menti a zenés bemutatókat, hogy az évad során olyan prózai bemutatót is láttunk, mely ebből a szempontból nem érte el a be-mutathatóság szintjét.)

Látogatottság és ízlésnevelés

Sőt, épp a jó ízlés a vidéki zenés szín-ház egyik sarkpontja. Ha egy vidéki szín-ház évi 10-12 bemutatót tart, s ha annak jelentős százaléka zenés játék, operett stb., akkor nyilvánvaló, hogy a legjobb formában levő színház sem tud mindvégig elsőrangú produkciót nyújtani. Az a tény azonban, hogy általában a zenés daraboknak nagyobb a látogatottsága, még fokozottabb ízlésnevelő feladattal ruházza fel a színházat, s valóban úgy tűnik, hogy ez az a minimális követelmény, amiért érdemes ezeket az előadásokat megtartani. Érdekes az is, hogy a közönség korántsem mindig becsüli úgy le magát, mint a színház teszi, s min-den ellenkező híreszteléssel ellentétben képes megbuktatni egy rossz zenés elő-adást is. Nem véletlen például, hogy Kaposvárott *a Viktória* sokkal kisebb tetszést aratott, mint a jelentősen ízlésesebb kiállításban műsorra tűzött *Cigányprímás,* de említhetnénk a kecskeméti *Tojástáncot* is, melyet a város színházszerető közönsége szinte bojkottált. (Míg a színház, a műsorterv telítettsége miatt, *a* Hamletből nem tudott annyi előadást tartani, amennyire igény lett volna!)

Felvetődik tehát a kérdés: *mire való a zenés színház?* A feleletet legkönnyebben a legnyilvánvalóbb kiinduló-pontról indulva kaphatjuk meg. Mi magyarázza a klasszikus operettek máig tar-tó népszerűségét? Mindenekelőtt az, hogy a kor élvonalbeli könnyűzenei szerzői komponálták a muzsikát, s ez a zene - szórakoztató jellegén túl, illetve épp azáltal - világlátást, életérzést fejezett ki, s ezért képes még ma is az idősebb kor-osztály tagjaiban ifjúságuk élményét, hangulatát felidézni. Ez persze egyúttal a klasszikus operettek mai inszcenálásának egyik gondja is: e nosztalgiákban, mi tagadás, sok az egykori hazugság, és

Tom **Jones-Harvey Schmidt: Fantasztikus (az Operettszínház Zsebszínháza). Maros Gábor (Matt)** és Kovács Zsuzsa (Luisa)



Kovács Zsuzsa a **Fantasztikus című musicalben (Ikládv László felvételei)**

sokszor a gondos színpadi kidolgozás sem segít ezen. A kecskeméti *Cigányszerelem a* szövegkönyv átdolgoztatása és Udvaros Béla igényes rendezése ellenére is a rossz ízű cigányromantika felé hajlott, s ha a Sík Ferenc rendezte szegedi *Gül Babát* és szolnoki *Bajadért* az évad rangos operettelőadásainak nevezzük, azért tesszük, mert az ízlésbeli biztonság mellett a rendező világnézetileg is egyensúlyban tartotta a produkciót, nem engedett a hamis nosztalgiák csábításának. Vagy említhetném a pécsi *Mont-martre-i ibolyát* is, mely talán azért is kínálkozik számomra rokonszenves példának, mert *ifjúsági előadásban* láttam. Úgy tűnt, ez előtt a fiatal, középiskolás közönség előtt érvényesült a leghatásosabban Fényes Márta elképzelése, aki az operettet *mesejátéknak* fogta fel. Valóban: a szegény mosólány naiv története, akiből végül operettprimadonna lesz - kellő hangszerelésben - hasonlatossá válik a népmesék váratlanul meggazdagodó szegénylegényeinek históriájához. S ha így értelmezzük, már nem a valóságos társadalmi ellentétek elkendőzéséről, hanem az egészséges emberi igazságérzet érvényesítéséről van szó.

Az életképesség próbája

Hogyan lehetséges, miközben ezek az avíttnak hitt - s nem is alaptalanul annak tartott! - operettek az életképes színházi értelmezéstől *színházi élményt* tudnak nyújtani, addig a frissebb keletkezésű musicalek, új magyar zenés játékok sok esetben a legelemibb igényeknek sem felelnek meg? Elgondolkoztató már az is, hogy legfrissebb könnyűzenei áramlataink képviselői egyszerűen nem találják a kapcsolatot a színházzal vagy a színház velük (mennyivel jobb a kapcsolat a film esetében!). Senkinek sem jutott például eszébe, hogy kamatoztassa az Illés-együttes kifejezetten teátrális hajlandóságot mutató muzsikáját. Sőt, a zeneileg igényesebb külföldi musicalek bemutatására is épp azért nem vállalkoznak a színházak, mert - s ez alól talán egyedül a Fővárosi Operettszínház a ki-vétel - nem rendelkeznek olyan színészi gárdával, melynek tagjai énekelni, táncolni, játszani egyaránt tudnak. Jellemző esetnek tűnik a József Attila Színház *Ígéretek, ígéretek!* bemutatója is, amelyet épp azért nem koronázott siker - holott Neil Simon és Burt Bacharach musicalje nyugaton kasszadarabnak számít -, mert a színház erőiből nem futotta arra a látványos-attraktív kiállításra, ami a nyugati siker titka volt.

A zenés színház igen komplex művészi alkotás, s egyik *vagy* másik tényező fogyatékosságát ideig-óráig át lehet hidalni trükkökkel, ügyes megoldásokkal. Aligha mondhat le azonban a színház arról, hogy a játéknak drámai magja, cselekménye legyen, s arról, hogy a szín-padról kellemes, jó muzsika szóljon. Azt hiszem, kár lenne a helyet azzal foglalni, hogy felsoroljuk azokat a bemutatókat, melyek e követelményeknek nem tettek eleget; érdemlegesebb dolognak tetszik, ha pillantást vetünk az évad egy-két olyan kezdeményezésére, melyek a járható utat jelzik.

Jelentős eseménynek tartom a Fővárosi Operettszínház Zsebszínházának megnyitását. Harvey Schmidt és Tom Jones musicaljének bemutatója nem váltotta meg a hazai zenés színjátszást, bár kétségkívül érdekes, színvonalas előadás volt. Seregi László rendezése egy újfajta zenés színjátszásra tett kísérletet, s színészeinek a nézőktől karnyújtásnyira kénytelen-kelletlen le kellett vetkőzniük mindazt a manírt, amit már fiatalon vagy

több évtizedes rutinnal a rivalda túloldalán megszoktak. Ez az intim zenés színház, úgy tetszik, csak azokat a színészi gesztusokat, azokat az eszközöket hagyta életben, melyek karnyújtásnyi távolságról is autentikusak. S így a *Fantasztikus* című musical előadása az évad talán legüdébb zenés produkciója lett, tanúsítva, hogy ezt a műfajt is lehet igényesen, sőt puritán modernséggel mivel-ni (ami nem azt jelenti, hogy ez az egyedül járható út). A Zsebszínház igazi jelentősége tehát nem is abban rejlik, hogy havonta egy-két estén néhány tucat néző megkóstolhatja azokat aZ ízeket, melyeket olyannyira hiányolunk zenés színjátszásunkból, hanem abban, hogy kitűnő iskolát jelenthet az új zenésszínész-nemzedékek részére. S magam részéről nem tartom elképzelhetetlennek, hogy a vidéki színházak stúdióiban is megpróbálkozzanak az új lehetőségek, a jó zenés színház keresői az ilyen műfajú stúdió-munkával.

Mindenes kerestetik!

Szükség lenne erre annál is inkább, mert a vidéki zenés színház még súlyosabb színészgondokkal küzd, mint a fővárosi. Hosszú éveken át úgy gondoltuk, hogy az operett halálra van ítélve, következésképp nincs szükség ún. operettszínészek-re, s ezalatt az ún. prózai előadások is -- mint általában a modern színházművészet - egyre jobban igénylik a mozogni, táncolni, énekelni tudó színészeket. A korszerű igény persze az, hogy mind-ezt az operettes manír nélkül tudja a színész, s nem véletlen, hogy a legjobb operettelőadások is épp azok, melyekben legalább egy-két szereplő a korszerű *totális színész* felkészültségével rendelkezik. Nem egy esetben viszont a szükséges színészi képzettség, a megfelelő színészi gárda híján válik kérdésessé az íróizenei-rendezői szempontból érdemlegesnek tűnő kísérlet. Amit az évad legjobb vidéki bemutatóiban dicsérhetünk, az az igyekezet, hogy a zenés színház visszakapja színházi méltóságát. Ennek jegyében zenésíttették meg a kecskemétiek Behár Györggyel Dario Niccodemi nép-szerű vígjátékát, a *Tacskót,* így szüle-tett meg Kaposvárott A *gyertyaöntő,* Békéscsabán *a Hölgyek és huszárok* című klasszikus lengyel vígjáték (Aleksander Fredro) megzenésítése után *a Lilla és a kísértetek*.

Kaposvárott a költő Görgey Gábor, a zeneszerző Stark Tibor és a rendező Sándor János együttműkodésével született meg néhány évvel ezelőtt *A fátyol titkai* című Vörösmarty-vígjáték zenés, felfrissített változata; most ugyanezeknek az alkotóknak a műhelyében, csak éppen Békéscsabán jött létre a *Lilla és a kísértetek*. Görgey ezúttal szuverénebbül bánt az ihlető irodalmi anyaggal, s nem átdolgozta *a Gerson du Malhereux-t,* hanem új darabot, érzelmes komédiát írt „Csokonai világából". Így arra is alkalma nyílt, hogy Magyari Mihály poéta alakjában magát Csokonait is színpadra vigye, pontosabban azt a boldog poétát, akinek Csokonai legszebb álmaiban látta magát: hisz *a Lilla és a kísértetekben a* Lilla-szerelem beteljesül, Dorottya „kis-asszony" kegyes ajándéka folytán a fiatalok anyagi helyzete is megoldódik, továbbá mindenki pórul jár, akinek ez a sorsa a vígjátéki igazságszolgáltatás aranytörvényei szerint. Kár, hogy ehhez a jól pergő, szép és lírai játékhoz *nem* illik Stark Tibor *harsány* muzsikája, s még nagyobb kár, hogy Sándor János szellemes, ötletes rendezése sem tudja feloldani a színészi gárda erős fogyatékosságait. A legképtelenebb Flórián Antal Magyari-Csokonai szerepére, s ez bizony az egész vállalkozásra árnyat vet.

A kaposvári Csiky Gergely Színház fiatal színészrendezője, Verebes István Giordano Bruno darabját, *A gyertyaöntőt* vette elő. A kaposváriak az évad során több, művészileg-gondolatilag izgalmas előadással hívták fel magukra a figyelmet: ezzel a bemutatóval azt a kezdeményezést kívánták folytatni, amit a *Koldus-opera* előadása jelentett: a színház zenés profiljának erősítését. Sajnos, *ez* a vállalkozás, eredményét tekintve, nem említhető *a* Koldusoperával egy szinten. Hol-ott Giordano Bruno reneszánsz komédiája máig aktuális tanulságokkal szolgál, miközben egy nyomasztó olasz kisváros éjszakájába - Bonifacio mester szerelmi hoppon maradásának történetében - nemcsak hogy belopja a derűt, de kegyetlenül leleplezi az álszenteket, áltudósokat, álszerelmeseket, a paráznaság, az aranycsinálás rabjait. Maár Gyula átdolgozása és Vujicsics Tihamér jókedvű, parodisztikus muzsikája mögül azonban hiányzik a kellő dramaturgiai ökonómia. A második felvonásban túlságosan terjengős lesz a muzsika, s itt Verebes is lazábban fogja a színészeket. Így végül is *nem* érezzük a kaposvári elő-adásból, hogy ez a nagyszerű komédia „a világ végtelenségéről és az ostobaság végességéről" szól, ahogy egyik kritikusa oly tömören megfogalmazta Giordano Bruno darabjának reneszánsz szellemiségét. Pedig lelkes, odaadó játékot láttunk a kaposvári színpadon; kár, hogy nem volt több idő a produkció kiérlelésére.

Mire jó hát á zenés színház? Vagy így is kérdezhetnérk: mire jó a muzsika a színházban? Semmiképp sem arra, hogy gyenge darabok fogyatékosságait leplezze, s nem is arra, hogy a színház ezeket az előadásokat valamiféle lazításnak tekintse. 4 jó muzsikának fokozott aktivizáló, egylégesítő ereje van, s nagy-szerű segítséget adhat a közönséggel való kapcsolat megteremtésében. Mióta színház van, a színházban helye volt a zenének, s amikor a korszerű színházi törekvések mind jobban hangsúlyozzák a színművészet komplexitását, s amikor nemegyszer az ún. prózai repertoárban is egyre lényegesebb hely jut mozgás-nak, táncnak, akrobatikának, következésképp a zenének is, akkor azt hiszem, nyilvánvaló, hogy a zenés színháznak - az általánosabb mai gyakorlattal ellen-tétben - fokozottabb színházi igényességet kellene jelentenie. S csak ha sikerül ennek a mércének megfelelnünk, akkor válik majd zenés színházunk igazi színházzá. Természetesen addig is tisztelet a kivétenek: azoknak az előadásoknak, melyek - mint fentebb jeleztük - már ma is ennek jegyében születtek.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Koltai Tamás:
Tehetségtelen közönség?

Molnár Gál Péter:
A hattyú rejtélyes fölrepülése

Vágó Péter:
A natura és ami mögötte van

Kőröspataki Kiss Sándor:
Nincs mese

Hegedüs Géza:
A Déryné Zenés estjeiről

Földes Anna:
Színház és ifjúság

Márton Vera:
Vázlat Koncz Gáborról

Csik István:
Rendezte: Sándor János

Sziládi János:
A dolgos elme színháza

Köpeczi Bócz István: Festett arcok ikonográfiája

VÁGÓ PÉTER

Síppal, dobbal .. .

Sebő Ferenc irodalmi estje

A színpadon hangszerek. Nagydob, térd közé szorítható cserépdobok, bőgő, gitárok, hegedűk, tekerőlant, okarina, törökssíp, klarinét. A színpad előtt közvetlenül, a nézőtértől csak kissé elkülönítve: széksor.

Sebő Ferenc és Halmos Béla csángó népballadával kezdi a műsort. Összezárt lábbal, szinte vigyázzban állva mondják-énekelik a verset. Arcuk mozdulatlan, testük is. Csak a vers a fontos s a zene. Örömtelien alázatos magatartás ez. Nem „visszafogott", nem „eszköztelen", nem „fojtott" és nem „fűtött", de nem is „oldott" vagy „felszabadult". Csak természetes, magától értetődő és igaz.

Benépesül a színpad. Fiatalemberek hangszereket vesznek a kezükbe, más fiatalemberek s egy fiatal lány - a versmondók - leülnek a színpad lépcsőire, szemben a közönséggel. Felhangzik a széki lassú: „Elmegyek, elmegyek ..." Ezután a színészek leülnek a színpad felé fordított székekre. Tágas, nehézkes jószágok ezek a székek, repülőüléshez hasonló, magas támlával. Ilyeneken ül a közönség is, a színészek szinte eltűnnek a nézők szeme elől, most ők az első sorban ülő nézők. Hátra-hátrafordulva, esetleg feltérdelve, a támlára támaszkodva mondják el rövid szövegüket, a versek bevezető sorait; egyszerre szereplői, nézői és hallgatói az előadásnak.

Ez a megoldás, noha technikai kényszerűségből veszi eredetét - a színészek jelenléte a színpadon, szöveg híján többnyire funkció nélküli lenne vagy legalábbis keresetten „közreműködő" - mégis lényegesen több puszta formai keretnél.

Megvalósítja azt, amit sok kísérlet csak elkezdeni tudott; a közönség valóban résztvevője lesz az előadásnak. Épp oly természetességgel válik azzá, mint amilyen természetességgel erre lehetőséget nyújtanak számára. Ez az elő-adás oly módon válik élővé, ott és akkor megszületetté, ahogyan egy zenemű szólal meg esetenként ugyanannak a partitúrának alapján azonosan, de mégis más-ként. Tudatos formálás és természetes könnyedség egymást feltételező és egymást támogató nagyszerű együttese ez. A rendet szülő szabadság szép példája. A Duna menti népek - bolgár, román, szlovák, székely - költészetébe ágyazottan hangzanak el a Sebő által megzenésített, énekelt versek. A színészek a versek pár sorát mondják el, mintegy bevezetés-ként, aztán bekapcsolódnak az éneklés-be, zenélésbe is.

Helyesebben nem is kell bekapcsolódniuk, a kapcsolat az első perctől kezdve létezik. Csupán intenzitása változik a versek természete szerint. „Adjon az Isten szerencsét, szerelmet, forró kemencét, üres vékámba gabonát, árva kezem-be parolát." Nagy László nyitja a sort. *A Himnusz minden időben, Az én szívem játszik, Az ördög hárfái s* a *Köd-konda támadt rétemre* következnek ez-után. Ezeket a verseket csak Sebő énekli. Az öt színész: Bajcsay Mária, Kristóf Tibor, Jeney István, Jordán Tamás és Zala Márk itt közönségként ülnek helyükön, miután a bevezető sorokat elmondták.

Weöres Sándor dalainál és Kis Benedek *Csiga, csiga, facsiga* című versénél viszont felállnak helyükről, s a nézők-kel szembefordulva éneklik a *Sej, haj, folyóba, sok a hal valóba* kezdetű dalt. A költő stílusát kitűnően érzékelő Jordán Tamás a hegedű hátán húzogatja ritmusra a vonót. Újabb Weöres-dalok következnek: *Tereget a szél, őszi éjjel, Ugró-táncot jókedvemből.* Dobok, sípok szólnak (Sebőn és Halmoson kívül még két zenész működik közre: Koltay Gergely és Nagy Sándor), mindenki a színpadon; tapsol, játszik vagy énekel. A legutolsó Weöres-dalnál a tekerőlant is belép, dudaszerű, érdes hangzásával azt a rusztikus hangulatot teremtve meg, amelyről Sárosi Bálint így ír: „A paraszti hangzásideál ma is az egyenletes, nem túl magas, nem túl mély, egészséges, erős hang."

Éri Péter, magas, hanyag tartású, hosszú hajú, metszett arcélű fiatalember román hajdútáncot jár - korábban dobolt és bőgőzött -, bal kezével a sudár termetű Bajcsay Máriára támaszkodva. Tánca mentes minden önmutogatástól. Hosszú karja, lába nyugalmi állapotban esetlennek is mondható. De a mozgása lebilincselően egyedi, sajátos. Két szép ember a színpadon. Talán egy percig, ha tart az egész.

József Attilával zárja a műsort Sebő. Előbb *a Gyöngy,* majd a *Klárisok* című vers, s az *Indiában...* kezdetű gyönyörű dal, talán a legszebb valamennyi szer zeménye között. Végül a kirobbanó erővel elénekelt *A világ, ha elbujdostat* című költemény, amelyet olyan felszabadult dühvel adtak elő, hogy a zsúfolt nézőtér majd szétdobta a termet. A húsz-éves költő Szegeden írott verse olyan program, amelyet csak ő, de ő is csak húszévesen fogalmazhatott meg így:

„A világ, ha elbujdostat,
Csak visszahív harangozni.
Elbujdosott harangozó Csak
visszajön harangozni.

Ha visszajön meg is bánja,
Elbúcsúztat harangszóval. De
ha tűz van megint jöhet,
Megint jöhet harangszóval.

Aztán egyszer nagy ünnepkor
Mikor keresik halálra,
Visszajön még harangozni,
Harangozni, de halálra."

Nem kritikát írtam. Halvány kísérletet tettem, hogy közvetítsek egy élményt, amelyben részem volt. Tartalmában és formájában egyaránt forradalmi előadás született. Vagy talán még helyesebben: forradalmi műfaj.

Sebő Ferenc: Síppal, dobbal, nádi hegedűvel (Huszonötödik Színház).

Szereplők: Halmos Béla, Sebő Ferenc, Bajcsay Mária, Berek Kati, Éri Péter, Jeney István, Jobba Gabi, Jordán Tamás, Koltay Gergely, Kristóf Tibor, Nagy Sándor, Zala Márk,

LUKA PAVLOVIC*

Estéről estére

Budapesti színházi krónika

Két évvel ezelőtt, a Jugoszláv Kis és Kísérleti Színházak Fesztiválján (melyet immár tizenkét esztendeje március végén - április elején rendeznek Szarajevóban) alkalmam volt megtekinteni a magyar művészek két előadását. Ez volt egyúttal első találkozásom is a magyar szín-házzal. Sajnálatos, hogy csak az első, mert mindkét előadás (az egyik a budapesti Thália Színház, a másik a miskolci Nemzeti Színház produkciója) a magyar színészek kivételes lehetőségeiről és alkotóerejéről, izgalmas rendezői megoldásokról és magasszintű mesterségbeli tudásról tett tanúságot.

Most alkalom nyílt arra, hogy tizenöt napos budapesti tartózkodásom alatt számos előadást láthassak, amelyek a szomszéd ország fővárosának színházi helyzetéről, áramlatairól és eredményeiről nyert első értesüléseimet kiegészítették. Megpróbálom tehát, hogy benyomásaimat színházi krónikában közreadjam.

A Ramajána a Thália Színházban

Az volt a benyomásom (s ezt egyrészt igazolja a kivételesen hatásos színpad, a színészi játék koreográfiai kísérletei, valamint az illusztratív színpadi zene is), hogy a rendezés nem bocsátkozott semmilyen kísérletező kalandba, mindent a látványosságnak vetett alá. Ezért is úgy tűnt, hogy az előadás uralkodó fővonala az egzotikum és az egzotikus folklór. Meg kell hagyni, a szereplők java része hivatástudattal oldotta meg színészi feladatát, de - bizonyára önhibájukon kívül - egy szabványos, hogy ne mondjam, konvencionális színházi vállalkozásnak váltak részeseivé, amely természetesen nem sokáig marad meg emlékezetünkben.

Egy őrült naplója

Akik Budapest színházi életét jól ismerik, az újabb színpadi produkciók sokaságából tétovázás nélkül minden vendégnek javasolják: látogasson el a Pesti Színházba, ahol egy csodálatos erejű színész, Darvas Iván kelti életre a színpadon Gogol *Egy őrült naplóját*. Egy színészről van tehát szó, aki teljes két órán át tárja fel a szobájának terébe, vagy inkább lelkületének sötét zugaiba bezárt Popriscsin helyzetét és hangulatait.

Darvas Iván megjelenése első pillanatától, ahogyan először áthalad a színen, az utcát idéző térben, megsejteti kivé-teles színészi erejét. S az előadás során Darvas játékának varázsa nőttön-nőtt, amint Popriscsin személyiségének rétegei mind bonyolultabban rakódtak egymásra. Az árnyalati fokozások, az arcjáték és a mozdulat elképzelhetetlenül széles skáláján jelent meg Darvas Popriscsinje, mint a remekbe szabott irodalmi anyag teljes értékű színpadi mása. Aligha volt olyan tárgy a színpadon, amely Darvas birtokában ne vált volna élővé, teljessé, tevékennyé. Darvas mindig másként, más módon hegyezte ki tollát, hogy papírra vesse Popriscsin lucidus-holdkóros gondolatait, szavait! A tárgyak együtt éltek a színésszel, hogy helyükre visszatéve újból olyanná legyenek, mint amilyenek valójában: élettelenek és érdektelenek.

Gogol szavai még sohasem - vagy legalábbis ritkán - töltődtek meg a színpadi tolmácsolás ilyen gazdagságával! Meglehet, hogy e kísérletem Darvas Iván játékának leírására *az Egy őrült naplója* előadásában teljesen hiábavaló. Az ok egyszerű: az előadást s Darvast látni kell. Nem lehet korlátok közé szorított, szűkszavú krónikában megírni.

Csárdáskirálynő

Mintha sohasem múlna el Kálmán Imre ideje! Igaz, erre a kinyilatkoztatásra nincs is nagyon jogom. Az operett mű-faját nemigen ismerem, nem is szeretem. A fentebbi kijelentés jogosságára a budapesti közönség nyújt bizonyítékot, amelynek a *Csárdáskirálynő* egyfajta ünnepélyt jelent.

Be kell vallanom, engem is magával sodort az egész nézőteret uraló hangulat. Amikor a színen megjelent Latabár Kálmán, aki szemmel láthatólag a közönség kedvence, magam is tapsolni kezdtem. És később is, a táncos-énekes betét-számok ismétlésekor. A legelragadóbb talán Németh Sándor, a ragyogó táncos-komikus játéka volt, aki sikeresen ellen-állt az operettklisének, s a közönséggel való kapcsolatteremtés olcsó, triviális módszerének egyaránt.

Bizonyos, hogy ez az előadás is tanulságos, legalábbis azok számára, akik nem rokonszenveznek különösebben az operettel, és akik nem nézik túl gyakran: rámutat a szereplők mesterségbeli tudására és a közönség - számomra érthetetlen - nagy szeretetére az opera és a dráma között elhelyezkedő színpadi műfaj iránt. A tanulság világos: nem kell a közönséget megfosztani semmi olyantól, amely szorosan hozzátartozik érdeklődési köréhez.

Nem tartom elképzelhetetlennek, hogy a fiatal Szilviát kettős szereposztásában játszó színésznők közül az egyik érett Cecíliaként fogadja majd a közönség tapsviharát. Hiszen *a* Csárdáskirálynőnek úgy látszik, biztosítva van hosszú és gondtalan színpadi élete.

A kékszakállú herceg vára, A fából faragott királyfi és A csodálatos mandarin

Valóságos bűn elmulasztani ezt az előadást az Operában, amely Bartók Béla csodálatos zenéjének jegyében fogant.

Természetesen nem beszélek most az opera és a két balett zenéjéről. Szívesebben tennék említést inkább egy kizárólag színházi elemről - Forray Gábor díszletéről. A kékszakállú herceg várában színpadi hatás elementáris. A fából faragott királyfiban a legtisztább formákban jelentkezik a tér egységes, poétikus látomása. *A csodálatos mandarinban* lenyűgözően hat a nagyváros sok-sok formája s vonásainak szintézise. A díszlettervező kimeríthetetlen invenciója, bárorr különböző kiadásban, a magyar színházi szcenika nagy hagyományáról, példás iskolázottságáról és kiművelt ízléséről tanúskodik.

A holdbéli csónakos

E darab esetében kiderült, hogy egy ismeretlen nyelv milyen áthidalhatatlan akadályt jelenthet. Feltételezem, hogy a szerző (Weöres Sándor) törekvése arra irányult, hogy valóságos és valóság felett térben különleges, nem konvencionális történetet mondjon el. Bevallom, nem voltam képes megérteni az előadás lényegét, jóllehet a hazai közönség kivételes fegyelemmel és forró, spontán reagálással kísérte a Thália Színház előadását.

Bűnöm, hogy szokásom ellenére az előadás második részében eltávoztam, mi után tudatában voltam: lehetetlen, hogy bármilyen módon behatoljak a mű sajátos szövetébe.

* A szerző jugoszláv színikritikus, a Szarajevóban megjelenő Odjek című hetilap főszerkesztője.

Kálmán Imre: Csárdáskirálynő (Operettszínház), Honthy Hanna

Lehoczky Zsuzsa és Németh Sándor

Mózes

A magyar drámairodalom klasszikusa, Madách Imre nem tűnik el - jogosan és indokoltan - a budapesti színpadokról (sajnos, nem volt alkalmam *Az ember tragédiája* előadását ugyanitt, a Nemzeti Színházban megtekinteni).

Nem beszélek részletesen a rendkívül funkcionális díszletről, csak annyit, hogy Varga Mátyás egyedülálló módon nyújtja a rendező, Marton Endre számára a lehetőségek egész sorát. A hatás elsősorban a tömegjelenetekben érvényesült. Bővebben szólnék a klasszikus mű színpadi megvalósításának modern rendezői felfogásáról.

A megnemesített pátoszú Mózes előadásán a belső ritmusok zenei elrendezésre vallanak. Az együttes jelenetek megoldása kiváló. A rendezés finom, koreografikus mozgást tett lehetővé az elő-adás minden résztvevőjének. A kulcs-jelenetekben a statiszták mozgatásának pontos megtervezése a színpadi cselek-vés látszólagos eltűnését és a szöveg kel-lő érvényesülését eredményezte. *Egyszó*val: rendezőileg míves előadás, melyben kifejezésre jut a jó ízlés, a mérték-tartás és a rendkívüli színészi teljesítmény. E homogén együttesből mégis ki kell emelni Sinkovits Imre, Kohut Magda, Csernus Mariann és Sinkó László, a magasszintű magyar színésziskola e ragyogó képviselőinek alakítását.

West Side Story

A már klasszikussá vált musical iránti érdeklődés igen érthető, és nemcsak a látványos amerikai film miatt. Vajon az érthető pillanatnyi indiszpozíció vagy a tartós és túlzott igénybevétel okozta-e, titok marad számomra, de tény, hogy a Fővárosi Operettszínháznak ez az előadása nem mutatta a magyar színművészek legjobb képességeit. Bár sejthető volt még a korábbi tömörség s az érdekes rendezői elgondolás (amely szemmel láthatóan az ilyen típusú színház legjobb eredményein alapul), ám ez nem volt elég a kedvező összbenyomáshoz. Talán egyedül Németh Sándornak sikerült energiával és veleszületett bájjal feledtetnie az előadás gyengéit.

Svejk

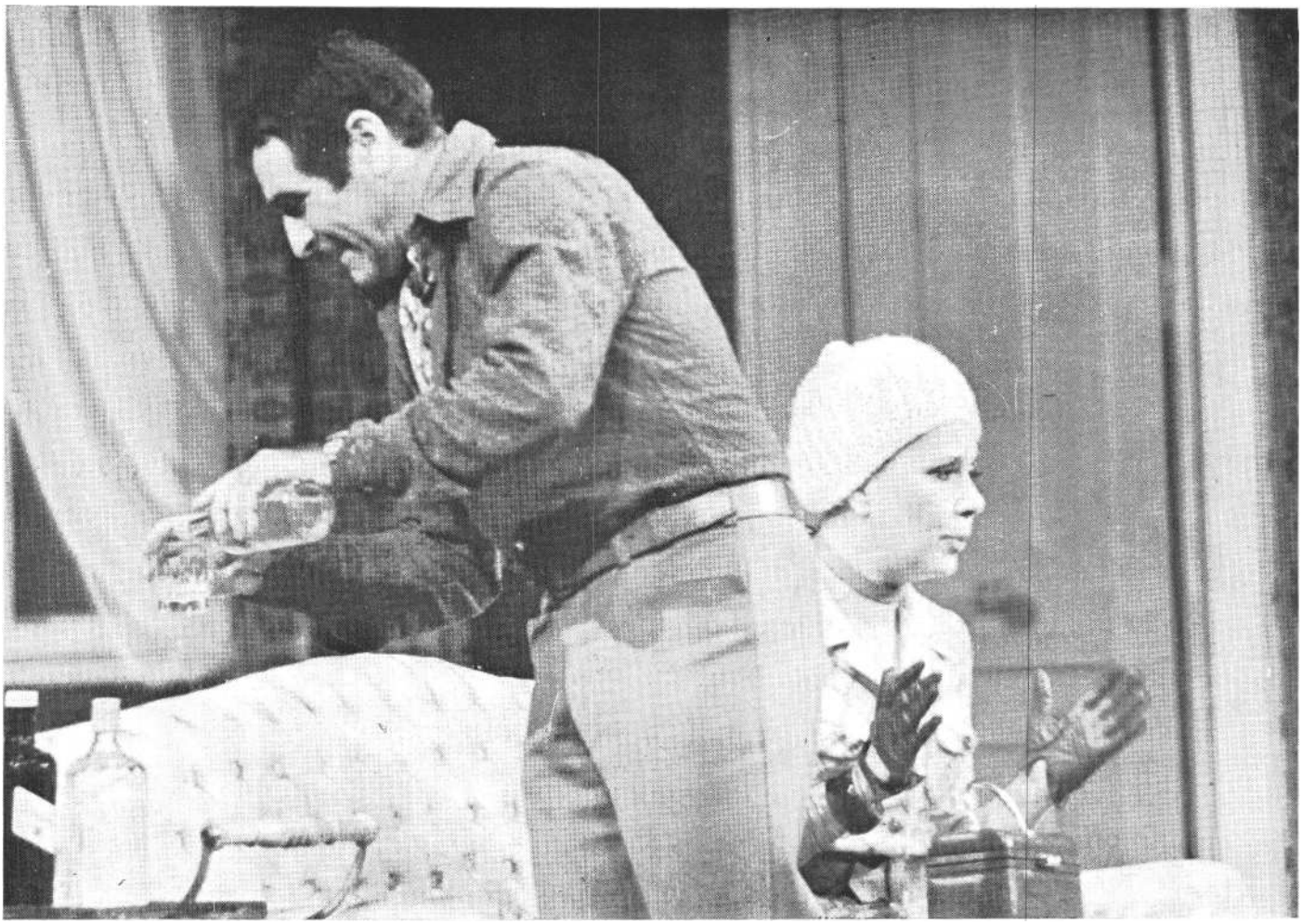
Hasek Svejkje, századunk remekbe sikerült tragikus-groteszk figurája a kitűnő színész, Bodrogi Gyula személyében még egy megszemélyesítőjére talált. Bodrogi, aki a József Attila Színház számára szín-padra alkalmazta a regényt, a legtöbb gondot a címszerepre - saját magára fordította.

Az előadás a népies színház érdekes körvonalait mutatja az *egyes* helyzetek képzeletgazdag megoldásával. Kár, hogy a rendező, Kerényi Imre a jó indítás után az előadás további sorsát két kedélyes szereplőre, Bodrogi Gyulára és Horváth Gyulára bízta. Utóbbi Katz szerepében az olcsó, bár hatásos „gag"-ek ellenére is tartósabban emlékezetünkben marad.

Mindent a kertbe!

Albee darabját rafinált előadásban játsszák a Katona József Színházban. Szándékosan édeskésnek tetsző díszletben, jó színészgárdával, melyben a legtöbb szuggesztivitás Avar Istváné, aki rendkívüli biztonsággal és pontos mozdulatokkal dolgozó, kiváló színész. Igen közel áll hozzá Sinkó László: biztonság, fiatalos lendülettel párosuló érett mesterségbeli tudás jellemzi. A bájos Törőcsik Mari az Avarral *közös* jelenetekben nem érte el partnere expresszivitását, különösen a családi „párharcok" ellenpontozott, többrétegű helyzeteiben. Egyébként pedig kivételes színpadi jelenség.

Babarczy László rendezői munkája a helyzetek finom, árnyalt átérzéséről tanúskodik, a hatásvadászatra és az erőszakolt túljátszásra törekvés nélkül. Az elő-adás második része is megőrizte a kellő mértéket és ízlést, bár úgy tűnik, bizonyos finomítás nem válna a hátrányára,



Neil **Simon: Hotel Plaza** (Vígszínház). **Bárdy György** (Jesse Kiplinger) és Ruttkai Éva (Muriel Tata) **(Ikládv** László felvételei)

sőt minden bizonnyal valódi albee-i színezettel gazdagítaná: azzal az iróniával vagy éppen öniróniával, mellyel az író meghatározza a polgári mentalitáshoz való viszonyát.

A bűnbeesés után

Ezt az előadást magam kívántam látni, leginkább talán kötelességtudó tiszteletből Zoran Radmilovic ragyogó Quentinje iránt. De azért is, mert Miller e darabját még néhány európai színpadon volt alkalmam megtekinteni. Így jó lehetőségem adódott az összehasonlításra.

Úgy tűnt, hogy a rendező, Marton Endre túlságos hangsúlyt adott olyan momentumoknak, amelyek nem egyedüli fontosságúak Miller e művének szín-padi tolmácsolásában. Az élesen hang-súlyozott McCarthy-féle antikommunista hisztéria, amelyet a műben épp csak említenek, jóllehet egyes jelenetekben igen hangsúlyosan - itt az egész előadást más alapokra helyezte. Talán szélesebb körű vita tárgya lehetne, hogy A *bűnbeesés után* mennyire egy ember és az őt körül-vevő többiek drámája, mennyiben Maggie drámája, amely csakis az amerikai társadalomban lehetséges, és menynyiben határozzák meg (ahogyan e rendezés értelmezi) elsődlegesen politikai körülmények, amelyekben *emberi drámák is* előfordulhatnak. Az a benyomásom támadt, hogy Holga fellépése is túl-ságosan telített történelmi-politikai implikációkkal, a koncentrációs tábor vizuálisan hangsúlyozott tornyával, amely mellett Holga és Quentin viszonyának időnkénti lírai mozzanatai csaknem teljesen eltűntek. Az előadás többi problémájának megoldása igen korrekt, olyan-formán, ahogyan azt maga az író is el-képzelte.

Quentin nem tetszett. Az előadás után felvilágosítottak, hogy aznap este nem az a színész játszott, aki - mint mondják - jól alakítja ezt az igen összetett szerepet. Bessenyei Ferenc sajnos sem fizikumával, sem megfelelő színészi kifejezőerővel nem tudott eleget tenni a szerep kö-vetelményeinek. A narratív részekben és még inkább a partnerekkel való kapcso-latában merevnek, száraznak hatott, úgy látszott, mintha csak a párbeszédek me-morizálására, a szóáradatok leküzdésére összpontosítana, figyelmen kívül hagyta a dialógusok hajlékonyságát, árnyalatait, hőfokingadozásait.

Váradi Hédi Maggie-alakításából hiányzott a kotnyeleskedő, nehezen ma-gyarázható, bolondos-naiv, spontán jelleg. Így ez a Maggie túlságosan is hízelkedő, racionális és majdhogynem egy-színű.

Kohut Magda Luise-ja, Csernus Mariann Holgája és Gáti József Lou-ja - erőteljes alakítások.

Fényes szelek

Jancsó Miklósról csak annyit tudtam, hogy a fiatalabb filmrendező-nemzedékhez tartozik, s egyik filmje alapján, mi-ként sokan, én is levontam a következtetést, hogy tehetségesen kutatja az új tar-talmi és vizuális értékeket, amelyek kétségtelenül hozzájárultak a magyar film világhírnevéhez.

A Huszonötödik Színház nem minden-napi, nem konvencionális előadása - mint mondták - szintén egy Jancsó-film alapján készült, mely a fiatal nemzedékek helyét és metamorfózisát tárgyalja a felszabadulás utáni időszakban, az eszmei harcokat és a forradalom értelmezését. A filmet, amelyről csupa ellenkező véleményt hallottam, sajnos nem állt módomban megtekinteni, de azért láttam ezt az előadást, amely, feltételezem, megtartotta forrása, a film minden lényeges jegyét.

Rögvest hozzáteszem: az előadás igen láthatóan a rituális színház - a modern világszínházban igencsak meghonosodott törekvés - terében mozog. *A Fényes szelek e* sajátosság által élesen kiválik a budapesti színházak jelenlegi produkciói

közül, új törekvéseket és formai kifejezésmódot jelezve. Ilyenformán a modern magyar színházat tekintve Jancsó úttörő vállalkozása igen dicséretes.

Ez azonban mégiscsak az egyik oldal. E vállalkozás néhány kedvezőtlen tényt is feltárt. Legelőször is: az előadás sorsa a fiatal szereplőkön áll vagy bukik, akik közül sokan nem rendelkeznek sem kellő szakmai felkészültséggel, sem pedig színpadi tapasztalattal. Ezek pedig feltétlenül szükségesek lennének az eszmei és ideológiai folyamatok hatékonyabb ábrázolásához.

Az volt a benyomásom, hogy e fiatal emberek (alig mondhatom, hogy színészek, hiszen sokan az amatőrjáték szintjén állnak), a jelen nagy kérdéseit tolmácsolják ugyan (forradalom, kommunizmus stb.), de nincsenek teljesen tudatában annak, hogy mi mindenről vitáznak. És annak sem, hogy a rendezés egy „automatikus" színház harapófogójába szorítja őket, s láthatóan nem mások, mint irányított bábuk, melyek ugyanúgy mondják ki a szavakat, mint ahogy ritmikus mozdulataikat és játékukat is végzik, nem értve meg azokat a maguk teljességében. Ezáltal részben meghamisítódik az ilyen jellegű színház mélyebb funkciója. Mert az elkötelezett színházban, legyen bár formája szerint rituális, az egyénnek is mélységesen és a végsőkig elkötelezettnek, az eszmék őszinte részesének és szószólójának kell lennie, nemcsak résztvevőnek a játékban. Úgy látszik, végül is a fiatal szereplők mindent játékként fogtak fel, s időnkénti mosolyaikról nem tudtam biztosan: szándékosak-e vagy pedig véletlenek. Az előbbi mindenképpen lesújtó lenne, tekintettel az előadás eszmei lényegére. Az utóbbi igencsak megerősítené benyomásaimat a lényeg meg nem értését illetően.

Az előadás vizualitása nagyban alátámasztja Jancsó alapvető filmes elhivatottságát, valamint a kitartás maximumát, amellyel a rendező a fiatal együttest a játékfegyelem irigylésre méltó fokáig vezette. E nélkül a rituális színházat nem lehetne megvalósítani.

Hotel Plaza

Ezt a komédiát Ruttkai Éva, az ismert színésznő háromszoros jelenléte ékesíti - három különböző szerepben három érdekes figurát állít színpadra, olyan könnyedséggel, nagyvonalúsággal, szuggesztivitással, ami ellenállhatatlanul magával ragadja a Vígszínház közönségét.

Egy másik kitűnő színész, Bárdy György olyan elementáris, mint amilyen rafinált. Egy jeles esztrádkomikus: Feleki Kamill. Egyébként szabványelőadás, amelynek minden összetevője is szabványos, mondhatnám, a végsőkig konvencionális.

La Mancha lovagja

Még egyszer látni akartam Darvas Ivánt (sajnálom, hogy nem láthattam Schisgal *Szerelem,* ó! című komédiájában). A Fővárosi Operettszínház előadása mindent összevetve több, mint korrekt, sőt, oly-kor nagyon is impresszív. A díszletet és a jelmezeket tekintve csaknem naturalista keretbe ágyazott produkció két dominánsa: Darvas Iván és a szellemesen megoldott tömegjelenetek.

Darvas talán nem is rendelkezik azzal a hangvolumennel, amelyet a szerep szerint elvárunk. Hangjának világos tónusa, mondhatnánk nem Wassermann és Leigh tragikomikusan groteszk figurájához való. És mégis, Darvas mintha mindezt áthidalná színészegyéniségével, a legnemesebb matériájú művészek szuggesztivitásával. Játékának sugárzása árnyékba borítja minden elmélkedésünket Don Quijote - La Mancha lovagja - egyéb lehetséges arculatairól. Az énekes jelenetekben megtalálta a módját azoknak a vibráló, tragédiai hangszíneknek, amelyek az egész előadás alapvető atmoszféráját adták.

A tömegjeleneteken látszott a koreográfus szakértő keze, s dolgát minden bizonnyal könnyebbé tette az, hogy magas szintű mesterségbeli tudással, szakmai felkészültséggel rendelkező, jó színészekkel dolgozott.

Az előadás sikeréhez hozzájárult még Kútvölgyi Erzsi, mint graciőz Aldonza és Maros Gábor, a joviális Sancho.

Mindemellett hátra van még egy kérdés: *a La Mancha lovagját* miért az Operettszínházban játsszák, mikor ez valahol a musical és a zenedráma kényes határán levő, *másmilyen* színház?! Úgy tetszik, hogy a közönségnek is, amely már megszokta e színpadon a klasszikus operettet, hasonló bizonytalan érzése támadt. Egyszerűen nincs lehetősége újráztatni az egyes számokat, miként például *a* Csárdáskirálynőben. Mert hiszen Darvas és Latabár két különböző műfaj - igaz?

Rosencrantz és Guildenstern halott

Nem vagyok az ilyen drámai szövegek híve. Stoppard iróniája erőszakolt póz-nak tűnik s csak arra szolgál, hogy lehetővé tegye a shakespeare-i téma kötetlen variációs játékát. Ezért nézzék el, amiért erről az (egyébként nagyon jó, ügyesen felépített, érdekes díszlettel és kitűnő jelmezekkel rendezett) előadásról nem bocsátkozom bővebb fejtegetésekbe.

Csak egy megjegyzés: Sinkovits Imre és Avar István a közös színpadi jelenléteket „átjátszással" könnyítette meg az egyes jelenetekben, talán ilyenformán csiholva ki a közönség időnkénti spontán reagálását. Ilyen kiforrott, tapasztalt színészeknek nem lenne szabad személyes varázsuk és szerepeik komédiázó ha tárán túllépniük.

*

Íme, 1971. december első felének budapesti színházi krónikája. A krónika mindenképp szubjektív és hiányos.

Szubjektív, mert általános. Egyes benyomásaimnak határt szabtak a nyelvi korlátok, talán a színház másmilyen értelmezése, s az elkerülhetetlen összehasonlítás azzal a színházi közeggel, amelynek magam részese vagyok. És hiányos -- mert még sok előadást nem láttam. Madách: *Az ember tragédiája,* Madách-Keresztury: *Csák végnapjai,* Csehov: *Ivanov,* Shakespeare: *Rómeó és Júlia,* Sarkadi Imre: *Ház a város mellett,* Illyés: *Bölcsek a fán,* Peter Weiss: *A luzitán szörny, Fevershami Arden,* Szophoklész: *Oidipusz király,* Arthur Miller: *Alku,* Lorca: *Donna Rosita,* Molière: *A mizantróp,* Achard: *A bolond lány,* Hubay Miklós: *Álomfejtés, a Kalevala* stb. A felsorolással a budapesti színházak arculatát és pillanatnyi orientációját próbálom teljessé tenni.

Legvégül: hadd fejezzem ki határtalan bámulatomat az estéről estére megtelt nézőterek láttán. Milyen ragyogó impulzus ez a színészeknek és minden szín-házi embernek, akik számára a félig üres nézőtér valószínűleg a hivatás gondjai-nak legszomorúbb felismerését jelenti!

(Vujicsics Marietta fordítása)

arcok és maszkok

Uttaganga : Pogány Judit

Aranyruha, aranysapka, kicsiny termet, babaarc: így jelenik meg Uttaganga királykisasszony a kaposvári színház színpadán Weöres Sándor: *Szent György és a Sárkány* című tragikomédiájában. Valóságos babaarca van, mint a pufók arcú, túl domború homlokú, bájosan buta bőgőbabáknak. A loknis hajú öltöztethető-vetkőztethető játékok festett arca, merev és változatlan üres szépsége már-már beteges, bamba elégedettséget és tompaságot sugároz. Egy tárgy, egy gyerekszobakellék, gyári játék hatását kelti a színész-nő ebben a szerepben. Némán és ostoba méltósággal trónol. Valósággal azt az érzést keltve, hogy saját akarata nincsen is, nem tudna magától fölkelni vagy elmozdulni a helyéről, mások mozgatják, mások vetkőztetik, mások etetik, mások adják meg neki a formális tiszteletet, mások gondolkodnak és éreznek helyette.

Uttaganga állapotának meghatározásához latin szavak kínálkoznak, orvosi kifejezések, elmekórtani elnevezések, de a klinikai kórleírásnál lényegesebb most, hogy magatartása, színpadi viselkedése nem csak őt magát jellemzi, hanem őseit is megjeleníti, az uralkodói családfa császári apukái és dédanyukái, az uralkodás módja és a hatalomba kapaszkodás mód-szerei, családtörténetük egészségtelen el-zártsága, paloták falai mögött folyó szellőzetlensége is megjelenik a színpadon Uttaganga királykisasszony személyében.

Annyira elbutult, emberalatti bábu itt a színpadon Uttaganga, hogy a domború homloka mögötti éjsötét nemcsak őt magát jellemzi, hanem őseit is és ősei hatalmát. Hülyét szül a zsarnok, hogy a hülye zsarnokoskodhassék az egészségesek és épeszűek fölött.

Amikor a császári alvóbaba-trónörökösikisasszony megszólal, csak erősödik a nézők érzése, hogy nem hús-vér emberi lénnyel, hanem egy gonosz varázsló megelevenítette játékszobai tárggyal van dolgunk. Magas és hajlítás nélküli fejhangon szólal meg a baba, éles és kemény hangon, mintha a mellébe helyezett sípoló készülék sipogna. Nem a kényeskedő színésznősipegés ez, hanem nagyon tervszerűen és céltudatosan alkalmazott mesehang. Ha megjelenésében olyan ez a színpadi Uttaganga, mintha Fellini *Satyricon*-jából keveredett volna elő, hangja csak fokozza az álomszerűséget. S ami-kor csipogva-sipogva kiszalad a tarka színfalak mögé, hangja messziről és gépies ismétlődésekkel hallatszik, olyanná válván, mint gyerekek kezében sipíttatott, bádoglemezből készült, vásári béka.

Uttagangát kimentik a Sárkány karmaiból. Uttaganga trónra kerül. De Uttagangát nem érdekli semmi és nem ért meg semmit a változásokból. Amint trónján ül a népe előtt, egyszer csak fészkelődni kezd. Arca mozdulatlan, de alsó-teste izeg-mozog. Szoknyáját gyűri a combjai közé. Meg is szólal az új császári fenség: *„Pipilni kell"*. Bardanes miniszter továbbra is nagy hangon szónokol az új uralkodó bölcsességéről, de már nevetséges a helyzet menthetetlenül. Egy uralkodó, aki magán sem képes uralkodni!

„Más ajakról szemérmetlenség volna, durvaság - szavalja a helyzetet mentegetendő Bardanes -, *de ő, a kristály-keblű gyermek-asszony, míg teste földön, lelke mennyben él, nem mondhatná más szókkal teljesebben és egyszerűbben: mily megindulást fakasztott lényében szent* György *vezér."* Más színészi ajakról - kaphatnánk föl mi is a szót - szemérmetlenség volna vagy durva élc, de Pogány Judit megvalósításában nem a vicc a fontos, hanem a helyzet gondolata, groteszk tartalmassága.

Katonái magukkal ragadják a kínlódó királykisasszonyt, és vonszolják protokolláris útján., ő azonban belekapaszkodik egy rácsba, és kicsúszik tárgyként kezeik közül. Azok továbbmennek. Ő ottmarad. Leguggol a földre. Arcán mosoly hengeredik szét, boldog és bamba elégedettségnél több. Uttaganga most vált emberré, most érvényesítette életében először a saját akaratát - ha ilyen kis dologban is -, és arcát most már nem tompán elégedettnek, hanem boldognak látjuk. Annyi hamis *szó* és annyi duplafenekű cselekedet, annyi embertelen törekvés és *számító* kapcsolat között Uttaganga cselekvése természetes és őszinte. A királykisasszony lázadt fel a hamis rend, a rendetlenséget takaró tekintély, a zavarosságot leplező méltóság és a tisztességtelenséget tartalmazó tisztesség ellen. Mintha a természetes élet visszatarthatatlanságának diadaléneke volna ez a piciny cselekvés, amiben kicsúfol minden hamis merevséget, minden természetellenes rendet.

M. G. P.

SAÁD KATALIN

A takarítónő: Tábori Nóra

A kórház sajátos atmoszférájának megteremtéséhez a takarítónő alakja éppúgy hozzátartozhat, mint a nővéréké, a betegeké, vagy akár a főorvosé. Gyurkovics Tibor Pesti Színházban bemutatott *Nagyvizit* című tragikomédiájában azonban Máriának, a takarítónőnek nincs különösebb köze a „cselekményhez" - legalább-is hagyományos színpadi fogalmaink szerint -, s így nagyon is megvolt annak a veszélye, hogy a Máriát alakító színész megjelenése mulatságos, de minden funkciót nélkülöző színfolttá zsugorodjék. Hogy ennek épp az ellenkezője történt, az Kapás Dezső rendezői instrukcióinak is, de mindenekelőtt 'Tábori Nóra színészi remeklésének köszönhető.

Tábori Nórától már sok szépen, korrektül megoldott jellemalakítást láthattunk, meggyőződhettünk róla, hogy ügyesen táplálkozik az emberi típusok, apró magatartásbeli gesztusok megfigyeléséből, hogy finom érzékkel groteszkké is képes hangolni játékát. Mária, a takarítónő szerepében azonban, úgy tűnik, messze túlnőtt eddigi szerepmegoldásain. Pedig itt is azzal indít, hogy „jellemez". S az alaknak megfelelően harsány, felnagyított, sőt olykor közönséges vonásokkal. Takarítófelszereléseivel berobban a színre: a valóságban nem „berobban", hanem kétszer végigvánszorog, majd magasról, unottan leejti a lapátot, másfél méterre maga elé hajítja a csupa lyuk felmosórongyot, partvisával csúfondáros takarítást rendez: seper, de a partvis alig érinti a földet; a mozdulataiból áradó unottság és lomhaság az, ami robbanásszerűen hat a nézőtéren! Nem hagy lélegzetvételnyi időt: mindent tud erről a takarítónőről, s a jellemzésére szolgáló gesztusok megkomponált ritmusa magával ragad. Ételt majszol, szeszt kortyint az üvegből, leül, átengedi a színteret a többi szereplőnek, de közben kipiszkálja körmei alól a piszkot, s kézfejével finoman, úrinős könnyedséggel lelehessenti kötényéről a rákerülő koszt. Megpiszkálja az orrát feláll, cigarettára gyújt, rárak néhány edényt a tálcára, újra leül; az egyik beteg sót kér, ő gumikesztyűs

Tábori Nóra Gyurkovics Tibor Nagyvizit című tragikomédiájában (Pesti Színház) (Iklády felv.)

kezével a lehető legundorítóbb hatást keltve szolgálatkészen megsózza a húst.

Tábori pontosan és tudatosan építi fel a szerepen belüli cselekvéssort. Játékában mégsem ez a remeklés, hanem, hogy azt is tudja, mikor kell felhagynia e cselekvésekkel, mikor kell megtörnie az ívet, mert beteltünk vele, s minden további naturalisztikus takarítónős gesztus magamutogatássá válna. Abbahagyja, de ez az abbahagyás is építkezés.

A játék második fele teljességgel ellenpontozása az elsőnek. Jelen van - de valószínűtlen, azaz a játék reális szintjén funkciótlan jelenléttel. Mi indokolja, hogy ott üljön végig a színen a második részben? Hogy tudja színészi jelen-léttel igazolni ezt az ücsörgést? Tábori Nóra itt már nem egy valódi takarítónő sűrített torzképe, s a játék alakjaival való reális kapcsolatának irreális változatát is fel-felvillantja, mintegy kötéltáncba kezd a realitás-irrealitás határmezsgyéjén.

Itt úgy érezzük már: stílusteremtő ereje van. Ő találja meg azt a groteszk hangnemet, azt a különös, bizarr írói életszemléletet, mely ott lebeg e dráma valósága fölött. A haldoklók az élőkbe kapaszkodnak - s az élők a haldoklókba. Az ő Máriáját, minden fölényessége ellenére, ez a kórtermi „társadalom" élteti. Láthatatlan rezzenéseivel, idegeivel kapcsolódik hozzá, táplálkozik belőle. A színésznő - egyre teljesebb önfeladással - el is tűnik szemünk elől. Csak Máriát, a takarítónőt látjuk, ezt a jelentéktelenségében naggyá növő figurát. Tábori Nóra nem fél a nevetségességtől, a jelentéktelenségtől. Ez az a színészi odaadás, megsemmisülés, mely művészete legmagasabb csúcsaira emelheti a színészt.

BARTA ANDRÁS

Beszélgetés Köpeczi Bócz Istvánnal

- Az 1969-ben megjelent Színházi Kislexikonban a következőket olvashatjuk. önről: , .. festő és grafikusművész, színházi díszlet- és jelmeztervező. Tanulmányait az Iparművészeti, Képzőművészeti és Színművészeti Főiskolán, valamint a Tudományegyetem művészettörténeti szakán végezte. A felszabadulás után a Képzőművészeti és az Iparművészeti Főiskolán tanított. 1949-től több fővárosi színház tervezője volt. 1956 óta a Madách Színház tagja. Az Úttörő Színházban főként látványos mesejátékokat tervezett. Később Shakespeare, Molière, Goldoni színdarabjaihoz készített munkái a legjelentősebbek: Vízkereszt, Dandin György, A hazug. További tervezése; még Németh: A két Bolyai, Az áruló, Sarkadi: Elveszett paradicsom. Számos film és tévéjáték díszlet- és kosztümtervét készítette."

Ehhez, mint a legújabb értesülést, tegyük hozzá, hogy ez évben elnyerte a Noviszadon három évenként megrendezésre kerülő nemzetközi színpadművészeti kiállítás jelmeztervezési egyéni első díját. Gratulálunk és kérjük, mondja el, mivel pályázott, milyen volt a kiállítás mezőnye. Egyúttal kérjük, egészítse ki a Szín-házi Kislexikon rövid pályaképét olyan adatokkal, amelyek kimaradtak belőle vagy újkeletű események a munkásságában.

- Úgy olvastam ezt az „életrajzot", mint amikor magnóról hallgatom saját hangomat. Nem ismerek magamra. A valóság több is, kevesebb is. A kevesebb nem zavar, a több igen. Az egyetemi művészettörténeti tanulmányokat nem fejeztem be. Akkor már két művészeti főiskolán túl voltam, s ki akartam elégíteni az elméleti kíváncsiságomat is. De már mindent belülről, s organikus harmóniában láttam, s kicsit naivnak éreztem a bizonytalan, kívülről való tapogatózást. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a művészettörténet nem érdekelne már, sőt a legnagyobb örömöm a vele való foglalkozás. De már nem a könyvek mankójának segítségével, hanem a valóságban, amikor a Pantheon nem homályos diapozitív vetítés a meszelt falon (jobb sa-

rokban fiáker-kocsi, mert volt, aki így jegyezte meg a vizsgára a Pantheon képét), hanem megrendítő és lenyűgöző, bejárható, megtapogatható tércsoda. De azért a világért sem akarok hálátlan len-ni: a könyvektől nagyon sok szépet kaptam és kapok most is. Ami az újvidéki kitüntetést illeti, nagyon örültem és jólesett, különösen, hogy teljesen ismeretlen zsüritől jött, amelynek csak az számított, hogy mi van a falra feltéve. Különben ismerem a kitüntetések és díjak természetrajzát.

– *A díszlet- és jellmeztervező a szín-házi alkotó kollektíva egyik tagja. Az adott mű, a szerző, a rendező és a konkrét színpad igényeinek, illetve adottságainak alárendelve kell dolgoznia. Hogy egyeztethető össze ez a sokféle „determináltság" az önálló művészi munkával? Hol kezdődik és hol végződik. az egyéni intuíció szerepe a díszletek és jelmezek megtervezésénél?*

– Az, hogy a színházi képzőművészet alkalmazott jellegű, magától értetődik. Aki ezzel akar hivatásszerűen foglalkozni, magyarán, aki erre adja a fejét, annak ezzel számolnia kell. Munkája a színházművészet egészébe tartozik, és tudatosan kell segítse az adott mű stílusát.

Köpeczi Bócz István díjnyertes jelmeztervei Shakespeare III. Richárdjához (Madách Színház)

De ettől még nem kell, hogy szerepe alárendelt legyen. Természetesen feladat és feladat között nagy különbség lehet. Hol kevéssel kíséri az előadást, máskor ellenkezőleg, előtérbe lépve segíti a produkciót. Téves, szűkagyú művészetszemlélet, amelyet még a XIX. századból őrizgetnek sokan, hogy a művészet valamifajta szilveszteri ólomöntés. Amikor a művész álmodozik, köhög, fűtetlen, nyomorúságos padlásszobájában elkezd „alkotni", s majd kiderül, mi lesz belőle. Valójában a színházi képzőművésznek nagyon sok kötöttséggel kell számolnia, s azt úgy megoldania, hogy ez ne érződjék. Mindig is voltak ilyen kötöttségek, erre tanú a művészettörténet egésze.

– *Ön egyike azon kevés színházi képzőművészeinknek, akik díszletet és jelmezt is terveznek. Ez az előadás egységes képzőművészeti kompozíciója szempontjából igen előnyös. Mégis, minek tulajdoníthatja, hogy a díszletek és kosztümök tervezése ennyire szétvált a színházi munkában, mint ez az utóbbi évtizedekben történt?*

– A mi gyakorlatunkban sajnos a tervezőművész erejét felfalja a szervező bűvész taposó ügyeskedése. Az asztal melletti művészi alkotómunka, a feladat megkeresése, esetleg több változatban, a színes terv megfestése, egyszóval, ami a valódi feladata a művésznek, csak töredéke annak, amit a bemutatóig a kivitelezés, anyagbeszerzés, egyeztetések mellett kell végeznie. Ez nem kellene hogy így legyen. Példának akár az NDK-beli vagy a csehszlovák gyakorlatot véve (ezeket ismerem), ezekben az országokban sokkal kedvezőbb és egészségesebb a helyzet, mert a szcenikai feladatokat a szcenikus végzi, őrá tartoznak a szerkezeti részletrajzok és a kivitelezés lebonyolítása; az anyagbeszerzést az anyag-beszerzők végzik, a. színházi kivitelező műhelyek pedig kiválóan megszervezve. kellő idővel és kapacitással dolgoznak. A Szovjetunióban tudomásom szerint a tervezőművész csak a színes színpadképet festi meg. Nálunk mindez egyetlenegy emberre hárul. Ez nagyon sok irányú feladat. Vegyük sorra: a díszlet megtervezése, színes terv megfestése, alaprajza, részletrajza (sok esetben 1:1 méretben), a bútorok kiválogatása vagy beszerzése, a kellékek kiválogatása, esetleg megcsináltatása, a művességek különböző változataiban (kerámia, ötvösség stb. stb,). Ha még ehhez ugyanaz a személy tervezi a kosztümöket, akkor reá hárul a színe kosztümtervek megfestésén kívül a férfi és női szabóműhely, az anyagbeszerzés, a cipész, a kalapos és még egy sor műhely gondja. Asztalosok, lakatosok, kárpitosok, szobrászok, festők, kasírozók, művirágosok, szabászok, cipészek, kalaposok, akiknek a munkáját mind-mind és állandóan ellenőrizni kell. Mindehhez járul a rövid idő és a kevés pénz szorítása. Ennek ellenére helyesnek tartom és szívesen csinálom a két munkakört együtt. I la a központi díszletműhely és központi jelmezműhely körülménye; javulnának, és több segítséget adhatnának, még inkább ez lenne a véleményem. De amíg a szakemberek hiányával az anyag-beszerzés nehézkességével küszködünk, ez nagyon nehéz. Sokszor gondoltam arra, hogy a színlapra „tervezte" helyett a „spórolta" kifejezést kellene írni, s még mellé a tervezésre és kivitelezésre rendelkezésre álló időt. Hogy aki a nagy, nemzetközi sikerű előadásokkal hasonlítja össze a mi eredményeinket, vegye a fáradságot és hasonlítsa össze a körülményeket is. Így reálisabb és igazibb képet kaphat.

– *A díszlet és a jelmez a színházi előadás során ritkán, többnyire csak a kezdetkor vagy egy-egy új elem megjelenésekor kerül előtérbe.* Mégis *állandóan jelen van, dinamikusan együttjátszik a színészekkel, sőt olykor illusztratív szerepet is be kell töltenie. Ön szerint milyen az ideális kapcsolat a képzőművészeti komponensek és az előadás között?*

– Sokkal szerényebb, mint ahogy lehetne és kívánatos lenne. Mert a képző-művészeti hatás bátrabb alkalmazása nagyszerűen segíthetné az előadásokat. Egy jó példa: a leningrádi Állami Gorkij Színház vendégjátéka. Gorkij Tovsztonogov-rendezte *Kispolgárokjában,* az I. felvonás eleje egy teljesen sötét szoba, *csak* az ablakon süt be a holdsugár. Tökéletes festői hangulat. Az igaz, hogy nem lehetett látni a színészek arcjátékát, de a szöveg szépsége s a színész hangja így sokkal jobban érvényesült. Nagyon sokszor megállapított tény, hogy a magyar közönség irodalmi és zenei fogékonysága erősebb, mint a képzőművészeti érzéke. Különösen a színházba járóké. Bizonyságul: akármilyen nagyszerű egy képzőművészeti kiállítás, a visszhangja meg sem közelíti egy jó könyv, hangverseny vagy színházi előadás sikerét. A lengyel vagy cseh színházaknál már előtérbe kerül a színházi képzőművészet. Sokszor ideális a kapcsolat iro-

dalom, színház, képzőművészet között. Ott inkább az az érzésem, néha már ön-célú a látvány, és maga alá gyűri az elő-adást. A helyes arányra recept nincs. Fel-adatonként másként és másként kell megtalálni a megfelelőt. Mert sem a gazdagság agyonzsúfolt, nyomasztó túlzása, sem a túlontúl leegyszerűsített jelzések álmodernsége nem szerencsés.

– *Az ideális kapcsolat képzőművészeti komponensek és az előadás között nyilván szoros összefüggésben van a rendező és tervező ideális kapcsolatával. Ön erről a kapcsolatról a Színházművészeti Szövetség egyik legutóbbi összejövetelén elég borúlátóan nyilatkozott.*

– Sokszor és sokat emlegetett és vitatott kérdés, pedig a válasz nagyon egy-szerű. Itt nincs általánosításra lehetőség, s a helytelen gyakorlat abból adódik, ha mégis általánosítanak. Természetesen vannak olyan rendezők, akik nagyszerű képzőművészeti kultúrával vagy jó ráérzőképességgel rendelkeznek. Akkor csak segítséget kérnek a tervezőművésztől. Ha azonban a rendező inkább a színészi munkához ért, akkor okosabb, ha a képzőművészre támaszkodik. A baj akkor áll elő, ha tévesen azt hiszik, hogy akiknek az isteni diploma rendezői hivatalt adott, annak képzőművészeti észt is adott hozzá.

– *Ön többször járt külföldön, fesztiválokon, kiállításokon, számos előadást látott. Mi a véleménye: vannak a mai színházi képzőművészetben körülhatárolható irányzatok (például festészeti és építészeti stílus), és ha igen, ön szerint melyek ezek?*

– Ez nagyon bonyolult kérdés, megpróbálok rá válaszolni. Először is összefügg a képzőművészet mai helyzetével és a képzőművészet és színházművészet viszonyával. Ami ma a képzőművészetben végbemegy, az a látvány végvonaglása, ahol a címzett ismeretlen, a mű magánügy, s a művész maga folytat vele monológot. Valami képzőművészeti világvége. Ugyanakkor az elmaradt közíz-lés még csak a múlt század végével barátkozik, a század elejének modernségét ma sem emésztette meg. Ezen nem segít az irányító zsüri, a lektorátus „eszi, nem eszi, nem kap mást"-ja. Még nehezíti a helyzetet, hogy a természet-elvű giccselésnél sokkal könnyebb az absztrakt giccselés, ami el is árasztotta a művészetet fogyasztó sznob világot. S a nagy tehetség kényszerű apró-pénzre váltását átvette az apró tehetségek diadalmas nagypénzre váltása. Pedig a képesség hiányával már nem lehet újabb meglepetéseket produkálni. Salvador Dali mulatságos bukfencei sokkal maradandóbbak, mint az, amit fest. Hiszen amikor megnyílt már olyan „kiállítás", hogy a kiállítóteremben semmi sem volt, mert a művész a nézőre bízta, hogy képzeljen el, amit akar, amikor volt már olyan hangverseny, amelyen a kivonult nagyzenekar meg sem szólalt, s a közönség csak később tudta meg, hogy a mű a saját krákogása, köhögése, széknyikorgása volt - nos, akkor nincs tovább. Ilyen körülmények között a színházi képzőművészet kedvező helyzetben van, hála kötöttségének és alkalmazott voltának. Mert OP és POP, KINETIKUS - világító, mozgó, villogó, prüszkölő, kattogó, robbanó mobilokat mind hasznossá tud szelídíteni a színház gyakorlatában. Minden bukfencet és viccet alkalmazhat, ha *jól* és *a helyén* alkalmazza. Az elektronikus zene, amely mint zene hallgathatatlan, hanghatásra kitűnő. Természetesen tévedni is lehet, itt aztán igazán, mert például a szem kápráztatására és izgatására építő ornamentális felület nem alkalmas hosszú ideig nézett színpadi háttérként. A Paradicsomból a falanszterig ívelő díszletsor paradicsoma nem lehet két kör, mert akkor már ez is falanszter, és a bezártság szorítását nem lehet kiismerhetetlen alaprajzú elvont nyitott térrel ábrázolni stb. stb.

- A közelmúltban terveztem Tamási Áron *Énekes* madarának díszletét a főiskolán. Szinte hihetetlennek tűnt, hogy az ősbemutató előadás díszletének falai a kor álmodernkedésének modorában összevissza, ferdén álltak, amiből már jó előre nyilvánvaló volt, hogy itt csodák történhetnek, és ezért nem is lehetett a fal eltolása valóban csoda. Ami a kérdés másik részét illeti, igen, vannak a színházi képzőművészetnek határozott iskolái. Aki kicsit tájékozott, különbséget tud tenni az NDK, a lengyel vagy cseh, de még ezen belül is a cseh és a szlovák fogalmazások között. De abban is, hogy ez a díszlet az 50-es vagy a 60-as években készülhetett. Nagy egyéniségekben sincs hiány, neveket szándékosan nem sorolok fel, mert a SZÍNHÁZ-nak ezekkel feltétlenül kellene foglalkoznia, külön kis tanulmányokban. Tévedés a színházi képzőművészet történetét összetéveszteni a képzőművészet divatos nagymestereinek alkalmi és nem is mindig sikere; színpadi kirándulásaival - ahelyett, hogy a valóban egész életüket a színházi képzőművészetnek szentelő és nagyszerű, maradandó rangú műveket sorakoztatnák fel .

– *Lehet-e díszlet- és jelmeztervező egy-egy sajátos színházi stílus kezdeményezője? Mikor, milyen körülmények között?*

– Elvileg igen, ha a körülmények és a feladatok lehetővé teszik. A mi gyakorlatunk azonban az egy színházhoz és egy kivitelező műhelyhez kötöttség. (Mert a műhely is meghatározója a stíluslehetőségeknek.) Hasonlóan a színészhez, aki egyszer tragédiát, máskor komédiát játszik. Egy stiláris hang kiérlelésére és tökéletesítésére csak ott van lehetőség, ahol azután nyitva áll előtte minden színház, és akkor és oda hívják, ahol rá van szükség, illetve arra, amit művészileg ő képvisel.

– *Mikor jut ideje, hogy más tervezők munkáját is megtekintse? Ezek alapján milyen véleménye alakult ki a magyar díszlet- és jelmeztervezés általános színvonaláról? A már említett noviszadi Triennálén a magyar jelmeztervezők a csoportos harmadik díjat kapták. Minek tulajdonítható ez?*

– A közös kivitelező műhelyben akarva, nem akarva is figyelemmel kísérheti az ember a művészkollégák munkássá-gát, még akkor is, ha esetleg színpadon felállítva nem látja. A jelenlegi magyar színvonalról: nos, túl jól ismerem a körülményeket ahhoz, hogy elhamarkodott véleményem legyen. Azt csodálom, hogy olyan, amilyen. Tehetségben nem volt és most sincs hiány, de tudomásul kell venni, hogy a színházi tervezőművésznek akár díszletet, akár kosztümöt akar tervezni, minden irányú tájékozottsággal, praktikusságra való hajlammal és szervezőkészséggel kell rendelkeznie, azon túl, hogy úgy kell tudnia rajzolni, mint aki csak ezt műveli, vagyis teljes értékű képzőművésznek kell lennie mindemellett. Hogy valaki szereti a színházat és szeret rajzolgatni, az kevés.

– *Van-e díszlet- és jelmeztervezői vágyálma, szokott-e konkrét előadástói függetlenül is terveket készíteni?*

– Nyilván mindenkinek van, nekem is. De erőnek erejével arra törekszem, hogy ez az adott valódi feladattal legyen azonos. Beteg dolognak érzem hogy két síkra, a „muszáj" és a „szeretném" síkjára hasítsam ketté munkásságomat. A grafika, a plakát, a könyv-

illusztrálás, a mintázás-faragás kiegészítő és pihentető öröm. Azért Az *ember tragédiájával, a Bánk* bánnal *és a Csongor és* Tündével szeretnék mint tervezőmű-vész találkozni.

– *Miként látja a színházi kritikán belül a díszlet- és jelmeztervezői munka megbecsülését? Ön szerint a napisajtóban vagy a hetilapokban megjelenő szín-házi kritikáknak a rendelkezésükre álló szűk keretek között mire kellene a dísz-lettel és jelmezzel kapcsolatosan elsősorban figyelemmel lennie?*

– Túl sokat emlegetett sérelem a javulás különösebb reménye nélkül. Már unalmas, kár rá szót vesztegetni. Amíg az sem tisztázott, hogy jó-e a közhelyes dicséret, vagy jobb a kritikátlan ledorongolás - nem is hiányzik, mert a dicséret is lehet bántó, és a lesújtó dörgedelem is mulatságos és átlátszó.

– *Milyen téren kellene elsősorban előrelépni a magyar színházművészetben ahhoz, hogy a díszlet- és jelmeztervezésben is jelentős művészi fejlődés mutatkozzon?*

– Bőven van mit tenni. Akárhová utazunk, a színházi képzőművészetnek sokkal nagyobb a rangja és becsülete. A színházi képzőművészetet segítő és propagáló szép kiadványok seregét láthatjuk és kapjuk kézbe. Nálunk szinte sem-mi. Jellemző, hogy még a hivatásos fotózásnál is kivétel nélkül olyan fotókat készítenek, amelyeken nem is látszik a díszlet vagy a kosztüm. Az úgynevezett „na, még a díszletről" fotó pedig üres, a fotózáshoz hamisan világított, élettelen és szomorú fotókat jelent.

– Nagy hiány, nincs megszervezve a tervek megbecsült múzeumi gyűjtése, nincs feldolgozva a magyar színházi képzőművészet múltja, nincs megoldva a példásan működő prágai és berlini műhelyekkel az anyagok és tapasztalatok cseréje. (Sokszor kértünk évente legalább egy-egy csereszállítmányt a szovjet, lengyel, német, cseh, román textíliákból a kosztüm-tervező számára, hogy ne ott kelljen megvásárolni Gertrúdis palástjának anyagát, ahol mások a slafrokravalót veszik.) Nincs a színházi képzőművészet és a kivitelező műhelyek számára szükséges szakkönyvek beszerzésére, lefordítására, illetőleg itthoni kiadványok írására lehetőség. Én magam most próbálom bedugult művészettörténész hajlamaim felhasználásával feldolgozni a maszkok és a maszkírozás történetét. És tervezem a magyar nemzeti viselet történetének feldolgozását, mert a múlt század végén jelent meg az egyetlen összefoglalás, ami azóta teljesen elavult. Szükség lenne stílustörténeti és technológiai könyvekre. Nagy hiány, hogy ma már alig foglalkozik valaki az ornamentikák törvényszerűségével, holott ez nagyon fontos, a színházaknál nagyon gyakran előforduló ismeretanyag. Mindezekkel csak vázlatosan feleltem a feltett kérdésekre, felsorolva a hiányokat és tennivalókat, hogy valóban a képességek és ne a körülmények tervezzenek szín-padjainkon.

RÓNA KATALIN

A Falanszter bemutatója után

Beszélgetés Hernádi Gyulával és Sík Ferenccel

A pécsi Nemzeti Színház ismét mai magyar dráma bemutatójával örvendeztette meg nézőit. A dráma, Hernádi Gyula Falansztere *a múltba visz, hogy közben filozófiájával szociológiai kérdéseivel és válaszaival a közelmúlt és a jelen valóságára is utaljon.*

Hernádi nevét olvasva az elsődleges asszociáció a film. Hiszen Hernádi Gyulát elsősorban, mint Jancsó Miklós filmjeinek forgatókönyvíróját ismerjük. Az elmúlt két évtized irodalomtörténete sokat vitatott regényíróként és novellista-ként is számon tartja Hernádit. Most Pécsett mint izgalmas szellemiségű dráma-író mutatkozott be.

*Hogyan jutott el a darabíráshoz?**

Hernádi: A mű megszületésének mindig két oldala van. Az egyik a külső, az adminisztratív-technikai, a második az alkotás lélektana. Az adott gondolatrendszer, amely munka közben formáljairányítja az írót, lényegében az alkotás szinte megfejthetetlen, megmagyarázhatatlan lélektana. A téma és a színház. ahol esetleg előadják a darabot, külső tényezőként épül az írásba. Először nem gondoltam arra, hogy a *Falanszter* drámai alapanyag, eszembe sem jutott, hogy darabot írjak belőle. Sohasem tartottam önmagam primér kifejezési módjának, formaalkotó eszközének a színpadot. Czímer József, a pécsi Nemzeti Színház dramaturgja kérdezte meg, nem próbálnék-e meg drámát írni? Neki mondtam el a *Falanszter* alapötletét. Ő valószínűleg megérezte benne a drámai magot és rábeszélt, hogy színpadi művet írjak az utópista szocialisták rövid életű államáról. Czímer nemcsak drámaírásra ösztökélt, hanem a mű megszületésében is nagyon aktívan, segíteni tudóan vett részt, mindig emlékeztetve a lényeges dramaturgiai szabályokra, amelyek a szabálytalanra sarkalltak.

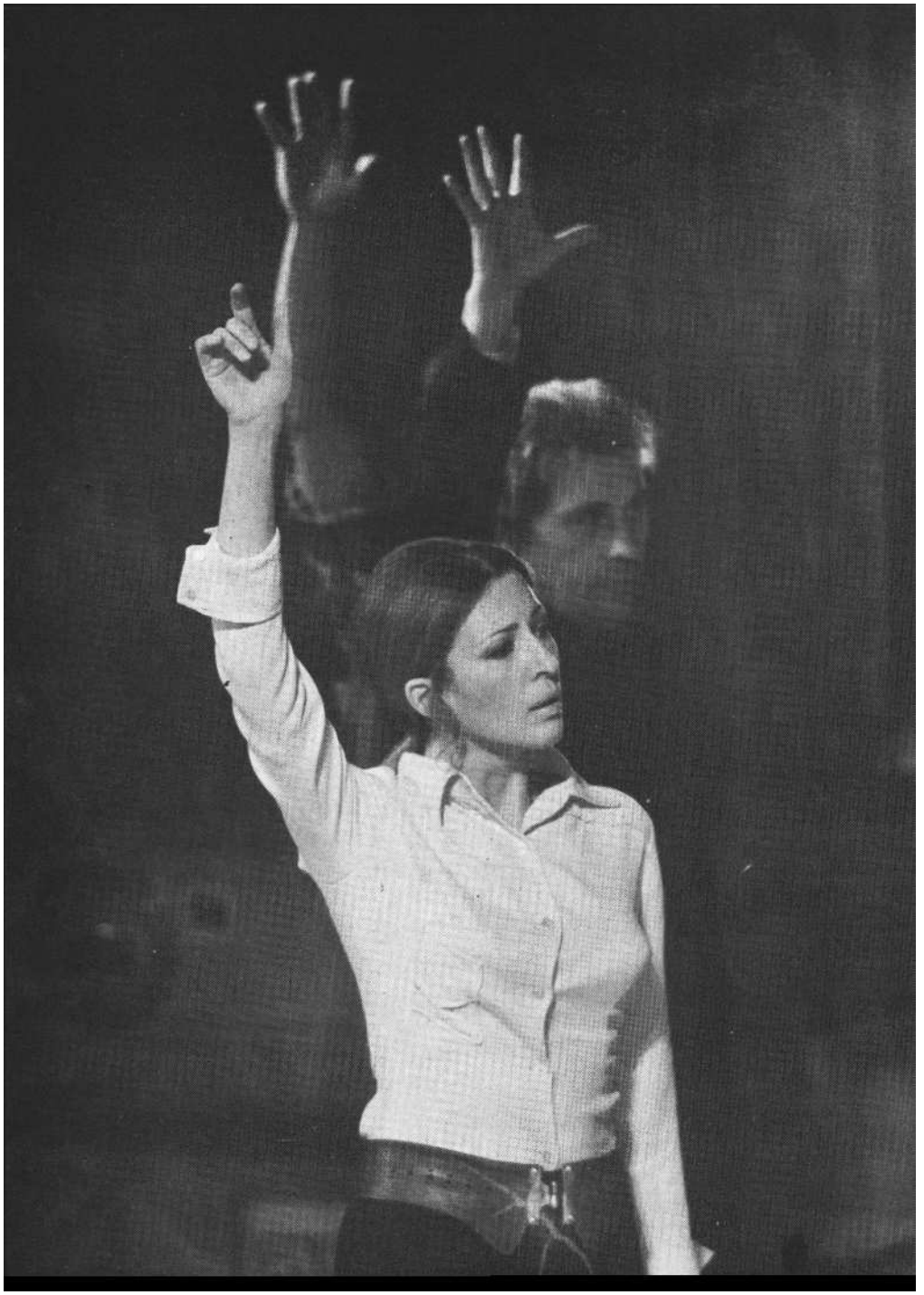
Sík: Nincs izgalmasabb, mint szerzőt avatni. S ez minden esetben, ha valóban színpadi szerzőről van szó a színház gazdagodását és megújulását jelenti. Minden szerzőnek és minden drámának öntörvénye van, Ez olyan izgalom, mint egy új földrész felfedezése. Idegen vizek, idegen sziklák, idegen buktatók és idegen partok. Ha az ember „ki tud úszni", ez nemcsak önmaga, hanem a színház számára is eredményeket kell hogy hozzon. Ez az elsődleges, a művészi izgalom. A másik kérdés számomra az eszmei izgalom: ellentmondásaiban is oda-állni egy ügy mellé. Mi ilyenkor a szín-ház feladata? A legfontosabb, megteremteni a jó kapcsolatot, az összekötő lánc-szemet író és színház között.

Ez lényegében a közös írói-rendezői gondolatot, mondanivalót jelenti. Egész színházi életünkben az egyik legfontosabb cél az író és a rendező egymásra találása, az együttes szellemi törekvés, hiszen csak ennek jegyében jöhet létre korunkhoz szóló, a valóságot kutató és ábrázoló színház.

Hernádi: Úgy érzem, Sík egy hullámhosszon volt velem, vagy legalábbis át tudott állni az azonos hullámhosszra. Hiszek abban, hogy író és rendező között feltétlenül szükséges az elemi koincidencia. És ezúttal szerencsés volt a találkozás. Biztos vagyok benne, hogy gondolataimat nem lehetett volna adekvátabban kifejezni, színpadra vinni.

Sík: Nádasdy Kálmán szerint a rendező első dolga. az anyag igenlése. Ami-kor először elolvastam a darabot, úgy éreztem, különböző kívánságaim, elvárásaim vannak. Czímer József szerint olyan dolgokat követeltem az írástól, amelyek nem tartoztak szervesen hozzá. Először inkább az adott mű filozófiai, eszmei,

* A Falanszter cselekményét Földes Anna é, Szeredás András cikkei ismertetik. (A szerk.)



Tímár Éva (Francis Wright) és Paál László (Robert Dale) Hernádi Gyula Falanszterében (Pécsi Nemzeti Színház).

gondolati tartalmát kell érzékelni, feldolgozni. Ez teremti meg az előadás egészét, amely majd meghatározza a részleteket.

A magyar darabok előadásainál sokszor éri vád a szerzőt, hogy félkész szín-művet ad a színháznak, de az ellenkezőjét is hallhatjuk: a színház sietteti az írót, és nincs idő az alapos munkára. Hogy alakult ez Pécsett?

Sík: Pályafutásom alatt eddig még talán sohasem kaptam kézhez ennyire kész magyar darabot. A próbákat olyan alapos írói-dramaturgiai munka előzte meg, amely után nekünk a színpadon már valóban az volt az elsődleges feladatunk, hogy tehetségünkhöz képest mindent megtegyünk a mű színreviteléért s ezt elsősorban Czímer József dramaturgiai tevékenységének köszönhetjük, hiszen Hernádival való közös munkája teremtette meg a színházi műhely lehetőségét. Azt a színházi műhelyt, amely nemcsak „nyersanyagnak" tekintette az irodalmi anyagot. Egyébként azt hiszem, éppen ez a kulcsa annak, hogy egy drámából jó elő-adás szülessék. Félkész darabokból kapkodás, improvizáció lesz. Türelem, hit és bizalom kell a munkához. A magyar írókat a színház sokszor valóban „vállveregetéssel" fogadja, pedig színházi forradalom jöhet színházon kívülről is. Hagyni kell az írót dolgozni, hogy „azt csinálja, amit tud". Nem lehet arra kényszeríteni, hogy a színház kívánságait vigye mindenáron a drámába. *A Falanszter* esetében is az volt a feladat és a cél, hogy adottságainknak megfelelően szín-padra vigyük a drámát, azt a drámát, amelyet Hernádi megírt.

A Falanszter *megszületésének, színre kerülésének történetét ezzel lényegében körüljártuk. Es most a drámáról: a cselekmény a 19. század közepén az észak-amerikai Tennessee államba visz. Francis Wright, Charles Fourier utópista szocialista elgondolásai szerint létrehozott egy „falansztert". Az ötödik évfordulót ünnepli a közösség, de a diadalt gyász zavarja: Thomas Peterson, a falanszter lelkésze rablógyilkosság áldozata lett. Ki és miért gyilkolta meg? Miféle belső feszültségek, belső ellentétek kirobbanásához vezet a nyomozás?*

Hernádi: Mindig érdekeltek az utópista szocialisták: Saint-Simon, Fourier, Owen filozófiája, elképzeléseik, ezek megvalósítása. Különösen izgatott Charles Fourier, ez a furcsa, magányos óriás. A maga ellentmondásaival, számomra ő a legköltőibb, a „legabszurdabb". Olvasni kezdtem tőle, róla. Kiderült, hogy halála után Észak-Amerika területén gombamód szaporodtak el a tanai nyomán alakuló, sajátos szerkezetű közösségek. Drámám alapja így megtörtént eset, valóságos történet.

Hernádi a Falanszter *műsorfüzetében maga fogalmazta meg a mű eszmei vonalvezetését, amellyel a dráma valóban tökéletesen összecseng: „r. Egy közösség, bármilyen haladó célközösség legyen is az, tele van érdekellentétekkel. Ellenséges környezetben ezek a belső érdekellentétek egészen szélsőségesekké f okozódhatnak. 2. Amennyiben nem sikerül az érdekellentétekben feszülő energiákat azonos előjelűvé változtatni, egyesíteni, és a külső ellenség ellen fordítani, az ellenséges környezet olyan „hadászati" előnyökre tehet szert, amelyek a közösség létére nézve katasztrofálissá válhatnak. 3. Baloldali, haladó célokat sohase lehet terrorista, anarchista eszközökkel megvalósítani, igazolni. A terrorista, anarchista eszközök, akármilyen nemes szándék irányítja is őket, az ellenség mai-mára hajtják a vizet."*

Hernádi drámájának legnagyobb értéke abban rejlik, hogy minden tekintetben messze túlmutat választott modelljén. Üzenete a mának, a mához szól, drámai jelzésrendszere fejezi ki leginkább progresszív gondolatrendszerét.

Hernádi: Ebben *a* drámában számomra egyetlen, mára utaló jelentés van, s ez a jelentés: mindenfajta progresszió igenlése és féltése. A haladás, amely mindig és mindenütt a régi, az elavult ab-

szolút nyomásával, ellenállásával kerül szembe. És ha a szükségszerűen létező belső, kis ellentmondások valami miatt kiéleződnek, ez az ellenállás azonnal fellobban. *A* Falansztérben Considerant alakjában mutatkozik meg leginkább a progresszió féltése. Considerant figurájából derül ki, hogy a legszebb baloldali elképzeléseket sem lehet megoldani jobboldali eszközökkel, mert szétroncsolják a mozgalmat, bármilyen szép, idealista eszmék vezérlik is a végrehajtókat. Nem pszichológiai ábra ez, hanem egy magatartásstruktúra különböző törési szögeiben megmutatkozik az egész gondolatrendszer.

A drámai szerkezet két síkból áll. Az egyik a falanszter belső rendszerének ábrázolása, amely megmutatja Francis Wright államának gazdasági, etikai kérdéseit. A szabadszellemű közösség életformáját, vezetőinek összecsapásaiban a jellemek szikrázó, belső feszültségét. S itt mutat túl - egyszerű, tiszta formában - drámájának korán és színhelyén időben és térben Hernádi. A másik - szorosan az elsőhöz kötődő, az elsőben élő - vonulat a gyilkosság, Considerant anarchizmusa, amellyel az igazságszolgáltatás egész rendszerének csődjét akarja megmutatni, s amellyel megöli a falansztert is. A szerkezeti felépítés hibátlannak mondható, hiszen minden mozzanat együttesen, jól szolgálja a drámai mag kibontását, együttesen erősítve a dramaturgiai konstrukciót. Több, lényegében elismerő kritika - nem egységként, hanem párhuzamosokként felfogva - negatívumként vetette fel ezt az előbb említett kettősséget.

Hernádi: Én ezt szervesnek érzem a szerkezeten belül. Valószínűleg az a probléma, hogy egy konzervatív, hagyományos dramaturgiát kérnek számon a *Falansztertől.* Azt a lineáris dramaturgiai felépítést, amely mechanikus determinizmust visz a drámába. *A Falanszter* pedig egy modell, egy magatartásstruktúra, amely meggyőződésem szerint nem igényli a linearitást. Véleményem szerint a Considerant-vonal szervesen kapcsolódik a műbe. Egy közösség problematikája, a magatartástípusok egymás mellé vitele, összeütköztetése adja a drámai szerkezetet. És ebben a szerkezetben, úgy érzem, Considerant következetlensége - következetes.

Sík: Megint csak arról van szó, hogy mihez vagyunk hozzászokva. Adott egy drámai konfliktusanyag. A drámai szövet ezt kibontja, ízekre szedi. Ha pedig belekerül egy újfajta drámai töltés, hajlamosak vagyunk rá, hogy azt mondjuk, ez „elvisz". Visszatérve a *Falanszterre,* ez a két dráma okozatilag összefügg, interferál. Arról esetleg lehet vitatkozni, hogy az összeszerkesztés tökéletesen megoldott-e, de hogy ennek ez az öntörvénye, az biztos. Hogy milyen szinten valósítja meg önmagát, ez vitatható. De azt hiszem ezzel kapcsolatban Czímer József példája a legtalálóbb: nem az a kérdés, hogy ez egy kutyafejű oroszlán, vagy egy oroszlánfejű kutya, hanem, hogy egy olyan kutya, amelyik oroszlán.

Sík Ferencnek különös stílusteremtő ereje van. Rendezésének egyik alapelve a látvány; de ez a látvány egy okosan, jól érvényesülő rendezői elv szerint ez-úttal nem formalitás. A színpadi játék eszközeinek, hatáskeltésének egyéni formája. Az ünneplőbe öltözött falansztérlakók táncolnak a színpadon - a szalmafonatokkal és rongyszőnyegekkel díszített téren, s a virággal borított ravatalon a holttest. Diadalünnep és gyászünnep. A tánc, az ének, a modern soul jellegű, a spirituálék és a rhytm and blues elemeit alkalmazó nagyszerű zene, a felszabadult s mégis nyugtalan mozgás sajátosan ellenpontozott önálló szellemi tartalmakat hordozó kompozíció. A rendezés és a színészi játék hűen valósítja meg, kelti életre az írói gondolatot. A rendezői megoldások lényege az, hogy a legkorszerűbb színjátszás eszközei és igényei felől közelített a műhöz,, így a dráma erejébe, mai igazságaiba vetett hite igazolódni látszott. Izzó, hajlékony tragédia állt előttünk.

Hernádi: a színészmozgatásnak egy sodró, hozzám nagyon közel álló formája teremtődött meg a színpadon. Ami ezen túl van á darabban, az „száraz játék" ehhez a rendezőnek meg kellett találnia a gondolati lényeget. A koreográfiában pedig ezeknek a „száraz" párbeszédeknek az ellenpontjait: a mozgást, a táncot, a gyertyafényes bevonulást. A gondolati és formai megoldások teljes egybecsengését érzem az előadásban. Egy általam el nem képzelt, de ma már a legjobbnak tartott kifejezési formát talált meg a pécsi együttes.

Olyan színpadi előadás született meg a pécsi Nemzeti Színházban, amelyet méltán nevezhetünk az évad kiemelkedő eseményének, amely új és értékes drámai erővel, dramaturgiai jelzésrendszerrel rendelkező drámaírót avatott, amely Sík Ferenc rendezői pályájának eddigi legjelentősebb állomása, és amely ismételten felhívja a figyelmet vidéki színházi életünk művészi értékeire.

Jelenet Hernádi **Gyula Falansztéréből (Pécsi Nemzeti Színház). Középen: Tímár Éva (Francis Wright) (Ikládv László felvételei)**

világszínház

SZÁNTÓ JUDIT

Csendes színházi esték Londonban

A címben a „csendes" jelző: nem több, mint a harsányság, a rendkívüliség ellentéte. Változatlanul és a látottak alapján is vallom, hogy világviszonylatban ma az angol színházi élet tartja a legkiegyensúlyozottabb magas színvonalat, de ez nem jelenti azt, hogy minden bemutató -- színháztörténeti ünnep. „Legföljebb" annyit jelent, hogy az egyenletes magas színvonal állandó kedvező talajt biztosít az ilyen események számára. Londonban töltött tíz napomra ilyen ünnep épp nem jutott; Brook *Szentivánéji álmát,* melyet az angolok is kivételes csúcsként tartanak számon, majd Pesten nézhetem meg (ha bejutok). A kilenc látott előadás közül azonban csalódást egy sem okozott. Ilyennek képzeltem itthonról, olvasmány-élmények, kritikák, beszámolók alapján a londoni színházi estéket: egy szerencsés korszakát élő nemzeti színjátszás mindig megbízható, szakmailag egyöntetűen kifogástalan, időnként művészileg is sodró erejű megnyilatkozásainak. A reveláció ezúttal elmaradt; felzaklató csodák nem suhintottak meg, de minden esetben belső jó érzéssel, élményekkel és értékes tanulságokkal gazdagabban hagytam el a színházakat.

Van a „csendes" jelzőnek egy további értelme is. Kilenc este alatt a mintegy 40 londoni színház kínálatának csak egy töredéke tekinthető át, és az opera, a revü- és vaudeville-színházak és a pornó mellett ezúttal az avantgarde termését hanyagoltam el. Tehettem annál inkább, mert főképp ismert művek reprízeiről lett volna szó. Nem néztem meg hát Pinter *Házmesterét a* Mermaidben, Genet *Cselédekjét a* Young Vicben, Marowitz Hamlet-kollázsát az Open Space-ben. Az új angol dráma legfrissebb hajtásai érdekeltek, s így programom ezek köré összpontosult.

A két szomszédvárban

Minden ilyen, eleve megszabott program alól természetesen van Londonban két kivétel: a Royal Shakespeare Company és a Nemzeti Színház, e mindenképp kötelező rivális zarándokhelyek. Az RSC-nek, amely az Aldwych Theatre-ben zajló Világszínházi Szezon miatt a New Theatre-t bérelte ki, egy periferikus, de önmagában pompás előadását láttam: Dion Boucicault *London Assurance* (Londoni öntudat) című, 1970-ben nagy sikerrel bemutatott vígjátékának reprízét. A szerző kisebb rangú csillaga az ír származású angol drámaírók galaktikájának; műveit az irodalomtörténet összekötő kapocsként tartja számon Sheridan és Goldsmith, illetve Pinero között. E vígjátékok atmoszférája számunkra is ismerős; mintha Kisfaludy és Csiky között helyezkednének el, s ha a *London Assurance* főhőse, Sir Harcourt Courtly az angolokat a restaurációs komédia piperkőceire emlékezteti, mi Kisfaludy hoppon maradt külföldmajmolóinak kuzinját fedezhetjük föl benne. Ronald Eyre rendezésében a társulat egyöntetűen bohózatot játszik, mélyáramlatok, modernkedő belemegyarázások nélkül; az előadás alapattitűdje a választott mű egyértelmű vállalása. A díszlet olyan pompázatosan, aprólékosan naturalista, hogy minden változáskor nyíltszíni taps fogadja; ezt idehaza röstellni szoktuk, pedig jó esetben kifejezheti, hogy a szcenikus megfelelt a némiképp tájékozottan érkező néző elvárásainak. A középpontban egy zseniálisan szemérmetlen clown-szám: Donald Sinden mint Sir Harcourt Courtly, a felsült öreg piperkőc, akit egy átlátszóan képtelen bohózati manőverrel semmiznek ki a kiszemelt ifjú örökösnő ágyából és vagyonából, mihaszna fia javára. (Donald Sindent *a Rózsák háborúja* tévéváltozatában ismertük meg idehaza. Ő volt a borús York herceg.) Mellette a másik sztár, Judi Dench, az ifjú örökösnőből újszerű, de meggyőző naivát formált: egy szem-üveges viktoriánus kékharisnyát, aki végül hisztérikus érzékiséggel dobja le hisztérikus szüfrazsett pózait. A remekül összehangolt együttes a tökéletesen homogén bohózati játékstíluson keresztül is sugallta más műfajokban való jártassá-gát; azt, hogy sokoldalúan képzett, min-den idegszálukban képlékeny színészek játszanak történetesen egy felhőtlenül csacska bohózatot.

A Nemzeti Színházzal rövid fennállásának egy jelentős állomásán találkozhattam: először mutattak be shakespeare-i krónikás drámát. *A 1I. Richard* szerezte a kilenc est legnagyobb élményét, noha a kritikai viszhang nem egyértelmű; de hát az angol bírálat ilyenkor az RSC csúcsteljesítményeihez viszonyít. Számomra mindenképp megragadó volt az a mód, ahogy David William rendet vitt e sokat vitatott műbe. Felülemelkedve a vitán, hogy vajon Richard rokonszenvessége és tragikuma nyom-e súlyosabban a latban avagy Bolingbroke józansága és empirikusan igazolt győzelme, William történeti szemlélettel világította át a konfliktust: szemünk előtt dőlt meg a királyság isteni fogantatásába, a karizmába vetett hit, szemünk előtt bukott el Anglia utolsó középkori királya, akit a születés véletlene vetett a trónra, és nyomult helyébe az új kor kép-viselője, akit a személyes rátermettség, a helyzet és az államrezón megértése lendít előre. Richard, Ronald Pickup teljes érvényű alakításában, elsősorban és mindenekelőtt: esetlegesen bíborba csöppent, alkalmatlan király, és csak másod-sorban szánandó, bukásában önmagán önmaga számára is váratlanul túllépő ember; éppúgy nem tragikus hős, mint az utolsó Romanov cár. Amíg teljhatalmát nem kérdőjelezik meg, ő is gondolkodás nélkül fogadja el; önkényességei-re, tartalmatlan kényúri gesztusaira egyedül az elődök hasonló gyakorlata, a születési jogaiba vetett vakhit jogosítja föl. A dráma elején egyik főrangú híve fontos okmányt terjeszt elé; játszin eldobja, majd szadisztikus színezetű ingerültséggel int, hogy az illető vegye föl s adja át újra, de a belépő Aumerle-t meglátva ismét eldobja, s többé már eszébe se jut; a bölcsőtől kezdve megszokta, hogy egyetlen mozdulatát, döntését sem kell megindokolnia, semmiért nem tartozik felelősséggel. Ez a mozzanat készíti elő a párbajügyben hozott abszurd és ön-célú, újabb játszi ötletből fakadó döntését; kegyetlen, de igazságos riposztja a történelmi sorsnak, *hogy* a sok közül épp e fölöslegesen gonoszkodó és learien oktalan döntéséért: Bolingbroke száműzetéséért kell majd trónjával és életével fizetnie. A koncepció impozáns egységét tükrözik a további kulcsjelenetek is. Mikor az Írországból hazatérő király partra szállva értesül Bolingbroke sikereiről - azonnal felad mindent. Abban a pillanatban, mihelyt koronája isteni stabilitásához kétség férhet, elvész minden önbizalma, mert erejét soha nem belső forrásokból merítette. Az ellenállás, a harc gondolata fel sem ötlik benne; a királyi cím, mihelyt vitatható, már nem védhető. S ettől kezdve bújnak elő a kényúr maszkja mögül az ember vonásai, s megjelenik egy értelmes, művelt, meglehet, tehetséges, de politikusnak teljesen alkalmatlan, nem gyáva, de alapve-

tően erőtlen, pozőr fiatalember, aki igazságának tudatától hevített méltóság helyett legföljebb sértődött csipkelődéssel hagyja végigzúdulni magán Bolingbroke történelmét. A trónfosztási jelenetben Richardot - bár csalódott fájdalma nyilvánvaló - már csak néhány jó poén elhelyezése érdekli, tudván, hogy a szópárbajban Bolingbroke nem partner.

Denis Quilley Bolingbroke-ja logikus és tökéletes ellenpontja e Richard-koncepciónak. Rendező is, színész is elmondották: ők sem tudták eldönteni a régi vitakérdést, vajon Bolingbroke már egy trónkövetelő tudatával megy-e száműzetésbe. De itt nem is ez a lényeg. Hogy melyik pillanatban eszméi rá a történelem hívására, nem tudni; de alkatánál fogva vállalnia kell, hogy a személyes érdemei, alkalmassága okán választott király princípiuma rajta keresztül törjön át. Richardot, úgy tűnik, még kicsit sajnálja is, de hiába, nem bíbelődhet vele; elkerülhetetlen politikai lépésnek tudja, hogy a maga s Anglia útjából félrepöccintse ezt a középkori csökevényt. Ellenfele csillogó iróniáit udvarias, de kissé unott színházi közönségként hallgatja; eszében sincs, hogy versenyre keljen vele. Zömök konokságában, józan, okos és inkább jóindulatú bikafejét makacsul előreszögezve vasakarattal, lelki komplikációk nél-kül tör előre, Richardról éppoly kevéssé véve tudomást, mint ahogy a Richard-hoz alkatilag s attitűdben hasonló Aumerle balga kis reakciós összeesküvését is egy lendületes nagybátyai pofonnal intézi el, tömött s a játék során ősz-be csavarodó bajsza alatt lesomolyogva egy másik középkori duó: a szülők, a kakaskodó vén York és a rimánkodó York hercegné ágálását egy olyan ügy-ben, melyet ő már rég leírt. Mindennek következtében Richard veszít valamit hagyományos tragikus fenségéből, ám Ronald Pickup vibrálóan izgalmas, modern alkata ellensúlyozza e veszteségét, amelyért amúgy is és elsősorban bőséggel kárpótol a kristálytisztán végiggondolt, Shakespeare ábrázolásának zsenialitását kongeniálisan kiemelő rendezői koncepció.

Négy új angol társadalmi dráma

Ugyancsak a Nemzeti Színház, amely példás szenvedéllyel nyit kaput a legújabb angol szerzőknek, mutatta be Tom Stoppard legfrissebb alkotását, *a Jumpers-t (Akrobaták)* is. Rögtön meg kell mondanom, hogy nemcsak ez nem tetszett; Stoppard tehetsége egyébként is hidegen hagy. *A Rosencrantz és Guildenstern*, e kétségkívül jelentős alkotás pompás alapötletét is, úgy éreztem, felhígította a sok sterilen intellektuális ágas-bogas mellébeszélés; *A nagy szimat* pedig egyenesen ingerelt blazírt és sehová sem vezető szellemi tornamutatványaival. Stoppard magatartása a filozófiailag megalapozott, mondanivalóvá emelt bizonytalanság, és tehetségének fényes bizonysága az a bravúr, ahogy ezt az eleve nem drámaírói alapattitűdöt formává tudja szervezni, formává, amely rá-adásul erős teátrális valőrökkel is ékeskedik; számomra azonban e valőrök nem pótolják a tartalmi megszervezettség tudatos, sőt fitogtatott hiányát. Tudom például, hogy *a Jumpers* két vonala közül egyiket sem szabad komolyan vennem. Ha a zűrzavaros, minden motívumában megoldatlan parodisztikus álbűnügyi bonyodalmat nem értem, nem kell magamat ostobának tartanom, sőt, épp így teszek eleget a szerző kívánságának; s ha azt se tudom, hová akar kilyukadni George Moore professzor párhuzamos, az egész darabon átívelő erkölcsfilozófiai monológja, ez is elváratik tőlem. Mind-két vonalat meghatározza ugyanis, hogy a cselekmény a közeljövőben, az első angol holdutas leszállása idején játszódik, amikor is a választáson egy radikál-liberális elnevezésű párt győz, s a canterbury érsek egy ateista agrártudós lesz - s az új korszak fényében minden eddigi kritérium és norma még relatívabbá válik, még nevetségesebbé George elavult fejtegetései, a gondolatnak a címben jelzett akrobatamutatványai - van-e isten, „jó, rossz vagy közömbös természetű lény-e az ember?" -, és értelmét veszti *egy* abszurd bonyodalom indokainak racionális kutatása is. E bonyodalom során egyéb-ként az egyetem dékánja által vezetett filozófus-akrobata csoport egyik tagját, a logika professzorát mutatvány közben valaki lelövi. E valaki lehet George gyönyörű fiatal neje, a music hall-sztár, aki a hold meghódítása miatt idegösszeomlást kapott, de ha ő lenne is a tettes, nem tudni, miért, mint ahogy azt sem tudni, viszonya van-e a dékánnal vagy csak pszichológiai szeánszokat bonyolítanak hiányos öltözékben. Tettesként számba jöhet e démoni dékán is vagy akárki más, a szereplőgárdából vagy a külvilágból. A végén egy álomképszerű kódában ugyanígy lövik le az említett érseket is; hogy ki és miért, nem tudni. Egyes kritikusok a fasiszta hatalomátvétel veszélyét vélik kiolvasni e rejtélyes gyilkosságokból; ez érdekes eszme, de a szöveg burkoltan se utal rá. A női főszereplő, Diana Rigg (Brook Learjének Cordeliája volt Pesten) egy interjúban bevallotta, hogy a színészek teljes értetlenséggel álltak a darabbal szemben, mígnem eljött körükbe a szerző, e „hihetetlenül csillogó elme, aki színházi szempontból évekkel előbbre tart mindenkinél, akit ismerek", és a szőnyegen ábrákat rajzolva kétórás magyarázatban tisztázott mindent, Elismerem: az Old Vic-ben töltött két óra mellé nekem is ez a két óra hiányzik. Persze az én két órám sem volt mentes élvezettől. Gyönyörködtem a produkció gördülékeny látványosságában, Michael Hordern lompos professzorának invenciózus változatossággal hangszerelt filozófiai monológjában, Diana Rigg hidegen egzaltált szépségében, sőt, seregnyi pokolian mulatságos és a részletcélpontokat telibe találó stoppardi *mot d'*auteurben is. Mégis: nemhiába érezték az abszurdok az egyfelvonásos, a szkeccs műfaját a számukra legmegfelelőbbnek. A képtelenség, de még inkább a tanácstalanság élményét egész estét betöltő drámává szervezni - ez még Stoppard kivételes szervezői tehetségé-nek is ellenáll.

A következő három darab közös kategóriába is sorolható. Stoppard fantasztikus és sci fi-elemekkel átszőtt, álrealista játékával ellentétben itt realista igényű, mai témájú társadalmi drámákról van szó, rokonszenves tehetségű szerzők tisztességes, igényes, de sajnos, nem túl jelentős műveiről - elsőrangú, a művek értékét meghatványozó előadásokban. A legnagyobbat közülük Alant Bennett *Getling Onja* (Queen's Theatre) markolja. A sokértelmű cím jelképes jelentőségű; a „get on" így egyszerre fejezi ki az élet-ben való továbbjutást mind a siker, a boldogulás, mind az öregedés értelmé-ben, továbbá azt, hogy valakik „kijönnek", „megvannak" egymással. Bennett hőse, George Oliver, negyvenes éveit taposó munkáspárti képviselő, a status praesensét diagnosztizáló drámában, mindhárom értelmet egyesíti: „boldogul", mert úgynevezett sikeres ember, politikai karrierrel, szép jövedelemmel, házzal London egy előkelő negyedében, három sikerült gyermekkel s egy csinos s nála jóval fiatalabb második feleséggel; környezetével „kijön"' de emberi kapcsolataira ennél tartalmasabb jelzőt alig-ha találhatunk; és „öregszik", amely ténynek a negyveneseknél sajátosan fájdalmas súlya van. Ez az évtized a mér-

Shakespeare: II. Richard (Nemzeti Színház, London). Ronald Pickup a címszerepben

legkészítése, a felismerése, hogy ennyik vagyunk, ennyik lettünk, ennél többet már nem érhetünk el; ezentúl már csak aratunk, s nem többet annál, mint amit vetettünk. És George Oliver nem elégedett a vetéssel, tehát a várható terméssel sem. A munkáspártból, melybe egy-kor humanista álmait helyezte, nem látványosan, inkább csendes fanyarsággal, kiábrándult; nagyfiától, a kölcsönös jószándék ellenére, elválasztja a generációs szakadék minden szemléleti és életstílusbeli különbsége; ifjú neje nem is leplezi, hogy a férjéből áradó befejezettség, jóvátehetetlenség ragálya ellen mint legkézenfekvőbb ellenméreggel, a házasságtöréssel kíván védekezni. George nem passzív figura; ellenkezőleg, rémeit szüntelen aktivitással hessegeti el, elsősorban roppant élvezetes, szelíden ironikus szózuhatagaival - angol úriemberként, az *understatementet* magatartássá emelve, igyekszik elfogadni, hogy az út már csak lefelé vezet. A „getting on" sorsává lett; tovább boldogul, tovább öreg-szik, tovább vegetál. A főhős teljes, körüljárható portréja a darab ereje is, gyengesége is: Bennett nem tud túllépni George horizontján, minden társadalmi jelenség, minden szereplő csak hozzá viszonyítva kap értelmet. Ez a líraiság megragadó ugyan, de egy közéleti férfiúról szóló, közéleti perspektívájú drámánál nem bizonyul érdemnek. A lírai vonalat erősíti fel Kenneth More nagyon angol és nagyon emberi, csupa intelligencia és csupa kiszolgáltatottság, gyengéd és sebezhető George-alakítása. Színészi mestermű, mégis, csak megerősíti a benyomást: egy súlyos közéleti dráma sikkadt itt el egy érzékeny lírai portré javára.

Franc Marcus új drámája, *a Noteson a Love Affair (Jegyzetek egy szerelmi viszonyhoz* - Globe) egy rég elapadt témához szeretne korszerűen hozzászólni. Kívülről szemléljen, irányítson-e a művész, avagy ugorjon fejest az élet sűrűjébe; a művészet utánozza-e az életet avagy az élet a művészetet - s ha igen, miért nem, szeretnők hozzátenni. Magyarán, a merész avantgarde szerző, a *George nővér megölése* című szenzáció-darab írója, itt botlott egyet, s írt egy elég átlagos verziót *a Pygmalion, A bű-vészinas,* a palackból kiengedett dzsinn és más literátus motívumok nyomán. Talán többre jutott volna, ha művészhősét jobban választja meg; ám Dora, a krónikus témahiányban szenvedő középkorú írónő, csak enyhén áramvonalasított ki-adása egy banálisan érzelgős Erdős Renée-típusnak (és sajnos a kiváló Irene Worth, az angol színpad egyik, *a Lear* Goneriljaként nálunk is becsült csillaga, ilyennek is játssza). Pocsék egy giccsíró lehet, tehát műhelygondjai is hidegen hagynak.

E. A. Whiteheadnek, a Royal Court Theatre újonnan szerződtetett háziszerzőjének *Alpha Betája* már a West Endre, az Apollóba költözött át; a siker azonban inkább a két szerepben hátborzongatóan életszagú alakítást nyújtó jelentős művészeknek: Albert Finneynek és Rachel Robertsnek köszönhető, semmint magának a műnek, melynek három felvonása a dürrenmattizált *Haláltánc* bokszmeccsmeneteire emlékeztet: három stáció egy házasság tízéves kálváriájából. Az idő-pont a jelen, a helyszín egy lassan kispolgárosodó liverpooli munkáscsalád otthona, de a felszíni konkrétumokon túl a feldolgozás kortalan: a Rossz Házasság Poklát festi, csupa nagybetűvel. Még Strindbergnek is szüksége volt a harmadikra, a katalizátorként fellépő Kurtra; s mivel Whitehead sem folyamatot fest, hanem már az I. felvonásban is tökéletesen kiforrott, kész állapotot, a dráma óhatatlanul monotóniába hanyatlik:

Frank Elliot az I., II. és III. részben egyaránt menekülni akar, Norma Elliot az I., II. és III. részben egyaránt nem engedi. Hogy közben mindketten öreged-nek, reakcióik merevednek és tompulnak, eredeti szándékuk szenvedélyből monomániává csomósodik - ez adja a dinamika, a változás lehetőségét, amelyet az író úgyszólván csak implikál; kibontása a két remek színészre hárul. Ők ketten és Anthony Page rendező olyan szabályos, ízig-vérig naturalista előadást produkálnak, amilyenért ma nálunk szégyenkezni illik, pedig az ilyen művek esetében ez a stílus nemcsak elfogadható, de az egyedül megfelelő is.

Egy bulvár, egy krimi, egy musical

Az előbbi drámák mind igényes szerzők becsvágyó, fajsúlyos művei voltak. Mégis, csak rezignált helyesléssel fogadhattam el a magyar színház válaszát, amely egy szezon dús angol drámaterméséből a fentebb elemzett (és egyéb, hasonló kategóriájú) művek helyett Alan Ayckbourn *Keresztül-kasulját (How the Other Hall Loves* - Lyric) emelte át egyedül, hazai bemutatásra. Marcus, Bennett, Whitehead, Stoppard drámái olyan alkotások, melyek családját talán így határozhatnánk meg: ha magyar szerzőtől erednének, azonnal és örömest bemutatnánk őket (feltételezve persze, hogy mutatis mutandis a magyar valóság elemeit tükrözik) ; ahhoz azonban, hogy egy idegen valóság mozzanatait a magyar néző élményévé tegyék, nem elég mélyek, nem elég általánosak - nem elég jók. Marad, most is, mint már annyiszor, a másik alternatíva: a bulvár, a maga könnyen átvehető, könnyen emészthető világmérvű általánosságával, kiváltképp ha a maga nemé-ben olyan gördülékenyen ügyes és friss, mint Ayckbourn bombasikerű komédiája. *A Keresztül-kasul* cselekménye semmi újítást nem hoz, tényleges és vélt házasságtörések szálai kuszálódnak leleményesen a modernül fanyar kifejletig. Joggal méltatták azonban dramaturgiai tényezővé felnövő szcenikai trouvaille-át: a két házaspár lakásának *egy* színpadon való egybeépítését. Nem osztott szín-padról van szó: egyazon játéktérben keverednek bútorok és kellékek, seregnyi frappáns szituáció forrásaiként. Sikerre számíthat a budapesti bemutató is, amely nyilván nem ismétli meg a londoni elő-adás művészileg fatális melléfogását: a három házaspár, vagyis hat, dramaturgiailag egyenrangú szereplő közül egynek közönségcsalogatási okból való indokolatlan kiemelését.

Szívesen hoztam volna haza egy jó krimit is; reménykedve mentem hát cl Francis Durbridge *Suddenly At Home (Hírtelen, odahaza* - Fortune) című nagy sikerű művéhez. Sivár egy portéka. Rég töprengek rajta: miért születik az epikához képest a színpadon oly kevés jó krimi? Többek között alighanem azért is, mert színpadon a fordulatos-izgalmas cselekmény sem kárpótol a laposan funkcionális dialógusért, a színes, de elemi színvonalú jellemábrázolásért, mely utóbbiak csöppet sem zavarják a klasszikus detektívregény élvezetét, sőt, annak valósággal műfaji sajátosságai. A színpadi krimit még ki kell találni (Anthony Shaffer *Mesterdetektívje már* próbálkozik vele). Francis Durbridge nem találta ki, sőt, rutinos tévészerző létére még talpra-esett cselekménnyel sem tudta ellensúlyozni kétdimenziós jellemsablonjait, banális társalgásait. Feleséggyilkosa nem rafináltan sötét, démonian vonzó gazember, ahogy ő szeretné láttatni, hanem kétbalkezes piti csirkefogó, akit csak álfeszültségek, önkényes retardálások kínos sorozata véd meg az azonnali lebukástól. Az előadás - több nem lehet - fegyelmezett profimunka; a szereplők gusztusosan és enyhén unott tartózkodással hessegetik el a valóság látszatát e fényűző és baljós divatbemutató felől.

Élményeim legjavával kezdtem - maradjon egy csemege befejezésül is. A *Company (Társaság* - Her Majesty's Theatre) című amerikai kamaramusical méltán vitte el hazájában minden kategória nagydíját. Szikrázóan okos játék - talán *a Szerelem, ó!* musicalpárjának mondhatnám. A magánélet, a személyes kapcsolatok neurózisait festi a mai amerikai nagyvárosi életformában - annyi fanyar-karcos ízzel, annyi kritikai nyerseséggel, amennyit a műfaj még fölvenni képes, és másfelől az életforma vibráló, ideges lendületét, zaklatott dinamikáját specifikus műfaji erényekként gyümölcsözteti. A kezdet egy tipikus érzelmes amerikai „birthday party": öt házaspár ünnepli belső bizalmas barátjuk, Robert 35. születésnapját. A torta megszegését nyomban prédikáció követi: az embernek „company" kell, felháborító, hogy Robert még mindig nem vállalta a házasság csodás intézményét. Ezután Robert és a párok találkozásai villannak végig Boris Aronson méltán dicsért felhőkarcoló-fémcsontvázának különféle szintjein. Ahány pár, annyi kis pokol. Ki kábító-szermámorba menekül párosan, kinél a testkultúra okából űzött házi karate fajul lihegően gyűlölködő üsd-vágd-aholéreddé; az idillien boldog pár azért nyalja-falja egymást, mert ma határozták el válásukat; az angyali ifjú jegyespár kis arája csak azért nem szökik el amúgy fátyolostul, mert nem tud jobbat; s a gazdag üzletember felesége a luxusétteremben hármasban elköltött vacsora alatt akarja megszerezni Robert skalpját is, Robertét, aki mindenütt szemtanú, baby-sitter és maradékelfogyasztó, násznagy és intimus, akit akarata ellenére szüntelen aktivitásba ráncigálnak - csak az vigasztalja, hogy ő végül mégiscsak el tudja vinni az irháját, van hová menekülnie. A végén ugyanaz a party: a párok most is lelkesen tukmálják tékozló fiú-barátjuk-ra „boldogító" életformájukat, és közben észre sem veszik, hogy az ünnepelt meg-lépett. A *Company,* ha nem is forradalom, de feltétlenül új út a musicalben; szerkezetének és hangnemének, dramaturgiai és technikai felépítésének immár semmi köze az operetthez; cselekmény nélküli, de tökéletes hatásismerettel megkomponált modern társadalmi dráma - musical formában. George Furth szövegkönyve önálló darabként is helytállna; a műfaj új vezércsillagának, Stephen Sondheimnek irodalmi értékű versei megannyi telitalálat, zenéje modern és dallamos. A musicalt az eredeti broadway-i gárda játssza, Harold Prince mesteri rendezésében. A szereplők - feladatuk alól sem kórus, sem tánckar nem mentesíti őket - a maguk egyforma, jegesen csillogó, agyontechnizált plexi- és acélbörtöneiben lázas vidámságuk mögött szövegben, énekben és táncban egyaránt egy fájdalmas kiüresedés mélyebb áramlatát is kifejezik.

*

Végezetül: a londoni színházakban nem kötelező a ruhatár. A nézők ölében bunda, nagykabát, kalap, előttük ernyők, tömött szatyrok. Nem szép, kényelmet-len, és jócskán csorbítja az alkalom ünnepi jellegét. Ezzel szemben: előadás előtt megrendelhető a tea vagy kávé, melyet a szünetben a jegyszedőnők helyhez szervíroznak, ízléses tálcán, egy tányérka teasüteménnyel. Ugyancsak a jegyszedőnők viszik körbe a nézőtéren és a közönségforgalmi helyiségekben a frissítőkkel és poharas fagylaltokkal megrakott tálcákat, ily módon tehermentesítve a büfét, amely egyben ülőtársalgó is. Londonban a jó előadás élményét a szünet nem keseríti meg.

PIERRE ROUDY*

Párizsi színházi levél

Párizs színházigazgatói válaszúthoz érkeztek. Megvonták az első fél év mérlegét, s ez bizony eléggé elszomorító.

Úgy látszik, a magánszínházak igazgatóit egyre jobban nyugtalanítja a bemutatott darabok nem kielégítő rentabilitása és mérsékelt sikere. Ennek az a közvetlen eredménye, hogy a színigazgatók nem vállalkoznak kísérletekre, nem vállalkoznak olyan új francia szerzők be-mutatására, akiknek a hírnevét még csak most kellene megalapozni.

Így aztán olyan külföldi klasszikus vagy modern szerzők kerülnek bemutatásra, akiknek a neve várható módon vonzza a közönséget, legalábbis a szín-igazgatók hite szerint.

Mindenekelőtt bemutatásra került számos angol-amerikai szerző darabja. Az Ambassadeurs színház Arthur Miller *Közjáték Vichyben* című darabját újította fel, a Montparnasse Pinter *Régi idők*jét vitte színre, a Modern Színház Joe Orton *Lakóját,* a La Potinière színház Agatha Christie *Egérfogóját,* az Atelier Tennessee Williams *Az ifjúság édes ma-darát,* a Théâtre de France B. Jonson *Volponéját,* a Theater National Populaire Arnold Wesker *Mindent roseibnivel* című darabját, hogy csak a legjelentősebb bemutatókat említsem.

Az angolszász szerzőktől eltekintve más külföldi drámaírók is részesültek abban a megtiszteltetésben, hogy bemutatták őket a párizsi közönségnek. Pirandellót és Jean de Hartog nevét említeném. Aztán megint angolszász szerzők következnek: Peter Luke *a VII. Hadriannal* és E. Albee *Mindent a kertbe* című darabjával.

És mi van a francia szerzőkkel? - kérdezheti az olvasó. Csak kevés kiválasztott szerepel, akiknek már nevük van: Ionesco és Jean Anouilh. Egy Csehov-darab és egy bulvárkomédia közé suszterolták be őket nagy sebtiben. Színre került Jean Anouilh három darabja, a *Les Poissons Rouges* (Vörös halak), a *Ne reveillez pas Madame* (Ne ébresszék fel a hölgyet) és *a Tu etais sí gentil quand tu etais petit* (Olyan édes kis gyerek voltál) . . . Becsúszott a műsortervbe, szinte bocsánatot kérve, Camus *Caligulá*ja, és ebben a félévben még láthattuk Montherlant *La ville dont le prince est un enfant* (A város, amelynek a hercege még gyermek) című darabjának utolsó előadásait is.

A nagy színpadokon ragyogó produkciókat lehet látni: „one-man show"-kat, nagy tehetségű művészek előadásait, de ilyenkor a színház elveszti jogait. Részt vehettünk Ionesco *Székek* című darabjának felújításán, de ez félénk kis vállalkozásnak bizonyult, amely nem rendítet-te meg színházi életünket. Jó mester-munka, semmi több.

A Théâtre de l'Oeuvre új szerzővel, René de Obaldiával jelentkezett. Bemutatott két darabja arról tanúskodik, hogy Obaldia képes a színházi stílus megújítására, de darabjainak mondanivalója, tartalma végül is nem tör ki a megszokott keretekből. *A Baby-sitter* és *a Deux Femmes pour un fantôme* (Két asszonyra jut egy fantom) című darabjait kitűnő színészek kitűnő előadásban vitték színre.

A színházigazgatók azt állítják, hogy nincsenek új szerzők, és válság van. Azt is mondják, hogy az emberek nem járnak többé színházba, és hogy az utóbbi évben egymillióval csökkent a színházlátogatók száma. Valóban van színházi válság, ezt senki nem tagadhatja. Azonban az igazgatók azért nem találnak megfelelő darabot, mert olyan darabot keres-nek, amely megfelel a színházról alkotott optikájuknak. A szerzők viszont új utakat keresnek, ki akarnak törni a meg-szokott keretekből. Csakhogy az igazgatókat, akik maradi módon félnek minden változástól, érthető módon zavarba ejt; az íróknak ez a törekvése.

Ha az ember új szerzőkkel, új hangokkal akar találkozni, a külvárosi szín-házakat és az egyre gyakoribbá váló kis párizsi színház-kávéházakat kell felkeresnie. Itt kerülnek színre azok az új szerzők, akik sutba dobják a régi szabályokat. Név szerint: Foissy, Michel, Worms, Haim, Cousin, Grumberg, Atlan stb.... Ezekben a kis színházakban szerény eszközökkel, de annál több lelkesedéssel színre vitt ragyogó előadások-nak lehet az ember tanúja. Példaként említhetnénk Georges Michel *Les Bancs* (Padok) című darabjának bemutatását.

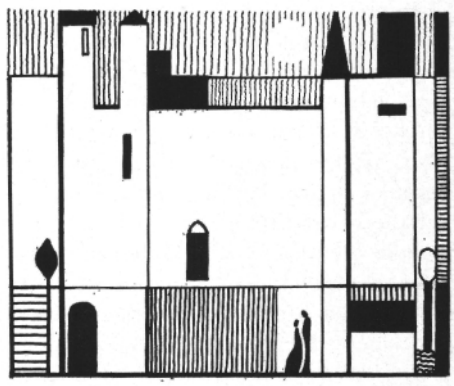
A maga részéről a rádió is izgalmas kutatómunkát végez. A France-Culture csatornáin Foissy, Michel és a magam darabjai is előadásra kerültek. A televízió nem vagy alig vállalkozik kísérletek-re.

Ez azonban nem jelenti azt, hogy a színház - értve ezen a színházat mint művészeti egészet - csak a kis színpadokon vagy a rádióban talál otthonra. A nagy színházakban is találni igen érdekes rendezői kísérleteket. A nagyobb-részt angolszász szerzők fentebb említett darabjai alkalmat adtak tehetséges rendezőknek, hogy fantáziájuknak szabad folyást engedjenek. A darabválasztásban kétségtelenül korlátozzák őket az igazgatók, de ettől eltekintve, a színre vitel gyakran egészen kiváló. Példaként hadd említsem a nemrégen bemutatott Volpone-**előadást** Gérard Vergez rendezésében (ugyanaz, aki a T. N. P.-ben Wesker darabját rendezte). Igaz, ezt a rendezését a kritika ízekre szedte. Valóban, Dullin és Jouvet után vállalkozni *a Volpone* rendezésére, ehhez merészség és nagy képzelőerő szükségeltetik. Ötlet-gazdag, látványos előadással állt elő, és mivel a kritika nem találta meg régi emlékeit, zavarbaejtőnek bélyegezte az előadást.

Látható, hogy a kritikusok és színigazgatók mindinkább egy elmúlt világhoz tartoznak. Sajnos azonban ők ülnek a kormányrúdnál, és föltehetően még néhány évet kell várni, amíg a párizsi színházi életben lényegbevágó változás történik.

Mindezek ellenére az idei színházi évad nem ért véget. A jövő talán még ígér számunkra valamiféle hirtelen változást, ami egyaránt örömet okoz a közönségnek és talán a színre nem vitt szerzőknek is.

(Mihályi Gábor fordítása)



(Koppány Erzsébet)

* A szerző a párizsi Színházművészeti Főiskola igazgatója.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Függöny, dán királyfi

Ljubimov Hamlet-rendezése

A fehérre festett hátsó tűzfalig nyitott a színpad. Mélyén, deszkacsík-díszítésén párosával levágott kezek szögeztettek fel. De nem is kezek, hanem használaton kívüli bajnoki vaskesztyűk. Ugyan-ilyen talonba rakott, nyugdíjas kardok támaszkodnak sorban a fal mellett. Elöl, a súgólyuk helyén, ládányi területen föld, igazi ásott föld. Egy friss sír fogadja a Taganka színházba belépő nézőt. Még a göröngyök sem szikkadtak meg. Annyi idő sem telt el a temetés óta. A sír fölött egy hatalmas vaskardot szúrtak a padlóba: markolatán vékony fekete szalagok. Amikor a játék szereplői bejönnek majd a színpadra, mindegyikük leemel egy gyászkarszalagot, rákötözi elegáns kötöttruhájának vagy pulóverének ujjára, oly könnyed és elegáns mozdulattal, hogy tudjuk: itten a gyász csak hivalkodás, nem igazi emberi megrendülés.

Hátul a fal tövében fekete bársony-nadrágban és fekete pulóverben gitározva ül Vüszockij, s a játék úgy indul meg, hogy előrejőve, Borisz Paszternak egy dalát énekli-üvölti el, rekedt hangján; azét a Paszternákét, akinek fordításában játsszák a Shakespeare-tragédiát.

Jobb- és baloldalt a portál fakeretezésű, mintha egy angol udvarház bejárata volna. Fönt a bal oldali ablakban megjelenik egy fehér bábu-kakas, papiros-tollaival megtévesztően hasonlít egy igazira, és éles hangon a hajnalt jelzi kukorékolásával. Jelenése megismétlődik a szellem színreléptekor és Ophelia temetése előtt.

Előjön mindjárt a darab elején a két sírásó, és a nézők orra előtt valódi lapátokkal ásni kezdik a valódi földet, a súgólyuk helyén nyitott gödörben. Kihánynak néhány lapát homokot a szín-pad deszkáira, majd a gödörbe dobnak egy koponyát ... ez sokáig ott marad a játék alatt.

A sírások mindvégig jelen vannak. Ők díszleteznek. Kiadják és elviszik a gyalulatlan koporsókat, amelyeket néha ágy-ként használnak a szereplők - mint például a Gertrúd-jelenetben.

Bevonul a királyi pár. Gertrúd kötött maxiban, kötött hosszú kendővel. Min-den szereplőn kötött holmi, magas cipő-be, csizmácskába tűrt nadrággal; pulóverek, szvetterek, kötött kabátkák, lebegő ujjú, gótikus szabású kardigánok, a hölgyeken kötött stóla, különböző színekben. Horatio farmert visel. Az ő blue jeans-ének és Hamlet fekete öltözékének (egyszerre az udvari gyász színe és huligános viselet a 60-as évek elejéről) még van tartalma, de a többi szereplő ruházkodásának - különösen Claudius korszerűen és fiatalosan öltözködő divatosságának - nincs más tartalma, csak a dekorativitást segíti elő és az egységes színpadi látványt. Claudiuson fehér, magas nyakú pulóver. A barna pulóveres Polonius követi őt, szemüvegesen. Jobb oldalról elindul egy hatalmas függöny, merőlegesen a rivalda vonalára, és mindazokat, akik a színpadon tartózkodnak - egy-szerűen elsöpri. Átsiklik a színpad másik oldalára, miközben letakarítja a játékteret. Amint átért a függöny az ellenkező oldalra, abban a szempillantásban kibukfencezik alóla három figura, Marcellus, Bernardo és Horatio ... Máris indul *a Hamlet* első jelenete.

A trónteremjelenet előbb mikrofonon át hangzik, hangszóróból: Claudius rádióközvetítésszerűen bizonygatja népének megrendült gyászát. Majd ő is megjelenik a színpadon, és folytatja a beszédét, miközben szavait még mindig halljuk a hangszóróból, megduplázottan.

Így kezdődik Ljubimov előadása, amelynek nem Hamlet a főszereplője.

Nem is a szellem.

Még csak nem is a trónbitorló.

Az előadás főszereplője: a függöny.

A függöny a legfontosabb *lény* ebben az előadásban.

A függöny él és mozog. Önálló akarata van. Véleménnyel rendelkezik. Erős és gyöngéd. Ez a fenyegető, néha alattomos függöny mindenható! Olykor úgy közlekedik a színpadon, mint egyiptomi sáskahad a levegőben, vagy közeledő viharfelleg, csillagok megrészegült rendszere. Amikor alulról és hátulról világítják át és sugárkéve jelenik meg rajta: látjuk mintázatát is, furcsa áttörésekkel, szabálytalan rongyolódásokkal, daktiloszkópiai ábrákkal. Máskor pedig olyan a függöny, mint egy elhasznált mosogatórongy, beleragadnak a szereplők, és maguk is lucskossá válnak mindent átható levétől.

Nem statikus függöny ez. Állandó mozgásban van.

Mit akar a függöny?

Mozog előre és hátra. Mozog oldalt és mozog átlósan. Voltaképpen két gerenda az egész. Csuklós szerkezet tartja közöttük a kapcsolatot, és teszi lehetővé a minden irányú mozgást. Fenyegetően haladhat előre, egyenesen a néző arcának tartva. Majd hirtelen elszaladhat a függöny. Fordulhat szélmalomként, és egy jelenet kellős közepén átfordíthatja másik oldalát a néző felé, vagy élével állva szembe a nézőnek, elmetszheti a színpad-teret, oldalszínpadokat teremtve.

A függöny megmutatja másik oldalát is nekünk, amint a király és Polonius hallgatózik. Mint egy film, úgy tárja elénk a színpad Ophelia és Hamlet párbeszédének kihallgatását. De akkor is, ha nem fordul át mindig, hogy leleplezze a hallgatózó és, kémlelődő emberek bujkálását, akkor is érzékeljük jelenlétüket, mert a függöny kidudorodik, jelezve, hogy mögötte szuszog valaki, vagy csak megjelenik néhány ujja a függöny laza szövésének lyukacsaiba kapaszkodottan, és máris nyilvánvaló: valaki ott áll és fülel.

Ha a királyi pár helyet akar foglalni a trónján, csak le kell ülni a merőleges függönyre, máris szolgálatkészen terem ott a másik oldalon egy láthatatlan valaki, hogy engedelmesen és kitartóan a királyi pár szolgálatára tolja oda a maga testét: nehezedjenek csak rá. S hogy még kényelmesebb legyen az ülés: kidugnak a függönyrésen két kardot, trón-szék karfájaként arra támaszthatják fenséges könyöküket.

Hirtelen fallá változik a függöny. Hamlet fejjel nekiszalad. Később pedig, háttal állva, többször is beleveri fejét a falba. Hamlet-Vüszockij szétterjesztett karjaival, háttal a függönynek, nekifeszül, és megkísérli teljes erejéből kimozdítani azt - mintha illusztrálná a szöveget - „kizökkent az idő, ó, kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt". Ez tagadhatatlanul szép látvány. A hatalmas felület előtt a kicsiny ember lapos és tompa világításban megrendítő és fenyegető látványt nyújt.

Amint a dráma kibomlik: nem a szereplők egymáshoz való viszonyát látjuk, hanem a szereplőknek a függönyhöz való viszonyát.

Ki milyen kapcsolatban áll a függönynyel: ez érdekli a rendezőt.

A függöny fonákján a szőttes hasítékaiba beledugva, ott látjuk hamarosan a gyászkarszalagokat. Ki milyen korán, ki melyik pillanatban veti le a gyászt: ez

jellemzi kezdetben a szereplőket. Laertes - aki különben ugyanolyan fehér pulóvert visel, mint a király - még Opheliát is rábeszélné a gyász levetésére, amikor álnok engedelmességgel hallgatja atyja tanácsait, de a következő percben már látjuk a függöny másik oldalán két olcsó nővel összeölelkezve, hajóra szállni; apja pedig tehetetlenségében csak mélán utánanézhet. Nincs hatalma e felett a Laertes felett. Hasonlóan jellemzi Ljubimov Rosencrantzot és Guildensternt is. Ők most nem áskálódó intrikusok, hanem jó-képű fiatalemberek, valóban a királyfi osztálytársai lehettek egykor. E két meghízott tüntetően ölti magára a gyászszalagot, mégpedig olyankor, amikor a többiek már nem is viselik. Buzgalmukért kapnak is ajándékba Hamlettől egy gúnyosan éles pillantást.

A függöny mögött nemcsak kidomborodó testeket láthatunk, de áttörésein keresztül alakokat is, akiket nem ismerünk, nem tudjuk rendeltetésüket, az is lehet, hogy csak a díszletváltozáshoz segítő díszítők, de az valószínűbb, hogy a darabbeli Dánia meglapuló kémei. E motívum már ismert Ljubimov másik rendezéséből, *a* Tartuffe-ből. Ott is, a szalagokra vágott ember nagyságú képek mögött, minduntalan sunyít valaki, és kihallgatja a színen levő párbeszédeit.

Amikor Hamlet és a leány egymásra maradnak, és a királyfi észreveszi, hogy kémlelnek utánuk: egy pálcával végigver a függönyön, habzó dührohamában többször egymás után. Ahelyett, hogy Ophelia reagálását láthatnánk, a függöny hirtelen megfordul, és a másik oldalát kell néznünk, ahol a király és minisztere a függönybe akaszkodva kínlódnak a csípős ütésektől, miközben nem akarják elárulni jelenlétüket.

A puha pamutszálait rojtosan lengető függöny keményen is tud bánni a szereplőkkel ... Ophelia például a függöny áldozata lesz, elsöpri és földre dönti annak egy fordulása. S a királyné sem bizonyul elég erősnek, őt is földre dönti a függöny, megtapossa, keresztülmegy rajta.

Valóságos monstrum *a Hamlet* függönye. Lassanként eleven élőlénynek kell tekinteni, olyan bő és életteli szerepe van az előadásban és a szereplők drámájában. Fenyegető függöny. Méltóságteljes függöny. Riasztó függöny. Embertelen függöny. Emberi jellem-függöny. Néha szelíd függöny. Néha egészen nyájas és barátian viselkedik, hogy a következő pillanatban váratlanul ellenséges arcát mutassa ki.

A darab címe voltaképpen nem is *Hamlet, dán királyfi,* hanem: *Függöny, dán királyfi.* Ugyanis amíg a gondolatgazdag és káprázatos átalakulásokra képes függöny drámája tart, addig elmulasztják előadni Hamlet tragédiáját. Ez nem volna nagy baj, ha okos és izgalmas gondolatokat közölnek velünk, és ráadásul még színházi gondolatok is ezek, vagyis nem bölcseleti spekulációk, hanem anyagszerű, színpadszerű, művészinek látszó gondolatok, fényben, térben, anyagban és ritmusban elbeszélve. Mindebben a zavaró csupán az, hogy *Hamletre* invitáltak, és azt ígérték, hogy Shakespeare drámáját fogják eljátszani. Igaz, Jurij Ljubimovnak sosem is volt erős oldala a megírt dráma megrendezése, hiszen a *Galilei élete* rendkívül rossz és modoros előadás volt (mégpedig a John Reed: *Tíz nap, mely megrengette a világot* előadásának modorában), és Jeszenyin *Pugacsovja* sem tartozik legjobb rendezései közé. Csak A *szecsuáni jólélek* és *a Tartuffe* sikerült a megírt, irodalmi drámák közül. A többi kollázs volt, irodalmi nyersanyag, dokumentumok, versek, dalok, táncok, némajátékok, fény és díszletjátékok, reflexiók egy-egy regény vagy novella dramatizálása kapcsán.

Pop art-Hamlet

Jóllehet a tagankai *Hamlet* sem akar más lenni, mint színpadi pop art, díszlet-és fénykollázs, színpadi happening Shakespeare szövegére, de folytonosan az az érzésünk előadás közben, és érzésünket képtelenek vagyunk elfojtani, hogy mindazt, amit Ljubimov a színpadon elbeszél: *a* tragédia-Hamlet erősebben és világosabban, mi több, gazdagabban tudná kifejezni a függönynél.

Ljubimov *Hamletje* persze leplezetlenül Hamlet-paródia.

Rendezése ironikusan kezeli a drámát, nemcsak a függöny főszerepeltetésével, hanem az egyes jelenetek színpadra fogalmazásával is. Ne akadjunk fönn a hálószoba-jelenet szándékos megbotránkoztatás céljait szolgáló happeningszerűségén: mielőtt a királyfi belépne, Gertrúd, arcára vastagon zsíros éjszakai krémet rak föl, és amikor később sírni kezd: szemei üregébe két vattacsomót nyom, nyilván, hogy a gyógyító pakolás táplálja a szem körüli gyönge ráncokat, de egyben - jelképesen - büntetésül vaksága miatt is. Ez a meghökkentő és vissza-taszító jelenet, amely Gertrúdot fiziológiásan is eltávolítja rokonszenvünktől,

már a happening-színház tárgykörébe sorolja Ljubimov *Hamletjét,* és csupán azzal az értékkel bír, hogy megkérdőjelezi a mégoly nyilvánvaló értéket is, mint Shakespeare *Hamletje.* A szándék becsülendő: egy nagy művész előtt nem kell hogy tiszteletben tartott legyen az emberi kultúrának mégoly becses kincse is, ha sorra akarja kételkedni a való világot ahhoz, hogy önmaga megvajúdott hitéhez eljusson.

Ha nem is kételkedhetünk Ljubimov szándékának erkölcsösségében, mint színházi produkcióban azonban feltétlenül kételkednünk kell. Ha a színészek jelenetében cilinderes, hosszú sálas hippik jönnek be a színpadra, modoros pantomimet mutatva be még bemutatkozásukkor - nyilvánvaló, hogy Ljubimov itt parodizálja *a Hamletet,* és gúnyiratot szerkeszt belőle, a színésztársadalom modorosságait kicsúfolván. Mert *a Hamlet* komédiásai Ljubimov színpadán tehetségtelen, gyülevész népséget mutatnak. A tehetségtelen, de bájosan ripacs Első színész társaival együtt buzgón bólogat, amint az ostoba komédiások tenni szokták akkor, ha egy szót sem értenek a hozzájuk intézet szavakból, egyszersmind nem is érdekli őket túlzottan, amit más beszél. Természetesen a színészeknek adott hamleti tanácsokról van szó, amit „a szájunkból vette ki"-szerű mimikával és általános helyesléssel kísérnek végig, de azután rögtön begyakorlott módon csinálják mindazt, amit rossz színfalhasogatásnak nevezhetünk. Tagadhatatlan, a színészek jelenetének ez a groteszk értelmezése mulatságos rendezői felfedezés, de mélyebb értelme a darab összefüggésében nincsen, és csak egy pop artos új minőség elidegenítő hatásaként értékelhetjük. És mi másért kellene a színészkirály utolsó sorait angolul elmondani - mégpedig egyszerre a korábbitól különbözően bensőséges szépséggel -, ha nem a pop art ihlette egymás mellé montírozott tárgyszerűség okán?!

Az első rész a hálószoba-jelenet közepe táján ér véget - két óra alatt -, és az egyórás második rész ugyanitt folytatódik, mint egy Priestley-darab. A sírások a második rész elején ismét kiássák a nézőktől karnyújtásnyira levő sírt. Egyen-ként szedik ki onnan a csontokat, a vidám és részeges Első sírásó egy medencecsonton keresztül kukucskál huncutul, majd Yorick koponyáját lapátja nyelére tűzi, s amikor megunja a vele való játékot, messzire dobja: éppen a függöny mögött lapító Hamlet lába elé gu-

rul. Jó jelenet a két sírásó reggelije. Kicsomagolják a magukkal hozott kemény tojásokat, fesztelenül törik fel, egyiket természetesen saját fejükön. Hoztak magukkal bádogpoharakat is, és a második sírásó pontosan azzal a mozdulattal csúsztatja hátsó zsebébe az üres flaskát, amivel férfiak ugranak le a sarokra vodkáért. Ha sajnáljuk, hogy a Yorick-monológ áldozatul esik a sírások betétjátékának, hamarosan kárpótlást nyerünk, mert a két fickó feje fölött dühöng a két nemesúrfi, Ophelia szeretetén versengve: dulakodásukat közönyös úri mulatságként szórakozza végig a két népi figura. Nekik a játékban még egy fontos és jelképes feladatuk van: ahányszor kimegy valaki a színpadról - mégpedig a halálba -, ők emelik föl neki a függönyt, hogy mögé vonulhasson és végleg eltűnjön a szemünk elől.

Csontok és homokpogácsák

Ophelia virágok helyett a színpadon halmozódó homokból készít pohárral gyermeki homokpogácsákat, és a második részben mindvégig csontvázmaradványok, homokhalmocskák között folyik a játék.

Saját koncepcióján belül is kisiklás és hangváltás a vívójelenet és a király meggyilkolása. Hamlet és Laertes karddal, tőrrel felfegyverkezetten állnak szemben egymással. Nem közelítenek egymáshoz. Vadul csapkodják tőrükkel kardjukat. Szenvedélyesen vicsorognak. A találatokat csak bemondják, de nem végzik el. A levegőbe döfnek. A király is ilyen jel-képes döféstől leli halálát. Ezzel Ljubimov feltehetően azt akarta mondani, hogy korunkban nem időszerű már a pár-viadal és a merénylet, csak jelképes meg-oldásra lehet számítani. Gyermeteg gondolat ez, de abból az eltökéltségből ered, hogy a drámában mindent szó szerint ért, és mindent időszerűsíteni próbál.

Ljubimov *Tartuffe-je* azért volt zseniális, mert úgy érződött, mintha ő írta volna a drámát. Minden rejtett értékét és hibáját ismerte és felfedte. A mű szerkezetének elironizálása is magából a műből eredt. Megalkuvó befejezését fejlesz-tette ironikusan korábrázolássá. *A Hamlet* egyáltalán nem érződik Ljubimov írásának. Sőt, helyenként még olyan drámának sem, amely alkalmas volna arra, hogy az ő színházában eljátsszák.

Vüszockij Hamletje érzésem szerint csibészesen beszél, vagyis nem az irodalmi oroszt mondja, hanem a köznyelvit, rekedtes-haragos hangján, meglehetősen humortalanul. Ez mérges Hamlet. Ingerült és mosolytalan. Nincs benne sem-mi játékosság, szerepjátszási hajlam. Ennek eltökéltsége és feladata van, haragos brutalitással halad előre kitűzött útján. Erőteljes állú, harapós fogsorú. Arca és magatartása nem mentes a durvaságtól sem. Erről a Hamletről könnyebben hiszem el, amikor a vívás előtt ugrálókötéllel bemelegíti magát, hosszan pergetve feje s lába körül a kötelet, hogy sportoló (lehetne akár ökölvivő is), mint hogy humanista neveltetést kapott Wittembergában. Jobban áll neki a verekedés az elmélkedésnél, és amikor a sírba ugrik, megverekedni Laertesszel, akkor bunyózik inkább, semmint összeszólalkozik egy másik udvaronccal. Ez neki való, itt természetes, itt belesimul a szerepbe. A nagymonológot szétszabdalva adja elő, olyan hangszerelésben, mintha minden egyes frázis előtt láthatatlan előírásként nyegle jelzések állanának: (Mi a csuda?) *Lenni vagy nem lenni* (ezt meg ki találta ki?), *ez, itt a kérdés*.

Vüszockij erőszakossága egyetlen pillanatban hagy alá, amikor Opheliára pillant elgyengülten, és látni lehet, mennyi gyöngédség szorult ebbe a fickóba, csak nem tartja időszerűnek édelgéssel tölte-ni el idejét. Más most a dolga. Nem gyengédnek született. Vüszockij nemcsak megöli hirtelen támadt indulattal a drapéria mögött lapuló Poloniust, hanem a sírhoz lépve, földet markol fel, tenyerén szétdörzsöli, és a késről hosszasan tisztogatja a rászáradt vért. Ez nem annyira vérszomjassá, mint inkább érzéketlenné teszi Hamlet portréját.

A néptömegek is megjelennek láthatatlanul Ljubimov színpadán. Egyszer csak befut két szolga és teljes erejével, hátát nekivetve a függönynek, visszafelé kezdi nyomni. A függöny izgatottan hullámzik, mögüle tömegek zúgolódó zaja. Beront a trónterembe Laertes, és úgy lát-szik, mintha élére állt volna a dán elégedetleneknek, személyes bosszúja és törtetése tette őt a felkelők vezérévé.

Végül vissza kell kanyarodni a színészek jelenetéhez. Az első színész egy hosszú kiegészítő játékban adja tudtára Hamletnek, érti, miről szól a rendelés, mit is kell eljátszani a Gonzago-játékban; Hamlet kívánságát helyteleníti az idősebb és tapasztaltabb jogán, és mert bizalmaskodóan pimasz, mégis egyetért vele, és ha így kívánja a megrendelő, akkor nagyszerűen el fogják játszani, bízzon csak benne a királyfi. Eközben tekintete ismétlődően a padlóra esik, ahol az alsó világítótestek egyike van a színpad ba építve, és rácsos lefedése most börtöncella ablakának tűnik fel. Az első színész játékosan elrémül, de azután biztatóan hunyorgat a királyfi felé, mintha vállalná az esetleges bebörtönzést is. Amikor azután a bemutatóra kerül a sor, mindenki - ő is - a legfontosabbnak tartja szerepe leghatásosabb előadását. Csak személyes sikere érdekli - bár a szöveget sem tanulta meg rendesen, és a függöny alatt hasaló súgóra kell hagyatkoznia - de nem a magasabb társadalmi cél lebeg játéka előtt, hanem ripacsériájának elismertetése. Ljubimov itt arról vall: mi a véleménye a színházról, színészekről, később mégis mintha megfeledkezne erről a véleményéről, mert az egész *Hamletet* Gonzago-játéknak értelmezi, hol a bűnös remélhetően fennakad.

Már az előadás közben is tolakodóan megjelenő képzettársítás, hogy amikor Hamlet fejjel nekiszalad a falnak, csupán egy puha felületnek ront neki. Ha valóban olyan heves volna, és annyira nem félne föláldozni magát, akkor ott van a játék hátterében az igazi, kemény, téglából készült fal - tessék annak nekirontani. Ez a Hamlet azonban kedveli a látványos gesztusokat, és mutatós ön-kínzással szenved. A fejét fájdalmasan

függönybe verő képét visszük el az előadásról, és ez talán nincs is Ljubimov szándéka ellen. Mert rendezésének ironikus felhangjai az átgondolt lázadás, a programszerűtlen politikai rögtönzések kritikáját is tartalmazzák.

Mégis: aki kihúzza, feleslegesnek tart-ja a Fortinbras-vonalat, az a rendező önkéntelenül is kiemeli a királyfi alakját a kor politikai összeszövöttségéből, kiemeli konkrétságából, és egy magányos ember drámáját kívánja sterilen fölmutatni.

Ljubimovról föl nem tételezhető, hogy irtózna a politikától, hiszen rendezői művészete a politikum jegyében fogant. Mégis, amikor kimetszette a darabból Fortinbrast - és merészen, még a befejező jelenetet is elhagyta, pontosabban fölcserélte Paszternak *Hamlet-négysorosára*, amely tanulságként az ember céljairól beszél a hangszórón át -, akkor Ljubimov nem a közösségi emberért, nem a mindannyiunkért harcoló Hamletet állította színre. Sokkal inkább egy elszigetelten handabandázó, magányos hőst mutatott meg, aki csak saját lázait és indulatait, homályban tévelygő keserűségét kívánja cselekvéssel levezetni.

Nem korunk Hamletje ez. Csak egy mai korban bolyongó fiatalember, aki Hamletnek képzeli magát.

KUNSZERY GYULA

Dráma Janus Pannoniusról

Janus Pannonius halálának félévezredik évfordulója alkalmából megjelent számos megemlékezés, cikk, kisebb-nagyobb tanulmány tanúsága szerint az európai hírű nagy humanista költő hazai utó-élete - kivéve az utóbbi évtizedek örvendetes felpezsdülését - meglehetősen vérszegény. Annál inkább megérdemli az egyetlen róla szóló magyar dráma - szerényebben: drámai jelenet -, hogy kiásva a poros és jórészt már elavult monográfiák, tanulmányok, értekezések, disszertációk (ez utóbbiakhoz számítva c sorok írójáét is) kriptájából, felelevenítsük emlékezetét. Már csak azért is, mert ez a kis - egyfelvonásos - drámai mű a maga nemében eléggé figyelemreméltó, éppen nem értéktelen alkotás.

Kisfaludy Károly *Barátság és Nagylelkűség* című, általa „eredeti drámá"-nak jelzett művéről van szó. A későbbi irodalomtörténészek - nem egészen ok nélkül - óvatosabb műfaji megjelöléssel éltek. Toldy Ferenc „drámai költemény"-nek, Szinnyei Ferenc „szimfonikus költemény"-nek nevezi. Nekünk inkább úgy hat, mintha egy meg nem írt Janus Pannonius-tragédia dramatizált epilógusa, utójátéka lenne.

Ám kezdjük a legelején: a forrásvidéknél. Mert már ezt is kikutatta Kisfaludy Károlynak mind ez ideig legalaposabb, legbuzgóbb bio- és monográfusa, Bánóczi József. Az osztrák Hormayr József báró és a magyar Mednyánszky Alajos báró közös szerkesztésében megindult *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* (A hazai történet zseb-könyve) című bécsi almanachnak mind-járt a legelső - 1820-as - kötetében meg-jelent egy Janus Pannoniusról szóló tanulmány gróf Teleky Ferenc tollából. (109-124. l.) Ebben a szerző - részletesen ismertetve a reneszánsz költő pálya-futását - bizonyos Pierius Valerius humanista literátor nyomán egy mondát be-szél el Janus Pannonius haláláról. Eszerint Janus, midőn kiderült Vitéz János érsekkel való Mátyás király elleni összeesküvése, Zágrábba menekült, ahol nemsokára meghalt egy apát barátjánál; ez a halott barát koporsóját két évig rejtegette magánál. Midőn a király egyszer véletlenül oda került, az apát térden kért bocsánatot, hogy egy száműzöttnek menedéket adott. A király megbocsát, s csak ekkor tudja meg, hogy a koporsó halottja nem más, mint Janus. Megtudván ifjúkori barátjának elhalálozását, elszomorodik, a holtat nagy pompával eltemetteti, az apátot - büntetés helyett - megdicséri, s a nagy férfi iránt tanúsított hűségéért ennek volt püspökségével ajándékozza meg. A megható monda ez utolsó fordulata azonban - teszi hozzá a tanulmányíró - téves.

Kisfaludy még ez évben - egy felvonásba sűrítve - dramatizálja, s nyomtatásban meg is jelenteti ezt a mondaszerű epizódot, elhagyva belőle a történész által tévedésnek minősített püspöki kinevezést. Ettől eltekintve a változtatása mindössze annyi, hogy az apát helyett (így romantikusabb!) egy remetét szerepeltet, s a király váratlan megjelenését vadászattal motiválja (ugyancsak egy tipikusan romantikus rekvizitum).

A szereplő személyek: király, remete, udvarnokok, vadász szolgák. A tulajdonképpeni főhősnek, Janus Pannoniusnak a jelenlétét csak a koporsóban nyugvó hamvai s a monológban és dialógusokban felvillanó emlékezete reprezentálja. A szín: régi gótikus kápolna, középütt koporsóval, amely felett koszorúzott lant függ. Az oldalsó oltárhoz „egy hárfa vagyon támasztva; az egész hely az ablakokon keresztül ható nap sugáritól világosíttatik; csendesség". Mi még hozzátehetjük: „és tömény romantika".

A remete a koporsó előtt hosszan, de valóban emelkedett költői dikcióval monologizál. Az egyszerű koporsóra tavaszi virágokat hintve siratja a néven nem nevezett ifjúkori barátot, akiről csak annyit árul el:

Ily friss emlékben zöldeljen
S éljen neved nagy férfiú! te ki
Legelső a szelid Múzsákat
Hazánk kies vidékire vezetéd, És
Helikon szűzeit velünk Is
megkedveltetéd! örök
Díszben ragyogjon híred Hunnia
Egén; éljen s maradjon becsben az
Mindenkor Árpád nemzeténél.

A monológ közben belép - vadászi rangrejtettségben - a király. A halott kiléte iránt érdeklődik, de a remete csak annyit hajlandó elárulni, hogy neves költő volt, kinek tragédiáját az okozta, hogy

félre tévén
Lantját, nagyok küzdése őt is el-
Ragadván, vont határit elhagyá!
Leszállott e föld őrvényes színére,
Mely többé elpártolt fiát
Be nem fogadta és virágzó
Létét setét üregébe vonta.

A „vadász" további unszolására a remete kijelenti, hogy csak egy ember van, akinek elárulná a halott titkát: Mátyás király. A vadász erre felfedi kilétét, amit a kürtjelére besereglő udvarnokok és vadász szolgák hitelesítenek. A remete megnevezi a halottat: Janus Pannonius. A király megrendül, hogy így kell találnia hajdani barátját:

Oh tekints
Alá nemes lélek! nézd a könnyet,
Mely szent porodra hull, utat keres
Szivedhez és bocsánatot kér.
Megbénult a bosszú szózatja, mely
Elhagyni kénytetett édes hazádat; A
régi szép barátság visszatér
S egész teljében érzi vesztedet.

A remetét a várt büntetés helyett barátságával tünteti ki, udvarába invitálja, amit ez szerényen elhárít magától. A király a halottról is intézkedik:

Temessük el teljes pompával,
Amint kívánja méltósága;
Fénylő emlékjel ékesítse a haza
Költőjét, hogy Janus Pannoniust,
Mátyás király barátját, a világ
Ismerje és hirdesse érdemét .. .

Pierius Valerius anekdotája és Kisfaludy Károly drámai feldolgozása ékes tanúbizonysága annak, hogy az irodalmi közérzet nem tudott belenyugodni a nagy király és a nagy költő tragikus ellentétébe. Ragaszkodott a kiengesztelődéshez, legalább a halál után. A szín-háztörténet nem tud arról, hogy Kisfaludy kis drámája valaha is színre került volna.

SZÍNHÁZ

THÉATRE

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

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

Résumé

András Szeredás: Cinq créations en province

Au cours de la aaison passée les théâtres de province ont offert un plus grand nombre de spectacles remarquables que ceux de la capitale. Selon l'auteur ce fait rare et intéressant est dû en partie aux créations en province de certaines importantes nouvelles pièces hongroises et en partie aux mises en scène originales.

Anna Földes: Kaposvár et les drames hongrois

C'est en mai qu'eut lieu a Kaposvár la Sixième Rencontre des Théâtres de la Transdanubie. Parmi les quatre nouvelles pièces hongroises y présentées c'est *« La Phalanstère »* de Gyula Hernádi qui remporta le plus vif succès. La représentation du drame en vers de Sándor Weöres: *« Saint Georges et le dragon »* passe seulement pour un essai, la compagnie n'ayant pas pu donner une interprétation totale de l'oeuvre. Le programme comprit en outre une adaptation d'après Sándor Petőfi ainsi que *« Le jeu de chats »* d'István Örkény.

István Nánay: Le Vingt-cinquième Théâtre et la piece « Electre mon amour »

La pièce « Electre mon amour », créée au Théâtre National de Budapest, fut un des drames hongrois les plus marguants des années soixante. En 1972 le Vingt-cinquième Théâtre reprit l'oeuvre dans sa salle intime, pour en réveler chaque soir, devant ses cent spectateurs, un visage absolument inédit.

Erika Szántó: Molière relu

Dans chacune de ses mises en scène classiques, Tamás Major veut charger le spectacle d'un message contemporain. Ayant choisi cette fois deux pièces de Molière, il souligne, à travers « Amphitryon », les tourments de l'homme de tous les jours exposé aux caprices des puissants, tandis que dans « Les Précieuses ridicules » il fait miroiter, avec un succès égal, quelques nuances actuelles du snobisme dans l'art.

András Békés: Notes de travail III.

Dans son journal de ce mois, le metteur en scène rend compte des préparatifs de la reprise de « Khovanchtchina » à l'Opéra. Il accentue surtout l'importance du travail fait en commun avec un de nos plus grands chefs d'orchestre, János Ferencsik, pour arriver à une interprétation nouvelle de l'oeuvre.

János Breuer: La « Khovanchtchina » d'András Békés

La mise en scène nouvelle du chef d'oeuvre de Moussorgski réussit à tirer au clair d'une manière convaincante la fonction dramatique des personnages, tout en mettant en relief d'abord les masses, le peuple, dont la représentation différenciée lui parut plus importante quex les destins individuels. C'est dommage que dans quelques scènes on retrouve toujours quelques gestes inutiles, certaines évolutions non motivées.

Géza Képes: Après la 20ème représentation de «Mademoiselle Pirate »

La saison passée, le Théâtre Gai de Budapest a adopté une voie nouvelle. En dehors de ses programmes de variété traditionnels, on y joue aussi des nouvelles farces hongroises. Traitant des phénomènes négatifs de la vie quotidienne. « Mademoiselle Pirate » d'Emil Kolozsvári Grandpierre a été accueilli assez fraichement de la critique, mais le public apprécie vivement son côté populaire.

András Pályi: A quoi sert le théâtre musical?

L'opérette, tout en possédant encore son public d'habitués, a perdu en Hongrie aussi de sa popularité. Et même ce noyau de fidèles est devenu exigeant et réserve son choix aux spectacles de vraie qualité. Voilà pourquoi les mauvaises représentations d'opérettes et certaines nouvelles pièces musicales – puisant leur sujet dans l'actualité, mais d'un pauvre niveau artistique – subissent échec après échec.

Péter Vágó: Aux sons de la flûte et du tambour . . .

Le spectacle poétique et musical de Ferenc Sebő – empruntant son titre à une ancienne chanson populaire hongroise – est une entreprise de pionnier. Au programme, présenté au Vingt-cinquième Théâtre, ballades populaires et adaptations musicales de poèmes hongrois contemporains se succèdent. L'accompagnement musical est lui aussi fort varié, le jeune orchestre excellent ayant recours à presque tous les instruments de la musique populaire hongroise.

Luka Pavlovic: D'une soirée à l'autre

Le rédacteur en chef de la revue yougoslave « Odjek » a visité la Hongrie à la fin de 1971 et public maintenant le journal de ses expériences théâtrales. Après avoir vu treize représentations dans presque tous nos théâtres, il donne son prix au « Journal d'un fou » de Gogol au Théâtre de Pest, tandis que son acteur préferé est Iván Darvas (protagoniste, entre autres, du spectacle cité).

Péter Molnár Gál: Uttaganga: Judit Pogány

Au Festival de Kaposvár c'est Judit Pogány qui remporta le prix du meilleur rôle épisodique comme princesse Uttaganga dans la pièce historico-fantastique en vers de Sándor Weöres, « Saint Georges et le dragon ».

Katalin Saád: La femme de salle – Nóra Tábori

La tragicomédie « La Grande visite » de Tibor Gyurkovics, une des dernières créations hongroises de la saison 1971/72, se passe dans un hôpital, l'auteur étant aussi médecin. Dans un rôle de composition Nóra Tábori, tenant la balance entre le réel et l'irréel, sut trouver un parfait équivalent scénique de la vision bizarre de l'auteur.

András Barta: Une conversation avec István Köpeczi Bócz

Le décorateur-costumier bien connû a gagné au printemps 1972, au Triennale International de Novi Sad, le grand prix individuel du jury pour ses projets de costumes. Dans cette conversation il parle de son travail et de ses plans pour l'avenir.

Katalin Róna: Après la création du « Phalanstère ».

L'article résume une conversation avec Gyula Hernádi, connu surtout comme scénariste des films de Miklós Jancsó. Sa première pièce, « Le Phalanstère », fut créée en mars 1972 au Théâtre National de Pécs, dans la mise en scène de Ferenc Sík, pour remporter, à la Rencontre de Kaposvár, la plupart des prix, en tant que l'évenement majeur de la dramaturgie hongroise de 1971/72.

Judit Szántó: Soirées tranquilles dans les théâtres de Londres

L'article parle d'abord de la comédie « London Assurance » jouée par la Royal Shakespeare Company et de « Richard II. » au Théâtre National. Parmi les nouvelles pièces sociales du répertoire anglais l'auteur a vu « Jumpers » de Tom Stoppard, « Getting On » d'Alan Bennett, « Notes on a Love Affair » de Frank Marcus et « Alpha Beta » de E. A. Whitehead, ne négligeant non plus les récents succès de la comédie du boulevard, du musical et du genre policier.

Pierre Roudy: Lettre de Paris

Le directeur de l'École Nationale Supérieure des Arts et techniques du Théâtre donne un bref aperçu de la première moitié de la saison 1971/72 du théâtre parisien.

Péter Molnár Gál: Rideau, prince de Danemark

Dans la représentation de « Hamlet » au Théâtre Taganka de Moscou le véritable protagoniste, c'est le rideau. Le « Hamlet » de Youri Lioubimov est une parodie franche de la pièce, envisageant le texte sous un aspect ironique, pleine des trouvailles caractéristiques du happening. C'est dommage que vers la fin la conception hautement individuelle perde le souffle, la dernière partie étant traitée dans un style tout à fait différent.

Gyula Kunszery: Une pièce sur Janus Pannonius

Les milieux littéraires hongrois viennent de célébrer le 500e anniversaire de la mort de Janus Pannonius, le grand poète de la renaissance hongroise qui, vivant au XVe siècle, écrivit en latin. A cette occasion quelques pièces ont été écrites et l'auteur de l'article philologue distingué, a découvert un fragment dramatique du siècle passé où la vie du poète est évoquée sous une forme romantique.

Ára: 12 Ft

Majczen Mária (Szemérmetes Erzsók), Horváth László (Harangláb), Györgyfalvay Péter (Csepü Palkó) és Piróth Gyula (Fejenagy)
A helység kalapácsában (Veszprémi Petőfi Színház) (Ikládv László felv.)