SZÍNHÁZ

Pór Anna: A Szentendrei Teátrumról • Csík István: Fából faragott Csongor királyfi • Dévényi Róbert: „És színész benne minden férfi és nő" • Pályi András: Nemzedéki konfliktus? • Gábor Miklós: Feljegyzések Alceste-ről • Siklós Olga: A Cinka Panna bemutatójához • Hermann István: Strehler Lear királya • Szántó Judit: A kialakulás időszakában (Párizsi színházi levél) • Molnár G. Péter: Grittiáda

1974
Október

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VII. ÉVFOLYAM 10. SZÁM
1974. OKTÓBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési dij:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

74.2102 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
Első borító:
Szindbád kereskedő (Rátonyi Róbert) tanácsot ad Maruf vargának (Kozák András) a Körszínház Ezeregyéjszaka előadásában (Iklády László felv.)

Hátsó borító:
A három ördögfióka. A Csongor és Tünde **az** Állami **Bábszínházban.** Bábtervező: Koós Iván

TARTALOM

játékszín

SZÁNTÓ ERIKA
Ezeregyéjszaka - egyetlen estén (1)

PÓR ANNA
A Szentendrei Teátrumról (4)

BERKES ERZSÉBET
Miskolc százötvenedik évada (6)

CSÍK ISTVÁN
Fából faragott Csongor királyfi (9)

DÉVÉNYI RÓBERT
„És színész benne minden férfi és nő..." (12)

arcok és maszkok

NÁNAY ISTVÁN
Esztergályos, a clown (14)

BÁNYAI GÁBOR
Színészportrék a szolnoki Makrából (18)

fórum

PÁLYI ANDRÁS
Nemzedéki konfliktus? (20)

világszínház

HERMANN ISTVÁN
Strehler Lear királya (22)

SZÁNTÓ JUDIT
A kialakulás időszakában (24)

MOLNÁR GÁL PÉTER
Grittiáda (28)

MIHÁLYI GÁBOR
Shakespeare hétköznap (34)

PÓR ANNA
Alvin Ailey Táncegyüttese az Erkel Színházban (37)

műhely

SIKLÓS OLGA
A Cinka Panna bemutatójához (40)

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
Az arc a jellem tükre is lehet (41)

GÁBOR MIKLÓS
Feljegyzések Alceste-ről (44)

színháztörténet

BREUER JÁNOS
Kodály Zoltán: Székely fonó (47)

SZÁNTÓ ERIKA

Ezeregyéjszaka - egyetlen estén

A Körszínház színpadán évek óta olyan művek, műtöredékek, eposzok, mesék, játékok szólalnak meg, amelyeket egy óvatosabb dramaturg vagy rendező sosem merne drámainak, azaz színpadképesnek minősíteni.

Az utóbbi évtizedekben persze nem-csak Kazimir igazolódó és igazolatlanul maradt, de mindig izgalmas és tiszteletre méltó „mást akarása" lazított-változtatott a színházhoz fűződő várakozásainkon, hanem az egész színpadi fejlődés. Az abszurd drámától a nonfictionig annyi minden került a néző elé, hogy végül is le kell mondanunk arról, hogy fenegyereknek tekintsünk minden-kit, aki megpróbálja azt, amihez a többségnek nincs kedve és vonzódása. Előbb-utóbb leszokunk arról, hogy csodálkozzunk Kazimir Körszínházának sikerein és bukásain: mindezeket egy színház természetesen nagyon is forgandó szerencséjének és egy rendező-egyéniség stílusának tekintjük. Ha egyáltalán csodálkozásra okunk van ebben az évadban, *azon* kell elcsodálkoznunk, hogy miképpen történhetett meg az *Ezeregyéjszaka* sok évszázados színpadi mellőztetése.

Dráma a művészet hatalmáról

Mert aligha kell drámaibb küzdelem, mint a kizárólag a szó, a mesék fegyverével rendelkező Seherezáde birkózása a hatalmas Sahrijar királlyal. Ebben az élethalálharcban Seherezádé kezében a művészet varázshatalma, Sahrijar királyában a pallosjog. Sahrijar a női nem egyetlen képviselőjétől elszenvedett sérelmét - a korlátozatlan hatalom természete szerint - mérlegelés nélküli bosszúval, az egyetlen éjszakára meg-kívánt és reggelre megunt szüzek kivé-telt nem ismerő legyilkolásával kívánja megtorolni. Es Seherezáde meséi még-is megállítják. Micsoda erős hit ez a szó, az értelem, a művészet erejében.

Seherezáde mesél - lazán, egymásba átfolyó, egymásból következő, egymástól elszakadó meséket, de nélkülözi-e ez a mesefolyam az epikus hömpölygés közepette a drámák villamos feszültségét? Hiszen Seherezáde az életéért mesél...

Színpadra kínálkozik-e tehát az *Ezeregyéjszaka?* Igen, olyannyira igen, hogy Seherezáde életért fűzött mesefonala látvánnyá vált a színpadon. S az elő-adás legszebb pillanatává ért a kötéllel összefogott figurák mozgása. *Az Ezeregyéjszaka* szinte kézenfekvően színpadra kínálkozik - gondoljuk ezekben a percekben -, csak ezt a kínálkozást eddig nem vette észre senki. Vagy bölcsen-óvatosan kitértek előle, mert a benne rejlő drámai alapkérdés - a művészet hatalmáról - nem könnyen bányászható ki. *Az Ezeregyéjszaka* mesevilága gazdag. De ez a gazdagság sokkal inkább a meséket élvező, azokban elveszni vágyó olvasó öröme, mint a színpadra állító rendezőé, aki könnyen elveszhet a részletekben, szeme rajtafeledkezhet a fákon, miközben többé nem látja meg az erdőt. A nehézségek azonban eltörpülnek a mellett a tény mellett, hogy *van* dráma az Ezeregyéjszakában. A fel-dolgozás, a színpadi életrehívás lehetősége tehát adott: felhasználni, a dráma szolgálatába állítani *az egészet, az Ezeregyéjszaka* „szellemét", az egyes meséket egymáshoz kötő szálat, az egyes meséktől független rendezői elvet.

Az Ezeregyéjszaka azonban nemcsak Seherezáde gyürkőzése a fájdalmában, megcsalatásában gonosszá vált királlyal. *Az Ezeregyéjszaka*, Germanus Gyula szavai szerint, „a Kelet képzelet-világának egyesítése". Évszázadok n-déri realizmussal" megrajzolt krónikája, szeszélyes-szép rendben egymás mellé illesztett valóságdarabkák különös vi-lágmozaikja, amelynek minden egyes kockája, építőköve maga is egész világ. Egyszeri, öntörvényű és befejezett mese.

Aki csak egyetlen mozaikot emel ki ebből a gazdagsághól, azt is érheti me-sebeli szerencse. Lehet, hogy olyan drá-maszilánkot talál, amely némi csiszolással, igazítással teljes szépségű fényben szikrázik fel a színpadon.

Megtörténhet *az Ezeregyéjszaka* szín-padra szólításakor, hogy éppen ellentétes úton érvényesül a mű szépsége: ér-dektelenné válik az egészben, a keretben kifejeződő filozófia, a művészet hatalmáról folyó bölcselkedés, és egyetlen részlet gondolati íve hosszabbítható meg az emberi lét lényege felé.

Maruf varga drámája

Itt van például Maruf varga története, akinek világgá menekülése nem egy-szerű szökés házsártos-gonosz felesége, Fatime elől, hanem a többszörösen meg-csúfolt jóakarat lázadása a makacs és életképes rosszhiszeműség ellen. Micsoda zseniális expozíció egy szélesen ki-bontakozó, az egész világot átfogni vágyó színpadi történethez! Maruf kezdetben igyekvően szolgálja a koszos, nagy-szájú, de áradóan magabiztos Fatime kí-

Seherezádé (Drahota Andrea) és Sahrijar király **(Kozák** András) **a Körszínház Ezeregyéjszaka-előadásában**

vánságait, s igazi, nagy veszélybe kell. sodródnia, életveszélyesen kell elárultatnia ahhoz, hogy kínzóját-feleségét elhagyja és kimeneküljön a nagyvilágba.

Maruf tehát űzötten és lelkileg-testileg kifosztottan vetődik Kairóból idegen földre, a távoli Ihtian el Katanba, de egy lehetőséggel kétségtelenül rendelkezik: újrakezdheti az életet. Újra választhat. Nincs semmije, de ez nem-csak a pénztelenséget, a nélkülözést jelenti, de azt is, hogy kilépett saját élete folytonosságából. Senki sem ismeri, te-hát nincs múltja. Földije, Szindbád cin-kosnak kínálkozik a múlt elfelejtésében-elhallgatásában. Maruf elhatározhatná, hogy elkövetkezendő életében kihasználja a szerepcsere lehetőségét. Ő lehetne „Fatime", a másokat megcsúfoló, másokat kihasználó, a győztes, aki nem megcsúfoltatik, hanem fölényesen felülkerekedik. Marufnak felajánlja az életet, a hatalmasok, az emberek felett uralkodni tudók sorsát, s kezdetben mintha élni is akarna ezzel a lehetőséggel. Egy nem létező karaván meséjével kölcsönöket szerez, bizalmat és népszerűséget gyűjt, sőt egy véletlen kezére játssza a mindenek felett hatalmat biztosító varázsgyűrűt is.

De Maruf varga nem léphet ki önmagából. Az átélt szenvedések nem gonosszá tették, hanem minden gonoszság ösztönös és naiv ellenségévé. Maruf fél a hatalmasoktól, és gyanakszik rájuk. Nem bízik azokban, akik uralkodhatnak mások felett. A varázsgyűrű birtokában már nem bízik magában sem. Megriasztja ez a varázsgyűrű. Mit kezdjen vele, kinek adja? Mit kell tennie, hogy ne kerüljön illetéktelenek kezébe, ne váljon gonosz hatalmak eszközévé...? Mit tegyen, hogy a varázshatalom ne szédítsen meg senkit, őt magát sem? Tanácstalanul forgatja a kezében...

Az eredeti mese egyszerűbb és naivabb: Maruf óvatlanul kiengedi kezéből a hatalmat adó gyűrűt, de egy szerencsés véletlen mégis visszajuttatja hozzá, s a mindenkori mesékből a minden-kori gyerekeknek kijáró boldog befejezés zárja a történetet.

Kazimir, a színpadra alkalmazó, olyan jelentőségteljesen fordítja maira, szkeptikus-kérdezővé, fontossá Maruf humorban is bővelkedő szomorú-szép históriáját, hogy ebből már logikusan következne: *az* Ezeregyéjszakából őt mindenek-előtt a hatalmat jelentő csodagyűrű sorsa érdekli.

Maruf „sikere"

Feltehetjük a kérdést: elég drámai-e, tehát magának színpadot követelő-e a hatalom természetéről bölcselkedő mese? A válasz megint csak igen, annál is inkább, mivel Maruf varga története gazdagabb az absztrakt bölcseleti kérdésnél. Maruf nemcsak elszenvedi a világot és sorsa csapásait, hanem személyes varázserejével fölébe is kerekedik. Közben pedig ő maga csodálkozik a legjobban. hogy hatalma van az emberek felett. A kincsekkel megrakott, de soha meg nem érkező karaván meséje egyre színesebben, gazdagabban szól, mert az emberek lelkes, biztató tekintetétől Maruf szárnyakat kap. Nemcsak pénzt, ha-nem - néhány jó szó ellenében - bizalmat kölcsönöznek neki, s a hányatott sorsú Maruf varga lassan rájön a siker ízére. Élni, sőt ártatlanul visszaélni is elkezd erejével. A másokra való hatni tudás bódulatában a szegény és félszeg varga más emberré lesz. Mássá, hiszen „másnak" hiszik. S a jóleső szédület mindaddig tart, amíg a játék - játék. Az egyenlő esélyűek s csak önnön erejük-re támaszkodók játéka. Maruf a korlátlan hatalmat biztosító varázsgyűrűvel a kezében, elveszti biztonságát. Attól a pillanattól kezdve, hogy mindent elérhetne és mindent akarhatna, semmit sem mer többé akarni. Elveszetten áll a színpad közepén, és tétova mozdulattal nekünk kínálja hatalmát, a gyűrűt, kezdjen vele valamit a néző, ha tud, ha mer.

Drámai a kép? Színpadot követelő a kérdés? Igennel válaszolunk, s az eredeti meséhez képest kihegyezett kérdések azt bizonyítják, *hogy* Kazimir is pontosan érezte Maruf történetében a drámai lehetőséget, a színpadi megszólaltatás esélyeit.

Mesék „színes szőttese"

Az Ezeregyéjszaka színpadra alkalmazásának egy harmadik, az előzőktől el-térő útja is kínálkozik. A színesen áradó, egymásba akaszkodó mesék kusza szálai - úgy tűnik -, bárhol megránthatjuk, hadd gombolyodjon fura, tarka és szemkáprázató összevisszaságban annyi belőle, amennyit egy színházi este elbír.

„*Az* Ezeregyéjszakáról lehet két-bárom óráig, lehet húsz percig, lehet negyven percig, lehet akár egy egyetemi fél-éven át is beszélni ..." - idézi Ortutay Gyula szavait a színházműsor ismertetője, de ez a tengerrel szemben érzett zavar - a végességigény és a vég telenségélmény, nemcsak az ismertető-kutató-magyarázó tudóst, hanem az önmaga anyagát kiválasztani, kiszakítani készülő művészt is megrohanja.

Az Ezeregyéjszaka meséiből válogathatunk és színpadra állíthatunk tetszés és ízlés szerint, s bízhatunk abban, hogy ez a színes szőttes, a Kelet szokatlan, érdekes színeivel-hangulataival, számunkra szokatlan fordulataival, ismeretlen formáival majd elgyönyörködteti a nézőket. *Az Ezeregyéjszaka* ugyanis - szórakoztató. Feldolgozója tehát akár félre is dobhatja a bölcselkedést, a szikár gondolati építkezés szigorát, és engedheti, hogy éljenek a mesék. Akár-meddig elhallgathatjuk, s a nézőtérről jóleső bámészkodással követhetjük ezt a szemkáprázató világot. Színház lesz ez is, színház - de dráma nélkül.

Kazimir Károly színpadán mintha a háromfelől kínálkozó lehetőségek keverednének. Nekilendül egy dráma, melyben Sahrijar király és Seherezádé küzdenek életre-halálra, és egy idő után a közönséget hiába érdekelné ennek a küzdelemnek a kimenetele, a rendező és szín-padra alkalmazó megfeledkezik hősei sorsáról, s mintha izgalmasabbá válna számára, hogy hogyan kezdi el a szegény és sorsüldözött Maruf varga birtokolni a világot. S már-már követnénk őt ebben az izgalmában, amikor makacsul elvonják figyelmünket néhány kellemesen csiklandós, minden gondolati izgalmat és érzelmi feszültséget nélkülöző mesével, amelyekben kikapós asszonyok, a szó szoros értelmében gyereket beszélnek a könnyelmű férfiak hasába, és többszörösen is otthonosak leszünk egy csalafinta szépasszony Kacsa utcai szerelmi fészkében, ahol a szeretők nem az ágy alatt lapulnák meg a francia bohózatok receptjei szerint, hanem egy hatalmas szekrény fiókjait foglalják el, körülményesen. így aztán az előadáson újra meg újra próbálkozunk, hogy érzelmileg és hangulatilag azonosulni tudjunk a színpadon történtekkel, de mire rátalálnánk a szükséges hullámhosszra, a rendező már egészen másféle hangulatot teremtett körénk.

Három dráma - egy helyett

Milyen hát a Körszínházban látható *Ezeregyéjszaka?* Több vagy kevesebb jelenik meg a színpadon, mint amennyi a valódi színházi élményhez szükséges? A dramaturg Kazimir Károly a feldolgozás három lehetőségét is megcsillant-ja. De attól, hogy egyiket sem veti el,

egyiket sem valósíthatja meg. Mintha nem akarná, nem merné egyetlen lapra feltenni a "dráma" sikerét, s a darab során más és más főhőst és többször is új drámai konfliktust választana. Ez a módszer csak akkor igazolódhatna, ha a különböző részletek egymásba „úsznának", egymást erősítenék, témavariáns-ként viselkednének, de ez nincs így. Hiába sugallja a közös szereposztás, hogy valamiféle rokonságot keressünk Sahrijar király és Maruf varga sorsában, ezt nem találhatjuk meg. Kozák András számára csak a halk, finom szürkeség tónusa kínálkozik, hogy ne erősítse, ha-nem elfedje alakításával a két történet közötti törést. Sahrijar és Seherezáde konfliktusa nagyon messze esik Maruf varga és a világ összeütközésétől. Az egyik a művészet erejével legyőzetik, a másik a váratlanul rászakadt hatalom felelősségével viaskodik. Drahota Andrea Seherezádéja sugárzó, állandóan koncentrált színpadi jelenlétével próbál ugyan folytonosságot teremteni a szét-hullni készülő előadásban, de csak enyhíteni tudja a megoldatlan pillanatok légszomját, feltölteni nem. S a két el-indított főszólam közötti mesék könnyedebb hangjukkal, súlytalanságukkal, pajzánságukkal végképp külön életet élnek: ezek kiválasztását elfogadni is lehet, szebbekre, érdekesebbekre hivatkozva talán vitatni is lehetne. *Az Ezeregy-éjszaka* gazdag mesevilágából csak egyet-len drámai vezérfonal ránthatna magával vitathatatlan érvénnyel epizódokat. Így Ortutay Gyula és Germanus Gyula abszolút tekintélyére gondolva kell elállnunk az egyes epizódok kiválasztását megkérdőjelező vitától.

Maruf varga öccse, Sahzaman (Harsányi Gábor) és Shirin, a pékné (Esztergályos Cecília) az Ezeregyéjszaka körszínházi előadásában

Kazimir Károlynak egyszer már sikerült egy hatalmas anyagot kínáló műből úgy merítenie, hogy egyetlen dráma teljességét éreztük. *A Ramajanából* kiválasztott epizódok öntörvényű drámaként szólaltak meg 1971 nyarán a Körszínház színpadán. Ráma, minden akadályon átverekedve magát, hazatér, hogy magához ölelje hű hitvesét, Szitát. Kazimir ennek a hazatérésnek az epizódjait egy szélesebb drámai keretbe ágyazza. A rendíthetetlen bajnok, aki minden akadályon átjutott, végső céljáig, az utolsó pillanatban eltaszítja Szítát, akiért küzdött. Méghozzá nem azért, mert a szerelme kihűlt, vagy Szíta lett volna méltatlan hozzá, hanem alattvalóinak szóbeszédétől félve. Kazimir akkor egyetlen drámát, egyetlen drámai hőst s annak egyetlen drámai vétségét választotta ki, és a *Ramajana* gazdagságával szemben tanúsított aszkézise igazi színházi élménnyel fizetett.

A társulat ereje

Az Ezeregyéjszaka csak dramaturgiai hi*bái ellenére* lesz élménnyé. Értékei nem annyira a színpadról megszólaló mű önerejéből születnek, hanem az azonos társulattal dolgozó rendező évek óta tartó munkálkodásának gyümölcse. Mégis, egy színházi művész céltudatosságát, fáradhatatlanságát, erőtartalékait bizonyítják. *Az Ezeregyéjszaka* előadásából szerencsésen hiányzik - bár ebben is vannak olcsóbb részletek - a Karagöz görcsös mulattatni akarása. Az előadás ízlésvilága egységesebb, botlásai, hangulati törései kevésbé bántóak. A Körszínház társulata évek óta nagy önuralommal mond le az egyéni, nagy alakítások lehetőségéről. Cserébe egyre érettebb összjáték bontakozik ki a színpadon. A legkisebb epizódszereplő is mintha megtanulta volna a színpadi jelenlét intenzitásának titkait. *Az Ezeregyéjszaka* éppen csak arcukat megmutató, felvillantó figurái, a vezír (Nagy Attila), Ali, a pék (Gálvölgyi János), a szomszédasszony (Lengyel Erzsi) és egy bugyuta púpos szerepében Horváth Péter, tudnak valamit, amiben ritkán lehet része a nézőnek magyar színpadon. Tudnak egymásra és a főszereplőkre *figyelni*. Ez a figyelem, az egymásra való állandó reagálás galvanizálja élővé, szuggesztívvé, színházszerűvé a legkuszább pillanatot is a Kórszínházban.

Fontosabb szerep jutott Esztergályos Cecíliának Shirin, a pékné megformálójaként. Neki kell személyes varázsával elfelejtetni azt a stílustörést, amely a Kacsa utcai história és a többi motívum között feszül. Esztergályos Cecília mozgástudása évek óta gazdagon kamatozik ebben a társulatban. Szindbád, a

„Mikor jön már az a karaván?" Maruf varga (Kozák András) aggodalommal gondol hitelezőire (Iklády László felvételei)

kereskedő alakját Rátonyi Róbert, és Fatime taszító figuráját Gór Nagy Mária erősebb, érdesebb hangokkal szólaltatja meg annál a hangütésnél, mint amit Kozák András és Drahota Andrea szép kettőse jelent. A köztük levő stílustávolság azonban az előadás dramaturgiájából is következik.

Rajkai György díszletei és Makai Péter jelmezei nem akarják az olajnyomatok harsogó színeit követni, nem Keletet akarnak a Városligetbe varázsolni, csak szerencsés hangulati ugrópontot kívánnak teremteni a mesébe belefelejtkezni vágyó nézőnek.

Kazimir Károly Körszínházával kapcsolatban gyakran emlegetjük a népművelő színház fogalmát, s lelkesek és kétkedők szemében egyaránt vitathatatlannak látszik ennek a funkciónak a be-töltése. Annyira vitathatatlannak, hogy semmi sem indokolja és magyarázza a népművelő szándékot oly sután és direkten szánkba rágó, évente visszatérő, „bizonyítványt magyarázó" előjátékot, amelyben ezen a nyáron még Bartók Bélának is expedíciós búrkalapot nyomtak a fejébe, hogy *az Ezeregyéjszaka* és az európai mesekincs rokonságáról biztosítson bennünket.

Ezeregyéjszaka (Körszínház)

Fordította: Jánosy István, *összeállította:* dr. Ortutay Gyula, *színpadra alkalmazta és rendezte:* Kazimir Károly. *Díszlet:* Rajkai György, *jelmez:* Makai Péter.

Szereplők: Kozák András, Harsányi Gábor, Drahota Andrea, Jani Ildikó, Bitskey Tibor, Rátonyi Róbert, Szabó Gyula, Nagy Attila, Gálvölgyi János, Esztergályos Cecília, Gór Nagy Mária, S. Tóth József, Thirring Viola, Ruttkai Ottó, Petrik József, Lengyel Erzsi, Kollár Béla, Horváth Péter, Kovács Gyula f. h., Csiszér András, Ambrus András, Csajányi György, Gyürki István, Ali Badawi.

PÓR ANNA

A Szentendrei Teátrumról

A Szentendrei Teátrum szerencsés csillagzat alatt született. Fél évtizede szájról szájra járt a hír: Szentendrén vala-mi történik ... Mire észbe kaptunk, már jegy sem volt... Szentendre amúgy is bűvös fogalom: Rab Ráby városa, barokk utcácskák, patinás művésztelep, pravoszláv ikonok, a dunai táj csendes bája, az egész város régies hangulata szinte vonzza az elmúlt korokat idéző színház varázslatát. Csak éppen valakinek fel kellett fedeznie. Békés András Szentendrei Teátruma oly természetességgel született meg, mintha mindig is itt lett volna. A Teátrum szó maga mennyi mindent idéz: elsüllyedt, hamvába holt színházunkért érzett régi keletű nosztalgiát, a felvilágosodás és reformkor heroikus harcát a magyar játék-szín, a magyar teátrum megteremtéséért. *A Comico-tragoedia* és *a Pikko hertzeg* feltámasztása olyan régen várt, szívet dobogtató tett volt, akárcsak a föld alá süllyedt műemlékeink feltárása. Nekünk betemetett romokból kell összeraknunk műkincseinket, és könyvtárak mélyéről kibányászni elfelejtett drámai emlékeinket. Annál nagyobb az érdem, hogy nem kegyeleti cselekedet, hanem izgalmas színházi esemény várt bennünket Szentendrén. Básti Lajos szép magyar nyelven elmondott prológusa meghirdette a programot ... elfeledett értékeink feltámasztását; mi pedig vele együtt hittünk a nemes vállalkozás sikerében. Nem kérdeztük akkor az ünnepi hangulatban, hogy uramisten, honnét is fog tovább táplálkozni e remek kezdeményezés.

A vállalkozás szépségéhez ugyancsak méltó volt a színházi teljesítmény is. A barokk templom tornya körül borzongást groteszkkel vegyítve elevenedett meg mennyország és pokol, a régi moralitás világa, és tombolt robbanó egészséggel a vaskos vásári komédia, még a színház határain is túláradva, harsány képmutogatók ponyváival, „gyilkos rémtettek" tablóival népesítve be az egész teret. A játék alapját, a tánccal, pantomimmal eleven életet teremtő kórust, a tanáraik, Békés András és Ligeti Mária vezette főiskolások frissen komédiázó fiatal közössége alkotta. Ebből emelkedett ki a rendezői koncepciónak mához szólóan „régieskedő" stílusát kiteljesítő, a szabad teret szép magyar beszéddel betöltő színe-java magyar színészek egész gárdája: Básti, Psota, Sztankay, Szabó Gyula. Ez az országra szóló siker több esztendőn át éltette a Szentendrei Teátrumot. Nimbusza fennen ragyogott még akkor is, amikor a következő műsor művek híján nem tudott már újabb csodát produkálni.

A múlt évben a fiatal nemzedék vette át a stafétabotot. A tanulság szinte kézenfekvő lehetett Zsámbéki Gábor művészeti vezető számára. Ha sajátunkból talán nem is egykönnyen, a világirodalomból annál több remekmű kínálkozik Szentendrére. Programja mindenfajta alkotókedvnek, kiaknázatlan energiáknak szabad teret engedni; sokfelől verbuvált fiatal színészekkel előadott, fiatalokról szóló darabok fórumává tenni Szentendrét. Az indulást, Shakespeare Vízkeresztjének bemutatását Iglódi István gondolatébresztő rendezése, Szigeti Károly szellemes csoportmozgatása és egy felejthetetlen színészi alakítás, Őze Lajos Malvoliója tette emlékezetessé.

A világirodalom remekeinek fiatalokkal való bemutatását folytatta ezúttal saját rendezésével Zsámbéki Gábor. Bátor kezdeményezéssel az ország nyolc

A zarándoknő (Csomós Mari) ékesszólóan sorolja panaszait a kávéház törzsközönségének a Szentendrei Teátrumban

Don Marzio (Garas Dezső) élvezettel figyeli, miként szedi rá újra a kártyabarlang-tulajdonos Pandolfo (Piróth Gyula) a léha Eugéniót (Márton András). Goldoni: A kávéház (Szentendrei Teátrum) **(Iklády** László felvételei)

színházából verbuvált fiatal gárda t:, lálkozóhelyévé tette a Teátrumot. Nem is tudnánk jobban Szentendre hangulatos kis terére kívánkozó darabot elképzelni, mint Goldoni realista életképét, a 18. századi velencei „campiello" egy napját felvillantó *A kávéházat. A* szín: „kis tér vagy a szokottnál szélesebb utca Velencében, három bolttal: a középső kávéház, a jobb oldali borbély-és fodrászműhely, a bal oldali játékház, vagyis kártyabarlang: mindhárom bolt felett egymásba nyíló kis szobák vannak... ablakaik az utcára *vagy* kis tér-re néznek. A borbélyműhely mellett a táncosnő lakása ... a játékház mellett fogadó ..." Mindez 'készen is van Szentendrén: csak a zöldséges cégtábláját kávéházra, a tejboltét pedig játékházra kellett változtatni, néhány kávéházi széket kirakni, utcán teregetett mosott ruhával, színes zsalugáterekkel „olaszosítani" és Szinte Gábor szellemes megoldásában a környezet máris sugallja a kis közösség hétköznapjait pergető epizódokat. A szerző 1750-ben nyíltan hirdeti újítását: „a darab címe sem egy történet, szenvedély vagy jellem bemutatását ígéri, hanem egy kávéházat, ahol egyszerre több esemény folyik, különböző okoknál fogva különböző emberek térnek be. És ha sikerül jellegzetes kapcsolatot teremtenem e sokféle elem között ... teljesítem feladatomat". Mint-ha csak az olasz „nuovo realismo" filmjeinek az ősforrásánál állnánk. Talán csakugyan ott is állunk: az önmagát már túlélt commedia dell'arte nagy re-formátora, az olasz realista népi komédia megteremtője a velencei kisemberek világát ontja a színpadra. „A vígjáték akkor az, aminek lennie kell, ha úgy tűnik, *hogy* szomszédok társaságában vagyunk ... ha semmi más nem történik benne, mint amit a világban látunk." A hajdani világhatalomnak, a *18.* században már alkonyodó Velencének léha arisztokráciájával Goldoni a maga személyes reménységét, a józan, dolgos, jó kedélyű polgárt és kisembert állítja szembe. Ezúttal a derék kávéház-tulajdonos próbál rendet teremteni csalók, hamiskártyások, kalandorok, kitartott nők, az „édes élet" züllött aranyifjainak világában. A kedves Ridolfónak csakugyan sikerül is jó útra térítenie és a boldog házasság révébe terelnie a kártyaszenvedélybe züllött ifjú férjet, és még a kalandor, csaló ál-grófot is visszaparancsolni elhagyott, jajveszékelő hitveséhez. Mindezt talpraesett, önzetlen cselekvéssel, sűrű erkölcsprédikációk kíséretében hajtja vég-re; pénzt kölcsönöz jutalék nélkül, segít jó pénzért eladni több vég szövetet, bátran megfékezi a kardot rántó ifjút, megszégyenítve kiűzi kávéházából a rágalmazó bajkeverőt. Ez a furcsa, pletykás, rosszindulatú alak, a munkások, gondolások, teherhordók, egyszerű emberek látogatta kávéház egyetlen úri törzsvendége, a lecsúszott, kopott Don Marzio a darab legérdekesebb figurája.

Rendezői telitalálat volt Garas Dezsőre bízni ezt a szerepet. Nagy színészi alakítás Garasé. Dermesztő realizmussal formálja a deklasszált, megkeseredett, gőgös embert, aki mindenkit gyűlöl, agresszív, saját beszűkült életé-nek eseménytelenségét szenzációhajszoló kíváncsisággal pótló, a maga semmiségét pedig nagyképű pletykázással, szereplésvággyal kompenzáló, aljas fantáziájú torz alak. Garas Dezső sokoldalú lélektani megfigyeléssel gazdagított alakítása mintegy megadja a „modellt", Goldoni életképének mai szemléletű, realista játékstílusához. Ugyanezt a szellemet sugallják kopott hétköznapiságukban Mialkovszky Erzsébet kitűnő jel-mezei is. A lecsúszott arisztokratát jellemző kosztüm vedlett eleganciája remeklés. A rendező három sarkalatos pontban talált rá az igazi Goldonira, ezek: a színhely, a jelmezek és a főszereplő. A továbbiakban azonban mintha más utat választana, mintha idézőjelbe tenné az egész kis olasz piaci világot. „Avultnak tartjuk mi ezt a kis tanmesét", látszik súgni a nézőnek a jobbára karikatúrára építő rendezés. Holott - érzésünk szerint - a „bárhol és bármi-kor" elképzelhető, az értelmezésnek tágabb teret engedő Shakespeare-vígjátékokkal ellentétben ez az olasz „couleur locale"-t sugárzó egyértelmű életkép, csak eredeti realizmusával, a kis tan-mesével együtt áll meg a talpán.

A becsületes kávés derűs, emberséges alakjából ezúttal Vajda László (egyéb-ként rokonszenves, mulatságos) alakításában karikírozott, kisiskolásoknak prédikáló Mikulás bácsi lett. Az az érzésünk, hogy ez a felfokozott komikum már-már a darab egyensúlyát veszélyeztetve fosztja meg súlyától Don Marzio pozitív ellenlábasát. Goldoni kávésa csakugyan túlontúl jóhiszemű és becsületes, de semmiképpen sem irreáli:., butácska; mosolyogtató, de nem kigúnyolható szerep. Éppen hogy nagyon is talpraesett. Ezt sugallja eleve az alak színpadi eredete és Goldoni vígjátékában ezúttal kijelölt helye is. Szerep-körében felismerhetők a commedia dell'arte Brighellájának, a darab szálait kézben tartó, az urak, a fiatal szerelmesek dolgát ügyes csalafintasággal bonyolító talpraesett szolgának vonásai. (Erre utal egyébként az is, hogy a lefőzött Don Marzio „ravaszdi uram"-nak szólítja őt.)

Goldoni fokozatosan megvalósított reformjának korábbi állomásánál, a *Két úr szolgájában,* még megtartotta a commedia dell'arte fix típusainak, a két „zanni"-nak (szolgának) eredeti nevét: Truffaldino és Brighella. De ez utóbbi már önálló fogadóssá lépett elő. A *kávéházban* továbbhaladt a típus egyénítése, és a kávéház-tulajdonossá vált szolga neve Ridolfóra változott. A szolgálóból önálló fogadóssá vált, öntudatosodó kisember valós társadalmi meg-

figyelés szüleménye. A lecsúszott Don Marzióval ellentétben neki nem kell csalnia, jó szél van a vitorláiban. A kávé divatba jött, jó üzlet: „mivelhogy a kávén ötven százalékot keres az ember, kinek kell ennél több?... Olyan mesterség ez, amely díszére válik a városnak... megbecsülést szerez annak, aki tapintatosan folytatja ..." Kissé hosszadalmas erkölcsprédikációiról és megrögzött tisztességéről több ízben esik megjegyzés a darab során, de éppen így a közösség tükrében válik reálissá ez a moralizáló, a saját tisztességében gyönyörködő derék kávés. A törekvő, de haszonleső velencei kisemberek sorában, akik inkább érzik maguk közül valónak a jogosan elítélt csaló játékház-tulajdonost, mint az őt rendőrkézre juttató Don Marziót, nem szokványos, de mégis jellegzetes alak. A commedia dell'arte örökösének, a polgári szemléletű vígjátéknak Európa-szerte alaptípusa a feltörekvő új rétegek hangját megszólaltató, öntudatosodó kisember. Egyik világirodalmi csúcspontja a francia forradalom küszöbén született radikális változata, Beaumarchais halhatatlan Figaró-ja. A commedia dell'arte osztrák leszármazottjában, a demokratikus bécsi népi komédiában Raimundnál a szorgalmas, dolgos kisember a derűs életbölcselet, a józan biedermeier eszménykép megtestesítőjévé válik a 19. század első felében. Még Nestroy szatíráiban is marad nyoma. A típusnak egyik közismert, századunkig élő változata a tisztes mester-ember, aki megmenti hajdani, nyomorba jutott könnyelmű gazdáját. (Két ismert változata Raimund *Tékozlója* és Mikszáth *A vén gazembere.)* Goldoni Ridolfója volt gazdája fiát, a kártyázó Eugeniót menti meg.

Ha feltételezzük, hogy mindez, sem a típus eredete, talán még az író intenciója sem perdöntő egy szerep felfogásában, hanem végső soron mégiscsak a közönségre gyakorolt hatás dönti el a pert, akkor sem hozta meg a karikatúra a várt eredményt. Vajda László nevettetően prédikáló Mikulás bácsija az első kinyilatkoztatáskor nyíltszíni tapsot kap, de ezt a „poént" sokszor ismételni nem lehet; sőt, mintha meg is bosszulná magát ez a kacagás, mert ez a - nyilván a rendezői elképzelésből fakadó - gunyoros fintor egysíkúvá teszi a szerepet. A mosolyogtató vonás egyedüli jellemzőként való hangsúlyozása, úgy tűnik, megfosztja a szerep minden adottságával rendelkező színészt a gazdagabban kibontott hús-vér ember megformálásától.

Sikeresebb ez a karikírozás, amikor a darabban felületesen jellemzett epizódfiguráknak régi vígjátéki sablon: zarándoknő, álgróf nyújt szabad komédiázásra alkalmat. Csomós Mari és Iglódi István élnek is vele. Csomós Mari ágról-szakadt, ügyefogyottan ravaszdi, könny-záporok közepette züllött férje után „zarándokló", majd nyeregbe jutva a fogadó ablakából zajosan nyelvelő olasz asszonya akár valamelyik „újrealista" film epizódja is lehetne. Iglódi mára kacsintó komédiázással jellemzi a nagy, szőke sörénye mögé rejtőző hamiskártyás, kalandor álgrófot, majd a nyúzott verébbé vált, leleplezett kis féreg könyvelőt. Jordán Tamás a második pincér pár szavas, szinte nem létező szerepé-ben tudja magára vonni a figyelmet. Trappola, az első pincér, mint hagyományos neve is jelzi, megőrizte a commedia dell'arte szolgájának típusát. Koltai Róbert tudja érzékeltetni az enni, aludni szerető, dörzsölt, kíváncsi, mókás fickót, de úgy gondoljuk, a típusban ennél több lehetőség rejlik, akárcsak a cégéres gazember játékház-tulajdonost alakító Piróth Gyula jól megérzett szerepében is. Hasonló érzésünk alakult ki a derűs, szórakoztató előadásban szereplő többi rokonszenves fiatal színész alakítását illetően is. Márton András gyenge akaratú kamasz aranyifjú, Egri Kati melodramatikus erényes ifjú hitves. Meszléry Judit grófi címerre áhítozó, tisztességét hangoztató megvásárolható táncosnője csábos és mulatságos. Derűsek, nevettetőek, de a darabhoz képest talán kissé egysíkúak ezek a főként komikumra építő alakok.

Mindent összevetve kellemes estét töltöttünk Szentendrén. Bár Goldonit, azt hiszem (ha netán lennének is, akiknek szemében kissé avultnak tűnnék ma az ilyen felfogás), mégiscsak legjobb úgy játszani, ahogy van. Nehezen viseli el a perszifláz st, kiváltképpen, ha Szentendre valódi házacskái között lel ott-honra.

Goldoni: A kávéház (Szentendrei Teátrum)

Fordította: Révay József, *rendezte:* Zsámbéki Gábor, *díszlet:* Szinte Gábor, *jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Vajda László, Garas Dezső, Márton András, Iglódi István, Csomós Mari, Egri Kati f. h., Meszléry Judit, Piróth Gyula, Koltai Róbert, Major Pál, Kristóf Tibor, Jordán Tamás.

BERKES ERZSÉBET

Miskolc százötvenedik évada

1.

Hazánk legrégibb állandó kőszínházával dicsekedhetik Miskolc városa. Igaz, az 1823-ban megnyitott épület már nem áll fundamentumán, de az eszmei alap így is elvitathatatlan: itt építettek először állandó hajlékot a magyar Tháliának.

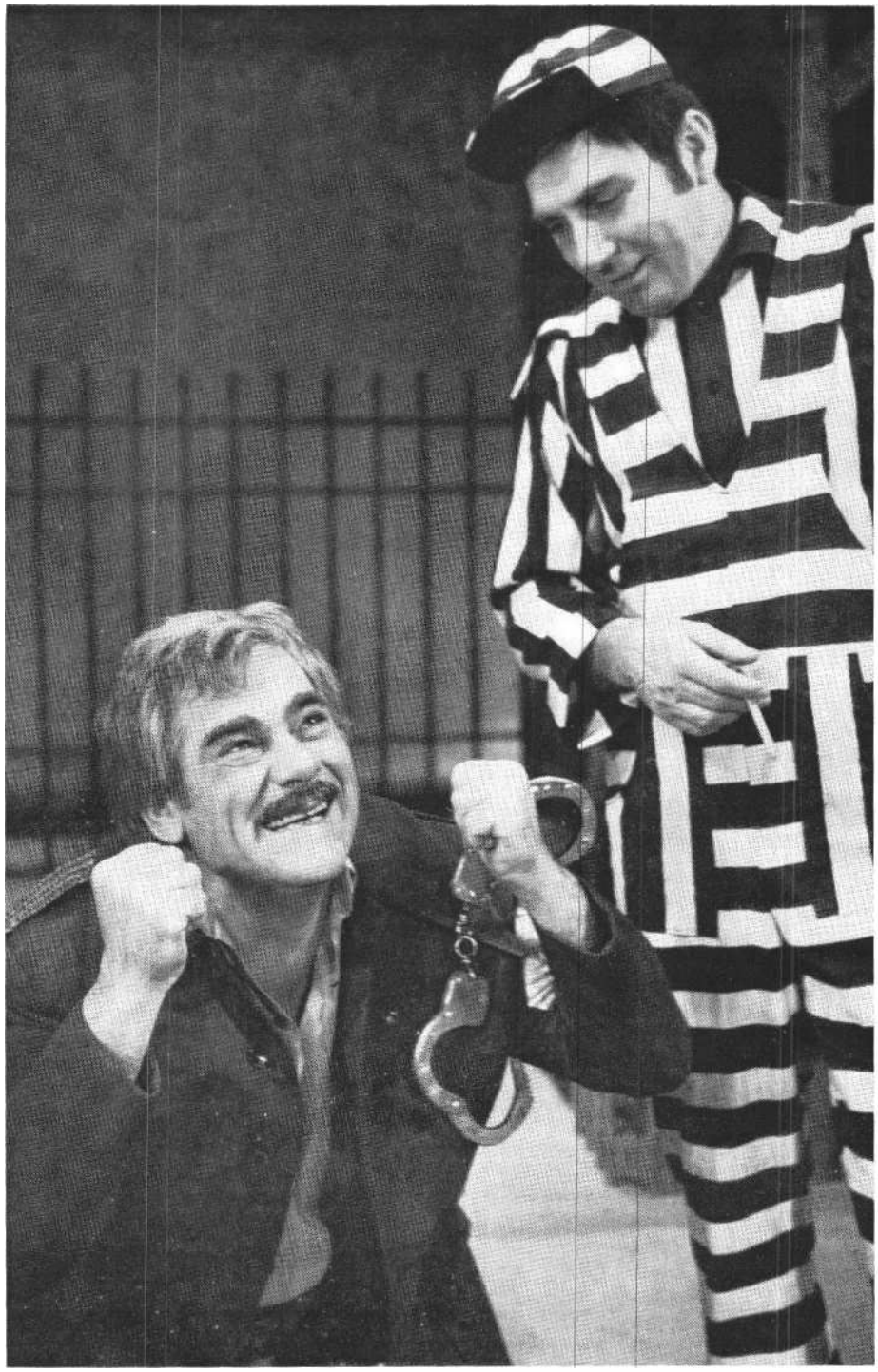
Százötven év - emberöltőben mérve hosszú idő. És színházi életkorban?

A Comédie Française-t 1680-ban alapították, a Covent Gardent 1732-ben nyitották meg. Pétervárott 1779-ban állították fel az olasz, francia, német színészeket felváltó orosz színészek első színiiskoláját. A „Nemzeti császári és királyi cseh játékszín" 1786-ban alakult - négy évvel Kelemen Lászlóék társulatának létrejötte előtt; Svájc első állandó német nyelvű társulata - rész-vénytársasági alapokon - 1834-ben jött létre; a finn nemzeti színjátszás épületét 1860-ban avatták fel Helsinkiben. Az első magyar színház 150 éves fennállása tehát jól reprezentálja azt, amit Magyarország története az időben, nagysága a térképen, nemzeti önállósága tudatunkban jelentett és jelent. Nem sok és nem kevés a 150 év - jellemző inkább. Színháztörténetünk jól fejezi ki a „nemzet csinosodásának", a polgárosodásnak és pénzgazdálkodásnak, a „fentebb stíl"-nek, a provincializmusnak és a közműveltség terjedésének jellegét.

Azt éppen nem mondhatnánk, hogy a miskolci színháznyitás ilyen összefüggésben elkerülhetetlen törvényszerűség volt. Ez a város sem gazdagabb, sem polgáriasabb, sem radikálisabb nem volt akkortájt, mint számos más olyan városunk, amelynek lakóit többségében magyar anyanyelvűek, szép számmal kereskedelemből, iparból élők s jobbára a reformer eszmékkel rokonszenvezők alkották. Hogy éppen Miskolcon épült színház, ebben közrejátszott a véletlen néhány szeszélye: a Pestről kényszerű vándorútra indult magyar színészek elsőnek itt állomásoznak hosszabb idő-re (1815), s ide térnek meg a téli szezon idejére; a kolozsvári színház meg-nyitása borzolja a miskolci nemesek és polgárok öntudatát, rivalizáló kedvét;

éppen akkor, amikor elhatározzák, hogy érdemes lenne állandó színházépületet emelni, éppen akkor van is pénze a városlakóknak: a napóleoni háborúk alatt sikerrel kereskedtek borral, búzával. A csizmadiaszínben évről évre Fellépő magyar teátristák - kivált az elragadó, ifjú és tehetséges Déryné rászoktatták arra a városban farsangozó nemességet, iparosokat és hivatalnokokat, hogy a társas érintkezés eddig nem is-mert formáját - a színházba járást is igényelni tudják; érte - ha éppen van
miből áldozzanak is. Elhatározzák te-hát a színház megépítését, de mire a kivitelezésre kerülne sor, utoléri őket a magyar színházépítés máig érvényes fátuma - kevés a pénz. A megnyitott színház csak eszmei értelemben szín-játszásunk fellegvára. Különben hevenyészett filagóriára hasonlít: hiányoznak a szcenírozás kellékei, a kiszolgálóhelyiségek, a minimális kényelem feltételei, s a zavartalan üzemeltetéshez, szükséges pénzügyi fedezet. A becsület azt diktálja, hogy megemlítsük: a világ valamennyi színháza akkor - és azóta is - válsággal küzdő intézmény, ha anyagi biztonságát nem garantálta egy áldozatkész mecénás, az intendatúrát saját költségén is vállaló nagyúr, esetleg a városi tanács, vagy - mint ez később a pesti magyar színház - Nemzeti Szín-házzá előlépésekor megtörténik (1842) - maga az országgyűlés.

A létrehívott miskolci magyar szín-ház is szervezési, anyagi gondokkal vergődve működik egészen addig - vagy tán az után is? -, amíg zavartalan működéséről állami költségvetés nem gondoskodik. Vagyis 1949-ig, az államosításig. Ezeknek a küzdelmeknek a története egybevág valamennyi magyar szín-játszóhely küzdelmével - nincsenek sajátosan miskolci ismérvei. Ami van vagy lehetne, az inkább kérdés: sikerült-e hazánk első állandó színházának az el-telt másfél évszázad alatt sajátos, csak Miskolcra jellemző színházi gyakorlatot kialakítania? A százötven éves múltra tekintő színház ad-e többet a magyar művelődés történetéhez, mint ezt a dátumot? Érzik-e játékstílusán, műsorrendjén, közönségének kiművelt ízlésén az, hogy a legrégibb színházi hagyományokra tekinthetünk?



Becze, börtönigazgató (Simon **György) Esztelnekivel, a fegyenccel (Sallós Gábor) Páskándi Géza A kocsi rabjai című darabjának miskolci előadásában**

2

Hagyományos és eredeti mementók egész sorával kívánta emlékezetessé tenni Miskolc városa és maga a színház is a jeles évfordulót: az ünnepi társulati ülésen, még 1973 őszén, ünnepi felszólalások hangzottak, a minisztérium kitüntette a legérdemesebbeket, és a szakszervezet is kitüntette a legérdemesebbeket - tehát kevés kivételtől eltekintve ugyanazokat. Majd a közönség az évad műsorának nyitányaként megtekintette Vörösmarty *Csongor és* Tündéjének díszelőadását. Emlékalbumban rögzítették az eltelt 150 évet. (Az exkluzív kiadvány árusításra nem került, ajándékul kapták a kiváltságosok zöld, a kiváltságosabbak piros kötésben). A színház műsorrendje csak magyar bemutatókat jelentett be az egész évadra, s az évad végén megnyílt az országos szcenikai triennálé első tárlata

A kérdésre - 150 év alatt mit adott, meddig jutott a miskolci színház - választ nem az emlékkönyv tényei adnak, hanem az ünnepi magyar évad sikerei vagy sikertelenségei. Erről adunk számot most, az elmúlt évad végén, az új elején. Utálatos dolog az ünneprontás, kivált ünnep után. Végigenni a dísz-ebédet s távozáskor leszólni a menüt - több, mint rossz modor. De az is igaz, hogy csal az étrend végén lehet minősíteni a tálaIást s az étkeket is.

Nehéz, de nem lehetetlen sikeres évadot létrehívni magyar művek bemuta-

A rab kocsija és a kocsi rabja Páskándi Géza darabjának miskolci előadásában. Esztelneki fegyenc (Sallós Gábor), Pali bácsi börtönőr (Csapó János), Kovács sofőr (Győri Ernő) (Klein József felvételei)

tásából. Nehéz, mert ősbemutatóra alkalmas nyolc-tíz drámát aligha köthet le évi színdarabtermésünkből egyetlen színház. De ha felvesz a műsorába már kipróbált magyar darabokat is, nem lehetetlen. Miskolc két eredeti bemutatót hozott (a harmadik Berkesi *Siratófala)* és négy biztos ígéretű zenés játékot. A másik négy előadás határeset: helyi megvalósításon múlik, *hogy* sikert hoz-e vagy üres házakat. Lehár *Víg özvegye*, Szilágyi-Hajdú-Szász: *Levendulája* - mindkettő Hegedűs László rendezésében - szabályos operettsiker. Görgey Vörösmarty-adaptációja *(Handabasa)* - eltagadhatatlan bukás, s az évad végén *nagy* hirtelen bemutatott Petőfi-Simon István-játék, *A helység kalapácsa,* csak az évad végi tolerancia miatt vált elfogadhatóvá. Fáradt és invenciótlan játék folyt a színpadon. A rendező - Pethes György - kipróbált megoldásokkal operált, a színészek kész sablonokkal, a nézők pedig hálás örömmel nyugtázták, hogy módjuk volt felismerni néhány aktualitást.

A két ősbemutató meglepetéseket ígért. Szakonyi Károly *Hongkongi paró*káját azóta Gábor Andor-díjjal tüntették ki; a miskolci színre állítást pedig azzal, hogy Illés Istvánt meghívta a pesti Katona József Színház a fő rosi bemutató rendezésére. Ennek a produkciónak ilyetén kiemelése csalhatatlan ellenérv kellene hogy legyen azokkal a bírálókkal szemben, akik Szakonyi játékában kifogásolták az olcsó kabaréelemeket, az írói kibúvót megvalósító zárópoént, vagy Sallós Gábor főszerepalakításának elnagyoltságát. Minthogy azonban magam is a kevésbé lelkesedők táborába tartozom, hadd említsem meg: a színmű sikere nem feltétlenül abszolút. Szatírairodalmunk helyzetére jellemző inkább.

Páskándi Géza játéka - mely elé jelzőnek kívánkozik: abszurdoid, s le is lehetne írni, ha ez nem volna agyalmány jellegű szó - volt az évad másik ősbemutatója. Orosz György a kelleténél komolyabban vette a szerzői vallomásókat, és valóban vígjátéknak rendez-te *A kocsi rabjait.* A játék eredeti színeit, a látszaton túlvivő lehetőségeit így elnyelte a színpadra állítás. (Holott a fegyőr és a közbűntényes versenyfutása a vállalati kocsiért, nem egyszerűen vicces helyzet.) Ez az előadás vicces volt ott, ahol ironikus lehetett volna; mókás ott, ahol a fekete humor vicsorított; a helyzetek egyenértékűek voltak a látvánnyal, s emiatt szellemes dialógusok szürkültek szokványos párbeszéddé. Úgy tetszik, hogy a szereplők közül csak Máté Etában volt készség arra, *hogy a* szöveg rejtette megannyi verbális örömöt megcsillantsa. A közönségnek így is tetszett az előadás - éppen ezért nem ítélhetjük meg, hogy a rendező Orosz György mennyire tudatosan döntött a darab ilyetén felfogása mellett.

Az ünnepi bemutató - majd repertoárdarab - a *Csongor és Tünde* csillogó, látványos és mondandó nélküli színre vitele volt. A darabválasztást semmilyen más szempont nem indokolja - a megvalósult előadás felől nézve -, csakis az, hogy ez a régi magyar dráma elég méltóságos ahhoz, hogy ünnepi elő-adássá lehessen. Hogy ezen túl szól vagy szólhat másról is a ma emberének, azt nem Miskolcon bizonyították be, ha-nem a Bábszínházban és Veszprémben.

Illyés Gyula *Testvérek* című drámájának bemutatója mindenekelőtt arról győzött meg, hogy Paláncz Ferenc ki-tűnő színész.

Kertész Ákos *Névnap* című drámája Illés István igényes és az eddig látott bemutatókétól eltérő felfogás miatt érdemel figyelmet. Illés vállalta a mű tragikusabb, súlyosabb felfogását. Elmélyítette a színdarab kritikai hitelességét, társadalmi mondanivalóját.

Meglepetés erejével hatott Jurka László rendezése, Barta Lajos *Szerelem*

című drámájának színre vitele. Ezt három felfogásban is láthattuk az évad folyamán. (Írt róluk a SZÍNHÁZ augusztusi száma.) jurka tragikomédiának rendezte az előadást. S bár nehezen indította, s néhány jelenetet nem tudott megoldani, az előadás korszerű, szórakoztató és igényes lett. A színészek élvezettel és árnyalatokban gazdagon kel-tették életre a szöveg megannyi ötletét, kikacsintó gunyorosságát, abszurdokat felülmúló sajátos humorát. S ami még csodálatosabb: a közönség jól ér-tette és élvezte nemcsak a szélsőséges színekkel eljátszott helyzeteket, hanem a rezdülésnyi szójátékokat, dialógusfordulatokat is. Éppen ez a jól reagáló nézőtéri reflex teszi kérdésessé: érdemes volt-e a darab szellemével ellentétes eleganciájú díszlet- és jelmezsziporkázás, a túlszidolozottság?

Miskolc százötvenedik évada egyenetlen volt tehát. Az volt a műsordarabok megválasztásában, az a művészi közlendő dolgában. Egyenetlen - vagy ami talán ennél is rosszabb: közepes - a színészi, rendezői megoldások tekintetében. Nem tudjuk, s a végeredmény szempontjából hiábavaló is lenne kutatni, hogy miért az ünnepi évadban, mindenesetre úgy döntött a színház több felügyeleti-fenntartó szerve, hogy a művészeti irányításban változtat: Illés Istvánra bízzák a színház művészeti vezetését. Ez az új évadban nyilván számos más konzekvenciát fog hozni, Illés tehetséges pályakezdésének arányában - biztató perspektívákkal. S ez nagyon elkelne: hiszen az évforduló miatt fokozottabb gonddal kiállított évad sem tudott kiemelkedni a művészetekre legkárosabb kategóriából - a közepesből

3.

Nem szorosan a Miskolci Nemzeti Színház munkájához, de az évforduló eseménysorozatához, s így az évadhoz tartozik az utolsó ünnepi gesztus: az országos szcenikai triennálé első kiállításának megrendezése.

Egy éve szép emlékalbum foglalta össze a magyar szcenikai művészet reprezentánsainak munkáját. A nem éppen maradéktalan összegzés fenntartás nélküli rokonszenvet váltott ki: színházművészetünk egy jelentős ága kapott átfogó szándékú képet. Ezt erősítendő született a kiállítás gondolata is. A nyilvánosság elé tárt anyag szándéka szerint felölelni kívánta a díszlet- és jelmeztervezés színházi, televíziós és filmgyári munkáját. A Színházművészeti Szövetség szcenikai szakosztályától válogatott anyag érdekes, sokszínű, de egyszersmind eklektikus is. Eklekticizmust szült egyfelől az, hogy egészen más jellegű elvárások szerint készül a három művészeti ág szcenikai anyaga, melyek egymás mellett kiállítva zavarba ejtik a nagyközönséget, s nem tájékoztatják meggyőzően a szakembereket sem. Talán helyesebb lenne a film, a televízió és a színház szcenikai anyagát külön csoportosítva kiállítani a jövőben. Eklekticizmust: szült másfelől az, hogy - valószínűleg kiállítói gyakorlat hiányában - más s más jellegű anyagot ad-nak le a tervezőművészek. Az egyiktől műhelyvázlat, a másiktól soha meg nem valósult festmény kerül tablóra díszlet-terv gyanánt. Ismét mások sem tervet, sem festményt nem adnak le, hanem érdekes ötletekkel szolgáló kollázsokat, amelyeknek nem díszlet- és nem jelmezterv mivoltukban van jelentősége, ha-nem mint játékos kedvű dekorációknak. De eklekticizmust szült az a tény is, hogy a kiállításra válogatott anyag sem-milyen - a szelekció alapjául szolgáló - művészi szempontot nem tükrözött. Sem stílusirány, sem színvonal, sem sajátos szcenírozási törekvések nem jelezték a megrendezők és kiállítók nézeteit. Kétségtelen, hogy ezek a kifogások a szcenikai kiállítások hazai hiányából fakadnak, Ha szcenikusoknak és laikusoknak szélesebb körű összehasonlítási alapja és gyakorlata lenne, a praxis és a vele járó bírálat eleve létrehívná a meggyőzőbb anyagot és szempontokat is. Mint ahogy a gyakorlat és gyakorlás szakadatlanságától várható az is, hogy igényesebb, a műveket jobban szolgáló installáció, kiállítóterem és hírverés vegye körül az ilyen jellegű tárlatokat.

Az első szcenikai triennálé megrendezése és jövőbeni gondozása méltó a 150 éves évfordulóhoz, az ország legrégibb színházát magáénak valló városhoz.

CSÍK ISTVÁN

Fából faragott Csongor királyfi

A Csongor és Tünde bábszínpadon

A mű

Csongor szavai - „Minden országot bejártam, Minden messzi tartományt ..." - 1879-ben hangzottak el először szín-padon, fél évszázaddal a mű születése után. De a megkésett ősbemutató nem zárta le a Vörösmarty költői remeke körül kavargó polémiát. Ez a vita, a darab dramaturgiai hibáiról, ellentmondásairól, szerkezeti gyengeségeiről napjainkig gyűrűzik; minden egyes bemutató, minden egyes előadás, akarva-akaratlanul, ebben a vitában foglal állást.

A Csongor és Tünde azok közé a ritka alkotások közé tartozik, amelyek nem-csak az író életművében, de az egész nemzet irodalmában is lezárnak valamit, s megnyitnak egy új korszakot. Ebben a drámai műben a romantika szinte valamennyi megnyilatkozási formája összefonódik: a démoni vadságú szenvedély, a szelíd ábrándok, a népmesei idill s a fennkölt, arisztokratikus zaklatottság alkot szintézist. De a szárnyaló érzések, lobogó indulatok égre törő világa meghiggadva hajlik vissza a földre. A képzelet, ha kissé keserűen is, leszámol a fellegjáró nosztalgiákkal; a romantika minden szépségét összegző mű kaput nyit - a realizmus felé.

A Csongor és Tünde - ez sem gyakori jelenség drámairodalmunkban - együtt él, együtt lélegzik az európai irodalommal: az egyetemes költészettel szinkronban éli meg a kor sorskérdéseit. Olyan költői magasságokba röpít, s olyan filozófiai mélységeket tár fel, amelyek kényszerítő erővel hatnak: játszani kell, még akkor is, ha dramaturgiailag problematikus vagy akár elhibázott alkotás. Ha ... ! Mert egyáltalán nem bizonyos, hogy mindaz, amit az elmúlt másfél évszázad hibául rótt fel a műnek, valóban létező hiba.

A legtöbbet emlegetett vádpont: a történés szertelensége, a szerteágazó cselekmény, a zilált szerkezet. Valóban: ha a puszta cselekmény felől közelítünk a drámához, okkal és joggal hökkenünk meg a szemet szúró szerkezeti hibákon, nehezen érthető, zavaros pontokon. Hisz ez a történés összegzi magában a romantika szertelenségeit; ugyanakkor az

a gondolati ív, amelyet Csongor s vele együtt a nézők is megjárnak, szigorúan megszerkesztett, feszes drámai építmény. Az éjféli kerttől, a fordulópontot jelen-tő déli csúcson keresztül az éjféli kert-be vezet vissza ez az ív; emelkedő és ereszkedő ágán szinte mértani pontossággal követik egymást az egymásnak megfelelő jelenetek. A hármas út képé-re a hármas út visszatérő epizódja rímel, a Hajnal birodalmának az Ej birodalma felel meg, míg a déli csúcspont előtt és után összecseng egymással Le-dér két jelenete. Tulajdonképpen egyet-len nap, a világmindenséget átfogó nap alatt zajlik le minden, éjféltől éjfélig: a berzenkedő ördögfiókák, tündérek, nemtők, földöntúli és föld alatti erők, bármily csapongó is a szerepük, minden látszólagos esetlegességük ellenére ott munkálkodnak e gondolati szerkezet szigorú hámjába fogva, mint egyetlen, kozmikussá tágított földi nap órái s másodpercei. S egy ilyen feszített szerkezetben, ahol gondolat gondolatra, eszme eszmére rímel, valóban hiba-e, ha a csak a cselekmény szempontjából érdekes kérdéseket - például azt, hogy tulajdonképpen miért is üldözi Mirigy a szerelmeseket -, néhány mondattal intézi el a költő?

A Csongor és Tündét sok mindennek eljátszották már: tündérmesének, nép-mesei játéknak, szép monológok színpadi antológiájának, sőt egyszer-kétszer majdhogynem operettnek is. De nem ez a lényeg. *A Csongort* valóban sokféleképpen el lehet játszani; olyan dús, olyan gazdag, hogy az eltérő felfogások mindegyike lehet hiteles és igaz. A legfontosabb kérdés: sikerül-e a cselekmény buján szerteágazó epizódjait a gondolatok szigorú szerkezetének kordájában tartani. A *Csongor* színpadra állítása nem azért nehéz, mert széteső, zilált a dráma építkezése; éppen ellenkezőleg, azért, mert túlságosan is szoros: a legkisebb engedmény a magukat kellető, rendkívül hálás epizódoknak, bármely szál túlfuttatása az egész mű ívét összetöri. A darab „drámaiatlanságáról" többnyire akkor esik szó, amikor egy-egy előadásban ez bekövetkezik.

Az utóbbi időben örvendetes módon megszaporodtak az egyes színházak „hozzászólásai" a másfél évszázados vitához: újra és újra megkísérlik felidézni, nemcsak a költeményt, hanem *a drámát* is. Örvendetes ez, még akkor is, ha nem minden előadás sikerül úgy, mint *a Valló Péter* rendezte izgalmas, elemző-értelmező, kitűnő veszprémi produkció, hanem akad közöttük fiaskó, félsiker vagy afféle „jeles iskolai dolgozat" is, jócskán.

E bemutatók sorából is kiemelkedik s megkülönböztetett figyelmet érdemel az Állami Bábszínház vállalkozása. Nemcsak azért, mert a mű először szólal meg ez alkalommal bábszínpadon, hanem azért is, mert az új közegben, a másfajta kifejezési forma sajátosságai következtében a dráma oly rétegei is előtérbe kerülhetnek s kerülnek, oly mélységei is kitárulkozhatnak, amelyeknek feltárása az élő színpadon talán sohasem sikerülhetne. De izgalmassá s minden szempontból jelentőssé teszi az ügyet bábművészetünk jelenlegi helyzete is.

Az előadás

A „hagyományos" bábszínház, ahogy a legtöbb ember képzeletében él, termé-szetéből adódóan a tündérmesét, az ör-dögkavargást játszaná el - a cselekményt, tehát a felszínt. A korszerű báb-művészet azonban, a szűken értelmezett technika, a „tiszta" stílus évszázados béklyóit 'lerázva épp az elmúlt évtized-ben újult meg, olyannyira, hogy a legbonyolultabb gondolatok, féktelenül szárnyaló költői víziók megszóláltatására is alkalmassá vált. Az Állami Báb-színház művészei világraszóló sikerek-kel bizonyították már, hogy ezen az egyre árnyaltabbá váló, egyre gazdagodó sajátos bábos formanyelven szinte mindent el lehet mondani. A *Csongor és Tünde* újabb próbakő, saját lehetőségeik és határaik kipuhatolására.

Sietek leszögezni: e nagyszerű együttes most is beváltotta a hozzá fűzött re-ményeket. Olyan feledhetetlen pillana-tokkal ajándékozta meg a nézőket, olyan remekbe sikerült epizódok sorával, ame-lyekben, a sajátos kifejezési forma s a költői mű harmonikus egységében, valóban minden más elképzelhető interpretációnál tisztábban, adekvát módon szólalnak meg Vörösmarty Mihály gondolatai. Paradox módon sok esetben éppen azokat a jeleneteket éreztük ilyennek, amelyekben - a szükségszerű tömörítés következtében - a 'költői szövegnek csak egy kicsiny hányada hangzik el, de a látvány, a mozgások és a színek játékos könnyedsége híven idézi a versekben élő látomást. De vannak az elő-adásnak megoldatlan pontjai, vitatható részletei is, amelyek ellentmondásra in-gerelnek; s éppen c kísérlet erényei in-dokolják, hogy bővebben ejtsünk szót hibáiról, tévedéseiről.

Ami a szöveg rövidítését, tömörítését, a bábszínpad követelte arányok kialakítását illeti, Szilágyi Dezső rendkívül szerencsés kézzel nyúlt a darabhoz: úgy tudta megtartani a cselekmény egyes, bábos megformálásra különösen jó lehetőségeket kínáló epizódjait - a róka-lány üldözésének, elfogásának jelenetét például, ami élő színpadon felidézve többnyire már eleve felborítja a mű arányait -, hogy a gondolati szerkezet íve töretlenül rajzolódjék ki. Az előadáson belül azonban ezek az arányok némileg módosulnak. Az oly sok lehetőséget rejtő, játékosan groteszk epizódok ötletpetárdái, ha nem is döntik romba, mindenesetre feszegetik, megingatják a dráma építkezésének masszív pilléreit. Mintha a rendező, Szőnyi Kató fantáziáját az animáció s az epizódokból ki-bontható humor néhol jobban lekötné, mint ahogy a költői-filozófiai rendszer fegyelme megengedi. Ledér epizódjai például vagy a Balga képében megjelenő Kurrah játékai annyira túlnőnek saját szerepükön, s rátelepszenek a drámai fordulópontot jelentő, meg nem valósult déli találkozásra, hogy némileg elsikkad ennek a meghiúsult találkozónak dramaturgiai jelentősége, s a drámai csúcs eltolódik az Éjepizódja felé. Ez természetesen a mű szerkezete, de a költői-filozófiai mondandó szempontjából sem nevezhető szerencsésnek.

A fejedelem, kalmár és tudós epizód-jainak megoldása azonban túlnő minden eddigi drámaértelmezésen: az az ötlet, hogy a ruhafogasra aggatott üres ruhákban, a puszta rekvizitumok között Csongor figurája jelenik meg, s ő mondja el a hármas út mindkét epizódjában a monológokat, a költői gondolatok mélyebb megértését s Csongor alakjának sokrétű, teljesebb jellemzését teszi lehetővé. De a rendezői, tervezői, átdolgozói elképzeléseknek ezt a nagyszerű találkozását, fényes leleményét is meg-kérdőjelezi a nem éppen 'szerencsés szí-nészi munka. Csongor szövegét Gábor Miklós mondja el, az érett színész ta-pasztalatainak, kiérlelt eszközeinek ma-gabiztos felhasználásával; de függetleníti magát a látványtól, a figura animálásának tervező követelte ritmusától. Nem alkalmazkodik a bábszínpad sajátos követelményeihez; úgy mondja el a szöveget, mintha csak a hangja játszana, mintha a rádió mikrofonja előtt állna. Ezt a szövegmondás és a szín-

padon mozgatott figura közötti ellentmondást mindvégig érzékeljük, de szerencsére csak ebben a két jelenetben válik bántóan disszonánssá, itt telepszik rá a költői szárnyalásra.

Bár a szövegmondással nemcsak Gábor Miklósnál, a műfaj vendégénél volt probléma: néhány esetben a többiek, a bábművészet avatott művelői is elfeledkeztek saját művészetük törvényeiről, és a szép versmondás érdekében elszakították egymástól a mozgást és a szavakat. Ezek a zökkenők azonban sokkal kevésbé zavarnak, mert dramaturgiailag kisebb jelentőségű pillanatokban bukkannak elő.

Koós Iván színpadképe, amely a misztériumszínpadok tagozódását idézi, a különböző történési síkok elhatárolásával világosabbá, áttekinthetőbbé teszi a cselekményt is; a két oldalszínpad azonban csak félmegoldás, amely világosan jelzi az előadás bizonyos kérdőjeleit. Fel-adata egyértelmű: a belső történés, a Csongorban zajló dráma ábrázolásának eszközeként itt a műfaj adta ellentmondásokat igyekszik feloldani vagy legalábbis tompítani. Az árnykép, amely ezen az oldalszínpadon megjelenik, a főhőssel való azonosulást hivatott elősegíteni. Valóban, a 'bábfigurával, a báb-Csongorral valóazonosulás, a bábunak a cselekmény kereteiből való kiemelése másként szinte megoldhatatlan. A mellékszínpadok azonban tovább, már-már túlságosan is tagolják 'az előadást, és funkciójukat sem tudják százszázalékosan betölteni.

A „főszereplők", a bábok megformálásával kapcsolatban azonban már nem merülnek, nem merülhetnek fel efféle kifogások. Koós Ivánnak e népművészed ihletésű, anyagukban. faktúrájukban, formai megjelenésükben és a lényükből fakadó animálási, mozgatási lehetőségekben egyaránt a mű szelleméhez igazodó, jellemeket, karaktereket vászonba-tüllbe fogalmazó figurái alázatosan szolgálják a drámai gondolatokat, s közben csodálatos, öntörvényű világot teremtenek. Mirigy alakja a föld alatti televény kusza világát idézi, feje néger maszkokra emlékeztet, ugyanakkor valamiféle fa vagy bokor termését-gyümölcsét is hozzáasszociálja a néző; az ördögfiak afféle amorf gyökércsomók, amelyek indulataikkal együtt változtatják formájukat is. Balga rusztikus vaskossága, Tünde légies figurája anyagukban, formájukban egymástól ugyan távol állnak, de szellemükben egységesek.

Csongor és Balga az Állami Bábszínház Csongor és Tünde-előadásában. Bábtervező: Koós Iván

Itt kell szólnom a színészekről is, akik szinte tökéletesen kihasználták a figurák adta lehetőségéket: Erdős Istvánról, aki Csongor figurájának lassú, fenségesen hömpölygő és mégis zaklatott mozgatásával a szerep, a költő terem-tette hős alakjának lényegére tapintott rá; B. Kiss Istvánról, aki valósággal csodákat művel Kurrah nagyszerű figurájával; a másik két ördögfióka életre-keltőjéről, Pataky Imréről és Gruber Hugóról; Szőllősy Irén tenyeres-talpas Ilmájának ezernyi apró ötletéről; Havas Gertrúd emberien-tündér Tündéjéről, Kardos Melinda Mirigyéről, Elekes Pál minden mozdulatában telitalálat Balgájáról, a Szakály Márta megformálta Le-dérről. Az életre 'keltett báb és az élet-re keltő színész oly szerves egységet alkot ebben az előadásban, hogy a bírálónak nehéz lenne eldönteni: mi a tervező s mi a színészek érdeme egy-egy jól sikerült figura találó mozdulataiban.

Az előadás csúcsa az Éj jelenete. A színpad szinte kitágul: ablakot nyit a fenséges végtelenbe, a titokzatos kozmikus világ tárul fel előttünk, s lenyűgözve, porszemként halljuk az Éj királynőjének komor szépségű monológját. Az Éj - Rebró Mara. Színészi teljesítménye megérdemel minden dicséretet.

Vitatkoznunk kell azonban a befejezéssel: az éjféli kertben afféle tündérmesébe illő, boldog vég bontakozik ki, amelyben Csongor és Tünde egymásra találnak, s az aranyalmák is táncra perdülnek, hogy ünnepeljék boldogságukat. Pedig ez az egymásra találás nem nélkülözi a keserű ízeket; a képzelet szülte távoli birodalmak, Tündérhon. Üdvlak feltalálásáról való lemondást. Nem a vágyak és ábrándok világában, a csúcson lel egymásra a két szerelmes: ehhez a földre, a valóság talajára kell visszatérniük. A költő befejező sorai - „Éjfél van, az éj rideg és szomorú, / Gyászosra hanyatlik az égi ború: / Jőj, kedves, örülni az éjbe velem, ı Ébren maga van csak az egy szerelem" - sem efféle boldog véget sugallnak, még akkor sem, ha az aranyalma a szerzői instrukciók szerint is hull. Nem arról van itt szó, mint *a János vitézben,* ahol a rózsa Iluskává változik; ez a fellegjáró ifjúság megszenvedett, férfivá érlelő szerelme. Beteljesülés, megnyugvás, de le-mondás is egyben.

A kérdés azonban alighanem túlnő az adott előadás keretein: műfaji problémákat vet fel. Magának a kifejezési formának a korlátait s lehetőségeit: tud-e a bábművészet efféle földönjáró-keserű boldogságot is ábrázolni? Hiszen az nyilvánvaló, hogy az adott művészi eszközök, a kifejezési forma sajátosságai a föld alatti-föld feletti világok ábrázolását könnyítik meg, s teszik természetessé; a földi valóságot megeleveníténi, a bábozás szuverén nyelvén, sokkal nehezebb. Nehezebb, de nem lehetetlen ...

Az Állami Bábszínház nagyszerű előadásainak egész sorozatával s legújabb produkciójának, a *Csongor és* Tündének remekbe sikerült részleteivel önmaga előtt állította magasra a mércét. A bábszínpadon életre támadt Csongor egész színházi életünk nyeresége, s hogy apró hibáiról ily hosszan szóltunk, azt éppen erényei indokolják.

DÉVÉNYI RÓBERT

„És színész benne minden férfi és nő..."

Ha akadna még valaki, aki közönség és színház olykor elhidegülő viszonyáért a „harmadik" feltűnését okolná, annak is el kell ismernie, hogy a televízió mindenesetre gáláns vetélytárs. Elvégre csaknem fél esztendőn keresztül agitálta nézőit, hogy minél gyakrabban keljenek fel a tévé elé tolt kényelmes fotelekből, és a színházi zsöllyékben foglaljanak helyet. Valóságos koncentrált támadásnak lehettünk tanúi. Az adásokat az esti és a délelőtti programban is sugározták, közvetlenül összekötötték mű-sorajánló színházi propagandával, a szerkesztés a 2. csatornán további, kiegészítő illusztrációkat is bevetett. A stratégiai célt a televízió vezetői az invokáló beszélgetésben körvonalazták. Tömpe István annak a reményének adott kifejezést, hogy a sorozat valamiféle szellemi pezsgést indít meg, a Páva-körök mintájára talán színházbaráti klubok jönnek létre, a magyar színházi kultúra problémái a jelenleginél sokkal szélesebb körben közüggyé válnak. Hogy a televízió képes az ilyen értelmű frontáttörésre, azt nemcsak a népzene ügyében bizonyította. A hol itt, hol ott meg-ugró olvasmánystatisztikák szinte naponta tanúsítják, hogy a televízió --ha akarja - nemcsak a tömegízlés ki-szolgálója, hanem a minőség forradalmára is.

Nos, ha e maga szabta célhoz mérjük a sorozatot, sajnos lehetetlen be nem ismerni kudarcát. Nem lett vitatéma, de még beszédtéma sem, a felvetett kérdések vagy produkciók nem késztettek gombamódra szaporodó klubszerű kis közösségeket a továbbgondolásra, és arról sincs tudomásom, hogy a szóban forgó időszakban a népszerűsített szerzők darabjai iránt a színházi közönség érdeklődése fokozódott volna. A mű-sor egy lett a sok közül: némelyik jobban sikerült, másik kevésbé. Már akinek módot adott az összehasonlításra, hogy végigülte a sorozatot - mert sajnos még erre sem igen támasztott igényt. Pedig, hogy ez nemcsak Maigret felügyelő kiváltsága lehet, azt nemrégiben Bernstein komolyzenei kurzusa bizonyította.

Kezdeményező hevenyészettség

Ha most már a fiaskó - vagy fogalmazzunk elnézőbben: a mérsékelt siker - oka felől kell nyilatkozni, a kritikus meglehetős zavarba kerül. Láttunk egy sor művészi értelemben rangos produkciót, élvonalbeli rendezők és kitűnő színészek tolmácsolásában, okos szavakat hallottunk a hazai színházkultúra legavatottabb szakembereinek szájából. Miért maradt mindez végső összegeződésében mégis hatástalan?

A televízió úttörő kísérletet vállalt. De éppen itt kezdődött a bajok legnagyobb része ! A sok, úgy látszik, a kísérletből is megárt. A sorozatnak - enyhén szólva - mintha egyáltalán nem lett volna megállapodott koncepciója. Egyszer ezen az úton indult el, másszor azon. Hol semmiben sem különbözött egy színházi jegyzettel útjára bocsátott tévéközvetítéstől, hol úgy szedték ízekre előttünk a jeleneteket, akár egy variabútort. Kazimir úgy vezetett körbe a görög színház tárlatán, mintha az értelmi fogyatékosokat is hallgatósága közé sorolná, Lengyel György viszont Majakovszkij és Mejerhold kapcsolatát taglalta az „akinek vájt fülei vannak a hallásra - hallja" kérdéses eleganciájával. Ha a televízió így akart tapasztalatok birtokába jutni, amelyeket majd egy későbbi, most már egységes koncepciójú műsorban kamatoztat - még dicsérhetnénk is ezt a kezdeményező hevenyészettséget. De ismerve a lehetőségeket, aligha valószínű, hogy erre belátható időn belül sor kerül.

Mégis: játsszunk el a gondolattal. Mit várnánk egy újra kezdett sorozattól? Hogyan rostálnánk meg a látottakat, merre jelölnénk ki a zsákutcákat?

Mindenekelőtt el kellene dönteni, hogy *kinek* szól a tanfolyam. A közöm-bősökben alkarja felkelteni a színház iránti érdeklődést? Vagy a többé-kevésbé rendszeres színházlátogatókat akarja hozzásegíteni, hogy az előadásokat ne csak nézzék, hanem lássák is? Vagy a színházi élmény szerelmeseit akarja el-látni a mélyebb tájékozódást segítő ismeretanyaggal? Netán bepillantást kíván adni a nézőtérről nem látható műhelytitkokba? Természetesen bármelyik koncepció elképzelhető - ha van is fontossági sorrend közöttük.

Szégyenlős tanfolyam

Hasonlóképpen eldöntetlen maradt a sorozat jellege: a művészi vagy a didaktikai hatás az elsődleges? Szükséges-e, érdemes-e feláldozni az egyiket a másik kedvéért? Az adások többségében a televízió mintha fátyolt igyekezett volna borítani didaktikai céljaira. Ennek természetesen értjük indokait. A sorozatot fő időben sugározták, és az Átlagos Néző este nyolc után köztudomásúlag a fejtágítás mellőzését kéri, és ha már nem szórakoztatják, elvárja, hogy legalább bilincseljék le. De e szemérmességnek lehetett egy mélyebb oka is. Felmerülhetett: vajon lehet-e a művészetről a művészi benyomás zavartalansága nélkül beszélni? A kételynek köszönhetjük, hogy a sorozatban az egységes hatást keltő, tévéjátékszerű drámai művek alkották nemegyszer a magot, amire a tanóra épült. Rövidebb lélegzetű művek, mint Szegedi *Teofániája*, Csehov *Hattyúdala* és Beckett *Utolsó játszma* című egyfelvonásosa. E darabok mű-vészi értékét kétségtelenül az is növelte, hogy mindhárom esetben kuriózumot, felfedezésszámba menő eredeti be-mutatót láttunk. Máskor a hosszabb műveket a televíziós időtartam Prokrusztész-ágyába fektették. A delikvens egy ízben elvérzett (Szophoklész: *Antigoné)*, egy ízben viszont frissebben pattant fel új méreteivel, mint az eredetivel (Majakovszkij: *Poloska)*. De sem az egyfelvonásosok, sem a zanzák nem győztek meg arról, hogy ez lenne a járhatóbb út, elvégre drámairodalmi rangú tele-víziós játékokat a néző bármikor lát-hat, és ezekhez is lehet magvas észre-vételeket fűzni. A tapasztalatok alapján inkább a mozaikmodell mellett voksolok. Természetesen ennek is számos buktatója van. Olykor a részlet nem áll meg önmagában (Aiszkhülosz: *Perzsák)*, olykor nem tudni, mi köze a felvetett problémához (Ibsen: *Solness építőmester)*. Általában azt mondhatnám, hogy az egytömbű előadás elleplezi a didaktikai cél hiányát, a mozaikfüzér árulkodóan kimutatja. És viszont: ha a koncepció világos, mint a Shakespeare-, a Molière- és a Csehov-adás esetében, sokkal több az esély arra, hogy maga a megismerő folyamat váljon élménnyé! És azt hiszem, ez a cél.

Látszólag egyértelműen diakrónikus felépítésű dráma-, illetve színháztörténeti kurzus részesei voltunk: áttekintést kaptunk az európai színház *nagy* kor-szakairól a görögöktől napjainkig. Legalábbis erre vallott a bemutatott művek sorrendje. Kötözködnivaló e téren legfeljebb annyi akad, hogy a romantika, és vele mondjuk Schiller, kimaradt

a sorból. A befejezésen pedig igazán csak a pedantéria csóváltatja a fejünket. A Beckett-től Madáchig visszavezető hajtűkanyarban edzett nézők, sőt kritikusok is seregestül huppantak ki a sorozatbál. Ettől eltekintve a válogatás valóban mintaszerűnek tűnt, a legtermészetesebben tartalmazta a minimális „kötelező irodalmat", s ráadásul néhány ínyencséggel is szolgált.

Viszont sem a feldolgozásmód, sem a magyarázatok nem hederítettek az idő-rendi koncepcióra. Pontosabban, az első, a görög adás még igyekezett utalni a korabeli színházi körülményekre, de aztán ez a követelmény elfelejtődött, és csak szórványokban jelentkezett.

Ellenérvként felvethető, hogy a sorozat nem óhajtott ragaszkodni valami-féle múzeumi történetiséghez, hanem azt vizsgálta, hogyan épülnek be a nagy színháztörténeti korszakok a ma szín-házi életébe. Mondanom sem kell, hogy ez a nézőpont is jogosult, különösen egy olyan műsorpolitikai helyzetben, amely-ben a klasszikusok felújítása teszi ki a bemutatók zömét. De erről végképp igen keveset hallottunk. A problémát legfeljebb a formai megoldások exponálták. A rendezők egy része a mai színház, sőt, a képernyő játékterére helyezte az előadást, és függetlenítette ma-gát a korabeli lehetőségektől. Nagyon érdekesen vetődött fel ez a probléma a Shakespeare-adásban. Nemcsak Vámos és Gábor rokonszenvesen alázatos nosztalgiájára gondolok az Erzsébet-kori színpad térformái iránt. De *a IlI. Ri*chárd-jelenet szabadtéri, sőt már-már filmes környezete, és ugyanakkor a mimikára koncentrált televíziós optika meggyőzött arról, hogy ez a fajta „korhűtlenség" nemcsak lehetséges, de áhított is. Ehhez képest bizony szürkének tűntek a szabályos színházi közvetítések kordáiban tartott előadások, mint például az Ibsen- vagy a Madách-műsor.

Csökkentette az időrendi koncepció következetességét az is, hogy a sorozat második felében a drámatörténeti korszakok egyes drámaírók életművének és világának ismertetésére szűkültek. Ez az arcképcsarnok kétségkívül a legjelentősebb alkotók portréját vázolta fel, de azt hiszem, vitathatatlan, hogy Ibsen mint a társadalmi, Majakovszkij mint az expresszionista, Brecht mint az epikus, Beckett pedig mint az abszurd irányzat reprezentánsa kér helyet a sorozatban. Az elemzések viszont nem az irányzatok jellemző stílusjegyeire hívták fel a figyelmet a „mintapéldányon". Az epikus drámára például nem az a jellemző, hogy songokat énekelnek benne, hanem, hogy a songok hivatottak megszakítani a drámai folyamatot. A Weill és Dessau műveiből összerittyentett kis esztrád te-hát kifejezetten félrevezette a tanfolyam-hallgatót.

A sikerült epizódok

De jó, ne húzzuk ilyen mélyen a szemünkbe a vaskalapot. Tekintsük e történeti koncepciót csak váznak, amire a legfontosabb színházi tudnivalók ismertetése épül. Egy szinkretikus tárgyalás-mód - példa erre megint csak a Bernstein-sorozat - legalább olyan jól szolgálhatná a célt. Vizsgálhatná például a sorozat a színházművészet összetevőit; az irodalmi művet, a környezetet, a színész, a rendező alkotó tevékenységét, a közönség részvételének formáit stb. Sajnos, a sorozat a szinkretikus koncepcióval is adósunk maradt.

Tulajdonképpen csak három ízben sikerült általánosításra érdemes alapvető kérdéseket az adás középpontjába emel-ni: a Shakespeare- és a Molière-műsorban szándéka szerint, és a Csehov-mű-sorban - ha szabad a gyanúperrel élnem - féligmeddig véletlenül.

A Shakespeare-műsorban Gyárfás kérdésfeltevése a Lady Anna-jelenet kapcsán a drámaművészet gyökeréig hatolt. Azt fejtegette, hogy egy özvegy elcsábítása a gyilkos által lélektani képtelenség, és Shakespeare zsenije éppen azzal provokálja, kavarja fel a közönséget, hogy egy, a hétköznapinál mélyebb igazság ellenállhatatlan sodrásával leveszi a lábáról. A drámai igazság felül-kerekedése a tapasztalati valóságon minden nagy dráma sajátja, de Shakespeare volt máig is e „technika" utolérhetetlen mestere. Kapóra jött, hogy Gyárfás esztétikai ámulatát Vámos azonnal lefordította egy racionális, korszerű rendezői értelmezés nyelvére, bebizonyítván, hogy Lady Anna pálfordulása nagyon is érdek- és nem érzelmi motivációjú. A világos kérdésfeltevés hallatlanul izgalmassá tette az illusztrációt, Gábor Mik-lós és Vass Éva pontosan azt játszották cl, amiről szó volt, anélkül, hogy elszegényítették volna a jelenetet.

Ha lehet, még jobban sikerült a *Királyi nevetés.* Gyárfás egy műfaji alap-kérdést választott témájának; egyenrangúsította a komédiát a tragédiával, megmutatva, hogy a komikus mánia tulajdonképpen a tragikus szenvedély fonákja. Ezért elhitetni a nézővel a mániákus „beszűkültséget" éppen olyan komoly feladat - a szó színészlélektani értelmében is - mint elfogadtatni a shakespeare-i szenvedély csodáit. A szerkesztés pazar ötlete volt, 'hogy Tartuffe szerelmi vallomása még szituációjában is rímel Richárd csábítási jelenetére. Az először naturálisan, majd ismétlésben mániákus rámenősséggel felhangzó alexandrinusok pedig eklatánsan bizonyították, hogy a komédia ereje nem a szóviccekben vagy a ripacskodásokban rejlik. Major Tamás műhelyvallomása e kérdés színészlélektani oldaláról, a *Fösvény* ládikómonológja kapcsán, még biztonságosabbá tette eligazodásunkat.

A Molière-adás más vonatkozásban is pozitív mintapéldának tekinthető. A jól megválogatott részletek sikerrel tükrözték az életmű leglényegesebb oldalait. *A Tolakodók* és a *Scapin furfangjai* szemelvényein keresztül Molière gyökérműfajait: á commedia dell'artét és a balettkomédiát is érzékelhettük. Békés András pedig a Molière-előadások mai, magyarországi sorsának viszontagságait firtatta. Találó képet festett arról, hogy miért nem foglalta el Molière mindeddig színházaink sikerlistáján az őt meg-illető helyet. Vagyis *ez* az adás arányosan ötvözte a maiság és történetiség szempontjait, és össze tudta kapcsolni egy alapvető műfajelméleti kérdés okos, didaktikus kifejtésével.

A Csehov-adás csak annyiban mondható sikerületlenebbnek, amennyiben az illusztrációk nem fedték pontosan a bevezetőben elhangzottakat. Gyárfás a csehovi színház dialógustechnikájáról és a sajátos csehovi tragikomikumról beszélgetett Horváth Jenővel. Mindkettő alapkérdés: az egész XX. századi drámairodalom megértésének és megszerettetésének kulcsa. Aztán láttunk egy *Ványa bácsi-* és *egy* Ivanov-jelenetet *az* önirónia és keserves komikum ízétől mentes, nikotexes kivitelben, így a megpendített témához csak a *Hattyúdal* szolgáltatott adalékot. Tulajdonképpen Bessenyei Ferenc töprengése és játéka diktálta az adás koncepcióját. Megrendítő erővel vallott arról, hogy mit jelent Csehov-színésznek lenni. Úgy véli, hogy az orosz dráma, Shakespeare mellett, a teremtés másik fele. És ha a Shakespeare-feladatokban a színész a cselekvés,, az oroszoknál - és elsősorban Csehovnál - a saját morális energiáinak tükrébe néz, szakadatlanul kutatni kényszerül a hétköznapinál több,

értékesebb önmagát. Vagyis a tökéletes alakításhoz az emberi tökéletesedésen át vezet az út. És ha önmagát nem kímélve nekivág a színész a belső pokol-járásnak - mi várja az út végén? Talán ugyanaz a rivaldán túli süket csend és sötétség, mint *a Hattyúdal* kiégett komikusát. Az adás nagy trouvaille-ja, hogy Bessenyeit egyetlen óra leforgása alatt Asztrov, Ivanov majd Szvetlavidov hármas lélekcseréjére késztette. Így mondhatta el játékával is, ihol húzódik a ha-tárvonal színész és komédiás között, ami ugyancsak alapkérdése korunk szín-házának.

A gondolatmenet egysége

A többi adás tematikája túlságosan kötetlen volt ahhoz, hogy valamiféle egységes gondolatmenet kialakulhasson. Ki-ki arról beszélt, ami az adott téma kapcsán éppen eszébe jutott. Akinek nem jutott eszébe semmi érdemleges, az is kitöltötte az időt: mások gondolataiban bőven akadt szemezgetnivaló. A Nemzeti Színház művészei például izgalmas problémákat vetettek fel *Az ember tragédiája* most készülő felújítása kapcsán. Marton Endre rendezői ars poeticája-ként hitet tett amellett, hogy csak a teljes írói életmű iránti elkötelezettség jogosít fel a főmű színpadra állításának megvalósítására. Kohut Magdának a feladatvállalás belső feszültségtől izzó interjúmonológja pedig megint csak a színészi alkotófolyamat mély tüzű kohójába engedett bepillantást. De mind-ez - napra kész aktualitása miatt - sok-kal inkább a Színházi Magazin témája lehetett volna, mint a sorozaté.

Befejezésül szóljunk az egész tanfolyam vezetőjéről és spiritus rectoráról, Gyárfás tanár úrról is. Kétségtelen: keresve sem lehetett volna alkalmasabb személyt találni e feladat ellátására. Nincs benne semmi tanáros feszélyezettség, nem értekezik, nem magyaráz, előttünk gondolkodik, és gondolatai mégsem hevenyészettek, sőt esszészerűen mélyek - egyszóval magával ragadó, élvezetes előadó. (Kedvenc témái valósággal költővé teszik, mint ezt a Madách-adásban tapasztalhattuk. Madáchról ritkán hallottunk ilyen ihletett szavakat, csak éppen az nem derült ki, hogy Kálmán György Gyárfás szavait tolmácsolta. Ráadásul szerencsés adottságú művészeti riporter, akinek vonzó egyénisége kulcs minden riportalany-hoz.)

És ugyanakkor keresve sem lehetett volna alkalmatlanabb személyt találni a sorozat vezetésére, mint éppen őt. Úgy látszik, szerénységével összeegyeztethetetlen, hogy saját gondolatmenetét a centrumban állítsa, vagy hogy a didaktikai gyeplőt a kezében tartsa. Végtelen udvariasságában a jelentéktelen megnyilatkozásokat is kinyilatkoztatásként bólogatja végig. A vitakészség éledésének legcsekélyebb jelére a béke barátja-ként azonnal mindenkivel egyetértő, bölcs mosollyal csillapítja le a kedélyeket, megfosztva bennünket a konfrontáló nézetek mérlegelésének élvezetétől.

Lehetséges, hogy mindez szőrszálhasogatás. Nyilván sokan örömmel nyugtázzák, hogy a sorozatnak köszönhetnek egy maradéktalanul kitűnő tévébemutatót, Beckett *Utolsó játszmáját,* és né-hány emlékezetes színészi alakítást, így az említetteken kívül például Tomanek Nándorét a *Solness építőmesterben* vagy Sztankay Istvánét *a* Poloskában. Kétségtelen: ez sem kevés. De az eredményt a televízió által kitűzött közművelődési célhoz igyekeztem mérni, mint ahogy csak ez lehet a mércéje e fontos kísérlet újrakezdésének is.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL:

Pályi András:
Állóvíz-e a magyar színház?

Gábor István:
Budapesti Szabadtér - 74

Nánay István:
Amatőr találkozó Kazincbarcikán

Cserje Zsuzsa:
A nép ellensége és a fiatal közönség

Mészáros Tamás:
Beszélgetés Bodrogi Gyulával

Molnár Gál Péter:
Harmadik Richárd élete és halála

Koltai Tamás:
Hogyan játszanak az angolok Peter Brook után?

Földes Anna:
Népszínház Chicano módra

Dévényi Róbert-Tarbay Ede:
Meghalt Petruska - éljen Petruska

Belia Anna:
A 28. Avignoni Fesztivál

Bécsy Tamás:
A drámaelméletről és a dramaturgiáról

NÁNAY ISTVÁN

Esztergályos, a clown

Először filmen láttam. Szabó István kis-filmjében a Teben. Száz arca volt: bohókás és szomorú, vad és elérzékenyült, nevető, kacagó, és groteszken szép, be-teljesedetten boldog és remegőn félő. Külön-külön és együtt éltek ezek az arc-felvillanások. A sokarcúság mellett a csupa mozgás, nyughatatlan higany lénye volt a feltűnő: végigszaladta, ugrálta, viháncolta és táncolta a filmet.

Nem véletlenül táncolta is - a Pécsi Balett tagja volt még akkoriban Esztergályos Cecília. Aztán hátat fordított a táncnak, és a színészetet választotta.

Sok példát ismerünk arra, hogy színészek más, „civil" pályát, hivatást odahagyva választják a színművészetet; arra is, hogy más művészeti ág képviselői alkalmilag színészi feladatra vállalkoznak. De arra jóval kevesebb példa akad, hogy valaki az egyik művészeti ágtól végleg egy másikhoz pártoljon. Esztergályos Cecília a pécsiek sikeres együttesét hagyta el több, mint egy évtizedes tanulás és munka után, hogy elölről kezdje az új pályát.

Erős belső indíték kellett ehhez. Esztergályos közlésvágya és készsége szétfeszítette a tánc kínálta kereteket, s a tágabb lehetőséget nyújtó színészetben kereste a kifejezési eszközöket és alkalmakat. De az éppen adott színészi kereteket is mindig feszegette, feszegeti. Legtöbb szerepénél nem elégszik meg az alakítandó típus kényelmes megközelítésével, hanem - függetlenül a szerep „hosszától" - valami egyéni ízt próbál keresni és adni.

Ez tulajdonképpen a színészi-művészi magatartás egyik alapkövetelménye lenne, s hogy ez mégis különös és kiemelésre érdemes, annak két oka van. Egy-részt a magyar színészet kiváló híre el-lenére, színészeink java része hajlamosabb arra, hogy saját magát adja a szerepben, semmint a maga egyéniségét hasonítsa a figuráéhoz. Másrészt a Thália Színház gyakorlata szerint a színészek egymáshoz hasonló szereptípusokat játszanak darabról darabra, s az azonos jel-legű típusok eltérő jellemzése mindig nagyobb művészi koncentrációt, igényességet követel, mint a rutinmegoldás. (A

arcok és maszkok

rutinra egyre több a példa, s ez elgondolkoztató jelenség!)

Esztergályos Cecília hat éve tagja a Thália Színháznak. Ezalatt a színház majd' minden produkciójában játszott, s szerepeinek jó része néhány figuratípus variálása. Hogy mégis elkerülte a „beskatulyázódás" veszélyét, azt kifejező-eszközei gazdagságának köszönheti elsősorban. A magas színvonalon alkalmazott hagyományos színészi eszközöket kiegészíti tánctudása, s ezzel együtt mozgással, mozdulatokkal, testtartással történő jellemzése. Esztergályos minden figurájának egyénített mozgásrendszere és karaktere van, s ez az a többlet, ami kiemeli szerepeit a hasonló zsánerűek közül. Esztergályos Cecília példájával természetesen nem azt állítom, hogy minden színésznek egyben balett-táncosnak is kell lennie, de azt igen, hogy minden színésznek olyan fizikai-kondicionálismozgáskultúrabeli készenlétben kell lennie, amely alkalmassá teszi akár akrobatikus, akár rezzenésnyi finomságú mozdulatokra épülő színészi feladatok megoldására.

Mert amíg egy társulatban csak néhányan képesek például egy állványra felhúzódzkodni, egy aránylag magas dobogóról leugrani, egy kötélhágcsóra felmászni, addig azzal az egy-két színész-szel csináltatnak a rendezők minden mozgásos akciót, s ez is egyfajta beskatulyázás, mint, ahogy erre akár Esztergályos néhány szerepe - Dante *Isteni színjátékának* Francesca da Riminije, Milton *Az elveszett paradicsom* Raphael angyala, *a Csúsingura* Okaruja - vagy Csíkos Gábor majd' minden „feladata" a bizonyság.

A balett-táncosi múlt azonban nem minden esetben jár feltétlen előnnyel. Esztergályos Cecíliának meg kellett küzdenie színészi énjének megtalálásáért. Így a realista színjátszás, a részletező, lélektani alapozottságú figuraépítkezés gyakorlatát is el kellett sajátítania. S hogy ez mennyire sikerült, arra már bizonyság volt színészi pályájának első sikere, a még főiskolás korában eljátszott Csibe, majd Bródy Sándor Dadájának Bolygó Kis Erzsébete. Ezeket a figurákat mindenekelőtt gyengéd, már-már naiv, gyermeki tisztasága jellemezte, s ez, az alakok ilyen-olyan külső képe mögött felfedezhető maradék tisztaságot kereső magatartás, törekvés máig jellemzi Esztergályos szerepépítkezését.

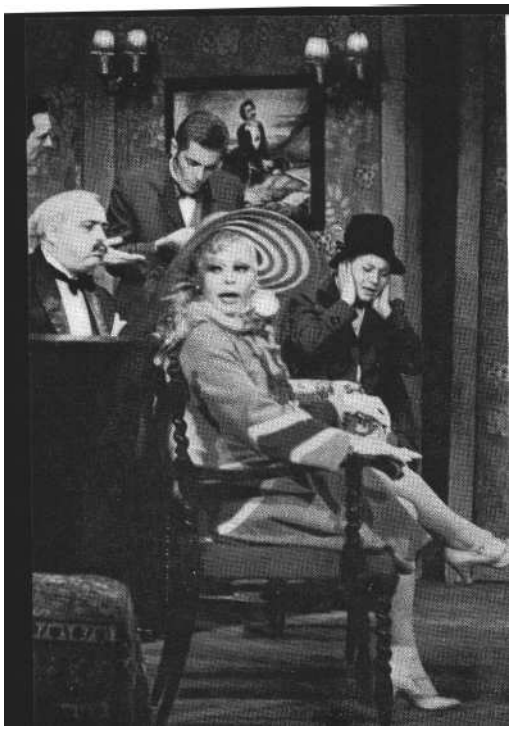
A tizenkét évvel ezelőtti kisfilm portréjában már benne voltak az eddig felvillantott színészi-emberi jellemzők. A legfontosabbról, a legesztergályosibbról azonban még nem esett szó: a humorról. Esztergályos Cecília tulajdonképpen az egyik ősi színésztípus, a bohóc leszármazottja. A nevettetők nagy családjához tartozik, azokhoz, akik görbe tükröt tartanak embertársaik elé, akiknek nevettetése nem andalít, inkább nyugtalanít, akik torzítva, felnagyítva mutatják a rútat, és ellágyulnak a szép láttán, akik a jelenségek groteszk vonásait is látják és láttatják, s ezzel ébren tartják a megszokásokhoz szívesen igazodó értelmet, s akiknek nevettetése nyomán emberibb lehet az ember.

Esztergályos Cecília sorra játszotta a komikus szerepeket, a bohócleszármazottak szerepét. Csak néhány ezek közül: a XVIII. századi iskoladráma, *a Bachus* kópékedvű, vásott diák kórustagja. lllyés Gyula *Bál a pusztánjának* varkocsos, cserfes, magával nem bíró marok-szedőlánya, Weöres Sándor A *holdbéli csónakos* hősiesen gyengéd és finoman hősködő, de mindenképpen mesebeli igazságos, bábmozgásos Paprika Jancsi-ja, *a Karagöz* hasonló figuraváltozata. S a sorban a legutóbbi: *a Ramajana* Hanumánja. Hanumán, a majom a mondán belül is a varázslatos mesék birodalmából való. Csodatevő, csodaképességű lény ez a Hanumán. De Esztergályos megfogalmazásában minden csodás képessége mellett gyarló földi lény is. Ábrázata színesen majomi, hosszú, fehér farkát, mint egy uszályt vonszolja maga után. Nyújtott karral, lábbal négykézláb sétál, ugrál, szaladgál, kötélhágcsón mászik föl-le, hintázik, repül, vív és harcol. S közben hasra esik saját farkában, oda-csípi a kezét a kalicka ajtajához, bátorságánál csak a félelme nagyobb az ellenséggel vívott küzdelemben, s egy-egy si-került akciója után önelégülten csapja a farkát a karjára, és kidüllesztett mellel várja az elismerést. Mélyen emberi Esztergályos majomalakja. A monda „meg-emelt", ideákban élő, s ezért kissé idegen főszerepeivel szemben Hanumán hús-vér alak. Kapocs a közönség és a színpadi cselekmény között. Érzelmileg kötődik a néző Hanumánhoz, s neki szurkolva, érte aggódva és izgulva kerül közelebb Ráma és Szíta történetéhez is. Esztergályos a közönségnek, a közönséggel játszik. Nemcsak részvevője, kívül-álló szemlélője is az eseményeknek, fin-toraival, mozdulataival a színpadi cselekményt kommentálja is - ha éppen a színen van.

Ez a kontaktusteremtés, véleményformálás azonban egy pillanatra sem lesz olcsó fogás, egyszerű „kikacsintás". A mulattatás szélsőséges eszközeit is felhasználva, mindig az ízlés és az önmagával szembeni szellemi igényesség maximális követelményének tesz eleget. Mint ahogy általában ezt teszi talán legnépesebb szerepkörében is: az utcalányok, a félvilági hölgyek, a lenge nőcskék, a kitartottak esetében is.

Ebben a szezonban is három e típusba sorolható hölgyet személyesített meg. Zsolt Béla *Erzsébetvárosában* látszólag epizódfigurát játszik, valójában azonban főszerep az övé. Ő a „tisztes" kispolgári bérház egyik szégyenfoltja, az a nőszemély, akit minden jóérzésű lakó, mint például a Nemzeti Drogéria tulajdonosa, messzi ívben elkerül, akinek még köszönni is bűn, ő az erkölcstelenség maga, egy képviselő kitartottja. De akihez végül is a polgári életmód jelképe, a zongora elvándorol! A darab két tábora - a hagyományhű, tisztes polgár és a „modern" harácsoló, a mai maximális hasznot hajszoló dilettáns, a régi értékeket szétzüllesztő új polgárság - közül az utóbbihoz tartozik. Esztergályos úgy játssza el a figurát, hogy a hova-tartozás ne legyen egyértelmű. Buta ez a nő, és egyszerű. Legalábbis annak tűnik. És minden vágya az, hogy kikerül-jön eddigi környezetéből, hogy feljebb

Esztergályos Cecília (Tilda) Hámori **Ildikóval (Laura) mint lehallgató kisasszonyok Hubay Miklós Isten füle című darabjában (Thália Stúdió)**



A ház szégyene, Esztike (Esztergályos Cecília) a zongoraeladás zűrzavarában az Erzsébetvárosban. (Partnerei: Rátonyi Róbert, Inke László, Mécs Károly és Horváth Teri)

Esztergályos Cecília (Bolygó Kis Erzsébet) és Horváth Teri (Mama) A dada című Bródy Sándor-drámában (Thália Színház)

lépjen a társadalmi ranglétrán, hogy elérje, megkapja az áhított zongorát. Ám amikor segíteni kell, *szinte* önzetlenül segít. Esztergályos alakításában ez a lány az önző szempontok és az önzetlenség határán táncol. De keresetten előkelősködő mozgása és a harsány hanghordozás, a természetesen meg-megújuló, majd visszafogott beszédtempó, ragadozóként a zongorát kerülgető járása, a képviselő feleségének halálhírét tudtul adó tirádája mindig árulkodik a valóságos természetéről. S ez a nő egy békebeli erkölcsű törvényrend szerint lenézhető lumpen-elem, aki az államhatalom kétes becsületű képviselőjével tart kapcsolatot, erkölcsileg teszi tönkre a polgárcsaládot. De Esztergályos szerint ez a nő nem is olyan romlott és lenézhető, mint a többi haszonleső. S talán nem is olyan buta, mint amilyennek látszik. De mindenképpen veszélyesebb, mint amilyennek mutatja magát.

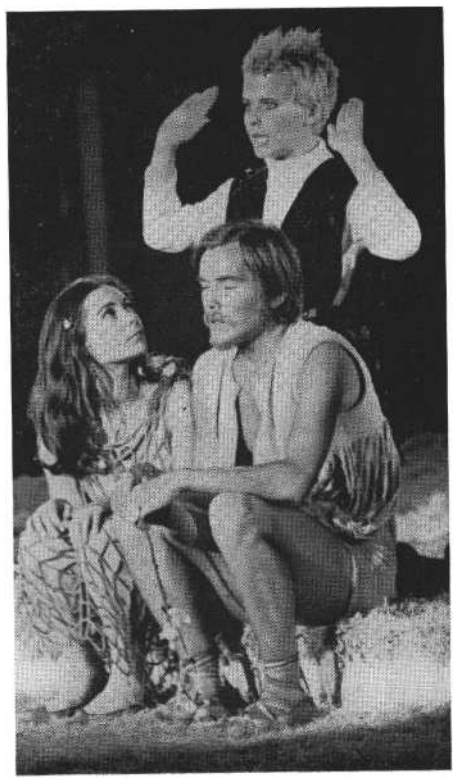
A Diderot regénye alapján színpadra állított *Fecsegő ékszerek* egyik parádés alakítása Esztergályos Zelmaide-je. Az udvar sok-sok lenge erkölcsű hölgyikéje közül Zelmaide ékszere mondhatja talán a legérdekesebbeket. A habkönnyűnél is könnyebb játékocska szellemét Esztergályos érezte meg legjobban, s elegáns, könnyed, sziporkázó portrét rajzol a sok vihart látott, nagy étvágyú, de tisztességére sokat adó, sőt köztiszteletben is álló hölgyről. Raccsoló, előkelősködő beszédmódja több mint elegáns, árulkodik a hamisságról. Akár a túl elegáns mozgás. S amikor a gyűrű felé fordul, közönséges lesz. A kétféle hang, az előkelő és a trágárságig közönséges közötti kontraszt teszi hallatlanul komikussá és jellegzetessé a figurát. A magánszámok füzéréből álló darab legjobbja Esztergályos önvallomása, amikor is tucatnyi nyelven stílusparódiát rögtönöz, amelyben a közelmúlt és a jelen minden jelentős magyar színésznője felismerheti magát.

Minden színészi jellegzetessége összefoglalóan jelen van Hubay Miklós *Isten füle* című „lebegtetett" tragédiájának Tilda alakjában. Ebben a darabban is utcalányt játszik. Félművelt nőt, aki egy latin-amerikai ország lehallgató központjában dolgozik. Leányanya. „Harci fel-adatként" a gerillák papját kell - eredeti „foglalkozását" hasznosítva megkörnyékeznie. Csupa olyan jellemző, olyan szituáció, amely a könnyes szentimentalizmus felé kísértheti a színésznőt.

Esztergályos Tildája azonban távol áll ettől a megközelítéstől, az ő Tildája cinikus. Őt már nem érheti meglepetés, ő már annyi szennyet tapasztalt, hogy újabb már nem bolygathatja fel a lelki-életét. S mégis újabb és újabb meglepetések érik, és mindig újra megzavarják a nyugalmát. Amikor színre lép, túlzottan kifestett, feltűnő, hangoskodik, széles és szeles mozdulatokkal, nagy ívben keresztbe vetett lábakkal ül le, kalandjairól kuncogva és fejhangon, de büszkeséggel beszél, s képtelen helyesen kimondani a Champs-Élysées-t. Társnője sértő megjegyzését elegánsan és fölényesen sepri le magáról: Tilda készül a paphoz, szépíti magát; Laura, a társa alacsony származására és múltjára vonatkozó sértést vág a fejéhez. Esztergályos kezében megáll egy pillanatra a púderos pamacs, majd egy utolsó pillantás a pudrié tükrébe, egy kattintás, s egy utánozhatatlanul „franciás" kézmozdulattal kísért nyomatékos, sok jelentésű *nnnaa!* a válasz a megalázásért, a sértő támadásért. Mikrodráma játszódik le a parányi jelenetben, amelyből egyértelműen kifejeződik a minden eddigi megélt tapasztalat ellenére is emberségesebbnek megmaradó nő erkölcsi fölénye a személyes bosszúvágyból, aljas rendőri feladatokat önként vállaló társával szemben.

Akárcsak abban az „odamondásban", amit a pap üres szobájából a lehallgató készüléken őt figyelő Laurának címez. Van ebben a kioktatásban valami bátor elégtétel, ugyanakkor gyávaság is, hiszen mindazt, amit Laurának mond, amivel őt elítéli, nem szemtől szembe, csak a lehallgatón keresztül adja tudtára társának. Ez a kettősség benne van a drá-

Esztergályos Cecília mint arkangyal Milton: Elveszett paradicsom című eposzának körszínházi dramatizálásában. (Éva: Venczel Vera, Ádám: Kozák András)



mában is, de teljes gazdagságában, plasztikusságában Esztergályos bontja ki. A parányi stúdiószínpadon Esztergályosnak nincs egyetlen „színészi" megnyilvánulása sem. Tökéletesen érzi, tudja, hogy „magánemberi" gesztusokkal lehet csak élni ebben a térben. De úgy tenni, mintha civil gesztusokkal játékot játszana, ez a legnehezebb. S ezt az illúziót tudja megteremteni Esztergályos Cecília. A pontos, lélektanilag hiteles szerepépítkezés, a groteszk, elidegenítő, komikus effektusok, a mozgás precíz koreográfiája, a szituációk visszájának a megmutatása teszi összetetté, s éppen ezért teljessé Tilda figuráját.

Más jellegű összefoglalást ad Esztergályos az idei körszínházi produkcióban, az *Ezeregyéjszakában*.

Az előadás felidézi a régi körszínházi és Thália színházi előadások több elemét (hogy csak a Bartókiána részletét, a Kalevala kellékeit említsem!), s a színészi játékban is gyakori a visszatérő elem, egy-egy korábbi előadás figurájának idézése. Nem kivétel e tendencia alól Esztergályos alakítása sem.

Esztergályos Cecília *az Ezeregyéjszakában* a pék kikapós feleségét játssza, a Kacsa utcai találkozók szervezőjét, aki lépre csalja, furcsa módon megleckézteti a kádit, a nagyvezírt, még a királyt, Harun el Rasidot is. Minden férfinak megakad a szeme rajta, s minden férfit úgy teker az ujja köré, ahogy akar: férjét az orránál fogva vezeti - gyengén és megértőn, szeretőit váltogatja, és a hatalmas, magas rangú férfiakat becsapja.

Mindezt Esztergályos kedvesen, bájosan teszi, de maga a feladat nem állítja különösebb nehézség elé, s így, akár a többiek, ő is játékosan fölhasználja régebbi szerepeinek motívumait.

A már sokszor eljátszott kétes erkölcsű nő figurájának több olyan jellegzetességét láthattuk, amit az előzőekben említett szerepeiben élvezhettünk; felhangzik *a Fecsegő ékszerekben* megcsodált parodisztikus hanghordozás, ismét bebizonyítja hajlékonyságát, mozgékonyságát, tánctudását, amikor Hanumán mozgásával, négykézláb sétál ide-oda, amikor hatalmas gyertyatartóval a fején lejt csábtáncot és így tovább.

Minden „szerepidézés" mellett Esztergályos alakításában benne rejlenek egy teljesebb értékű és érvényű, nagyobb formátumú alakítás körvonalai is. Annak a péknének az alakja, aki a mesék társadalmi igazságszolgáltatásának eszköze. Ám ezt csak részlegesen tudta Esztergályos megeleveníteni, mert maga az előadás egésze ellenállt ennek. A produkció túl könnyedre, mulattatóra sikerült, s ez a felfogás nem kedvez az árnyaltabb, ellenpontozó megoldásoknak. így Esztergályos Cecília alakításában is benne ragadtak a komorabb, drámaibb részletek.

Esztergályos Cecília gyakran rajzolja túl alakjait. Szereti az erős arcfestést, vállalja és tudatosan felhasználja maszkjainál, a figurák külső megjelenítésénél azt, hogy klasszikus értelemben véve nem szép, hogy puszta megjelenésében, magas fekvésű hangszínében is van valami eleve clownos.

De alakításait mégsem a külső jegyek teszik elsősorban emlékezetessé, hanem az, ami lényéből fakad: clown ő, a komoly dolgok komikus oldalát, a vígságok keserű magját is megmutató művész.

Shirin, a pékné (Esztergályos Cecília) csábtánca szinte eksztázisba hozza Szindbádot, a kereskedőt (Rátonyi Róbert). **Ezeregyéjszaka** (Körszínház) (Iklády László felvételei)

BÁNYAI GÁBOR

Színészportrék a szolnoki Makrából

Kertész Ákos *Makráját a* József Attila Színház mutatta be először, s játszotta szép sikerrel, több mint hetvenszer. A szolnoki előadás sok helyütt eltér a pesti, Berényi Gábor rendezte felfogástól. Maga az írott szöveg is változott: Kertész Ákos az ősbemutató tapasztalatait hasznosítva megnövelte a darab színpadi hatósugarát, paradox módon éppen azzal, hogy erőteljesebben vállalta az eredeti regény epikus szerkezetét. Ily módon sűrítettebben és nyilvánvalóbban játszódik le a néző előtt Makra Ferenc tragédiája. Ezt a felfogást erő-sítette Babarczy László rendezői elkép-zelése is, bár részleteiben kitűnő meg-oldásai mellett egészében nem volt elég következetes. Ahol az epikus építésből következő lehetőségeket jól kamatoztatta, mint például a második rész záró-jeleneteiben, mikor párhuzamosan játszatott három színhelyet, valóban drámai hatásokat ért el. Rendezésének azonban kétségtelenül legerősebb oldala ez-úttal a színészvezetés biztonsága, pontossága volt.

Makra: Piróth Gyula

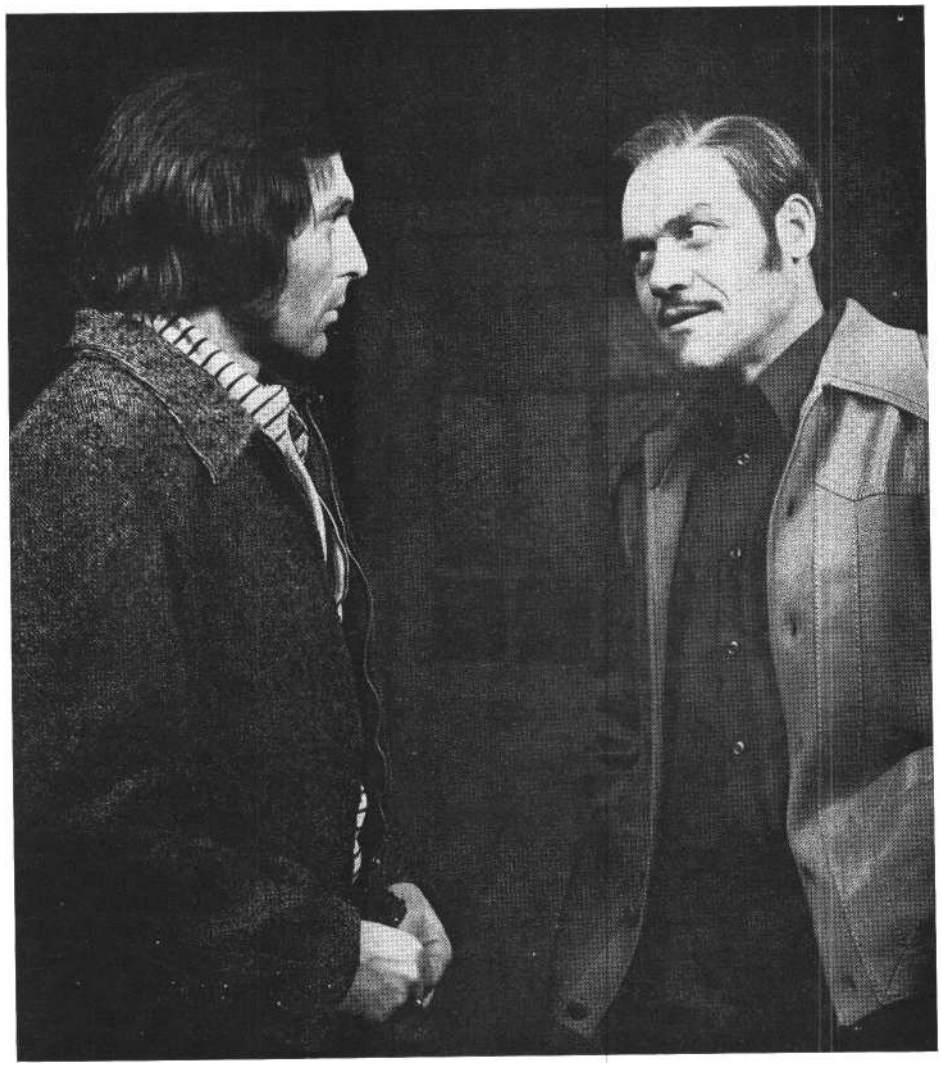
Piróth Gyula első szolnoki évadja sikeres volt. *A Gácsérfej* Macferlanjával mutatkozott be, ezt az alakítását a Budapesti Művészeti Hetek alkalmával a fővárosi közönség is láthatta. Szerencsére - mert ez a kitűnő előadás és benne a kimunkált alakítások, pontos összjátékok az évad egyik legemlékezetesebb sikerét nyújtották. De térjünk vissza Piróth szerepeire. Nem túl szerencsés szerep várta ezután: a betegség, amely megakadályozta abban, hogy Gorkij darabjában eljátszhassa Szatyint. Mindössze egy-két csepeli előadáson bizonyíthatta ezzel a szereppel színészi érését és higgadását. Azután egy musical következett, *Az esőcsináló,* melyben Noah szerepét játszotta - önmagában hitelesen, de az előadásba nem illeszkedett eléggé szervesen. (Erről részlete-sebben a SZÍNHÁZ májusi számában már szó esett.) Bár korábbi, kecskeméti alakításai is felhívták már a figyelmet rá, ezek a szerepek most egyértelműen megmutatták Piróth igazi színészi kvalitásait, a benne rejlő és még ki-aknázatlan lehetőségekkel együtt. Erre kiváltképpen Makra Ferenc figurájával nyílott lehetősége.

Nem tartozik az úgynevezett ösztönös színészek közé: óriási erőfeszítéssel jut el egy-egy szerep megformálásáig, pontos értelmezéséig. Beszéde is, mozgása is görcsös, mindaddig, amíg késznek nem érzi a figurát. A pontos értelmezés, a készen kapott lehetőségek és megoldások helyett a megkínlódott válasz nála már szerepformáló erő. Ő maga így jellemzi Makrát: „Meghatározó jellegű tulajdonsága: minden helyzetben *becsületes,* a megalkuvásokat nem szereti, nem ismeri. Cselekedeteinek vezérfonala, hogy az ember csak egy valamiért adhatja hitét, és ezt az elkötelezettséget vállalnia kell minden körülmények között. Makra tragédiája is becsületességében gyökerezik. Az emberek általában felülértékelik önmagukat, ő még céljaiban, vágyaiban is kisebbeket választ, mint amilyenekre képességei predesztinálják. A benne felgyülemlett energiatöbblet, vagy mondjuk így: *tehetség* feszíti őt - végül is tehát okszerű, hogy élete zsákutcába jut, mivel kielégületlen marad." Érdekes és pontos jellemzés. S egyben jellemzi a színészi meg-valósítás nem egy buktatóját is. Könnyű lenne ugyanis Makra alakjából csupán a becsületességet kiemelve hőssé, mártírrá avatni, s így a színész viszonylag könnyen eljátszható sablonokhoz juthatna. Piróth azonban kikerüli ezt a megoldást. Tudja, hogy Makra nem hős, nem mártír - éppen ezért a figura konkrét és érzékletes emberi vonásaira hív-ja fel a figyelmet, erre helyezi a hang-súlyt.

Alkatilag szinte pontosan az író által megálmodott figura - széles váll, kissé mackós termet, minden mozdulatából sugárzik az erő és valami sutaság is, nagy, meleg fényű és őszinte barna szemek, kiálló pofacsontok, erőteljes, vésővel faragott férfias vonások. Piróth azonban nem magamagát akarja ismételni a színpadon. Nem „adja" tehát el saját, a figurával még oly rokon gesz-tusait, reagálásait. Ez az *alkata ellen az alkatáért* indított belső harc harmóniához vezet: meglevő adottságait használja ki ugyan, de immár ezek elsősorban Makra Ferenc sajátjai. Minden mozdulatában van valami kisfiúsan félszeg: ahogyan beállít a vulkánfíber bőrönddel a kezében, újra meg újra Zselényihez, aztán Valihoz, ahogyan megadóan tűri a szeretett nő tanításait, s ahogyan igaz hittel válaszol, érvel. Minden tárgyat, kelléket ehhez a kettős - tehát az erőt és a visszahúzódást is érzékeltető - mozdulatrendszerhez idomít: a sport-szatyor madzagja vagy a kórházi takaró úgy válik részesévé a játéknak, hogy kellékből hangulati elemmé válik. Mind-ez különösen azért érdekes, mert Makra figurája szinte az utolsó pillanatig nem vesz részt színpadi akcióban - ez következik a dráma szerkezetéből. Ezeknek pótlására is szolgálnak a tárgyakkal történő játékok. Amikor a kórházban meglátogatja Zselényi és a felesége, majd megjelenik Vali is, Makra válságos és nehéz helyzetbe kerül. Szövege alig van ennek a kínlódásnak az eljátszására. De talál más lehetőségeket. Az egyik az etetési jelenet, melyben kitűnő partnere Antal Anetta. Magdus fecseg, pletykál, Makra pedig eszik: húslevest, rán-tott húst. Nyámnyog az étellel, undorral forgatja a szájában, egyik kezéből a másikba veszi az evőeszközt, csörög a kanállal, tologatja a tányért, szájából minduntalan kiesik egy-egy falat, vissza a tálba - s ezzel nemcsak az étel és Magdus kritikáját érzékelteti, de azt is, hogy most minden érdekli, csak éppen az evés nem. Majd ennek a jelenetnek a folytatása: amikor Makra már nem bírja tovább, egyetlen mozdulattal tör ki: ledobja, letépi magáról a fekete kórházi kabátot, s ezzel felel Magdusnak, Valinak és Zselényinek is.

Kemény, érdes és csodálkozó Piróth hangja. Nem játszik a hangzás adta érzelmi lehetőségekkel feleslegesen: szándékosan szürkíti el saját képességeit, nagyszerű orgánumát, ezzel is közelebb kerülvén a figura lényegéhez. Mindig az őszinteséget hangsúlyozza Makra alakjában, a gyermeki naivitástól a fel-csillanó örömökön át a végső tragédiáig. Mindennek a tetőpontja az utolsó pár perc, Makra öngyilkossága. Iszonyú csendben van ebben a jelenetben Piróth: mondatai szárazon koppannak, még mindig tiszta és őszinte, még mindig nem tört meg. Aztán átmegy a gáz-tűzhelyhez, kinyitja a csapokat, és leül a kinyitott sütő elé. Aztán egy pillanatra ismét az a gyermekien csodálkozó és vádló hang - „Hiszen ez nem barack-illat!" -, és Makra Ferenc nincs többé.

A színház egyik különös varázsa, *hogy a* nézőben az egyes szerepek, alakok egy-egy színészhez kötődnek, más-ként el sem tudják képzelni őket. Engem Makra alakja Piróth Gyulaként fog kísérteni.



Piróth Gyula (Makra) és Iványi József (Zselényi) Kertész Ákos: Makra című drámájában (Szolnoki Szigligeti Színház)

Zselényi : Iványi József

Nem akarok *Iványi József* színészi pályájáról áttekintő értékelést adni. Legjobb alakításainak tanulsága úgyis megjelenik a *Makra* előadásában, Zselényi figurájában.

Egyetlen szóval lehetne a leginkább jellemezni alakítását: *a játékkedvvel*. Ez így talán furcsán hangzik, hiszen természetesnek tűnhet, hogy a színész a szerepét kedvvel játssza el. Itt azonban másról van szó. Zselényi a darab epikus felépítésének következtében mindvégig amolyan narrátorféle figura. Egyszerre részese és kommentátora az eseményeknek. (Csak zárójelben: ez nem azt jelenti, hogy az író véleményének szó-csöve; sőt, éppen ez a sajátos kommentár emeli ki még jobban Makra sorsának tanulságait - ez azonban már a darabot érintő esztétikai vizsgálódás fel-adata.) Iványi tudatosítja szerepének ezt a kettősségét. Mint az események kommentátora sok mindent elmesél, amit a színpadon megjeleníteni nem lehet. Itt tehát az a feladata, hogy úgy beszéljen, mintha magának az akciónak lennénk mi is részesei. És itt bontakozik ki az a bizonyos játékkedv. Zselényi ugyan-is minduntalan helyzeteket, embereket, eseményeket idéz meg. Iványi József nemcsak elmeséli ezt, hanem minden egyes figurát és szituációt meg is jelenít, el is játszik.

Amikor például a gyászbeszédre készül, egész kis tanulmányt rajzol az emberi típusokról. Elpróbálja, hogy miként is lehet egy ilyen beszédet elmondani: elvtársként, szaktársként, pátoszos barátként, paposan és brigádszellemben. Egy-egy jellemző gesztus, a megfelelő hanghordozás - és mi máris iszonyodunk, érezzük az egész környezet ha-mis voltát. Iványi tehát szinte megteremti a játékteret - átvitt értelemben - a darabbeli Makra és Vali számára. Egymaga képes a teljes környező világot érzékeltetni. Apró, finom megfigyelésekből építkezik Iványi jellemzése: szinte minden mondatában eljátszik egy-egy helyzetgyakorlatot, és fantomokkal népesíti be a kevés szereplős színpadot.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy ugyanakkor nem teremt egységes figurát Zselényi alakjából. A sok játék mögül ugyanis minduntalan előtűnik a maszk nélküli arc. Valóban úgy játszik Iványi, mintha egy sorozat maszk lenne a kezeügyében. Felpróbálja mindegyiket, bele is éli magát az úgy létrehozott figurába - de amikor maszkot cserél, meglátjuk az igazi arcát is. Lehet cinikus, baráti, bizalmaskodó, gúnyolódó és így tovább, végül mégiscsak megmarad annak, ahogyan az első pillanatban, Makra halálhírekor megláttuk. Nem könnyű ez az állandó kettős játék. Hiszen nem csupán ötlet, hanem figurát jellemző vonás ez. Mert igaz ugyan, hogy Iványi játéka elsősorban környezetteremtő erejű, végső célja mégiscsak egy teljes figura megrajzolása. És ezt a célját el is éri: így értjük meg végül Zselényi emberi arculatát is.

Rengeteg gesztussal, de főként pompás akusztikai „ingerekkel" jellemez Iványi József. Jobbára a színpad bal szélén ül, néha feláll, egy-két lépést tesz, ismét visszaül. Szinte csak a felsőteste játszik ily módon. Pózokat vesz föl, mindig túlozva, karikírozva is a bemutatott típust. Ebben van a legfőbb ereje: a *típusteremtésben*. Ezt Iványi kivételes humora teszi lehetővé. Furcsának tetszhet, hogy egy dráma egyik központi figurájában, aki maga is részese a lejátszódó tragédiának, éppen a humort hangsúlyozom. Iványi azonban épp ez-által nem vált egysíkúvá, s a megformált figura sem unalmassá. Az állandóan öniróniába és öngúnyba átcsapó karikíro-zó kedv leplezi le Zselényi kétségekkel vívódó igazi lényét.

Ezt a „szólószerepet" mindig alá tudja rendelni a partnereknek. Ez akkor válik nyilvánvalóvá leginkább, amikor Makrával együtt van a színen. Ilyenkor mindig átengedi a kezdeményezést Piróth Gyulának, alkalmazkodik hozzá, csak másodreakciói vannak. Így válik teljessé alakítása. Hogy azután a végén már minden póz és játék nélkül ő is csendesen és ítélkezve visszaüljön a kis irodai asztalka mellé. Nem változik maszkja az előadás folyamán - mégis vagy húsz évét öregszik. Tán még többet is. Egy szépen ívelő színészi pálya tapasztalatai, tanulságai vannak mindebben. Ezért nevezem összefoglaló értékűnek Iványi Zselényi-alakítását.

Vali: Csomós Mari

Csendesen, nagyon csendesen kezdődik *a Makra* szolnoki előadása: megtudjuk, *hogy* Makra Ferenc öngyilkos lett. Ró-la magától még semmit sem tudunk, csak Zselényi tépelődő mondataiból sejtjük: valami jóvátehetetlen történt az imént. Azután elkezdődik az emlékezet-játék, a múlt felidézése. Áll szemben egymással a két férfi, s bár még ott

csengenek a fülünkben az iménti mondatok, hajlandók volnánk megfeledkezni a tragikus árnyékról. Hirtelen berobban a színre Vali, a főhős egyetlen és igazi nagy szerelme. Berobban Csomós Mari: szélkócolta haj, izgalomtól pirosló arc, kihajtott gallérú, csibészes kockás ing, kissé elnyűtt, barna nadrág. És egyszeriben megsűrűsödik körötte a levegő. Minden szava és mozdulata valami ideges vibrálást tükröz. Már ahogy megszólal, meglepetést kelt: nyers, kicsit még erőszakos is, mégis valami hihetetlen és érthetetlen báj van benne. Taszít és megragad egyetlen és ugyanazon pillanatban. Állandóan *ellentétek ből építkezik:* hol a külső nyerseség, hol a belső érzékenység válik hangsúlyozottá, anélkül azonban, hogy bármelyik is eltűnne akár csak egy minutára is. Valami nagy feszültségű motor hajtja, egyáltalán nem tud megnyugodni, állandóan mozog, hangoskodik, széles mozdulatokkal gesztikulál. Mintha nemcsak a másikat - magát is meg akarná győzni az igazáról. Állandóan érvel és magyaráz, úgy bánik Makrával, mint egy tanító néni, hogy aztán megbántsa, majd szerelmesen magához vonja. Ha a szín-padon van, minden és mindenki tőle függ: az ő erőtere válik egyszeriben a legerősebbé.

Nem először találkozik a szereppel Csomós Mari: ő játssza Valit az eddig még be nem mutatott filmváltozatban is. Talán nála ért be éppen ezért a leginkább az ábrázolandó figura. Nehéz is tetten érni alakításának műhelytitkait, olyannyira a sajátjává vált Vali alakja. Két jelenete felejthetetlen színházi pillanat. Az egyik, amikor bejelenti Makrának, hogy gyereke lesz, de természetesen nem tartja meg. Csomós játékával állandóan ellenpontozza a szöveget. Amikor azt bizonygatja, hogy ő nem tarthat meg most egy gyereket, akkor ezt olyan fájdalommal és mégis annyi dühvel mondja, hogy érezzük: tulajdonképpen magát is győzködi, belül iszonyúan szenved. Mindig a szemébe néz a partnerének, hiszen Vali őszinte és egyenes ember. Most nem képes erre: keresi hát a tornacipőjét, bajlódik a felhúzásával, aztán útban vannak a könyvek, járkál fel s alá - elfoglalja magát, kivonja magát a játékból, ne-hogy föl kelljen adnia. Aztán mikor elmondta, amit érvnek érzett, borzasztó fáradtan a sarokba, a festőállvány mögé hajít egy darab összegyűrt papírt. Ebben a mozdulatban lemondás, fáradtság és utolsó, elkeseredett érv vegyül össze valami gyengeséggel és beismeréssel. Végignyúlik az ágyon - most nyoma sincs a vonzó Valinak -, s összetörten, mint a lelőtt madár, lefekvést javasol. Csomós Marinak szinte fizikai valósággá, érzékelhető és kitapintható légkörré sikerül sűrítenie Vali személyiségének legbensőbb jegyeit. Ami-kor elmegy a kórházba Makráért - 1956-ot írunk -, hogy magával vigye nyugatra, hiszen ők összetartoznak, ismét ez a kettősség, összetettség nyilvánul meg a játékában. A géppisztoly úgy lóg a vállán-kezében, ahogyan annak előtte a könyvek vagy az ecset. A kockás ing, a játszott nyegleség, a sírós vagánység most is elmaradhatatlan. Megszokta, hogy mindig ő kerekedik fölül, így beszél hát most is. De Makra becsületességével nem bír. Es ekkor elkezd róla is pattogni a magabiztosság máza: eleinte még magyaráz, érvel, csábít és vonz, taszít és gyaláz, csakhogy magáénak tudhassa ismét a fiút. S hogy nem sikerül, elveszti a fejét: sikoltva bújik a másik nyakába, sírva kacag, mellének szegzi a géppisztolyt, mely Csomós kezében szinte szerelmi zálogga neme-sül - aztán rádöbbenve a kudarcra, ismét magára erőlteti szokott stílusát, és búcsúzni kezd. Végképp lelepleződik most már külső nyugalma és állandó vibrálása. Szívszorító percek ezek: a mindig megújhodni kész, a mindig vidám maradó, az állandóan szervező, korholó, mozgékony Vali most halkan, alig érthetően beszél, suttogja a szavakat, s csak áll Makrával szemben. És megint nem néz a szemébe, a lábával zavartan és tétován rajzolgat a homokba, haja csapzottan a homlokába hull - Vali most hal meg, s itt dől el Makra Ferenc sorsa is.

Csomós Mari már évek óta bizonyítja kiváló színészi képességeit. Ebben az évadban szinte önmaga alkata ellen dolgozva formálta meg remekül Goldoni vígjátékában Beatricét, Násztyaként teljes emberi sorsot tudott rajzolni Gorkij drámájában. A televízióban látott, kitűnő Cserepes Margit-alakítást sajnos a kritika - a darab körül fellángolt vita következményeként - nem értékelte elég körültekintően és súlyához méltóan. Bizonyos azonban, hogy ennek az évadnak s Csomós Mari pályafutásának is egyik csúcsa ez *a* Makra-beli Vali-alakítás volt, lesz. S ha Piróth Gyulánál azt mondtam, hogy mostantól így tudom elképzelni Makra Ferenc alakját, akkor Csomós Marira, Vali-alakítására ez még fokozottabban érvényes.

PÁLYI ANDRÁS

Nemzedéki konfliktus?

Éppen három esztendővel ezelőtt Csehov *Sirály* című darabjával nyitott a művészeti vezetésében és társulatában is részben újjáalakult kaposvári szín-ház. Néhány héttel 'később Szolnokon is a színház új főrendezője *a Sirállyal* mondta el művészi programbeszédét, majd az 1971/72-es évad során még a Madách Színház is előadta Csehov darabját. Peterdi Nagy László most a SZÍNHÁZ júliusi számában különös, ám helyenként tetszetősen hangzó értelmezésében úgy véli, hogy Zsámbéki Gábor és Székely Gábor a fiatal Trepljovval, Ádám Ottó az idős Trigorinnal azonosította magát, és saját részéről Trigorint ajándékozza meg a teljesebb igazság meglátásával. Idézi többek közt a kaposvári és szolnoki Sirály-előadásról a SZÍNHÁZ 1972/3. számában írt „érdekes cikkemet", melyben e sorok írója a két *Sirályból* „elsősorban egy új, egységes játékstílus *türelmetlen* és meg-termékenyítő igényét olvassa ki" (ki-emelés tőlem, P. A.). A tájékozatlan olvasónak már e mondatból is körvonalazódhat, hogy magam részéről rokonszenvvel írtam Zsámbéki és Székely rendezéséről. Peterdi Nagy László azonban, miután azonosította az elő-adás hőseit és a Csehov ábrázolta konfliktusokat az előadások rendezőivel, illetve a rendezők közt általa felfedezett konfliktusokkal, azt sugallja, hogy amit a darabbeli Trepljov szerepének, egyéni drámájának értelmezéséről írtam, nevezetesen, hogy „oly tragikusan esendő - *a dilettantizmusig* esendő - *az* új", azt végső soron az említett előadások rendezőire értettem.

Peterdi Nagy László kezdettől szimplifikáló, ám eleinte tetszetősen ható gondolatmenete, mellyel három esztendő múltán egy nemzedéki vita pilléreit kívánja lerakni a Sirály-előadások újra-értékelésével, e ponton lehetőséget kínálna annak részletes kifejtésére, hogy - minden egyéb jelző nélkül is - milyen *esendő* kritikusi gyakorlat az előadásban szereplő *egy-egy* színpadi hős és a rendező ilyetén azonosítása. S noha Peterdi Nagy László nemcsak az egykori Sirály-előadásokat, hanem a két *Sirály*

ről írt cikkemet is sajátosan „újraértelmezi", e vitába mégsem kívánok itt mélyebben belebocsátkozni, mivel többékevésbé azt ismételném, amit Majoros József *Vitában Csehov-színjátszásunkról* című dolgozatában a SZÍNHÁZ 1974/9. számában már elmondott.

Megmaradnék tehát az imént nem véletlenül kiemelt *türelmetlen* jelzőnél. Aligha olvashattam ki a két Királyból *az* új játékstílus türelmetlen igényét, mert ennek semmi nyomát sem találom cikkemben. Nem is egészen értem, mit fed a „türelmetlen igény" kifejezés, csak sejtem, hogy a hangsúly a türelmetlenségen, nevezetesen a fiatalok - vagyis Zsámbéki és Székely - türelmetlenségén van. Peterdi Nagy László nyilván a darabbeli Trepljov türelmetlenségével ruházta fel a rendezőket. Erre épül elmélete: Zsámbéki és Székely, akárcsak Trepljov, türelmetlenek; Ádám Ottó, akárcsak Trigorin, higgadt, a munkát és az életet természetes módon egyesíti magában. Való igaz, hogy Csehov sok egyéb mellett bizonyos türelmetlenséggel is felruházta Trepljovot (kiderült ez a kaposvári, szolnoki és budapesti elő-adásból egyaránt), ezenkívül azonban sem az egyes előadások nem „erősítették fel" ezt a szólamot, sem az előadásokról írt kritikák. Mi sem jelzi ezt jobban, mint hogy Peterdi Nagy László is megjegyzi néhány bekezdéssel korábban: a kaposvári előadás inkább Mása, a szolnoki inkább Nyina „szólamát" erősíti fel. Ugyan miért azonosítja hát a fiatal korosztályhoz tartozó rendezőket épp Trepljovval? Talán csak nem azért, hogy éppen ő felerősíthesse a türelmet-lenség szólamát?

Annyi első pillantásra nyilvánvaló, hogy Peterdi Nagy László meglehetősen türelmetlenül - azt is mondhatnám, erőszakoltan - mindenütt *nemzedéki konfliktust* igyekszik felfedezni. Ezzel a szemmel nézve Horvai István Csehov-cíklusának kulcskérdése is a „fényes szelek nemzedékének" kiábrándultságában keresendő, s valószínűleg Marton Endre Ivanov-rendezése is azért maradt ki a számvetésből, mert nem kínált nemzedéki problémát. A nemzedékváltás e mitizálása, úgy látszik, vég nélkül folytatható:; legalábbis erre vall Peterdi Nagy László újabb írása, melyet Sarkadi Imre *Kőmíves Kelemenje* kapcsán tett közzé a Jelenkor nyári számában. Ezt a konfliktust fedezi fel Ruszt József *Troilus és* Cressida-rendezésében, Zsámbéki *Ahogy* tetszikjében, Marton László *Nők* iskolája-előadásában, valamint Székely *Versailles-i rögtönzésében,* melyet egyébként ismét rendhagyó módon a teljes előadástól elszakítva, *a Dandin* Györgytől függetlenül említ. Sőt, akadt olyan kritikus is - talán éppen Peterdi Nagy László nyomán -, aki *A kávéház* szentendrei előadásában is ezt fedezte fel, mondván, hogy Ridolfo kávés alak-ját azért „fiatalította meg" Zsámbéki, hogy hangsúlyozza: a világ bajain végül is a tiszta szívű fiatalok tudnak csak segíteni.

Színházi élet nincs divat nélkül; a színikritikának azonban meg kellene lennie nélküle. A mi színikritikánkban, mi tagadás, gyakorta hódítanak divatok, melyek bűvöletében hajlamosak vagyunk felmenteni magunkat az alól, hogy tényleges odafigyeljünk az előadásukra, az általuk felvetett problémákra, a magyar színművészetben jelentkező áramlatok-ra. Peterdi Nagy László *Csehovot játszani* című írásának feltétlenül erénye, hogy Csehov-játszásunkra irányítja a figyelmet (jó lenne erről még sok okos szó ejteni), de hibája, hogy egyúttal el is tereli tekintetünket a lényegről, s a nemzedékváltás álproblémájára hivatkozik. Van némi lelkiismeret-furdalásom Peterdi Nagy László divatteremtő ambíciójával kapcsolatban. Ha említett cikkemben nem is, de egy másik, rövidebb jegyzetemben magam is összevetettem a három Király-előadást, feltéve a kérdést: „vajon a két vidéki *Király* nem éppen azt a rosszul értelmezett bestseller felé hajlást tagadja-e komorságával és keménységével, mely - lehet, észrevétlenül - belopta magát a Madách

Ranyevszkaja (Ruttkai Éva) képtelen odafigyelni Lopahin (Koncz Gábor) előadására. Mellettük Varja (Kútvölgyi Erzsébet) Csehov: **Cseresznyéskert** (Vígszínház) (Ikládv László felv.)

Színház Király-előadására?". Csak nem ezzel vitatkozik Peterdi Nagy László? De hisz itt sem véletlen a kérdőjel, mint ahogy a SZÍNHÁZ hasábjain sem írtam le *a nemzedék* kifejezést. Székely és Zsámbéki esete e vonatkozásban egyelőre *érdekesség:* arról van szó, hogy ugyanarról a főiskolai évfolyamról két tehetséges, erős rendezőegyéniség került ki. Ha azonban e két egyéniségnek eddigi útját, kibontakozását nézzük, alig-ha a fiatalságuk a döntő, hanem az, amit a színpadon megfogalmaznak.

Ezekben az előadásokban korántsem a nemzedéki ellentéten van a hangsúly. Majoros József is rámutatott, hogy a Si*rályban* - szemben Peterdi Nagy László elméletével - nagyon is a maga ellentmondásosságában ábrázolták a Csehov által megrajzolt nemzedéki konfliktust. Magam pedig arról írtam, hogy újításuk épp *a játékstílusra vonatkozó kezdeményezésükben* rejlik, abban, hogy úgy tudják megfogalmazni *saját* ars poeticájukat, hogy egyúttal *Csehovot* is közelebb hozzák a mai nézőhöz. Ez a lényeg, erről kellene a kritikának beszélni: hogy mi az a gondolat, amit előadásaikban megfogalmaznak, és milyen esz-közökkel teszik ezt? Ha erre itt külön ki akarnék térni, külön cikket igényelne. De gondoljunk csak Székely Molière-rendezésére vagy Ciprian *Gácsérfejére:* már ez a két példa is jelzi, hogy Székelynek a *Királyban* is az volt a fontos, *hogy a művészi hivatás társadalmi lehetőségeiről* gondolkozzon. Vagy Zsámbékinál: hogy vannak *olyan helyzetek, helyek, közösségek az életben, melyek nemesebbé, igazabbá teszik az embert* (akár az ardennes-i erdő, Ridolfo kávé-háza vagy a Királyban a színház). Vagyis mindannyiszor *a színház társadalmi hivatásáról* is szó esik, anélkül, hogy erőszak tétetnék az előadott darabon.

A korábbi nemzedékek alkotói vitája - az a disputa, mely az előadások egy-másnak feleseléséből rajzolódik ki előttünk -, kissé sematikusan szólva, így festett: egyrészt voltak, akik a színház agitatív, közvetlenül politizáló jellege mellett kardoskodtak, másrészt voltak, akik inkább a polgári színháztól örökölt szórakoztatásigényt hangsúlyozták és a sztárkultuszra építettek. Mindkét „fél" produkált a maga nemében értékes, izgalmas előadásokat. Nyilvánvaló, hogy e mögött a vita mögött egészen más örökség és múlt húzódik, mint azok mögött, akik most lépnek a pályára. Annak is megvolt a maga társadalmi és történelmi háttere, s ennek is megvan. Talán azt mondhatnám, Székely is, Zsámbéki is (de nem csupán ők) az egy-dimenziós színházi előadással szemben a több dimenziós előadás követelményét állítja fel. Újféleképpen politizáló szín-ház ez: mindenekelőtt hatásában kíván politizálni. Ízlésformálással és gondolat-ébresztéssel. De ezt igen következetesen és határozottan teszi. Dialektikus színház, mely dialektikus világlátásra ösztönzi a nézőt.

Hozhatnék mindannyiunk által ismert külföldi példákat, de végül is említhetnék „idősebb" hazai rendezőket is hasonló törekvésekkel. Székelynek és Zsámbékinak „mindössze" annyi az érdeme, hogy eddig jószerivel minden elő-adásukban konzekvensen felállították maguknak e követelményt. Vagy Peterdi Nagy László arra gondol, hogy Zsámbéki is, Székely is többnyire fiatal színészekkel dolgozik? Ez természetes. Egyrészt, mert nem Budapesten működnek, másrészt meg nyilván jobban szót értenek kortársaikkal. S ekképp bizony „megfiatalítanak" néhány színpadi hőst.

De ebből nemzedéki konfliktust olvasni ki? Azt hiszem, Peterdi Nagy László sem erre utal. A Jelenkorban közölt írása legalábbis másra enged következtetni. Itt ugyanis, amikor összeveti Paál István szegedi együttesének *Kőmíves Kelemenjét* és Valló Péter veszprémi rendezését, elfeledkezik a nemzedéki konfliktusról. Azért-e, mert el-kerülhetetlenül két fiatal rendezőt kell szembeállítania, noha egyikük formálisan nem hivatásos együttessel dolgozik? Magam részéről éppen Paál István *Kőmíves Kelemenjét* rokonítanám Székely és Zsámbéki rendezésével: a színpadi több dimenzió keresése folytán; amit Valló Péter rendezésében ezúttal nem tudok felfedezni. Ám Peterdi Nagy Lászlónak nem véletlenül tetszik a veszprémi *Kőmíves Kelemen: ő* pontosan ezt az egydimenziós látásmódot dicséri Valló rendezésében. Egyúttal elárulva, hogy kimondatlanul maga is ál-problémának tartja a nemzedéki kérdést. Nevezzük nevén a dolgot: a kritikus ezúttal is, a Csehov-rendezésekkel kapcsolatban is, *saját darabértelmezését* kéri számon az előadásokon, *s úgy* tűnik, az bántja, hogy az újszerű törekvések nem illenek az általa felállított, régebbről hozott sémák közé.

Végül a kritikusnak is személyi joga, hogy konzervatív legyen. De akkor vállalja ezt.

HERMANN ISTVÁN

Strehler Lear királya

A színpad

Mindenekelőtt van függöny. A függöny vitorlavászonból készült, arányosan kötelekkel feszítik ki, és lejtős síkban haránt megy át a színpad középteréből egészen a rivaldáig. Ott körülbelül tizenkét helyen kipányvázzák, a teret megosztja, mert előtte is van mozgási lehetőség, továbbá elvileg bejáratot is nyújt, s egyszerű mozgatása viharos hangeffektusokat kelt. Maga a színpad is enyhén lejt a nézőtér felé, kivéve a rivaldától körülbelül ötméternyire található hirtelen lejtést, ami mintegy más-fél méter - ezen több ízben lecsúsznak, gurulnak a szereplők, amikor kell és amikor nem kell. A színpad talaja pedig szürke színű, kicsit kavicsra és sivatagi porra emlékeztető (mű)anyag, melybe a láb belesüpped, de nem annyira, hogy a mozgást gátolja, legfeljebb elnehezíti. A fényhatástól függően ez a nem vörös, hanem szürke sivatag olykor kékes sivataggá változik, és néha lilás árnyalatot kap.

A színpadi berendezés majdnem sem-mi. Az első jelenetben trónszék, hátul fekete körfüggöny, körülbelül dupla osztással, mint az előfüggöny, de az osztás alig érzékelhető. Ezenkívül négy palló, melyből emelvény képződik, vagy esetleg négy össze nem érő palló, középen mélyedéssel, továbbá egy palló a szakadéknak, és semmi több. Az előfüg*göny* tehát nem arra való, mint a hagyományos függöny, hanem maga is kellék, s mint látni fogjuk: a körfüggöny is az.

A kosztüm

Brook óta hagyománnyá vált: bőrruha. Bőrruha Edmundon, Edgaron, Cornwallon, az idősebbek (Lear, Kent, Gloster, köpenyt viselnek), Reganon és Gonerilen földig érő, fölül zárt, csípőtől nyitott fekete bársonyköpeny, alatta fekete bőrnadrág. Edgar mint Szegény Tamás mezítelensége így még kirívóbb, s ugyancsak kirívó Cordelia hagyományos öltözéke, valamint a Bolondé, aki a 19. század óta szokásos „szomorú bohóc" jelmezében lép fel. Egyébként Cordeliát és a Bolondot ugyanaz a színésznő játssza, mintegy jeléül annak, *hogy* a Bo-

lond szavai, illetve szavainak igazsága Leart mindig Cordeliára emlékeztetik.

A hajviseletek, illetve az arc maszkképzése szintén aláhúzza mindazt, ami a kosztümben és a színpadképben már megvalósult. Regan és Goneril a divatos medúzafő-frizurát viselik. Edmund, szintén a divatnak megfelelően, pakomparttal egybefüggő szakállt és görögös göndörségű hajat visel, Edgar viszont simára borotvált. Cordelia hajviselete szintén csak hagyományos, szabadon lobogó sima szőke haj.

Egyes jelenetek és „fogások"

Mikor a vitorlavászon függöny felmegy, körülbelül két méter magasságig muszlinfüggöny húzódik végig a színpad előtt, s emögött játszódik le Lear birodalmának felosztása, valamint Cordelia meg-kérése. Távolságteremtés? Mesés távlatba helyezés? Valami misztikus köd? Egyikről sincs szó. Viszont elválasztja ez az áttetsző muszlinfüggöny a tragédiát a közvetlen előzményétől. Továbbá ez a függöny egy kicsit a múltba helyezi a régi történetet, és koncentrál Lear későbbi sorsára. Azután ez a függöny tölti be *a térkép* szerepét is, amelyen Lear kijelöli - a függönyt kettétépve lányai birodalmának határát. S alighogy a trónjelenetnek vége, úgy göngyölítik fel a függönyt Regan meg Goneril, mint ahogy Chamissónál az ördög szépen fölhajtogatja Peter Schlemil árnyékát, s beleteszi a kosarába.

Mikor Learnek lányai nem engedik meg a száz embert, hanem előbb ötvenre, majd huszonötre csökkentik kíséretét, a kezén kezdi számolni az öt embert, azután saját kezét szemével maga elé vetíti, még négyszer, s úgy számolja végig a könnyen megszámlálható huszonötöt.

A négy palló között szakadék képződik, midőn Glostert kínozzák. A négy palló között sugárirányban négy markos legény áll, kezükben kötéllel. S a pár-beszéd úgy folyik, hogy időnként lekiáltanak a verembe Glosternek, majd mi-kor szükségesnek tartják, Cornwallék intenek az embereknek, akik összehangolt mozdulattal megrántják a kötelet, s erre a mélyből mellmagasságig kiemelkedik Gloster. A mellmagasságban tartott Glostert vallatják (egy-egy pillanatra az az érzésünk, mintha Banco szelleme Macbethbeli megjelenésének parafrázisa volna ez a jelenet), s azután visszaengedik a gödörbe. Mikor pedig megvakítják, ez nem a szemünk láttára történik, hanem a mélyben. A „kitaposom a szemét" szöveg helyett a „széttaposom a szemét" szöveg hallatszik, és Cornwall eljátssza, hogy a kitépett szemgolyót forgatja egy ideig a kezében, majd földre dobva rátapos, s lábával eltemeti a sivatagban. Amikor pedig Gloster már vakká vált, Regan egy pillanatra, úgy tűnik, megsajnálja őt. A mellig kiemelkedő Gloster jobb oldala mögül előrenyújtja kezét, s félig szánakozva, de egyre érzékibben kezdi simogatni a megvakított öregember fejét és vállát. Lassan csaknem teljes felsőtestével rádől, a jelenet kegyetlenül érzékivé válik, s mialatt gesztusaiban szinte érzéki élvezetet, a kínzás ellenpontját akarja nyújtani, szavaival halálos tőrt döf Gloster szívébe: ekkor mondja cl, hogy Edgar ártatlan volt, s Edmund jelentette fel apját. Gloster, aki eddig csaknem Polonius-figura volt, akin érvényesült Edmund megállapítása, hogy könnyű a gazemberségnek megélni, ha vele szemben az ostoba hiszékenység áll, az a Gloster, aki eddig tényleg „locska" udvari embernek látszott, most Regan szavai hallatára harminc másodpercet tátog, hang nem jön ki a torkán, beáll a Laokoon-csoport apaalakjába, s mellette Regan a kígyó.

Az ilyen kulturális reminiszcenciákra utaló jelenetek közül megemlíteném még azt, mikor Lear éppen megismerkedik a „Szegény Tamással" a viharjelenetben. Turbánt köt, s mikor azt mondja: ez az én bölcsem (az eredetiben: „this is my philosopher"), nem sokkal később stilizáltan, de hajszál híján előáll egy pillanatra Giorgione A *három filozófus* című festménye.

S végül abban a jelenetben, mikor a halálosan megsebesült Edmund élete utolsó percében valami jót akar tenni, s elárulja Edgarnak, hogy parancsot adott Cordelia megöletésére, Edgar az első lépést teszi meg. Ebben a pillanatban a körfüggöny középen kicsit szétválik, s Cordelia leomló haja jelenik meg. Az egész színpad megdermed, de csak egy tizedmásodpercre, s utána Lear már a színpad közepén van, mert ő hozza karjaiban (ez különben szerzői utasítás) Cordeliát. A befejező szavakat pedig Edgar mondja el, de most már úgy, hogy a nézőtér lassan kivilágosodik, a szavakat közvetlenül a nézőkhöz intézi, s így a közönséggel beszéli meg azt, hogy „ifjabbak, akik itt vagyunk, nem érünk ily dolgot, s nem jut ily sokáig élnünk".

A tartalom

Csak színpadi effektusokról van-e szó, vagy pedig átfogó koncepció áll Strehler Lear-előadása mögött? A színészmozgatás tényleg csodálatos. Az ötlet, hogy Cordelia és a Bolond egy személy - szintén megdöbbentő újdonság. Mind-ezek azonban egy olyan gondolat szolgálatában állnak, amely napjainkban, s talán éppen Olaszországban, különösen aktuális. Mikor Lear király azt mondja a Szegény Tamásról, hogy bizonyára lányai voltak és becsapták, hiszen csak eb-be őrülhetett bele, ezt valami olyan természetességgel mondja, hogy a néző-tér felkacag. Mert mi más lehet minden őrülésnek oka, mint az ifjú nemzedék! Ez kergeti őrületbe a apákat, s ugyan-ez viszi el a lázadáshoz Edgart, sőt Albant is.

De hát nem generációs ellentétről van szó. A generációs ellentét az a látszat, amelyet Strehler rendezése éppen úgy széttép, mint az első kép tüllfüggönyét. Mindenki a generációk ellentétére gyanakszik, holott korántsem arról van szó. Lear az az ember, aki szentül meg van győződve róla, hogy a következő generáció alázatossággal és hálával tartozik az előzőnek. Gloster ugyancsak. Pedig éppen ezzel nem tartoznak. A régi generáció nagyon is téved, mikor azt hiszi, hogy az újabb generációknak hálaímát kell mormolniuk, hogy a fiataloknak az ő eszményeik szerint kell élni egészben vagy részben. Ezért várja Lear mindjárt az első jelenetben, hogy Cordelia túltegyen Reganon és Gonerilen a hálaadás művészetében. Azt várja, hogy Cordelia szavai majd hájjal fogják kenegetni őt, s valójában a semmi, *a niente* ebben az esetben sokkal tartalmasabb, mint a hálaimák elrebegése. *A semmi* emelkedik döntővé az egész előadásban, a semmi, és ebben a viszonylatban a *semmi* áll szemben a tulajdonképpeni nihilizmussal. A semmi meghirdetése a vallásos, patriarchális tisztelettel és a patriarchális viszonyok fenntartásával szemben valóban *no. Egy nem,* határozott *nem* fordul szembe a patriarchális viszonyokkal, a patriarchális elképzeléssel, a korlátolt hagyománnyal, mely fel-bonthatatlannak ítéli, szorosan szövegezettnek tartja szülő és gyerek viszonyát. Semmit sem lehet mondani tehát arra a felfogásra, mely ezt a viszonyt örök-nek, változtathatatlannak s legfeljebb barokkosan cifrázhatónak érzi.

S innen fakad az, hogy magának a patriarchális felfogásnak a kérdései ér-

telmetlenek. S értelmetlen kérdésekre csak képmutató választ lehet adni, mint Regan és Goneril teszi. Az egyikük keményen, a másikuk lágyan, szinte ellen-tétes karaktertulajdonságokkal, nyílt érzékiséggel és zárt érzéki izzással jelennek meg a színpadon, az ő válaszuk az értelmetlen kérdésre is elhangzik, s ez-által Strehler szemében máris elvesztették az emberi hitelt. Persze ők is éppen olyan jól tudják, hogy a kérdés értelmetlen, és a „semmi", melyet Cordelia mond, értelmes. De ők azok, akik hajlandók választ adni a helytelenül feltett kérdésekre is. Akiknek megvan a bevált sztereotipiájuk, mellyel a kérdésekre felelni kell. S a sztereotipia tovább működik, mikor már Lear sorsáról van szó, mikor Edmund szerelméért futnak versenyt. Ők a sztereotipiák, a különböző sztereotipiák, az erő és a lágyság; a modern férfias nő és a modern, nőiesen elomló nő szerepeit vállalják, s egyetlen pillanatra sem mozdulnak ki ezekből a szerepekből. Az igen, illetve az „atyánknak igaza van, sőt" a mindent felülmúlni vágyó, még megfejelni akaró „lihegés" szerepekbe szorítja még akkor is őket, mikor az-után egymást akarják felülmúlni kegyetlenségben, saját érdekeik hajhászásában.

Nyilvánvaló, hogy *részletigazságuk* Learrel szemben megvan. De az is nyilvánvaló, hogy ők már eleve abból indulnak ki: létezik generációk ellentéte. Az öreg Leart meg kell nyugtatni, ha éppen ezt akarja, mindaddig, amíg hatalma van, hiszen ő csak a saját ostoba patriarchális fejével tud gondolkozni. Cordelia szerint viszont nincs generációs ellentét. Nincs két világ. S nincs igazsága az egyik és a másik generáció-nak, hanem *csak egy igazság van. A* „semmi", a hallgatás mögött ez van. Szerinte és a Bolond szerint is rá kell ébreszteni az előző generációt arra, ha hibásan teszi fel a kérdést, ha elvárásai hamisak, akkor ehelyett másfelé kell orientálni. Ez a fiatalok kötelessége. Ezért vezeti Edgar Glostert, ezért történik meg az, hogy Gloster a megvakítás után a színpadon szinte megfiatalodik, s hirtelen olyan kapcsolat jön létre köz-te és Edgar között, amilyen sohasem volt köztük. Emlékezzünk csak arra, hogy Edmunddal kapcsolatban Glosternak legfőbb emléke az az édes óra volt, mikor a fattyút nemzette. Edmund személyisége, éppen úgy, mint Edgaré, legfeljebb sztereotipiák alapján jelent meg Gloster előtt, s most a kísérő már ember, akivel kapcsolata van.

S így válik Strehler *Learje* megfordított, *modern Taigetosszá.* A régi Taigetoszba a gyerekeket lökték be, akik nem voltak életképesek. A strehleri *Lear Tai*getosza, mely a szürke sivatagon keresztül vezet, ennek az ellenkezője: Cordelia és Edgar is elvezeti a szakadék szélére Leart, illetve Glostert, csak azért, hogy a szakadék széléről perspektívát nyerjenek. Vakon, öregen, de új perspektívát. Ebben az értelemben sem-mi sajnálat nincs bennük. Regan és Goneril viszont a verembe akarják taszítani az előző generációt, beletaposni a szürke sivatagba, s medúzafejükkel megbűvölni, mert erre a generációra többé már nincs .szükség.

Most már értjük a medúzafőket, a modern szakállat, s ezzel szemben a ki-bontott szőke hajat, s a borotvált arcot. S ezen az alapon értjük meg Edgar utolsó szavait, melyek a nézőhöz szólnak, s melyekben mintegy benne foglaltatik, aki embertelenül tekint egy másik generációra, elveszíti emberségét, és elveszíti az életet. De az emberien tekintés adott esetben az új Taigetoszt és azt jelenti, hogy az ostoba kérdéseket megválaszolatlanul kell hagyni, amíg fel nem cserélik azokat újakkal és értelmesekkel.

SZÁNTÓ JUDIT

A kialakulás időszakában

Párizsi színházi levél

Cím- és cikkmagyarázat

En état de préfiguration: az előzetes kialakítás állapotában. Így nevezik mai francia szakkifejezéssel azt a megelőző stádiumot, mely egy ígéretes színházi vállalkozásnak úgyszólván próbaideje: megérdemli-e, hogy a közeljövőben szubvencionált színházi központtá alakuljon, meg tudja-e teremteni a megadott idő alatt e státus szervezeti és művészi feltételeit, közönségbázisát? A terminus technicus egész párizsi tartózkodásom alatt fejemben motoszkált, túlnőve eredeti értelmén; úgy éreztem, ilyen kialakulási-felkészülési állapotban van az egész mai francia színház, bár ennek az időszaknak a vége semmiféle távlati tervezéssel nem jósolható meg. Mégis tény: érnek a társadalmi és művészi feltételek ahhoz, hogy a rég esedékes fellendülés bekövetkezzék, jó körülmények alakulnak ki a nemzeti színjátszás fókusza, éltetője, mozgósító ereje: a hazai drámaírás számára. Rég jártam ezt megelőzően Párizsban, több mint egy évtizede. Akkor úgy tűnt, a francia színház *egy* szépséges, kívánatos ifjú Csipkerózsika álmát alussza, és csupán puszta létezésével, látványával, passzív készenlétével csábítja a királyfit - tudniillik, elnézést a pátoszért, a hazai drámaírást -, hogy csókolja végre életre. A királyfi késlekedik, és 1974-ben az volt a benyomásom: Csipkerózsika megunta az alvást. A színházi biológia törvénye értelmében magától ugyan nem ugorhat talpra, de mocorog, nyújtózkodik, végez annyi életfunkciót, amennyire társtalanul képes. Talán így nagyobb kedvet csinál a királyfinak, aki már ugyancsak csinosítja magát, válogat-ja össze fegyverzetét.

Némi irigységgel szoktam olvasni külföldi lapokban ama magyarországi színházi leveleket, melyek féltucatnyi, véletlenül összeeső színházi est apropóján széles panorámát rajzolnak hazánknak nemcsak színházi, nem is csupán kulturális, hanem társadalmi és politikai helyzetéről is, mi több: 'befejezésül még jövőnket is felvázolják. Ilyen mérvű ön-bizalom híján járhatóbbnak látszik a másik út: az egyes látott előadások ki-

munkált-pontos elemzése. Ha most ezt az utat kívántam volna járni, ez a cikk eleve hamvába hal: kilenc színházi estém közül a három legfontosabból kettőt elírtak előlem. Jean-Claude Grumberg *Dreyfusa* és *a Délirante Sarah c*ímű produkció* avatott elemzőkre talált e hasábokon. Szerencsémre eleve is a középút felé hajlottam. Korábbi utam nyomán *és az* azóta kezemen megfor-
dult anyagok révén idehaza is volt már némi elképzelésem a francia színház mai helyzetéről; ezt Párizsban sikerült szi-
lárdabban aládúcolni, részben személyes benyomásokkal, részben a vendéglátóimtól kapott impozáns dokumentáció átta-
nulmányozásával. Így talán vállalkoz-
hatom rá, hogy a francia színházról formált általános gondolataimat támasz-
szam alá néhány friss és konkrét élménnyel.

Hol tart a királyfi?

Előttem egy vaskos kiadvány, az ATAC (Association Technique pour I'Action Culturelle) adta ki 1972-ben, a decentralizációs mozgalom 25. évfordulójára.
Huszonöt év szerzőit ismerteti, összesen négyszáztizenkettőt; mindazokat, akik a szervezet égisze alá tartozó párizsi peremvárosi és vidéki szubvencionált színházakban és kultúrházakban színre kerültek. Százon felüli bemutatószámmal csak Molière dicsekedhet; utána Shakespeare (84), Brecht (48), Musset (36) és Marivaux (34) következik.
Hatodik helyen áll az első élő szerző: Ionesco (3o), de hát az abszurd élő klasszikusának irányzata is, életműve is, úgyszólván lezárt. Utána Labiche-on, Csehovon, Racine-on, Corneille-on, Claudelon, Pirandellón át vezet a lista a 13. helyen álló Obaldiáig, ám az ő 20 bemutatója csak látszólag impozáns: többnyire rövid szkeccsei, egyfelvonásosai juttatták ilyen előkelő helyre, akár-csak a 22. helyen álló Guy de Foissyt. 34-ig kell számolnunk, amíg olyan szerzőhöz jutunk, aki valóban reprezentálja a mai, elő francia drámaírást: Armand Gattihoz (9 bemutató). S vele, valamint
a 7 bemutatót megért Roger Planchonnal le is zárul azoknak a mai francia szerzőknek a listája, akiknek 25 év alatt ötnél több bemutatója volt. (Ha hasonló statisztikát állítanánk fel hazai viszony-
latban: bizonyos, hogy hasznos kúra lenne kisebbségi érzések ellen.)

Vegyünk néhány példát a másik oldalról: az együttesek felől. Külön melléklet közli a decentralizáció színházainak 1972/73-as műsorát. Impozáns szám egyébként: a negyedszázada még úgyszólván szűz francia vidéken 69 ilyen társulat működik, többnyire nagyszerűen felszerelt, modern vagy modernizált épületekben. A vadonatúj, csodálatos amiens-i kultúrpalotát magam is láthattam; fájt is a szívem, amiért a két hipermodern, esztétikailag is élményszerű színházteremben színházi előadás havonta kettő-három van. De a bemutatószám általában is alacsony: három-hat között váltakozik. (Tudnunk kell azonban, hogy a kultúrházakban a színjátszás mellett sokágú, változatos egyéb kulturális tevékenység is zajlik, melynek tanulmányozása viszont a mi színházaink-kultúrházaink számára lehetne igen hasznos) Pillantsunk végig néhány legjelentősebb intézmény szerzőinek névsorán. Lilla-én például: Csehov, Pirandello, Jules Renard, Courteline, Anouilh és Obaldia szerepel rajta. A híres Grenier de Toulouse szóban forgó évada Molière-ből, Shakespeare-ből és Boris Vianból állt össze. A marseille-i színházi központ egy Ionesco-montázs mellett Molière-t, Cesare Pavesét és LeRoi Jones-t adott; a rennes-i Comédie de l'Ouest műsorán Lope de Vega, Labiche, Brecht és Blaise Cendrars szerepel. A műsorok színvonala nem vonható kétségbe; de épp ily feltűnő a kortársi francia dráma hiányos képviselete.

Ebből az összeállításból azonban kiszorul az ország színházi központja: Párizs, a maga szubvencionált és magánszínházainak tömegével. Nézzük hát meg az *Une semaine de Paris* című műsorlapnak kinntartózkodásom első hetére eső, április 24. éS 30. közötti számát. Az érdeklődő egy este 66 produkció között válogathat. Első látásra impozáns a francia dráma aránya is: a 66 produkció közül 46 francia szerző műve. De próbáljunk csoportosítani. Közülük 10 a klasszikus, 13 a vitathatatlan bulvárszerző: további 14 produkció különféle jellegű avantgarde vagy más módon rendhagyó vállalkozás (one man show, pantomim, clownerie, montázs, improvizáció stb.). Ha a „mai francia dráma" szót hagyományosan értelmezzük és olyan színházi estéket keresünk, melyek rögzített szövegű irodalmi anyagon nyugszanak, kilenc ilyet talá
lunk. Közülük kettőt szignált Anouilh, egyet-egyet Sartre, Ionesco, Beckett és Arrabal, mind a maguk módján élő klasszikusok, akik papírforma szerint már nemigen tartogatnak meglepetést, és nem épp a modern francia társadalmi érdekű drámaírás megteremtésén munkálkodnak. Így az impozáns kínálat a mi aspektusunkból nézve két névre zsugorodik: Jean-Michel Ribes-re *(L'Odyssée pour une tasse de thé - Odüsszeia egy csésze teáért)* és Jean-Claude Grumbergre, a meg nem kerülhető *Dreyfus* szerzőjére. (Összehasonlítás kedvéért: ugyanebben az időszakban bár a 42 londoni produkció közül is csak 9-et szignált mai - s nem bulvár jellegű - angol szerző, de köztük ott szerepelnek legfrissebb műveikkel az új gárdának olyan ígéretes vezető tehetségei, mint David Storey, Peter Nichols, Peter Barnes, David Mercer, Alan Bennett, David Hare és John Hopkins. És ugyan-ekkor Budapesten? Figyelembe véve a repertoárrendszerből eredő nagyobb lehetőségeket, így is meglepő, talán még a mi számunkra is, 15 mai magyar dráma egyidejű jelenléte: *Színház a cethal hátán, Hongkongi paróka, Döglött aknák, Hosszú weekend, a Képzelt riport, Macskajáték, A holtak hallgatása, Vérrokonok, Névnap, Alattunk a város, Szerelmem, Elektra, Don Quijote, Utó-pia, Akar-e ön író lenni, Levelek Arisztophanészhoz.)*

Sovány mérlegnek tűnik hát a párizsi és ugyanakkor mégis: dúsabb, ígéretesebb a látszatnál. Mert a *ma* iránti szenvedélyes érdeklődés izzik jó néhány avantgarde produkcióban is, például a Pétain-kérdést, a chilei tragédiát vagy a Watergate-botrányt feldolgozó dokumentummontázsokban, vagy a külföldi repertoárnak Franciaországban soha nem látott kiszélesedésében (a külföldi szerzők listáján szerepelt például Visnyevszkij *az Optimista* tragédiával, Kundera *a* Kulcsokkal, Witkiewicz, Brecht egy-egy drámája). Es amit *épp* ebben az összefüggésben elsőnek kellene említenem: a nagy színházi élményt, amely bennem már odailleszkedett színházba járó múltam ünnepi alkalmai, Planchon *Daradinje,* Brook *Szentivánéji álma,* Tovsztonogov *Kispolgárokja* mellé: Patrice Chéreau *Tollerjét.* A drámát Tankred Dorst írta, de, akár az említett esetekben, a rendező legalábbis társszerzővé lépett elő. Anélkül, hogy e cikk keretében ezt a zseniális produkciót bővebben elemezhetném, mondandóm

* *A* Dreyfusról Boldizsár Iván írt a SZÍNHÁZ 1974. júniusi számában, *A megittasult Sarah* című előadásról Molnár Gál Péter *az* augusztusi számban. (A szerk.)

lényege ide kívánkozik. Nem tudom pontosan, mit jelentett *a Toller* 1968-ban, az NSZK társadalmi-politikai-kulturális összefüggésrendszerében. i974. május 4-én, a történelmi jelentőségű elnökválasztás első fordulójának előesté-jén azonban ez az elvileg külföldiként kategorizálható dráma húsba vágó francia belüggyé vált; így fogta fel az Odéon zsúfolásig telt, fojtott-feszült csendjeivel és eksztatikusan dübörgő tapsviharaival egyaránt aktívan demonstráló nézőtere is.

Chéreau 1970-ben Milánóban már egyszer rendezte a drámát; akkor, még 68 májusának hatása alatt, tragikus hangszerelésben, egy elvetélt forradalom rekviemjeként. 1974-ben maga mondotta: „Ezúttal nem egy forradalom bukását mutatom már be, hanem a forradalomban rejlő határtalan reménységet, őrült boldogságot, lángoló álmokat." Vagyis - merjünk sematikusan fogalmazni -: Chéreau képes volt rá, hogy rendezői koncepcióját teljesen átalakítsa, hazája adott politikai-társadalmi fejlődési szakaszának függvényeként. A stuttgarti ősbemutató hőse Toller volt, a tiszta, a naiv, a többszörösen megcsalatott, Leviné viszont, a kommunista vezető, száraz, hideg, ellenszenves dogmatikusként jelent meg. Chéreau-nál Toller és Leviné, konfliktusuk és konfliktusaik ellenére, a forradalom Janus-arcát képviselték: szenvedélyes, romantikus lobogás és józan, racionális öntudat el-választhatatlan szimbiózisát. A kérdés-re: létezhet-e radikális társadalmi változás kommunisták nélkül? - Chéreau nemmel válaszol. S ez a baloldali egységfront kialakításának hónapjaiban, mi-kor Mitterand-t a jobboldal épp a Kommunista Párttal kötött szövetsége miatt támadta a leghevesebben - aktuális francia politikai színház a legjavából.

Patrice Chéreau belépett a világ nagy rendezőinek elitklubjába. További pályája nagymértékben múlik a francia dráma fejlődésén is. Mert az 1945 utáni francia színház protagonistái nem a drámaírók voltak, hanem a drámaíró nélkül működő rendezők: Vilar, aki egy koncepció, a TNP-eszme kifáradásának következtetéseit levonva élete végén az operához pártolt, Planchon, aki a rendezőként akutan észlelt űrt több-kevesebb sikerrel maga próbálja íróként ki-tölteni, és most melléjük zárkózik Patrice Chéreau, akit Planchon nem véletlenül vett maga mellé társigazgatónak egykori lyoni Théâtre de la Citéjébe, amely újabban átvette a Théâtre National Populaire (TNP) nevet. Világszerte sok példa mutatja: épp a legnagyobb rendezők érettségük teljében egyszerre csak megtorpannak, s nem érik be többé klasszikus, külföldi vagy efemer hazai drámák még oly nagyszerű színre vitelével; célt keresnek, melynek alávethetik ragyogó képességeiket, s ha ilyet a színházon belül nem találnak, jöhet a film, az opera vagy a külföldi vendégvállalkozások, melyek pótlékvoltát maguk sem tagadják. A szerencsés angol rendezők, egy Gaskill, egy Lindsay Anderson, egy John Dexter az új, velük együtt fejlődő hazai drámaírókkal való alkotói szövetségben találják meg ezt' z célt. A francia rendezők helyzete nehezebb. De ha van köztük egy - még csak 28 éves - Chéreau: egy okkal, nagy okkal több, hogy hazai drámaírók nője-nek mellé.

És itt és ennyiben említeném mégis Jean-Claude Grumberget, a mai francia dráma egyik „nagy fehér reménységét". Példaszerű és biztató az út, amely 1968: *Demain, une fentre sur la rue (Holnap, utcára nyíló ablak);* 1969: *Mathieu Legros;* 1971: *Amorphe d'Ottenburg (Ottenburgi Amorf) - a* kritikusok utánérzéseket, finomabban: hatásokat nyomoznak, Svejk, Rip van Winkle, Svarc *Sárkánya, az Arturo Ui,* a dürrenmatti parabolák szerepelnek az ősök listáján. (Megjegyzendő: egy irányba mutató s nem épp rossz hatások.) De *a Dreyfust* már nem írhatta más, csak a még mindig fiatal, 33 éves Jean-Claude Grumberg, akiben mára az új francia dráma vezető tehetségét látják. Biztató jelenség a dráma, illetve az egész előadás útja is: a tourcoing-i bemutatótól a szubvencionált Odéonba s onnan az egyik legnagyobb párizsi magánszínházba. Jelzi az érdeklődést, a befogadási készséget a közérdekű, társadalmi horinzontú mai francia dráma iránt. Grumberg egyelőre úttörő szerepet tölt be: neki sikerült az az át-törés, amely legközvetlenebb elődei, François Billetdoux és Armand Gatti esetében, különféle politikai és művészi okokból, meghiúsult. Ez a siker még túl elszigetelt ahhoz, hogy mélyebb következtetések levonására kínálkozzék, de az új francia dráma szempontjából feltétlenül ígéretes.

Ami magának *a Dreyf*usnak dramaturgiai erényeit illeti, mindenestül egyetértek Boldizsár Iván elemzésével. Ahol vitáznék vele: az előadás, amelyet nem tartok jónak, illetve a művel koniálisnak. Nem mintha a színészek nem volnának tehetségesek, intelligensek, kulturáltak. Csak éppen: közhelyeket játszanak, általánosságokat közölnek, mert Grumberg szövegét mai francia értelmiségiek habitusával tolmácsolják. Kihúzott derékkal járnak, könnyedek, felszabadultak, biztonságban érzik magukat, mint akik kiigazodnak a világban, és anyagi gondjaik sincsenek; elegánsan-hanyagul vetik hátra hosszú sáljaikat, csevegnek, elemükben vannak. Mindez: alapvetően idegen az 1930-as vilnai gettó kis zsidóitól, akik saját szegénységük, tudatlanságuk, tájékozatlanságuk, a világtól való elzártságuk és a fenyegető külső atmoszféra kettős szorításában élnek. De ez a probléma már átvezet következő témánkhoz: a francia színjátszás gyorsfényképéhez.

És mit csinál Csipkerózsika?

A Dreyfus szakmailag jól felkészült előadói olyan színészek, akik szemmel láthatóan nem élnek, legalábbis művészként, a mai világ problémáinak áramkörében, egyszerűbben: kevés mai szerepet játszanak. És itt, úgy érzem, erőszakoltság nélkül rajzolódik ki némi összefüggés a francia drámaírás és a francia színjátszás helyzete között. Peter Hall talán színháztörténeti jelentőségű reformja abból a felismerésből fakadt: a Shakespeare Emlékszínház még oly ki-váló színészeivel sem tud igazán izgalmas, modern Shakespeare-produkciókat létrehozni, ha ezeket a színészeket nem iskolázza egyidejűleg modern szerepekben. Igy született meg mai értelmében az új angol dráma fejlődésében is kulcspozíciót betöltő londoni Aldwych Theatre. Fel-felbukkan ilyen igény a Comédie-Française-ben is, de egyelőre csak alkalmi vállalkozások, elszigetelt kísérletek formájában, melyek magának Molière házának napi életébe nem tudnak behatolni. Egyetlen előadás alapján méltánytalan volna általános ítéletet formálni, de mivel benyomásom összecseng számos - hazai és külföldi - tanú vallomásával, hadd írjam le: Giraudoux *Sellőjének* előadása egyik dokumentuma lehet e sokat panaszolt szklerózisnak. Pedig hát Giraudoux nem mai szerző, *a Sellő* igazán nem mai tárgyú társadalmi dráma, és mégis: azt a felszabadult, eloldott lebegést, amelyet épp ez a mű megkívánna, nem lehet megkövesedett klasszikus előadások láncolatán át el-sajátítani. Rengeteg pénz és rengeteg megcsontosodott hagyomány húzza le a

produkciót: operaszerű díszletek és gépezetek között nehézkes, operaszerű játék zajlik (sőt, opera helyett némi rosszindulattal mindkét esetben melodrámát is írhatnék), a színészek még mindig a híresporos szerepkörök, az ingénue-k, a noble pčre-ek és a jeune premier-k skatulyáiban feszengenek, s nem véletlen, hogy egyetlen alakításban villódzik könnyed grácia, modern érzékenység: a főkamarást játszó Michel Duchaussoyéban, akit filmekről mi is ismerhetünk, s aki legalább a kamera előtt kapott alkalmat kortársi attitűdök átélésére, saját, mai emberi lényének művészileg stilizált kifejezésére. A Comédie-Française májusi repertoárműsorán Giraudoux mellett Molière, Regnard, Musset és Pirandello művei szerepelnek; a napi tapasztalat is megerősíti, hogy ez a mű-sor a Nemzeti Színház egy korábbi, ma már nem életképes koncepcióját fejezi ki.

Vélné az ember: de hát a Párizsban oly bőséggel termő bulvárdráma csak iskoláz mai típusok formálására? Csak-hogy ennek az iskolázottságnak megvan-nak a maga korlátai. Az ismétlődő, s az emberi teljességből csak túlszínezett, de szűk sztereotipiavariációkat kiragadó színészi feladatok csak jó bulvárszínészeket formálnak - modern színészeket csak nagy ritkán, kivételes tehetségek, mondjuk, egy Francois Périer esetében. Mostani utamon kifejezett bulvárdarabot nem láttam, de Anouilh *Poggyász nélküli* utasának Théátre des Mathurins-beli előadásán megdöbbentett a jó második garnitúrájú bulvárszínészekből toborzott gárda fantáziátlan, szegényes, szakállas klisékből összeragasztott, egydimenziójú játéka. Óriásként magaslott ki közülük - szándékosan talán? - a főszereplő sztár, a ki-váló Daniel Ivernel: egyedül ő lehelt emberi életet a kissé megfonnyadt amnéziás sztoriba.

És az avantgarde? Ez másfajta színészeket nevel, de ugyancsak nem teljes értékű színészeket; az általánosított absztrakciók megelevenítése például elszoktat, majd leszoktat az emberábrázolás-ről, A TNP egykori hajlékában, a m a is szubvencionált Théátre National de Chaillot-ban rendezői színházat láttam: a nagynevű Antoine Vitez *Les Miracles (A csodák)* című etűdsorozatát Krisztus evangéliumi csodáira. Mondanivalót a briliáns fizikai gyakorlatokból nem tudtam kiolvasni. Vitez se vallási agitációt nem folytat, se ateista demiszti fikálásra vagy ironikus megkérdőjelezésre nem vállalkozik - akármilyen hihetetlen, úgy tűnt, csak mesélőkedvé-ben van, illetve a pittoreszk mesékben lát alkalmi ürügyet a virtuóz pantomimikus, akrobatikus, zenés vagy recitatív helyzetgyakorlatokhoz. Mikor Krisztusa első ízben egyensúlyozott végig egy a színpad majd egész szélességében kifeszített kötélen, sziszegett a nézőtér; de az első csodát második, harmadik, tizedik, huszadik követte, harminckettőig meg sem álltak, s a kezdetben lázasan tanulmányozott műsorfüzetek a végén már csak az elpilledt nézők legyezésére szolgáltak. A lelkes ifjú előadók pedig? Tehetséges (bár a profiknál persze gyengébb) akrobaták, mimusok, muzsikusok, táncosok - de hogy színésznek milye-nek, arról fogalmat sem alkothatunk, hisz még csak arcuk vagy hangjuk sem ragadt meg az emlékezetben.

Egy másik avantgarde vállalkozás, az amerikai Israel Horovitznak *Le Premier (Az első)* címen játszott egyfelvonásosa, *a The Line (A sor)* a Poche-Montparnasse-ban másféle tanulságokkal jár. Horovitz Ionesco motívumait árusítja ki népszerűbben. olcsóbban, közérthetőbben. A sor, melyben mind az öt szereplő első akar lenni, anélkül, hogy tudnák vagy akár csak kutatnák, miért is a sorállás - az Élet sokadik abszurd metaforája. Ezzel szemben egyénített, realisztikus típusokat vonultat fel, s így a rendező Michel Fagadau egy bulvárízű vaudeville stílus mellett döntött. Könnyen élvezhető, de kissé hibrid előadás született *így:* az öt szereplő embernek túl egysíkú, szimbólumnak túl sekély, vagyis végső soron érdekesen kombinálódnak az avantgarde-nak és a bulvárnak a színészi játékot korlátozó hátrányai.

Már utaltam rá: skatulya ide, skatulya oda, a nagy tehetségek maguk alkot-nak maguknak törvényt. A Barrault-Renaud társulat legújabb vállalkozásában, a Boldizsár Iván által már bemutatott Gare d'Orsay-beli csarnokban az amerikai Colin Higgins *Harold és Maude-ját* láttam. Ami a műben - 20 éves fiú *és 80* éves asszony románcának elbeszélésében - olcsó, banálisan álköltői vagy épp kínosan groteszk, azt a legtisztább költészetté, gyengéd és humanista élet-igenléssé szublimálta Madeleine Renaud. Az örök telefonkönyv-hasonlat: ezen a fokon már szinte mindegy, mit játszik a színész, a néző élvezete abból áll, hogy lenyűgözve nézi, amint mozog, lélegzik, beszél - egyszerűen: él a szín padon, és a nézőt egy teljes élet illúziójának osztályosává teszi. A Financial Times nem könnyen lelkesülő kritikusa az est kapcsán vallási élményről, eksztázisról beszél, és közel jár az igazsághoz. Ezen az estén kilencszázadmagammal nem Colin Higgins darabját láttam, még csak nem is Jean-Louis Barrault egyik rendezését: együtt élhettem Madeleine Renaud-val.

És mégis: a megújulás igazi reménysége nem itt lüktet. Ha a bevezetésben azt írtam: Csipkerózsika is nyújtózkodik már, ennek nyomait nem az eddig említett színházakban és produkciókban kell keresni. Még a Molnár Gál Péter által elemzett, valóban elbűvölő Sarah Bernhardt-paródiaest sem vezet nyomra: ez, izgalmas művészi tanulságai ellenére is, úgy, amint van, egyszeri remek trouvaille, kivétel, ínyencfalat, bár az adaptáló-rendező-főszereplő Pierre Spivakoff jelentékeny egyéniség, akinek további pályáját érdemes figyelemmel kísérni. De új, korszerű, elkötelezett játékstílus formálódik az új társulatoknál, ahol máris megvalósul minden ízében kidolgozott harmonikus ensemble-játék és jelentékeny egyéni teljesítmények máshol ritkaságszámba menő dialektikája. A *Toller* népes szereplőgárdája tökéletesen homogén és ugyanakkor a Tollert ját-szó Chéreau-tól és a Levinét alakító Michel Auclairtól a legkisebb epizodistáig vibrálnak a színpadon az egyéni telitalálatok. És ha szerényebb méretek-ben, de ugyanez áll a Théátre de l'Est Parisien, a szubvencionált párizsi kül-városi színház ugyancsak állandó társulatára. Ellentétben *a Dreyfus* szereplő-gárdájával, ezek a színészek hibátlanul, ha nem is jelentékenyen „hozták" egy hasonlóképp távoli kor és ország (a német megszállás Csehszlovákiája) atmoszféráját és embereit, Kundera *Kulcsok*jában.

A. decentralizáció 25 éve kiépített egy apparátust, amely számszerűleg is tekintélyes, technikailag kitűnően fel-szerelt és fokozatosan művészileg is magára talál: jelentős rendezőegyéniségek keze alatt ígéretes új együttesek, alkotó-gárdák kovácsolódnak. A királyfi és Csipkerózsika közelednek egymás felé: találkozásuk visszajuttathatja a francia színházat ahhoz a vezető szerephez, melyet a színháztörténet nem egy korszakában betöltött.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Grittiáda

Berlini jegyzetek II.

Gritti marchese ha színházban tölti valamennyi estéjét is, tudja, hogy több nap, mint élmény, és nem minden szín-házra jut igazi tehetség. Gritti mégis szívósan kitart ülőhelyén, tudja, szín-házi kásahegyen kell keresztülrágnia ma-gát ahhoz, hogy ritkán a művészi öröm ajándékában részesüljön. S amíg Gritti marchese, az igazi, élete unalma elől menekül a színházhoz, addig az ál-Gritti - e sorok írója - a színházi unalom elől menekül az élethez.

Amphitryon

A görög mitológia elmarad ... ha bár-kinek Giraudoux és darabja *(A trójai háború elmarad)* jut eszébe, akkor minden rendjén van, mert Peter Hacks az *Amphitryon* 40-et írta meg, s a darabjára ható világirodalmi sorozatból egyáltalán nem hiányzik a francia színpadi költő frivol érzelmessége.

Koltai Tamás a SZÍNHÁZ szeptemberi számában *Amphitryon* 39-nek nevezi Hacks átiratát, de nevezhetjük ugyan-ilyen joggal *Amphitryon* 4o-nek is. Giraudoux sem azt állította a maga 38-as számával, hogy valóban harminchétszer dolgozták föl a mondát őelőtte, csak annyit mond szerényen, ő csupán harminchét eddigi változatról tud. E beszámoló ál-Grittije Jean Giraudoux óta csak Gyárfás Miklós Magyar *Amphyt*rionjáról és Hacks NDK-Amphitryonjáról tud.

Hacks nem paródiát gyártott, de természetesen továbbértelmezi a földre szállt istenség históriáját és mai hangokat csihol ki drámai személyeinek száján. S valósággal csiholja a szavakat, mert mindjárt a darab legelején Jupiter és Merkur egy Hacks-példánnyal a kezükben szájukra próbálgatják az isteni mondatokat, és még a gesztusokat is ízlelgetik, vajon jól áll-e, elég fenségesen áll-e nekik. Friedo Solter Deutsches Theater-beli rendezésén végigvonuló motívum *a súgás*. Előbb Merkur súg példánnyal a kezében gazdájának, majd Sosias akad 'bele a szövegbe, és akkor a proszcéniumpáholyban elhelyezett súgónő mondja hangosan a soron következő mondatot, amit a színész kedélyesen meg is köszön neki.

Jupiter magas rangú tisztségviselő. Istenség vagy kisisten? Hiú és kisszerű, ahogyan az a mitológiai travesztiák és paródiák, pasztisok és karikatúrák illemtana szerint való. Amphitryon, a hadvezér, meg egyszerűen tökkelütött, mint mindazok, akik nincsenek eléggé fönn társadalmilag, és nincsenek eléggé lenn, hogy saját fejük szerint gondolkozhassanak és megengedjék maguknak azt a luxust, hogy helyzetüket maguk ítélhessék meg. Sosias, a bölcselő, okos bohóc, aki gumizsinóron hordja cirkuszi orrát, és időnként, mint egy amerikai paródiában a nadrágtartót, csúzliszerűen meghúzza, hogy gomborra visszapattanjon a helyére.

Egy vidéki operatársulat hordozható Olimposza látható festett vásznakból és rongyokból, kirojtosodottan és elhasználtan a színpad hátterében. Solter rendezése merőben dialógusdrámának fogja föl a darabot, de a klasszikus népszínpadok kérdezz-felelek párbeszédrendszerének értelmében: a színpad elején, a rivalda képzeletbeli vonalánál állnak a színészek. Bohócok, no meg a régi komédiások módjára játszanak szavakkal, kifacsart gondolatokkal, közönséggel, egy-mással és önmagukkal. Hogy azonban mozgalmasabb legyen a játék - ha már a helyzetek nem elég erősek - a hát-térből időnként szélsebesen előre és oldalt kocsikázik a vászonból tákolt hegy-vidék és Amphitryon háza. Ez utóbbit Gabriele Koerbl és Heinz Wenzel díszlettervezők skatulyaként ábrázolják, ahogyan azt Major Molière-Amphytrionjában is láthattuk. Itt azonban gumi-kerekeken szaladgál a ház; tetején Alkménével és szennyes színű tollbokrétájával, ami, úgy látszik, Solter kedvenc dekorációs eszköze lehet, mert Lorca-rendezése (l. SZÍNHÁZ 1972. I. sz.) is zsúfolt volt ezektől az idegesen reszkető tollaktól.

Az előadás előadásként nem túlzottan érdekfeszítő. Horst Drinda Jupiter szerepében erőtlen kísérleteket tesz önmaga drámai bombölő hősként való ironizálására. Eberhardt Esche (Amphitryonként) önmaga sablonjait teregeti szét nagy tetszéssel, s ez annál ijesztőbb, mert előző este, egészen más ruhákban és más korban játszódó darabban gesztusról gesztusra ugyanazt csinálta. Csak sajnálni lehet, hogy egy ilyen jó színész - aki jó egy évtizede Benno Besson keze alatt Svarc *A sárkány* című világhírű előadásának Lancelot-jaként ismertem meg - mennyire önmaga kliséjévé lustulta el magát. Esche nem azokat az azonos helyzetre azonos mozdulattal válaszoló színészi reflexeket sorakoztatja föl, amik még megbocsáthatóak egy erős egyéniség gyakori színpadi munkájában, ha-nem kissé kimódolt modorosságait ülteti át változtatás nélkül egyik előadásból a másikba.

Alkménéről ne essék szó: őt vendég-ként játssza Monika Pietsch, a magdeburgi színházból. Ennek a vendégjátéknak alapján nem szerződtetném Berlin-be, és végképp nem a Deutsches Theaterhez. Merkurként Christian Grashof némi szellemi és mozgásbeli eleganciát árul el. S talán a legjobb - jóllehet, a jelző nem jelent itt sokat - Horst Hiemer Sosias bölcsen bohócos szerepében. Hiemer viseli legjobban az álarcot - ami Alkméné kivételével az ötszemélyes darab minden szereplőjének arcát borít-ja, s aminek lényegesen több értelme van itt, mint Major *Szecsuáni jó léleké*-ben. *Az* Amphitryonban ugyanis a hasonmások többletálarcot vesznek maguk-ra - tükörképük álarcát a sajátjuk fölé -, de vagy a szem résén, vagy a fülük mellett, vagy az orruknál kilátszik az alatta hordott saját személyiséget jelentő álca. Keserű Ilona álarcaihoz mérten Wolfgang Utzt maszkjai nemcsak azért jók, mert bár önálló tervezések, nem pedig másolatok, a komikus színpadok maszkjainak történeti tapasztalatait olvasztják magukba. Ezeket a maszkokat nem lehet „kitalálni", hacsak nem tanulmányozza valaki alaposan a színpadi maszkok történetét, hiszen színésznemzedékek alakították ki a legfejresimulóbb, a mimikát legkevésbé takaró, a szemeket és a szájat érvényesülni hagyó álarcokat.

A kutya testamentuma

Friedo Solter másik, most látott rendezésének bemutatója 1968 februárjában volt. Azóta meg is kopott, föl is lazult némelyest a játék és sokat veszített őszinteségéből. Elképzelhető, hogy hat évvel ezelőtt friss volt az előadás. Hitelesnek érződött és valóban játékosnak, és valószínű, hogy a közvetlenség s a kicsattanó kedély valóban magával ragadta valamikor a nézőket. Ezt elismerni most már csak utólag lehet, és nem kevés jó-indulat szükséges hozzá.

Walter Wallbaum jobb hátulról előrekanyarodó deszkalépcsősort tervezett a színpadra. A nyers, gyalult desz-kalapok ritmusa dinamizmust kölcsönöz a játéknak, de ezt csupán Horst Hiemer

lendülete és mozgáskultúrája, no meg játékkedve tudja kihasználni igazán. Balról valódi jeep kanyarodhat be a színre, hogy majd azután jobbra kikocsizzon a színpadról. (Talán ez az eddig látottak közül az első olyan szín-padi autó, amelyik nemcsak funkcionális volt - mert RENDŐRSÉG feliratával a rajta közlekedő rablók hatalmát fenyegetően képviselte -, hanem természetesen is közlekedett a színpadon. Nem kellett pipiskedve tologatni és óvakodni attól, hogy az autó össze ne rombolja a más törvények szerint készült színpadi kártyavárat. Miután a pőre deszkaszerkezetbe csak hatalmi jelvényeiket hozzák be a szereplők - a Püspök például egy félig egyházi jellegű, félig Coca-Cola reklámernyőt -, így emblémaszerű hatásával a jeep is hozzászervül játékhoz is, színpadi térhez is.)

A szuffitában kék mennyezeti dekorációként drapéria buggyan alá, hogy az első rész végén lehulljon lágyan, és hosszú sálként fedje be a színtelen deszkákat, és ebben az álomszerű, kék közegben mozogjanak a föltámadt halottak, ellejtve záróbalettjüket. Egyben örömmel leltem rá Zsámbéki *Ahogy tetszik*jének drapérialelőhelyére. Mégsem tetszik művészi kölcsönzésnek az ügy, mert Zsámbéki színpadán továbbfejlesztették az anyag mozgásának gondolatát, még cselekvőbbé vált Kaposvárott a díszlet, túllépett *az érdekes* mozzanat: mutatványszerűségén, s valóban szerves játékká fejlődött az ardennes-i erdőben.

Jupiter (Horst Drinda) és Merkur (Christian Grashof) Peter Hacks Amphitryonjának előadásában (Deutsches Theater, Berlin) (Foto Willi Saeger)

Genovéva

Bábvizsga a berlini Állami Színészi-skolában, ahol bábtanszak (!) is működik. A világ *végén,* majdnem a Schönefeldi repülőtér mellé elbújtatott épület előtt kézzel festett papírlap: ITT VAN VALAMI! Valóban volt valami. Jan Dvorák, a prágai Bábszínház igazgatója rendezte ezt a XVII. századi darabot, amit René de Cervisier irt 1638-ban, Párizsban. A rettenetes szerelmi történet ármányos udvarmesterével, folyton kotyogó Kasperlijével, szellemjelenésekkel és kardját köszörülő hóhérral, megesett leányanyával és szerencsés kebelre boruló végkimenetelével igencsak alkalmas az iróniára. Élnek is bőven vele az előadásban. A kicsiny szobácskát dugig tölti a közönség. Ahogy az újságban hirdetik előadásaikat: vannak ülő-, álló-, fekvőhelyek. A földön párnákra lehet telepedni (nekem nem jutott), a termecske közepét ódon ágytakarók, mokettterítők, foszlott horgolások és képkeretező kirakatába való csendéletek határolnak el a nézőktől. Ezek mögött mozgatják a marionetteket. Hetvencentiméteres bábukkal dolgoznak, nagyon ügyes és hajlékony technikával. A bábuk fából készültek, és hangsúlyozzák a fa anyagszerűségét. Minden göcsört a jellemábrázolás szolgálatában áll: Genovéve arcán szifilitikus eredetű sebhely, Siegfried őrgróf fején korhadástól származó üreges mélyedés látható; Kasperl lábai göcsörtösek, Golo udvarmester ujjai pedig gallyacskákból szerveződtek.

A játék a szobában, a meghittségben összeolvasztott publikum előtt - annyira lenyűgöző a gyermeteg előadás, hogy mögöttem valaki, belefeledkezvén a játék gyönyörébe, nem veszi észre, hogy támaszkodó tenyeremre tapos: nincs lelkem figyelmeztetni tévedésére és ily módon kizökkenteni odaadásából Valami bájosan XVIII. századi van ebben a családi hangulatú előadásban: a világítási technika, a függönyrendszer, a játék megőrzi az improvizációk és a családi ünnepségek hevenyészett örömét és egyszeri visszahozhatatlanságát. Nem a technika lepi el a játékot, hanem az emberi találékonyság és a játszási kedv hat.

Ekdalné kiveszi a lemezeket az előhívóból

Fajanszlavórban áznak az előhívott felvételek, és miközben Ekdal felesége kalapban, kabátban, éppen vásárlásából hazatérten, a vacsora elkészítése előtt szóváltásba kezd férjével. S mialatt folyik a szokásos családi pörpatvar, egyen-ként, gépies cselekvésként végzi napi teendőinek egyikét: kiemeli az előhívóból a lemezeket, és átvizsgálja a felvé-

teleket, majd belerakja egy másik tálkába. Eközben víz csurog a lemezekről, és a színésznő csuklója csupa csatak lesz. A mágikussá tett naturalizmus itt, A vadkacsában, helyénvaló. Az ábrázolást gazdagítja, erőteljesebbé teszi, nem pedig a valószerűség apró vonásait hangsúlyozza ügyeskedve.

Margarete Hardtnak hívják a Volksbühne Ibsen-előadásának kellékesét. Onnan tudható ez, hogy a színlapra kiírják az előadás valamennyi érdemleges résztvevőjének nevét, a varroda vezetőitől a súgónőig terjedően. Munkájuk minősége teszi azután, hogy büszkélkedhetnek ezért, vagy szégyenkezniük kell névtelenségük megtöréséért. Ez a szokás nem merőben német. Minden jelentős színházi országban így tesznek, ahol a színházcsinálás valóban kollektív munkának minősül, és ahol tudják azt, *hogy* a színházművészet összetett munkahalmazatának melyik részét kire lehet rá-bízni: természetesen a rendező végső fel-ügyelete alatt. (Minálunk mostanában kezdődött meg ez a szakás, ezzel is bizonyítva valamiféle új csírázást, többnyire az irodalmi munkatárs nevét írják ki, hiszen irodalomközpontúak volnánk; és csak Kazimir színlapjain sorolják föl a többi együttműködőt, sajnos, csak a művészetieket.)

Tehát : Margarete Hardt.

Én Horváth Dezsőt tartom a legjobb magyar színházi kellékesnek. Munkáját - hogy azt ne írjam: művészetét - mindeddig oly kevés méltatás érte. Horváth az a kellékes, aki *teremti* az előadások tárgyi világát. A Nemzeti Színházban dolgozik. Nem éri be a rendező kívánságaival, hanem hozzáolvas munkájához, és még ez a hozzáolvasás sem szorítkozik csupán az előadandó dráma szövegkönyvére. Fejét töri, képzeletét mozgásba lendíti, ihlettel veszi ki részét az előadás látható részének szerves életű létrehozatalában. Horváth Dezső számára nem volt és nincsen lehetetlen. Ócskásokat kutat föl. Emlékbányákat kotor szét. Pincéket és padlásokat foszt ki, hogy a leghitelesebb és legbeszédesebb kellékek kerüljenek színpadra. S még Horváth Dezső működésének ismeretében is csodálatra méltó *A vadkacsa* kellékezése: a századfordulós edények, fényképészeti berendezések, lám-pák, csigás emelők, homályos rendeltetésű fotográfusi masinák. Talányos réz-tárgyak *szerepelnek a* padlásszobában. Egy sokatmondó, gumikerekes tálalókocsi, ami megjeleníti Werleék dús (színen kívül lefolyt) vacsoráját. Egy támlás faszék, a Bauhaust megelőző célszerűségével: félig paraszti, félig ipari használati tárgy jellemzi a tulajdonosokat, mint ahogy a fedelén keresztet viselő levesestál annyi mindent elmond: beszél arról, hogy a megunt szerető (Ekdalné) végkielégítésként kapta a Werle-háztartás divatból kiment fölöslegei közül, de szól arról is, hogy ennek az asszony-nak szemhatára nem terjed túl ezen a levesestálon, milyen fontos szertartás számára valamennyi étkezés, terítés, szervírozás. Itt van azután egy elbűvölő, fedeles porcelán vajtartó, amit hol behoznak, hol meg kivisznek a színpadról, és igen fontos tárgyi szereplőjévé válik az előadásnak. Ebben a vajtartóban hozzák be a fényképészműteremben élő nők az elkényeztetett Hjalmarnak a vajat, azt a vajat, amiről annyi szó esik a darab folyamán, és aminek hiányából következtethetünk a háztartás nehézségeire, szűkös beosztására, és következtethetünk arra a könnyelmű bohémség-re, ahogyan Hjalmar nagyvonalúskodik a vajjal (még vendéget is hív rá), pedig a nők szájuktól vonták meg. Egy vajtartó mindössze, és mégis mennyi szerepe lehet az előadásban!

Warrenné mestersége

Bernard Shaw Brechtéknél? És miért ne? Miért ne kerülhetne színre a Berliner Ensemble-ban *a Warrenné mestersége?* Ha mondanivalójuk van vele. Ha különleges gondolati látószöget nyit az előadás, ha művészi módon tudnak a darab segítségével politizálni.

Meg azután indokolják egy-egy ilyen darabválasztás gesztusát a gyakorlati színházvezetés okai: könnyedebb színészi szövetet, elegánsabb társalgási fogalmazást is kínálni kell időnként a társulat tagjainak, különben egyoldalúvá válik eszközeik fejlettsége. No és természetesen itt van Gisela May, akinek jó ideje dukál megfelelő méretű szerep, hiszen végül is nem megoldás, hogy a színház legérdekesebb tagja a Metropoltheaterben, *a Hallo, Dolly!* címszerepében vendégeskedik.

A Warrenné mestersége nehéz darab, noha látszólag semmi probléma sincsen vele. Mégis, az utóbbi tíz esztendőben veszedelmes dolognak tűnik műsorra tűzni. Shaw-ról sokat írogatták kortársi kritikusai, hogy színpadi figurái csupán a szerző papirosszócsövei, nem pedig eleven emberek. Tézisek, társadalmi tételek és paradoxonok mozognak Shaw színpadain - vádolták. Hogy mennyire nem így van, az csak mostanában bizonyosodik be, amikor Shaw színházban játszva még mindig eleven, holott nézetei nem kavarnak már botrányokat, sem megbotránkozást nem váltanak ki, még csak különösebb szellemi izgalmat sem keltenek. Darabjai ellenben igen érzékeny szerkezetek. És sajátos utóéletbe kezdtek. Már az sem véletlen, hogy Shaw darabjainak zenés változatai hódítanak évtizedek óta: kezdve a Strauss írta Csokoládékatonától egészen *a My Fair Ladyig.* Minden nagy drámaíró, nagy színpadi ember munkájában van valami megoperettesíthető mag. Minden *nagy* színpadi mű mélyén rejtezik valami giccsgyanús, szórakoztatóiparban hasznosítható. Voltaképpen *a Warrenné mestersége is* keresztülment ezen a folyamaton, amihez a Pygmalionnak szövegírókra, zeneszerzőkre, rendezőkre, koreográfusokra és díszlet- meg jelmeztervezőkre volt szüksége, hogy bejárhassa a világot. *A Warrenné,* ha zene nél-kül is, de megédesedett mára. Vivie problémája - elfogadni a piszkos üzleten szerzett pénzt vagy saját lábára áll-ni, és kivonulni a megvetett társadalomból - mára mérhetetlenül időszerűt-len lett, hiszen a mai Vivie-k minden vívódás és belharc nélkül hagyják el a családi otthont, megvetik szüleik pénzét, majd hamarosan visszatérnek, hogy ebből a pénzből kezdjék meg a maguk konformizmusát, esetleg szüleik anyagi támogatásával legyenek társadalomreformerek.

Shaw Vivie-je nem annyira Warrenné lánya, mint inkább Shaw-é, de a fogantatásban természetesen Ibsen szomszéd is közreműködött. Vivie inkább tétel, mint ember. Több benne az írói program és vágyálom a valóságnál. Warrenné azonban erőteljes, roppant méretű színpadi alak. Második felvonásbeli éjszakai beszélgetése a XX. századi dráma erős pillanatai közé tartozik még akkor is, ha Shaw 1893-ban írta. És tanúi lehetünk annak a furcsa átalakulásnak, hogy az utóbbi időben Warrennének van igaza Vivie-vel szemben a színpadon. Nem azért, mintha valóban igaza volna, hanem azért, mert sokkal igazabbak, életszerűbbek, meg-szenvedettebbek, drámaibbak az érvei leánya teoretikus moralizálásánál. Meg azért is, mert a Warrenné mesterségét a legritkább esetben veszik elő gondolati megfontolásból. Célja a színháznak többnyire az. hogy egy-egy nagy színész-

nőnek szerepalkalmat kínáljon vele. Így jártunk mi is, amikor Mezei Mária játszotta el, és így jártak a Berliner Ensemble-ban, amikor Gisela May szerepéhségének jóllakatásán kívül semmi más mondanivalójuk nem volt a darab-hal.

Wolfgang Pintzka rendezte az elő-adást. Ennek egyetlen sajátossága, hogy szecessziós elemekből szerveződött össze a színpad. A vidéki Warren-nyaraló üdezöld, faltól falig buklészőnyeg, nyomott mintás, hepehupás dombként ki-képzett talaján áll. Alacsony deszkakerítés veszi körül. A szőnyegbuckákon állni, közlekedni meglehetősen nehéz színészi feladat. Különösen akkor, ha közben könnyedén kellene elősziporkázni Shaw szellemességeit. A színészek adaptációs képességére jellemző (és természetesen Pintzka rendezői képességei-re is), hogy senki sem hederít a díszlet különleges kívánságaira, vagyis nem figyelnek a színészek a drámai tér meg-szervezett körülményeire. Mintha ott sem volnának a buckák, mintha nem volna lejtő, emelkedő: sétapálca-forgató, kesztyűhúzogató „általános" színjátszás folyik a színpadon. Nem küzdenek meg a különleges helyzettel, hanem sablonokkal hidalják át a színészi kényelmetlenséget.

Mind kiállításban, mind rendezésben, mind pedig ami a színészi erőket illeti: siralmas eredmény *a Warrenné mestersége* a Berliner Ensemble-ban. Nem egy hajdan dicső szépasszony leromlottságával találjuk szemközt magunkat, ha-nem üszkös művészeti romokkal. S még csak ki sem lehet venni a romokból, milyen lehetett egykor itt az élet.

Végül is le kell számolnunk azzal, hogy a Berliner Ensemble-ra, mint intézményre tekintsünk. Innen nem remélhetünk több példaadást és újabb tanítást. Ez a színház 1949-es alapítása óta a világ nagy részét megtanította másféleképpen játszani színházat. Bármennyire szomorú is ez: szükségszerű. Brecht színháza betöltötte történelmi hivatását, mint Antoine, Brahm, Sztanyiszlavszkij vagy akár Reinhardt színháza. Nem járnánk el Brecht szellemében - és hűtlenek lennénk önmagunkhoz is -, ha siránkoznánk egy nagy, korszakkijelölő színház elsüllyedésén, és megkísérelnénk kegyeletből életre hazudni azt.

Beszéljünk Gisela Mayról, aki önálló estet bonyolít le szellemes tehetségével a hatszemélyes Shaw-darabban.

Gisela May hírnevét elsősorban elő-adóművészként szerezte, nem pedig szí-nésznőként, ami egyáltalában nem jelenti azt, hogy kisebb színésznő volna, mint sanzonett.

Nem túlcifrázott jelenség az ő War-rennéje. Egyszerűen, de finoman öltözik, amennyire ezt a rossz jelmezek *szándékából* sejteni lehet. May azok közé a jelentős színészek közé tartozik, akik Sztanyiszlavszkij módszereit akkor is használják, amikor Sztanyiszlavszkij és módszere éppen nincsen divatban, és nem szokás hivatkozni rá. A módszer ugyanis nem gyorsan évülő gyakorlati elmélet, hanem nagy színészek tapasztalataiból lepárolt következtetések rend-szere. Sok minden megváltoztatandó belőle, de az alapgondolatoknál érdem-legesebbet azóta sem foglalt senki össze átfogó rendszerré, és még azt is hozzátehetjük, hogy a módszer ellenzői mind-máig elfelejtették megcáfolni a kifogásolt rendszert. Ennyi bevezetés azért szükséges, mert egy *általában* eljátszott darab szereplőgárdája közepén Gisela May az egyetlen, aki igazi életet jelenít meg a színpadon. Belépései hangsúlyosak. Mégsem primadonnaérkezések. Tudni lehet mindig: *honnan* jött, mi történt vele *mielőtt* színre lépett volna ... nem is a színpadra lép be, hanem a kert-be, a nyaraló nappali szobájába vagy leánya londoni irodájának helyiségébe.

Ez volna a mesterségbeli rész.

May hangja elragadó. Mélyen zengő, rekedtes zöngéjű, sok árnyalatot is-merő hang. A szubrettszerepek kemény iskoláján és a sanzonéneklés fegyelmező rendszerességén keresztülhaladva vált hangja ilyen váltani késszé, és a Deutsches Theater klasszikus iskolájában művelődött ki tökéletessé, tisztává és minden helyzetben érthetővé.

May Warrennéje bizonyos tartózkodó merevséggel foglal helyet nyaralójában. Szinte trónol, királynősködik kicsiny társasága fölött. Természetesen az angol illem határain belül zsarnokoskodik fe-lettük. Mindenkihez más és más hangja van. Sir George Croftsszal szemben mindannyiszor a közönséges teremtés tör ki belőle. De amint leányára pillant: valamiféle édes boldogság ömlik szét vonásain és megszelídül. Eredeti hangja, mondhatnánk így is: a szerep alaphang-ja (ezzel szólítja meg Croftsot, és különösen akkor őszinte, amikor Gardner tiszteletesben fölismeri régi barátját) mélyen búg. Leányához beszélő, társa-ságilag frizírozott társalgási hangja lé-nyegesen magasabb fekvésű, keményebb és hidegebb. A nagy éjszakai jelenetben tetten érhetjük May beszédművészetében azt, *hogy a* hanggal való bánás mindig a drámai jellemből és a helyzetekből fakad, nem pedig önmagáért való színészeti bravúr. May mind följebb emeli hangját - annál halkabban szól. Amint dühében kiabálni kezd: egészen elhalkul. Mert nem hang-erővel, hanem a szenvedély erejével be-szél. Ez a Warrenné - mindannyian meg vagyunk róla győződve - nagyszerűen tud pörlekedni emelt hangon, és ha kinyitná a száját: a falak is megrepednének hangja erejétől. De ez a hangerő inkább múltjára jellemző. A mai Warrenné rendszerint halkságával, visszafojtott indulataival és fegyelmezett, kordában tartott dühkitöréseivel kíván hatást elérni. Ennek a felfogásnak megfelelően May a kiegészítő játékokban sem hangsúlyozza egykori mes-terségét. Ami igazán közönséges benne, az csupán szemének és mozgékony szájának reagálása, amint például tekintete fölcsillan Ered láttán, és végigvonul rajta szemével, körülgyalogolják szakértő pillantásai a fiút, mintegy föl-mérve a benne rejtező és kibontásra váró férfiúi képességeket. Egyetlen igazán közönséges pillanata van csak játékának, amikor a vacsorától kijönnek és Warrenné négyszemközt marad Croftsszal: ekkor önfeledten piszkálja ki a húsdarabkákat fogai közül a körmével. Azután ismét visszazökken angol lady-és anyaszerepébe.

II. Eduard angol király élete

Brechték 1948-ban tértek haza Svájcon és Csehszlovákián át Németországba. Az NDK kormányának megbízásából megalakították a Berliner Ensemble-t. Ennek első bemutatója (1949. január 11-én) a Deutsches Theater színpadán, Brecht és Erich Engel rendezésében *a Kurázsi mama és gyermekei* volt. A Berliner Ensemble 1954-ig a Deutsches Theaterben működött, amíg újjáépült a schiffbauerdammi színház épülete - ahol annak idején *a Koldusopera* legendás, 1928-as premierje tartatott - és a mai napig itt dolgozik a színház 296 tagú együttese (ebből 60 színész). Brecht 1956-ban bekövetkezett halála után a színház előtti teret Bertolt Brecht térre keresztelték át. Mint a Berliner Ensemble franciaországi vendégszereplésére készült műsorfüzet tudósít róla: 1949-1972 között 46 darabot mutattak be, ebből húszat Brecht írt. A színház

Ibsen Vadkacsája a

Berlini Volksbühnében

(Pisarek felv.)

igazgatónője, a legendás nagy színész-nő, Brecht özvegye - aki *a Kurázsi mama* szerepét tizenkét éven át 405 alkalommal játszotta el - Helene Weigel, 1971. április 3-án lépett utoljára színre a franciaországi Nanterre Théâtre des Amandiers-jének színpadán, a Gorkij-regényből készült Az *anya* címszerepében. Egy hónap és három nap múlva meghalt. Azóta Ruth Berghaus igazgatja a Berliner Ensemble-t. Berghaus, Paul Dessau zeneszerző feleségeként, úgyszólván a Brecht-család tagja, és ebben az értelemben a Berliner Ensemble Brecht-színházából a Brecht-család színháza lett. Brecht veje, a kitűnő Eckehardt Schall és felesége, a meglehetősen körülhatárolt színészi képességű Barbara Berg, Brecht leánya (aki olyan szerepeket mondhatott korábban magáénak, mint Az anyában egy szolgálólány vagy *A kommün* napjaiban egy pigalle-i lány) most első alkalommal jelentkeztek rendezőként. Marlowe tragédiája nyomán Brecht és Feuchtwanger átdolgozását vitték színre, folytatva a színháznak azt az emlékszínházi jellegét, amely már a múlt évadban műsorra tűzette *A nagy-városok sűrűjében* című korai Brecht-drámát. (Tegyük még hozzá, hogy a harmadik Brecht-nemzedék is jelentkezett már, az iskolás korú Brecht-unoka, a Schall-pár gyermeke is színre lépett Wedekind *Tavasz ébredésének* egyik gyerekszereplőjeként.)

Ez év június i8-án tartották meg a *II. Eduard angol király élete* premierjét. Beszámolónk az utolsó főpróba alapján történik.

Miután már Karl von Appen sincsen a színház tagjai között, Andreas Reinhardt tervezte a díszleteket (s a jelmezeket Christine Stromberg). A színpad-kép legfontosabb eleme a fehér körfüggöny. Ennél hosszabban szükséges elidőzni, mivel a berlini színházak elő-adásainak többségére jellemző a fehér horizontfüggöny, némelyest a 'brechti szcenírozási elvek szóródó kihatásaként. Olyan berlini színházi védj egynek érződik ez a fehér háttérfüggöny, mint a prágai színházaknál az E. F. Burián utáni fekete háttérfüggöny alkalmazása. Még annak idején, főiskolás koromban egy prágai kirándulásom alkalmával Burián magyarázta el nekem a fekete körfüggöny rendeltetését: a szűk szín-padi helyiségek, színpadterek kitágítására találták ki a fekete hátteret. Ez mélységet kínált a színpadnak. Azzal a szemkáprázató ügyes csalással látta el a teret, hogy a végtelenbe tágítható. A prágai kis színházakat pincékből, alagsori helyiségekből, mozitermekből és üzlet- vagy raktárhelyiségekből alakították át színházzá, s ha fehér hátteret alkalmaztak volna, kellemetlen hatást keltenek: a néző úgy érzi, hogy ránehezedik a színpadkép, szinte az arcába tolódik a színpad. Eredetileg tehát nagyon is gyakorlati rendeltetése volt a mindent puha feketeséggel körülölelő rundhorizontnak, csak később vált modorosan alkalmazott fogássá.

A tágas berlini színpadokon azonban bízvást alkalmazhatnak fehér függönyt háttérlezárásul. Elbírja a színpad mélysége. S amíg a fekete körfüggöny arra kényszeríti a rendezőt, *hogy* a világítás fogásaival szeletekre szabdalja a játékteret, csakis kísérő fények apróra tördelő alkalmazásával a főszereplők fejét, arcát emelje ki a puha és határtalan sötétségből, addig a fehér körfüggöny azzal az előnnyel jár együtt, hogy nagyszerűen világítható a színész. (Tud-nak is világítani. Van is mivel világítaniuk. Ez a kettő mindig összefügg. Ahol nem tudnak világítani, ott nincs is szükség lámpaparkra. És ahol elsorvadt vagy nem fejlődött ki a világítási rendszer, ott sosem tanulnak meg világítani. S mert nem tanulnak meg, nincs is szükségük kifejleszteni, új felszere-léseket vásárolni.)

De nemcsak a telibe világítás ragyogó és árnyéktalan hatásait eredményezi a világos háttér, hanem erőteljesen ki-emeli a színész alakját és játékát. Fontossá teszi a jelmezt, annak minden jellemző részletével együtt. Plasztikusságot kölcsönöz a háttér a színészi játéknak.

A Marlowe-dráma díszlete középkori miniatúrák rövidülését és hamis perspektíváját utánozza, játékos ábrázolással. A nyitott, fehér hátterű színpadtérben rekonstruált Globe-szerkezet lát-ható. Az erőteljesen döntött felső szín-pad fekete-fehér kockákkal kiképzett, ezen hever a megholt király teste, szem-fényvesztő rövidülésben. A jelmezek is az iniciálék tompa, megfakult színeit viselik, még ha a ruhák túlságosan új-nak tetszenek is. Valójában nem is ruhák, hanem hangsúlyozottan újdonat-új színpadi jelmezek, némi operai fel-hanggal.

Schall és Berg rendezésének legértékesebb vonása, hogy a színészre építi az előadást. A színészi játékon át kívánja kifejezni a rendezés önmagát. Éppen azzal a színházi eszközzel - jólle het: a legfontosabb színházi elemmel -, amelyik az utóbbi évtizedben mintha háttérbe szorult volna. A rendezők világszerte kellemetlen és nehézkes, szükségszerű kényelmetlenségnek tartják a színészt. Schall rendezésében keményen kidolgozott pantomimháló fogja össze expresszívvé a játékot. Még a hang is pantomimikus plaszticitású előírásokat kap. Nem információs, nem közlő értéke van a beszélt hangnak, hanem merőben drámai erejű kifejező értéke. Az idegborzoló hatású hangváltásokban nem nehéz fölismerni Eckehardt Schall színészi sajátosságait, végletekig feszített „brechti" stílusát. Schall szinte laboratóriumi megtestesítője annak az iskolának, ami a Berliner Ensemble-t híressé és hírhedtté tette. Schall talán a legbrechtibb a Brecht-színészek között. Hiánytalanul valósította meg a *Corio*lanusban és *az Arturo Uiban* is Brecht színészetelméleti elképzeléseit.

Páratlan technikájú színész. Beszédmodorára a túlropogtatott r hangzók nyomják rá a bélyeget. Kemény és pattogó a beszéde. Kristályos. Minden esetlegesség nélküli. Időről időre fölfokozódik dikciója: ilyenkor fölemeli hangját is; erős torokhangokat hallat: már-már kaffogás, hörgés és az eszeveszett düh horkantásai ezek. De hogy mennyire csupán a hűvösen átgondolt és higgadtan megvalósított technika szülöttei, és agyát mennyire nem borítja el semmi-féle romantikus indulat: váratlan-hirtelen leejti hangját, és egyszerűen, lágyan, halkan mond valamit - s ez a halk közlés ily módon még veszedelmesebbnek, még fenyegetőbbnek 'hat.

Schall stílusa - ez a helyenként a paroxizmusig növekvő, majd suttogásig lehanyatló hullámzás, amely mozgására ugyanígy érvényes -, ez az átgondolt, megtervezett és tökéletesen kivitelezett stílus Brecht legeszményibb elképzeléseinek felel meg. Vagyis megvalósítása annak a színészideálnak, amit először Diderot tűzött ki *a Paradoxonban.* Diderot állította fel elsőként azt a követelményt, hogy a színész ne ússzék el az indulatainak habjaiban: csak ábrázolója, de ne átélője legyen a szenvedélyeknek. Eckehardt Schall *egy* pillanatra sem azonosul a figurával, tehát nem búvik bele Coriolanus bőrébe, mindössze arra vállalkozik, hogy a legteljesebb módon fölmutassa a közönségnek Coriolanus külső és belső tulajdonságait.

Mozgása ebben a szerepben elképesztő

fegyelmezettségű pantomim. Végig, az egész előadásban, stilizáltan mozog. Olyan lazán és puhán, mintha nem is az izmai, hanem a lélegzete mozgatná. Van valami puhán macskaszerű ebben a mozgásban, de semmi esetre sem férfiatlan ez az állatoktól ellesett testmozgás, erőteljesen puha - talán így jellemezhetnők. Kiművelt teste szemmel láthatóan állandó tréningben van, s minden moccanása tele dinamikával. A legnehezebb gyakorlatokat is macskakönnyedséggel végzi el. Felmászik egy ötméteres létrán a volszkuszok őrhelyére, de vigyáz, hogy ez a létrán mászás esztétikus maradjon. (Nyújtott láb, az emelkedettségig stilizáltan szép pantomim.)

Figuraépítésének mérnöki precizitása, az elgondolás kiesztergáltan pontos megvalósítása, az alak határozott társadalmi helyzetének és hátterének megteremtése és jellemző vonásainak meg-szűrt, csak jelzésekből, legkarakterisztikusabb vonásait fölvillantó, kritikus, kívülről való ábrázolása a modern szín-játszás fő követelményeit mutatja meg Coriolanus szerepében, professzori szinten. Az indulatokat, szenvedélyeket, érzelmek hullámzását a megtévesztő hűségig reprodukálja (de nem átéli!): s a nézőnek mégis úgy tetszik, hogy valóban át is éli őket. Hűvös fejjel irányítja az indulatokat, művészi formába öntve tartja tudatának ellenőrzése alatt a legszélsőségesebb szenvedélyt is.

S ha ennek a mesterszínésznek páratlan teljesítménye a modern színjátszás modelljének tűnik, mégis kétséget ébreszt afelől, hogy ez volna-e a mai szín-játszás egyedül járható útja. Kérdéses ugyanis, ha kevésbé tökéletes technikájú színész végzi a hűvös gyakorlatokat, ha kevesebb tehetséggel és szuggesztivitással tolmácsolja valaki a színpadi alakot, vajon nem lehangoló-e a néző számára az illusztrációnak az a mesteri foka, amellyel a figurák vonásait szél-jegyzetszerűen közli.

Schall jéghideg átgondoltsága, biztonsága, mesterszínészi tökéletessége kárpótol a véresebb és rögtönzöttebb szólózásokért, de vajon elérheti-e a virtuóz hibátlanságnak ezt a fokát kevésbé tehetséges színész is? Hiszen a Berliner Ensemble társulata sem áll csupa nagy-szerű színészből.

E tíz évvel ezelőtti kételkedő kérdésre most válaszol *az* Eduard-előadás. Ebben Schall, a rendező Schall, a színész gyakorlatát és tapasztalatait igyekszik átültetni rendezettjeibe. Önmaga híres mozgás- és hangkészletét használ-ja alapanyagul, hogy ezekből növessze ki az előadás színészi közegét. Mégis, szemmel láthatóan és füllel hallhatóan nincs itt már meg a régi fegyelem és elszánt céltudatosság. Leginkább azonban a Berliner Ensemble-ból hiányoz-nak azok a nagy színészek - például Wolf Kaiser akik élettel és művészi igazsággal töltötték meg a laboratóriumilag kigondoltakat.

A Gavestont játszó színész (Wolfgang Arnst), midőn a király haláláról levélből értesül: éneklő hangokat hallat tettetett fájdalmában. Öröm és a kihallgatástól rettegő lesújtottság mímelésébe belekeveredik kitartott játékidejű artikulációs áriájában a részvétnyilvánítás próbálgatása. Sikoly és ének között csúszkál a hangja. Trillázva-skálázva próbálja szájára a legmegfelelőbb gyász-hangot. Ez a pontosan, de kevés lélek-kel és még kevesebb művészi invencióval megvalósított rendezői utasítás jelzésszerűen idézi föl a régi fénykort.

A pantomimban ábrázolt csatajelenetek pedig a *Coriolanus* hadibetéteinek remekléseit igyekeznek megidézni. Egy katona láncra kötött buzogányt csóvál szélsebesen a feje fölött, és azzal vág rendet magának a támadók sorfalában. Amikor eltalálja az egyik ellenséges katonát: annak a nyílt színen leszakad a feje, és messzire gurul a színpadon. Íjászok sorakoznak föl jobb elöl, és megcélozzák a bal hátsó járás felé menekülőket: amikor a nyílvesszők elrepülnek, elképedten vesszük tudomásul az eddig csupán filmen látható hatást: a nyílvesszők beleállnak az ellenséges hátakba, és leterítik a földre a katonaságot. Hasonló színpadi hatások közé tartozik az összeesküvők nyílt színi föl-akasztása is. Megannyi bő képzeletű és erőteljesen megvalósított színpadi mutatvány ... mégis, ha visszaemlékezünk *a Coriolanus* feszes pantomimcsapataira, a hisztériás katonai szavalókórusokra, a távol-keleti színház mozgásait idéző finom stilizációra: kevesebb erőt, kevesebb kifejezést és drámaiságot találunk ezekben a látványosságokban.

S hiába vetítik a színpad bal felső sarkában a táblára a jelenetek időpontjáról és színhelyéről beszámoló föliratokat: csupán az emblémák és a meg-oldások brechtiek, de nem az előadás szelleme.

(Folytatása következik)

MIHÁLYI GÁBOR

Shakespeare hétköznap

Londoni színházi levél

Brook még egyszer

Hol ne játszanák non-stop szériában Shakespeare darabjait, ha nem a hazájában? Így természetesen nem várható, hogy egymás sarkát érjék a csodálatosabbnál csodálatosabb Shakespeare-előadások. „Angliában sem akad minden nap olyan nagyszerű előadás, mint amilyen a Peter Brook rendezte *Szentivánéji álom* volt" - magyarázza nekem szín-ház után egy londoni pubban még Budapestről ismert fiatal rendező barátom, *David Godhardt.*

David kultúregyezményes cseregyerekként több mint egy évet töltött Budapesten, oly jól érezve magát, hogy a lehetőségek végső határáig hosszabbítgatta ösztöndíját. Magyarországi tartózkodásának - mint meséli - legszebb időszaka az a hét volt, amelyet a Brook rendezte *Szentivánéji* álommal világot járó és éppen nálunk vendégszereplő együttessel tölthetett. A túra végeztével az együttes feloszlott, s mint David mondja, még azok a színészek, akik a Royal Shakespeare Companynál maradtak, is úgy érzik, mintha egy gyönyörű „álomból" ébredtek volna, amelyben egy értelmes célért működő közösség tagjai lehettek, egy olyan közösségé, amelyen belül maximálisan érvényre juttathatták minden emberi törekvésüket, művészi készségüket. „Emlékezz vissza, milyen nagyszerű volt Alan Howard Oberon szerepében, s milyen középszerű most Peter Barnes új darabjában" - magyarázza nekem David. „Sok kitűnő rendező akad Angliában - összegezi talán egy kicsit elfogult véleményét -, de Brookhoz egyik sem mérhető. S még Brook is mintha 'hátat fordított volna a színháznak, legalábbis annak, amit mi színháznak nevezünk."

Valóban: májusi tíznapos angliai tartózkodásom során jó és még jobb előadásokat láthattam, de egy sem szolgált ahhoz fogható élménnyel, mint annak idején *a Szentivánéji álom* volt.

Brookkal a mozivásznon találkoztam újra. Észak-London egy kis művészmozijában, ahol az ő Lear-filmjét vetítették.

Brook nem a színpadi előadást filmesítette meg, hanem a film követelményeihez, lehetőségeihez igazodva fekete-fehérben újra megrendezte a tragédiát. A színpadkép hófehér ürességét a filmen Grönland végtelenül sík, kopár, mocsaras, havas tájának látványa helyettesíti - igazi várakat, igazi lovakat, szekereket, igazi vihart látunk (vagy legalábbis vélünk látni, hála a filmtechnika trükkjeinek). Tulajdonképpen rendkívül érdekes figyelni, milyennek is képzeli Brook Lear király Angliáját. A hófödte síkságon álló földszintes kis várakat alacsony kőfal keríti, a belső épületek szegényes kő- és fatákolmányok. A sáros, trágyalében tocsogó belső udvar, a beszáguldó lovasok elől elrebbenő tyúkok, az istállók, az ormótlan, nehéz fabútorok ősi törzsi-paraszti világba vezetnek vissza. Primitív az előkelőek öltözete is, állati bőrökből varrt nehéz, parasztos bundákat, subákat, bekecseket viselnek. (Az elegáns, testhez simuló bőrruhák az RSC kosztümtárában maradtak! Meg is fagytak volna bennük a hideg grönlandi télben!) Az öreg Lear egy múzeumból kölcsönzött tömör fa-kerekű, fedett batárban utazik egyik lányától a másikig, révült átkozódásainak egy részét ebben a szekérben üvölti az égnek. A címszerepet játszó Paul Scofield kivételével, úgy hiszem, a színészek sem azonosak, s bár alakításuk hibátlan, annyira elhalványulnak Scofield árnyékában, hogy nem is igyekeztem a nevüket megjegyezni. A filmen Scofield is más volt, mint a színpadon. Maszkja, szakálla Hemingwayre emlékeztetett, a testét borító, földig érő nehéz szőrmebunda még tovább fokozta medvejellegét. A mondanivaló hangsúlyai is eltolódtak. Az utolsó kockák Lear halálát mutatják, Scofield egy teljes közeli kép-ben lassan, méltóságteljesen hanyatlik hátra, mintha egy hatalmas tölgyet vágtak volna ki. Annak idején úgy láttuk, *hogy* Brook Beckett és a „kegyetlen színház" világát, szemléletét vetíti vissza a maga *Lear királyába.* A film nekem Hemingway utolsó nagyszerű kis-regényét, *Az öreg halász és a tengert* juttatta eszembe.

Igaz, a filmrendező Brook nem képes felvenni a versenyt a színházi rendező Brookkal. Ezt egyes-egyedül azzal magyarázhatjuk, hogy a színpadi változat a maga nemében zseniálisan újszerű volt - szövegértelmezésben és színpadi látványban, a vizuális elemek önmagukban is gazdag formai mondanivaló hordozói voltak, visszautaltak a színház évezredes előtörténetére. A filmváltozat viszont minden kiválósága ellenére sem múlta felül a korábbi, sikerült Shakespeare-filmeket - csak *egy* a sikerült Shakespeare-filmek közül. Igaz, közeli, félközeli, távoli és minden egyéb lehetséges beállításban megörökít egy színházi remeklést, Paul Scofield megrázó, egyedülálló Lear királyát. S ami talán ennél is lényegesebb, a maga képi teljességében őrzi meg az utókor számára Brook sajátos Lear-értelmezését, Lear világáról alkotott elképzelését. Ez sem kis eredmény.

Shakespeare Stratfordban

A Királyi Shakespeare Társulat Stratfordba kihelyezett csoportja John Barton rendező vezérletével az idei év első felében három Shakespeare-darabot ját-szik; az újonnan bemutatott *János királyt,* a tavalyi évadból áthozott II. *Richárdot* és az Angliában is ritkán műsorra tűzött *Cymbeline-t.* Ebből nekem az első kettőhöz sikerült jegyet kapnom, *a Cymbeline-t* csak most, június elején mutatták be (s ha hinni lehet az Observer kritikusának, igen mérsékelt sikerrel). Az azonos rendező személye is jelzi (meg az elegáns műsorfüzetek is utalnak rá), hogy a három produkció közt belső tartalmi-művészi összefüggést kell keresnünk - ahogy ez már hagyománnyá vált Stratfordban. Így volt ez a korábbi stratfordi sorozatokban is: az emlékezetes *Rózsák háborújának* nevezett királydrámaciklusban és legutóbb az úgynevezett „római ciklusban".

Az idén műsorra tűzött 'három dráma közötti kapcsolat ezúttal nem olyan magától értetődő, mint volt a korábbi ciklusok esetében, ahol a történelem egymásutánja már eleve egységbe fűzte a darabokat. Most csak a három drámát átható azonos rendezői szemlélet, világlátás teremt összefüggést - John Barton keserű, kiábrándult véleménye, ítélete a mai Angliáról, vagy legalábbis a mai Angliát fenyegető veszélyekről, a minden elvet, eszményt cinikusan kiforgató, megtagadó önzésről, haszonlesésről.

„Bolond világ! bolond kötés! bolond királyok!" - így ítél *a János királyban* Faulconbridge Richárd a maga koráról, s Barton nem hagy kétséget afelől, hogy ezt a mai Angliára is érti. Az aktualizálás igénye ugyan kerülni igyekszik a közvetlenül lefordítható utalásokat - bár egy helyütt az elégedetlen „nemesek", a meteorként égbe szálló árakról

panaszkodnak, s egyik-másik finom hallású angol kritikus szerint még Anglia közös piaci tagságának veszélyeire is találni célzásokat az előadásban. Valójában azonban a rendezés az önérdek vezette hatalmi politika működésének modelljét kívánja elénk állítani.

Meglepett, hogy *a János* királyban és később *a II.* Richárdban is mekkora nyomatékot kapott a Shakespeare-től egyébként nem idegen hazafias pátosz, s különösen a nemzeti függetlenség gondolata. Még nem borult, nem is fog Anglia - Kevély hódító lábához borulni ...", nem mondja, hanem olvassa egy nagy, régi fóliánsból híres tirádáját *a János király* végén Faulconbridge Richárd, a dráma rezonőr alakja - de e meglepő rendezői ötlettől e szavak örök igazságszerű kinyilatkoztatásként hatnak. *A II. Richárd* műsorfüzetének mottója pedig az öreg Gaunt Anglia csodálatát zengő szavait idézi:
„E fönség földje,
e Mars székhelye - Ez új Éden, e fél Paradicsom ... e föld, e boldog birtok, Anglia."

Mondanivalója érdekében Barton attól sem riadt vissza, hogy átírja Shakespeare *János királyát,* legalább annyira, mint nálunk átírták Madách *Mózesét.* Az angol rendező a maga *János királyát* két olyan darabból egészítette ki, amelyek annak idején Shakespeare számára is forrásul szolgáltak. S ha ez sem volt elég, Barton a maga mondatait is beleírta a darabba.

A szentségtörést az angol kritikusok - a sajtószemle tanúsága szerint - eléggé eltérően ítélték meg. Volt, aki felháborodott, volt, aki úgy vélte, hogy Bartonnak végül is sikerül épkézláb dara-bot faragnia a nagy Shakespeare-drámáiktól messze elmaradó műből. Viszont mintha egyik színibíráló sem tud-na Dürrenmatt átdolgozásáról, mert nem említik - vagy ami még valószínűbb, akkora szentségtörés, hogy Stratfordban Dürrenmattot játszanak, még gondolatiban sem fészkelheti be magát egy angol kritikus agyába. Holott Barton variánsa, bár okos és modern írás, mégsem versenyezhet Dürrenmatt szellemességével.

A színészi játék lehetőségeit sem igen fejlesztette tovább Barton új változata - a két és fél órányira kihúzott előadásban inkább csak a szerepek hossza nőtt meg. Nekem elsősorban két színész játéka tetszett: Emrys James János király és Hilda Braid Eleonora király-né szerepében. Emrys James János ki-

Shakespeare János királya a Royal Shakespeare Company előadásában. Denis Holmes (Salisbury). Hilda Brand (Elinor) és Emrys James (János király)

rályt súlytalan, inkább kedves vagány-nak mutatja - trónra lépésekor nem túl okos, kövérkés, pirospozsgás, mama kedvence fiatalember, aki a dráma végén, miután tönkretette országát, összeroppan az erejét, képességeit meghaladó terhek súlya alatt. Halálában se nem *gyű*löletes, se nem tragikus figura - inkább csak szánalmas.

Hilda Braid királynéja nagyszájú kofa, aki vállára akasztott bevásárlószatyorral érkezik a francia és az osztrák királlyal folytatandó tárgyalásra. Ami-kor férje, az elhunyt uralkodó végrendeletének bemutatását kérik tőle, kiborítja a szatyor tartalmát a tárgyalóasztalra, s persze nem találja a (talán soha nem volt) iratot az alsóneműk, pamut-gombolyagok, kötőtűk és útielemózsia között.

A János király még egy nagy szerep-lehetőséget kínál, Faulconbridge Richárdét, az okos, cinikus fattyúét. Ezt a rokonszenvünket igénylő szerepet Richard Pasco, a stratfordi társulat egyik nagy ásza alakítja, nem igazán nagy élményt nyújtóan, de kifogástalanul.

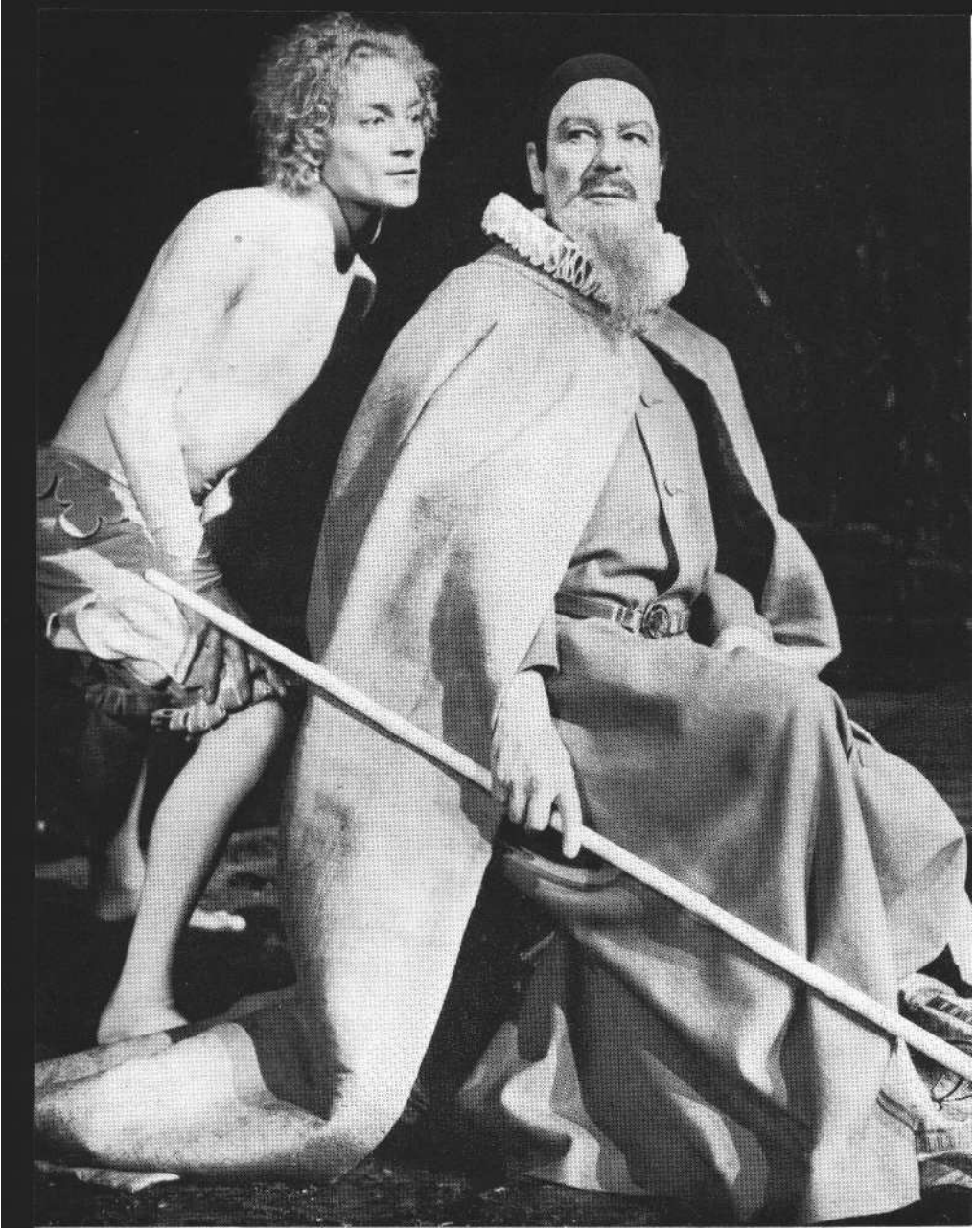
A II. Richárd felújítás. A tavalyi ciklusból került át az idei trilógiába. Gondolom, azért is tartják műsoron, mert a nagy Shakespeare-előadások sorába tartozik - a legtöbbet, a legjobbat nyújtja, ami a Királyi Társulattól csak telik, ha a karmesteri pálcát nem Brook tartja a kezében.

Hogy mi volt előbb - a rendezői elképzelés vagy két egyformán nagyszerű színész, II. Richárd és Bolingbroke szerepére, s ez sugallta a rendezői koncepciót - a kívülálló ezt nem tudhatja. Barton ugyanis felváltva játszatja a két szerepet Ian Richardsonnal és Richard Pascóval. S ez nemcsak szakmai csemege. *A II. Richárd* (és visszamenőleg a *János király)* értelmezése, mondanivalója ugyanis annyira a szerepcsere lehetőségére épül, hogy ennek fontosságát a néző akkor is értékelni tudja, ha csak az egyik előadást látta.

Barton felfogásában felölteni a királyi koronát, az aranypalástot, kézbe venni az uralkodás jelképét, a királyi jogart - ez egy nagy szerep vállalását jelenti, amelynek az egyén alá kell hogy rendelje magát. A rendezésben a személytelenség hangsúlyozására a király még egy arany maszkot is az arca elé tart az egymást követő koronázási ceremóniák során. A művészet síkján ugyan-ilyen párhuzamot von Barton a színész egyénisége és szerepe között. A jó színésznek is fel kell adnia egyéniségét, hogy azonosulhasson szerepével. Viszont az ár, amit az uralkodásért, a szerepért fizetnie kell, a személyiség elvesztése. Így Barton szerepjátszást elemző történelemfilozófiája és színészpedagógiája szerint az játssza jól szerepét, az nő fel hivatásához, aki személyiségét, egyéniségét el tudja tüntetni szerepe mögött.

Nem hiszem, hogy Barton nézeteit egyén és szerep konfliktusáról helyes lenne túlságosan komolyan venni. Megelégedhetünk azzal, hogy Barton gondolata művészileg igen termékeny feszültséget teremt színész és szerepe között, amitől az egész előadás magasfeszültségű árammal telítődik.

Aznap este, amikor Stratfordban jártam - hosszabb szünet után - ismét Ian Richardson alakította II. Richárdot s Pasco az ellenlábasát, Bolingbroke-ot, a későbbi IV. Henriket. A nagy szerep II. Richárdé, s Richardson ragyogásában mindenki eltűnt, még Pasco is. A kritikákból tudom, hogy Pasco Richárd-ja kevésbé csillogott, komorabb, tragikusabb, drámaibb volt. Richardson fel-



Michael Feast mint Ariel és John Gielgud mint Prospero az angol Nemzeti Színház A vihar-előadásában

fogásában a színész került előtérbe, a színész, aki nagy élvezettel játssza a király szerepét, s színész marad a trónjáról lemondó, bukott, börtönbe zárt uralkodó fájdalmas, töviskoszorús krisztusi szerepében is. A játékfelfogás groteszk hangvétele mindvégig megmarad, s ez rendezői szándék is, végül a bukott Richárd töviskoszorú helyett egy üvegét vesztett tükör (amelyben annyi élvezet-tel szemlélte önnön uralkodói fényét) keretét viseli a nyakában.

Bolingbroke szerepében Ian Richardson is elhalványulhatott, a kritikák nem is igen foglalkoznak ezzel a szereppel - hiszen itt a jövendőbeli jó uralkodó színtelen szerepét kell eljátszani, aki fel tudja adni egyéniségét, el tud tűnni szerepe mögött. Az előadás zárókép IV. Henrik megkoronázása - a trónra egy aranypalástot viselő halálfejes bábut emelnek, s a két színész, Richardson és Pasco, maszk nélkül, a trónt jelképező emelvény jobb és bal oldalán áll, így fogadja a közönség tapsait. A műsorfüzetben ugyan azt olvashatjuk, hogy a IV. Henrikké koronázott Bolingbroke jó uralkodó lesz, a zárókép viszont azt sugallja, hogy az uralkodóra végül is a hóhér szerepe hárul. Az előző képek is erre utaltak: a hatalom küszöbére jutva Bolingbroke minden személyes jóindulata ellenére is kénytelen halomra gyilkoltatni politikai ellenfeleit, hogy biztosítsa uralkodását.

Az uralkodás is maskarádé, akár a színház - ezt a gondolatot a rendezés az előadás minden részletében következetesen érvényre juttatja. Mowbray és Bolingbroke lovas párbajt vívnak egymással, Richárd is lovon érkezik haza írországi hadjáratából, lovon vonul be a színre Bolingbroke győztes csapata. A lovak fából vannak, játékbábuk, s ha jól figyeltem meg, a színészek oldalukra erősítve viselik őket. Ennek ellenére a falovak nem keltenek komikus hatást. Színpadi kellék voltuk a helyzetnek megfelelően különféle értelmet kap - az első párbaj jelenetben a falovak egy üres és ostoba ceremónia jelképei, később Richárd uralmának üres teatralitását, s ezzel szemben Bolingbroke növekvő hatalmának fenyegetését hangsúlyozzák.

Es még egy példa a nyíltan vállalt színpadiasságra: a mártírrá vált Richárdot börtönéből egy zsinórpadlásról le-eresztett csigakötél-szerkezet emeli a 'magasba s feszíti meg - nemcsak jelképesen.

A díszlet, John Napier munkája (kiindulásában azonos *a János* királyban és *a II.* Richárdban), *a* stratfordi hagyományoknak megfelelően nem alkalmaz kulisszákat. Háromoldalt elhúzható sötétkék függöny határolja a játékteret, a tetőt egy ezüstre festett égitestekkel díszített, hatalmas keretbe foglalt, ugyancsak sötétkékben tartott kereszt zárja le, amely a nézők felé lejtő padlózattal ellentétben kifelé emelkedik. Az üres színpad közepén egy lépcsőzetes emelvény áll, ez jelképezi a trónt. Az emelvényt néha kihúzzák a színpadról, hogy a helyszínnek megfelelő egy-két bútordarabbal helyettesítsék. Gaunt otthonát egy nagy faláda és egy hordágyféle jelzi, York herceg kertjének bemutatására két, kis ládában hozott művirágot tesznek le a színpad két szélére. A színészek dísztelen, barna Erzsébet-kori ruhában jönnek be az előadás kezdetén a színpadra, s erre öltenek fel rangjuk hoz, a helyzethez illően egy palástot, vértet, koronát. Itt még a jelmez is jelzett.

A díszletet, a jelmezt (ezt is Napier jegyzi) azért ismertettem ilyen részletességgel, mert azt tapasztaltam, hogy a Nemzeti Színház új Shakespeare-előadásában a vászon, kulisszák, jelmezek újra visszanyerték régi rangjukat, s úgy láttam, hogy ez a változás többet fejez ki puszta külsőségnél.

A vihar az angol Nemzeti Színházban

A Nemzeti Színház még nem költözött át új otthonába, amely (legalábbis kívülről nézve) elkészült. Ugyanolyan beton-bunker jellegű épület, mint a mellette levő Hayward Galéria. Nekem nem nagyon tetszett, az angol színészek, mint hírlik, mauzóleumnak csúfolják. Viszont belső berendezése - ugyanezen források szerint - minden igényt ki fog elégíteni. Ismeretes, Peter Hall személyében új vezető is került a Nemzeti Színház élé-re. Az új igazgató bemutatkozásul *A vi-*

hart választotta, s így rendezése programadó jelentőséget is nyert.

Az első meglepetést az okozta, hogy amint felment a függöny (már ez is meglepetés, hogy volt függöny! - mert Stratfordban nem volt!), szabályosan bedészletezett színpad tárul elénk. Meglepetés ez azért is, mert Peter Hall, aki az RSC-től jött át a Nemzeti Színházba, úgy látszik, nem korábbi műhelyének rendezői hagyományait folytatja. Bár a változás jeleit az Aldwychban, az RSC londoni otthonában is észleltem, ahol az említett Peter Barnes kosztümös darabját láttam az új főnök, Terry Hands szembetűnően barokkos, látványos rendezésében.

A változás lényege - úgy vélem -, hogy a mai angol színházak már nem az Erzsébet-korhoz, hanem Shakespeare késői periódusának idejéhez, a Jakab-korhoz fordulnak vissza. A hagyomány követéséhen a reneszánszt felváltotta a barokk. Ezt nemcsak a Shakespeare-darabok rendezésében tapasztaltam, hanem mai angol darabok színpadra állításában is. Sőt, jellemző ez a látásmód né-hány ma sikeres drámaíróra is, mint Peter Barnes vagy Edward Bond.

A Jakab-kor angol színháza számos színpadtechnikai újítást vezetett be. Fedett színháztermekben játszottak, mesterséges világítás mellett. Egyre nagyobb szerephez jutott a színpadi masinéria, a kulisszák, süllyesztők, a zsinórpadlásról leeresztett díszletek, újra divatba jöttek a maszkok, maskaráták. Inigo Jones volt e kor híres díszlet- és jelmez-tervezője, s A *viharról* írva a kritika minduntalan meg is említi a nevét.

Az első kép Alonso viharba jutott hajója. Szabályos hajóorr mered elénk, vitorlával, amelyet megpróbálnak bevon-ni, árboccal, amely a vihar tetőpontján lezuhan, kabinlejáróval, amelynek fel-csapható fedele alól rémülten tekinget-nek ki az utasok. Az elemek természet-hű üvöltésében alig érteni az ugyancsak kiabáló színészeket. Recsegés-ropogás - sötét -, eltűnik a hajó, s a következő képben Prosperót, azaz John Gielgudot látjuk földig érő varázslóköpenyében, kerek, fehér, fodros gallérral a nyaka körül - mintha csak egy Van Dyck-portréból lépett volna ki. Prospero szigetén vagyunk, baloldalt a száműzött király sziklabarlang otthonával. A díszletek azonban a legkevésbé sem törekszenek naturalista természethűségre, sőt hangsúlyozzák kulisszajellegüket. A sziklafalakat vízszintesen párhuzamos vasrudak támasztják, mint ahogy ezt restaurált régi épületeken, várfalakon látni. Persze, a mára utaló anakronizmus is tudatos. Látunk még egy Tarzan módjára kötélen közlekedő, különféle kosztümökben feltűnő, hol férfi-, hol női hangon meg-szólaló Arielt (ez este a megbetegedett Michael Feast helyett Stephen Williams mutatta be alakváltozó-képességeit). Látunk még Hieronymus Bosch-képekről másolt szörnyeket, akik fejüket a hasukon, nemi szervüket a nyakukon viselik, egy kulisszaszivárványon éneklő Iriszt és Junót, egy amerikai indiánra emlékeztető Calibant és Trinculót, mai cirkuszi bohócruhában.

Az előadás során úgy tűnik, mintha a látvány megrendezése ki is merítette volna Peter Hall képzeletét, újszerű mondanivalót, gondolatot nemigen sikerül felfedezni. Gielgud gyönyörűen szavalja a shakespeare-i sorokat - ellentétben a többiekkel, akik a köznapi beszédhez közelítik szövegüket. Az elő-adásnak egyetlen igazán megrázó momentuma, amikor Prospero leveti varázsköpenyét, a fejét borító fekete sapkát, s ott áll előttünk kevéske hajával, a bugyogónadrágból kilátszó cinegelábaival Sir John Gielgud maga, a törékeny, megfáradt öregember. Megérezzük, hogy vége a varázslatnak. A búcsúzó epilógust már nem Prospero, hanem az idős színész mondja el nekünk, mint a maga búcsúját, s az előadás hirtelen visszamenőleg is értelmet kap. Igaz, nagyon keserűt. Szomorú vallomást a művészet tehetetlenségéről, amely csak a képzelet szigetén tudja megfékez-ni a gonosz erőket. Visszatérve az igazi Milánóba, marad minden a régiben.

Végül is ez a magyarázat: a mai eredetű kiábrándultság, kedvetlenség szólal meg Peter Hall rendezésében, az fordítja az ő és a jelek szerint mások érdeklődését is a Jakab-kor kiábrándult, keserű látványszínházához.

Az angol színház tisztelőjét csak az vigasztalja, hogy tudja, a színház minden komolysága, igazmondása ellenére is játék. Gielgud sem vonul vissza a pályától, új szerepére készül. Igaz, hogy e szerepéhez illően, ennek mintegy folytatásaképpen, a Stratfordba visszavonult, megkeseredett, művészetében csalódott öreg Shakespeare-t alakítja majd Edward Bond új darabjában. S talán a Jakab-kori színház újjáélesztése sem merül ki a látványszínház tobzódásaiban. Talán sarjad ebből is a reménytelenségen túlmutató, korunkhoz szóló fontos

PÓR ANNA

Alvin Ailey Táncegyüttese az Erkel Színházban

Alvin Ailey, az immár világhírű fekete koreográfus, 1931-ben született Texasban néger munkás fiaként. Los Angeles-ben nevelkedett, és jeles amerikai tánc-intézetek sorát járta végig. Táncolt filmen és a Broadwayn is. 1958-ban megalapítja önálló együttesét, az Alvin Ailey City Center Táncszínházat, amely azóta az Egyesült Államok szinte első helyen álló, mindenképpen legnépszerűbb együttese. Ailey nagy ismert iskola vezetője, a Metropolitan Opera vendégkoreográfusa, számos művészi kitüntetés birtokosa. Induláskor célja saját fajtája művészetének kiteljesítése volt, majd később szélesebb távlatokat átfogó, megőrző és újító küldetést vállalt magára: az amerikai modern tánc legjelesebb, már klasszikussá vált műveinek múzeumává teszi együttesét. Birtokba veszi a múltat, hogy rá építse a jövőt.

Csodálattal adózunk e széles látókörű úttörő és összegező humánus koncepció-nak. Még külön hálásak is lehetünk a művelődéstörténeti tanulságaiért; a négy évtizedet átfogó táncalkotások ugyanis hírt adnak a tengerentúli tánc-stílus fejlődésmenetéről is.

Az együttes táncnyelve, előadói stílusa alapvetően két forrásból táplálkozik: az amerikai „modern dance" stílusokból és az amerikai néger tánchagyományokból. A klasszikus balettet csak technikai segédeszköznek tekinti, mint alkotó a balettől elhatárolt expresszionista iskola hívének vallja magát. Ez a görög mezítelenségre, laza kitonra, mezítlábasságra, természetességre apelláló stílus a század eleji, jobbára technikátlan, improvizatív jellegű kezdemények óta, fél évszázad alatt magasrendű, a primitív táncokból is merítő sajátos technikát teremtett. Az együttes négy estén bemutatott tizennégy műve láttán azt mondhatjuk, hogy ezt az amerikai Isadora Duncanhoz és a német „mozgás-művészet"-hez egyaránt kapcsolódó, a század eleje óta hatás és kölcsönhatásban oda-vissza áramló stílust a legjobb műsorszámokban (a korábbi eklektikus és epigon jellegű kísérletek után) csak-ugyan sajátos amerikai táncstílusként ismertük meg.

Jelenet a Kiáltás című balettből. A képen Sara Jarborough (MTI **Fotó - Danis Barnabás** felv.)

Mindez kitűnően megfelel a színes bőrű táncosok ragyogó adottságainak. A gerinc laza hajlékonysága, tág láb-lendületek, hosszan nyújtott arabeszkek, állandóan áramló, lendülő forgások, puha ugrások, földön kúszások, hirtelen magasba szökellések - hogy csak néhány szembetűnő mozgást említsünk - szerenesésen egybevágnak az előadók test-alkatával, spontán expresszionizmusával.

A stílus hőskorából való régi koreográfiák arról is vallanak, kit és mit vállal ősének az alkotó Ailey. Az 1935-ből való *„The kinetic molpai"* címében a görög ősforrást idézi. A mozgás- és kompozíciós stílusban, a zenei szólamok lelkiismeretes pontosságú rajzában viszont a harmincas években virágzó „Hellerau-Laxenburgi" Dalcroze iskolának a weimari proletkulttól is meg-érintett távoli leszármazottját véljük fel-ismerni a nekünk már inkább csak kuriózumot jelentő táncban.

Mélyebben megragadott a húsz évvel későbbről, 1958-ból való koreográfia, José Limonnak, a nemrég elhunyt jeles amerikai mesternek Kodály *Missa bré*visére alkotott tánckompozíciója. A mű számunkra már azért is vonzó, mert 15 évvel Kodály művének keletkezése után megindító intenzitással éli át a zenemű-ben sűrűsödött élményeket, emóciókat. A művet Kodály 1944-ben, a háború utolsó hónapjaiban, a nyilas rémura-lom tombolása közepette („in tempore belli") alkotta, óvóhelyen fejezte be. 1945 elején, Pest felszabadulásakor, az Operaház koncertteremmé alakított ruhatárában volt a bemutatója. A mű ajánlása, „a legkedvesebb hitvesnek és élettársnak", jelzi, hogy felesége elhurcolásától szorongva írta a művet. A pokol mélységéből az új világ hajnalát váró, elgyötört, csüggedő népébe bizakodást öntő férfi vallomását, a kórusban elhangzó „Adj békét" kiáltását visszhangozza a tánc. A sötét színen kibombázott gótikus templom ablaknyílása alatt szorosan egymáshoz lapuló fejkendős asszonyok és tompa színű pulóveres férfiak ide-oda ingó csoportja szorongva kémleli az eget. A közbeeső szó-ló, kettős, hármas és együttes által elő-adott tételek festői csoportozatokban érzékeltetik a golgotát járó emberiség tragikumát, bizakodását. A stílus a német expresszionizmus legjobbjainak (Harald Kreutzberg és talán Kurt Joós) emlékét idézi. A festőművésznek induló Limont valóban hajdan a híres Kreutzberggel való találkozás ösztönözte a táncos pályára. Műve mégis amerikai; áramlóbb, spontánabb, mint a stílus osztrák-német változatai, bár lehet, hogy ez az elő-adók megragadó egyéniségéből is fakad. Emlékezetes marad a szép fekete Sara Jarborough gyászruhás „Crucifixus"-a. Az együttes átélt tánca és a mű megkapó humánuma feledteti a koreográfia időnkénti hosszadalmasságait.

A Carmina Burana koreográfusa, John Butler a mélylélektan és szexuális szenvedélyek világát feltáró irányzat jeles művésze. A középkori profán élet-örömöt megragadó pillanatok, a prológus és epilógus fekete csuhás moralizáló-vezeklő kórusai, szép szerelmi kettősök és szellemes koreográfiai megoldások tanúskodnak tehetségéről. Mégis úgy éreztük, mintha általában adós maradt volna Orff barbár, motorikus ritmikájú, tudatosan triviális népi hangvételével, életszerűségével. Egy-egy villanásban rátalál a középkori vágáns diák-költészet szatirikus hangjára, ilyen a Villon-szerű férfialaknak (meztelen testén egyik lábszárat fedő fél vállra rögzített bő darócnadrág) a társadalmon kívüli lázadó csavargót idéző tánca.

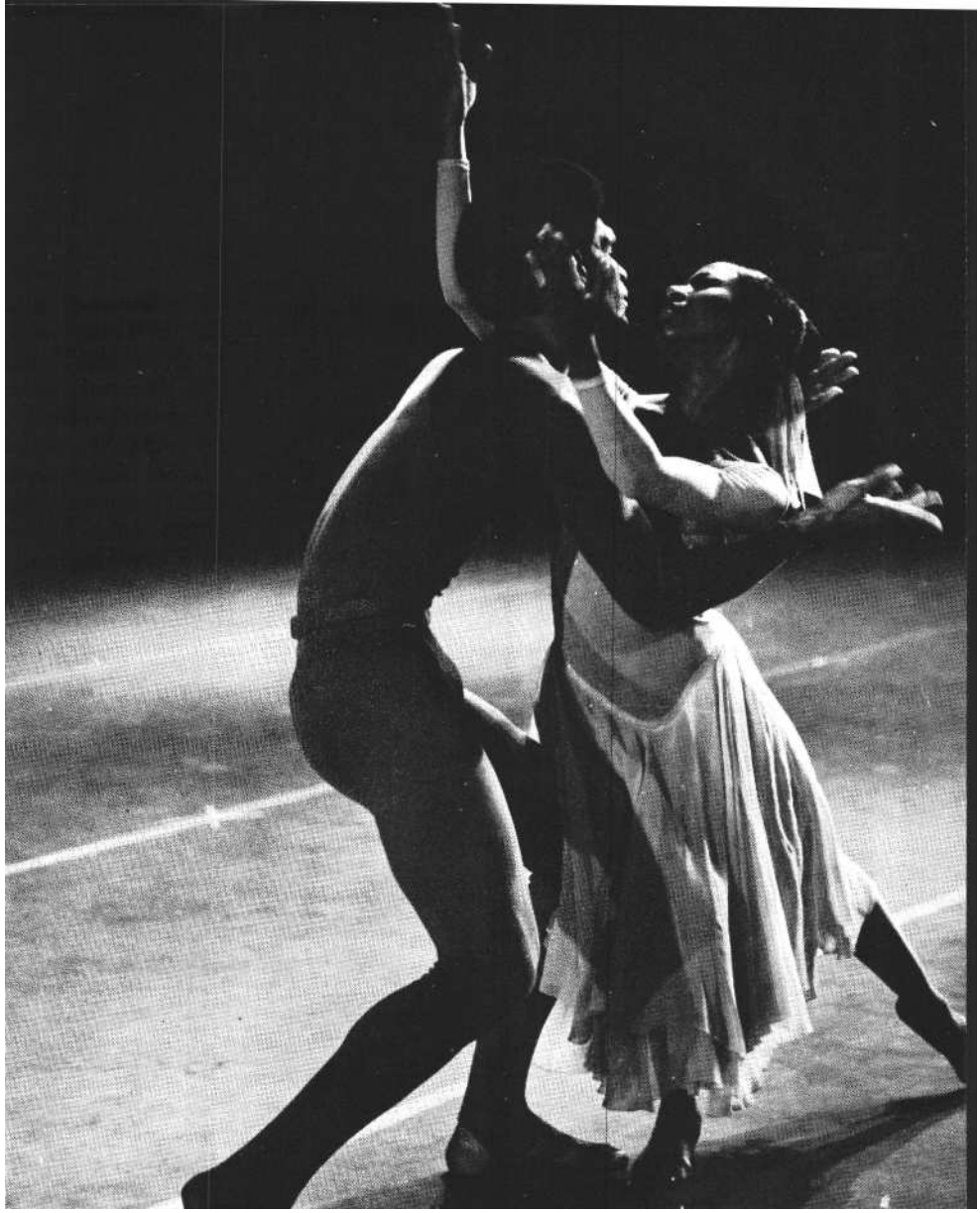
Amikor európai középkorunkhoz nyúlnak, akkor a mi saját hagyományunkról lévén szó, méricskélünk, összehasonlítunk. Amikor vendégeink a sajátosan magukét, az amerikai néger táncot hozzák, akkor nem méricskélünk. Akkor ámulunk! Szűnni nem akaró vas-tapssal fogadta a színház közönsége a *Revelations* (Kinyilatkoztatások) című néger táncszvitet. A spirituálék dús érzelemvilága, a rabszolgaság mélyéről feltörő túlvilági szabadulást váró ekszta-tikus fohászkodások, mérhetetlen bánat és gyötrelem, lázadás és játékos humor, rituális emlékeket idéző szokások és városi társastáncok tobzódó ritmusai váltakoznak mesteri szerkesztésben; a szín-házat szétfeszítő, szavakban leírhatatlan ragyogó előadásban. A hagyomány későbbi változatából merítő *Blues szvit* a népszerű „show"-hatást is kiaknázó képekben idézi fel a mindennapi élet sötét keserveit és gunyoros humorát.

A különböző fajú táncosokból összeforrott kitűnő előadógárdából három néger szólistát, Ailey legegyénibb vallomásainak tolmácsolóit ismertük meg a négy este során. Judith Jamison, Sara Jarborough és Dudley Williams szívbe markoló intenzitással adták elő a szavakban megfogalmazhatatlan *Kiáltás, Várakozások, Szerelmi dalok* című monológokat. Talán *a Kiáltáshoz* írt költői ajánlás, „minden fekete Asszonynak, mindenütt ..." érzékelteti valamelyest a három táncnak mintegy „a fekete Amerika Kiáltása" mottóval jelezhető tartalmát. A porig sújtott, meggyötört ember elemi erejű primitív siratói, zokogása, vágyakozása eksztatikus kitöréseinek drámái ezek a táncok.

A hosszú, vékony Judith Jamison táncában tragikum, pajzán humor és groteszk komikum szinte egyazon primitív spontán intenzitással tör fel. Dudley Williamsnek megindító spirituáléjára emlékszünk: fehér ruhában nyúlánk fekete ember ül a földön, és karjaival, lábaival, minden porcikájával sóvárogva nyújtózik az ég felé. „Kész akarok lenni a halálra ..." Sara Jarborought, a tragikumot, a lágyan olvadó líra költőiségét, a szenvedélyes eksztázis minden árnyalatát kifejező tehetségen túl még a sugárzó szépség és harmónia ritka adományaival árasztotta el a természet. *A* Kiáltásban fekete liliomszál báját megőrizve tudott fehér sáljával padlót sikáló rabszolgává, minden porcikájával zokogó anyává, majd pedig magasba lendülve eksztatikus révületben feloldódó forgószéllé válni.

Ailey műhelyének újabb oldalát, a zenei műveket interpretáló „abszolút táncok" jellegzetes formáit ismertük meg a három műsornyitó táncban. A *pacsirta röpte* Vaugham Williams hegedűversenyének költői szárnyalását, finom érzelmi (talán kissé érzelmes) rezdüléseit, szép, harmonikus, suhanó, lebegő, lendülő mozgásokkal követő poétikus kompozíciója Aileynek. Ennek mintegy ellenpárja *az Áramlások.* című tánc. Miroslav Kabelač 1965-ben írt ütőhangszeres zenéjére komponált mű a modern táncstílus absztrakt-intellektuálisabb vonulatát, a hűvös, geometrikus tisztaságú vonalak és egzotikus ritmusok Aileynek másfajta modern útkeresését jelzik.

A zenét interpretáló táncok szinte klasszikussá tisztult formáját képviselte a két Vivaldi-concertóra komponált *Dance for six.* Joyce Trisler koreográfiája nem nagy hatású sikerszám, finom vonalú muzikális alkotás, amelyben megismerhettük a táncosok mértéktartó, kulturált stílusérzékét is.



A pacsirta felszáll. Alvin Ailey Táncszínháza Budapesten. A képen Sara Jarborough és Clive Thompson (MTI Fotó - Keleti Éva felvétele)

A látottakat összegezve megállapíthatjuk, hogy ha az egyes művek kapcsán utaltunk is nyugat-európai reminiszcenciákra, mégis nyilvánvaló, hogy az amerikai táncstílusnak egy sajátos, a többitől eltérő változatát ismertük meg. Annak a művészetek fejlődésében jól is-mert jelenségnek lehetünk tanúi, hogy ugyanaz a stílus más etnikumban, más társadalmi körülmények között egymástól merőben eltérő változatokat hozhat létre.

Forma és tartalom, mű és előadók tökéletes találkozása a néger koreográfiákban valósult meg. Amit az amerikai táncstílus többi művében megismertünk, az a táncművészet tartalmi és formai kereteit kitágító, táncnyelvét, technikáját és előadói művészetét egyaránt gazdagító, megújító, serkentő, inspiráló törekvés. Ezúttal mégis úgy tűnt, mint-ha a művek tartalmi gazdagságát szép, de talán nem eléggé változatos tánc-nyelv tolmácsolná. Mintha az előadók kifejezőereje, ragyogó táncos készsége több síkú lenne, mint a koreográfiák mozgásanyaga. A művek - egyes kiemelkedő invencióktól eltekintve - összemosódnak a néző emlékezetében. Mintha hiányozna még a gazdaságos szelekció, amely a különféle jellegzetes karaktereket hordozó mozgásokat kiszűri, rendszerbe foglalja. Az egyes szép koreográfiák most szinte sorra felvonultatják előttünk a mozgáskészlet majd-hogy teljes skáláját. Mindazonáltal, vagy talán éppen ezért, nyilvánvaló, hogy e kiforratlanabb, szabadabb amerikai tánc-stílus teljes birtokba vétele felelhetett meg természetszerűleg Ailey messze tekintő missziót betöltő integrációs törekvéseinek, meleg emberséget sugárzó -- méltán világhírű alkotóművészetének.

műhely

SIKLÓS OLGA

A Cinka Panna bemutatójához

Balázs Béla-évfordulók vannak 1974-ben. Kilencven éve, hogy Szegeden megszületett, s negyedszázada, hogy meghalt. Balázs Bélához nem a kegyelet illik, hanem a sürgető parancs: itt az ideje, hogy felfedezzük! Lexikonok, irodalomtörténetek hiányos vagy korrekciókra szoruló információkat adnak ró-la. A kegyeletes megemlékezésnek elismerik korszakalkotó nagyságát, világhírét - általában. Mint filmesztéta vitathatatlan úttörő, jó költő, meséi a költészet birodalmába visznek, regényei, elbeszélései korszakjelzők - de drámáival nem volt sikere. Miért? Milyen drámaíró volt ez a Balázs Béla, aki 1911-ben indult a Nemzeti Színházban *a Doktor Szélpál Margittal* - s írt vagy egy tucat drámát, játszottak ezek közül többet a német és szovjet színpadok is, és *a Kékszakállú herceg vára* világhírű lett - Bartók zenéjével.

Most, hogy a Szegedi Nemzeti Szín-ház műsorára tűzte, beszéljünk a sor-rendben nem utolsónak írt, de utolsó-ként bemutatott *Cinka Panna balladájá*ról. Háromszor találkoztam ezzel a művel. 1948. március 14-én délelőtt ott ültem én is az Operaházban a darab fő-próbáján. Látványos előadás volt. Az-tán a hatvanas évek végén az 1945 utáni magyar drámáról írtam dolgozatot. Döbbenten fedeztem fel a *Cinka Pannát:* ez remekmű, amely kevés dramaturgiai beavatkozással éppen költője szándéka szerinti drámává alakulhat - ha lesz hol azzá alakuljon. És néhány év múlva találkoztam Giricz Mátyással, a Szegedi Nemzeti Színház igazgatójával, aki ugyanezt gondolta a *Cinka Panna* balladájáról, és már akkor készült a bemutatására.

S most nézzük azt, hogy ez elfeledett, könyv alakban ugyan megjelent, de könyvtárakban is alig föllelhető, a maga korában agyonvágott, két előadás után letiltott drámát miért fogadtuk olyan nagy örömmel, és miért készültünk a bemutatójára akkora izgalommal.

Egy színház akkor kerülhet legközelebb közönségéhez, ha van határozott mondanivalója. A színházvezetés számára a munka izgalma, érdekessége ott kezdődik, az a nagy kérdés, hogy meg-találja-e azt a drámát, amellyel a ki-alakított mondanivaló kifejezhető. A drámák sorsa éppen ilyen kétséges: holt betű, míg nem érkezik el ahhoz a szín-házhoz - rendezőhöz, együtteshez, dramaturghoz -, amely felfedezi és érvény-re juttatja 'az *író* mondanivalóját. Pár-keresés ez a javából, s olykor színház, dráma sorsát hosszú-hosszú időre el-döntheti. Balázs Béla most hazaérkezett Szegedre, a Nemzeti Színházba. Mintha a színház utolsó évadjai - Shakespeare-től Déryig és Peter Weisstől Bulgakovig Balázs Béla előkészítését szolgálták volna.

A Cinka Panna balladája ugyanis nagy mű, de •színpadra állítása Kodály Zoltán kifejező, nagyszerű zenéjével - nem tartozik a könnyű feladatok közé. Sőt, bizonyos színpadi hagyományok és gyakorlat nélkül talán kétséges vállalkozás. (Mint ahogy az volt egy más stílusú korszakban, 1948-ban.)

A dráma címe utal műfajára: ballada, Tehát tömör, egyszálú cselekménnyel, keményre kalapált, végletes jellemekkel, nagy hatású drámai fordulatokkal, amelyek nem téveszthetők össze sem romantikával, sem naturalizmussal. Nyelvezete emelt, költői; meséje a történeti valóságot sugallja, mert hiteles erővel szólal meg. De erre a csapdára kell a legjobban vigyázni, mert a balladában *csak* a lényeg történt meg, a sztori aligha. *A Szondi két apródja,* vagy A *walesi bárdok,* vagy a *Cinka Panna* legendája mind mese, melyben csak a lényeg, a belső történés *az igaz.* S ahogyan nem a történész dolga, hanem a költőé, hogy Kőmíves Kelemenné sorsát bogozza, elemezze, Ocskay árulása és Cinka Panna balladája, az anarchista elbukása is csak költői értelemben igaz. A jelen-kor ábrázolása „egy az egyben" - hálátlan és sokszor eredménytelen. Olykor a történelmi hősök és szituációk - külön-külön vagy együtt -, olykor a balladák szimbolikája ad lehetőséget arra, hogy a korra érzékeny író valóságosan a saját korát fejezhesse ki. Balázs Béla számára az Ocskay-legenda arra volt jó, hogy benne megmutassa egy kollektív típusú hős bukását, akit az individualizmus mérge megfertőzött. A cselekmény szövése ebben a drámában igen egyszerű, 'hogy az írónak helye maradjon az emberi viszonyaik sokoldalú bemutatásához. A cselekmény: Ocskay kuruc brigadéros kapitányaival és kurucaival elfoglal egy kastélyt, ahova csellel csalták, de ő nem esett csapdába. A diadalt dallal és vezérükhöz szóló hűségnyilatkozatokkal ünneplik. Csak Ocskay komor, mert a szép grófnő becsapta, és egyik tiszttársa Rákóczi ellen próbálja hangolni. Ocskay konokul hiszi, hogy más útja, mint Rákóczié, nem lehet. S mikor Jávorka kapitány így szól: „Hallgasd meg szómat, Ocskay László ! Mi, a te kapitányaid, esküvel fogadjuk törhetetlenül, hogy téged tűzön, vízen által követünk, minden poklokon keresztül, és csak téged követünk!" - Ocskay keményen esküszik és eskettet: „Bízvást követhettek engem tűzön, vizen által, minden poklokon keresztül. Követhetitek Ocskay Lászlót. Ameddig Ocskay László a mi nagyságos fejedelmünket, Rákóczi Ferencet követi ... Amíg Ocskay László híven követi kurucok zászlaját, magyar szabadságnak lobogóját… De átok fejére, halál szívére Ocskay Lászlónak, ha hitét megszegi, hívségé-ben megtántorodik ... Esküdj nekem kezemre, Jávorka! Egymás kezére esküdjetek, kapitányaim, hogy engemet megöltök, ha pártot ütve, állhatatlanul elhagyom Rákóczi zászlaját. Esküdjetek! Esküvel fogadjátok, hogy álnok áruló-nak bosszúját megálljátok! Esküdjetek, hogy megűzitek, nyugton se hagyjátok, nyárnak hévségében, ősz sűrű ködében űzitek Ocskayt nagy kegyetlen télben, míg rajta nem üttök, kézre nem kapjátok. Esküdjetek, hogy éltemet veszitek, ha Rákóczihoz, a kuruc zászlóhoz való hitemben egyszer megtántorodnék."

Ez a jelenet a drámai expozíció csúcsa, s ez magyarázza legközvetlenebbül az író mondanivalóját, drámai szándékát. Ocskay népszerűsége elsősorban a szegényparasztság körében igen nagy, a parasztgenerálist sokan keresik. S úgy alakul, mintha a nagy szabadságharcban Ocskaynak volna velük egy külön szabadságharca is. Így érkezik el az a pillanat, amikor egy csatában döntő vereséget lehet mérni a labancok csapatára. Ocskay „megálmodja" a csatát, a hadicselt, az egész stratégiát, és ki is adja a parancsot kapitányainak, amikor megérkezik a fővezér követe és ugyan-azt a parancsot hozza, sőt parancsban korlátozza Ocskay hatáskörét. A fel-adat ugyanaz, a csata ugyanúgy folyhatna le, ahogy Ocskay is megálmodta --de ez a csata már nem lehetne Ocskay egyéni leleménye, egyéni nagy bravúrja. És Ocskayban egyszerre előtör, mint a

vulkán, minden eddigi sérelme, nagyravágyása, vezéri szerepre való áhítozása - és otthon marad a csatából. A szituáció balladai tömörségű, rövid is - de egyszerre érezhetjük egy forradalmi helyzetben az egyén és a társadalom, az egyéni érdek és a forradalmi szükség-szerűség konfliktusát - s benne azt is, hogy e szembeállítás önkényes és időleges. Ezzel a szituációval Balázs Béla egyedülállóan képes megmutatni, hogy milyen lelkiismereti harcokat kell megvívjon az a hős, aki ugyan a forradalmat szolgálja, de érző egyéniség is, gondokkal, sérelmekkel, kívánságokkal, vágyakkal -- s hogyan bukik el ebben a küzdelemben, ha teret enged individualista vágyainak.

A kialakuló kollektív embertípus áll előttünk, aki híve az ügynek, harcol ér-te, vérét is adná érte, osztozik kudarcaiban és győzelmeiben, de képtelen arra, hogy megbirkózzék mindazokkal az individualista hajlamokkal, amelyek óhatatlanul benne vannak minden emberben. Ocskay egyéni döntései, önálló tettei, hősiessége csak addig hősiesség, míg a forradalom *vonalában* van.

E drámai csúcsponttól a darab a fájdalmasan drámai önvizsgálat balladája. Ocskay László végigjárja a felismerés, a bűnre való ráismerés útját, majd a képzeletbeli árulást, átállást, a másik táborba való megérkezést - hogy itt ér-jen újra a dráma a zenitre. Az ellenség részben kineveti, részben csalogatja, részben megveti és féli az árulót. Ocskaynak itt helye nincs. Ez a menüettes, maszkos parádé, ahogyan az alakok előjönnek Ocskay képzeletében az erdőből, ahol feje fölött kárognak a hollók - az árulás lélektanának nagy pillanatai. Mert ellenpontként végig benne van a tett felismeréseként születő önkritika is.

E nagyon egyszerű cselekményben Balázs ábrázolhatja Ocskay viszonyát a darab szereplőihez is, és azok reagálását Ocskay árulására. Balázs Béla Ocskayja magában hordozza az árulás és hőssé válás drámai lehetőségét. (A szimpla áruló leleplezése nem drámai ügy.) Egy-ként benne vannak a feltételek az áruláshoz és ahhoz is, hogy a magyar társadalom kimagasló alakja legyen, mert ráérez egy többszörösen kisemmizett osztály, a parasztság helyzetére a szabadságharcban, mert képes a vezetésre, mert hősként rajonganak érte - de nem az egészet kívánja szolgálni egy adott pillanatban, hanem ezzel kíván *az ügy* fölé kerülni.

Balázs Béla kommunista író, keresi a szocialista tudat építésének drámai megfogalmazását, a kollektív társadalom és kollektív ember sorsdöntő konfliktusait. A szocialista együttélés, párthűség erkölcsi, politikai normáit a Tanácsköztársaságtól kezdve tanulja, folytatja az emigráció sokszor keserves körülményei között, képes arra, hogy az egyéni érvényesülés szocialista útját válassza (hollywoodi filmszerződés helyett a Szovjet-uniót), és tragikus nehézségekkel küzdve is a meg nem alkuvás költője marad.

Balázs Béla 1945-ben nagy tervek-kel, tarsolyában több drámával hazatér, de a magyar drámairodalomban is „érik" a szürkítés és rózsaszínre festés korszaka, a jelenkori témák jelen korban való ábrázolásának követelménye, a történelmi konfliktusok szükségszerű leegyszerűsítése. S akkor megjelenik Balázs Béla a *Cinka Panna* balladájával. A támadás a formát éri, a tartalmat egyszerűen félreértik. Pedig ebben a drámában a szokásos „árulóleleplezéshez" el nem juthatunk. Balázs Béla utolsó drámáiban: *Boszorkánytánc, Vér a határon, Lulu és Beáta* és *Cinka Panna balladája* - azt az embertípust kutatja, aki a kolléktívvá alakuló társadalomban otthonosan mozoghat. Balázs Bélát minden drámájában a ma és holnap problémái izgatták, de olyan formai megoldásokat keresett, melyek a szokásostól eltértek. *A Cinka Panna balladája* ilyen mű: ben-ne a szerkezet tisztasága és különösen szép nyelvezete ragad 'meg. Ez a próza: vers, melynek zenéje van, e míves beszédben a gondolat fölröppen, a kijelentésnek súlya van, a jellem színesen áll a néző előtt.

A dráma színpadra költését ma már a kialakult térszínpadi gyakorlat segítheti. Hiszen Balázs drámája nem egy konkrét történelmi helyszínen történik, ha-nem olyan térszínpadon, melyben egy adott emberi dráma játszódik, ez a szín-pad nem kerete, börtöne a cselekménynek, hanem tere. A jelzésrendszer ugyan-azt mondja az alkotóknak, mint a nézőnek: az alkotók szóval és játékkal „berendezik", betöltik a teret, emberi lényük és problémáik adják a kort, a helyszínt, ami szuverén drámai világgá tágul, s amit aztán a néző aktív együtt-működése és képzelete benépesít, berendez.

(A szerk. meg).: a Cinka Pannát *szeptember végén bemutatta a Szegedi Nemzeti Színház. Az előadásra visszatérünk.)*

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Az arc a jellem tükre is lehet

A hagyomány szerint a delphi jósda felett ez a felirat volt olvasható: „Ismerd meg önmagad." Nos, akkor a színházi sminkszoba felett ezt a feliratot kibővítve kellene felírni: „ ... és másokat is, hogy formálni tudd őket."

Ókori bölcsek, újkori tudósok sokat töprengtek azon, hogy az embereket külső megjelenésük és belső magatartásuk szerint csoportosítva, hogyan lehet a jellemükre következtetni. A görög Hippokratész az i. e. 5. században csoportosította először különböző alkati és érzelmi hovatartozás szerint négyféleképpen az embereket. Az első csoportba a szangvinikus típust (sanguis = vér) sorolta, ezek az élénkek, vérmesek. A második csoportba a melankolikusokat, a komorakat, mélákat; a harmadikba a kolerikusokat vagyis lobbanékonyakat, és végül a negyedikbe a flegmatikusokat, azaz nyugodtakat, lassúakat (flegma = nyálka) osztályozva. Tanítása szerint ezeket a különbségeket a bennük kerengő testnedvek okozzák. Az első csoportba tartozók-nál a vér, a másodiknál a fekete epe, a harmadiknál a sárga epe, végül a negye-

Gibson „fizimiskái"

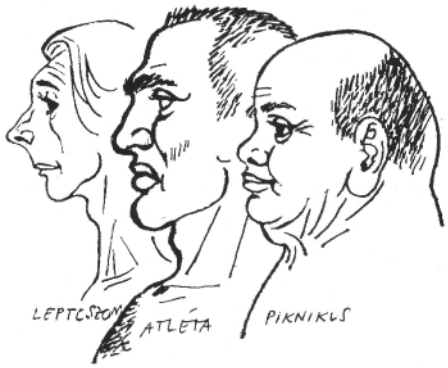
Lavater tipológiája

diknél a nyálka. Természeti elemű pedig a levegő, a víz, a tűz és a föld. Csoportelnevezései ma is élők, bár osztályozása már csak a tudománytörténetre tartozik.

A színházi maszkírozás szempontjából hasznos következő megfigyelőhöz nagyot kell ugranunk az időben, egészen a a XVIII. századig, mert a középkor elsősorban angyalra és ördögre figyelt, s csak az életvidám reneszánsz fordította tekintetét ismét az emberre. Hogy a művészeknek mégis volt valami ösztönösen helyes megérzésük emberi alkat és jellem összefüggéséről, arra jó példa Cervantes, aki nem véletlenül írja le olyan tökéletesen a két ellentétes jellemet: magas, soványnak Don Quijotét és vele ellentétben kis kövérnek Sancho Panzát. Ugyanígy: kövér Mefisztó vagy sovány Falstaff is elképzelhetetlen. Mindezt azután remekül igazolta a jóval későbbi karakterológia, a testi és lelki alkat összefüggésének kutatása.

De visszatérve az említett XVIII. századhoz: akkor jelenik meg Zürichben Johann Kaspar Lavater svájci pap négy hatalmas kötete, karakterológiai megfigyeléseivel. Tanát fiziognómiának ne-

Kretschmer alkattípusai



vezte, és nagy hatást gyakorolt korának az emberekről alkotott vélekedésére. (Ennek torzított magyarítása a „fizimiska".)

A kor művelt társaságainak összejövetelein gyertyafény mellett árnyarcképek rajzolásával szórakoztak, keresvén a fiziognómia tanításait és meghatározásait. Lavater könyvének illusztrációi között is sok árnykép van. Goethe weimari otthonában külön teremben állították ki ezeket a szép, sokszor életnagyságú árnyképeket, amelyek őrzik a korszak hangulatát. Furcsa módon sok évvel később hasonló sors éri majd Szondi Lipót genoteszt-vizsgálataihoz készített képeit, az úgynevezett Szondi-tesztet is - művelt társaságok dilettáns módon használják szörnypassziánszként.

Lavater tanítása átveszi és továbbviszi Hippokratész négyes tagolását, kissé jobban körvonalazva. Íme, a négy csoport jellemzői leegyszerűsítve:

Szangvinikus: élénk; könnyelmű; fogékony, de felületes; csapongó; szalmalángszerű; színe a piros; életkori megfelelője a gyermekkor.

Melankolikus: sötéten látó; búskomor; fogékony; állandó érzések jellemzik; szemlélődő; passzív; sóhajtozó; gyenge; színe a fekete; szélsősége a szentimentalizmus; életkori megfelelője az ifjúkor.

Kolerikus: hirtelen; tetterős; aktív; céltudatos; haragos; zsörtölődő; féktelen-összeférhetetlen; színe a sárga; életkori megfelelője a férfikor.

Flegmatikus: elmés; megállapodott; nyugodt; nehezen ingerelhető; közömbösség, blazírtság, lelki nyugalom jellemzi; „lassan siet"; szélsősége az apátia; színe a kék; életkori megfelelője az öregség.

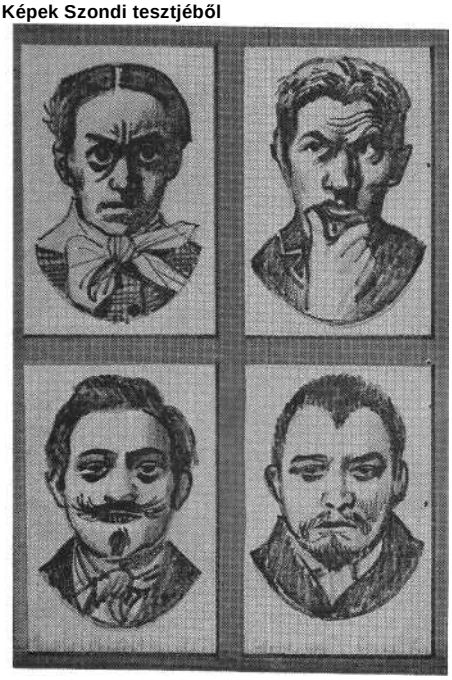
A felsorolás nem fölösleges, mert sok részigazságot tartalmaz, még akkor is, ha ma már nagyrészt csupán a tudománytörténetre tartozik.

A jó Lavater atya egyébként a rasszokról, sőt a nemesekről is értekezett, jól elmarasztalva a női nemet, bár bevallása szerint nemigen állt szóba nőkkel, inkább csak a rendházablakból nézte őket.

Az illusztrációk első négyes csoportja a fenti sorrend szerint Lavater eredeti könyvéből való. Külön érdekesség - és nagyszerűen jellemez - a haj ábrázolása, a szangvinikus típus rendezett, piperkőc parókájától a flegmatikus elhanyagolt, lógó hajáig. (1. Szangvinikus, 2. Melankolikus, 3. Kolerikus, 4. Flegmatikus.) A második négyes csoport Charles Dana Gibsonnak, a húszas évek híres amerikai rajzolójának „fizimiskái". A három fotó Cavendish Mortonnak, a századelő maszkjairól híres színészének valószínűtlen felrakással készült, két ellentétes típusa Falstaff- és Don Quijote-maszkja.

Az érdeklődők számára hozzáférhető Johann Caspar Lavater *Physiognomische Fragmente I-IV. c.* nagy munkája, amely most szép, új NDK-kiadásban jelent meg. Cavendish Morton könyvét *(The Art of Theatrical Make-up 1969.)* ma is érdemes megnézni, különösen a mindent „civil fejjel" játszó s ebből kényelmes elméleteket hirdető szakmabelieknek.

Képek Szondi tesztjéből



Jóképű bűnös - torz jólélek

Mindannyiunkban él valamilyen - helyesen vagy helytelenül beidegződött - vélekedés arc és jellem összefüggéséről. Azokban is, akik a nézőtéren ülnek, filmet vagy tévét néznek, és azokban is, akik a maszkokat készítik. Leülepedett nézetek ezek, amelyek részben igazak, részben tévesek, sematikusak, és amelyeknek a korrigálása, gazdagabb részletezése, korszerűbb és hitelesebb megfogalmazása ugyancsak a maszkkészítő ismeretei közé kellene hogy tartozzon.

A XIX-XX. század tudománya sok segítséget nyújthat a maszkkészítőnek. Nézzünk először egy olyan tudóst, akinek az elmélete tévedéseivel együtt még ma is hat. Ez Cesare Lombroso, olasz orvos, aki nagy vihart kavart híres könyveivel. *A bűnöző ember* 1876-ban jelent meg. Ebben azt állította, *hogy a* bűnözőnek jellegzetes, felismerhető antropológiai stigmái vannak, vagyis az arcára van

írva, hogy bűnöző. Leírta a ma is sokat emlegetett úgynevezett Lombroso-típust. Elég, ha valaki leül a televízió elé, és megnézi a Kék fény adását: meggyőződhet a Lombroso-tanítások igazságának viszonylagosságáról. Mennyi jóképű, megbízható *arcú* fiatalkorú visszaeső bűnözőn szomorkodhatunk! De mégsem lehet teljesen elvetni Lombroso kutatásainak eredményeit. Különösen, ha a maszkkészítőnek nagyon világossá kell tennie a szerep szerinti „Lombroso-figurát". Másik könyvében, *a Lángész és őrült*ben, amely 1906-ban jelent meg, már olyan mély rétegbe jutott és olyan összefüggéseket keresett Lombroso, amelyeket majd csak mások fognak megbízhatóbban és hitelesebben megközelíteni.

Ugyancsak nagy hatású volt Ernst Kretschmer iskolája. Még ma is sokan azonosítják magukat vele. Kretschmer *Körperbau und Charakter* (1936) című könyvében a testalkat és lelki alkat összefüggését kereste. Hármas osztása: 1. leptoszóm (sovány, nyúlánk, fejember), 2. atléta (erős, izomember), 3. piknikus (kövér, vastag, hasember).

Bár magatartás szerinti csoportosítás és megkülönböztetés, de rendkívül fontos és nagy hatású Gustav Jung svájci pszichológusé, aki két emberi magatartást választ el: az extrovertált (kifelé, a világ felé forduló) és az introvertált (be-felé, a világtól elforduló) lelki alkatot. Mindezek a csoportosítások (Hippokratész, Lavater, Lombroso, Kretschmer, Jung vizsgálódásai) más-más nézőpontúak, de nagyon jól kiegészítik egymást; részben módosítják, sok tekintetben azonban elmélyítik a régi tanításokat.

Lombroso-típus

Maszkok **Peter Brook Marat-filmjéből**

Sokkal mélyebbre hatol Szondi Lipót, világhírű magyar pszichológus. A 30-as években kezdte kidolgozni analízisrendszerét, melyhez az úgynevezett Szondi-tesztet állította össze. Egész munkásságának és kutatásának irányát fejezi ki Weöres Sándor versének két sora:

„A belső végtelenből néhanap
még kitekintek arcomon keresztül."

Szondi vizsgálatait lelki betegeken, elmebajosokon végezte. Híres tesztje hitelesen ellenőrzött életek alapján készült: borzalmasabbnál borzalmasabb arcok fotóiból álló sorozat (homoszexuálisok és hermafroditák, valamint szkizofrének, paranoiások és más elmebajosok). Ezt a szörnypassziánszot kirakva, az analizáló pszichológus a „mégis, melyik a szimpatikus?" alapján, tehát a választás alapján következtetett a kísérleti alany mélylélektani vonzódására. Mindez távolinak tűnik a színházi maszkkészítés munkájától. Valójában nagyon fontos tanulságokat és tanácsokat kaphat Szonditól az, akinek hasonló alkatú szerepekhez kell maszkot készítenie. Ez pedig, a drámairodalmat ismerve, elég gyakran előforduló feladat. Szondi kifejezésével élve, a genotesztek révén kialakult ösztönprofil visszavetítve alkalmas az ösztönprofilok ábrázolására. Ez az először lelkesen fogadott, majd dilettánsan népszerűsített, később kiátkozott analízisrendszer most ismét visszanyerte rangját. Túl a rendkívüli érdekességen, feltétlenül hasznosítható. Furcsa módon a Szondi-teszt képei mintha visszahelyeznék az „arc a jellem tükre" régen megcáfolt vélekedésének hitelét. Itt is az arcokból következtet az analizáló, igaz, hogy nem egyszerűen a jellemre, hanem a lappangó hajlamokra. A kettő azonban szorosan összefügg.

Az idevágó irodalom rendkívül gazdag - a fenti sorok még a „dióhéj" igényének sem felelnek meg. A bővebb ismeretek után kívánkozók az utóbbi évek könyvei között válogathatnak, igényük szerint. A régebbi könyvek közül Szondi tanítványának és munkatársának, dr. Benedek Istvánnak a könyve *(Ösztön és bűnözés, 1943)* valamint Mátray László könyvei foglalják össze népszerűen ezt a problematikát. Az eltelt harminc év sok cáfolatának, vitájának, kiátkozásának ismerete csak a szakemberre tartozik.

GÁBOR MIKLÓS

Feljegyzések Alceste-ről

IV.

Hős nélküli színház? Ekörül is jókora a ködösítés és kóklerség. A jó hősszínész mindig jó jellemszínész volt. Világméretekben legvakmerőbb, legnagyobb példája ennek Olivier, aki a groteszket, a színészi eszközök naturalizmusát a fantasztikumig tudja feszíteni. A hős nélküli színház sem az epizód-színészek színháza. Stratfordban láttam egy csapnivaló Hamletet, aki másnap kitűnő Keszeg Andrást játszott. A szólista nem elsőhegedűs. Egy főszerephez sok minden kell. Például, hogy órákig rá tudjak figyelni.

Annyi a tisztázatlan fogalom, hogy az ember néha türelmetlen lesz: mindig csak elemista tankönyveket lehet írni?

Egy tizennyolc éves lány:

- Alceste-nek természetesen nincs igaza.

A mamája:

- Nem szomorú, ha az ember nem tud igazat adni annak, akit szeret?

A meghatottság: a fiatal színész visszajelzése, ellenőre, biztosítéka. Később nincs rá szükség.

Alceste igazsága? Hiszem is, nem is; szeretném hinni (így lesz az ember szentimentális: szeretné érezni, amit nem érez), de nem sikerül.

Talán így: tisztelem, legtöbbre becsülöm - de nem hiszek benne; csak éppen semmi másban nem hiszek, csak ebben. Van a tisztességnek, a büszkeségnek és a nyíltságnak egy olyan abszolút, meggondolatlanul önfeltáró és éppen ezért kellemetlen, tehát önfeláldozó - néha szinte a dili határán járó - foka, embertípusa, amit és akit nem vagyok képes kigúnyolni. Vagy: kigúnyolom, ha muszáj, hisz végül is megérdemli a gúnyt, de szégyellném, ha a gúny nem érne engem is. És ha őt bántják, a „tár-saság", a megfontoltak, az okosok, magam is érzem a vágyat, hogy vele együtt fejjel menjek a falnak; ebben a dologban én nem tudok megérteni.

Ez az igazi álláspontom. Ami ezen túl ebben az ügyben van és lehet: ön-kritika.

Alceste és Philinte: hogy megérthessük egyiket, meg kell értenünk a másikat. Miért maradnak jó barátok?

Hogy az emberek „jók", ez a gyerekes naivság meg se fordul Molière fejé-ben. Alceste és Philinte az emberről vallott nézetei közösek, a „vagy-vagy" másutt van, feltéve: *mit lehet tenni?* Philinte egy pillanatra se vitatja el, hogy Oronte verse rossz (ha ilyen rossz íz-lése lenne, nem lehetne Alceste barát-ja) - csak azt: okos dolog-e egy ilyen silány versre így reagálni?

A pesszimizmus és embergyűlölet nem negatív vagy pozitív tulajdonság önmagában, Alceste és Philinte figurái is mutatják, hogy milyen eltérő eredményekhez vezethet. Az embergyűlölet és az embergyűlölettel való viaskodás nem törölhető hivatalos irányvonalakkal. A tapasztalatlanság vagy szentimentalizmus sem sokat segít, nem is ment. Továbbmegyek: hiteltelen minden hit, amely nem járta meg a csalódások purgatóriumát. A legszelídebbek és legharcosabbak, akik életüket áldozták az emberekért, nem az optimisták közül kerülnek ki. Jézus is tudta, hogy Júdás el fogja árulni. Szinte minden eszme és minden tett, ami valóban az emberért volt, az emberrel szembeni legmélyebb szkepszisből nyerte erejét. (Nem tudom, hogy a marxizmus pesszimizmusát elemezte-e valaki.) Jelentőségük a tetteknek van.

A két barát közül Alceste az, aki optimistább. Alceste hisz. Például a felvilágosodásban: ha az emberek ezt meg ezt tennék, akkor minden rendbe jönne; ha az embereknek józan eszük lenne ... ha az emberek őszintén viselkednének ... stb. Philinte erre azt feleli: „Ha öreganyámnak kereke volna ..." Szerinte az embereken nem lehet változtatni, olyanok, amilyenek, ez törvény, ez a természetes; de ki lehet jönni velük. Alceste szemében a szerelem is a megigazulás eszköze - inkább lemond a szeretett nőről, ha nem hajlandó megjavulni. Philinte ironikusan tudomásul veszi a tényeket, és cselekszik, ahogy kell: szerényen feleségül veszi Éliante-ot, és nem hagyja cl Alceste-et. Elnyeri jutalmát. Csak hát sajnos úgy érezzük: ez a jutalom kissé szűkös. Philinte-ről mégse lehetne darabot írni.

Alceste hisz a józan észben - de őrültként cselekszik; Philinte nem hisz a józan észben - de józanul cselekszik. Egy-formán vélekednek az emberről, de Philinte önmagát is embernek tartja, Alceste pedig nem. Alceste valami abszolútat akar (ezért nevetséges) : mindenki hazudik, aki nem tökéletes!

A Philinte-ek szemében az ilyen optimizmus gőg, elvakultság. De Alceste-nek eléggé igaza van ahhoz, hogy Philinte ne taszítsa el, mint a többiek. Azt mondhatnám: túlságosan igaza van, semhogy ilyen nevetségesen emberi legyen, mint szerelmében. Kísérlete, hogy a szerelemmel megváltson egy embert, mindenki számára eleve reménytelen. Önáltatásnak hihetnénk, ha nem állná ki a végső próbát: amikor Célimčne felajánlkozik, kiderül, hogy nem Célimčne kell neki, hanem a tökéletesség. Philinte nem is árulja el, nem adja fel: „Menjünk utána", ezt mondja, nem hogy: „ugye, megmondtam", nem diadalmaskodik, ő tudja, miért. Ezért volt hiba, hogy ezt a „Menjünk utána"-t ki-húztuk a darab végéről. Ez a küzdelem eldöntetlenül végződik; Philinte diadala is fakó kissé, mint Alceste bukása: hisz Éliante Alceste-be szerelmes, ezt Philinte is tudja. Minden igény, hogy ezen az eldöntetlenen idébb *vagy* odább menjünk, e kínzó kérdés bármilyen megoldása csak akkor történhetik meg, ha a rendező vagy színész el tudja dönteni a kérdést, amit Molière nem tudott el-dönteni - és én sem tudok. A legtisztább büszkeség is gőggé válik, a legmélyebb belátás is kispolgárivá, hit és kétely, nagy szenvedély és megértés, harc és megbékélés egymást keresik - ezért állnak vitában egymással.

Nem kétséges, hogy Alceste hordozza Molière indulatát. Hogy ez az indulat már a következő pillanatban önmaga el-len fordul? Nem is volna indulat, ha nem tenné. Hogy Philinte személyében Molière elkeseredett józansága mindjárt vitázik a mozgásba hozott indulattal? Csak így tárul fel a még mélyebb keserűség: „Molière, ne hőzöngj, nem érdemes, reménytelen!" De soha e darab nem jött volna létre, ha Molière-nek nem lett volna égető szüksége erre a vitára. Philinte tudja, hogy életét csak Alceste-nek köszönheti. A teremtő, létrehozó erő Alceste-ben van.

Alceste-nek igazsága van, de az igazság nevetséges és ellenszenves. Ha hiszek Alceste igazságában, vállalnom kell a nevetségest és ellenszenvest is.

Márkus kitűnően játszik. Rendíthetetlen. Én nem vagyok eléggé elfogult. Nem elveket képviselek, hanem idegállapotot.

Éppen Philinte és Alceste szabályos ellentéte mutatja, hogy *egy* Molière van: egyetlen ember. Molière lírája: e két

alak logikai szembesítése. Ebből helyreállítani Molière „álláspontját"? A magam „álláspontját" ráerőszakolni? Hogy Alceste egész alakja Molière egyetlen hangulati ötlete-e vagy életének hitvallása: ezt nem tudhatom. Ahogy azt sem tudom, és nem is tudhatom, hogy én magam hős vagyok-e vagy opportunista. Egy ember az igazságok bonyolult és széthulló sőt, szétrobbanó társadalma. Az érzelmek világában ez pszichológiai közhely, de még nem fogtuk fel, hogy az érzelmi és érzéki benyomásokból logikai és racionális rendszerek is felépülhetnek és felépülnek. Alceste és Philinte szinte sematikusan szemben álló logikája: Molière egy-egy érzelmi állapotának logikai tetté válása. Molière „állás-pontja": egy rég halott ember véletlen véleménye. A dráma: létező konstruk*ció,* melyet éppen a logikai ellentétek feszültsége tart egybe. Mindenki lehet olyan okos, mint Molière. De melyikünk képes rá, 'hogy olyan takarékosan legyen buta, mint ő, amikor egy-egy .álláspontját" következetesen alakká nagyítja?

V.

Ma (1972. szept. 19.) „vizsgaelőadást" csináltunk.

Min múlott? Mi történt?

Domján teljesen váratlan helyről elindulva, teljesen váratlan megoldását adta Célimčne-nek.

Célimčne: hűvös, fölényes és szellemes özvegyasszony; talán érzéki is, de ez budoárjának titka; érvre mindig érvvel válaszol; mindig biztos magában; világnézete van. Domján ezzel szemben mindig nyughatatlan, mindig melegen, néha forrón erotikus, csípőjének mozgása, még piros és rojtos ruhája és hajának csigái és rendetlensége is mint-ha csak cigánylányos nyíltságát hangsúlyoznák. Valaki, akinek csak érzelmei vannak, sosem elvei. Látszólag képzelni sem lehet ennél nagyobb ellentétet: a hűvös Célimčne és a mindig féktelen odaadásra kész cigánylány; a mindig fölényes dáma és a mindig behízelgő, cicás színésznő. De, úgy látszik, a két annyira különböző nőnek van valami közös titka. Talán a büszkeségük? Ma Domján olyan hatást ért el nálam, mint Célimčne Alceste-nél. (Mármint nem „nálam", hanem annál az Alceste-nél, akit én játszom - és nem „ő", hanem az a Célimčne, akit ő játszik)

Az ember sose tudja a nőknél: túl buták vagy túl okosak? Azért nem értenek, azért csavarják ki szavaink értelmét, mert nem képesek érteni - vagy mert okosabbnak tartják, hogy ne értsenek? Az eredmény szempontjából mindegy. Egy okos és egy buta nő titka alig különbözik: mindketten arra kényszerítenek, hogy magyarázkodjunk és könyörögjünk, és mindketten rendíthetetlenek és megközelíthetetlenek maradnak. Igaz, hogy ma Alceste és Célimčne vitái talán nem szellemes szópárbajok voltak, hanem erotikus és fülledt szerelmi harc, mindegy, kiderült, hogy ez is hiteles, hogy Domján-Célimčne dühödt és makacs ellenállása épp-oly őrjítő lehet, mint Molière-Célimčne hűvös fölénye. Domján mai játéka Molière minden mondatát kielégítette. Ma a játék megszerezte a legnagyobb örömet, ami színészt érhet: a szöveg mindig váratlanul, de mindig törvényszerűen jelent meg tudatomban, mintha a mondatok olyan törvényt elégítenének ki, melyet most fedezünk fel; olyan volt a játék, mint a sikerült kísérlet: minden magától működött, mint ami-kor a folyadék új és új színeket vált, melyekben éppen az a meglepő, hogy pontosan úgy következnek egymás után, pontosan olyanok, mint ahogy előre láttuk: a törvény a meglepő, nem is a jelenség. A jelenet végén a földre rogyva - mint egy fetisiszta - Domján selyem-csizmás lábával kezemben, fáradtan, megadással, csaknem gyűlölettel mondtam el a verssorokat: „Senki sem szeretett még forróbb szerelemmel ..." Ez a néhány sor eddig mindig egy kissé klasszicista vallomás volt - ma gyűlölet, beletörődés, megvetés és semmivé válás. A szerelemnek annyiféle arca van. hogy az ember nem is tudja pontosan, hol kezdődik és hol végződik.

Domján tette ezt velem? Én tettem Domjánnal? Megtörtént? Vagy csak képzeltem? Mindenesetre összecsaptunk. Domján szeme sötét volt, szenvedélyes, és mégis eltaszított - valamiféle tüzet ébresztettem benne, de ez a tűz ellenem fordult, képtelen voltam megközelíteni, minden szavam csak messzebb lökött, míg nem maradt más, mint megadni magam, és ugyanakkor magányban maradni. Meg kellett volna fojtanom - s valóban, volt is egy pillanat, amikor ezt játszottam: két kezem lágy torka körül, fenyegetően, míg ő rendíthetetlenül arcomba nézett - míg a fojtogatásból csak újabb szó és újabb kudarc lett -, és ez a pillanat volt talán a legkomikusabb, a közönség nagyot nevetett. (Domján meg én a jelenet után szerényen mosolyogtunk egymásra, csaknem megveregettük egymás vállát, igazán elégedettek voltunk.)

Hogy a jelenetzáró kis szerelmi költeményt fáradtan mondtam el, ez annyira törvényszerű, hogy érthetetlen, miért csak most történt meg! Hisz Alceste filozófiája szempontjából a szerelem fáradtság és megadás. A kissé szecessziós, század végi kép: homlokommal a nő selyemcsizmácskája alá rogyva - ez a kép nemcsak a díszletnek, de Alceste szerelmének is pontosan megfelel.

De ma már színpadra lépésem pillanatában jól indultam el. Alceste feldúltan lép a színpadra, zsebében a levéllel, amely leleplezi Célimčne két-színűségét. Feldúltan - de hogyan?

A prózai színész mindig ott kerül bajba, ahol a közvetlen, indulatos, te-hát a nem megfontolt, a nem célszerű cselekvés igénye fellép. Ott állok a színfalak mögött, várva a végszót. A színpadi ajtón kívül nincs kilincs, csak egy odaszögezett vászondarab, hogy legyen minél megfogni. Most feldúltan be kéne lépni. De „feldúltan": ez nem dráma, ez nem szituáció, ez nem cselekvés - ez egyszerűen érzelem, zene, ez el-vont! Az igazi szenvedély csak időn-ként ragadja meg a színészt - ha a szenvedély akarja.

Ilyenkor próbálja a színész „belelovalni" magát, öklét összeszorítva, kivörösödve, kezét rázva. És következik egy „drámai jelenet", „felépül", megvan a „ritmusa", a „feszültsége". Operai sablonok! *Tudjuk,* hogy milyen egy „szenvedélyes jelenet" hangneme és felépítése. Egyik rendezőm azt mondta nekem: „Te nem rázod a kezed, te járkálsz!" Igaza volt. Ezt a „járkálás" trükköt én Págertől lestem el, évekkel ezelőtt, mint Somlaytól, hogy időnként lebámul a nézőtérre. A kézrázás és járkálás közti különbség: az előbbi a feszültséget akarja megteremteni, utóbbi lazítani akar, anélkül, hogy a ritmusból vagy tempóból kiesnék. Mindegy, mit, de ki kell találnom valamit, ha mást nem, pár lépést teszek, hogy indulataim ne akadályozzanak a játékban. Akkor akarom magam belelovalni, ha nincs „ötletem". Az ötlet: éppen az, hogy cselekszünk! Az ötlet: a dráma konkrétsága. Az ötletben az érzelem és feszültség tennivalóvá lesz

A szituáció a színésztől megfontolást követel, akkor is, ha a szerep, például Alceste szenvedélyében nem megfontolt, nem tudatos. Alceste „feldúltan" belép -- de én, a s$_z$ínész, *én tudom, hogy miért*

jön Alceste! Ott állok a színpadi aj-tó mögött, rettegve tőle, hogy még egy-szer - kiszolgáltatva az indulatok, a formai és zenei elemek általánosságának - görcsben játsszam végig a következő jelenetet. Elképzelem: hogyan is érkezik Alceste ez elé az ajtó elé? Látni kell: belép Célimčne kis palotájába, inasok és szobalányok alakjai, talán egy kis lépcső is - az itt *a kilincs,* meg kell ragadnom - fájdalom? feldúlt? féltékenység? szavak! ez a *kép,* ez valódi! -, fel-rántja az ajtót, arra vár, hogy Célimčne-t találja ott, ehelyett Éliante és Philinte néz rá - de ez volt az a pillanat, ami-korra ő beállította magát, hogy beszélni fog - most hát beszél, de nem Célimčne-nek, hanem Éliante-nak, mert éppen ő van itt! Talán ezzel veszítette el a csatát.... Csatát! Mert ez csata! Úgy érezte, hogy most aztán győzni fog! Ez a lényeg! *Diadalmasan érkezik:* végre leleplezte Célimčne-t! Alceste most nem szenved, hanem győztes: a szerelem igazi hangja e pillanatban a diadal. Végre bizonyítéka van a szeretett nő bűnösségére, végre megtörheti - sőt, ha minden jól megy, még szakíthat is vele!

Így indul a jelenet, hogy igazi szerelmi jelenet legyen - és igazi vígjáték.

Itt a szerelem: nyerek vagy vesztek, „ki kit *győz* le"; gyengéd líráját elnyomja Mars fegyvercsörtetése. Alceste szerelme a szabályos „imádom, de gyűlölöm": vergődés egy kibogozhatatlan csomóban, az örök bizonytalanság poklában.

Hiszen ha Alceste rajta tudná érni Célimčne-t, hogy szereti-e! Ha szereti, majd jobbá teszi; ha nem szereti, természetesen félreáll? De szereti-e vagy sem? Ezt soha nem lehet eldönteni, mert valószínűleg maga Célimčne se tudja. Másként beszél, ha Alceste ott van, másként, ha nincs ott - de valószínűleg mindkét esetben őszinte. Alceste igazi gyötrelme, hogy Célimčne valóban bizonytalan, és ezt természetesnek tartja, hisz természetesnek tartja a társadalom is, amelyben él. A világ nem követel tő-le nyíltságot és döntést, ez a társadalom nem a cselekvés társadalma, sőt: a kacérságot és élni tudást, az egyen-súlyozás képességét becsüli legtöbbre. Célimčne őszintén felháborodik, amikor Alceste és Oronte választásra akarja kényszeríteni : „Hát láttak már ilyet valaha is, húgom?" - kérdi Éliante-ot (és meghökkentő illetlenség, hogy a fiatal lány a férfiak oldalára áll.) Az illem, a józan ész, a humorérzék - egy realista, a maga módján felvilágosult és bölcs társadalmi rend, egy megalapozott filozófia, mely tudja, hogy az élet kellemessé tételéhez mennyi rafinériára van szükség - mind ott szól Célimčne bosszankodó, félig nevető kiáltásában: „Úristen, hogy milyen idétlen az egész!"

Alceste igazat mond: ő valóban „bűnével" szeret. Bűne: kötöttsége ahhoz a kétértelműséghez, amely lehet kétszínűség is. De Célimčne is joggal kéri ki magának Alceste otromba támadásait: ő valóban erényes, sőt bátor és nyílt - saját felfogása szerint nyilván a szabadságát védi, jogát az életre. Milyen fölényesen viseli el bukását!

Alceste - és ebben az esetben Molière és Alceste egy személy - a népdalt idézi Oronte affektált versének ellenpéldájaként. (Nagyszerű színpadi fogás, hogy Molière egymás után kétszer mondatja el a dalt, ezzel mintegy kiemeli a drámából, Alceste-nek alkalmat ad arra, hogy - azt mondhatnám - Célimčne zavaró jelenléte nélkül - megszólaltassa a legtisztább szerelem hangját. És alkalmat ad a színésznek is egy kisebb bravúrra. A francia színház tradíciója - még a Színiakadémián tanultam -, hogy a népdal második elmondásánál az Alceste-et játszó színész szemében megjelenik a könny. Ez a produkció csak-nem minden előadáson nekem is sikerült. Igaz, hogy Párizsban ez nagyobb dolog: a francia színészek ritkán sír-nak, és csak akkor, ha kell.) A népdal tisztán képviseli Alceste erkölcsi, szerelmi és művészi ideálját: az őszinteség és nyíltság esztétikai érv is.

Csak: a szituáció, amelyben Alceste könnye megjelenik, a darab egyik legbohózatibb szituációja; csak: Alceste nem egy paraszt szűzbe szerelmes, ha-nem egy rafinált, előkelő özvegyasszonyba; csak: a dal az ő szájában nem a büszke, játékos jókedv dala, hanem a nosztalgia sóhaja. Csak: Molière nem dalköltő, hanem színész és drámaíró, a siker és a társaság világának mestere, halálig odaláncolva maga is a világhoz, melyből elkívánkozik.

Bizonyos tapasztalatok után mindannyian ismerjük - és egy-egy új stílus megjelenésekor hamar kiismerjük - az udvarlás, a szerelem lezajlásának rendjét. Jól kiválasztott nézőpontból szinte semmi különbség nincs egy primitív külvárosi csábító (tarka díszzsebkendő és pacsuli) és a legdivatosabb film hősének - vagy akár Proust arszlánjainak finomsága közt.

Egy parasztlegény (aki meggondolás nélkül követi az udvarlás és leánykérés örök rítusát) más jelenség. Nála valóban élet-halálról van szó. Ez a parasztvőlegény nagyon jól tudja, *hogy* virágzó menyasszonya egy-két év és néhány gyerek után megtört asszonnyá válik. Tud-ja, hogy a dolgok egyszer történnek, vagyis az életnek igazán értelme van, hisz felelősséget tartalmaz. Az „igaz szerelem" ebből születik: a felelősségből. Célimčne, a felvilágosult özvegy azonban hazudna, ha úgy viselkednék, mint egy parasztlány.

Az utolsó előtti pillanatban Alceste és Célimčne csaknem megértik egymást. Celimčne bocsánatot kér Alceste-től; Alceste leveti gőgjét, vállalja, hogy „csak ember". Mindkettőjüknek van oka, hogy elgondolkozzék a másik igazságán. Célimčne-nek saját érdekében nem ártana egy kis vidéki visszavonulás, legalább addig, amíg a botrány el-ül, Alceste pedig, ha valóban ő is „csak ember", beláthatná, hogy egy fiatal nő nem vágyik a remeteségre.

De az utolsó pillanatban minden újra visszazökken a kerékvágásba. Mindketten feltételezik, hogy a megértéshez nem kell, csak őket megérteni, hogy ők az igazság. Fújják a magukét.

Alceste tehát úgy viselkedik, mint Molière többi vígjátéki figurája: a vakságig csökönyösen. Egyetlen tulajdonsága emeli ki talán ebből a galériából: csak akkor szakít Célimčne-nel, amikor elvei érzelmekké válnak. Arnolf *a Nők* iskolájában nem úgy féltékeny, mint Othello, csak a megcsalt férj társadalmi szerepét, a felszarvazottságot nem akar-ja vállalni. Alceste talán még ezt is vállalná, ha szerelme nem szűnne meg. De: „Tudom már utálni" - mondja megkönnyebbülten.

De azért ebben is van valami kétértelműség. Hisz úgy is fogalmazhatnám : elvei csak akkor győznek, csak akkor képes a szakításra, ha akár ezért, akár azért, de szerelme is megszűnt. Mindvégig ott volt mellette a nő, aki olyan, amilyennek ő - állítólag - Célimčne-t szeretné látni, akibe szerelmesnek kellene lennie, ha valóban az erkölcsi ideál a legfontosabb: Éliante. Ez aztán az őszinte, a tisztán szerelmes, az egyszerű lány: Alceste ideálja. Akkor miért nem vette észre? (Alceste gyötrelme indokolja kegyetlen könnyelműségét, amikor megkéri Éliante kezét, csak azért, hogy Célimčne-en bosszút álljon - indokolja, de nem menti. Alceste nem úgy nevetsé-

ges, mint Chaplin - ahhoz nincs elég józan esze ---, amikor nevetséges, nem rokonszenves. Amikor Alceste vakságán nevetünk - Molière bünteti őt.)

Az elvek tiszta vitájából, ami a darab, a szenvedélyek rejtett és bonyolult rajza is kiadódik, anélkül, hogy Molière bárhol átlépné a maga választotta nyelv szigorú szabályait. A vita mögött alattomosan és következetesen dolgozik a természet. A társadalom komédiája mögött a természet komédiája. A szerelem, mindaz, ami Alceste és Célimène között történik, arra jó, hogy ne csak Alceste és Philinte fennköltt vitáiban, hanem a vérünkben is érezhessük az emberi intézmények és pedagógiák végzetes dilettantizmusát az élettel szemben. Az élet-tel szemben: nincs attitűd.

(Feltehetjük ezt a kérdést is: Éliante valóban annyira, oly tisztán szereti Alcesteet? Akkor hogyan lehetséges, hogy aránylag derűs könnyedséggel és jólneveltséggel Philinte-nek nyújtja kezét? Ebből a lánykából hiányzik minden szenvedély, kissé szellemes, de ijesztően polgári. Éliante higgadt egyenességével együtt jár Éliante unalma is.
Shakespeare és Molière női :
Rosalinda ártatlansága: egy fiatal lány költői tulajdonsága, mint a haja színe vagy a szeme vágása, lényéhez tartozik, ártatlan akkor is, ha malackodik; Ágnes (Nők iskolája) ártatlansága: társadalmi tulajdonság, mely mögött igazi vonzása rejlik: az erotikája. (Akkor lesz igazán vonzó, ha már nem lesz ártatlan.

Rosalinda: bátor, Ágnes: ravasz. Rosalinda játéka Orlandóval: a szerelem megnyilatkozásának formája, csak leplezett őszinteség; Ágnes játéka: célszerű cselszövés. Rosalinda: szabad (szabad még szerelmével szemben is, mindent lát, de szerelmes) ; Ágnes jogait és szabadságot követelő rab. Molière darabjaiban akár a fiatalok illedelmes *civó*dása, akár Alceste-Célimène pokoli marakodása: a szerelem mindig hatalmi harc; emellett a „szobalányok" vidám józansága: az érzéki kielégülés lehetősége. Molière női hidegek és számítók; Shakespeare női szenvedélyesek és önfeláldozók. Ha Molière nője rossz: hideg; ha Shakespeare nője rossz: szajha.

Melyik kép sötétebb?

(Ne vezessük félre magunkat: a nőgyűlölet legtöbbször a nők imádatának és élvezésének egyik módja. Az a mód, ahogy a filozófusok szeretik a nőket.)

BREUER JÁNOS

Kodály Zoltán: Székely fonó

Egy bemutató félévszázados fordulója

A címben ígért jubileum nem tévedés! Igaz, Kodály „életképe" - mert operának nem nevezte soha -, *a Székely fonó,* ma ismert változatában 1932. április 23-án került az Operaház színpadára. Volt azonban ennek a műnek egy korábbi, rövidebb, szüzséjében a ma játszott darabtól eltérő változata is, amely kevéssé keltette fel a Kodály-kutatás érdeklődését. A „kis" *Székely fonó* 1924. augusztus 3i-én került színre először, s ezzel a magyar parasztdal vonult be a színházba, ahol mind az ideig a nép-színművek ezernyi magyaros műdala volt hivatott a lokálkolorit biztosítására.

A fenti napon új színház nyitotta meg kapuit. Blaha Lujza nevét viselte, az épületben ma a Bartók Gyermekszínház játszik. Igazgatója Emőd Tamás volt, fiatal korában Ady hatása alatt írta verseit, s a Holnap-antológia szerzői közé tartozott. Később kabarédalok, sanszonok szövegírójaként vált népszerűvé, Szirmai Albertnek ő írta *a Mézeskalács* librettóját. Népszerű, könnyed zenés színházat tervezett az új direktor, hogy valójában mifélét, arról a Magyar Szín-pad előzetese tájékoztat (1924. augusztus 2-25.); „...A párizsi változatos műsorú színházak programjának színes giardinettóját kínálja ez az új színház, de a giardinetto csemegéi mellett komoly irodalmi és zenei »*fogások*« *is* akadnak majd bőven a pazar »menükártyán«, a színpadon. Ezúttal egy székely hangulatkép, *a Székely fonó* képviseli ezt a műfajt. Finom és poetikus meséje Emőd Tamás líráját dicséri, zenéjét a székely népköltési gyűjteményből Kodály Zoltán, a nagy magyar muzsikus állította össze és hangszerelte. Ez lesz Kodály első színpadi műve. A *Székely fonó* előadása rendkívül hangulatosnak és érdekesnek ígérkezik ..."

A színházavató műsorban a fő szám a *Little Jessie James* című amerikai revüoperett volt, s előadtak pár könnyed kabarétréfát, rövid jelenetet is. A nagy reklámmal beharangozott új színházról szóló előzetes híradások azonban megkülönböztetett figyelmet szenteltek Kodály alkotásának. Emőd Tamás direktor így nyilatkozott a Színházi Élet munkatársának (1924. augusztus 17 - 24.): „ ... Az operett után kis kabaré következik... Utána egy magyar parasztlakodalmi jelenet kerül előadásra. Ennek a jelenetnek keretében a Bartók-Kodály által összegyűjtött híres magyar népköltészeti termékeknek pár nagyszerű számát mutatjuk be. Azokról a népköltészeti termékekről van szó, amelyeket Bartók és Kodály tíz-tizenöt éven át gyűjtöttek össze hangyaszorgalommal az összes magyar vidékekről. Az így összegyűjtött mintegy ötszáz dalból a most következő szezonban egy válogatott gyűjtemény fog estéről estére, műsoronként színre 'kerülni a Blaha Lujza Színházban úgy, hogy a dalokat stílusos zsáner és életképekbe applikáljuk. A hangszerelés munkáját maga Kodály végzi, és ő harmonizálja színpadra az egész anyagot. Ismétlem, az első műsoron egy lakodalmi jelenet szerepel."

A bemutatót közvetlenül megelőző héten a Színházi Élet (augusztus 24-30.) további részletekről árulkodik: .. a Bartók-Kodály népdalaiból készült zenés kép egy székely fonóka. Természetesen teljesen stílszerűen kerülnek színre a dalok, a szereplők kosztümösen, hatásos, dekoratív beállításban énekelnek majd. Ez az egyetlen része a műsornak, amelyben egyelőre még nincsen bizonyosság. Kodály csak a hét végén érkezik haza, vele is meg kell még beszélni sok mindenfélét, hogy a zenés kép minél tökéletesebb és nagyszerűbb legyen."

Bizonyára az utolsó pillanatban alakult ki a végleges cím és dalokat össze-fűző történet, hiszen a továbbiakban többé nincs szó lakodalmi jelenetről.

Ma már rekonstruálhatatlan, vajon a *Székely fonó* első megfogalmazásának létrejöttében a kezdeményező szerep a direktort vagy a zeneszerzőt illeti-e. Akárhogy történt is, bizonyos, hogy Kodálynak kapóra jött az a lehetőség, hogy a magyar népzene propagálására a színházat is felhasználja, s olyan zenei anyaggal kísérletezzék, amilyent színház még nem „látott", s amelyet az akkori közönség magyarnótás-népszínműves mámorában műalkotásnak el sem fogadott. S annak a Kodály Zoltánnak, aki 1923-ban, a *Psalmus hungaricus* bemutatóján élete addigi legnagyobb sikerét aratta, aki Pest, Buda és Óbuda egyesülésének parádés jubileumi ünnepére valóságos vádbeszédet írt a Horthy-féle úri Magyarország ellen, cseppet sem dero-

gált, hogy az elnyomott parasztok dalait egy divatos jazz-operett és néhány kabarétréfa társaságába keverje.

Kodály Zoltán egész életművében igen kicsiny szerepe van a véletlennek. Ha periódusokban vizsgálnók, kitűnne, hogy körülbelül 1918-tól 1929-ig első-sorban a magyar népdal művészi érté-kének elismertetésén munkálkodott, a következő évtizedben a kórusmozgalom megújításán, a 30-as évek végétől a zenepedagógia reformjának megvalósításán. *A Székely fonó* első változata éppen a népzene érvényre juttatásának idején keletkezett, s zenetörténeti - de egyben színháztörténeti - jelentőségű is az az esemény, hogy a parasztdal színpadról hangzott el, sokkal nagyobb közönség előtt, mint azokban az években hangversenytermeinkben.

A székely népdalról írván, Kodály már 1919-ben megjegyzi: „Kinek tessék ma ez a zene? *A* kuplén nevelkedett városi közönségnek? Magasabb ízlésű, német zenekultúrában élő zenészközönségünk érdekes egzotikumnak elfogadja, de tőle fölmelegedni nem bír. Erre előbb zenében is meg kellene tanulnia magyarul. Tragikus szimbóluma szét-szaggatottságunknak, hogy némely műveltebb magyar is idegennek érzi. Mint mikor az elszakadt gyerek nem akar apjára ismerni. Ennek a magyarságnak is jobban meg kell tanulnia zenemagyarul, túl a cigányzenén." (Visszatekintés, I. 19. lap) S hogy ez a program minél gyorsabban valóra váljék, a zeneszerző jelentős áldozatot hoz. 1920-tól nem ír többé kamarazenét, zongoramuzsikát keveseknek, hanem elsősorban énekhangra, kórusra komponál, *hogy* megteremtse a régi népdalok művészi foglalatát. *Magyar népzene* címen régi székely dalok monumentális sorozatát dolgozza fel, s mutatja be 1924-től évente egy-két alkalommal, népdalestjein. *A* műsorfüzetet székely faragott kapu díszíti, s aki átlépi küszöbét, varázsos világot fedez fel. E sorozat első két füzetének dalait 1924 májusában mutatta be Basilides Mária, Palló Imre és Székelyhidy Ferenc, s ebből készült az első *Székely fonó*. Íme, a produkció színlapja:

Székely fonó

magyar énekes jelenet *Bartók Béla és Kodály Zoltán* népdalgyűjtéséből.

Színpadra írta *Kodály Zoltán.*

Ifjasszony	Basilides Mária
A legény	Szende Ferenc
Nagyanyó	Kovácsné
A nagyóru bóha	Peti Sándor
Kisgyerek	Fekete
Lányok, legények vezényel:	
Losonczi Dezső	

Székely fonó. Este a fonóban. A lányok-énekelnek, játszanak, évődnek a legé-nyekkel. Ott az özvegy ifjasszony és ott kedvese, a legény. *A* menyecske duzzogva fordul el szerelmesétől. *A* lányok észreveszik a nagy ,,haragszomrádot": tréfás kiházasító játékot rendeznek, hogy a szerelmeseket megbékítsék. *A* játék nótái, enyelgő tréfái közben lassan lehuny a lámpa, vége a fonónak, ki-ki a párjával indul hazafelé. Besüt a hold. és a mély falusi csendben, a ház kemencepadkáján összebékül, összesimul a két fiatal.

A. történet bizonyos elemei átkerültek a mű végleges változatába. Ennek az első megfogalmazásnak kottája nem maradt fenn. A már akkor elkészült székely népdalfeldolgozásokból azonban re-konstruálható többé-kevésbé a zenei anyag. Természetesen néhány hangszerből álló együttes látta el a kíséret fel-adatát, a későbbi nagy szimfonikus zenekar a Blaha Lujza Színház zenekari árkában el sem fért volna.

A két főszerepet az Operaház két, akkor már világhírű vezető művésze énekelte. Basilides Mária, a balladák koncertbemutatójának egyik előadója és Szende Ferenc, kiváló baritonistánk. Eredetileg Palló Imrére várt volna, már 1924-ben is a Legény - a későbbi Kérő - szerepe, de ezt a fellépéssorozatot nem sikerült más feladataival egyeztetnie.

Lemérhetetlen ma már, hogy milyen sikere volt *a Székely* fonónak. *A* Blaha Lujza Színház október 5-ig játszotta első műsorát - hétköznapokon egy, vasárnap két előadásban -, de valószínű, hogy az operett és a kabarétréfa erősebben vonzotta a közönséget, mint az akkor még alig ismert magyar népdal. Minden-esetre tény, hogy Emőd Tamás nem folytatta a népzenével való - fentebb idézett nyilatkozatában megígért - kísérletezést, több, hasonló jellegű darab színházában színre nem került. Mégis valószínű, hogy a *Székely fonónak* ez az első megfogalmazása nem volt teljesen hatástalan a magyar zenés színház további sorsára. 1924. július 9-én a Világ című napilap az alábbi hírt közli: „Dal-játék Háry Jánosról. *A* híres magyar Münchausenről: Háry Jánosról és az obsitosról, daljátékot írtak Paulinyi Béla és Harsányi Zsolt, a darab zenéjét pedig Lavotta Rezső komponálta ..."

Ha ez a terv valósul meg, bizonyára egy újabb népszínművel gyarapodott volna a magyar színházi literatúra. A zenét azonban nem Lavotta írta, hanem Kodály Zoltán, s minden jel arra mutat, hogy a *Székely fonó* előadássorozata után látott a munkához, miután kipróbálta, hogy a népdal megáll a színpadon is. Bár *a Háry Jánost* csupán 1926 októberében mutatták be, a kompozíciós munkák már 1925 tavaszán előrehaladott stádiumban voltak. Így hát szinte bizonyos, hogy a *Székely fonó* korai be-mutatója mind a magyar zenés színház, mind pedig Kodály Zoltán életművének alakulása szempontjából nevezetes és emlékezetes dátum.

E SZÁMUNK SZERZŐI

BÁNYAI GÁBOR újságíró, a Népszabadság munkatársa

BERKES ERZSÉBET újságíró, a Magyar Ifjúság munkatársa

BREUER JÁNOS zenekritikus, a Magyar Zene szerkesztője

CSÍK ISTVÁN újságíró, az Ifjúsági Lapkiadó Vállalat csoportvezető szerkesztője

DÉVÉNYI RÓBERT, a Népművelési Propaganda Iroda irodalmi szerkesztője

GÁBOR MIKLÓS színész, Kossuth-díjas, a Madách Színház tagja

HERMANN ISTVÁN a filozófiai tudományok doktora, tanszékvezető egyetemi tanár (ELTE)

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN díszlettervező, a Madách Színház tagja

MIHÁLYI GÁBOR, az irodalomtudományok kandidátusa, a Nagyvilág szerkesztője

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel című lap munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

PÓR ANNA táncesztéta, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa

SIKLÓS OLGA dramaturg-rendező, az MRT munkatársa, az irodalomtudományok kandidátusa

SZÁNTÓ ERIKA dramaturg-újságíró, az MRT munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT műfordító-dramaturg, a Színházi Intézet munkatársa

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Erika Szántó:
Mille et une nuits – en une seule soirée

Le Théâtre en Rond qui, dirigé par Károly Kazimir, fonctionne depuis 16 étés, apporte chaque année quelque surprise suscitant immanquablement de vives discussions. Quant à la surprise, la critique commence pourtant à en perdre l'habitude, puisque le théâtre moderne offre ces derniers ans tant de curiosités insolites partout au monde. Ainsi le spectacle de cet été, *Les Mille et une nuits*, a été apprécié moins comme nouveauté bizarre mais bien plutôt en tant que création théâtrale indépendante. Notre critique estime toutfeois que Kazimir aurait dû puiser d'une manière plus résolue dans la richesse infinie de sa source d'inspiration, puisque la dramaturgie trop complexe du spectacle empêche en définitive l'épanouissement d'une expérience homogène.

Anna Pór:
Le Theatrum de Szentendre

La grande place de Szentendre, petite ville baroque située une vingtaine de kilomètres à nord de la capitale, accueille depuis quelques années chaque été un spectacle théâtral. Au début il s'agissait d'anciennes comédies hongroises tombées dans l'oubli, tandis qu'en 1973 on y put voir *La Nuit des rois* de Shakespeare, suivie, cet été, par *Le Petit café* de Goldoni. La mise en scène de Gábor Zsámbéki, tout en étant vive et amusante, exagère un peu la distance ironique par rapport à la pièce qui dans une certaine mesure resiste au persiflage.

Erzsébet Berkes:
La 150 saison à Miskolc

Le théâtre de la seconde ville de la Hongrie a été construit en 1823. Pour fêter cet anniversaire, l'ensemble a composé un répertoire ambitieux dont se sont distingués surtout deux spectacles: *Amour* de Lajos Barta et *Les Prisonniers de la voiture* de Géza Páskándi. Un autre événement de haute importance de cette saison jubilaire a été le premier triennale de la scénographie hongroise, offrant un échantillon imposant du travail pour le théâtre, le cinéma et la télévision de nos scénographes.

István Csík:
Le Prince Csongor sculpté en bois

La couronne de la saison passée à notre Théâtre de Marionnettes, jouissant d'une réputation internationale, a été l'adaptation pour marionnettes de *Csongor et Tünde*, merveilleuse féerie philosophique de Mihály Vörösmarty, grand poète et dramaturge du XIXe siècle. Le travail délicat de l'adaptation a été signé par le directeur du théâtre Dezső Szilágyi.

Róbert Dévényi:
«... et y jouent leur rôle chaque homme et chaque femme»

En rivale galante des théâtres, la Télévision Hongroise a diffusé dans la soirée, à l'heure la plus regardée, sa série portant sur l'histoire universelle du théâtre. Pourtant, à cause de l'absence d'une conception unie, la série, aspirant à populariser l'art du théâtre, ne peut malheureusement se vanter d'une véritable réussite.

István Nánay:
Esztergályos, le clown

Cecília Esztergályos, jeune actrice du Théâtre Thália, a été distinguée du prix Mari Jászai. A ce propos le portrait critique évoque ses interprétations les plus saillantes et fait valoir les nuances spécifiques de son talent.

Gábor Bányai:
Portraits d'acteurs dans le «Makra» de Szolnok

La pièce *Makra* d'Ákos Kertész, créée d'abord à Budapest, traite de la vie d'un jeune ouvrier brillant et en définitive malheureux. Dans la reprise à Szolnok trois acteurs: Gyula Piróth en Makra, József Iványi en Zselényi et Mari Csomós en Vali ont prêté à la pièce un ton nouveau tout particulier. Grâce surtout à eux, le théâtre a formulé une opinion individuelle et spécifique à propos de la situation actuelle de notre classe ouvrière.

András Pályi:
Conflit de générations?

Au numéro de juillet de notre revue on a pu lire une étude traitant de Tchékhov par László Peterdi Nagy. L'auteur y prononce son opinion que ces dernières années les spectacles théckhoviens de nos théâtres expriment d'une façon ou de l'autre des conflits humains et artistiques de différentes générations de nos artistes — affirmation qui, selon András Pályi, pèche par son parti pris trop simplifiant.

István Hermann:
Le «Roi Lear» de Strehler

Le spectacle du Piccolo Teatro de Milan fait penser à une sorte de Taygète moderne. C'est dans un désert terne que Regan et Gonéril veulent précipiter la génération précédente devenue, pour elles, superflue. Mais ceux qui se montrent inhumains vis-à-vis d'une autre génération perdent non seulement leur humanité mais aussi leur vie. Cordelia et Edgar, il est vrai, ne répondent pas aux questions idiotes des vieux mais tâchent néanmoins de leur ouvrir la route vers une vie raisonnable.

Judit Szántó:
En état de préfiguration

Cette chronique du théâtre parisien passe en revue les pièces et les auteurs du répertoire français courant pour voir comment s'y reflète la réalité contemporaine. L'auteur estime que le magnifique réseau théâtral mis au point pendant les 25 ans de la décentralisation commence justement de nos jours à s'emplir aussi d'un contenu approprié.

Péter Molnár Gál:
Grittiade

La seconde partie de la lettre de Berlin rend compte de l'*Amphitryon* de Peter Hacks ainsi que de deux spectacles du Berliner Ensemble: *La Profession de Madame Warren* – avec, comme protagoniste, Gisela May – et *La Vie d'Edouard II, roi d'Angleterre*, mis en scene par la fille et le gendre de Brecht. Malgré la valeur artistique des représentations, on y peut distinguer d'une façon marquante les problèmes devenus permanents de l'illustre maison.

Gábor Mihályi:
Le Shakespeare de tous les jours

A la Royal Shakespeare Company, les mises en scène du *Roi Jean* et de *Richard II* reflètent l'amertume désabusée de John Barton. Au Théâtre National *La Tempête* marque les débuts de Peter Hall comme chef de la maison et se distingue aussi par l'interprétation de Prospéro par John Gielgud.

Anna Pór:
Les Ballets Alvin Ailey au Théâtre Erkel

L'article analyse la belle soirée qu'a offerte au public hongrois le célèbre ensemble de l'artiste américain.

Olga Siklós:
A propos de la «Ballade de Panna Cinka»

On connaît peu les pièces de théâtre de Béla Balázs, célèbre esthète du film. Sa *Ballade de Panna Cinka* a été créée en 1949 par l'Opéra, avec la musique de Zoltán Kodály, mais ne jouissant que d'un succès modeste. Cette fois-ci c'est le Théâtre National de Szeged qui se chargera de ressusciter l'oeuvre dont le protagoniste, László Ocskay, brillant général de notre mouvement d'indépendance au XVIIIe siècle, devient, pour des raisons d'amour-propre blessé, traître à la cause nationale.

István Köpeczi Bócz:
Le visage peut etre le miroir du caractère

Le décorateur et costumier excellent décrit quelques typologies psychologiques dont la connaissance est nécessaire pour la mise au point du masque.

Miklós Gábor:
Notes sur Alceste

Le journal intime de l'artiste éminent du Théâtre Madách analyse, à propos de la représentation du *Misanthrope*, plusieurs phénomènes du théâtre moderne, de la dramaturgie sans héros jusqu'au niveau inégal des spectacles et aux fluctuations de la disposition artistique.

János Breuer:
«Les Fileuses sicules» de Zoltán Kodály

Il y a 50 ans qu'a été créée la première version des *Fileuses sicules*, opéra rassemblé de chants folkloriques de Zoltán Kodály. Le musicologue connu évoque à ce propos les conditions de la naissance et de la première représentation de l'oeuvre.

Ára: 12 Ft