# SZÍNHÁZ

Koltai Tamás: Varsói csúcstalálkozó • Molnár Gál Péter: Téli komédiák • Saád Katalin: Az író és kora • Gazdag Gyula: Beszámoló Az aranykor varsói előadásáról • Révy Eszter: A kör bezárul • Böszörményi Katalin: Képzelt párbeszéd egy kiállításon • Száraz György: Majczen Máriára emlékezve • Mándi Teréz: A népi színház úttörője

1975
Október

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VIII. ÉVFOLYAM 10. SZÁM
1975. 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 díj:
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

75.2287 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A **címlapon:**

**Homburg hercegének megkoszorúzása (a cím-szerepben Bruno Ganz). A Schaubühne am Halleschen Ufer előadása a varsói Nemzetek Szín-háza fesztiválon**

**A** hátsó borítón:

Makai Péter játéktere a La Mancha lovagja szent-endrei előadásához (Iklády László felv.)

# TARTALOM

## Nemzetek színháza

KOLTAI TAMÁS
**Varsói csúcstalálkozó (1)**

MOLNÁR GÁL PÉTER
**Téli komédiák (4)**

SAÁD KATALIN
**Az író és kora (10)**

GAZDAG GYULA
**Beszámoló Az aranykor varsói előadásáról (14)**

ARIANE MNOUCHKINE
**Elbeszélni korunk történetét (16)**

PÁLYI ANDRÁS
**Bloomusalem, avagy az éjszakai város (16)**

HÁMORI ANDRÁS
**„Lötyögős színházat játszunk" (20)**

## játékszín

RÉVY ESZTER
**A kör bezárul? (22)**

GÁBOR ISTVÁN
**Egy érdekes színház (25)**

BERKES ERZSÉBET
**Az élet álom? (30)**

## fórum

BÖSZÖRMÉNYI KATALIN
**Képzelt párbeszéd egy kiállításon (32)**

FÖLDES ANNA
**„Alakított" drámák évada (34)**

## arcok és maszkok

SZÁRAZ GYÖRGY
**Majczen Máriára emlékezve (38)**

CSERJE ZSUZSA
**Paudits Béla és az irónia (41)**

## színháztörténet

MÁNDI TERÉZ
**A népi színház úttörője (42)**

## szemle

LÁZÁR MAGDA
**„A költészet és a képzelőerő világa" (46)**

# Nemzetek színháza

KOLTAI TAMÁS

## Varsói csúcstalálkozó

Az egyik varsói napilapban június közepe táján megjelent egy fénykép. Két szín-házi rendezőt ábrázolt a varsói repülőtéren: jerzy Grotowskit és Peter Brookot. A kép aláírása *így* szólt: *Színházi csúcs-találkozó.*

Az eset meglehetősen jellemző. Sem Grotowski, sem Brook (vagy fogalmazzuk úgy: sem a wroclawi Laboratórium Színház, sem a Nemzetközi Színházkutató Központ elnevezésű párizsi csoport) nem vett részt a Nemzetek Színházának ugyanebben az időben zajló eseményein. Grotowski ugyan tartott két referátumot - az egyiket fiataloknak a rekonstruált, de belül még földpadlós királyi vár csupasz csarnokában, a másikat az egykori királyi család wilanówi nyári rezidenciájában, a külföldről összesereglett színházi szakemberek előtt -, Brook viszont alighogy megérkezett a repülőtérre, máris továbbrepült Wroclawba.

Végül is melyik volt az igazi színházi csúcstalálkozó? Az, amelyiken a két régi barát, a mai színház legtöbbet emlegetett reformátorai és az „intézményes színház" ellenségei üdvözölték egymást, tüntetően a Nemzetek Színháza idején - és utána ugyancsak tüntetően félrevonultak tanácskozni? Vagy az, amelyiken *előadásokkal* vettek részt olyan alaprendezők és alapszínházak, mint Giorgio Strehler és a milánói Piccolo Teatro, Ariane Mnouchkine és a Théátre du Soleil, Peter Stein és a nyugat-berlini Schaubühne am Halleschen Ufer, Ingmar Bergman és a stockholmi Drámai Színház, Benno Besson és a berlini Volksbühne?

Vagy talán egyik sem?

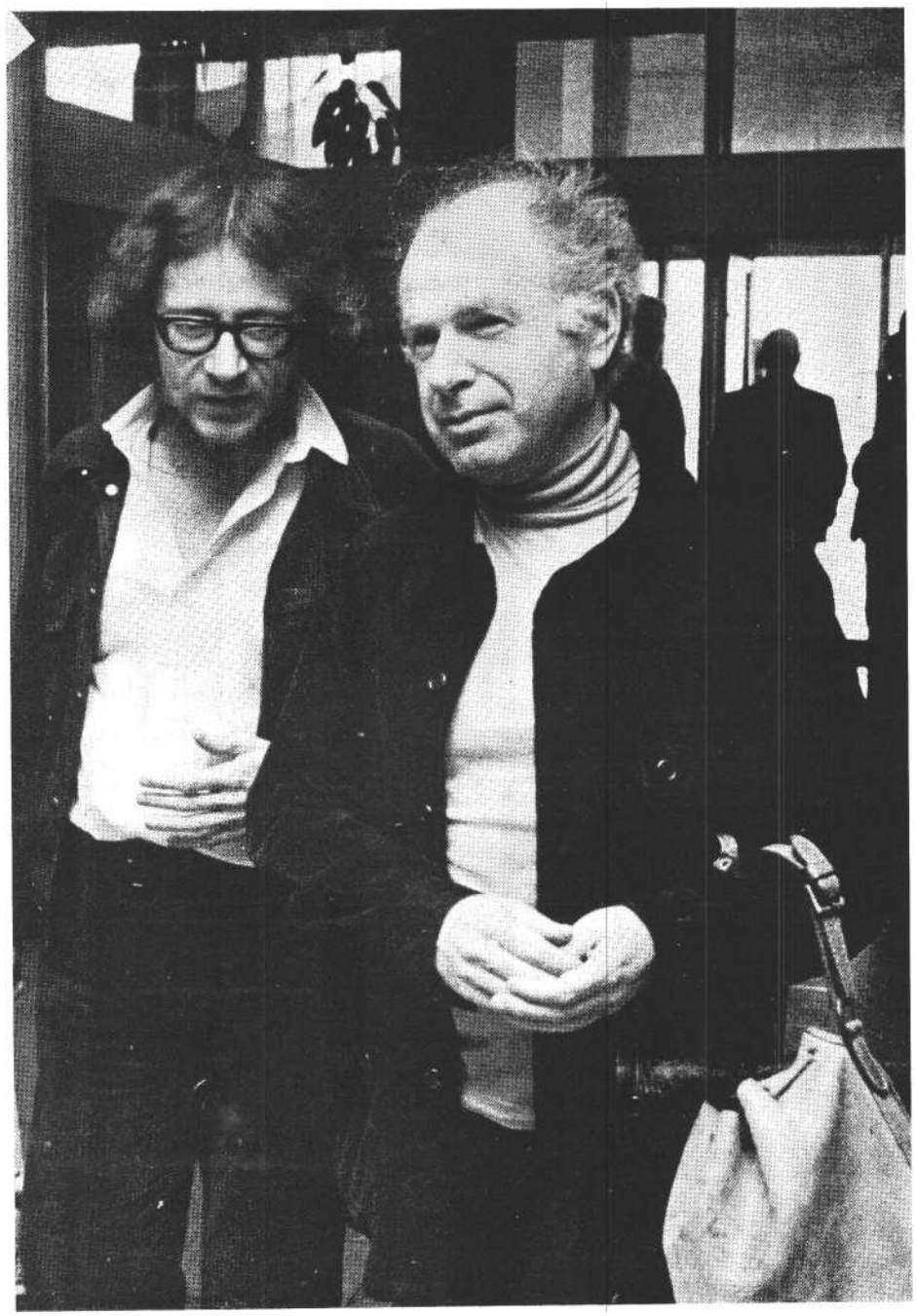
Lehet-e színházi csúcstalálkozó, ahonnan hiányzik Ljubimov és Tovsztonogov, Ciulei és Pintilie, Robert Wilson és Anatolij Efrosz, Eugenio Barba és Barrault - és persze Grotowski és Brook?

Nem a megfogalmazáson, a „csúcstalálkozó" elnevezésen van a hangsúly. A kérdés ez: a Nemzetek Színháza, amelyet hosszabb szünet után mostantól kezdve évenként más-más országban rendeznek meg, képviselheti-e a világ szín-játszását? Következtethetünk-e az itt látottakból arra, hogy milyen ma a színház? Lehetünk-e elég merészek ahhoz, hogy tizenhat ország tizennyolc színházának huszonegy bemutatójából - nem számítva a házigazda lengyelek előadásait - általános mérleget készítsünk ? (Hozzátéve, hogy senki sem láthatta *valamennyi* produkciót.)

Józanul csak nemmel lehet válaszolni ezekre a kérdésekre. Az összegyűlt mezőny mindenképpen esetleges. Kik vesznek részt a Nemzetek Színházában? Akiket meghívtak. Akik el is fogadják a meghívást. Akik önként jelentkeztek. Akiket hivatalos szervek küldtek ki nemzeti színjátszásuk képviseletében.

Ezeket az eltérő minőségű és a legkülönbözőbb feltételek között dolgozó színházakat nem lehet közös nevezőre hozni. Hogyan hasonlítsuk össze a több évtizedes múlttal rendelkező Deutsches Theatert az ugandai Abafumi Társulattal, ame-

**Jerzy Grotowski és Peter Brook a varsói repülőtéren**



lyik mindössze négy éve működik mint hivatásos színház? A Volksbühne hűvös eleganciáját az amerikai Manhattan Project meghökkentő diákszínházi szertelenségeivel? Mnouchkine-ék sokéves készülődéssel létrehozott és hónapokig továbbfejlesztett előadását egy repertoárrendszerben dolgozó színházzal - vagy mondjuk a kaposvári *Ahogy* tetszikkel, amely négyheti próbával született meg, és bemutatója után három héttel már le is került a műsorról? (Hogy azután a fesztiválszereplés hírére, egy évvel később hevenyészve újra életre keljen.)

De hát pontosan erről van szó : egy-egy nemzetközi találkozó alkalmat ad az ilyen összevetésre is. Hogy tudniillik a különböző színházak mire jutnak a maguk módszerével. A körülmények és a munkafeltételek természetesen nem képezik érvek vagy mentségek tárgyát. Viszont figyelmeztető jelek lehetnek. És a sokféleség talán még jobban kiemeli a rejtett vonzódásokat, mélyrétegi hatásokat.

Voltak ilyenek Varsóban.

*

Jóllehet Brook nem hozta el kísérleti csoportját, a már említett ugandai társulat - talán öntudatlanul, talán szándékkal - az ő eszményét képviselte. De milyen fonák tanulsággal! Közismert Brook kételkedése abban, hogy a különböző nemzetiségű, műveltségű és igényű nézők között húzódó falakat át lehet törni, ha ezt az áttörést a szószínház eszközeivel próbálják végrehajtani. Brook *mindenkihez* szóló színházat akar - ezért mondott búcsút *az angol* színháznak. Nemzet-közi színtársulatának kezdetben nem is volt közös nyelve, a színészek tehát rákényszerültek a gesztusok és a puszta hangzás kifejezőerejére, ha egyáltalán meg akarták érteni egymást.

Robert Serumagának, a kampalai Abafumi Társulat vezetőjének tizenegy színésze Uganda különböző törzseiből származik. A törzsek más-más nyelven beszélnek. A társulat színészei éppúgy nem értik egymást, mint Brook színházának japán tagja a Maliból származó afrikait vagy akár a franciát. Ugyanúgy át kellett térniük a gesztusok nyelvére.

De a felszíni egyezések milyen groteszk különbségeket takarnak!

Brook megkísérli szétverni a nemzeti színjátszásokat, hogy nemzetközit hozzon létre. Serumaga a széttördelt törzsi kultúrából próbál egységes nemzeti művészetet teremteni. Brook szándékosan a primitivizmus felé halad : társulatával elutazik Afrikába, hogy poros falvak főterére terített szőnyegen egy bakanccsal improvizáljon játékot és kapcsolatot a színházat először látó nézővel. Serumaga a primitív mítoszt a manipulált agyberendezéshez igazítja: társulatával elutazik Európába, hogy egy görög vagy egy Corneille-drámára emlékeztető törzsi sorstragédiával keressen utat az európai „bennszülötthöz".

Mindkét módszerben van valami kimódoltság, ami persze a falak ledöntésének görcsös igyekezetéből adódik. Az ugandaiak bordásfalgyakorlatra emlékeztető állóképpel kezdték előadásukat, és így is fejezték be. Az eltanult modorosságot szerencsére csakhamar felváltotta a folklór paródéja. Különösen a táncok lendülete volt magával ragadó. Előadásuk végén éppúgy kezet fogtak a közönséggel, mint Brook színészei a *Szentivánéji álom* után.

A japán Waseda Sho-Gekijo társulat még kétségbeesettebb elszántsággal próbált „európaivá" válni. *A drámai szenvedélyekről* című, angol nyelvű előadással kísért oktató-nevelő bemutatójuk tulajdonképpen módszertani illusztrációnak készült. A színészek technikai képzettségéről valóban elkápráztató leckét adott. Ezenközben eljátszottak egy misztikus melodrámát, amelyben a fölvizezett japán egzotikum, a kísértetiesség és a legolcsóbb bulvárszentimentalizmus keveredett olyan fantasztikus módon, hogy csak egyképpen lehetett élvezni: ha az egészet pamfletként fogtuk fel. Azt hiszem, ők maguk nem annak szánták.

Az ugandai társulat tagjai a színészlét-re épp hogy csak ráébredő emberek. Állítólag annyira a hatása alá kerülnek a saját magukban előidézett érzelmeknek, hogy egy tragikus história előadása után valósággal letargiába esnek. Hozzájuk képest Brook színészei rafinált tudatossággal és módszerességgel kutatják e primér érzelmi hatások létrehozásának körülményeit. Csodálatos módon a két csoport életformája csaknem megegyezik.

Itt az *életformára* esik a hangsúly.

Az Abafumi Társulat tagjainak élete éppúgy a színház köré szerveződik, mint Brook színészeié. Serumagáék reggeltől estig együtt vannak, a napot három mérföldes futással kezdik, különféle gyakorlatokkal, próbával, hangszeres órákkal, elmélettel folytatják, és esténként néha baráti összejövetellel fejezik be. Formai lag - ha a gyakorlatok minőségi különbségét és az alapműveleteket nem számítjuk - csaknem hasonlóan, mint Brookék. De Mnouchkine színháza sem képzelhető el anélkül, hogy tagjai ne szentelnék magukat az ott folyó munkának.

A csoportszínházi tevékenység nemcsak az ilyen „különleges" vállalkozásokban lehetséges. A hagyományos felépítésű, esetleg repertoárral dolgozó színházakban is megvalósítható az erők szervezett koncentrálása egy kitűzött cél - bemutató - érdekében. A glasgow-i Citisens Theatre-nek tizenöt színésze, három rendezője és egy tervezője van. A színészek nagyjából hasonló életkorúak (harminc-harmincöt évesek) és hasonló képességűek. Nincsenek közöttük sztárok és statiszták. Aki az egyik előadáson főszerepet játszik, az a másikon statisztál. (Mindez - az utóbbi kivételével - kicsit emlékeztet a kaposvári színházra.)

Ha még följebb megyünk az „intézménnyé" válás hierarchikus lépcsőjén: Besson féléves-éves próbaszakaszai sem képzelhetők el úgy, ha a színész közben filmezik vagy szinkronizál.

*

Mintha megszűnőben volna a színház szorongása. A világ szétesett darabkáit a rendezők megpróbálják összeilleszteni. A rettegés víziói helyett a megértő szánalom, a reménykedő derű képei merészkednek elő.

Igaz, Bergman már borzongatóan gyönyörű filmjében, *a Suttogások, sikolyokban* is a humanizmus óriásának bizonyult, és figyelmének tárgyát, a szenvedést, Anna, a szolgáló ősanyai szeretetével csitította. De Giorgio Strehler legutóbb *a Lear ki*rályban már egy holt kráter kihűlt cirku*szába* képzelte bele az emberiség túlélőinek atomhamuba süppedő bohócait.

Most mindketten lágyak, meghatottak, moll-hangulatúak, és könnyeiken át rámosolyognak a világra.

Bergman a Vízkeresztben, Strehler Goldoni: *A terecske* című darabjában.

Mindkét előadás a megkomponáltság harmóniájával tündököl. A színpadi pillanatok aprólékos kidolgozásával. Az érzelmek sodrásával. A szépség bűvöletével.

A tanáros pedantéria mindkettőjüknél találna kivetnivalót. Bergman közvetlenül használja a korabeli Shakespeare-hallá kiképzett színpadi teret, Goldoni velencei terecskéjének időjárási viszonyai

néha ellentmondanak egymásnak. De hát nem egy valódi Shakespeare-hallban és nem egy valódi velencei terecskén vagyunk, hanem ezek bergmani illetve strehleri másán. És a törvényeket is ez szabja meg.

Bergmannak sikerül rálelnie Viola alakjának nyitjára. Bibi Andersson nem használja ki azokat a komikus lehetőségeket, amelyek a férfiruhát viselő nő szerepéből adódnak. Nem csinál nadrágszerepet Violából. Nem cherubinoskodik. Nem játssza el, hogy „megfeledkezik" viseletéről, és csak az utolsó pillanatban veszi észre magát. Orsino csak-ugyan ezt a lányos fiút szereti meg - akárcsak Olivia. (A herceget játszó Heinz Hopfban van annyi enervált puhaság, annyi bágyadt érzelmesség, hogy nem kell föltétlenül homoszexuálisnak tartanunk.)

Viola „androgünitása" - férfi-nő volta - értelmet ad a játéknak. (Shakespeare korában a játékosság tovább fokozódott, hiszen a női szerepeket is férfiak játszották. A Violát alakító fiú tehát egy olyan lányt játszott, aki fiúnak öltözik.) Ha Orsino nemcsak saját szomorúságába szerelmes, hanem egy élő emberbe - akiről szerencsére kiderül, hogy *nő -,* akkor maga is sokkal emberibb lesz. Olivia szintén nem bájtalan nő, aki finomkodásból hivalkodik gyászruhájával, hanem érzéki asszony, és csak az őt lerohanó férfira vár. Így aztán amikor Viola férfimása, Sebastian megjelenik, ő sem töpreng sokat a hirtelen cserén.

Mindez persze alakulhatott volna másképp is. Miután az egymásra talált párok összecsókolóznak, az általános csókolózás egy kimerevített pillanata, furcsa fin-tora az összekuszált érzelmek abszurditását jelzi. És miközben a „fenti" cselekmény szereplői érzelmeik zavarával van-nak elfoglalva, a „lentiek", főként a csak-nem animális ösztönéletet élő Böffen Tóbiás, mit sem törődve az érzelmekkel, durván és erőszakosan elégíti ki nemi igényét.

Bergman *Vízkeresztje* egy ponton - és éppen a legfontosabb gondolati síkon - összecseng Zsámbéki Gábor *Ahogy tetszik*-előadásával. A Viola-Olivia-Sebastian hármas érzelmi kuszáltsága nagyon hasonlít az Orlando-Rosalinda-Célia hármaséhoz. Pogány Judit Rosalindája éppúgy *androgün,* mint Bibi Andersson Violája, és az ardennes-i erdőben folyó hancúrozás, amikor a három fiatal hirtelen összezavart nemi vágyakkal érinti meg

Jelenet a tokiói Waseda Sho-Gekijo **Színház előadásából**

egymást, ugyanazt a tanácstalanságot, a személyiség bizonytalanságának ugyanazt a keserű fölismerését tükrözi, mint a Bergman-előadás kimerevített tablója.

Goldoni *A terecskében* nem ad alkalmat mélylélektani elemzésre. Ez a víg-játék - vagy inkább életkép - a velencei *campiello* hétköznapjainak egy kiszakított darabja. De Strehler az ébredező érzelmek, bizseregtető vágyak ábrázolásával képes a banalitások mögé hatolni, és meg-mutatni az egyszerű emberek derűjét, életörömét.

Egy magyar rendező azt mondta az előadás után, hogy Strehler Goldonija a pocsolyáról szól. A pocsolyáról a terecske közepén, amelyen papírhajót ereget-nek, vagy éppen egy kiadós veszekedés hevében lefröcskölik egymást. Tél van, karnevál, az eladó lányok férjhez akarnak menni, az özvegy mamák hasonlóképpen, a vándor árus udvarol, a Nápolyból jött bohém grófot elbűvölik a szép lányok, szereti mindegyiket, szereti a velenceieket, megvendégel boldog-boldogtalant, de mert nincs elég pénze, meg kellene nősülnie, meg is nősül, elveszi az egyik kedves és tehetős széplányt, istenhozzádot mondanak a gyönyörű Velencének, a többiek pedig elbódulva a bortól, a mámortól és a karneváltól, tovább járják a táncot, mulatnak önfeledten .. .

Nem több, ennyi a cselekmény. Strehler nem csinál mást, csak egy kicsit meglebegteti. Fölépíthetett volna egy igazi velencei terecskét. Nem. Fehér vászonból vannak a falak, lengenek, ahogy a szereplők kihajolnak az ablakon. A vendéglő fala pedig egyszerre csak fölsiklik a levegőbe (mögötte ott a meztelen deszka), s amikor visszaereszkedik suhanva, a becsípett gróf káprázó szemmel nézi, hogy forog körülötte a világ. Így lebeg az egész terecske, az egész játékos cselekmény, könnyű karneváli mámorban, édes-bús hangulatok, vakító színpadi fehérek, derített ellenfények lágy tónusai között.

Bergman és Strehler mintha belefáradtak volna a világ kegyetlenségeibe. Lehet, hogy legközelebb újra szorongások és megaláztatások, suttogások és sikolyok gyötrő látomásait jelenítik meg. Lehet, hogy megint a szenvedélyek és szenvedések nyomába erednek majd. De most szelídek, érzelmesek - és a szomorkás atmoszférában lelnek nyugalmat. A *Vízkereszt* egyik jelenetében Orsino és Viola az ágyra heveredve hallgatják a Bolond érzelmes-bús énekét. Bibi Andersson arcán lassan csorognak a könnyek. A herceg feléje fordul, megérinti Viola arcát - a lány a könnyein át elmosolyodik. *A terecske* végén az újdonsült férjével Nápolyba induló boldog fiatal-asszony nosztalgikus búcsúbeszédet intéz Velencéhez, majd lassan, integetve elindulnak. De a többiek már abbahagyták

az integetést, látszik az ablakon át, ahogyan táncolnak, isznak. A távolodók még egyre integetnek, örülnek egymásnak, s persze egy kicsit szomorúak - és tudjuk, nemsokára vége a karneválnak, a régi barátokat talán sohasem látják viszont, és új élet kezdődik .. .

*

Nem kell szembeállítani Bergman és Strehler *szép* színházát Peter Stein *kemény* színházával, Scsedrin *játékos* színházával, Besson *politikus* színházával *vagy* Ariane Mnouchkine népszínházával. Még a glasgow-iak *véres* színházával sem. Előadásuknak (Webster: *Amalfi hercegnő)* nem az volt a hibája, hogy szörnyűségeket halmozott. Ettől még lehetett volna *szörnyen jó* (vagy a még szemléletesebb angol szóhasználat szerint véresen jó: *bloody* ***good)*** is. A baj az volt, hogy a naturalista dráma nem illeszkedett össze azzal a barokk haláltánccal, amelyet a rendező kitalált hozzá.

Mesterségüket remekül értő rendezőket és színészeket láttunk Varsóban. A különbség csak az, hogy a színészek majd mindegyike tehetséges is volt. A színészi tehetség szakmai tudásból és az egyéniség varázsából áll. Talán kevesen hittük korábban, hogy ez a két tényező a világ színházaiban milyen gyakran találkozik.

Ahhoz, hogy valaki nagy *rendező* legyen, még sok minden más is kell. Az egyéniség varázsa a rendezőnél műveltséget, gondolatokat, fantáziát is jelent. Olyan szellemiséget, amely egyszerre rendelkezik látványteremtő erővel és világnézettel. Ebből a típusból bizony kevesebb volt.

Egy jelenlevő kritikus ezt úgy fogalmazta meg: elmentünk rendezői színházat nézni, és fölfedeztük, hogy milyen nagyszerű színészek vannak.

*

Ha van tanulsága a Nemzetek Színháza varsói előadássorozatának, azt talán úgy fogalmazhatnánk meg, hogy a színház ismét színházközpontúvá válik. A legjobb művészek nem elégszenek meg a színpadi irodalomórával, a pedáns leckefölmondással. A látvány egyenértékűvé válik a gondolattal. Besson *A szecsuáni* jólélek-rendezésének libbenő selyemejtőernyői, Peter Stein *Az ingolstadti tisztítótűz*-előadásának deszkakerítés közé zárt lépcsős színpada súlyos gondolati terheket vállal magára. A színészi játék dinamikája legtöbbször magasfeszültséggel árasztja el a színpadot. Ritka az állókép, a mozdulatlanságba merevedett szereplők szószínháza. Gazdag színház van kialakulóban. A színészi eszközök gazdagsága, az érzelmek és gondolatok gazdagsága, a szenvedélyek gazdagsága és a látvány gazdagsága szorosan összefügg.

Az alapanyag nem a dráma, hanem a kifejezés. A dráma megmarad mint fontos összetevő, de megszűnik az egyed-uralma. *A terecske* Goldoni-vígjátéknak másodlagos, Marieluise Fleisser *Az ingolstadti tisztítótüze* közepes mű - de a hatásuk nem volt kisebb, mint Bergman Shakespeare-előadásáé. A lengyel Ateneum Színház Joyce-adaptációjának, az *Ulysses* egyik epizódjából készült meghökkentő Bloomusalemnek hiába irodalmi alkotás a közvetlen előzménye, a szabadasszociációs képfantáziának legkevesebb köze éppen az irodalomhoz van. És a világhírű Jozef Szajnának, akinek előadásait nézve inkább képzőművészeti mobilok kiállítótermében érezhetjük magunkat, mint színházi zsöllyében, és káprázatos vízióiban minden megtalálható, ki-véve a valódi emberi lény, éppúgy nem kell elhinnünk, hogy az *Isteni színjátékot* fordítja le a színpad nyelvére - noha *Dantéja,* legalább címében, ezt ígéri.

A színháznak számtalan változata lehetséges. Elfogadhatjuk vagy elvethetjük őket, vitatkozhatunk fölöttük, vagy akaratunk ellenére hatásuk alá kerülhetünk. Csak az unalmas színházzal nem lehet mit kezdeni. Csak az egyhangúság tesz közömbössé. Csak a kényelmes önismétlés vált ki haragot.

Varsóban az elemzésre méltó színház legkülönfélébb változataival találkoztunk. Színház volt még az is, ahogyan Grotowski híveinek - és a kételkedőknek - szóbeli előadást celebrált a félig kész királyi vár gondosan megválasztott díszletei között, vagy ahogyan a nemzetközi szakma előtt, kikapcsoltatva a háromnyelvű szinkrontolmácsolást, félmondatonként fordította saját magát franciára.

A „csúcstalálkozót" mégis az igazi előadások jelentették. A bőséges tapasztalatok alapján a számunkra adódó tanulságokat mihamarabb le kell vonni.

Ehhez szeretnénk hozzájárulni az itt következő cikkekkel.

**MOLNÁR GÁL PÉTER**

# Téli komédiák

### Bergman és Strehler

#### Bergman Vízkeresztje

A mozimágus voltaképp színházi ember. Főfoglalkozása színházi rendező. Csupán hakniban filmezik.

„A film személyes írás, személyes kapcsolatom a közönséggel. Nem csinálhatok meg egy filmet, ha semmi mondani-valóm nincs. Hogy van-e valami mondanivalóm a színházban: ez számomra közömbös. Élhetnék filmcsinálás nélkül. De nem létezhetnék anélkül, hogy szín-házat csináljak" - nyilatkozta erről Ernest Riffenek.

Diákkorában, 1940-ben lépett szerelmi kapcsolatra a színházzal. Stockholmban. Huszonhat évesen - 1944-ben - egy aprócska városi színház igazgatója Hälsingborgban. Miután visszautasítják az állami támogatást, és a maguk feje után akarnak színházat csinálni: hamarosan katasztrofális helyzetbe kerülnek. Két év után otthagyja a fiatal társulatot *a Macbeth* (1944 nyarán elkészített) és Werfel: *Jakobowszky és az ezredes* sikerei után (ez utóbbi a béke első tavaszán született meg), Hälsingborgból Göteborgba kerül. Camus *Caligulája,* ismét *a Macbeth* és Tennessee Williams: *A vágy villamosa* kiemelkedőbb itteni munkái.

Henrik Sjögren „klasszikus" korszakának nevezi a malmői színházban eltöltött hat esztendőt. Strindberg : *Királyi menyasszony, Kísértetszonáta* és *XIV. Erik,* Moliére: *Don Juan* és *A mizantróp,* Goethe *Faustja,* Ibsen: *Peer Gyntje,* Pirandello : *Hat szerep szerzőt keres* és Tennessee Williams *Macska a forró tetőn* a fő munkái, de ezekkel a komoly munkákkal párhuzamosan megrendezi Lehár *Víg özvegyét,* amiből majd húsz év múlva filmet is csinál.

1960-tól kezdődően a filmkészítés köti le. Néhány előadást azonban megrendez az Operában.

1963-66 között a svéd Királyi Drámai Színház művészeti vezetője. Rendezései: Albee: *Nem félünk a farkastól, Kicsi Aliz, Don Juan,* Peter Weiss : *A vizsgálat* és a *Hedda Gabler.* Legerősebb művészi eredményének Büchner: *Woyzeckjét* tartják ebből a korszakból. A Királyi Színház előszínpadát arénává formálta át, a nézők a színpadon ülhettek.

1966-ban lemond a színház vezetéséről, hogy függetlenebben dolgozhasson. Az igazgatói széket átadja Erland Josephsonnak, akitől majd idén nyáron átveszi Jan-Olof Strandberg, ez a lehetetlenül rossz ízlésű komédiás.

Ingmar Bergman huszonévesen drámaírással tanulta ki a színházi mesterséget. Könnyedén azt állítja, „huszonhárom vagy huszonnégy drámát írtam, az elsőt közülük tizenhét éves koromban. Csak hatot mutattak be vagy adtak ki közülük... a maradékot fiókomban őr-zöm."

Bemutatták drámái közül a *Kasper halálát* (194z-ben a Diákszínházban), a *Tivolit* (1943-ban), a *Rachel és a moziportást* (1946-ban a malmői színház vitte színre, majd három év múlva, más rendezésben, a stockholmi Boulevard Teatern.) Nem került színpadra - de kiadták könyvben - a *jack a komédiások között, A nap hamar véget ér, a Félek és az Eredmény nélkül* című drámáit 1947-ben. 1948-ban *a Lidércnyomás.* 195 z-ben a *Gyilkosság Barjärnaban* és 195 5-ben *A fafestő* című darabokat. *(A Rachel és a moziportás* adta témáját a *Várakozó asszonyok* - 1952 - első szkeccsének. *A fafestő* vázlat volt *A hetedik pecséthez* [1956], *a Lidércnyomást* viszont első megírott forgatókönyvéből alakította színpadra. *Alkonyi játékok* címmel 1954-ben Carl-Gustav Kruuse koreográfussal együtt balettet készített. *A város* címen 195 i-ben rádiódarabot írt és rendezett. Rendszeresen rendez rádióban és televízióban is.)

Illíria mesebeli tengerpartisága egy fagerendás szobába szorult bele. Az ablakokon át látni: kint hatalmas felhők vonul-nak, és sűrű pelyhekben hull a hó. Hideg van kint, de itt a meleg szobában egyszerű dobogót állítottak föl, és azon a forró Illíria és a forró szenvedélyek jelennek meg.

Maga Shakespeare lép színre hatalmas bottal., hogy három szenvedélyes és jókedélyű koppantással jelezze a játék kezdetét. Shakespeare alakja - vagyis a maszkjában föllépő, rá emlékeztető Lauritz Falk - az előadásban többször megjelenik Antonio kapitányként, fülében csillogó karikával. Mi, nézők csak visszaemlékezünk arra, hogy ez az Antonio mintha Shakespeare volna: így a szereposztási fogás cseles megbúvással ironikussá alakítja a vígjáték konvencionális fordulatait - a megtévesztésig hasonlító ikerbáty fölbukkanását, az összetévesztések kalamajkáit és a kibonyolódó boldog véget.

Hasonló célt szolgál a színészi játék konvencionális fölnagyítása, a hangsúlyozottan teátrális előadásmód, egyáltalán nem mentesen az üres retorikától és a színfalhasogató mozdulatoktól. Igaz, ez leginkább Orsino (Heinz Hopf) szerepvonalában érvényesül. Orsinót divatos világfiként divatosan fölvett szenvedelmekkel ábrázolják. Amikor udvaronca társaságában két fiúnak öltözött leányapród között megismerjük: „Ha a zene szerelmünk étke, fel!" kezdetű tirádát szavalva simogatja-markolássza az egyik fiús leányt (lányos fiút?).

Nem hagy kétséget Bergman Orsinója afelől, hogy az álruhában megjelenő Viola-Cezarióban (Bibi Andersson) nem a lányos vonások érdeklik: a szép fiút fogadja kegyeibe. Némileg érdektelenné teszi ez a herceg tagadhatatlanul kényes figuráját. Orsino megmagyarázhatatlanul vonzódik egy csinos fiatalemberhez, akiről végül kiderül, hogy oltár elé vezethető leány (akit azonban, tudjuk, *fiú* alakított eredetileg, tetézve a zűrzavart s az érzéki káprázatot).

Ha Orsino nem sejti, mi vonzza annyira ebben a fiúban: az sokkal drámaibb, mintha fiúszeretőként csalja ágyára, itatja poharából és vonja magához Violát. Bergman fölnagyítja itt a herceg vonásait. Nem annyira Jan Kott tanácsára hallgat, amikor ezt teszi, sokkal inkább a végkifejlet érdekében végzi el az áthangsúlyozást.

A nőktől riadozó, félszeg duhaj Keszeg Andrást öregecske piperkőcnek ábrázolja Sven Lindberg, olyannak, amilyet Thomas Mann ír le a *Halál Velencében* hajófedélzetén. Keszeget inkább ér-dekli Malvolio alfele Mária női bájánál, és itt sem maradunk kétségben afelől, hogy a részegségtől, az unalomtól, a hosszú téli bezártság keltette túlfűtöttségtől zavarodnak össze az érzékek, és egy promiszkuitás ízléses, ízes és nevet-tető megjelenítése vet fényt Olivia gróf-nő házanépére.

Bergman nem felejtette el és nem engedi a nézőknek sem elfelejteni, hogy a Vízk*eresztben* Shakespeare téli vígjátékáról van szó. A *Twelfth night, a* karácsony utáni tizenkettedik éjszaka; Vízkereszt, azaz a farsang kezdete. Innen kezdve már mindenki megmámorosul: ki az italtól, ki a lehetőségektől. Innentől mintha vége szakadna a gondnak és a munkának. Ivászatoly és vendégeskedések, lerészegedések és csiklandós társasösszejövetelek időszaka ez.

Peter Weiss tervezőfeleségének, Gunilla Palmstiernának havazást és angol lakószobát szembesítő díszlete nemcsak a kintnek és a bentnek drámai szembeállítását hozza, nemcsak a természetnek és az ember teremtette lakókörnyezetnek konfrontációját szögezi le, hanem lehetőséget ad rá, hogy ennek a téli napfordulónak környékén levő babonás és al-

**Bibi Andersson mint a fiúruhába bújt** Viola

kalmilag fölfokozottan jókedvű időszakának bezártságából, a józan köznapokhól menekülő részeg igyekezetét is kifejezze.

A kemény tél, a bevégzett munkák és az elszigeteltség egyaránt házhoz köti az embereket. Kitörni készülő szabadságvágyukban a legkevésbé veszedelmes módon zavarják össze önkéntelenül érzékeiket.

Nincs valami rendben ebben a világban - mondja Bergman -, ahol a szabadságvágy helyett a szabadosság kerül fölül.

Csupán két érzelmileg ép főszereplő van a darabban: Viola és Sebastian. Ok nem foglyai a bezártságnak. Szabadon kószálnak a világban. Kötelékeiktől eloldva önmaguk lehetnek. Még ha álruhában is. Ebben az értelemben Viola fiúöltözéke sem a boldog pikantériának, a felhőtlen bújócskának olaszos vígjátéki fogása, hanem a társadalom rákényszerítette rejtőzködés, engedékeny hozzáhasonulás (és fokozás) a zűrzavarokhoz.

Kerüli az előadás a *Vízkereszt* régi felfogásának felhőtlen vidámságát. De elkerüli a divatosan mélyben vájkáló bekomorítását is.

Bergman *Vízkeresztje* realista előadás.

Éppen attól válik realistává, hogy stilizál. A tengeri utat székekből összetolt hajón teszi meg Viola, színpadi szolgák eveznek, parthoz érve a kapitány átugorja a képzeletbeli vizet, és gondosan kikötik a hajót nem létező cölöpökhöz. A manézsszolgák fürge ügyességével hordják-hozzák a helyszínt jelző bútorokat, velük szemünk előtt megjelenik egy Shakespeare-korabeli színtársulat ügybuzgalma.

Bergman tehát nem szakítja el a darabot keletkezésének korától. Nem szakítja el babonás hiedelmekkel teli meghatározott összezártságából sem. Nem fosztja meg évszakától, mert okosan kiolvasta, hogy a forró ég alatt játszódó játék csupán a fázós téli képzelet szülötte.

Hogy mindaz, amit látunk: a lét didergető hidegében történik, hogy a vacogó lelkek a művészet ellobbanó lángjánál fűtőznek - ez csupán a díszlet jelzésének szintjén reked meg, de nem válik az előadásban működő erővé. A háttérben ott dereng az elképzelés. Maga a játék azonban konvencionális, helyenként magas színvonalú, többségében azonban lapos, vidéki mókázás Shakespeare szövegével. Nem egy közös világ kibontakoztatásáért munkálkodó együttest látunk, hanem jobb-rosszabb színészeket (inkább rosszabbakat), akik kevéssé igyekeznek kapcsolatba kerülni egymással. Többnyire mindenik a maga tréfáját igyekszik eladni és megkeresni - néha erőszakos módon is - a maga tapsát.

Tehetetlen szilajságot érezni Tóbiás bandájának ábrázolásában. A télidő miatt rétegesen öltözködve, nem egészen kifogástalan fehérneműkben jelennek meg. Keszeg András a felkelés után sokáig időz egy szomorú hálóingben, és gaillardot táncol, semmi kedve megválni az ágy melegétől. És látjuk azt a közös vackot, ahol Tóbiás együtt hál vendégével, András úrral. A bolond fejen állva, mesterségének megfelelően buzgólkodik bolondos tréfákkal megvidítani urait és a fizetőket: koszlott bársonytakarót vonszolva magával, ismétlődően olyan zugot keres magának, ahol alhatna kicsit ebben a bánatosan fénytelen időben. És Böffen Tóbiásék nagy murija - Ó, december tizenkettő! - már a lefekvés előtti mámoros hangulat szülötte. Meg akarván hosszabbítani a gyorsan elmúló napot, félig pityókosan, félig álmosan - tehát öntudatuk veszítetten - rendetlenkednek még egy sort, fel-verve Olivia házának nyugalmát. Tóbiás úr (Ulf Johansson) hatalmas termetű fiók-Falstaffként mormog, dünnyög, horkol, harákol és brummog pincemélységű nagybőgőhangján. Majdnem elalszik már, de mert Mária kurjongatásukra fel-ébredt, és meztelen testén egyetlen ágy-takaróval szobájukba toppant: akkor már ráveti magát a lányra, és az ágy támlája mögött könnyít magán, hogy a takarásból előbukkantan hosszan spulnizza pulédere zsinórját, és időnkénti bóbiskolásából fölriadva, kezét otthonosan és vadul szorítsa a lány fölső combjai közé. Már nem a vágy hajtja mozdulatát, csupán melegségre vágyik, és szakadatlan ingerekre van szüksége ahhoz, hogy élni érezze magát. Innen erednek tréfái és ugratásai is. Azért uszít mindenkit mindenkire, azért hajtja bele Malvoliót a kínos kalandba, azért ugratja Keszeg Andrást Cezario ellen, azért táplálja a pénzes, férfiatlan férfiban a házassági ötletet (amit András visszautasítani nem mer, inkább fizet lányos zavarában), azért minden komisz tréfája, mert unja azt, ami körülveszi, és színesebb pótlékokkal szeretné kárpótolni magát.

Semmi csodálnivaló nincsen így abban - mert az egész elgondolás mélyéről fakad -, hogy amikor helyreáll az általános boldog-vég: ki-ki párjára talál, táncra perdül örömében, és magához öleli végre megtalált kedvesét: meghökkenten veszi észre, hogy mást tart karjaiban. Olivia Máriával ölelkezik. Tóbiás Keszeg Andrással bújt össze. Orsino herceg természetesen nem Violát, hanem fivérét, Sebastiant szorítja magához. Fábián és a hajóskapitány is egymásra találtak. De a darabban olyan ingerlő nemcserék és az előadás végi végzetes összekeveredés Bergmannál nem a félresikló nemi vonzalmak általános szokását hirdetik. Az eltévedt párok, számukra is meglepő választottjukkal a karjukban ijedten pillantanak ki a nézőtérre: mit szóltok ehhez? hát ti, ti jól ültök odalent? ti azt csináljátok életetekben, amit kellene, vagy ami rátok kényszerül ? ti, ti a helyeteken vagytok talán, a magatok bőrében? saját szerepetekben? Na ugye! Akkor meg mit bámultok olyan fölényesen?

Bergman nem sorol be azok közé a szakmányban újítók közé, akik bekomorítják a vígjátékokat, és nevetséges hangokat csikarnak elő tragédiákból. Meghagyja a vígjátékot vígjátéknak, és engedélyezi a nevetést is a nézőtéren, *hogy* időn-ként - ha nem is torkunkra fagyassza, de legalább - elgondolkoztasson játékával.

Az előadásban ízlésemhez mérten talán több volt a vicc a komikumnál, *egye*netlenebb a színészi munka és egyenetlenebbek a színészi tehetségek. Malvolio elsikkadt a ripacsériákban a színház színésznek gyatra direktorától, Jan-Olof Strandbergtől.

A svéd Drámai Színház varsói előadásait a közönség tetszéssel nézte. Én némileg unatkozva. A nézők öröme és az én csalódásom egy forrásból fakadhatott. A mozi-Bergman hírnevéből és munkásságából. A nézők örültek a színházi Bergmannak, hízelgett nekik ez a színészeken át sugárzó személyes találkozás, meglepett gyönyörűséggel fogadták a komornak ismert Bergman báját, humorát. Én az élesen elemzett darab, eszes elképzelés és tagadhatatlan formakultúra elismerése mellett keveselltem a gondolatot, túlságosan közjátékszerűnek, túl könnyednek, egyes részleteiben meg üresnek éreztem az előadást.

A nézők *mást* vártak, én *többet.*

Talán tévedtünk mindketten. Publikum is, magam is. Előzetes képzeteink voltak. Vártunk valamit, nem érve be azzal, amit a színpadi játék kínált. Mozibéli ismereteinkből akartuk levezetni az ismeretlen színházat.

A publikum mástól talán kevesellte volna a derűs fölülemelkedés fölényét, én meg mástól beértem volna ennyivel is.

Tanulságosnak látszik a dolog: menynyi külső szempontot viszünk bele önkéntelenül nézői együttjátszásunkba, mennyi előzetesség, enyhe sznobizmus és ellensznobizmus befolyásolja az elfogadás alkotói gesztusát.

Édeni állapot volna egy városba érkező ismeretlen trupp, szabad komédiások, akiket nem előz meg hírverés, hírnév, nem tapad hozzájuk előzetes képzettársítás. Csak annyit várunk tőlük, amennyit adni tudnak: kellemes énjüket, szépségüket, szorongató fantomjaikat, ismereteiket a világról és ügyességüket a játékban, találékonyságukat a szórakoztatásban. Bergman azonban túlságosan nagy vad, túlontúl ismert és beletartozó századunk értelmiségének mitológiájába, Marx, Marcuse, Mao, Beckett, Bardot, Bergman .. - semmint beérjük ennyivel.

Eljön-e még olyan világ, amikor megint azt látjuk majd a színpadon, ami valóban rajta van? S nem várunk minden alkotóban Megváltót, csak unalmunktól megváltót?

**Strehler Goldonija**

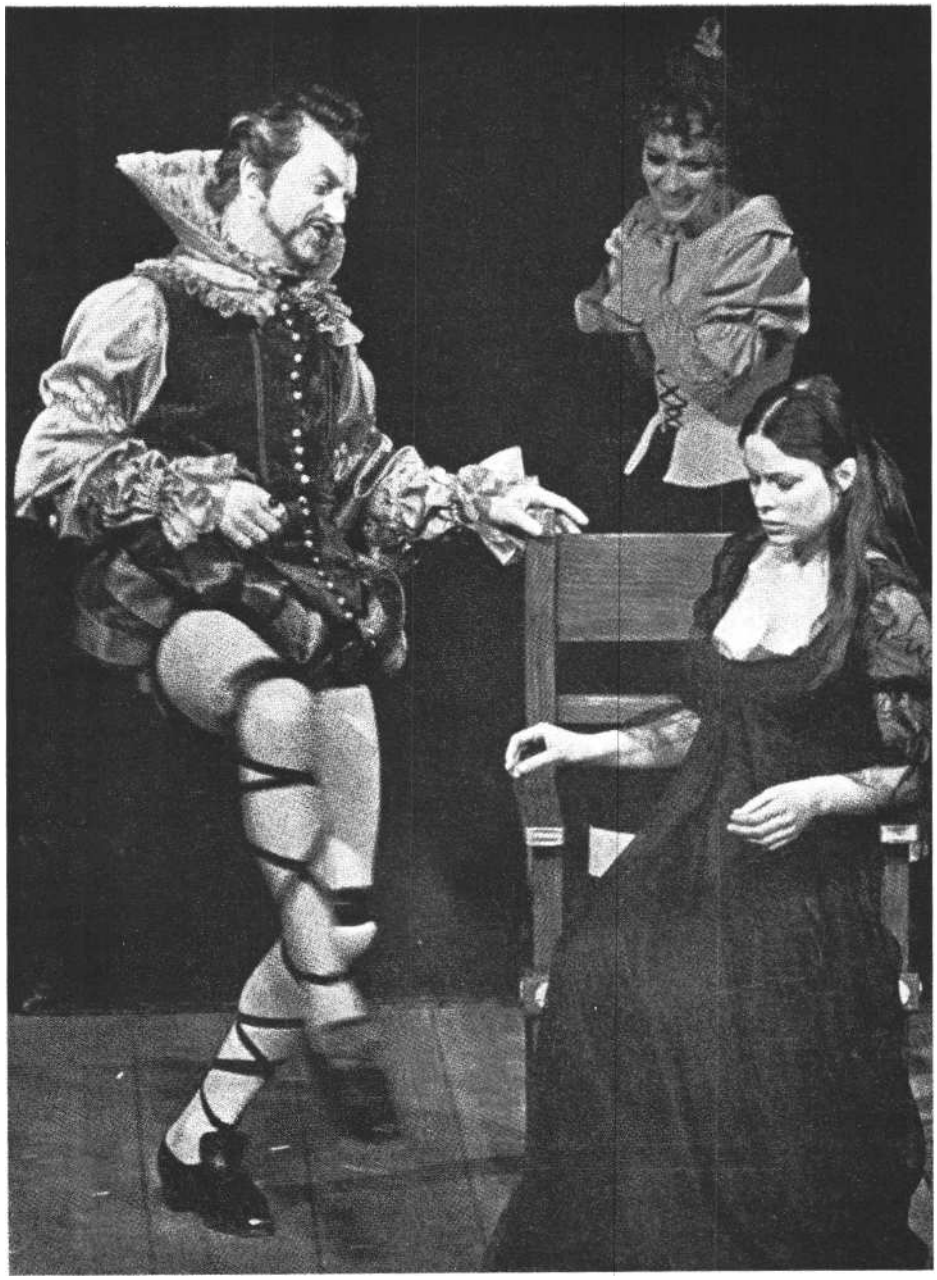
Ingmar Bergmannal vitázik Giorgio Strehler Goldoni-rendezése. Vitázik vele, holott nem is látta rendezését. Vitázik vele, holott ugyanazt teszi, amit a svéd rendező.

Strehlernél is fontos szerepet játszik a hó.

Behavazott Goldoni? Strehler előtt Goldonit ugyanolyan napsütötte kedélyeskedésnek mutatták , mint a *Vízkeresztet.*

Strehler *A terecskéhez* Luciano Damianival hasonló elvből fakadó díszletet terveztetett, mint Bergman Palmstiernával. Itt is nyomatékkal kerül szembe egymással a színházi jelrendszer és a valóság. Strehlernél is fontossá lesz a téli évszak, mint az emberek kedélyére telepedő, azt még borúsabbá tévő, nyomasztó légkör. Mintha a téli évszak a darabokat rosszkedvünk telének társadalmával kötné össze.

A munkaszünet idején játszódik le - karneválkor Strehler előadása. Az ő drámai személyei sem tudnak mit kezdeni önmagukkal. Tévcselekvésekbe menekülnek. Nem a nemi eltévelyedéseket választják, hanem a pörpatvarokat, a fölösleges veszekedéseket és a hamar elcsituló csetepatékat. Összecsapnak és kibékülnek. Sodrófát, konyhakést, serpenyőt kapnak föl konyhájukban, s így fölfegyverkezve rontanak ajtajuk elé egy kis civódásra. Majd egymás nyakába esnek és összepuszilkodnak.



Malvolio felcicomázva megjelenik Olivia előtt Bergman Vízkereszt-rendezésében

Hasonlít egymásra a két előadás. Hasonlítanak eszközeik. Hasonlít megfáradt reményük.

Mégis, élesen különböznek egymástól.

És nemcsak az eltérő színvonal okán. Nem is csak azért, mert Bergman előadásából csupán beleérzéssel hámozható ki minden elmondott gondolat - szándék marad inkább, semmint megvalósítás -, hanem azért is, mert Giorgio Strehler tökéletes előadásában sajátjává tudja lényegíteni az elképzelést. Egyedül hiteles világként mutatja föl a kicsiny velencei terecske embereinek mindennapi életét. Nem a spekuláció: az életismeret vezeti kezét.

Bergman és Strehler is a színház és a (hangsúlyozott) valóság szembeállításából indul ki.

Mindkettejük számára egy vigasztalan évszak szolgál vigasztalan keretül. S mindketten a vigasztalanságban találják meg az ábrázolás szépségét.

Mégis Strehlernél színház és természet, színház és a társadalmi körülmények szembesítése mélyre hatolóbb. Mindenképp megrendítőbb és hitelesebb.

XVIII. századi kulisszarendszert látunk magunk előtt. A lógatható szuffiták a magasban kihajolnak a nézőtér fölé. Kétoldalt egy-egy gerendákból tákolt emelvényhez kötözték hozzá a fölgöngyölt színházi vásznak tekercsének zsinórját. Nem fedik el a színházi szerkezetek mozgatóelemeit, és nem óhajtják úgy föltüntetni a színpadot, mintha azonos volna a valósággal. A XVIII. századi paravánoknak két-két utcája van jobbra is, balfelé is. Ezeknek a naiv álfalrendszereknek a takarásából bukkanhat elő a színész. A vászonra azonban durva kezek ablakokat vágtak. Nem is ablakok. Csupán nyílások. Rajtuk át úgy viselkedhet a színész, mintha ablakból beszélne kifelé.

A rivaldával párhuzamos vászonfalon díszes, rokokó ablakkeret. Mögötte - a fogadóban - lakik a Nápolyból érkezett Lovag úr. Tönkrement gazdag. Szegénységében is tehetősebb a terecske lakosainál.

A színtelenre fakult álfalak között behavazott térség. Finom szemcséjű porhó borítja. A szegletekben fölpúpozta a szél a havat. Innen markolnak föl időről idő-re, hogy golyóbist nyomkodjanak, és megdobálják egymást hirtelen támadt haragjukban, vagy csak belemarkoljanak, fölszórják a havat a levegőbe, és gyönyörködjenek a szállingó pelyhekben. Sietős kabátszárnyak, verekedések verik föl a földre hullott havat. S amikor Donna Pasqua vesszőseprűt kap kezébe eltakarítani a háza elejét: a fehérség alól előbukkanó színpaddeszkák barnájától csatakosnak látszik a terecske.

A színházi vásznaknak és a természeti valóságnak egymásba feszülését hangsúlyozza a színpad közepén egy gödörben összegyűlt eső, hólé. Ebből merítkezve mosdanak meg fejfájósan a fogadóbeli tivornya macskajajos másnapján, ebbe dobja bele a siheder Zorzetto tehetetlen dühében a kóbor kereskedő fejéhez hajított cipőjét. Átugrálják óvatosan. Óvatlanul belezuhannak a pocsolyába. A szín-házias színháznak és a valóságossá stilizált színháznak, a natúr környezetnek ez a kettőssége csodálatos aránnyal működik a játékban.

Akárhányszor a jobb és bal oldali ablakok egyikében megjelenik egy-egy trécselő-pletykálkodó leányfej, és átkiabál a szomszéd házba, vagyis: amikor a szín két oldalán helyet foglaló színházi konvenció kezd működni - *valóságos* olasz utcarészletnek, filmben látott valóságnak érezzük a hangsúlyozott *díszletet.* Es valahányszor belenyúlnak a kicsiny medencébe lefröcskölni egymást *valódi* vízzel: a *színházi stilizáció* kacérsága terjed szét a színpadon.

Fordítva működik tehát kulissza is, natúra is, mint elvárnánk tőle.

A hógolyózást színházi megoldásnak érezzük. Ingerlő játéknak, hiszen nemcsak tudjuk: bizonyosak is vagyunk benne, színpadon nem szokott hó esni.

Amikor azonban a színházi konvenciórendszer kezd működni, például legördül a hátsó díszletfal, feltárva a mögötte emelvényre állított fogadóbeli vendéglátást, a szegényesen tákolt deszkaasztalt, az egyszer jóllakni szándékozó, ivásban és evésben mértéktelen szegényemberek-kel, és amikor a Lovag a második rész elején lassan korábbi helyére siklani látja a falat: a pityókos férfi kábultan állapítja meg, hogy túl sokat ivott, most káprázik a szeme, forog vele a világ, hiszen úgy érzi: elindult a fal.

A valóságot érezzük csalásnak, színházias tettetésnek, és a színházi jelzések válnak valósággá az előadásban. Ebből a kettősségből és ennek a kettőségnek az ellentmondásaiból izgalmas feszültségekkel kerekedik ki a játék.

A két első ház között kötelet feszítettek ki. Ez a színpadot keresztülmetsző zsinór várakozást kelt. De semmi nem történik vele. Nem játszik az előadásban. Egyszerre az a jellegzetes olasz szárítókötél, amire napsütésben kiteregetik a száradó fehérneműket - most azonban szolgálaton kívül van -, és egyszerre juttatja eszünkbe az aranymetszés szabályai szerinti színpadi magasságban kifeszített zsinór a brechti előfüggönyt.

Csak leírva-elmondva hat ennyire kigondoltnak mindez. Látva az előadást minden a legtermészetesebb, és csupán képzeteink hámrétegét birizgálják a finoman elrejtett utalások, esztétikai megfontolások.

Giorgio Strehler Goldonija fölött áldóan tartja kezét Csehov és Brecht.

A Brecht-rendező Strehler tapasztalatai és elemzései vezették a látvány megteremtésében Damianit, hogy azt a Velencét mutassa meg, amelyet nem ismernek az idegenek. Ez nem a képeslapok Velencéje, nem a turistáktól telelihegett Velence, nem a polgári nászutasok és fényképezkedő bámészok Velencéje. De nem is a jegyzeteikkel caplató műtörténészeké és még kevésbé az olasz komédiáról fél füllel valamit halló színházi rendezőké, akik fázós kedvükben napfényt mesterkednek a színpadra, rikító ruhákba bújtatják maszkáikat, és rendületlenül azt kiabálják föl a színpadra színészeiknek, hogy nem vagy elég olaszos még! hát nincs benned semmi temperamentum?

Ez a mellékutcák Velencéje, a külvárosoké. Akkor kezd élni ez a Velence, amikor elmentek már a látogatók, és legfeljebb, ha egy-egy feltűnést keltő idegen ragad itt. Téli Velence. Szegény Velence. Rosszkedvű Velence. Hétköznapi és örömtelen, várakozó Velence. A kisemberek Velencéje ez, nem a csekkel fizetőké. Lakói nyáron csak hátsó ajtón közlekedhetnek.

Strehlerrel Brechten iskolázott látása vétette észre a napsütéstől mentes Olaszországot, a vékony kabátúak Olaszországát, a keddi Olaszországot. Kiemelte a Goldonira tapadt rokokó sallangokból és cifrázatokból, a színházi konvencionalitás semlegessé fáradt kézről kézre adogatásából. Friss szemmel pillantott a darabra, és észrevette mindazt, ami nincs is ben-ne. Ne tévesszen meg bennünket Goldoni szoborba foglalt, nyomasztó drámatörténeti tekintélye. *A terecske* nem jó darab, ha bájos is. Cselekménye semmi. Összeszólalkozások. Közös szórakozások. Csélcsap leánykák. Féltékeny legények. Házasságról ábrándozó özvegy öregasszonyok. Néhány pofon. Egy idegen utas léha unatkozása. Egy Pantallonéból szalajtott morgós nagybácsi. Kis hozomány. Mindez a karnevál idején. Annak könnyelmű, nemtörődöm, szabályt erő-sítő kivételességében. De nem a főterek karneváljáról van szó, ó nem. Ez a terecske kiesik a forgalomból. Meghúzódik az anzikszlappá lett emlékezet és a színházakban is anzikszlapszerűen ábrázolt város rejtezkedő mélyén.

Goldoni nem tett mást: eleven jelleméket szedett csokorba. Egy terecske lakóinak jelentéktelen köznapjait írta meg, amint föllobban élnivágyásuk a háttérben meghúzódó karnevál fényében. Ide olvasta bele Strehler Brechtet is, Csehovot is. Észrevette a Goldoni teremtette vígjátéki konvenciókban, hogy a halvány cselekményszálak olyasfélék, mintha Csehov műhelyében sodorták volna meg. Alkalmas rá a szöveg eljátszatni a Piccolo Teatro színészeivel a Mindenki Valamire Sóvárog egyszerre nevetséges és siralmas helyzeteit.

Mindannyian elégedetlenek életükkel. Nem háborognak. Csupán szelíden szeretnének valami mást, valami változást. Az ünnep és a munkaszünet támasztotta tehetetlenség csepp kényelmetlenséget teremt az emberekben. Nem ébredtek rá életük tarthatatlanságára. Ízes falatokra vágyik csak az egyik. Feleségre a másik. Férjhez mennének a lányok, és szabadulni szeretnének tőlük az anyák, akik ugyan még rebesgetnek valamit arról, hogy ha elviszik tőlük a lányt, akkor majd végre ők is élhetnek, de már maguk sem hisznek ebben.

Befut Zorzetto az előadás elején. Megcsúszik a síkos havon. Elesik, de nem bánja. Harsány hangon hirdeti ki, hogy lehet tenni a venturina nevezetű szerencsejátékra. Néhány fillérért a szerencsevárók golyót húzhatnak, benne titkos jelentésű csillagot, szarvat, holdat. A venturinával való darabindítást Strehler jelképesnek érezte. Szerencsére azonban

tartózkodott attól, hogy jelképesnek is játszassa, mintha Goldoni nem a helyi szín, a „természetes egyszerűség" és a kisemberek életének megrajzolása miatt nyitotta volna így darabját, hanem csehovi módon figyelmeztetni akart volna rá: a terecske lakói sorsuk jobbrafordulását nem önmaguktól, de a szerencsétől várják. Az előadás így, anélkül, hogy meg-fosztaná szereplőit temperamentumos kötekedéseiktől: még a féltékenységi félreértéseket sem a vígjátéki patron értelmében használja, hanem arról győzi meg nézőit, hogy az önmagukba bezárt emberek észrevétlenül haladnak el kicsiny boldogulási lehetőségeik mellett, Másákként és Medvegyenkókként vakok párjukra. Vagy ha egymásra találnak, csak rosszabb: Anzoletto, a rövidárukereskedő fölfortyanó túlfeszítettsége okán ver-ni fogja feleségét. Féltékenysége azonban nem vígjátékian adott: abból származik, hogy Anzolettónak mindig dolgoznia kell megélhetésükért, tehát mindig távol kell lennie a háztól, és magára hagyni a fiatal asszonykát. Gasparinának, a szenvelgő és kényeskedő lánynak a hozományát nálánál jobban kedvelő férj oldalán kell elmennie Velencéből méltóságos asszonnyá lenni. Hiába kap Gasparina férjet és rangot, fájdalmasan hagyja el nagybácsija *házát* és a várost. Hirtelen megsejti: beteljesedése szegényebb lesz eddigi álmainál. Ezek között a szegény és zajos emberek között előkelősködhetett, fitogtathatta olvasottságát, származását. Könnyedén emelkedhetett fölébük. Mit hoz azonban az új élet?

Azokat a darabzáró mondatokat, amelyeket évszázadokon át dinamikusan és frissen illett elmondani egy Goldoni-darabban, most a sejtelmes bánat hangján, lelassult, álmos és álomszerű mozgással adja elő a színésznő. Megdermed a színpad minden szereplője. Eltölti őket a búcsúzás fájdalma. Gasparina kezével érzékletesen simogatja meg a levegőt, mintha Velence falaitól tenyerével is el kellene búcsúznia.

Annyiban igaza van Strehlernek, hogy minden befejezés fájdalmat hordoz magával a színházban is, és hogy Goldoni késői darabjainak legvégén rendszerint el-utazás, megválás, elszakadás - igaz: párjára lelten - zárja a cselekményt. Mégis, eszébe jutott volna-e Csehov ismerete nélkül mindebben annyi szomorúságot fölfedezni, mint itt is, amikor arra volt kíváncsi velencei környezetében, vajon miként viselnék el a Prozorov-lányok, ha valóban Moszkvába kellene utazniok.

Ez a Strehler olvasta Goldoni csehovi vonása, a brechti pedig annak szabatos leírása, hogy bár egyikük sem változtathat a szereplők közül életén, ha nem ismeri fel alapvető érdekeit, nem segít sem a szegényen, sem a még szegényebben a helyváltoztatás, az elutazás: annak, akinek mégis van valamicske pénze, aki, ha lecsúszottan is, de beletartozik a kizsákmányolók osztályába: némileg módjában áll enyhíteni körülményein.

Fabrizio nagybácsit zavarja a terecske túlontúl mozgalmas élénksége, zsivaja: hordárokat fogad hát, és egy-kettő elköltözik. A Lovag családja nevének jó hangzására bármikor pénzt tud szerezni, ha kell: tízéves jelzálogkölcsönt vesz fel, de odébb tud állni, ha szorítja a tétlenség és a tehetetlenség: baráti kompániát, szórakozótársakat vásárolhat magának. Pénze fogytán is bőkezűsködhet a szűkölködőkkel.

A terecske lakóinak azonban helyben kell maradniok. Saját magukkal kell élniök. Nem szökhetnek meg önmaguk elől. Nem változtathatják meg életük szorító körülményeit. Hacsak.. .

De ez a „hacsak" már nem jelenik meg az előadásban. Csupán előadás után, ha hajlandók vagyunk végiggondolni, mit is mondott el nekünk annyi bájjal Giorgio Strehler.

A nyerítően zabolátlan, rúgkapálósan bolondos Goldonit szomorú arcú, fájdalmát takargató velenceire cseréltették föl velünk. Nem látszik ez rossz vásárnak, különösen, ha közben megtartják a mulatságost is. Nem leng bánat a színpad fölött. Mindenki frissen viselkedik, és alig sejti, mennyire rosszul érzi magát saját bőrében. Minden ténykedésük alól sugárzik azonban a bánat és a rossz érzés, mert nem elvont komédiafigurák, akik csupán megnevettetni akarnak bennünket, miként a hagyományos Goldoni-előadások olyan erőlködve tették. Nem is valami általános emberi csapdába szorultságról tartanak színpadi értekezést, mint Bergman a Vízkeresztben. Nagyon is meghatározott társadalmi valóság keretében élik le színpadi életüket. A társadalom folytonos meghatározó ereje nemcsak a rangok, a származás, a különféle tájszólásokat beszélő kulturális különbségeket kifejező süket értetlenségekben és félrehallásokban, vagyis: nem csupán a párbeszédekben jelenik meg. Azzal sem éri be Strehler, hogy a pontosan elemzett társadalmi lépcsőzeteket kirajzolja előadásában. Mindvégig körülöleli a társadalom *A terecske* szereplőit. Behatol a ruhájuk alá. Beszivárog pórusaikba. A társadalom szakadatlan jelenléte irányítja cselekvéseiket és tévcselekvéseiket. Formálja vágyaikat. Alakítja összecsapásai-

**Jelenet a Piccolo Teatro Goldoni-előadásából**

kat, hirtelen haragjukat és sebtiben elpárolgó megbékéléseiket.

A társadalom a színpadi fényben ölt anyagi valóságot.

A színházi lámpák nem a színészt világítják meg, hanem a társadalmat. Ez nem puszta szójáték. Hideg, részvétlen, lapos fény uralkodik a szín hátterében. Hófelhőktől terhes világítás. Több ez egyetlen évszak megfelelő természeti tüneményének kikeverésénél. Adott közeggé lesz.

Mondanivalója változatlanságában rejlik. A fény csak a színpad mélyét világítja meg. Azt a területet, ahol a fogadó kerettel díszes ablakának függönyét szétrántják, és odabent meleg lámpafényben lát-szik pillantásnyira egy töprenkedve sétáló módos ember vagy a mulatozók alak-ja. Talán a fény is onnan jön, ahol az arany van. . . A színpad eleje és az elő-színpad sötétben marad mindvégig. Arc-vonásokat sem lehet kivenni, csupán éles árnyalakokat. A világítómesterek sem lopnak kísérőfényeket a színészekre. Itt árnyék van. Ott: világos, de rideg és ellenséges világosság.

Olyan emberek darabja ez - világítja meg a fény -, akikre ritkán süt a nap. Akik árnyékban élnek. Akik nem kapnak világosságot.

Egyetlenegyszer süt csak ki a nap. Parányi foltot sárgít meg a havas földön. Akár a *Csoda Milánóban* című De Sica-filmben: kisiet lakásából két öregasszony, széket cepelnek magukkal, letelepszenek melegedni a napfoltocskára. Életkorukról csevegnek. Az étvágyukról. A fogaikról. A vágyaikról. Azután eltűnik a sugaracska, hogy soha többé ne derüljön föl a színpad. Egymásra rakják székeiket. És visszavonulnak házaikba az asszonyok. A hófelhők mögül egyetlen percre kibukkanó napsugár erősíti meg a továbbiakban azt az értésünket, hogy nem változik a fény, nem süt ki a nap.

Ide nem mosolyog az isten se.

Csupán mi, nézők mosolygunk. Nem nevetünk. Nem hahotázunk. Mosolygunk csupán. A röhögtető Goldoni - úgy lát-szik - a stílusiparosoké lett. A művészek bánatot csiholnak elő a mosoly alól. Vagy mosolyt a bánatból, egyre megy.

A játék elején a venturinát kiáltó Zorzetto hívására a hajnali fényben előkászálódnak a lakók. Kisiet két öregasszony is. Látszik, annyicskét sem időztek, hogy reggeli tisztálkodásukat befejezzék.

Miként jelenítené meg más rendező ezt a pillanatot ?

Előbukkanna két borzas satrafa gubancos hajcsimbókokkal, félig hálóöltözékben. Strehler élemedett kofái már rendesen felöltözködtek. Csupán varkocsba csavart hajfonatuk libeg még odaerősítés nélkül fejük búbján. De mentükben tűzik már azt is, hogy fonottkalácsszerűen ékesítse asszonyi kobakjukat. Egyszerre színházian kifejező és dokumentumszerűen hiteles a fésülködésből utcára rontó asszonyok félig kész toalettje, miközben szelíd gyengédséggel veszi körül ezt a két rendes és tiszta asszonyságot.

Megőrizteti a pörlekedésekben és pörpatvarokban is színészeivel a rendező a rájuk bízott szerep emberi méltóságát, népi büszkeségét és szemérmét. Nem áldozza föl tartásuk nemességét a nevettetésért. Donna Pasqua két ízben pénzt kotor elő ruhája alól. Fölhajtja bő szoknyáját, és harisnyaszárának rejtekéből vakarja elő a féltett érméket. Kevés vígjátékrendező akad a világon, aki ezt a pillanatot - amint egy lompos asszony csiklandós rejtekéből előhalássza magánál hordott takarékjának töredékeit - ne a nézőtérnek kifordítva, az alsóneműket fölvillantva állítaná színpadra. Biztos humorforrás. Nagy nevetés. Taps. Strehler megállja, és lemond a múlékony hatásról a mű igazsága érdekében. Áldozatul veti a kacagást a hitelességnek és a méltóságnak. Rendezésének ez is humanista gesztusa. Nem emberteleníti kacagtatógépekké, viccokádó szörnyekké, tapscsiholó szervezet tagjaivá színészeit. Óvón őrzi az általuk ábrázolt figurák emberi érdekeit. Donna Pasqua mindkét esetben hátat fordít a nézőközönségnek és a színpadi szereplőknek: a szín mélye felé fordulva kotorja elő pénzét. Szemérmes ez az idős velencei asszony. Bármennyit jár a szája, locsog új férjről: szokása, fegyelmezettsége szilárdabb, és sohasem veszthetí el annyira a fejét, hogy illetlenül viselkedjék.

Hogy mondta Bergman? „Nem csinálhatok meg egy filmet, ha semmi mondanivalóm nincs. Hogy van-e valami mondanivalóm a színházban vagy sem: ez számomra közömbös." Ez a régi, a gépies színház. Amit a kritikusok úgy szoktak szellemeskedve meghatározni: jó darabot jó rendezésben jól adni - ennyi kell a jó színházhoz.

Strehlernek van mondanivalója. A darabról? Igen, arról is. Alaposabban ismeri goldoniológusoknál. Többet tud róla. Mondanivalója van azonban a társadalomról.

És a társadalomnak.

Az egyik művész egyetlen estét akar rendezni. A másik az életet.

SAÁD KATALIN

# Az író és kora

## Peter Stein két előadásáról

A Nemzetek Színháza varsói seregszemléjét értékelvén egyetlen ponton mindig egyeztek a kritikák: a világ különböző részeiről érkezett nagy tehetségű, kiválóan képzett színészek játékának lehettünk tanúi ezen a fesztiválon. A nyugat-berlini színház, a Schaubühne am Halleschen Ufer két előadást is hozott, Marieluise Fleisser *Az ingolstadti tisztítótüzét* s Kleist *Homburg hercegét* játszották el. Mindkettőt Peter Stein rendezte, így nyilvánvaló, hogy azonnal közös ismer-tetőjegyeket próbálunk észrevenni: a kettőből kibontani a „rendezői arcélt". De elsőre igazán csak egyetlen azonosság volt felfedezhető a két - ugyancsak első tekintetre - egymással szöges ellentétben álló előadásban: ennek a színháznak valóban *legfőbb* kifejezőeszköze a színészi játék.

### Túlvilági tisztítótűz - evilági pokol

Steinék négy estére beköltöztek a fehér-re festett, rokokó hatású varsói Drámai Színházba. Az édeskés, üde nézőtér - ami például a kaposvári *Ahogy tetszik* számára igen alkalmas közönségfogadó közegül szolgált, a Schaubühne társulatát bizonyos kompromisszumra kényszerítette. Mindkét előadásukban egy-egy fontos díszletelemről kellett lemondaniuk, *Az ingolstadti* tisztítótűben eredetileg a színpad és a nézőtér fölé *közös,* szürke fényáteresztő anyagból készült, nyomasztó ég-bolt feszült, Kleist darabjához pedig fekete gyászt öltött a nézőtér. Varsóban mind-ez elmaradt.

Peter Stein klasszikus szerzők, Goethe, Ibsen, Kleist, Gorkij műveinek színpadra állításával szerzett hírnevet; tagadhatatlanul bizonyos sznob tartózkodással ültünk be a most hetvenéves írónő, Marieluise Fleisser 1926-ban keletkezett darabjához. Deszkafalakkal körülzárt játéktér, melyből a Berotter család lakrészét a színpad jobb felén virágtapétás köz-fal határolja le: öblös, alacsony fotel, hatalmas mosott ruhahalmaz - a takaró, amelyet rádobnak, épp olyan virágos, mint a fal -, ócska, kopott szőnyeg, szék. Balra széles falépcső vezet egy emelvény-re: terasz, ezen folyik majd a második

részben a nyáresti ivászat, s itt alázzák meg Roellét, a férfi főhőst: levetkőztetik és vízbe mártják. A lépcső az első részben nem játszik, a másodikra viszont eltűnik a Berotter-lakás, a deszkafalat hátul középen barokk stílusú gyóntatószék bont-ja meg. A színpadot igazi homok borítja, s a szín közepe táján nem éppen kicsi kő-darabok, melyekből Roelle kört képez maga köré, s imádságos könyvébe mélyed.

Marieluise Fleisser a német expresszionista drámairodalom egyik képviselője, ingolstadti születésű, a fiatal Brecht hatására támadt kedve a drámaíráshoz, de míg a „brechti motívumot", az emberek közti elidegenedést, a kapcsolatteremtés kilátástalan kísérletét Brecht a nagyvárosok sűrűjében kutatta, Fleisser a német kisvárosban fedezte fel. Az írónő 1971-ben átdolgozta darabját - Genet színpadi műveit olvasva -, s ezt a változatot mutatták be Wuppertalban, Ingolstadtban, Zürichben és Frankfurtban. Az ötödik bemutató a Schaubühnén zajlott le, 1972 végén, de Stein helyenként az 1926-os ősbemutató eredeti anyagához nyúlt vissza, elhagyva a felújítás szövegváltoztatásait. A két első felvonást szinte húzás nélkül, a másik kettőt erősen felgyorsítva játsszák. A darabot eredetileg nem Stein rendezte volna, egy meghiúsult rendezői próbálkozás közben vette át, s mint nyilatkozta, mondatról mondatra haladtak végig az anyagon, a bemutatóig még hátralevő hathetes időszakban, hogy a darab szövegileg igen bonyolult világát megfejtsék. A darabban ugyanis egyetlen, a köznapi beszédben előforduló mondat sincs: a dialektusban beszélt köznyelvi frázisok s az emelkedett biblikus pátosz sablonjai felelgetnek egymásra. A német expresszionista költészet a triviális, naturálisnak tartott elemeket akarja a költészet magasára emelni (így Barlach például Ruhr-vidéki dialektusban írt). Fleisser ezzel a nyelvi eszközzel hősei reménytelen, mozdíthatatlan helyzetét kívánta érzékletessé tenni. Bezárta őket egy nyelvbe, mely minden szavával a megfélemlített, a tönkretett, kétségbe-ejtett tudatállapotot rögzíti. Az „ingolstadtiak", a darab hősei - leszámítva Olga apját és Roelle anyját -- fiatal emberek, tizenhét meg tizenkilenc évesek, s a jövő számukra mégis mindössze szavakkal van „kiszegezve" - s a szó, a nyelv, mely alkalmatlan arra, hogy az emberi érintkezés eszközéül szolgáljon, alkalmas ellenben egyfajta nyelvbeli kivándorlásra. Az ingolstadtiak nyelve a köznapiasság és a bibliai pátosz, a szűkös kisvárosiasság és a tisztítótűz közt feszül. A történet lényegében annyi, hogy Olga, a vakációra hazatért zárdanövendék teherbe esik - nem Roellétől -, s nem tud segíteni magán; Roelle pedig, egy kiskereskedő család sarja, elviselhetetlen hiszteroid fiatalember, messiássá stilizálja magát, s fanatikus vallási mániájával próbál valamilyen életteret kisajtolni a maga számára. A két, kisvárosi társadalomból kivetett lény, noha megkísérel összekapcsolódni, ahelyett, hogy egymás felé mozdulnának, egyre inkább eltávolodnak egymástól. A gyengédség, amellyel keresik egymást, eltűnik az agresszivitás és azok közt a kényszerképzetek közt, melyekbe a többiek hajszolják őket, míg-nem a végleges magány állapotában elfogadják, külön-külön, saját megválthatatlanságukat.

**A színjáték végletei**

Botho Strauss, Stein dramaturgja, a *Homburg hercegéhez* készült műsorfüzetben írja: „...minden álom ebben a színjátékban. A szegény Heinrich Kleist ál-ma a boldog Homburg hercegről, aki törékeny és mégis hatalmas a halál árnyékában, őrjítő sóvárgásait és vágyképeit nekiszegezi a körülötte uralkodó szűkös létfeltételeknek, s végül, akár a csodában, az ő paradicsomi beteljesülését éli át."

Döbbenetesen halk hangú előadás. A jegyem az emeletre szól, ugyanoda, ahonnan előző este *Az ingolstadti tisztítótüzet* néztem, akkor nem gondoltam rá, hogy le kellene mennem valahogy a földszint-re, *a Homburg hercege* előadásán lehetetlen le nem mennem. A szünet alatt átrendezik valamelyest a színpadot. Csendes, majdnem sötétben motozás, puha mozdulatok. Ássák Homburg sírját, kupacba dobálják a homokot. Előtte a börtönbeli íróasztal, szék. A túl nagy előszínpadot nem tudják semmire használni, egyszerűen levágják - az így keletkezett „zenekari árok" helyén tátongó szakadékba, mintegy a végtelenbe hull alá a fekete drapéria. A színpadra oldalt két lépcső vezet, de nem esik a játéktérbe. Felmerészkedem, másokkal egyetemben. A színpad szélén kuporogva nézem végig az előadás másik felét, s most teljesen hatalmába kerít az álomszerűség szuggesztivitása. A visszafogott, mégsem szenvtelen színészi játék. A mozdulatok szertartásos ívei, a drámai nyelv zenei lebegése. Az egyes színpadi alakokban egybecsendül a realitás, az álom s a lehetséges emberi létformák költői előrevetítése. Homburg hercege (Bruno Ganz) elhalad a számára megásott sír mellett, lehajol s arcához szorítja a tenyerébe vett homokot; még el sem halt a gesztus, a herceg már megérkezik a választófejedelemné és Nathalie elé, hogy kétségbeesését eléjük tárja. De nem veri magát a földhöz, nagyon is valóságos gyötrelmében, s egyetlen olyan mozdulatot sem végez, melyet a halálfélelem realitása diktálna - fojtóan sűrű mégis ez a realitás-irrealitás határán megdermedt jelenet; Homburg és Nathalie szerelmes búcsúja a börtönben hasonlóképpen nem nyilvánul meg fájdalmasan heves összeölelkezésben: szenvedélyük nem tud felszakadni a sztereotip gesztusok skáláján, de holt helyzetbe kerülésük, s a puha kimozdulás belőle, az elfojtott indulat csendje s a Nathalie (Jutta Lampe) ajkán végül is kibukó „tetszik nekem Ön" - amiért az általa a választófejedelemnél kijárt, kétes értékű kegyelmet Homburg nem fogadta el - a szín-padi történést kívül helyezi *az idő* kategóriáján.

Ha színjátszásról szólva egyáltalán lehetne így fogalmazni, akkor megállapíthatnánk: e visszafogottságnak az ellenkezőjét figyelhetjük meg *Az ingolstadti tisztítótűz* előadásán. Ez azonban *az* elemzés megkísérlése helyett nyilvánvalóan csak annak megkerülését jelentené. A szerző, mint mondtuk, a színpadi alakok szájába adott mondatokat nem a köztük létrejöhető kapcsolat megteremtésének szánta eszközéül, hanem annak épp erre való alkalmatlanságát bizonyítandó. Színész és rendező így azokat a hiteles színpadi akciókat kellett hogy megtalálja, melyek hatására a színházban megszülethet a Stein által oly fontosnak vallott emlékek és képzettársítások kollektív folyamata, mely a színészek és a nézők élettapasztalataira és érzékenységére, illetve ennek szembesítésére egyaránt épít.

Az előadás hosszú, kínosan kitartott csenddel kezdődik. A nyomasztó, fullasztó családi légkört Berotteréknél a szűnni nem akaró járkálás exponálja, a szörtyögve szuszogó, filcpapucsos Berotter-papa (Otto Mächtlinger) bottal lépkedve végre az elöl várakozó fotelbe süpped, Olga, a zárdanövendék (Angela Winkler) egy széken ülve hajat szárít, sötét pongyolája alól nem éppen gusztusosan villan elő a hálóinge, Clementine, a nővére a „kis háziasszony" izgatottan ki-be jön néhányszor, s amikor már csak nem is elviselhetetlen ez a szótalan, dühödt családi együttlét, mert beletörődtünk, szólal

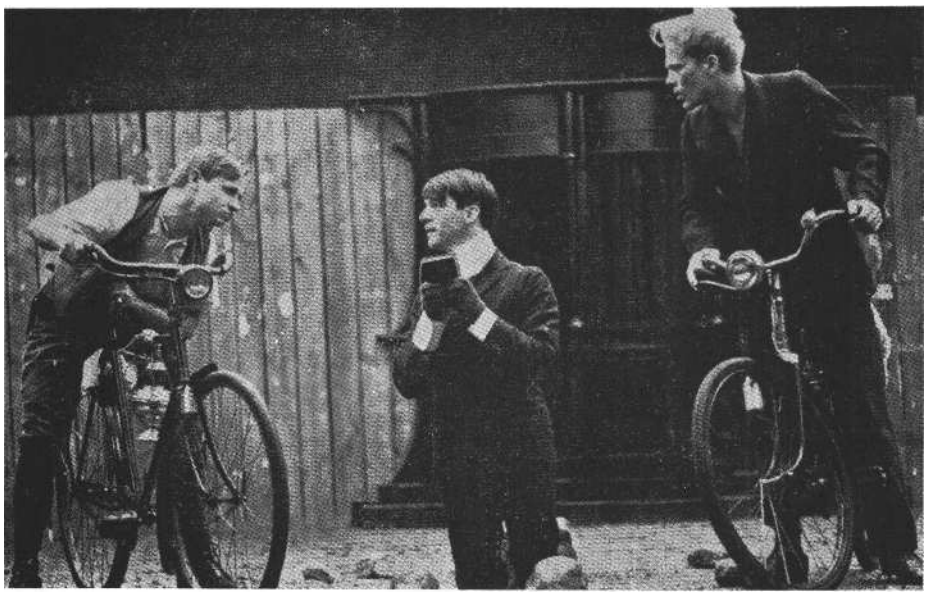
meg végre, hogy a sublót kulcsát keresi. A Clementinét játszó Sabine Andreas egy-két szögletes, széles gesztusú mozdulattal felvázolja a figura görcsös karakterét. Az első jelenet Olga és Roelle (Rüdiger Hacker) közt már egyértelműen a kamaszos-lázas, émelyítően direkt párzási kísérlet, a papos kinézetű fiú az állapotos lány szoknyája alá bujkál, kezében az imakönyvvel.

A magatartások, a gesztusok, a hanglejtés, a mimika mind erőteljesebb és agresszívebb formát öltenek, s mikor Roelle a kövekkel körülzárja magát, nem is annyira a kőről, mint inkább a színészi impulzusokból eddigre létrejött szorongattató légkörből sejtjük meg, hogy a köveknek rituális szerepük lesz: Roellét *ténylegesen* megkövezik a színpadon. Mert ördögűző-angyalidéző kísérletét semmiféle cirkuszi siker nem koronázta. Innentől aztán meglehetősen felgyorsul a játék, az egyre jobban el- és felszabaduló szenvedélyek akcióbeli leleményességét csak egy-egy kitartott helyzet torpantja meg (például a megkövezés után a „mintha mi sem történt volna" ivászat a teraszon, melyen Olga s a megsebesült Roelle is részt vesznek, noha a többiektől néhány lépcsőfoknyi távolságot tartva); Roelle meggyalázása a lépcsőkön; Olga öngyilkossági kísérlete a deszkafa-lak mögött; Roelle próbálkozása, hogy a lányt életre térítse. Felkapja, az alélt testei fél kézzel a farán alul megtámasztva mint libikókát egyensúlyozza, groteszk látvány, céltalanul szaladgál terhével a deszkafalak közt, bezártan és körbefogva, míg végül a teljes magány kitaszítottságában újra az imakönyv mentsvárába menekül, „halálos bűnbe estem" mondja, s a parancsolatokat felsoroló papírcetlit megeszi. Az előadás orgonazúgással ér véget.

**Szembesülés az íróval**

A fesztivál elegáns műsorfüzetében Marieluise Fleissernek a húszas évek hajviseletét is jól reklámozó arcképét is közzétették, s nyilván nem véletlenül. A bubifrizurás főhősnőt, Angela Winklert látva a színpadon, megértjük a fénykép publikálását, s még inkább kibontakozik a rendező szándéka, sőt munkamódszere, mellyel Stein ezt a darabot is megközelítette: hogy nem az átirat, hanem az eredeti mű, s nem is annyira az eredeti mű, mint inkábba szerző személye, maga az *író és az a kor,* melyben a mű született, érdekli. Fleisser esetében a húszas évek német kisvárosának kispolgári-kisvárosi légköre, az érzések és törekvések anarchiája, melyből *Az ingolstadti tisztítótűz* fiatal hősei egyetlen kiutat találnak csak, a téveszmék és az amoralitás senkiföldjét. A darab két proletár alakja, a „ministránsok", akik játékos harci kedvből, de bizonyos tekintélyteremtő szándékból is biciklin járnak, s minthogy Roelle segítőiül szegődnek, hát *régi, a húszas évekből való kerékpárjaikkal,* melyekre rászerelték a templomi füstölőt, ott keringenek Roelle körül a színpadon. A színészek öltözéke is a húszas évek hangulatát le-

**Roelle, imakönyvvel a kezében és** a bicikliző ministránsok **Az ingolstadti** tisztítótűz **előadásában**



beli: a tizenévesek felnőttruhákat hordanak, suták, kamaszosak, idétlenek is kissé, ettől is van, hogy olykor tanácstalan pózokba kényszerülnek. Roelle a túlságosan is feszesen álló öltözékében állig begombolkozva jár, fekete kesztyűjét sem veti le, nehéz fejét a magasra sikerült gallérra támasztja; Peps, Olga nem kívánt terhességének okozója nyitott gallérral jelenik meg, szőkeüstökű, egyébként pedig pulóvert visel; új barátnője, Hermine a kispolgári viszonyok közt már elegánsnak számító, lenge ruhakacatban pompázik - ők ketten valamelyest láthatóan szabadabbak, mint a többiek. Olga „emancipált" bubifrizurájához éppenséggel nem illik magas szárú gombos cipője, mely amúgy is után befelé fordult lábfejének még csámpásabb hatást kölcsönöz.

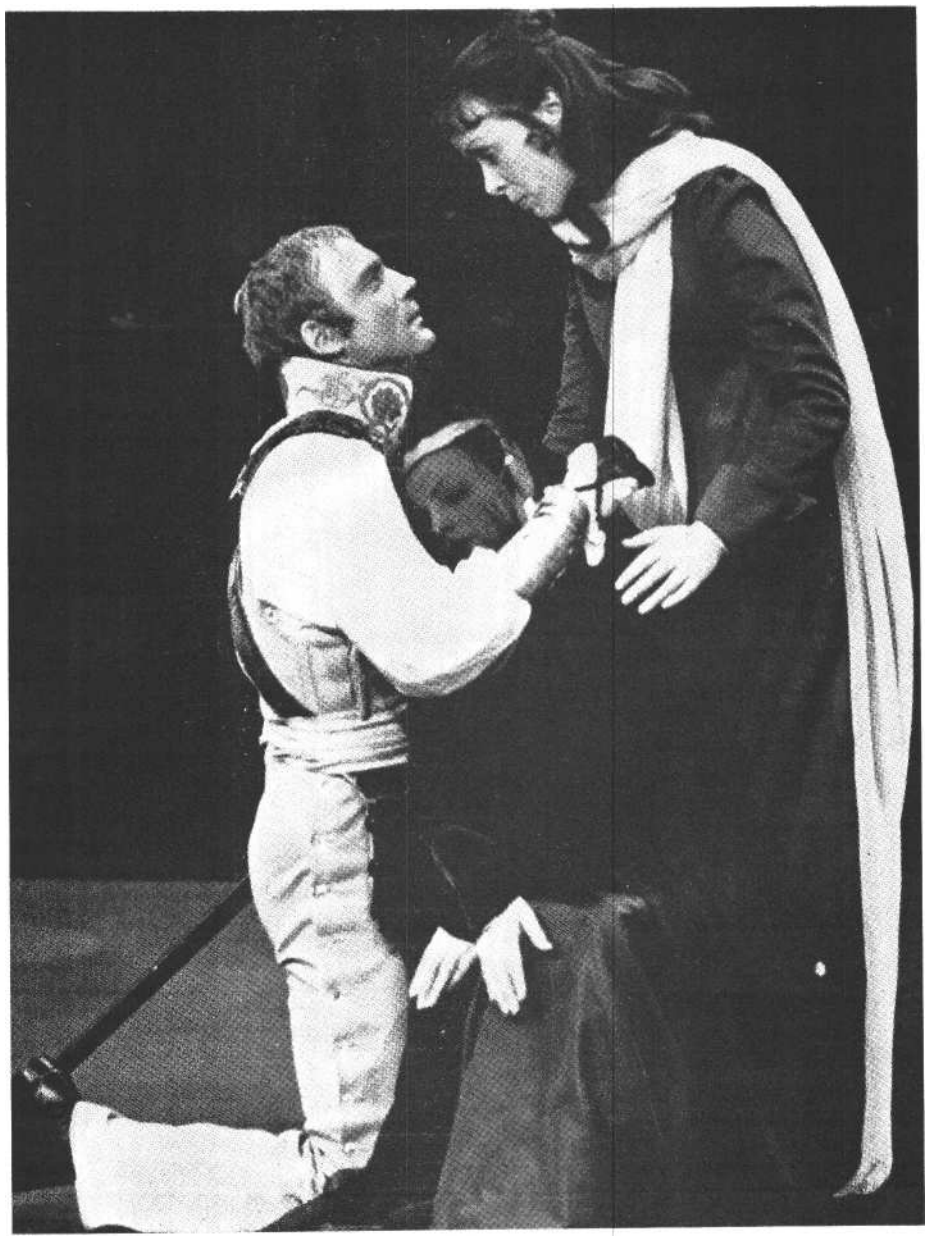
Az előadás világa történelmileg és földrajzilag egyaránt földhözragadt - a rendezői szándéknak megfelelően -, hogy a korabeliségnek a darab irrealitásával való naturalista hűségű szembeállítása egyértelműen azt sugallja: a jelen idejű purgatórium éppoly valóságos, mint a történelmi Ingolstadté.

Ha egyetlen mondatban kellene megfogalmazni Peter Stein „rendezői lelemény ét" vagy inkább mániákus törekvését, akkor így határozhatnánk meg: Stein az egyes darabok szerzőinek *személyiségéb*ől akarja megfejteni a drámát. Talán ezért hozza gyakran zavarba elemzőit, hisz nem „modern" rendező, nem aktualizál; de konzervatívnak meg éppenséggel nem mondható, mert az általa kiválasztott darabokat mindig is erősen új megvilágításba helyezve vizsgálja és vizsgáltatja meg színészeivel. Ahogyan a fent elemzett módon közelítette meg Fleisser darabját, hasonlóképpen vitte színre már jó néhány évvel ezelőtt Goethe *Torquato Tassóját* is, Tasso alakja és kora helyett elsődlegesen Goethét akarván megfejteni. De ez a *Homburg* hercege-előadás kulcsa is, bevallottan: itt pedig Kleistről van szó.

Stein a darabot keletkezési évében, 1810-ben játszatja (a fehrbellini ütközet 1675-ben zajlott le). A színpadképben - akárcsak *Az ingolstadti tisztítótű* elő-adásához készített díszletben (Karl Ernst Hermann munkái, aki most történelmileg és életrajzilag Kleist korának festőit választotta ihletőiül) - minden a festőiséget szolgálja, nincs benne egyet-len plasztikusan ható elem sem. A fekete körfüggöny az álom képteremtő képességei szerint működik, a lágy kelme egészen fantasztikusan ható formákat képes

felölteni, szűk vagy éppen tágas teret enged, hogy betörjön a sötétbe a vakítóan fehérlő horizont. Pszichikai, vagyis *belső térül* szolgál a színpadkép valamennyi eleme, s miként erre már utaltam, az eredetileg fekete nézőtér célja az volt, *hogy* a jelenlevőket bevonja a herceg álmába. Ami Kleist-Homburg álmában a szemünk elé tárul, az persze nem a mélyalvás álma, nem is a tudattalan „hamis" vizionálásainak dramaturgiája, hanem egy világos, logikus, lebegésében is stabil álomkonstrukció, mely a realitás által meghatározott elemeket - az 1675-ös Brandenburg történelmi helyzetét csakúgy, mint az akkori, 1810-es porosz államét -, Kleist, a szerző vágyainak és fantáziájának segítségével megfosztja valódiságától és mintegy transzformálja. Ezért érzik a cselekvő személyek belső valószerűtlenségüket ebben a színjátékban, hiszen egy reális képből, mely a Kleist által tapasztalt valóságnak felel meg, s egy eszmei képből, vagyis az álom világából vannak összemontírozva. De mindkét kép egyszerre testesül meg: a herceg ideges, pszichikailag labilis, s rá-adásul meglehetősen ügyetlen lény, mégis hősként, sőt katonai ranggal felruházottan látjuk; a választófejedelem az abszolutisztikus államot és jogrendet képviseli, s mégis polgárian bensőséges érzésekkel és előrelátással cselekszik. Ezek a figurák mind az író ellentmondásos politikai és pszichológiai érzékelésmódjából táplálkoznak, nem pedig a ténylegesen ellentmondásos viszonyokból, melyek a szabadságharcok előtti Poroszország belső mozgását politikailag és szociálisan meghatározták.

*A Homburg hercege* előadását átszövik és motiválják tehát Kleist életrajzi vonatkozásai, melyeket az előadás s Kleist életkörülményeinek alaposabb elemzésével volna érdemes kibontani, erre azonban itt nincs lehetőségünk. Egyetlen motívumot, a legfontosabbat mégis kiemelném. Mint már utaltam rá, Stein előadása a mű születése és el nem fogadása évében, 1810-ben játszódik, mintegy fél évvel az-előtt, hogy Kleist egy hölgy társaságában, azzal együtt egy tóparton öngyilkosságot követett el. Nathalie lecseréli fekete gyászfátylát, s felölti a fehéret, hogy megkoszorúzza a herceget. A herceg visszatérése az életbe voltaképpen visszatérés az álom világába. A tisztek e szavakat: „Tisztelet Homburg hercegének! Üdv! Üdv!" suttogva ejtik. Majd hirtelen hangos „Heil!", azaz „Üdv!" kiáltásban törnek ki. A herceg az igazi fel-



**A herceg és Nathalie eljegyzése Peter** Stein Homburg hercege-rendezésében

ébredés megrázkódtatása alatt élettelenül hátrahanyatlik. Teste, melyet diadalmenetben visznek körül a tisztek, miközben fennhangon zengik: „A győzelemért! És tovább - halál valamennyi ellenségünkre!" -, élettelen, arcán a megkövesedett fájdalom. A diadalmenet egy bravúrosan megoldott pillanatában a herceg tetemét felcserélik életnagyságú bábura, anélkül, hogy ezt a nézetérről észrevehetnénk. Látjuk azonban, ahogy a herceget játszó Bruno Ganz feltűnik a diadalmenet nyomában, s a fehéren előtündöklő tó partján összeszedegeti a dicsőség virágmaradványait: ez már Heinrich von Kleist, a végső leszámolás pillanatában. Felhangzik a révült mikrofonhang, amely az előadás elején elmondta Kleistnek a műhöz írt ajánlását, most *az* író búcsúleveléből idéz. Bruno Ganz, noha egyes kritikusai szerint a rendezői koncepció folytán rendkívül szűk és zárt körbe kényszerült, alakításában mégis, *úgy* érzem, sokdimunziójú játékkal ajándékozott meg. Végül nem érdektelen néhány életrajzi vonatkozású adatot Peter Steinről sem megemlíteni. Harminckilenc éves, mindössze tíz esztendeje foglalkozik színházzal. Végzettsége szerint nem színházi ember, az egyetemen művészettörténetet, német nyelvet és irodalmat tanult. Úgy tűnik, leginkább a művész mindenkori sorsa foglalkoztatja, azok a történelmi-társadalmi eredők, melyek az illető művészt éppen azokra a meghatározott magatartásokra s éppen annak a műnek a megírására késztették. Miközben nem kíván aktualizálni, nagyon is egyetlen körülhatárolt helyzetre figyel - épp ezzel válik több mint aktuálissá: törvényszerűen általános érvényűvé. Színészeivel nemcsak a szerepet játszatja el, hanem a színpadi alak sorsának felfejtése közben támadt asszociációkkal az írót és korát, a személyiséget és a történelmet is megidézi.

GAZDAG GYULA

# Beszámoló Az aranykor varsói előadásáról

**Ariane Mnouchkine és a Nap Színháza**

A varsói Nemzetek Színháza előadássorozatának egyik legnagyobb érdeklődéssel várt eseménye Ariane Mnouchkine társulatának, a Nap Színházának (Théâtre du Soleil) szereplése volt. A párizsi együttes 1964 óta működik, az 1939-ben született rendezőnő vezetésével, és megalakulásuk óta jó néhány nagy sikerű előadással vívtak ki maguknak világhírt. Nevük hazánkban sem ismeretlen, néhány előadásukról olvashattunk már az itthoni sajtóban. Hogy csak a legnevezetesebbeket említsem: 1967-ben Arnold Wesker: *A konyha* című darabját a Cirque de Montmartre-ban 63 400, 1970-71-ben a vincennes-i Cartoucherie-ban az *1789* előadásait 281 370, s az ugyanott játszott *1793* című darabot 1972-73-ban 502 100 néző látta.

„Olyan színházat szeretnénk, amely egyenesen a társadalmi valóságot célozza meg, amely nem egyszerűen tényeket állapít meg, hanem bátorítást ad jelenlegi körülményeink megváltoztatásához. Történelmünket szeretnénk elmesélni, hogy előremozdítsuk, amennyire ezt a színház teheti" - vallják magukról.

Varsóban *Az aranykor* című, szintén a társulat tagjai által közösen írt új darabjukat mutatták be, melyet ez év március 4. óta játszanak a vincennes-i Cartoucherieben. A műsorfüzetben a cím mellett ez áll: „Első vázlat". Az előadás egy-mással csak lazán összefüggő jelenetek, bohóctréfák füzére, melyet nem tekintenek elkészült produkciónak, állandóan alakítják, változtatják, feltehetőleg újabb és újabb napi aktualitásokat felhasználva. A jelmezek, maszkok a commedia dell'arte színpadára emlékeztetnek, megjelenik Pantalon, Arlequin, Polichinelle, Brighella és a többiek, azonban egy színész több figurát is játszik - nem úgy, mint a commedia dell'arte színházában, ahol egy színész mindig ugyanazt a típust megjelenítő szerepet alakított -, a darab huszonhét szerepében tizenhét színész jelenik meg.

A cselekmény két szálon fut, az egyik főszereplő Abdallah (Philippe Caubčre), aki hajón érkezik Algériából Marseille-be, hogy munkát vállaljon Franciaországban. Ijedten és tanácstalanul jár-kel a számára idegen világban, megrémíti őt a vámőr szigora, a nagyváros forgalma, kifosztják, leszedik róla egyetlen ruháját, míg végül szállást talál egy éjjeli menedékhelyen, az övéhez hasonló sorsú honfitársai között. Egy tengerparti magasépítkezésen talál munkát. Egy reggel feltámad a szél, és a munkások megtagadják, hogy az ingadozó állványzatra felmenjenek. A munkavezető, aki ígéretet tett főnökének, hogy a hét végéig elkészül a munka, s akinek ettől előléptetése függ, Abdallah-t kergeti fel, akinek nehezen bár, de sikerül feljutnia az állvány tetejére, az erős szélben megingó traverzekről le-zuhan és szörnyethal.

A másik főszereplő fiatal építészmérnök, aki a gazdag építési vállalkozóval hadakozik azért, hogy olyan lakóépületeket tervezhessen, amelyek széppé te-szik a bennük lakók életét, és ne a lehető legnagyobb nyereség legyen a tervezés egyetlen szempontja. Ettől az igen laza cselekménysortól teljesen független jelenetek is szerepelnek az előadásban. Varsóban egy sátorcirkuszban adták elő *Az aranykort.* A színészek a porond szélén, maszkjukat kezükben tartva vártak jelenésükre, az előadást figyelve. A nézőtéren nem voltak székek, a közönség a lejtős padlón ülve, guggolva, tetszés szerint járkálva nézhette az előadást. Az egyes jelenetek között néhány perces szünetet tartottak , amely nem minden esetben szolgált átdíszítésre, hiszen legfeljebb egy asztalt és néhány széket hoztak be vagy vittek ki, a porondon semmiféle díszlet nem állt. Az eseményeket mindvégig Salouha (Lucia Bensasson), Abdallah honfitársnője kommentálta, az arabok jellegzetes franciaságával - a tájszólás is a commedia dell'arte gyakran használt eszköze volt -, időnként a szereplőkkel - elsősorban Abdallah-val -, máskor meg a közönséggel beszélgetve. Kommentárjait egy motorosszemüveges fiatalember fordította lengyelre, ez rögtönzött párbeszédekre adott alkalmat a színészek és a tolmács, illetve a közönség között.

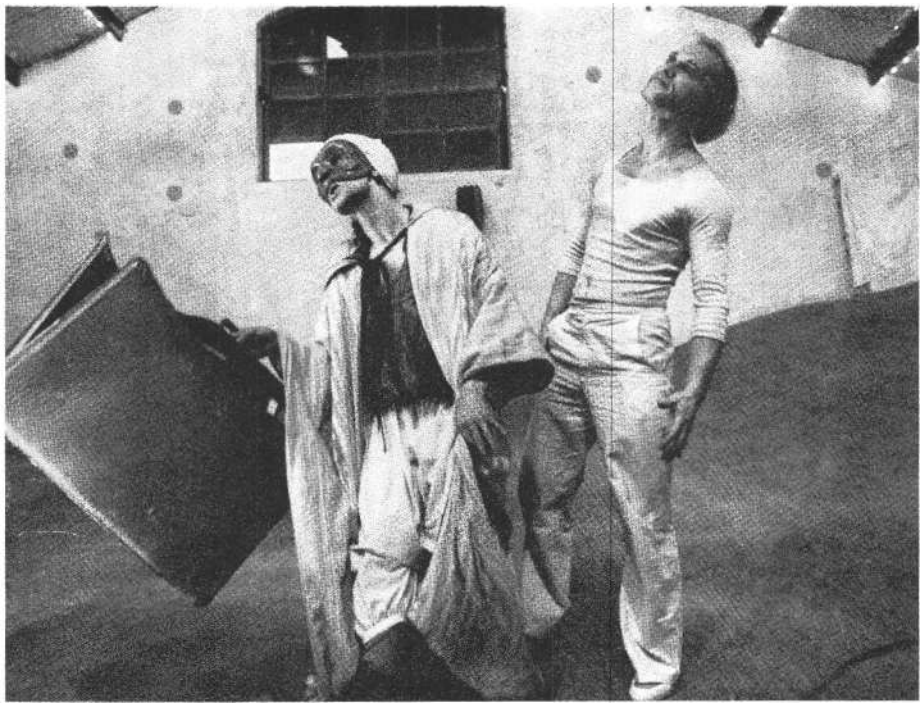
A puszta cselekmény leírása nem sokat mond az előadás lényegéről. A játék az, ami a figyelmet elsősorban leköti, a szabadság, amivel a - sokszor maszkkal fedett arcú - színészek mozgásukkal és hangutánzással bármilyen helyszínt, időt és történést elhitetnek a nézővel az üres porondon. Abdallah Marseille-be érkezik. A hajóról figyeli a kikötést. A színészen maszk van, mely csak száját és szemét hagyja szabadon. A matrózt játszó színész (Philippe Hottier) fehér trikóban és nadrágban, fehérre festett arccal eljátssza, amint a partról a hajóra dobja a kötelet, de nem sikerül célba találnia. Abdallah nevet rajta, ettől egyre dühösebb lesz, majd mikor mégis sikerül kikötni és Abdallah partra lép, meg akarja verni. A vámőr (Jonathan Sutton) szürke egyenruhában, hatalmasra kitömött pocakkal, vörösesbarna maszkban, fején szürke harisnyasapkával jelenik meg. Ugyanebben a jelmezben később rendőrként is viszontlátjuk. Pocakját előretolva, rövidre szabott nadrágját időnként fölrántva nyomul előre, meg-megtorpanva. Mikor megáll, nehezen gyulladó motor indításához hasonló hangokat hallat, ezzel egyidőben újra meg újra homorítva előrelendíti pocakját, lábujjhegyre emelkedik, mint aki majdnem elrepül, aztán hirtelen továbbgördül. Időnként minden ok nélkül sípjába fúj. Ha beszél, hangját elmélyíti, ha elneveti magát, ez dagadt arcú maszkja alatt durva vigyorrá változik. Szögletesen kanyargó utakon vonszolja magával a megfélemlített Abdallah-t - a vámhivatal kanyargós folyosóin. Tudatában van hatalmának, s hogy ez az algériai számára is nyilvánvaló legyen, időnként ujja körül megpörgeti gumibotját.

Miután Abdallah kiszabadult a hivatalból, kószálni kezd a városban. A színész mozgásával és az autók rohanásának és tülkölésének utánzásával játssza el, hogyan téblából ijedten a nagyvárosi forgalomban, és hogyan okoz rémült ugrándozásával karambolt. Később egy görbe hátú, földig érő sötét köpenyt viselő pókhasú, karvalyorr-maszkos öregember karmai közé kerül, aki azt ígéri, hogy elvezeti barátjához, akitől Abdallah azt reméli, hogy munkához juttatja. A varjúra emlékeztető külsejű férfi néhány rossz ruhadarab ellenében elveszi tőle burnuszát, és elvezeti egy éjjeli menedékhelyre. Az algériait játszó színész „maga köré játssza" a szűk lépcsőt, amelyen egy sötét pincébe jut, ahol egyre több és több alvó honfitársát fedezi fel, beléjük botlik, átlép rajtuk, maga felé fordítja az arcukat, hogy felismerhesse barátját, aztán helyet keres magának, de nem talál, végül - az egymás hegyén-hátán, polcokon alvó embertömeg közepén - kicsavart tartásban, fejenállva elalszik.

Ezt követően olyan jelenet következik, amely egyáltalán nem kapcsolódik a fent leírt történethez. A porondon mindössze egy asztal és három szék áll. Ócska pon-

gyolában karikás szemű nő jelenik meg, jár-kel az asztal körül, és pillanatokon belül egy kispolgári lakást látunk ott, ahol semmi nincs. Bekapcsolja a televíziót. Néhányszor oldalba vágja, ráüt a tetejére, ettől az működni kezd. Ezt onnan tudhatjuk meg, hogy a nő arcán bárgyú, elégedett mosoly jelenik meg, és nem is tűnik el, amíg ki nem kapcsolja a képzeletbeli készüléket. Vacsorát főz, megterít, közben nem veszi le szemét a képernyőről. A jelenet néma, csupán a nyíló és csukódó ajtók hangját utánozzák a színészek. Nemsokára hazaérkezik a férj, előbb felcaplat a csigalépcsőn, maid benéz a konyhába, elégedetten tudomásul veszi, hogy készül a vacsora, majd lerogy az asztal mellé, és ő is a televíziót bámul-ja. Végül a házaspár lánya is hazaérkezik, kettesével-hármasával ugrálva a nem létező lépcsőfokokon. A papa és a mama nyammogva, az étel ízét sem érezve, csak a képernyőre vigyorogva vacsorázik, majd a műsor végén elzárva a készüléket, aludni tér. Ekkor érkezik meg lopakodva a lány két barátja, akik közül az egyik kábítószert hozott magával. A lány még sosem próbálta, fél tőle, de azért ő is szív a cigarettából. Azután leülnek és várják a hatást. Először nagyon vidámak lesznek, átrendezik a lakást, aztán a két fiú táncolni kezd a lánnyal. Egyre vadabbak lesznek, meg szeretnék kapni a lányt, de az kisiklik közülük, és a két fiú - anélkül, hogy észrevenné - egymással táncol. Mikor észreveszik, hogy nem a lányt ölelik át, összeverekszenek. A kábítószer hatására mozdulataik fokozatosan lelassulnak - vagy mi látjuk őket úgy, mintha mi is szívtunk volna a cigarettából -, egyre lassúbban, lebegőbben szállnak az ütések, és terül el, akit megütöttek, egyre lassabban csapja össze tenyerét rémületében a lány, egy idő múlva az az érzésünk, mint-ha ruháik is lassítva lebbennének utánuk, mintha valóban lassított filmfelvételt látnánk.

Az előadás egy másik emlékezetes jelenete az esti tengerparton játszódik. Az építési vállalkozó és az építészmérnök vitáznak arról, milyen is legyen az építendő *ház*, közben azt is megtudjuk, hogy a vállalkozó korrupcióval jutott a telekhez. Miután elmentek, szerelmespár jelenik meg. Ez az első randevújuk, fél-szegek, bátortalanok, nem tudják, hogyan nyúljanak egymáshoz. A lány levetkőzik, hogy ússzon egyet a tengerben, erre a fiú is. De mégsem mennek a vízbe. Fél-szeg versengésbe kezdenek: ki tud tovább kézenállni, ki tud több cigánykere-



**Abdallah megérkezése Marseille-be,** a **Théâtre du** Soleil Az aranykor című előadásában

ket hányni, ki tud jobban kacázni a vízen. A tenger hol visszahúzódik, hol bokájukig szaladnak a hullámok. A színészek ilyenkor visszahúzódnak. A vízen ugráló kavicsok hangját utánozzák, miközben mindketten feszülten figyelik a vizet. Két - valóban meztelen színész játszik a félhomályos porondon, de nem hiszem, hogy a nézők közül bárkinek is eszébe jutott volna pornográfiát emlegetni. Aztán megjelenik az építési vállalkozó, és a magántulajdon szentségét és szeméremsértést emlegetve elzavarja őket.

*Az aranykor* utolsó jelenete az építkezés körül zajlik. Az egyik munkás (Philippe Hottier játssza, aki a matrózt és az egyik kábítószeres fiatalembert) hajnalban motorjára ül, felbőgeti és elrobog a közeli bisztróhoz. Kávét iszik, játszik egyet a flipper-automatán, aztán továbbrobog a munkahelyére. Természetesen itt is a színész mozdulatai, gesztusai és hangutánzása helyettesítik a díszleteket és kellékeket. Egy másik munkás is elindul, nagydarab, nehéz mozgású, csupaszőr ember, beül ócska kis kocsijába, nagy nehézségek árán, itt-ott megrugdosva beindítja (olyan pici az autó, hogy alig fér bele, ajtaja kenetlenül nyikorog), aztán egyre gyorsabban robog az úton. A fokozódó sebességet a színész kézmozdulataival jelzi, melyek világosan érzékeltetik, hogy suhannak el a fák a kocsi ablakában. Az építkezésnél ott találjuk Abdallah-t is, meg a munkavezetőt, aki azonos a fent leírt vámőrrel. Jonathan Sutton játssza, ő volt az imént a tengerparti szerelmes ifjú is, láthattuk, amint a jelenet után az egyik bejárati ajtó mellett föltette a pocaktömést, és vékony, nyúlánk fiatalemberből átvedlett kövér, kortalan, durva vigyorú vámőr-rendőrmunkafelügyelővé. Már a munkások érkezésekor nagy a szél. A színészek a széllel szembefeszülve, ruhájukat- zsebre dugott kézzel vagy gallérjuknál fogva lebegtetik, a szélvihar tökéletes illúzióját keltve. Abdallah fölkúszása az állványra lélegzetelállító mutatványnak tűnik, a közönség halálos csendben figyeli, pedig a színész egy helyben áll a porond közepén. A zuhanás hosszú percekig tart. Abdallah először karjait széttárva forog körben, a szélzúgás hangja egyre erősebb, szemei hatalmasra nőnek maszkja mögött a rémülettől, eszeveszett gyorsaságú karmozdulatokkal érzékelteti, hogyan zúg el a levegő mellette, a porond közepéről rászalad a közönségre, miközben egyre nagyobbra nyitja száját, aztán visszahátrál a középpontig, s megint a közönség felé fut, végül nagyot huppanva elterül a földön.

*Az aranykort* több mint egy évig próbálták, de - mint említettem - ma sem tekintik kész előadásnak. Megállapíthatatlan, hogy mennyi a rögtönzés, mennyi a pontosan kidolgozott játék benne, annyira együtt dolgoznak a színészek, annyira összehangoltan, olyan pontosan tudják, hogyan kell hatást elérniök, hogy azt hihetnénk, egyáltalán nem rögtönöznek. Viszont olyan szabadon, jókedvvel, a közönséggel együtt játszanak, hogy azt hihetnénk, szinte mindent ott és akkor találnak ki. Úgy hallottam, nagyon zavarta a színészeket a játékban, hogy a varsói játéktér sokkal nagyobb volt a Párizsban megszokottnál, hogy a cirkuszsátor akusztikai adottságai - a ponyva rossz hangvisszaverő tulajdonsága és a beszűrődő utcazaj miatt - kedvezőtlenek voltak, és hogy deszkák helyett fűrészporban kellett játszaniok. A néző számára ez észrevehetetlen maradt.

ARIANE MNOUCHKINE

## Elbeszélni korunk történetét...

**Részlet a Théâtre du Soleil Az aranykor című produkciójának műsorfüzetéből**

„Vajon egy jóvátehetetlen múlt képviselői vagyunk-e - vagy, épp ellenkezőleg, a jövő hírnökei, a jövőé, amelyet egy végéhez közelgő korszak szélső határán még alig lehet felismerni?"

Ezek a kérdések foglalkoztatták jacques Copeau-t egész pályája során - és ugyanezekre a kérdésekre próbálunk felelni mi is, mai színházművészek, miközben frenetikusan s úgy lehet, megrendítően küszködünk a zűrzavarban, amely fojtogat, egyesít és szembeállít egymással.

Vannak közöttünk, akik józanságra törekednek, és ezért elfogadják az első kérdésben foglalt szörnyű ítéletet. Ezek, lemondásuk jutalmaként, a régi világban annyi gyönyörűséget, konzervált csodát, annyi meghökkentő, vibráló finomságot, annyi „királyi utat" és, nem utolsósorban, olyan szervezett rendet találnak, hogy - amennyiben valóban tehetségesek - megtalálják az utat nosztalgiáinkhoz, és a halált is meg tudják szerettetni velünk.

De azok, akik közülünk a második kérdésre mondanak igent, anélkül, hogy tudnák, mi vár rájuk, e döntéssel még csak az első lépést tették meg. Hosszú útra tértek rá, amely remények és csalódások között vezet, sivatagokon, délibábokon, ingoványokon, tévutakon és zsákutcákon keresztül.

Ezerszer kell majd visszafordulniok fáradságosan bejárt ösvényekről, és nem számíthatnak más iránytűre, mint egy maroknyi idősebb társ álmaira és az őrült becsvágyra: elbeszélni korunk történetét...

Egyesek néhány viszontagság után elcsüggednek; kijelentik, hogy nincs szükségük a formára, és mindent feláldoznak a tartalomnak. Csakhogy ezzel a színház alapvető kifejezési eszközét tagadják meg. Ahogy egy arab közmondás tartja: „Aki fordítva tartja ásóját, úgy érzi, könnyebb a földet körömmel túrni." Ilyenkor az ESZME csontjaira meztelenítve, mozdulatlanul mered majd fel az ócska, cifra kelmék között, melyeket legföljebb valamivel odébb toltak. És történjék bár mindez az utcán, egy sztrájkoló üzemben, egy boldogító küzdelem hevületében: ez a csontváz, ez a szemérmes és konformista aszkéta akkor is csak élősdi. Ő szorul rá egy cseppnyi kölcsönkért életre, ahelyett, hogy belőle meríthetnék a kihívás és a gyönyör nedűjét.

És ez csak egyik aspektusa a valamennyiünkre leskelődő csapdának. A legnagyobb veszély, minden más baj gyűjtő-medencéje, amely hosszabb-rövidebb időre valamennyiünket rabul ejt: a hazugság. Afféle mentsvár ez, és inkább barátaink taszítanak belé, mint ellenségeink. Mert barátaink, szövetségeseink azok, akik előtt tisztának, hibátlannak és főképp: szilárdan magabiztosnak szeretnénk mutatkozni. Azoktól kell tartanunk, akik saját harcos pályájukon még nem tanultak meg örülni, s akik gyanakodva néznek minden élvezetet, főképp, ha maguk is hódolnak neki.

Hogyan éljünk meg mellettük anélkül, hogy egyszer csak megbéklyózott tagokkal, megnyirbált szárnyakkal, hangunkat vesztve ébredjünk fel, abbeli félelmünkben, hogy kilépünk a „fővonalból" ? Pedig hát annyi bizonyos, hogy mellettük a helyünk. De a jövő nem tud mit kezdeni néma poétákkal, vak festőkkel és félelem bénította színészekkel. A jövőnek költők kellenek, akik mindent ki tudnak fejezni, festők, akik mindent ábrázolni tudnak, és színészek, akik egyszerre festők és poéták, akik világos és tápláló képet tudnak adni zsúfolt, bonyolult világunkról, akik testükkel és hangjukkal mind együtt írják korunk soha véget nem érő, mindig újrakezdődő komédiáját. Erről a komédiáról írta Copeau, az álmodozók nagy mestere: „Talán egyszer megíródik majd e kor komédiája; de megírni azt csak a szabadulás kiáltásával lehet. . . És szilárdabban hiszem, mint bármikor: egy ilyen anyag átfogásához új formát kell kifejleszteni. A meglevő formát szét kell törni, és elöljáróban visszatérni az ősi formákhoz... melyekben a legfontosabbak a szereplők." És Meyerhold, öntudatlanul is, ráfelel: „Ezért akarja a színész oly makacs elmerüléssel tanulmányozni a teátrális színház nagy korszakainak mesés technikáit."

Milyen rég tart már az utazás ! És milyen hosszú még az út!

*(Szántó Judit fordítása)*

PÁLYI ANDRÁS

## Bloomusalem, avagy az Éjszakai Város

**Joyce Varsóban**

*Az Ulyssest* viszonylag kevésszer próbálták meg színpadra vinni. 1958-ban James Joyce regényének párbeszédes formában írt XV. fejezetét, mely az éjszakai Dublin külvárosában, egy bordélyházban játszódik, a New York-i Rooftop Theatre mutatta be *Ulysses in Nighttown* címmel, majd ugyanezt játszotta az angol London Arts Theatre. Ez az utóbbi előadás, mely 1961-ben a párizsi Nemzetek Színházában is bemutatásra került - Bloom szerepében Zero Mostele nevezetes alakításával -, a fesztivál kiemelkedő eseménye lett. 1974-ben New Yorkban ***Bloom in*** *Nighttown* címmel új Joyce-adaptáció született. Az idén Varsóban megrendezett Nemzetek Színháza egyik eseménye ismét Joyce nevéhez fűződött. Noha a lengyel színházak a fesztivál hivatalos programjában nem szerepeltek, de a vendéglátó város igyekezett minden repertoáron levő jelentős előadását bemutatni a nemzetközi színházi seregszemle három hete alatt, s Józef Szajna Teatr Stúdiója mellett kétségkívül az Ateneum Színház hívta fel leginkább magára a figyelmet, elsősorban Joyce-bemutatójával.

*Bloomusalem,* ez a Jerzy Grzegorzewski rendezte előadás címe, mely szintén a XV. fejezetből készült, de magyarul helyesebb - Szentkuthy Miklós regényfordítása nyomán - *Bloomuzsálemnek* mondanunk, hisz a Bloom hallucinációiban és vízióiban megszülető város neve Jeruzsálemre rímel. S ha már az *Ulysses* színpadi pályafutásának amerikai és angol állomásait röviden vázoltam, meg kell jegyeznem, hogy Lengyelországban sem az Ateneum Színház előadása az első kísérlet Joyce színrevitelére. 197o-ben Maciej Słomczyński, az *Ulysses* lengyel fordítója készített egy a teljes regény fő vonalát megőrző színpadi változatot, amit a gdański Teatr Wybrzeze mutatott be, ugyanez a dramatizálás került színre Varsóban is, a főiskola végzős színinövendékeinek vizsgalőadásaként, később pedig Molly regénybeli monológját mint monodrámát keltette színházi életre Alina Szpakówna a varsói egyetemi klubban. Kiemelkedő színházi eseményt azonban csak az Ateneum Színház elő-adása jelentett.

**tönvilágbanAz éjszakai város**

A bordélynegyed bejárata a Mabbot Street ről, ásító ajtajú nyomorúságos ház-sorok, piros és zöld lidércfények, a burkolatlan úton talpfákra rakott, a remízbe vezető kitérővágány húzódik: ezen jön majd a villamos, mely Bloomot majdnem elüti. Az éjszakai külváros e képével indítja Joyce az úgynevezett tizenötödik epizódot. A történet első része az utcán, a bordélyház előtt játszódik, a másik fele bent a házban. Az Ateneum Színház előadásában a külvárosi utca - a színpad; maga a nyilvánosház viszont már az egész színházépület: a lépcsőház, a ruha-tár, a színház stúdióhelyisége, mely a ruhatárral szemben, az előcsarnokból nyílik. A színházi este tehát Bloom lidérces képzelgéseinek logikáját követi, melyben a bordélyház már-már a világmindenség, a történelem - Joyce által erőteljes iróniával megjelenített - misztériumszínpadává tágul.

Az első részben a közönség „szokásos" helyét foglalja el a színház nézőterén, csupán a balkon van lezárva, itt helyezkedik el - láthatatlanul- a kórus, mely megszakításokkal ugyan, de végigkíséri az egész estét. Mielőtt a szín teljesen kivilágosodna, csupán egy homályos alak körvonalazódik a színpadon; kétoldalt és a közönség feje fölött - a színpadnyílással egy vonalban - fekete függöny húzódik előre, s ezután mintha egy alagútból vagy inkább egy óriási, régi típusú fényképezőgép redőzete alól pillantanánk ki a külvilágba: a színpadra, ahol szintén a fekete szín dominál. Két trolibuszáramszedő, egyik végük a színpad padlózatába erősítve, a másik rendszerint a színészek kezében; jobboldalt nagy fekete gömb - ez minden. Hideg, kékes neonfényben bontakozik ki a színpadkép. Ez a fény, a feketeség, a két áramszedő kelti fel az éjszakai külváros, a közeli remíz benyomását. A bordélynegyed erotikus hangulatára a nézőtérnek háttal fekvő meztelen női alak utal. Ez az élő akt az egész első rész alatt mozdulatlanul ott van a színpad mélyén - mint szcenográfiai elem. A színváltozásokat a színészi mozgás jelzi, valamint az egyes „jelenetekhez" színpadra kerülő új kellékek: vödrök, gramofonlemezek, zsemlével teli tálcák, pékségi lapátok stb. A színpad egyetlen pillanatra sem marad üres. A színészek megkomponált térben mozognak, s a díszletelemek nemcsak hátteret jelentenek, hanem egyúttal a színész partnerei is.

A derengő kékeslila fényben megje lenő figura nem más, mint Leopold Bloom (Marek Walczewski), magas, sovány, erősen kopaszodó, ötven év körüli férfi, sötét, elnyűtt öltönyben. Méltóságteljes mozdulatai lassan bontakoznak ki a homályban. A színpad elejére lép, erősebb megvilágításba kerül, a nézők felé fordul, s lassan, nagyon lassan kinyújtja, felkunkorítja a nyelvét, megérinti vele az orra hegyét. Ekkor indul el, zizegő hangot hallatva, a fekete függöny: mintha Bloom mágikus erejének hatására kerülnénk az óriási fényképezőgép belsejébe. A következő pillanatban megváltozik a világítás, édeskés női vihogás hallatszik, alatta nagybőgő szólója. Leopold Bloom és Stephen Dedalus (Andrzej Seweryn) nekivágnak az éjszakai városnak.

Miről szól az előadás?

Miről szól voltaképpen az *Ulysses, ez* a „cselekmény nélküli" regény? Egyetlen napról, 1904. június tizenhatodikáról, csütörtökről, egy átlagos dublini hétköznapról, reggeltől késő éjszakáig. A regény két főhőse: Leopold Bloom ír kis-polgár, egy újság hirdetésszerzője, és Stephen Dedalus, a huszonkét éves szabad értelmiségi, művészjelölt, akiben Joyce sok tekintetben fiatalkori önma-gát rajzolta meg. Bloom a véletlenek összjátéka folytán ezen a napon ismerkedik meg Stephennel, aki évekkel korábban elhunyt kisfiára emlékezteti, útjuk szétválik, majd estére ismét összetalálkoznak, együtt bolyonganak a városban. Joyce az ír kispolgár hétköznapi bolyongásának történetét átszövi az Odüsszeiára utaló vonatkozásokkal: innen a mű iróniája, mellyel az író többek közt saját korának törpeségét akarja megénekelni. Bloom és Stephen vitáiban az ír nacionalizmus, a sovinizmussal átitatott vallási ideák szólamai visszhangoznak - ez már a lengyel előadás szempontjából is fontos. Igaz, itt a bordélynegyed Walpurgis-éjében már szinte félszavakkal érintkeznek : túl vannak mára nagy poharazgatáson.

A varsói előadásnak - a regénytől eltérően - egyértelműen Leopold Bloom a főhőse. Mint említettem, mindent voltaképp Bloom vizionálásában látunk: e pokoli kavargás nem más, mint az ittas Bloom gátlásoktól mentes agyának kavalkádja. S hogy ez miért érdekes? Mert Joyce a „tudatalatti" elszabadulásában az emberi sors és történelem mozgatóit keresi, az *ösztönvilágban* fellelhető mozgatóerőket. Grzegorzewski rendezése már pusztán azáltal is, hogy Joyce hősének, Bloomnak, pontosabban Bloom vízióinak logikáját követi, eltávolodik Joyce arisztokratikus időnkívüliségétől, történelmen kívüli történelemfilozófiájától, s erőteljesen meghúzza e Walpurgis-éj történelmi-társadalmi kontúrjait. Az előadás gondosan kiépíti a hős és a színpadi „valóság" kölcsönös kapcsolatait, a színészi játék és az idősíkok különböző jelentéseinek sajátos intenzitása által szüntelenül érezzük, hogy Bloom képzelgéseiben járunk, noha ő maga is részt vesz e kép-sorban, mely mintegy deformált, átalakított vagy kommentált változata a hőstől függetlenül létező, éjszakai városnak: a későn haza igyekvő járókelőknek, utcalányoknak, rendőröknek. Nem csoda hát, hogy a sötétből a válla fölé nyúló kézben Bloom az apját ismeri fel, be-vonszolja a fénybe a sápadt Rudolf Virágot, de az atyai fenyítés elől máris a mama karjaiba menekülne, hallja Mollyt, a feleségét, amint álmában félrebeszél, s előbb még belekeveredik egy cselédlány bírósági tárgyalásába, végül pedig Zoe-t, az utcalányt szépséges gazellának nézi.

**A nézők bevonulása Bloomuzsálembe**

Bloom és Zoe találkozása lényeges pillanat. Amikor az örömlány éles tekintete magára vonja Bloom figyelmét, ő ijedten fedezi fel a külvárosi szajhában Mollyt, pontosabban az egykori Molly emlékét. Zoe agresszív fellépésére ő is agresszivitásba rejti rémületét. Ordenáré hangon szól a lányra: „Te dublini vagy ?" Mire a lány ugyanebben a hangnemben: „Egy frászt! Angol vagyok. Nincs egy bagód ?" Bloom végre szemérmetlenül, kihívóan, vállát jellegzetesen felhúzva, oldalra hajtott fejjel közeledik Zoe-hoz: „Ritkán dohányzom, édes" - üvölti bele az arcába. A kis szajha nyugodt, gúnyos szavai azonban egyszerre megváltoztatják a színpadi helyzetet : „Na ? Miért nem folytatod? Gyönyörű választási szónoklatnak indult - mondja Zoe, s Bloom valóban előadja választási beszédét. „Új korszak hajnalfénye sugárzik felénk! Én, Bloom, bizony mondom nektek, itt van már a küszöbön. Igen, Bloom szavának hihettek, hogy hamarosan beléptek a leendő aranyvárosba, az új Bloomuzsálembe, a jövő Nova Hiberniájába!"

És Grzegorzewski, a rendező valóban hisz Bloom szavának: megrendezi a nézők bevonulását Bloomuzsálembe. Bloom választási beszédével véget ér az elő-adás első része. A fekete függöny, mely körbefogta a közönséget, lassan visszahúzódik. A nézők reflexszerűen felállnak, hogy lemenjenek a színház előcsarnoká-

ba (más előadásokon itt működik a büfé, itt lehet dohányozni), s ettől kezdve átveszik a statisztéria szerepét. A márványlépcső aljában kétoldalt a kórus, tagjai körgallérban és fekete kalapban a leginkább papnövendékekre emlékeztetnek, Joyce blőd és pajzán versikéi hozsannaként zengenek ajkukon.

Megpillantjuk az Ateneum Színház ruhatárát: a mélyén egy félig szétszedett fekete zongora, belső alkatrészei a fogasokra szerelve. Az egész olyasféle benyomást tesz, mintha egy irreálisan nagy hangszer belsejében lennénk. Hátul, a zongora felett, rikítóan kifestve, kibomlott hajjal Bella Cohen monumentális alakja: ő a bordélyház tulajdonosnője. Nagy kagylót tart a kezében, s abba mondja bele a kérdéseit, akár egy mikrofonba. A ruhatár szögletében egy széken „szürke", nyomorúságos emberke ül, vagy inkább emberfoszlány - ruhafoszlányokban. Talán egy depresszióba süllyedt részeg? Amikor később ismét a székre pillantunk, a nyomorúságos figura helyén már csak húsfoszlányok lógnak. A másik oldalon egy cirkuszi bűvész, színes öltözékben, a mutatványaihoz szükséges kel-lékekkel és pálcával a kezében. S a középpontban, a ruhatár előtti márvány-pulton: Stephen Dedalus, hanyag tartásban, elegáns, de rosszul begombolt öltönyben. „Ópapácskám" - Bloom szava hallatszik a színház túlsó végéből, és Stephen feje fölött előhajol az agyafúrt, monoklis öregúr: Virag, Bloom apja. Virag úgy csacsog, játszik a szavakkal, különböző ritmusban, abszurd varián-sokban hangokra szedve őket, akár egy papagáj. Bloom a holnapról és a tegnapról szőtt kusza filozófiáját feleseli vissza neki. Virag abrakadabra szónoklatának tetőpontján Stephen hirtelen megfordul, a kezében levő sárga bottal belecsap a ruhafogasokra feszített zongorahúrokba, s elkiáltja magát: „Csukott szemmel kell játszani. Úgy, ahogy a papa." Majd halkan hozzáteszi: „Most egy moll-hangzat következik."

Az „új Bloomuzsálemben", ahol a nézők többnyire zavarodottan téblábolnak, mint tájékozatlan vidékiek a nagyvárosban, valóban minden úgy szól, mint egy polifon vagy inkább „polifonizáló" zenemű. S nemcsak azért, mert Stanislaw Radwan zenéje valóban végigkíséri az előadást (itt, a második részben a zenekart is látjuk), hanem mert a hangok, alakok, mozgások, tárgyak mintegy egymásra komponálva, „kánonban" szólalnak, jelennek meg; az előadást buszonnyolc színész játssza, egy-egy színész több szerepet is alakít. A figuráknak ez az egymásba folyása, sőt néha felcserélhetősége Bloom vízióinak képzettársításaiból fakad, néha nem minden logika nélkül, néha csupán a színészek fizimiskája alapján. A játéktér, melyben a nézők szabadon mozognak, úgy van megtervezve, hogy semmiféle lehatároltság benyomását sem kelti. Oda megyünk, ott nézelődünk, ahol akarunk. Egyesek rágyújtanak, beszélgetnek. Ennek már semmi köze a szokásos színházi néző-állapothoz, inkább úgy érezzük magunkat, mintha az utcán összeverődött tömeg soraiból kíváncsiskodnánk. A színészeknek viszont kijelölt helyük van, nem lépnek közvetlen kapcsolatba a közönséggel. A ruhatárral szemben nyílik a szín-ház stúdióterme, a teremben félkörben, több sorban rácsos támlájú székek: a látvány a zongorává alakított ruhatárra rímel. Itt az utolsó széksorban foglal helyet Bloom, odébb színes öltözékben a ház örömlányai, az egyik egész idő alatt a terem közepén álló kézimángorlót hajtja monoton lassúsággal, a másik egy kagylót tart a füléhez, azt hallgatja stb.

Minél kevésbé vesznek tudomást a színészek a nézőkről, a közönségről, a nézők annál inkább szeretnének a közelükbe férkőzni. Hasonló folyamat játszódik le Bloom és az előadás többi alakja között. Bloom, miközben hőse a történetnek, kívül is reked rajta: az első részben az első valóságos kapcsolatot Zoe jelenti számára, ezt követi Bloom apoteózisa és a bevonulás Bloomuzsálembe, azaz a bordélyba. Az előadás másik hasonló momentuma, amely azonban sokkal erőteljesebb, a második rész vége felé következik be. Előbb azonban az eddig kialakult kapcsolatok is széthullanak, szertefoszlanak. A szavak, az abszurd nyelvi asszociációk összefüggéstelenül kavarognak a levegőben. A Bloom „oldalán" állók és a Stephen „oldalán" állók csak a madame-mal, Bella Cohennel való alkudozás jelenetében tudnak szót érteni, ám ez is igen nehezen megy: Bella a kezében levő lapos kagylóba be-szél, melyet úgy tart maga elé, akár egy tükröt, szavait Kitty, a rejtélyes mángorlógép mellett ülő szajha fogja fel, aki spirálos, hegyes kagylót szorít a füléhez. Majd Bloom feláll, átjön a nézők közt a ruhatárhoz, Stephenhez lép, s odaad ne-ki egy gyufásdobozt, halkan megjegyezve: „Ez a magáé." Ezzel egyszerre áttöri a szörnyű elszigeteltséget.

E perctől eltűnik a nézők és a színészek közti éles válaszvonal is. Az előadás szereplői elvegyülnek a közönség soraiban. Zene szól, előbb lassú, majd egyre gyorsabb ritmusban. Stephen, mintha követ-ni akarná a keringő ritmusát, szavait is „háromnegyedes" ritmusban ejti. Tehát gyorsan, gyorsan, még egy szót mond, hogy kitöltse a taktust, felborul a mondatok hangsúlya, Stephen egyre kapkod a ritmus után. Már nemcsak szavak, hanem artikulálatlan hangok is előtörnek belőle. Már egész testét átjárja a keringő, a kezében levő bot hol fent, hol lent. Táncol az összes szereplő. Csak Bloom áll mozdulatlanul az oszlopnak dőlve, és nézi Stephent. Walczewski egyik legdöbbenetesebb, lenyűgöző pillanata: nem létezik számára más, csak az ifjú Stephen Dedalus, akiben most is nyilván elvesztett kisfiát látja. A nagy happening VII. Edward koronázási menetévé alakul: ez sodorja magával Bloomot is. Stephen és Carr közkatona közt incidens támad, verekedés, kiütik a villanykörtét, a bordélyban, azaz a színházban kialszik a fény, további veszekedés a sötétben. Kitárul a színház bejárati ajtaja, az utcáról egy autó reflektora világít be, rendőrök jönnek, kettéválasztják a tömeget, kérdéseket tesznek fel. Bloom és a verekedésben megsérült Stephen elindulnak, most már ki, a valóságos utcára, összeölelkezve: Telemakhosz és Odüsszeusz végre megtalálta egymást.

#### A tízshillinges ház

A sötétben a veszekedés Bella Cohen, a madame és Bloom között zajlik le, nevezetesen a kivert lámpakörte ügyében. Bloom Stephent védi, Bella Cohen felnagyítja a kárt. Ebben a civódásban hangzik el a bordélymama szájából: „Ne járjon a szája, hallja! Ez nem bordély. Ez tízsbillinges ház." Bloomuzsálem tehát, a leendő aranyváros, a jövő Nova Hiberniája még csak nem is bordély. Csupán egy külvárosi remíz melletti, tízshillinges ház. Telemakhosz és Odüsszeusz bolyongásainak végefelé a múlt és jövő nagy misztériumszínpada: tízshillinges ház. Hová süllyedt a shakespeare-i „színház az egész világ" Bloom vízióiban! Bordély az egész világ? Ez Joyce nagy fintora: Walpurgis-éj a bordélynegyedben. De Grzegorzewski előadásában ott van az a félévszázad is, ami az *Ulysses* megírása óta eltelt. Grzegorzewski, aki maga díszlet- és jelmeztervezője is az előadásnak, a ruhákban hangsúlyozottan utal a cselekmény és a figurák eredeti helyszínére

és korára. Ez kevesebb is, több is, mint Joyce. Kevesebb, mert a Bloomusalemből hiányzik az író sziporkázóan szellemes iróniája. S több, mert mindaz, amit látunk, konkretizálódik, meghatározott történelmi dimenzióba kerül.

A lengyel kritika elragadtatással és heves tagadással fogadta az előadást. Vannak, akik a Joyce-divat újabb kóklerségének tartják *a Bloomusalemet.* Az előadás azonban igazolja magát, Joyce neve, divatja nélkül is. Grzegorzewski nem kívánja szóról szóra „lefordítani" Joyce-ot. Joyce, noha párbeszédes formában írta ezt a fejezetet, mégiscsak a széppróza lehetőségeit próbálta, kísérletezte benne, s nyelvi leleményeivel már-már valamiféle abszurd költészetet terem-tett. Elbeszélés nélküli elbeszélő költészetet. Joyce szabadon szárnyal asszociációival - az Ateneum Színház előadása mindent helyhez és időhöz köt. Kiemel egy-két rekvizitumot a külvárosi éjszakából, s ezek színházi átlényegítésére, transzformálására törekszik. Megterem-ti a külvárosi éjszakából az Éjszakai Várost, ha úgy tetszik, az Éjszaka Városát. Ez a joyce-i látomás a világról - Bloom víziőinak tükrében. S nem utolsó-sorban: egy mai lengyel színház falai között. Az előadás a szó szoros értelmé-ben kivisz a varsói utcára: ide lép ki Stephen és Bloom. Telemakhosz és Odüsszeusz. Nem nehéz a Joyce által ostorozott ír nemzeti álmártíromság és a lengyel múlt bizonyos rokonságát felfedeznünk. Ez *az* előadás a múlt rossz örökségét ostorozza.

És nem utolsósorban színházi, színészi, játékstílusbeli kísérlet. Más színház, mint amihez szoktunk. Más, mint amihez az Ateneum Színház nézői szoktak. Erre érdemes még néhány mondattal kitérnünk.

### „Műhelyszínház" és színházi műhely

Az Ateneum ma Varsó egyik legérdekesebb s alighanem legjobb színháza. A SZÍNHÁZ hasábjain is többször írtunk már előadásaikról: elegendő talán a *Suszterek, A konyha, A próbababák bálja* címét említeni. Ezek az úgynevezett nagyszínházi repertoár darabjai. Emellett működik a színház stúdiója is. (Itt játszották például a fesztivál ideje alatt Franz Kafka *Amerikáját*, ugyancsak Jerzy Grzegorzewski rendezésében; ezt azonban nem volt módom megnézni.) *A* Bloomaasalemmel új kísérleti produkciók sorát nyitotta meg a színház *Ateneum-Atelier* elnevezés alatt. Atelier, azaz műhely: *a Bloomusalem* valóban *műhely-színház* abban *az* értelemben, hogy itt fokozott figyelem kerül a színház műhely-kérdéseire. Némi rosszmájúsággal azt mondhatnánk : csak másodsorban fontos, hogy előadás is szülessék. De mégis: egy-úttal jó előadás született.

Példaképpen érdemes újra felidéznünk a Bloomot alakító Marek Walczewski két pillanatát. Az első részből: Bloom befut a színre, első szavait lihegve ejti ki: „Szúr az oldalam. Kellett nekem ez a rohanás?" A következő pillanatban valószerűtlenül hangzó, erőteljes kiáltás *hagyja* el ajkát, rekedten, ugyanabban a tónusban kétszer is megkísérli elénekel-ni a szenzációs hírt: „London ég! London ég!" Majd néhány gyors, ügyefogyott lépést tesz előre, megbotlik, a föld-re esik. Egész testsúlyával fél kezére nehezedik, hosszú pillanatokig ebben a furcsa pózban marad, megállapítva, hogy a szúrás az oldalában elmúlt. A színpadi helyzet „hagyományos" megoldása az lenne, hogy a színész elképzel egy villamost, melynek majdnem aláesett, mert megbotlott. Vagyis az életből hozott élményei alapján ezt az epizódot eljátssza: lemásolja a valóságból. Walczewski azonban ténylegesen megbotlik a színpad síkjával párhuzamosan feszülő áramszedőben, s mindaz, ami ezután következik, ebből a valóságos botlásból ered. A színészi akcióból nem tűnik el ugyan a külvilágból hozott élmények felhasználása, a valóság másolása, a hangsúly azonban eltolódik: a színpadi történés hitelét a *színpadi valóság* adja meg. Jelen esetben a valóságos megbotlás és ennek természetes következményei.

És az előadás utolsó jelenete: az éjszakai incidens után Bloom felsegíti Stephent, akit az imént leütöttek. Az egyik kezével társát tartja, a másikban annak kalapját és botját. Stephen alig áll a lábán, Bloom karjára támaszkodik, meg-indulnak a kijárat felé, szemben az utcáról jövő, vakító reflektorfénnyel. Hihetetlen erő van ebben a képben: ők ketten fényárban fürödnek, ám maguk nem lát-nak semmit. Elegendő a két színész össze-húzódó pupillájára pillantanunk, hogy erről meggyőződjünk. E két hunyorgó szempárra, mely végül is nem több, mint reflexszerű reagálás az erős fényre, sokáig emlékszünk az előadásból.

Nem új dolog, amit Grzegorzewski különösen egyes színészeivel felfedeztet, a film hatása alatt e természetesség színpadi megvalósításával sokan próbálkoztak, nem is eredménytelenül. És mégis új, mert itt születik, evidens és tiszta. Rossz kifejezéssel eszköztelenségnek is nevezik, de hisz épp az eszközök tökéletes birtoklása szükséges hozzá. A teljes koncentrálás. Hogy a színész az előadás összefüggő jelrendszerében *egész személyiségével* hozza azt a jelentést, amit hoznia kell. Természetes kopaszságán és el-nyűtt öltönyén kívül egyetlen karakterisztikus jegye sincs Walczewski alakításának, jelenléte mégis átsugárzik az egész színházi estén. Nem mondható el ugyan-ez mind a huszonnyolc szereplőről.

Egy figura a varsói Bloom víziőiból

Feltehetnénk tehát a kérdést, vajon ez a „műhelyszínház" gazdagítja-e majd az Ateneum színházi műhelyét? Beépül-e szervesen a színház munkájába ez a kísérlet? Tudják-e kamatoztatni eredményeit? S ha igen - mert minden bizonnyal, igen -, akkor milyen mértékben? Meg-érte-e a fáradságot? Ez a jövő titka. Addig is: egy rendkívüli, mély élményt hagyó színházi este emlékét hoztuk magunkkal.

HÁMORI ANDRÁS

# „Lötyögős színházat játszunk"

**Beszélgetés Pogány Judittal és Vajda Lászlóval a varsói Nemzetek Színházáról**

Egyhetes világszínházi szemináriumon vettek részt. Önkéntes tanfolyamon.

Előadások előtt félórákat tolongtak és lökdösődtek a színházak előcsarnokában, a délelőttöket jegyvadászattal töltötték. Lelkendezhetnénk, csodálkozhatnánk ezen, cinikus-tréfás megjegyzéseket tehetnénk - ki-kiízlése szerint. *A* lényeg azonban, hogy a kaposvári Csiky Gergely Színház két tagja: Pogány Judit és Vajda László színházuk varsói vendégszereplése után további egy hetet töltött a fesztiválvárosban, csupán színházat nézni. Dicsérő-oktató eszmefuttatások helyett inkább a véleményükre voltam kíváncsi: mit jelenthet egy fiatal színésznek egy hét alatt Párizs és Milánó, Bukarest, New York és Varsó vezető színházait végigjárni, francia, olasz, lengyel kollégáik titkait lesni.

- *Kezdjük először itthon. Mit jelent általában egy színésznek színházba járni?*

*Pogány Judit:* Ismerkedést. Megismerni egymást, hogy ne csak hallomásokra, legendákra támaszkodjunk, hogy ne csak egy film- vagy tévéfelvételnél találkozzunk először. Feltétlenül szükségünk van rá, hogy legalább egyszer-kétszer lássuk egymást játék közben, hogy valamit tudjunk egymásról, mielőtt színpadon vagy más munka közben találkoznánk. Megismerni a fiatalokat is - ezért járok én például főiskolai vizsgaelőadásokra. Emellett szórakozás, bár semmiképp sem olyan tiszta formában, mint egy „civilnek". Mi mindig sokkal jobban izgulunk egy produkcióért, mint a nézők, még akkor is, ha nem valamelyik barátunk játszik a darabban. Azt hiszem, a színházba járás egyszerűen feladatunk, színházi munkánk egyik része.

*Vajda László* :Röviden: munka. Megfigyelni egy másik előadást, mások játékát, akár otthon, akár egy másik színházban, összevetni a sajátunkkal, feltétlenül egyfajta munkafolyamat.

- *Van-e lehetőségük arra, hogy évközben átmenjenek egy-egy estére másik városba?*

*Vajda László:* Kevés. Sokat játszunk, szinte minden este színpadon vagyunk, főleg mi, vidéki színészek. Nincs időnk

**Az ardennes-i erdőbe száműzött herceg (Vajda László)**

rá. Úgy veszem észre, hogy Magyarországon eléggé elszigeteltek a színházak egymástól, pedig tulajdonképpen milyen piciny ország! Nem tudja az egyik színház, hogy a másik mit csinál, legfeljebb áttételesen, hallomásból vagy kritikákból. Ezért terjednek el közöttünk néha alaptalan legendák egymás színházáról. Nekem annyiban volt idén szerencsém, hogy láthattam Kecskeméten a *Don Carlost*, de említhetnék még legalább öt olyan előadást, melyet nagyon szerettem volna megnézni.

*Pogány Judit:* Ugyanez akadályozza azt is, hogy külföldi előadásokat láthassunk. Én a fesztivál előtt mindössze egy lengyel előadást láttam Budapesten és egy jugoszláv színházat, amikor nálunk „vendégjátszottak" Kaposvárott. Pedig a világ színházait figyelemmel kísérni legalább olyan szükséges lenne, mint a hazai kollégák munkáját.

- *Emiatt volt tehát nagy jelentősége annak, hogy kijuthattak Varsóba és az* Ahogy tetszik *előadása után tovább is ottmaradhattak a fesztiválon.*

*Vajda László: A* Nemzetek Színházán én is abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy szinte „szűzen" minden nemzetközi színházi eredménytől, egyszer-re ömlesztve láthattam egy sor előadást. Élményt jelentett azért is, mert saját szememmel meggyőződhettem arról, amiről korábban annyit hallottunk: hogy a színházi világ roppant izgalmas, forrongó állapotban van, noha néhány éve meghúzták a feje felett a vészharangot. Varsóban ismét bebizonyosodott, hogy a színház, ha tehetséges emberek csinálják, mindig megtalálja a kivezető utat, s azt szinte érezni lehetett a levegőben, a nézőtéren és a színpadon, hogy a színház újra győzelmet arat, vissza tudja hódítani a közönséget.

- *Mi volt az első érzésük a látott előadások után ?*

*Pogány Judit:* Őszintén megmondom, elkeseredtem, és ha nem érezném nagyképűségnek, azt mondanám, hogy szakmai válságba kerültem, látván azt a végtelen pontosságot, kidolgozottságot és tisztaságot, mellyel szinte minden előadáson találkoztunk, és főként a színészi játék végleteket vállaló intenzitását. Az első napokban olyan érzésem támadt: nincs mód, hogy utolérjük őket. Aztán megkeményedett bennem a gondolat, hogy én is alkalmas vagyok mindenre, el kell érnem ezt a szintet. De egyáltalán van-e erre lehetőségünk? Mi legfeljebb az adott szerepre készülünk, arra is három, legfeljebb öt hétig, nincs rá alkalmunk, hogy eljussunk a finomságokig, a legfontosabb tudnivalóig, a legérzékenyebb pontokig. Egyszerűen azért, mert nincs módunk a próbákon kívüli gyakorlásra, a folyamatos önképzésre.

*Vajda László:* Érdekessége volt még ennek a fesztiválnak - bár meg kellett állapítanunk: korunknak egyféle közös játékstílusa nem létezik -, hogy minden karakter valami egészen rendkívüli hőfokra törekedett. Azt hiszem, itt mi egy kissé el vagyunk maradva. Színész vagyok, tehát színészszemmel figyeltem: a nem kivételes talentumú színészek is olyan belső hőfokkal elevenítenek meg egy-egy előadást, ami nálunk, manapság nem szokás. Azt hiszem, rettenetesen hisznek abban, amit csinálnak. Igazi elkötelezettség nélkül, cinikusan nem tudnának így játszani. Ezt éppen azért mondom, mert nálunk, Magyarországon a színházat körülveszi bizonyos cinikus légkör, így sok minden csak félig születik meg.

- *Ennek pusztán a cinizmus az oka?*

*Pogány Judit:* Semmiképpen. Úgy éreztem, hogy ezek a színházak nagyban küzdenek valami szépért - és milyen pici és nehéz harcot folytatunk mi, milyen pici problémák miatt kullogunk mi mondjuk a lengyel színház mögött! Például az-

zal, hogy ilyen alacsony próbaszám mellett lehetséges-e másfél évig konzerválni egy előadást, majd négy nap alatt felfrissíteni? Hiszen így pontosan a szöveg alatti, lényegi tisztaság és szépség tűnhet el, ez ugyanis a legfoszlékonyabb. Vagy lehetséges-e az, hogy a színháznak egy külföldi fesztiválra ne legyen pénze alapszőnyegre, és helyette csúszós díszletvásznat kelljen feltenni, ami miatt éppen a figurám lényege, temperamentuma, könnyed mozgékonysága tűnik el ? Ezek tehát azok az apró problémák, melyek eleve kizárják, hogy a mi előadásunkat össze- lehessen hasonlítani, mondjuk a Piccolo Teatro előadásával.

*Vajda László :* Valóban a félig létrejövő produkcióknak az említett cinizmuson kívül rengeteg más oka is van. Ezek közé tartozik többek között a kapkodás, a *végső* tisztázás hiánya. Mnouchkine-ék tizenkét-tizennyolc hónapig próbálnak egy darabot, mi legfeljebb négy-öt hétig, de közben akkor is el-eljárogatunk tájelőadásokra. Előfordulhat az, hogy valamiféle szent őrületből hirtelen négy hét alatt megszületik egy alkotás. De azt hiszem, jobb másfél évig érlelni, átmenni közben különböző fázisokon, szenvedéseken, eltompulásokon és újrakezdéseken, és akkor valami még nagyobb születhet ebből. Így lehetséges az is, hogy ezek a színházak - Stein, Strehler, Mnouchkine - a jelentéktelennek, felszínesnek tűnő apróságokat is döbbenetesen kitaláljál:, ezek se sikkadnak el_, és nagyon fontosak. Egy apróság: a Nap Színháza előadásán a nézők nem székeken ültek, biztonságos helyzetben, melyben a gerincoszlopukat megtámaszthatták volna, ezzel eleve bizonyos távolságot tartva, hanem valósággal rá kellett dőlniök a színpadra azokon a ferde síkokon, amelyeken helyet foglaltak. Ezáltal a színészek mintegy magukhoz szippanthatták a közönséget, sőt már-már olyasféle helyzet teremtődött, mint Breughel bibliai témájú képén, melyen Keresztelő Szent János prédikál. Ahogy beléptünk a nézőtérre, azonnal elhittünk volna nekik mindent, annyira forró volt a hangulat, mindössze ezektől az „apró külsőségektől". A másik, ami megdöbbentett, hogy bár nem tudok franciául, mégis mindent értettem. Fantasztikusan képzett pantomimesek, mindent el tudnak játszani a kezükkel, lábukkal, fejükkel, a maszkjukkal, így az előadásuk, azt hiszem, teljesen közérthető a világ bármely pontján. Bevallom, látva őket, szomorú irigység fogott el. Igaz, nekik kifejezetten ez a színházideáljuk; nekünk nem elsőrangú törekvésünk, hogy pantomimes szín-ház legyünk.

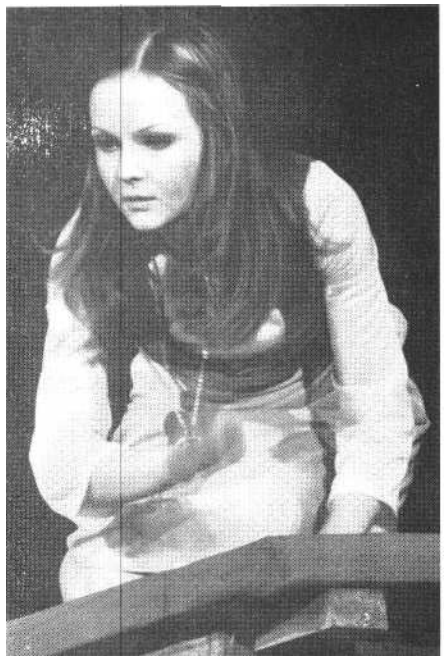
*Éreztek-e a fesztiválon látott valamelyik előadással szellemi rokonságot?*

*Pogány Judit:* Két színháznál éreztem azt, hogy törekvéseink hasonlóak: Giorgio Strehler és Peter Stein színházára gondolok, ahol néha meglepően, szinte ijesztően megjelent ugyanaz a kép, ugyanaz a hangulat, ugyanaz a jelentés. Csodálattal néztem, hogy játékukban semmiféle hamis kitaláció, semmiféle mutatós hazugság nincs. Csak a darabot akarták tolmácsolni, teljes tisztaságában, és talán ezért érződött a Goldoni-előadásból ugyanaz a költői tisztaság, mint amely Zsámbéki rendezéseit is átsüti.

*Vajda László:* Azt a stílust, amelyet Giorgio Strehierék képviselnek, én is egészen közelinek éreztem a miénkhez. Ez realista színjátszás, mondhatom úgy is, nagyképűbben, hogy lírai *realizmus,* ahol a színpad a költészet helye. Maga az előadás tisztán realista, de valami költői keletkezik a játék. közben, valami finom, megfoghatatlan varázsos dolog születik két-három ember között, és ezáltal a nézőtéren ülő öt-hatszáz között is. A titka? Talán így mondhatnám: tehetség és ártási, gyönyörteljes munka, amiből igazi varázs lat jön létre, s ebben boldogan vesznek *részt a* színészek, mert kifeszül közöttük valamiféle csala, egymás szeméből játszanak, és egymás lényéből. Természetesen ez sem mondható cl minden látott színházról.

*- Térjünk vissza a színészi játékra.*

*Vajda László:* Azt a kifejezést használtam, amikor a varsói előadásokat néztem, hogy mi „lötyögős" színházat játszunk. A lötyögésen azt értem, hogy sokkal többet engedünk színpadjainkon az esetlegességnek, mint szabadna, még az igazán jó előadásokban is. A tehetség minden bizonysága ellenére sincs a játék úgy megszerkesztve, hogy annak valamennyi pillanata igazi legyen és tartalmas. Azért is hangsúlyozom ezt, mert Varsóban nagy örömmel töltött el, hogy a színészet visszanyer'e mesterségbeli becsületét. Valahogy úgy játszanak most a világnak ezekben a nagy színházaiban, hogy mg szinte ki is teszik, meg is mutatják a színészek, hogy íme, még ezt is tudom. Tehát céhes, tisztességes, becsületes dolog ismét színházat játszani. Ezért lehet számon kérni a lötyögést, ami nálunk elharapódzott. A mi színesueink általában úgy tesznek, mintha semmihez



Rosalinda (Pogány Judit) a **kaposvári Ahogy** tetszikben (Fábián József felvételei)

sem értenének. Csak éppen tehetségesek es ott vannak a színpadon. Pedig ezen már túlhaladt a világszínház. A színész, büszkén kezére-lábára, arra, hogy tud beszélni, koncentrálni, megmutatja a k özönségnek mindazt, amit tud, és a közönség elvárjai igényli ezt. A színészetnek mint céhes iparnak, mesterségnek vagy művészetnek, visszatért a becsülete, ami *úgy* gondolom, akkor volt meg utoljára tiszta formájában, amikor színészfamíliák kordékon vándoroltak. Komédiások, nemcsak a szó ma gyakran lenéző hang-nemben használt értelmében, komédiások a drámában is, és annál nagyobb a becsületük, minél többet tudnak.

Egy idő óta nálunk elég már csak tehetségesnek lenni, bár tudjuk, hogy a tehetség milyem képlékeny valami, mennyire jön-megy, el- és előtűnik, de a jó színészek éppen azzal, hogy fantasztikusan birtokolják a mesterséget, át tudják magukat segíteni pályájuk nehezebb periódusain. S akkor még a közepes színészeket sem l'het rajtakapni, hogy most rosszul játszanak, vagyis nincsenek „ihletett" állapotban. De ehhez hatalmas munka, jó j stúdiumok, jó tanulási mód-szerei: kellenek.

Mindezeknek eredménye, szerintem, hogy a Varsóban látható legjobb előadásokon nem volt egyetlen pillanat sem, ami ne szólt volna arról, amiről szólnia kellett. Egy színész a kisujját sem mozdította úgy meg, hogy annak ne lett volna jelentősége. Semmi sem hatott esetlegesen. Ez szabadíthatja fel az előadáson belül az olyan nagy lehetőségeket, mint a szabad játék, mert a színészek már csak abban képesek rögtönözni, amiről a darabnak szólnia kell. És ez jelenti a színész igazi szabadságát.

RÉVY ESZTER

# A kör bezárul?

**Körszínház: Agyagtáblák üzenete**

Idei nyári bemutatójával a Körszínház - híven hosszú évekkel ezelőtt sikeresen megkezdett kultúrtörténeti-művelődéstörténeti értékeket feldolgozó-bemutató célkitűzéséhez -, most az egyetemes emberi kultúra bölcsőjéhez nyúlt vissza.

### Néhány szó a sumér-akkád kultúráról

A Mezopotámiából származó legrégibb emlékek egy a sémitától fajilag eltérő nép, a sumérok műveltségét őrizték meg. Ez a nép itt már az i. e. 4-3. évezredben magasan fejlett életviszonyok között élt. De az i. e. 2. évezred elejétől kezdve már igen nehéz szétválasztani a sumér emlékeket a sémi emlékektől. Sémita törzsek a sumér területekre történt behatolásuk után a sumér kultúrával összeolvadva megteremtették a maguk sajátos asszír-babiloni kultúráját. Ezt a kultúrát ékírásos agyagtáblácskák tömege őrizte meg számunkra, melyeknek írásjegyei mindössze száz éve váltak ismét olvashatóvá. Az ékírás megfejtése tette ismertté az emberiségnek az Iliász előtti, minden valószínűség szerint első nemzeti eposzát, a *Gilgamest.*

Gilgames történeti személy volt, a sumér királylistán szereplő I. uruki dinasztia leszármazottja. Az i. e. 3. évezredben Gilgames alakja körül legendák sora alakult ki, melyeket sumér epikus költemények tartottak fenn, majd az óbabiloni korban a Gilgames-legendákat terjedelmes eposszá dolgozta át egy ismeretlen költő. Költői önállósága és merészsége a küzdő, emberi életét kiteljesíteni vágyó, a halhatatlanságra törekvő hőssé tudta tenni Gilgamest. Rákos Sándor minden tekintetben kitűnő fordítása a fennmaradt emlékekből ezt a művet vette alapul. Azonban az eposz az elő-adás anyagának csak egy részét képezi, rajta kívül számos más ékírásban fenn-maradt emlék tartalma is feldolgozásra került. Ezen emlékek egy része gazdag, számító kalmárnépről tanúskodik, mely igen fejlett szinten élte mindennapjait, és melynek színes, epikában és lírában gazdag irodalmi emlékei már dús fantáziával megalkotott, bonyolult hitvilág képét mutatják.

**A kétszínű főbíró (Rátonyi Róbert) az Agyagtáblák üzenete előadásában**

### Az előadás célkitűzései

Kazimir Károly ezúttal tehát *azt* a feltétlenül elismerésre méltó célt tűzte maga elé, hogy megismertesse közönségével e méltánytalanul viszonylag kevéssé ismert sumér-akkád kultúrát. Sőt, túllépve a puszta megismertetésen, érzékeltetni kívánta mindazokat a vonásokat, melyek maradandóan, napjainkig megtermékenyítően hatottak és hatnak az európai kultúrára. Ezért az előadás anyaga a Gilgames-eposzon kívül felöleli szinte az összes eddig lefordított ékírásos emlék témáját. Az így - Rákos Sándor és Komoróczy Géza közreműködésével - összeállított mű egyszerre akar megismertetni bennünket Uruk legendás, hős királyával, Gilgamessel és az egész hozzá kapcsoló- dó mondakörrel; a négyezer évvel ez-előtti emberek hétköznapjaival, szokásaival, szerelmével, örömével-bánatával, ügyes-bajos dolgaival, a törvénykezéssel, a köz- és főemberek egymáshoz és isteneikhez fűződő bonyolult kapcsolataival, hitével, babonáival, mítoszaival. És továbbmenve részint az ősi sumér Lúdas Matyi-figura, Gimil Ninurta kalandjain keresztül, valamint egy-egy kiragadott mítosz - például a vízözönmonda - hangsúlyossá tételével be kívánja mutat-ni a sumér-akkád kultúra vérségi kapcsolatait az európai kultúrával.

Vitathatatlan, ha külön-külön nézzük, mindegyik célkitűzés helyes és nemes. Mindhárom változat gazdag, ha nem is drámai fordulatokban, de eseményekben, színekben mozgalmas, sikeres színházi este ígéretének hordozója. De ha jól megfigyeljük a fenti hármas alapképletet, világosan kitűnik, hogy egységei totális vegyítésre alkalmatlanok. Mint tavaly az *Ezeregyéjszaka* esetében, most is világosan kirajzolódó, egymástól elhatárolható változatok között választhatott a rendező, ha valamiféle kerek egészet akart létrehozni a rendelkezésére álló sokrétű anyagból. Hogy csak a legkézenfekvőbbeket említsük: a Gilgames-eposzra koncentrálva végigkísérni a hős király tetteit akár eredeti, akár önkényes sorrendben, ami természetesen nem zárja ki azt, hogy bemutassa a köznép mindennapjait is. Ebben az esetben maradandó eposzélményeink sorát gazdagíthattuk volna a *Kalevala* vagy *Ramajana* méltán nagy sikerű előadásaihoz hasonlóan. A másik lehetőség: kavargó, színes kavalkádban, lírai és epikai elemekben, népi mondásokban, babonákban, varázsszövegekben, imákban és törvénykezési szövegekben bemutatni egy több ezer évvel ezelőtt élt nép hétköznapjait, vallását, isteneit, elképzeléseit önmagáról, másokról és a világegyetemről. Ebben az esetben szinte kínálkozik a nagyszerű Lúdas Matyi-elődd kalandjainak kiszélesítése, a komédiázó jókedv elmélyítése. A harmadik lehetőség - nagyon izgalmas, szép feladat - analógiákkal bőven tarkítva végigkísérni azt a hatást, melyet a sumér-akkád kultúra a későbbi kultúrákból váltott ki, akár napjainkig.

Sajnos, a sok csábítás között egyiknek sem tudott a rendezés ellenállni, így az-tán mindhárom formát egyszerre kívánván maradéktalanul megvalósítani, mind-egyik torzó maradt. Mégpedig nem is elsősorban dramaturgiai szempontból. Kazimir színpadi produkcióit egyébként sem lehet sem a hagyományos, sem a modern dramaturgia mércéivel mérni, hasonlítani is csak saját stílusán belül lehet. De míg a régebbi produkciók közül emlékezetesen szép, jól megformált egészet alkotott mind *a Kalevala,* mind a *Ramajana* színpadi megfogalmazása, addig *az Agyagtáblák* üzenetéből ijesztő mértékben maradt ki a drámai elem. Drámai helyzetek, szituációk szép számmal sorakoztak a dramatizált anyagban, de a nagy rohanásban, sűrítésben szinte valamennyi kiaknázatlanul sorvadt el.

**A mű és közönsége**

„Lehet, hogy utunk végállomására értünk ... Lehet, hogy nem ez a végállomás, mindenesetre utunk fontos pillanatához érkeztünk" - írja Kazimir Károly a Pesti Műsorban az új bemutató elé. Biztos, hogy az *Agyagtáblák üzenete* fontos állomás a színház hasonló felépítésű elő-adásai sorában. Fontossága elsősorban abban rejlik, hogy olyan, eddig lappangó problémákat vet fel, amelyekről az ügy érdekében feltétlenül beszélnünk kell.

A felvetődő problémák közül elsősorban a művet és közönségét érintőket tartjuk legfontosabbnak. A korábbi produkciókban határozottan fel lehetett fedezni egyfajta féltő gondosságot, amely a mindenkori néző felé irányult. Jó egyensúlyérzékkel sikerült megteremteni azt a helyes arányt, ami biztosította a kellemes és színvonalas szórakozást, az egzotikumot, az új információkat, a célszerű népnevelői hatást. *A Karagöztől* kezdődően ez az arány azonban mindinkább felborulni látszik. A *Karagöz* előadásain lehetett először unatkozó vagy fáradt nézőket találni. De ekkor ez a tünet még időleges volt, és inkább csak a laza meseszövés következtében előálló üresjáratokra vonatkozott. *Az* Ezeregyéjszakában már világosabban mutatkoztak az aggasztó pillanatok - itt a meseszövés lazaságát annak helyenkénti túlkomplikálása tetézte, úgyhogy a színpadi történések néhol nehezen követhetőekké váltak. Itt jelentkezett talán először *az* a veszélyes tendencia, amely röpke három órába a téma összes fellelhető változatait megkísérelte összesűríteni. *Az Agyagtáblák,* üzenetében eljutottunk arra a fokra, hogy a drámai vonalvezetés hiánya mellett az információk adagolásának finomsága és mértéktartása is hiányzik. Ezzel együtt természetesen hatása is elmarad. Ugyanis ha csak folytonos közléseket kapunk, információk sorát, szinte adatokat halmozva egymás után, figyelmünk rövid idő alatt lanyhulni kezd, végül már nem is tudjuk követni az érthetetlen rendszertelenségbe szervezett eseményeket. Ez esetben viszont elgondolkodtató, mennyiben teljesíti az előadás a maga elsődlegesen népnevelő-népművelő funkcióját. Az egymás után következő jelenetek azok számára sem kapcsolódnak világosan, akik jól ismerik a Rákos Sándor kitűnő fordításában többször is megjelent irodalmi alkotásokat. A Gilgames-vonal esetlegesen, néhol sehogy sem kapcsolódik a Gimil Ninurta-Kasbuya szerelmespár történetéhez, ez szintén nehezen kapcsol vissza az istenek tetteihez vagy a vízözön bemutatásához.

Ezt a lehengerlő információáradatot súlyosbítja az előadás két része közötti aránytalanság. Míg az első rész sokkal több feloldó, színes, vidám elemet tartalmaz, a második rész lstár pokoljárásával hosszan és nyomasztóan kezdődik, olyannyira, hogy ebből már szinte nincs is feleszmélés. Itt már sokszor lehetetlen figyelemmel kísérni, *hogy* ki mit, mikor, miért, hol, kivel és milyen indokkal cselekszik. Tévedés ennyire túlbecsülni a közönség egy színházi estére igénybe vehető kultúrszomját.

**A színészek és a mű**

A néző figyelmének viszonylag rövid idő alatti kimerülésének okait keresve az előadás színészi szempontból is problémákat vet fel. Érdekes módon ebből az előadásból eltűntek - kevés, később majd említendő kivételt leszámítva - az egyéni alakítások. Különös, kissé megemelt kántáló-recitáló hangvételben értekeznek egymással a szereplők akkor is, amikor nem epikus szöveget mondanak, hanem éppen párbeszédes formára váltanak át.

**Anu (Markaly Gábor) a Körszínházban**

Ennek a recitálásnak két kellemetlen következménye is van. Az egyes szereplők elveszítik sajátos, egyéni emberi sorsokat hordozó karakterüket, a recitálás monotonizmusa következtében pedig értelmileg követhetetlenné válik az így „felmondott" szöveg. Ez a helyzet még bonyolódik a zenei effektusok beléptekor, ami szintén hangerőfokozásra készteti a színészeket. Végül erősíti mindezt a Körszínház technikai problémája: valódi kör helyett ez a tizenöt méteres színpad ugyancsak felesleges hangerőpocsékolásra vezet. Bár ez esetben a „felesleges" jelző nem teljesen egyértelmű. Felesleges a túlzott hangerő használata a színészi alakítások plasztícitása miatt és a színészhez közelebb ülők műélvezete védelmében. De sajnos nem felesleges, ha a színésszel szemközti szektor nézőiről van szó. Bár persze a kiabálás nem old meg akusztikai problémákat, és a néző számára még mindig kellemesebb, ha normál hangerővel előadott szövegrészeket nem hall tisztán, mintha ugyanez monoton, helyenként torz kiabálás mellett következik be. Mindennek következtében a színészi alakítások nagymértékű uniformizálódásával állunk szemben, amelyre eddig még a Thália társulatában nem volt ilyen mértékű példa.

A fentiekben leírt skandáló-kántáló, helyenként „veretes" szövegmondás oly egyformává teszi az alakításokat, hogy szinte közömbös, melyik szerepet ki recitálja. Itt azonban kivételként meg kell említeni Kohut Magdát, aki igen kényes és helyenként, mi tagadás, tisztázatlan szerepet tölt be az előadásban mint főpapnő, mint Gilgames anyja és helyenként - sajnos nem az értelmezés megkönnyítésére, mindvégig - narrátor. Egy-szerű, méltóságot sugárzó megjelenésével, tiszta, szépen csengő szövegmondásával az előadás egyik erőssége. A másik kivétel Enkidu, a „vadember" szerepé-ben Juhász Jácint, aki mindvégig természetes frisseséggel, őszinte erővel adja vissza a figura egyéni sajátosságait, és nem esik áldozatául az általános skandálásnak. Ezúttal még Kozák András is tő-le szokatlan jellegtelenséggel öltötte magára a monumentalitásától megfosztott, de emberi mivoltában is kidolgozatlanul hagyott Gilgames alakját. De folytathatnánk ugyanígy a sort, mert Drahota And-

**Kozák András a körszínházi Gilgames-előadás címszerepében, Kohut Magdával (Iklády László felvételei )**

rea, Esztergályos Cecília, Benkő Péter alakításaiban is elhalnak a bennük rejlő ígéretek egészen a Végvári Tamást érintő szereposztási tévedésig.

A népes szereplőgárda java része az idén Kazimir harmadéves színészosztályából került ki. Ez önmagában kiváló lehetőségeket nyújtana, hiszen a sok kisebb isteni és emberi szereplő alakjaiban sok érdekes egyéni színfolt megcsillantására nyílt volna lehetőség. Nem sokan tudtak élni az alkalommal, mindössze Barbinek Péter drámai erőt sejtető mozgáskultúrájára figyeltünk fel. Markaly Gábor sallangmentes, szép szövegmondása kellemes perceket szerzett.

Végül még két tényezőről kell megemlékezni, melyek sokban hozzájárulhattak volna a sikerhez, de hatásuk végeredményben szintén felemássá változott. Az egyik közülük a zenei elem, melyet Prokópius Imre anyaggyűjtése nyomán Novák J. Bulcsú hangszerelt. A másik, ehhez szorosan kapcsolódó elem Ligeti Mária koreográfiája, mely szinte az egész darab összes mozgásformáit felöleli. Novák igen szellemesen, tehetségesen hang-szerelt zenéje azonban nem érvényesülhetett kellőképpen, mert a mű nagy részében szerves illeszkedését az eseményekhez nem sikerült megvalósítani, mint hajdan a Csusingurában. Így sok helyütt inkább üresjáratokat eredményez, helyenként felesleges ismétlődéseivel zavar. Ligeti koreográfiája eredeti és ötletes ugyan, de ezúttal nem sikerült egységes stílust teremtenie, az egyes mozgásformákat olyan tökéletesen elsajátíttatnia szereplőivel, hogy azok az egyének esetében a karaktereket, a tömegeknél az általánost reprezentálhatták volna.

Említést kell még tennünk Rajkai György és Márk Tivadar munkájáról, melyek ízléses, jól tagolt játékteret biztosítottak egyfelől, másfelől a régi ábrázolások alapján egyszerűségében is harmonikus jelmezeket komponáltak.

Mindezekkel semmiképpen nem akarjuk kisebbíteni a vállalkozás monumentalitása és hősiessége iránt érzett elismerésünket. Nem kívánjuk, hogy ez a sokszor oly nagy élményeket jelentő sajátos színházi program „bezáruljon" az *Agyagtáblák üzenetével*. De ezt a sokat ígérő és változatlanul sok jó lehetőséget nyújtó műfajt ismét színházi élménnyé kell visszavarázsolni - a közönség számára. Nem lehet három óra alatt egy teljes egyetemi év tananyagát sűrítve leadni, nem lehet három órán keresztül egy - ebben a formájában előzetes felkészültséget feltételező - meglehetősen önkényes rendszerbe foglalt információáradatot befogadni. És végül tudomásul kell venni, hogy ilyen mértékben nem hiányoz-hat színházi előadásból a drámai élmény. Az ilyesfajta próbálkozást színház és közönségének kapcsolata sínyli meg. De bízunk benne, hogy Kazimir, aki mindig olyan finom pszichológiával vigyázott a színháza és a nagyközönség közötti eszményi összhang ápolására, e kitérő után ismét jobban figyelembe veszi a mindenkori néző érdekeit.

*Agyagtáblák **üzenete** (Gilgames)*
*(Körszínház)*

*Fordította és összeállította:* Rákos Sándor. *Szaktanácsadó, egyes vers- és prózarészletek fordítója:* Komoróczy Géza. *Színpadra alkalmazta és rendezte:* Kazimir Károly. *Díszlet: Rajkai György. Jelmez:* Márk Tivadar. *Irodalmi munkatárs:* dr. Jósfay György és Kőváry Katalin. *Zenéjét összeállította:* Prokópius Imre és Novák J. Bulcsú. *Játékmester:* Romhányi László, *Koreográfia:* Ligeti Mária.

*Szereplők:* Kozák András, Juhász Jácint, Kohut Magda, Drahota Andrea, Esztergályos Cecília, Szabó Gyula, Rátonyi Róbert, Benkő Péter, Zsurzs Kati, Málnay Zsuzsa, Sáfár Anikó, Végvári Tamás, Székhelyi József, Markaly Gábor, S. Tóth József, Verebes Károly, Kollár Béla, Kovács Gyula, Barbinek Péter, Thirring Viola, Ambrus András, Gyimesi Tivadar, Dimulász Nikosz, Dzsupin Ibolya, Faragó József, Gelecsényi Sára, Mikó István, Németh Nóra, Rátonyi Hajnalka, Szilágyi Zsuzsa.

---

**Következő számaink tartalmából:**

*Fodor Géza:*
A Háry János a szegedi Dóm téren

*Szántó Erika:*
Peer Gynt közelképe

*Takács István:*
Históriás játékok Gyulán

*Berkes Erzsébet :*
Sarkadiról - felújított drámai ürügyén

*Saád Katalin:*
A közönség felfedezése

*Nánay István:*
Színház a munkásszálláson

*Molnár Gál Péter:*
Utak és utvesztők

*Csillag Ilona:*
Molnár Ferenc színpada

GÁBOR ISTVÁN

# Egy érdekes színház

**Vizsgaelőadások a főiskolán**

Egy korosabb hölgy - foglalkozására nézve tánctanár - megkérdezte, hogy szabad-e a mellettem levő hely, majd miután igent válaszoltam, az előadás megkezdése előtt társalogni kezdett. Elmondta, hogy ő minden produkciót megnéz az Odry Színpadon, mert itt lehet a legérdekesebb előadásokat látni.

Mielőtt kiásnám a csatabárdot, és a főváros, valamint a vidék színházi élete közötti - szerintem mesterségesen konstruált - ellentét mellé egy harmadikat sorakoztatnék fel, kénytelen vagyok mégis csatlakozni a tánctanárnő véleményéhez. Noha nyilvánvaló, hogy a Színház- és Filmművészeti Főiskola egészen más körülmények között működik, mint egy-egy pesti vagy fővároson kívüli színház, és műsorpolitikájában is jobban alkalmazkodik a végzős osztály színészi egyéniségeihez, a vizsgázó rendezők érdeklődéséhez, mint a közönség óhajához, mégis tagadhatatlan, hogy az ország egyik legértékesebb színháza a Vas utcában található. Kevés olyan társulat van, amely egyetlen évad alatt olyan érdekes, különleges műsort állítana össze, mint az Odry Színpad.

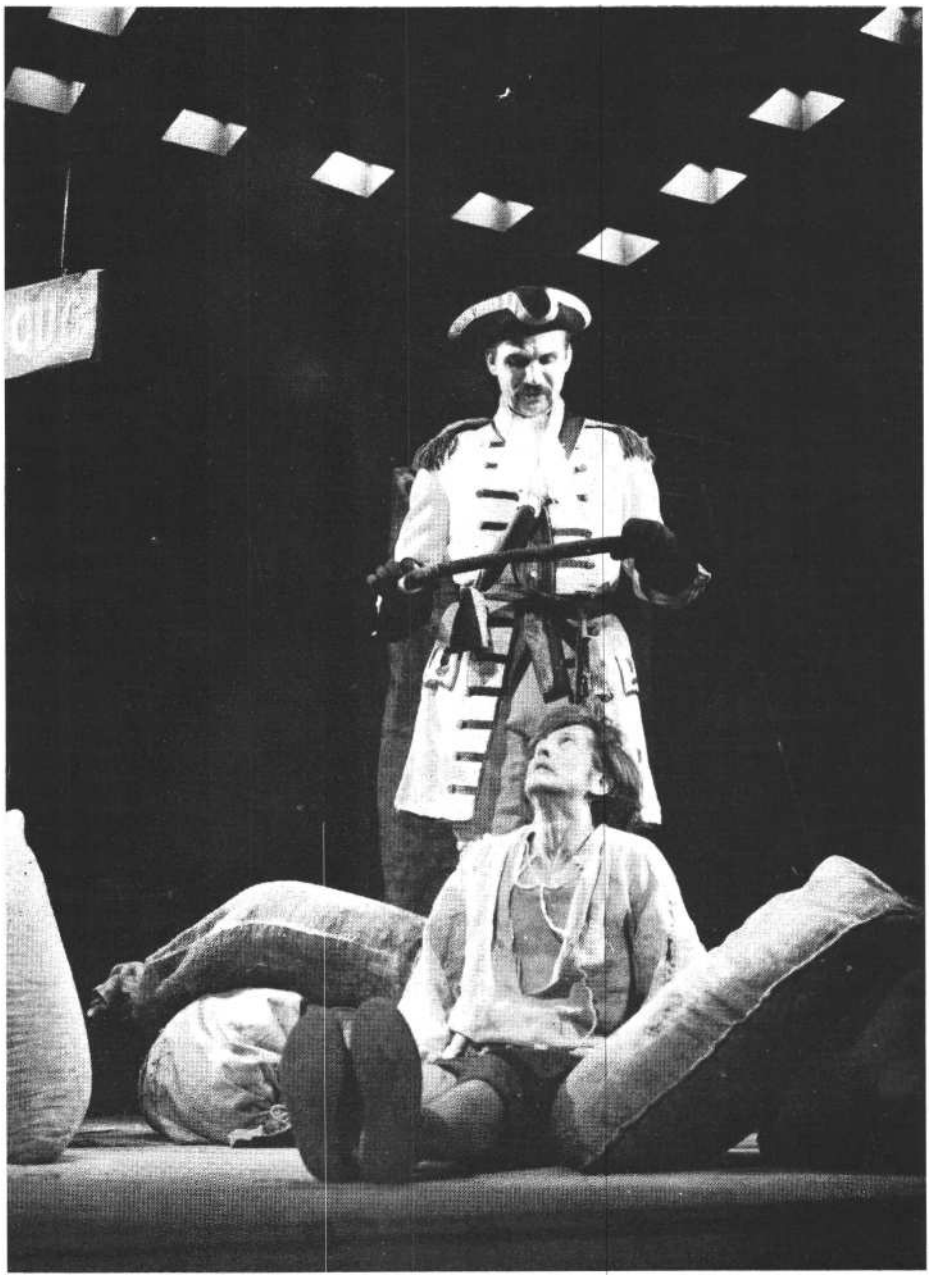
Lássuk a bizonyítást. Az 1974-75-ös évadban a vizsgázó főiskolások előadtak három klasszikust, Molière-től *A férjek iskoláját,* Csehovtól *a Cseresznyéskertet* és *a Leánykérést.* A többi mű a XX. században keletkezett: Lorcától *A csodálatos vargáné,* Čapektől *A rabló,* Lillian Hellmantól a *Régimódi játékok,* Witkiewicztől az Egy *kis udvarházban, a* Borisz Vasziljev kisregénye alapján dramatizált *A hajnalok itt csendesek,* Peter Hackstól *A sanssouci molnár,* Witlingertől *az Ismeri a tejutat?* és Barta Lajostól *a Szerelem.* Ezenkívül a szezon elején eljátszottak két zenés játékot, Brecht-Weill Mahagannyját és Gilbert-Sullivan: *Házasságszédelgőjét;* ezt a kettőt sajnálatosan nem láttam.

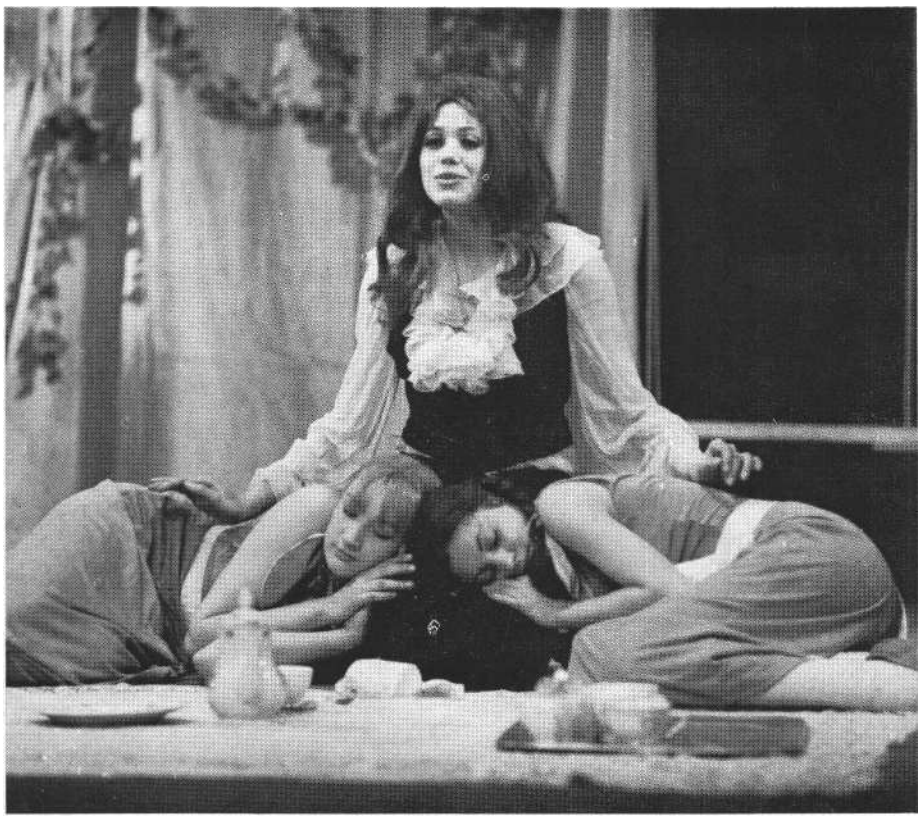
Ha pontosan összegeztem a műsort, akkor ez tizenhárom darab, a modernek között van szovjet, NDK- és NSZK-beli, cseh, lengyel, spanyol, amerikai és magyar. Melyik színház mutat be például ilyen arányban műveket a szomszédos szocialista országokból? Ha hiányérzetem van, az csak annyi, hogy az elmúlt szezonban mindössze Barta Lajos drámája képviselte a magyar irodalmat, és különösen hiányzott a műsorból a mai magyar alkotás. Ezt azért is említem meg, mert éppen a legutóbbi évtized néhány hazai drámája egy sor hálás szerep eljátszására nyújtott volna alkalmat.

I.

A főiskolai évad értékelését megnehezíti, hogy kétféle vizsgáról: a színészekéről és a rendezőkéről úgy kell véleményt mondani, hogy azok egymással nemcsak szerves kapcsolatban állnak, hanem egymás munkáját gyöngítik vagy erősítik is. Vagyis nagyobb felelősség ítélkezni olyan színészi teljesítményről, amelyet téves, elhibázott rendezői koncepció vagy a koncepció hiánya szólított színpadra, más esetben pedig - sem a vizsgázó rendező, sem az utolsóéves színészjelölt egyéniségét még nem ismerve - nehéz megállapítani, hogy a látott játékból mennyi a színész leleménye és mennyi a rendező érdeme. Ezek egy többismeretlenes egyenlet X-ei, Y-jai és

**Dezsényi Péter és Halmágyi Sándor A sanssouci molnárban**





**Witkiewicz Egy kis udvarházban című darabja az Ódry Színpadon (Bánfalvi Ági, Kiss Mari és Vándor Éva)**

Z-i; a kritikus, amikor megkísérli értékelő szavakkal behelyettesíteni az ismeretleneket, lelkiismeret-furdalása támad, hogy valódi eredményt kapott-e?

Az elmúlt évadban Major Tamás osztályából öt negyedéves rendezőjelölt és Békés András egyik növendéke mutatkozott be. Közülük kétségkívül a legizgalmasabb tehetség Rencz Antal, akinek két munkáját is láthattam a főiskolán, Witlinger kétszemélyes játékának, valamint Csehov háromszereplős tréfájának színpadra állítását. Nem tudom, véletlene, hogy társaival ellentétben Rencz kamaradarabok megrendezésére vállalkozott, de mivel láttam egy „felnőtt" rendezését, *a Csudakarikást a* Budapesti Gyermek-színházban, ami meglehetősen vegyes érzelmeket keltett bennem, mert a fiatal művész még nem tudott eléggé bánni nagyobb színészcsoportokkal, örömmel láttam, hogy a főiskolán a két vagy három szereplőt egészen kiváló érzékkel irányította. Azt hiszem, Rencznek az elméleti munka lehet az erősebb oldala: fölkutatni, végigelemezni egy mű benső lényegét, és azt néhány vele rokon gondolkodású társ segítségével megvalósítani Karl Witlingernek groteszk és burleszkbe hajló, többszörösen megcsavart, a tragédiából lepkeszárnyakon komédiába átsuhanó, az ember lényegét kutató filozofikus játéka a rendezőn kívül két fiatalabb évjáratú színész, a másodéves Gáti Oszkár és a harmadéves Andorai Péter jóvoltából az évad legérdekesebb előadása volt. Rencz a jó artistákra jellemző módon ezt a valójában nehezen előadható - mert nagyon sok leegyszerűsítő, sematikus megoldásra csábító - nyugatnémet darabot olyan könnyedséggel adatta elő, mintha csak olcsó nyári bohóság volna. De éppen ebbe a könnyedségbe lopta bele a továbbgondolkodásra serkentő drámai eszméket, az ember valóságos lénye és a látszat közti ellentét filozófiai magvát. Ugyanaz az aprólékos, de mégsem a kicsinységeken babrálgató, hanem egységes elképzelésű kidolgozás, ami rendezését a Witlinger-játékban jellemezte, volt az erős oldala a Csehov-tréfának is. *A Leánykérés* ugyancsak csábít a félreértelmezésre, az üres bohóckodásra, a magakelletésre, amint erre láttunk is már színpadi példát, de Rencz itt sem adta meg magát a felületes, könnyel-mű elképzeléseknek. Ennek a vidám jelenetnek a mélyén a vizsgázó rendező felfogásában sok a szomorúság: két magányos embert látunk, akik egymásra volnának utalva, de csökönyösségük, önhittségük, őseiktől örökölt talmi gőgjük minduntalan megakadályozza őket a kapcsolatteremtésben. Munkájában ismét csak föl lehetett figyelni a szöveg részletező értelmezésére, sok olyan apró, kedves kis játékra, amitől *a Leánykérés* csehovian többrétegű, tréfásan komor játék lett.

Gali László a népszerű írónőnek, Lillian Hellmannak nálunk kevéssé ismert színművét, *a Régimódi játékokat* kapta vagy választotta vizsgarendezésül. Ez az Ibsenből, Csehovból és O'Neillből táplálkozó dráma a maga beteges fülledtségével, patologikus testvérszerelmi kapcsolataival, Amerika déli részének fullasztó levegőt árasztó zaklatottságával, a pénz okozta rothadás enyhe nyárspolgári bírálatával kedvező alkalmat kínál a rendezőnek arra, hogy a furcsa dialógusoknak megfelelő helyzeteket teremtsen, és hogy megrajzolja a dialógusok mögöttes színterét is. Érdekes, érett, fel-nőtt munka Gali Lászlóé, aki biztonsággal építi föl a dráma vonulatait, jól indít és hatásosan fokoz, élesre feni a dialógusokat, a színészeket pszichológiai adottságaik útján lendíti előre, anélkül, hogy belebonyolódna a darab kínálta freudi pszichoanalízisbe. Ha szabad egyet-len munka alapján ítélkezni, akkor Gali László *a Régimódi játékokban* már sokat elmondott önmaga, rendezői tehetségé-ről.

Szurdi Miklósnak és Bohák György-nek egyenként csak egy-egy fél estére való feladat jutott; Szurdi a tragikus sorsú és sokáig elfeledett lengyel filozófus, festő és író, Witkiewicz furcsa, a trancendenst a földön járó vaskossággal keverő, *Egy kis udvarháltban* című darabját, Bohák pedig Lorca közismert művét, A *csodálatos vargánét* rendezte meg. A kimagasló művészi teljesítmény jegyeit egyik rendezés sem viseli magán, mindkét munka csak arról tanúskodhat, hogy a vizsgázók a főiskolán megtanulták mestereiktől mindazt, ami ebben a szakmában megtanulható. Egyik rendezés sem rossz, sőt Szurdi nagyon jól ráérez a lengyel író szimbolista helyzetképeire, tragikomikumára, Bohák pedig szépen megrajzoltatja a szereplőkkel Lorca dallamos költői világát, a darab játék a játékban légkörét. A sistergő, izgalmas színpad, a világot megváltani akaró szándék hiányzik mindkét rendezésből, és helyette a becsületes korrektség uralkodik el a játékban.

Két komédia, egy klasszikus

Molière-é - és egy modern- Peter Hacksé - szerepelt a másik két rendező, Varsányi Anikó és Csiszár Imre vizsgáján. Varsányi Anikó *A férjek iskolája* rendezésével nehéz leckét adott fel a kritikusnak, aki szeretné eldönteni, hogy mit akart neki itt és most Molière elmondani. Félő azonban, hogy ezt Varsányi Anikó sem tisztázta eléggé magában, ezért egy meglehetősen unalmas, pedánsan *száraz* előadást állított színpadra. Más Molière-darabnál elnézőbb lehetne a bíráló, de éppen A férjek *iskolájában* annyi a modern gondolat, hogy joggal elvárható volna: egy fiatal rendező - aki ráadásul nő - mondja el és mondassa el a színészekkel véleményét a ma is időszerű molière-i eszmékről. Fölvetődhet persze a kérdés, hogy helyes pedagógiai érzékkel bízta-e rá tanára az évad egyik legnehezebb - mert sok töprengést és elmélyedést kívánó - feladatát *arra* a növendékre, aki a látszat szerint inkább a jelenségek felszínén marad. Csiszár Imre *A sanssouci* molnár rendezésével hálásabb feladatot vállalt, mert Hacks, a lelkes Brecht-tanítvány ebben a szatirikus történelmi anekdotában, a porosz militarizmust meg a Nagy Frigyes-i politikai manipulációt kigúnyoló játékban rendkívül sok lehetőséget ad a különféle színpadi megoldásokra. Csiszár Imre azonban a színpadon látott játék tanúsága szerint nem eléggé gondolta végig, hogy tulajdonképpen mi a lényegesebb Hacks darabjában: a történelmet ironizáló fin-tor, a mulattató anekdota, a kisembernek Schillert idéző öntudatra ébredése vagy a manipulációnak mába is áthallható kísérlete. Mindez együtt van jelen a színpadon, különösebb nyomaték nélkül, és emlékezetében a néző a legtovább a vidám hancúrozást őrzi meg. Az értékelést megnehezíti az a nem túlságosan szerencsés ötlet, hogy Hacks darabjában összesen hét vendég működik közre, és csak-nem valamennyien a maguk egyéni stílusát helyezik előtérbe. Ilyen nagyszámú vendég fellépése éppen a legfontosabb szerepekben kétségessé teszi, hogy főiskolások vizsgaelőadása zajlott-e le, hiszen ennyi fáradsággal a rendező bármely más színházban is vizsgázhatott volna. Azonkívül a közreműködő színészek éppen a legjobban eljátszható szerepekben - akaratukon kívül persze, hiszen fellépésükkel szívességet tettek - elvették a lehetőséget azoktól a főiskolásoktól, akiknek ez hálás színészi feladatot kínálna. Ezúttal bizony eléggé meggondolatlanul osztott szerepeket a főiskola vezetősége. Miután ez a beszámoló nem a már mű-

Jelenet **A** férjek iskolájából **(Bánfalvi** Ági, Vitéz László és Polyák **Zsuzsa )**
(MTI fotó - **Keleti** Éva felvételei)

ködő színészek, hanem a vizsgázók munkáját értékeli, ezért csak jelzem, hogy Peter Hacks darabjában Csurka László, Agárdi Gábor és Mányai Zsuzsa, Lorca játékában pedig Halász Judit rendkívül lelkiismeretesen segítette a növendékeket.

II.

A színészvizsgák rendezései közül elsőnek kell megemlíteni Kapás Dezső munkáját; Barta Lajos *Szerelem* című drámáját állította színpadra, aprólékos gonddal, sok leleménnyel, a kisváros századforduló utáni légkörét művészi hitellel megrajzolva. Nem véletlen, hogy az elmúlt évadban Witlinger kamaradarabján kívül ez volt a legkiemelkedőbb vizsgaelőadás. Kapás világosan meghatározta a szereplők egymáshoz való viszonyát, és megőriztette velük a színmű kesernyés, tragikus hangvételét. Érdekesen és Csehov szelleméhez hűen rendezte meg Kerényi Imre is a *Cseresznyéskertet.* Azt hiszem, a színészvizsga nem a legjobb alkalom különböző rendezői kísérletekre, sem pedig tetszetős álmodernkedésre - amire láttunk néhány példát éppen Csehovval kapcsolatban az elmúlt években -, és Kerényi szöveghűen azt a Csehovot mutatta be, aki képzeletünkben és emlékezetünkben él, és akinek erőszakolt aktualizálás nélkül is van mondanivalója, üzenete számunkra.

A szerelem költőiségét és irrealitását, nemzedékek bonyolult és szövevényes kapcsolatát és konfliktusait ábrázolta Horvai. István Čapek komédiájának megrendezésével; ez a munkája valószínűleg nem sorolható a kitűnő rendező legjelentősebb teljesítményei közé - sok az előadásban a kimódolt, erőszakosan hatásosságra törekvő mozzanat, és nem minden szerep illeszkedik elég szervesen a cselekménybe -, de jó alkalmat adott néhány hálás színészi feladat sikeres megoldására. Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy *A* rablóban sok a vázlatosság, a kellően ki nem dolgozott részlet, és ez természetesen fékezte a rendezőt is munkájában. Végül a Vasziljev-regényből dramatizált megrázó háborús történetet Pethes György állította színpadra, Száraz György és önmaga közös színházi adaptációjában. Erre a rendezésre a leginkább a korrektség jellemző: alapjában véve mindvégig hibátlan munka, sok hatásos, lírai és derűs mozzanattal, jó tempókkal, ízléssel előadva. Hiányzott

azonban a produkcióból az igazán nagy drámai pillanatok szépsége, a mély katarzis megrázó élménye, az a fajta színház, amely nem fukarkodik az érzésekkel. Vasziljev regénye a szó nemes értelmében érzelmes mű, de mintha ezeket az érzelmeket kissé megfékezte volna az érzelgősségtől való félelmében a rendezés.

III.

A legnehezebb és leghálátlanabb fel-adat most következik: végzős színészekről néhány szerep alapján véleményt mondani. A kritikus átérzi felelősségét, hogy felszínes benyomásai alapján ítélkezik, a pedagógiai előzmények ismerete nélkül. A színpadon gyakran látott mű-vészről könnyebb megmondani, hogy a szóban forgó szerep megfelel-e karakterének, de vajon a most végző színésznél meg tudjuk-e pontosan ítélni, hogy azt a feladatot, amit egy darabban kapott, szereposztási tévedés vagy képességeinek fogyatékosságai miatt oldotta meg a vártnál gyöngébben.

Mégis, e nehézségek és sok korábbi vizsgaelőadás ismeretében hadd írjam le mindenekelőtt örömmel: Békés András és Horvai István osztályában nagyon sok a tehetséges színész, aki alaposan elsajátította a mesterséget. A legfontosabb, amiről valamennyi előadás, még a leggyöngébb is egyértelműen tanúskodik, hogy a főiskola a színészi munka alapjait jól rakta le a most végző két színészosztálynál. Általában a szituációk alapos kidolgozása, a világos szerepértelmezés, az esztétikus mozgás, a tiszta és jól érthető beszéd jellemezte a vizsgázókat, és ezt nem minden korábbi évfolyamra mondhattam volna el.

Miután a *Cseresznyéskertben* és a Szerelemben mindkét osztály teljes létszámban bemutatkozott, az látszik a legcélravezetőbbnek, ha a színlap alapján sorra veszem a színészeket és úgy mondok véleményt róluk.

Menszátor Magdolna a *Cseresznyéskertben* Ranyevszkajakéntszínészi karakterének megfelelő, eleven alakítást nyújtott: érzelmek csapongását, a könnyelműséget, a légiesség mellett a melankóliát, a sírást és nevetést, a szerelmet és a szorongást ábrázolta, tehetséggel. Hellman darabjában ennek a csehovi hősnőnek egy deformált és amerikanizált változatát játssza el, a gazdag, előkelősködő hölgyet, aki az élvezetek rabja, és noha sokat ad a külsőségre, alapjában véve önző, ostoba, közönséges perszóna. Ezt a sokrétűséget már kevésbé sikerült Menszátornak megragadnia, inkább a felületen maradt, és néhány sztereotipfával rajzolta meg Albertine Prine alakját. Kár volna, hogyha a későbbiekben is az egyszerűbb megoldások felé hajlana, ahelyett, hogy a figura lelkéig eljusson.

A lányok közül véleményem szerint Kiss Mari a legtehetségesebb. Ezt elsősorban nem is a Csehov-darabban bizonyította, ahol Anya szerepének könnyed líraiságát nem eléggé élte át. Annál érdekesebb játéka a Witkiewicz-darabban, ebben a jelképekkel és misztikummal megtűzdelt, furcsán ironikus színműben: a rákban meghalt anya kísértetét alakítja, finom rezignációval, mélabúval, enyhe malíciával az őt körülrajongó hímek iránt, a vaskos realizmust a transzcendens elemekkel keverve. Szomorú, megfáradt, gonosz vénkisasszony Hellman darabjában, és tehetségének legfőbb bizonyítékát Csehov tréfájában , a Leánykérésben adta: a sok komikus helyzet ellenére átérezte a darab kesernyés iróniáját, tragikumát, az ember kiszolgáltatottságát. Ezt az alakítást a gondos, jól eltervezett színészi építkezés, a nagyon jól megragadott és átélt helyzetek sokasága jellemez-te.

Mátray Mártára két fontos szerepet osztottak a Cseresznyéskertben és *a Régimódi játékokban;* Varjaként a becsületes tisztaság, a lelki finomság és odaadás uralkodott játékában, a Hellman-darab Carrie-jeként a tudat alá temetett szerelmi vágyakozást, a húga iránti gyűlöletet, a lelki depressziót és nyomort is előbányászta a szerepből. Még nem hat különleges színészi egyéniségként, de jó rendezők kezén azzá válhat.

Helyey László az általam nem látott két zenés darabon kívül a *Cseresznyéskert*-ben kapott szerepet, és Gajevként keveset mutatott ahhoz, hogy tehetségéről ítéletet lehetne mondani. Látszik, hogy elmélyedt a szerepben, ismeri Csehov világát, de ez a Gajev még nem árulkodik kiforrott színészi alkatról. Bobot György több feladatot kapott tanáraitól, ha ezek egy része aprócska epizódszerep is volt, kevés játéklehetőséggel. Lopahinként a *Cseresznyéskertben* helyesen és jól fogalmazta meg feladatát, itt alkalma nyílt egy jellegzetes Csehov-típus pontos ábrázolására. A Hellman-darabban azonban a megtollasodott, fennhéjázó néger férfit riasztó külsőségekkel játszotta el. Ez az a jellemző eset, amikor nehéz eldönteni, hogyan osztozik a felelősségben a rendező és a színész, tekintve, hogy mind-ketten most vizsgáztak.

Maszlay István a fiúk közül az egyik legjelentékenyebb egyéniség. Trofimovja is nagyon jó - és végre nem olyan szánalmasan bugyuta - a Cseresznyéskertben, de az igazán értékes alakítást a másik Csehov-darabban, *a* Leánykérésben kaptuk tőle. Gyöngeségét, gyávaságát, nyavalyáit és pipogyaságát kiérlelt színészi eszközökkel játszotta el; néhány apró játék a rágyújtással, a rosszulléttel tehetségének számos jelét bizonyította. Egészen kitűnő a Hellman-darabnak modern amerikai drámákból jól ismert könnyű-vérű, szélhámos kalandoraként. Talán nem kizárólag a mi hibánk, és a színészé sem, hogy *A férjek* iskolájából kevés emléket őrzünk Maszlay játékára vonatkozóan.

Téri Sándor ügyesen játszotta el a földbirtokost a *Cseresznyéskertben,* szellemesen építette föl a temetkezési vállalkozó epizódszerepét a *Szerelemben,* emberséges, visszafogottan érzelmes volt törzsőrmesterként *A hajnalok itt csendesek* című szovjet darabban, és jól mozgott, humorát is megcsillantotta a Čapek-komédiában. Ez a négy szerep azonban együttvéve sem mutatott kiemelkedő teljesítményt; erre később, a színházban kerülhet sor.

Érdekes színészi egyéniség Velez Olívia, aki az általam látott mindkét darabban egy-egy kiváló érzékkel, figyelemre méltó tehetséggel megmintázott figurát hozott a színpadra. Nevelőnője a *Cseresznyéskertben* kesernyés, már-már tragikumba hajló, aztán a szomorúságot könnyed mozdulattal elhessentő, művészien felépített alakítás. A *Régimódi játékokban* egy elkényeztetett, hisztérikus cukorbabát mintázott meg, akit váratlanul megtépázott az élet, és aki most viharvert madárként áll irigy sógornői, szélhámos férje, locsogó mamája gyűrűjében. Ő is azok közé tartozik, akikre még jelentős feladatok várhatnak a pályán.

Gyabronka József a Lorca-darabban nem alkotott különösebben maradandót, bár a mesterségbeli tudást ez a szerepe is elárulta; *a Cseresznyéskertben* könyvelője szánandó, görnyedt, alázatos csinovnyik, ennek a jellegzetes múlt századi orosz típusnak minden lényeges vonásával. Soproni Ágit sajnos csak a *Cseresznyéskert*-ben láttam szobalányként, és ennek a kisebb és jelentéktelen alakításnak az alapján igazságtalanság volna képességeiről véleményt mondani. Ez viszont fölveti azt a kérdést, hogy vajon a főiskola elég meggondoltan oszt-e szerepeket a vizsgázók számára; érzésem szerint egy vég-

zős főiskolásnak több alkalmat kellene kapnia a bizonyításhoz. Soproni Ági ugyan mindkét zenés darabban főszerepet kapott, de ez nem pótolja az egyéb drámai feladatokat.

Gálffy László is azok közé tartozik, akikre érdemes odafigyelni. *A Cseresznyéskertben* a legbonyolultabb feladatot kapta: a 87 éves Firszet, akinek reszketegségét ifjúságánál fogva elég nehéz volt külsőséges fogások nélkül eljátszania. Gálffy ügyesen megbirkózott a feladattal, és ha alakítása nem is volt teljesen zökkenőmentes, a színész megértet-te a figura helyét és funkcióját a drámában. Barta Lajos és Peter Hacks darabjának egy-egy kisebb szerepe mellett a legjelentősebb színészi feladatot *A rablóban* kapta; ő a szívtipró kedves csavargó, aki a professzort nemcsak lányától fosztja meg, hanem hamis illúzióitól is. Aranyos, szemtelen hetyke fiút alakít, a nyegleség mögött lírával és filozofikus bölcsességgel, az ifjúságnak diadalmaskodni akaró hatalmával.

Rácz Tibornak kevésbé sikerült a bizonyítás azon a két vizsgaelőadáson, amelyen láttam, noha a *Veronai* fiúkban játszott epizódalakítása alapján tudom róla, hogy tehetséges. Fiatal inasa a Cseresznyéskertben kétségkívül a színészi talentum jegyeit hordozza, és humoráról *A sanssouci molnár* néhány apróbb epizódszerepe nyomán győződhettünk meg. Halmágyi Sándort a Szerelemben *az* öreg Szalayként, Hacks darabjában a nyelvelő, szoknyavadász szolgaként, *A rablóban* pedig egy kisebb szerepben láttam. Mindhárom alakítása jó ritmusú és belülről átélt. A legjobban a Hacks-szatírában működött közre; *a Szerelemben a* saját kora és az öregség közti ellentmondást néhány felszínes gesztussal igyekezett áthidalni.

Takács Katalin *a Szerelem* Szalaynéját nagyon bensőségesen, bánatos, megfáradt mosolyok kíséretében, mély elhitető erővel játszotta el. Ugyanez a halk bánat lengte körül alakítását a szovjet drámában, és a fiatalságtól, a szerelemtől való búcsút hitelesítette *A rablóban.* Az emberi szomorúság, szenvedés iránt érzékeny színésznőnek látszik, de vigyáznia kell, hogy eszköztárát ne szűkítse le néhány jellegzetes mozdulatra. Ez az a típus, amelyet a színházak szívesen beskatulyáznak egy bizonyos szerepkörbe, és kár volna, ha ez jutna Takács Katalin osztályrészéül is.

Dancsházi Hajnal *a Szerelem* egyik legjobb, legtehetségesebb közreműködője volt: Nellit, ezt a szomorú, akarnok, irigy és elkeseredett vénlányt formálta meg eszeveszett dühvel. Liza lírai alkatát tehetséggel érzékeltette a Vasziljev-darabban, és az élet értelmetlenségére rádöbbenő professzornét mintázta meg A rablóban. Egri Katalinnak több szerep-ben is sikerült bebizonyítania, hogy nem érdemtelenül került be a főiskolára és végezte el azt eredményesen. *A Szerelemben* ő a középső lány, aki furcsa fintorokkal, de odaadással szegődik múzsaként a fiatal poéta mellé, és szánnivalóan döbben rá a lassú elsorvadásra. Suta, félszeg kis-lányt alakít a Vasziljev-drámában, apró kis tragikus felhangokkal, az élet által meghurcolt sors drámai hátterével ; különlegesen megformált szerep ez, amelyhez jól társul *A* rablóban egy egészen groteszk, tenyeres-talpas szolgáló figurájának megmintázása.

Az osztály tehetséges növendékei közé tartozik Hűvösvölgyi Ildikó is, aki már a főiskolán kívül is tanúbizonyságát adta jó képességeinek. A vizsgaelőadásokon *a* Szerelemben, *A hajnalok itt csendesek*ben és *A rablóban* lépett föl, mindháromban egy-egy nagyon jellegzetes szerepet alakítva. Noha megérdemelné a részletesebb méltatást a másik két darabban is, rövid epizódalakítását emelem ki a Čapek-komédiában. Egy cigányasszonyt játszik, kevés szöveggel, de amit a szöveg csak sejtet, azt a színésznő eredeti humorral, némi kesernyés ízzel, aprólé-kos gesztusokkal pótolja.

Hegedűs Géza *a Szerelemben* egymás után játszotta el az ifjú, reménydús költőt, majd apját, a görnyedt hátú fűszerest; a két szerep közül az öreg Bikyé tetszett jobban, a színész ezt dolgozta ki alaposabban. *A rabló* nyárspolgári professzoraként alakítása nem mentes némi külsőségtől; igaz, hogy valójában a rendező sem tisztázta teljesen egyértelműen, hogy mit akar ezzel a szomorú komédiával elmondani. Pogány Györgynek nem sikerült bebizonyítania. hogy az évfolyam átütő tehetségei közé tartozik, ami önmagában keveset jelent; a bizonyításra van még ideje. Katonatisztje a *Szerelemben* kissé felszínes és súlytalan alakítás, *A rablóban* eljátszott több kisebb karakterszerepe pedig csak a szakma ismeretéről tanúskodott. Őrnagya a Vasziljev-darabban ugyancsak nem kíván részletes méltatást.

Kovács Gyuláról több jót lehet elmondani. Komoróczyja a *Szerelemben* talán az egész főiskolás évad egyik legszellemesebb, legeredetibb alakítása, sok ügyes megfigyeléssel, finom öniróniával, belső lázadással és szomorú megadással. Emellett az egészen kiemelkedő színvonalú, különleges tehetségre valló szerep mellett már csak ráadás néhány derűs epizód megformálása A rablóban, valamint Maszejko humorosan parlagi figurája Witkiewicz drámájában.

Csak a színlap sorrendje és nem a valóságos értékrend miatt maradt utoljára az értékelésben Joó Katalin, aki *a Szerelem*ben kissé szürkén alakította ugyan Fuchsné rövid szerepét, de annál kiválóbb volt a Vasziljev-darab szép, okos Zsenyájaként. Szerepe szerint ebben a drámában ő indul el a legmesszebbről, hiszen a kényelem és a rangos szerető után kell vállalnia a tragikumba hajló közös sorsot. Joó Katalin az igaz emberré válás, a közösségbe illeszkedés folyamatát nagyon plasztikusan, kulturáltan ábrázolta, színészi egyéniségével a kollektív játékot fölerősítve.

IV.

Vadász László, a főiskola főtitkára az évad folyamán egy napon át végigvezetett az intézményen, és a szűkre szabott idő ellenére igyekezett minél többet megmutatni az ott folyó munkából. Láttam táncórákat és gyakorlatot, bekukkantottam Ádám Ottó és Kazimir Károly óráira, és kalauzom a látogatás végén a házi televíziókészüléken levetíttetett számomra néhány filmre rögzített etűdöt, elsőéves hallgatók előadásában. Telefoncsevegést láttam az időjárásról különféle nyelveken, előadást hallottam a selyemhernyóról, majd a bajuszslődlésről - azaz egy halandzsatémáról, amit az évfolyamtárs abban a pillanatban adott meg -, végül tanúja lehettem egy operáció humoros mozzanatainak. Legjobb komikusaink is megirigyelhetnék azt a tengernyi mulatságos ötletet, amivel ezek az elsőséves főiskolások a helyszínen rögtönözve megoldották feladatukat.

Az etűdök pergése, meg a vizsgaelőadások közben is nehezen szabadultam egy nyomasztó kérdéstől: vajon hová tűnik, hol illan el, mikor és kiknek a kezén sikkad el az a sok-sok energia, tehetség, művészet és tudás, amit a főiskolások négy év alatt megtanultak, fölhalmoztak önmagukban. Vajon miért süllyed el később a pályán az a színész, akinek a kritikus és a közönség a főiskola végén, a pálya kezdetén oly nagy jövőt jósol?

Jó volna erre válaszolni - ha tudnék... De a SZÍNHÁZ szerkesztőségének figyelmébe ajánlhatnám vitatémaként.

BERKES ERZSÉBET

# Az élet álom?

Játék Szentendrén és Egerben

Amikor 1969. július 5-én először játszott a Szentendrei Teátrum, még csodabogár-látni mentünk a nézőterére, s elvarázsolva jöttünk el onnét. *A Comico-tragoedia* meg *Jutka Perzsi* bolondos paródiája illett a városhoz, a térhez, illett kiránduló jókedvünkhöz, de nem illett semmilyen szokványos szabadtéri látványossághoz. A következő esztendőben már számítottunk rá, már vártuk, s *a Kép-mutogató* vásári komédia igencsak jó rá-adás volt, ahogy *a Szüzesség acéltüköre is.* Majd mintha fáradni kezdett volna a mű-sorszerkesztő ötletesség; de még nem panaszkodhattunk: Shakespeare is, Goldoni is olyan előadásban ment, amilyet nem láthattunk hosszú évadok óta, mert a *Vízkereszt* már régen volt pesti műsoron, *a Kávéhátat* is csak kaposváriak láthatták. Igaz, hogy egy kicsit kergébbet, kicsit „kevésbé kőszínházit" vártunk, de hát azért Garas Dezső, Vajda László... szóval mégsem volt baj, hogy HÉV-re ültünk. Bevallom, idén már csak egyetlen érv bírt arra, hogy a szeszélyes időjárás kellemetlenségeivel ne riasszam el magam: Ádám Ottó rendezte az előadást. Évek óta súlyos veretű, mély lélekrajzú előadásokat láthattunk tőle, s most elvállalta az Operettszínházban is játszott, filmről is jól ismert *La Mancha lovagja* színrevitelét. Ha egy ilyen kitűnő szín-házi ember színteret, műfajt, mindennemű adottságok megváltoztatását vállalja, méghozzá nem is kuriózum számba menő darabbal, annak különös oka lehet. Nincs megelégedve az eddig látott búsképű lovagokkal. Vonzza Szentendre sajátos színházi adottsága. Zenés, vidám, táncos játékban akarja kitombolni az évek alatt felgyülemlett komolyságot, hiszen tele lehet jókedvű gunyorossággal, élccel, ötlettel - valamivel, ami *más,* mint ő eddig, más, mint mások.

Be kell vallanom: csalódást okozott az idei Szentendre. *A La Mancha lovag ját* ugyanis csak zenéje miatt érdemes megnézni, illetve meghallgatni. Az ürügyül megjelenített cselekmény soványabb is, hazugabb is annál, semhogy ellenérzést ne váltana ki. Az inkvizíció börtönébe esett Cervantes, saját hősét, Don Quijotét megszemélyesítve elhiteti az ítéletre várókkal és önmagával is, hogy az élet valósága undokabb is, le-zártabb is annál, semhogy cselekedjünk ellene. Elviselhetővé csakis úgy lehet tenni, ha Don Quijotéhoz hasonlóan a durva valóságra ráálmodjuk a szebbet. Így lesz az öszvérhajcsárok rimájából Dulcinea, a szüzesség varázsos, lovag álmodta hölgye, így a tetves fogadóból vár a magas szirt fokán, így nemes ellen-felek bajvívó csapatává részeg kocsmázók csordája. Mindez igazából nem változtat a valóságon, de az álmodónak - s csakis neki - kibírható lesz a élet. Mindez odáig rendben is van, amíg a játék vállal-ja, hogy ez az álmodás -- menekülés. Ez az álmodás kicsit hibbant világlátás, ez az álmodás - játék. Ám abban a pillanatban, hogy a búsképű lovag bírálata megszűnik, amikor a valóságot takaró köd ellepi a játszó személyek tudatát is, s már kezdik komolyan azt hinni, hogy az illúziók világa közelebb visz az álmodott célhoz, hogy megnyílik a csillagos ég, s ha így csak egy lépéssel is előbbre jutottál, akkor nem éltél hiába, nos ekkor szégyenkezve lehajtjuk fejünket, mert ellenvéleményünk van, amit nem kiálthatunk fel - ó, színházi konvenciók! - a színpadra.

Ellenvéleményünk van Cervantes védelmében. Ő éppen a lovagi manírok kipellengérezésére teremtette meg hősét. Ellenvéleményünk van a Don Quijotét szerető számos újraértelmező nevében, akik az igazságért folyó harc kudarcokat vállaló bajnokává költötték a spanyol lovagot, mondván- mint Cyranójával Rostand - „verekedni kell, még akkor is, ha nem biztat siker, sőt úgy dicsőbb, mert hősökhöz való". S ellenvéleményünk van azért is, mert *egy* érzelmes ponton megtörik a szentendrei játék, és olyan szentimentális közhelynek ad igazat, amit a játék első harmadában, finom ízléssel maga kérdőjelezett meg: kezdi *tényleg* hinni s hitetni, hogy Don Quijote útja járni való út. Az a jó, attól nyílik meg a csillagos ég, s közel a távoli cél, ha a valóság helyett az álmokat éljük. Akkor nem erőszakolják meg a magát Dulcineává álmodó Aldonzát a kocsmázók, akkor nem néz tükörbe a búsképű lovag, akkor lesznek jók, jobbak, legjobbak az emberek. Az eredeti szövegkönyv ugyan fintorral vágja el ezt az érzelgést: Cervantesért jönnek az inkvizíció katonái, s őket aligha álmodhatja majd kedvesnővéreknek, a finálé azonban mellékes körülménnyé degradálja ezt a mozzanatot, s az édes keringő ritmusára felzeng s továbbzeng a hitről - immáron a játszók meggyőző hitéről is - szóló dal: hinni kell az „Alomban, amit nem láttam még" ümtatta, ümtatta „És győzni, hol nem győztek még" ümtatta „S a bánatot eltűrni némán, s ott járni, hol nem jártak még, s ha csak érzed a célt s kerget egy hatalmas érzés" üm-

„A lélek, csak az segít tovább" - a szentendrei La Mancha lovagja finálója (Iklády László felvétele)

tatta „győztél már." Ragyognak az arcok, tombol a nézőtér, virágok hullanak.

Ez az a romantizálás, amit gazdag emberek kitalálnak a szegény embereknek, hogy kibírják azt, amit gyűlölnek. Ezzel ringatják el magukat azok, akiknek nem telik narkotikumra. Ez az, amit grófleány s lovászlegény szerelmi históriájában is csak akkor lehet elviselni, ha folyvást kikacsintanak, ha remekül énekelnek, ha fergetegesen táncolnak, ha a komikus „valamit még kitalál", mert különben az egész menthetetlenül belefullad a könnyes szentimentalizmusba.

Tudom, hogy álmodni kell - de nem a valóság helyett. Tudom, hogy játszani kell, de csak addig, amíg világos, hogy a vasfazék játszásiból varázssüveg, s nem igazándiból. Mert különben, ha ez a ha-tár eltűnik, vagy csaló leszel vagy hibbant.

A játék itt, a finálé táján végképp elvesztette játék magát, s a jókedvű komédiázásoknak eddig színteret adó Teátrum színpadán lélekrajzzal, varázslattal azt hitette el, ami olyan rangos művész számára, mint Ádám Ottó, tilos: komolyan vette azt, ami talmi.

A hét - misztikus szám. Szentendre hetedik évada valódi válságot rögzített.

Az Agriai játékszín megnyitásával. Eger is felzárkózott a nyári szabadtéri játékok sorába. A több évszázada iskolavárosnak tartott falak között iskoladráma került színre: Szentes Reginald Calderón-magyarítása, az *András kovács királysága.* Természetesen az eredeti mű sem terjedelmében, sem archaikus szövegével nem volt alkalmas arra, hogy egész estét betöltő, mai színházi spektákulum legyen. Köves István áldolgozásában azonban, megtartva a játék eredeti alapanyagát, újraköltött személyekkel kibővült - a commedia dell'arte szabályaihoz igazodva - s néhány könnyen fülbe mászó dallamot írt hozzá a Tolcsvay-Bródy páros. Mindez rokonszenves, jó vállalkozás lenne már akkor is, ha csak ennyi lenne, az agriai színházi est azonban lényegesen több ennél. Több, mert emberséggel, kedvvel, játékszeretettel elevenné teszik a színészek. A címszerepet Bessenyei Ferenc játssza. A részegen királlyá emelt kovács tanulságos története az ő megformálásában nem egyszerűen tréfa, hanem az emberi méltóság védelmében mondott vallomás. Ennek lehetősége nem volt meg sem a Szentes professzor szövegében, sem abban a példányban, amelyet az olvasópróbán - még májusban - megszerezhettünk. Próbák során - s nyilvánvaló színészi felismerésből, rendezési meggondolásból - András valóságra ocsúdik: nem kér a királyságból, nem a tré-fából, mert a hecces kedvű udvar nem-csak a borisszán nevet, de nevetik azokat a jó ételeteket is, amelyeket boros fővel András meghirdetett. Hősünk ebből a megaláztatásból - mert megtiporni az ember méltóságát bűn - nem kér. Visszatér mesterségéhez, s betartja a királykodása alatt hozott ítéletet: nem veri többé szolgáját, hanem a céhbe, a maga kenyeréhez segíti. Bessenyei kivételes érzékkel tud disztingválni: a vaskos kedélyű vidám játékból jottányit sem enged, András mester ocsúdását azonban legjobb drámajátszó hagyományaink szerint teszi súlyos hangsúlyúvá. Ebben nincs tréfa. Ez nem álmodás. A rendező Romhányi László s a színjátszó társak íz-lését dicsérje, hogy ehhez a mozzanathoz igazították az egész komédiát: a királlyá lett Andrást talán felismerik, talán nem. A visszaváltozott mestert célzásokkal emlékeztetik is különös kalandjára, de el is fogadják álmát titkoló rejtőzködését. Cinkosok valamennyien - ahogy a nézők is beavatottak -, de részvételüket András igazsága szabályozza. Kongó szolga nem követel önálló műhelyt, s nem is döngeti el a mesterét. Ellenkezőleg: feleségkérőbe küldi, gazdáját násznagyának invitálja. Csak mert a zenés játék nem lehet meg boldog finálé nélkül? Inkább azért, mert tudják, meddig a mérték elég-tételben is, igazságban is. A való világ, immáron megjobbítva, népmesei egy-szerűséggel áll elő, nem sziruposan, nem hihetetlenül, hanem ahogy legjobb etikus reflexeink szerint kell. A szereplőgárda egésze ebben a szellemben játszott: Szemes Mari zsörtölődő, nagyindulatú mesternéje nemcsak harcias volt, de kedves is. A Kongót játszó Maros Gábor karikírozó ötletekkel tarkította a jellemet, olykor az úrhatnám mesterlegényálmokat, máskor a furfangos inast villantva meg. Az akrobatisztikáig terjedő mozgása, kifogástalan éneklése azt is eszünkbe villantja, hogy a zenés színházi tapasztalatok után nem egy színészünk sokoldalúbb lesz vagy marad, mint a csak prózát játszó évfolyamtársaik. Agárdi Gábor a király szerepében kitűnő játékfegyelemmel érzékeltette a szerep komédián túlmutató lehetőségeit is. Királya a hatalom jóllakott unalmában eszeli ki a tréfát, s mikor látja, hogy András mester nem reg-nál mindenben rosszul, kegyetlen keményen állítja vissza a „régit". Ezzel a szerepfelfogással szerencsésen hangsúlyozta, hogy a tréfa nemcsak vidám, de kegyetlen is. Vagy azzá is lehetne. Szabó Tünde kedves ifjú mátkát, Bánffy György többféle szerepében okos diákot, szervilis főurat formált, s hasonlóan ízléses, kedélygazdag figurákat láthattunk Blaskó Pétertől, Kránitz Lajostól. A rendező egyik kitűnő ötletének bizonyult, hogy a lengyel követet valóságos lengyel színészre bízta, Zygmunt Hobotra, a Teatr Polski művészete. Jelenete nemcsak vidám perceket szerzett, de megajándékozott a színjátszás internacionalizmusának örömével is. A várudvar természetes díszletei Rajkai György közreműködésével váltak kitűnő tagolású színpadképpé - a hármas osztás Erzsébet-kori színpadnak is kiválóan megfelelne - a népies-magyaros motívumokat idéző színes, szép jelmezeket Mialkovszky Erzsébet tervezte.

Egyetlen játék után nehéz jósolni a színház jövendőjét illetően. Az azonban bizonyosnak látszik, hogy a hagyományokban gazdag Eger falai közé ilyen szép hagyományainkat idéző játék kívántatik, s mint mindenüvé-ide is kitűnő színészek. Romhányi László kedves hívogató-játékkal, ötletgazdag, hatásos előadással, jó művészek megnyerésével bizonyította az Agriai Játékszín létjogát.

*Dale Wassermann - Mitch Leigh: La Mancha lovagja (Szentendrei Teátrum)*

*Fordította:* Blum Tamás. *Rendezte:* Ádám Ottó és Szirtes Tamás. *Díszlettervező:* Makai Péter. *Jelmeztervező:* Mialkovszky Erzsébet. *Zenei vezető:* Bíró Attila és Fekete Mária. *Koreográfus:* Bogár Richárd.

*Szereplők:* Koltai János, Tímár Béla, Bencze Ilona, Basilides Zoltán, Papp János, Paudits Béla, Mihályi Győző, Deák B. Ferenc, Kishonti Ildikó, Nagy Anikó, Karádi Judit, Dunai Tamás, Heizer Kálmán, Safranek Károly, Straub Dezső, Harmath Albert, Balogh Bodor Attila, Bácskai János, Sirkó László, Besztercei Zsuzsa, Fehér Ildikó, Fekete Gizi, Katona Ágnes, Polyák József, Tausz Lajos, Gaál György, Pelsőczi Tibor.

*Szentes Regináld: András kovács királysága (Agriai Játékszín az egri várban)*

*Színpadra alkalmazta:* Köves István. *Rendezte:* Romhányi László. *Díszlet:* Rajkai György. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Zene:* Tolcsvay László.

*Szereplők:* Bessenyei Ferenc, Agárdi Gábor, Maros Gábor, Kránitz Lajos, Blaskó Péter, Nagy Mária, Szurdi Miklós, Szemes Mari, Bánffy György, Szabó Tünde, Jancsó Sarolta, Várdai Zoltán, Kanalas László, Varsányi Anikó.

# fórum

BÖSZÖRMÉNYI KATALIN

## Képzelt párbeszéd egy kiállításon

### Színházi díszlet- és jelmeztervek kiállítása a Madách Színházban

- ???

- Díszlet- és jelmeztervek kiállítása. Miért ?

– *Nem jelmezek meg díszletek ?*

- Nem hát. Tervek. Hogy férnének el egy színházi dohányzóban díszletek? És egyáltalán. Mit mond egy üres díszlet vagy egy mozdulatlan bábura húzott jel-mez ? Semmit.

– *És a tervek mondanak ? Hogyan ?*

– Akvarellel, tussal vagy applikálással. Megjelenítik, amit a tervező látni szeret-ne a színpadon. Amire a dráma inspirálta. Ezek nem technikai tervek!

– *Akkor illusztrációk.*

– Illusztrációk ? Dehogy. Bár van az is, sőt olyan is, ami még illusztráció sem. Schäffer Judit jelmeztervei. Az egy Bulgakov-figurán kívül *(Iván, a rettentő)* jobbára csak ruhatervek az övéi. Nem mondom, hogy fantázia nélküliek, mert Schäffer igazán kihasználja azt a lehetőséget, hogy a legváltozatosabb anyagokkal dolgozhat. Látni, *hogy* van érzéke *az* anyagokhoz. Csakhogy ez nem elég. Az így megrajzolt figurák még jellegtelenek. A színházi jelmez ennél sokkal bonyolultabb. A tervezőnek a színház törvényeihez kell alkalmazkodnia. Elsősorban a színészhez. Schäffer rajzain általában nincsenek jellemző arcok. Ebből látszik, hogy nem a színészre tervez. Emlékszem, a Nemzeti Színház *Szép* Heléna-előadásában a törékeny Törőcsik Marit egyszerűen letörölte a színpadról a zárt nyakú fekete ruhával. Ilyesminek nem volna szabad előfordulnia. Mert mégiscsak a mozgó, beszélő színész a központja a színháznak, benne összpontosul az írói, rendezői mondanivaló, saját tehetsége és az ezeket kibontakozni segítő tervező munkája.

– *Igen, gyönyörű volt Törőcsik a dús vörös hajzattal, de teljesen elvadította az embert a vöröshöz egyáltalán nem illő másik ruhája, a piros. Olyan volt, mint egy torz madár. Hogy* ***lehet*** *ilyen hajhoz, ilyen alakra ilyen ruhákat tervezni? Pedig Törőcsikre aztán lehetne ! Rendkívül érzékeny alkata egyszerűen mindenné varázsolható. Es ott,* ***a Szép*** Heléná***ban*** *szépséges Heléna helyett szánandót láttunk. Ez megbocsáthatatlan.*

- Az. De még mindig nem tudom, a tervnél miért ne mondana többet, ha a kész ruhát állítanák ki ?

- *Azt hiszem, a terv sokkal jobban elárulja a hibát, mint a bábura illesztett ruha. A személytelen típusbábun még szép is lenne az, ami a terven esetleg csak semmitmondó, a színpadon, a színészen viszont elrettentő.*

- Akkor viszont még jobb, ha fényképeket állítanak ki a jelmezbe öltözött színészekről, a színpadokról. Az dokumentum. Minden jót és rosszat megmutat.

- *Nem egészen. A fénykép például nem tudja befogni a teljes színpadot, vagy ha igen, nem úgy, mint a néző szeme, amely a játéktérre koncentrál, azt látja elsősorban. A fénykép viszont egyenlő részletességgel és hangsúllyal adja vissza a színpad felső terét és az alsó játékteret. A jelmezeknél meg.. .*

– Nos?

– *A jelmezeket igen jól kell fényképezni ahhoz, hogy a színész jellemző mozdulatával, arckifejezésével együtt ragadja meg a fotó, amint teszi ezt a jó jelmeztervező a rajzán. Mialkovszky Erzsébet jelmeztervei* A revizorhoz *ezek egységét képviselik. A rövidlátó kis női fejekre begyesen csoportosított fürtcsomók alatta butácska mosoly teljes összhangban áll a kissé korlátolt, széle-hosszaegyforma biedermeier viselettel. Azonkívül az anyag minéműségét is jobban tudja éreztetni egy érzékeny akvarell, mint egy fénykép. Vagy nem is csak az akvarell. Mert János-kúti Márta Eörsi darabjához, a* Széchenyi és az árnyakhoz *készített tervein valódi csipkemintákat ragasztott a kis, festett alakok-ra. Igy az anyagszerűség erős hangsúlyt kap, ami a figurák és a csipke arányának a valóságostól eltérő különbségéből ered. Különben is, ezen a kiállításon nem a kész művek a fontosak, hanem az, hogy miből lesz a mű, amit a színpadon látunk, mi az, amit a tervezőművész nyújt a komplex előadáshoz, azaz a tervező saját művészi tevékenysége.*

Jánoskúti tervei ebből a szempontból különösen érdekesek. Már csak azért is, mert színpadi környezetben állnak az alakok, jobban mondva egy képen egymás mellett sorakoznak figurák és tárgyak. Nem térbe, színpadképbe komponált terv, hanem síkba, s az említett applikációk is a síkszerűséget erősítik. Nem ki-fejezetten terv tehát, ezek az arányok (ruha-csipke), ez a tömörség színpadon nem valósítható meg. Inkább önálló mű-alkotás, kép, amely a dráma mondanivalóját szimbolizálja. A kép minden részletében látunk például egy-egy órát, díszeset, egyszerűbbet, látjuk az empire asz-talon elbillent magyar királyi koronát. Mindezek szimbólumteremtők, színpadtól független képi jelentéssel bír elhelyezésük rendje, ritmusa. Tervszerűvé egyedül az applikációk teszik, egyben rokonítják a kollázsokhoz is.

- *Látható olyan terv is a kiállításon, Gyarmathy Ágnesé, amelyik egészen a montázstechnikára épül. Illyés* Kegyencéhez *készített terve nem is terv, sokkal inkább a mű tartalmának kifejezője egy képben, egy szürrealista kollázsban. A fantasztikus arányú nőalakok lila-kék-zöld színei tisztaságukkal és egymást erősítő hatásukkal remek színérzékről tanúskodnak, de jelképezik a római császárkor vérbő és véres uralmát is. Az ilyen „terv" kifejezi a tervező szándékait az előadás tekintetében, de viszonyát is a műhöz. Ennyiben több, mint egy egyszerű, jó terv, és ennyiben kevesebb is annál, mert a képi szürrealizmus színpadon, élő figurákkal így nem valósítható meg.*

- Úgy látom, ezen a kiállításon a tervezés mindenféle lehetősége képviselteti magát.

– *Sőt, nemcsak a tervek műfaji árnyalatai, hanem a színházművészet legkülönbözőbb ágaihoz alkalmazkodó tervek láthatók. A drámai színházon kívül tervek revükhöz, televíziónak, bábszínháznak, a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének, aztán gyermekszínháznak, szabadtéri színpadnak és a vándorló Déryné Színháznak. Mindegyik másmás lehetőségekkel dolgozhat.*

- Például a Szegedi Szabadtéri Játékok tere szinte végtelen, meg lehet valósítani benne olyan dolgokat, amiket kis, zárt térben nem.

– *De ez a „korlátlan" lehetőség törvényeket is szab, amiket - úgy látszik - még nem ismerünk. Varga Mátyás terve Illyés Dózsa-drámájához egy múlt századi historizáló eklektikus festményhez hasonlítható. A szegedi dóm meghatározta környezetben sziklás hegyi tájakat látunk őrtüzekkel és vonuló apró emberek tömegét, akiknek sokaságából - hiába az építészeti keret - nem emelkednek ki a főalakok. Pedig ott a példa, a székes-egyház. Egyetlen tömbbel külső és belső teret határoz, valamint jelképet testesít meg.*

- Tehát szimbolikus elemekből kellene a hozzátartozó színpad képét is kialakítani?

– *Igen. Persze a szimbolikus elem nem azt jelenti, hogy szimbólumokat kell elhelyezni a színpadon, hanem azt, hogy a térképző elemek a konkrét helyszín jelzésén túl szolgálják a dráma mondanivalójának kibontakozását. Ez rendes színpadon is lehetséges, van is ilyen terv a kiállításon. De most térjünk vissza a díszlet- és jelmeztervezés másik lehetőségére, amit a bábszínpad technikai adottságai jelentenek, ahol megeleveníthetők színpadon tár-*

*gyak, emberek, állatok. Koós Iván figura/ a* Csilicsala *csodáihoz a játékosság és dekoratív igény ötvözéséből születtek, szem előtt tartva a gyerekek lényeget kiemelő formaismeretét, formaemlékezetét. Ilyen a harkály-figura intenzív piros-fehér-fekete színeivel, vagy a pöttyös malac, aminek jellemző vonásait: farkát, orrát a piros szín emeli ki.*

– *A* bábszínpad alapja *a* mozgatás technikája. Akkor *a* bábtervezőnek *a mesterséges* mozgatásra való komponálást kell elsősorban kidolgoznia!

*Koós tervei a* Csongor *és* Tündéhez *így születhettek. Fantasztikus tollú madárfigurája a fekete papíron mintha máris pálcával irányítva keringene a sötét bábszínpadon. De azt is érdemes megfigyelni, milyen stílusérzék-kel nyúlnak a bábszínházi tervezők a képi előzményekhez. Bródy Vera a Háry Jánoshoz lapos figurákat tervezett, mert a népi díszítőművészet alkotásait választotta példának. „Naiv" figurái mintha a naiv festők vásznairól vagy vésett szarutárgyakról lépnének elénk. Megtartja azok lényegre törő arc-kifejezés-ábrázolás/ módját: a száj és szem vonalával, az orcát jelző piros pötty lejjebb vagy felljebb csúsztatásával vidám és szomorú arcot tud létrehozni. Színpadképein (batyus lányok sora) a népművészet ősi technikáját, az ismétlődő formákból épülő síkdíszítményét alkalmazza. De már a revüszínpadterveknél ez a stílusérzék, hiányzik. Illetve túlteng. A ki-állításon Vogel Eric* 19 *62-es szilveszteri televíziós revüterve látható. Így színpadképbe sűrít össze mindent, kezdve a képeslapokról jól ismert, ízléstelen szerpentinszalag-üveg-koccintásra emelt pohár együttesétől a „nagyvárosi fényeket" illusztráló neonreklám-imitációkon keresztül a táncosok, zenészek*
*„jasszos" külleméig és mozdulatáig.*

- Érdemes lenne *a magyar* revü színpadok azóta megtett „fejlődését" *szín*padkép *és* jelmez szempontjából *végig*követni, *történt-e* lényegi *változás.*

– *Hogy 1962-ben hogy hatotta közönségre, nem tudjuk eldönteni, mert nem ismerjük az előzményeit. A z viszont biztos, hogy az 1920-as, 30-as éveket Párizsban töltő Vértes Marcell festőművész* Dancing *című litográfiai albumának finom és lendületes rajzú, színű és kompozíciójú lapjai (például a Jazz, 1928) képzőművészeti, esztétikai szempontból tökéletes ábrázolásai a témának. Érthetetlen, hogy évtizedekkel később egy revüjelenet miért ilyen gyermeteg, dilettáns rajzú, miért ilyen kompozíció nélküli, telezsúfolt mint kép. Mert a tervkiállításon elsősorban mint kép szerepel.*

– *Á* zsúfoltság, különösen *a* képek, szobrok elárasztása „szimbólumokkal" *a magyar* képzőművészetben, tervezésben meglehetősen gyakori. *Elég,* ha csak *a* Buda *és* Pest egyesülését jelképező *új* margitszigeti emlékműre gondolunk. De *a* századforduló *köztéri szobrai* (lásd *Vörösmarty) is* ilyenek. *A* nagyközönségnek szánt hivatalos művek *mindig „jól meg* vannak *magyarázva".* Vogel Eric tervén persze *úgy* látszik, *szükséges a* szilveszterest attributumait megjeleníte*ni, amit még tetéz a nagyváros* attributu*mainak* halmozásával.

– *Igen, de mindezt éppen elhagyásokkal, éppen a legjellemzőbb kiemelésével és nem a jellemzők halmozásával lehetett volna érzékeltetni. Ezek a szempontok szerintem alapvetőek a díszlet- és jelmeztervezésben.*

– Azért *nem* egészen. Mert például *Szinte* Gábor *finom* naturalista díszlet-terve Szép Ernő *Patikájához a* kaposvári *Csiky* Gergely *Színház* számára *más* elvek alapján készült. *A* szép *század* eleji belső korabeli plakátokkal díszített. *A tér igen egyszerű, egy* pult *és egy asztal* tagolja mindössze, *egyben* külön tereket alkot*va. Így a* díszletelemek nemcsak *hangu*latteremtő dekorációk, *hanem tág játék*-tér megteremtői *is.*

- *Elismerem. Mialkovszky Erzsébet jelmeztervei is ilyenek. Rajzait korhűség jellemzi és hűség a drámához. Az utóbbi nélkül nem lennének többek szép divatrajzoknál, kortörténeti érdekességgel. Mert a mai színházi néző számára nem emel ki, nem hangsúlyoz a jelmezben semmit. Hogy ezen mit értek, azt Kemenes Fanninak a* Liliomfihoz *készített jelmeztervein lehet megnézni. A Mialkovszkyéhoz hasonlóan könnyed rajzokon mintegy mellékelve megjelenik a női viselet szerkezeti váza, Camilla szoknyaabroncsa. Nyilvánvalóan technikai utalás a műhelyeknek. A néző (a színházi néző) előtt az abroncs rejtve marad, holott nemcsak a női viselet, de a magaviselet, azaz a mozgás, a tartás, sőt, a hanglejtés meghatározója is volt hosszú időn át. Jelképezhet tehát egy életformát. A szereplők viszonya ehhez az életformához jelképpé konkretizálható. A viszony legkülönbözőbb árnyalatait képet kiemelni, ennek megfelelően a különböző drámai műfajok kibontakozását elősegíteni.*

– Szóval *megváltaná a színházat az abroncs* nyíltszíni használata?

- *Nem így értem. A realista vagy naturalista színpadkép mellett létjogosultsága van annak is, amely a dráma és a színház szem-pontjából meghatározó elemet kikutatja, és a néző elé állítja. Fehér Miklós A* holtak hall*gatásához (Pesti Színház) végtelenül egy-szerű színpadot tervezett, mégis ott van minden, ami szükséges: a széksor szemben a közönséggel és kétoldalt két íróasztal. A szín-falak pedig szimbolikus erővel jelenítik meg a mű tartalmát: falak, fölfelé a végtelenbe re-szók, vagy hatalmas oszlopok, melyeken a számlálhatatlan mennyiségű bevésett név kérdez és vádol: mi az oka és értelme hajdani viselőik pusztulásának. A rovátkákkal jelzett nevek ősi jelek, amint a panasz is ősi : az értelmetlenül pusztult és pusztított halottaké.*

– De *az* előbb jelmezekről volt *szó,* most *meg* színpadról, díszletről?

-- *Nem, hanem színpadképről, ami díszletek és jelmezbe öltözött szereplők együttesét jelenti. Nem' is értem, hogy lehet ugyanazon színházi előadáshoz más díszlet- és más jelmeztervezőt alkalmazni. Milyen vizuális egység jöhet így létre? díszletekkel meghatározott tér és a benne mozgó alakok látvány szempontjából elválaszthatatlanok. „Optikailag tekintve nincsen gyökeres különbség a figura és a háttér, pozitív és negatív tér között" (Kepes:* Language *of Vision), sőt, a kép-teret (színpadteret) éppen az optikai elemek (színészek, tárgyak) mozgása alakítja és formálja. Tehát a mozgó jelmezek épp-olyan térképző erők, mint maga a díszlettervező.*

– Ezek szerint *a* jelmezek egymással *is* kapcsolatban állnak, mint téralakítók. Függnek egymástól, *és egymáshoz* való viszonyuktól *függ a* színpadi *tér és a* színpadkép *maga is.*

– *Olyannyira, hogy a figurák is felváltva mint figura' vagy mint háttér jelennek meg szemünkben, s a figura mintáit is inkább a háttér (tehát másik figura vagy figurák és a díszlet) „megfelelő mintáival látjuk összefüggésben, semmint hogy saját összefüggésük-ben ismernénk fel".*

- *Ha így van,* akkor *az a terv a* legjobb, amelyiken jelmezek *és* díszletek *is van*nak.

- *Jó, jó. De még akkor is hol van a tervről a mozgás?*

– - Legfeljebb *mozgás* közben rajzolja *a* figurát *a tervező.*

– *De nem rajzolhat le minden állapotot!*

– Akkor *meg* minek ez az *egész?*

- *Hogyhogy?*

– Olyan terveket kiállítani, amelyek *vagy nem* tervek, *hanem* önálló művek, *vagy* pedig tervek, de *nincs* dokumentumértékük.

- *Mert kiállításokat keli rendezni, különben egy-egy színházi előadás teljesen szétfoszlik a semmibe. Ha már nem játsszák, vége. Nem él tovább.*

- *Már hogyne* élne! *A* következő előadásokban. Azok felhasználják *és* továbbfejlesztik az előzők tapasztalatait.

*- Ugyan, hát látszik itt, ezen a kiállításon fejlődés ?*

– Ami azt illeti, már csak azért sem látszik, mert igen szűk időhatárok között mozog az anyag.

*- Miért? Harminc év nagy idő, s ez a kiállítás jubileumi !*

- Igen, de a legkorábbi terv 1961-ből való. A legkésőbbi ugyan idei, de olyan összevissza van elrendezve az anyag, hogy semmiféle stílust vagy fejlődést felismerni nem lehet. A megelőző tizenöt év teljesen ismeretlen marad a néző előtt. Pedig gondos utánajárással talán megtalálhatók lettek volna az 1945 titán fellendülő színházi élet vagy az azt követő kor-• szak ide vonatkozó emlékei.

*– Igaz. De az is igaz, hogy a tervezők neve szerint csoportosították a terveket. Harminc év távlatában legalább ilyen fontos lenne a színházi kultúra mibenlétét, alakulását, a kisebb időszakok egymáshoz való viszonyát, az átalakulások kapcsolatát a korszak életével, művészetével, társadalmával, eseményeivel.*

- Ezek szerint a tervek kortörténeti dokumentumok ?

*– Úgy is nézhetjük őket. De hát a kiállítást nem így rendezték, inkább, úgy látom, a színházi közönség szünetben való szórakoztatásának igényével készült. Kellemes és szép szórakozás, szó se róla. De annak a közönségnek az agyát is meg lehetne kicsit mozgatni. Lehetne vele tudatni a színházi díszlet- és jelmeztervezés útjait, kérdéseit. A terv gyakran többet mond, mint az átalakított vagy meg sem valósult kész mű. Egyébként a 60-as évek egyik legjellemzőbb művészeti mozgalmának, a koncept artnak művelői is ezt vallják.*

- Azt jelentené ez, hogy ez a kiállítás egy konceptgyűjtemény?

*– Miért ne ? Ezek a tervek függetlenedtek már a színházi előadásoktól, amelyekben tárgyiasultak. De az is elképzelhető, hogy másként valósultak meg, vagy meg sem valósultak. Tehát tervek. Itt, a kiállításon, a materiális kivitelezésnek. nincs jelentősége - akár-csak a konceptnél -, akkor sem, ha eredetileg természetesen tárgyakban képzelte is el őket a tervező. Itt a művészi elképzelés dokumentálásán van a hangsúly, azaz, az elkészült alkotás (a terv) maga a készítési folyamat bemutatása. A koncept (magyarul eszmeművészet) ugyanez, az alkotás gondolati fázisát helyezi előtérbe.*

- Azért ezek a tervek nemcsak gondolatok, hanem az elképzelésnek, a tárgyban megvalósítandónak vázlatai is. Nemcsak leírják az elgondolást, hanem meg is jelenítik, hagyományos művészi eszközökkel.

*– A koncepté is lehet hagyományos technika, mert művelői szerint az anyag csak hordozója vagy dokumentálója a művészi ideának. A koncept-irányzat egyik alaphelyzete a „képzeld el"-szituáció. Ha most megnézzük Székely László színpadterveit a szolnoki* Három *nővérhez, nem látunk mást, csak székeket, melyek teret teremtenek és mozgási lehetőséget a színészeknek. Mindjárt bele tudjuk képzelni az egész színházi előadást. Székely érezhette azt, hogy minél kevesebb tárgyat helyez el a térben, annál jobban meg tudja mozgatni a néző fantáziáját. Ha nem kínál neki mindent tálcán, nem engedi elidőzni, mélázni a részleteken, hanem figyelmét a színész-re, a játékra kényszeríti összpontosítani. A. terven a néző képzeletére bízza, hogy benépesítse a színpadát. Márpedig a néző aktivizálásának ez a foka megint csak jellemző a konceptre. Előttünk egy művészi javaslat (a színpad), mely a mű (a színházi előadás) lényegét képezi, s a továbbiakban közömbös, hogy ezt a javaslatot ki hajtja végre. A szín-házi előadás-e vagy a kiállításnéző. De említhetnék egy másik igen jó példát is. Csányi Árpád színpadtervét Vampilov: A* múlt nyáron történt *című darabjához. A színpadot itt-ott emeletekkel több játéktérre osztja. Egyébként egészen puritán a díszlet, megint csak lehetőséget adva elsősorban a színészek mozgásának, de a nézőnek is, fantáziája megmozgatásához.*

– Ezek szerint a terveknek is a színészekhez, a színházhoz kell alkalmazkodniuk ?

*– Igen, azt mondják, a színházi díszlet- és jelmeztervezés alkalmazott művészet, és mint ilyen, mégiscsak jogosult a kiállításra. Különösen, ha meggondoljuk, hogyan is készül egy jó terv. Szerintem úgy, hogy a tervező elképzeli a darab olvasása után a teret, azt megtervezi, s a színházi próbák közben módosítja a színpadi mozgások érdekében. Ugyanitt, a próbákon lá ja, hogy milyen és hogyan mozog a színész, ennek alapján tervezi rá a ruhát, mellyel természetesen nemcsak alkalmazkodnia kell a színészhez, hanem a szerep meg formálásához saját teremtő művészetével járul hozzá. Így a színházi munka együtteséből ki-szakított egyetlen jó terv képet adhat az egész előadásról, melynek, ő is egyik egyedi, művészi meghatározója. Tehát még inkább jó, ha látjuk kiállításon is ezeket a műveket, melyek önmagukban egyesítik a színpadi jelenséget, az előadás koncepcióját és a tervező művészetét.*

**FÖLDES ANNA**

## „Alakított"" drámák évada

Oly bölcs tapintattal búcsúzik az évadtól Hermann István a SZÍNHÁZ 1975/8. számában, mint nagybetegtől szokás: örömmel nyugtázza a biztató jeleket, s bár a letagadhatatlan tünetek előtt nem hunyja be a szemét, gondosan kerüli a diagnózist. Már az összefoglaló műfajának megválasztásában is kiváló diplomata. Az ilyenkor szokásos évad végi mérleg sablonjairól és kikerülhetetlen tanulságairól lemondva - „búcsúztatóra" vállalkozik. Kendőlobogtatással pedig nem lehet vitatkozni, még akkor sem, ha az ötletdramaturgia kölcsönláncára felhúzott, alkalmi elemző tanulmány néhány gondolata hangos helyeslésre, más észrevételei viszont ellenvélemény kifejtésére csábítanának. Mégis úgy érzem, hogy a két évad között érdemes lenne folytat-ni a Hermann cikkében megkezdett dramaturgiai hangos gondolkodást, érdemes lenne az egyes művek kritikáját kitágítva megfogalmazni azt is, ami a műelemzések sorozatából sajnálatosan kimaradt. Hogy mivel és miért maradt adós - ezúttal: az új magyar drámák tekintetében - az évad.

Szükségesnek, sőt elkerülhetetlennek érzem a vitát még akkor is, ha pontosan tudom, hogy a szezon - nem drámatörténeti egység. Az irodalom-, de még a színháztörténet sem években, évadokban számol, és naivitás lenne esztendőnként számon kérni a színházaktól a világszínházi repertoár szélesítését, a szerzőktől az esedékes remekművet. (Még ha akadna is Lope de Vega termékenységével rendelkező hazai drámaíró, vajon hány indulatos cikkel próbálnánk kordában tartani, saját legjobb szintjének normaként való alkalmazására serkenteni, jogos esztétikai követelményekkel mérsékelni fékezhetetlen drámatermelő szenvedélyét... De egyelőre nincs is Lope de Vegánk, a magyar színházak őszinte bánatára.) Igazságtalan dolog lenne Örkény fejére olvasni, miért nem folytatta a *Tőtékkal* megkezdett sort, miért nem lépett máris tovább a *Vérrokonok* törte új dramaturgiai úton. És miért nem született a *Vendégséget* túlszárnyaló vagy azzal egyen-értékű, maradandó új Páskándi-dráma ?

Hiszen már a kérdésfeltevés is jogosulatlan: az írói pálya nyilvánvalóan organikusabb annál, mint ahogy ez a színpadi műsorellátás szempontjai szerint kívánatos lenne, és egyébként sem tudjuk, hogy vajon a kötetből ismert, kiváló *Rejtek-hely* előadása nem hozná-e meg az írónak újra az esztendőkkel ezelőtt még váratlan, ám kirobbanó sikert.

A kritikus önmagával, írásban is megfogalmazott hiányérzetével kerül szem-be, amikor arról szól, hogy sajnos az idén nem tapsolhattunk sem Csurka István-nak, sem Hubay Miklósnak. Hiszen maga is sejti, hány tényező szerencsés, pontosabban szerencsétlen összjátéka kell ahhoz, hogy egy drámai szándék - ötlet, gondolat vagy kézirat - elvetéljen. Mindenesetre lényegesen kevesebb, mint az ellenkezőjéhez: a színpadra kerülő művek ihletéhez és előadásához. S bár a hírlapi nyilvánosság nem alkalmas a segítő és gátló körülmények számbavételére, mégis, arra kell ösztönöznünk minden illetékest, hogy a maga portáján söpörve mérlegre tegye: megtett-e, megtettünk-e mindent azért, hogy a nehezen születő drámai folyamatosság megizmosodjék ? Hogy az elkészült és színpadra érdemes művek időben színpadra kerüljenek ... Mert ha igaz is, amit Illyés Gyula mondott annak idején a kéziratban levő *Befejezetlen* mondatról a Nyugatban, hogy vannak remekművek, amelyek értékéből mit sem von le az, hogy évszázadokig csak egy példány volt belőlük, a ma született és színpadra váró alkotások túlnyomó többsége valószínűleg nemigen állná ki az időnek ezt a nehéz próbáját. És szín-művek esetében még a nyomtatott szöveg is csak a színházi alkotómunka egy fázisáról tudósít. Jó néhány olyan dráma született és születik évről évre, amelynek éppen azért kell vagy kellene előadásra kerülnie, hogy szerzője megfelelő színpadi gyakorlat birtokában előbb-utóbb valóban maradandót alkothasson a színház és a kortársi közönség számára. Természetesen ez a megállapítás koránt-sem jelenti azt, mintha az elsődrámás Vekerdy Tamás vagy Sárospataky István kizárólag pedagógiai szempontból érdemelnének színpadot: bíznunk kell abban, hogy van a közönségnek egy olyan, igaz, nem túl széles rétege, amely kíváncsian és szomjasan várja a korkérdésekre adott kortársi válaszokat, és még akkor is odafigyel, ha mutál a drámaíró hang-ja. Hogy az együtteseknek is szükségük van a kortársi drámák színpadra vitelének kollektív erőpróbájára. Hogy a pályakezdő drámaírók mutáló hangon elmondott igazságaikkal is valamilyen fontos, nemzedéki-kortársi üzenet letéteményesei.

**Palotai Boris novellájából „alakított" drámája** a Katona József Színházban **(Téri Sándor és Vörös Eszter)**

Hermann István tanulmányában értő szeretettel szól az idén színpadra került új drámákról nem egyről túlságos el-nézéssel is -, de végső soron megkerüli az évad átfogó értékelését. S hogy ne essünk ugyanebbe a hibába, megkockáztatjuk hiányérzetünk megfogalmazását is. Elkerülve a felhatalmazás nélkül valóban indokolatlan többes számot: én magam azt hiányoltam az összefoglalásban, hogy nem mondta ki, amit pedig a szakmai közvélemény is tudva tud, hogy az elmúlt évad drámatermése szegényesebb és súlytalanabb volt az előzőknél. És hogy az összkép szürkeségéért nem egyforma felelősség terheli a színházakat. Anélkül, hogy műhelyekre bontva elemeznénk a spektrumot - gondolom, akad, aki megteszi helyettem -, megemlítem, hogy a pécsiek drámateremtő példáját Pesten sem minden színház követte. A lehetőségek és az eredmények disszonanciája a legfeltűnőbb talán a két színpaddal és az ország egyik legerősebb társulatával rendelkező Madách Színház esetében, amely Karinthy Ferenc Veszprémben már bemutatott, sajnálatosan súlytalan, bizonytalan szerkezetű drámájának színpadi felmelegítésével vélte kipipálni az új magyar dráma bemutatásának penzumát. Nem sokkal vigasztalóbb a nemzeti színházi mérleg sem. Igaz, hogy a *VII. Gergely* felújítása színháztörténeti szempontból jogos, színpadi rehabilitációnak számít, és a színházna[k] a magyar dráma iránti adósságából is törleszt valamit, de drámateremtő premiernek mégsem nevezhető. S bár a Katonában „új" szerzőket is avatott a színház, azonban néhány hónapos távlatban már igazán kimondható a nyit titok, hogy tudniillik sem Kopányi *György,* sem Palotai Boris műve nem érte el a „nemzeti színházi" rangot. (Van-e ilyen színpadi státus vagy jelző egyáltalán? Ha kikopott volna, harcolnunk kell érte, hogy újra gyökeret eresszen: nemzeti színházi mérce mindenképpen magasabb vagy legalábbis más, mint mit ál alánosságban még alkalmazhatunk...) Kopányi György művé-ben sajnos a roskatag drámai szerkezet nem bírta el sem a gondolat, sem a középpontba állított és sok vonásában izgalmas főalak terhét, a realista-naturalista előadás pedig szembekerült a történet hitelét egyet ül elfogadtató absztrakcióval. Palotai Boris novellákban elra[g]adó kisrealizmusa még annyira sem tudta betölteni a színpadot. Nemcsak a drámai jellemek és drámai helyzetek hiányoztak, de hiányzott drámai gondolat is, és ezt sem a mindennapokat idéző párbeszédekkel, sem a gondosan kihegyezett, életszerű reflexiókkal nem sikerült pótolni.

A. Vígszínházon belüli munkamegosz-

tás immáron hagyományosan érvényesült: a szélesebb közönségsikert ígérő, új magyar dokumentummusical a nagyszínházban, a bizarr komédiakísérlet a Pestiben kapott színpadot. És ez rendjén is volna így. Különösen akkor, ha az említett két bemutató csak *példa* lenne, és nem a két színházban bemutatott magyar darabok teljes listája. Hiányérzetemet azonban ez esetben csak határozatlanul merem megfogalmazni, hiszen a Pesti Színház több esztendős magyar drámai repertoárjának, a saját szerzőgárda megteremtésére tett eredményes erőfeszítéseinek ismeretében itt van a legtöbb okunk a kritikai elégedetlenség mérséklésére és a legtöbb objektív alapunk a felfokozott várakozásra.

Mindebből úgy tűnik, mintha az el-múlt évad magyar bemutatóinak számával vagy a szerzők névsorával lennék elégedetlen. Sietek előrebocsátani: nem erről vagy nem elsősorban erről van szó. Hiszen van olyan színházunk - a Pécsi Nemzeti Színház -, ahol a szerzők névsora élő klasszikustól pályakezdő fiatalig ível, másutt pedig drámai szerzőként debütált a kritikus, a novellista, a szociográfus is; és rendületlenül folytatja színpadi munkásságát a költő és az újságíró. Talán nem is az új nevek és a régi szerzők, hanem a kortársi problémák hiányoznak a színpadról. Vagy ha jelen vannak is, ritkán láttunk olyan magyar drámát, amely aktuális mondanivalójával igazi katarzisélményt váltott volna ki a kortársi nézőkből.

Páskándi Gézának a József Attila Színházban bemutatott drámája az első felvonásban még a korkérdések nagy drámájának, komédiájának ígérkezik, de azután kisiklik a gondolatok vonata, pontosabban kocsija, még mielőtt „rabjaival" célba ért volna. Sánta Ferenc *Húsz órája* a legsúlyosabb a harmincadik évforduló tiszteletére bemutatott művek közül, még ma is benne feszül az itt és most égető társadalmi kérdések igazsága, csak éppen nem igazi dráma.

Úgy tűnik, mintha az utóbbi hónapokban a színházvezetők tudatosan keresték, kutatták volna a nézőtéren ülőket létükben érintő kérdések drámáit, de eredménytelen erőfeszítések sora után, végül is kompromisszumot kötöttek. Hol a korkérdésekről mondtak le, hol a drámáról. S mivel a kettő, színpadi hatékonyság dolgában szorosan összetartozik: gyakorta együtt sikkadt el a színpadon ez is, az is. Igaz, László-Bencsik Sándornál izzóbb és hitelesebb szenvedéllyel kevesen szóltak bele a közelmúltban a társadalom sorsdöntő kérdéseibe, csakhogy az adaptáció során a szerző éppen műve lényegét adta fel. A. színpadi műfaj, sőt helyenként a népszínmű műfaji konvencióért, a musicalek divatsikeréért, a jelenetek keresett kerekségéért - a társadalmi körkép hitelességét. A konvenciók szolgálatában - a felfedező bátorságot. Az eredeti mű eszméltető igazságát a színpadon mindössze a zárókép idézi.

Nem szólnék minderről hónapokkal a bemutatót követő viták után, évad végi mérlegkészítés ürügyén, ha nem kísértene *az* a gondolat, hogy *az* egyes kudarcok és csalódások mögött meg kell keresnünk az évad magyar bemutatói nyomán támadt általános hiányérzet forrását. Es rögtön azzal folytatnám, hogy én magam a csalódások *egyik,* de valószínűleg nagyon lényeges forrását az alakítás útján született, másodlagos forrásokból színpadra szerkesztett „pótdrámák" eluralkodásában látom.

A magyar - és talán nemcsak a magyar - színházi műsor egyik legfeltűnőbb vonása napjainkban, hogy a másodlagos drámai források sokkal bővebben buzognak, mint az elsődlegesek. Talán még azt is megkockáztatnám, hogy a kortársi repertoárban túlsúlyra jutottak, túlsúlyra vergődtek a drámai átdolgozások, az adaptációk. A pejoratív szóhasználat, gondolom, jelzi, hogy az átdolgozások üdvözítő voltával kapcsolatban elég erősek a kételyeim. Nem azért, mintha abszolutizálni akarnám az eredeti dráma kizárólagosságát. Németh László egy tanulmányában szólt arról, hogy a könyvben két kemény fedél összetart olyan gondolatokat is, amelyek a színpadon szétesnének. De ugyanitt kiegészíti a maga érvelését, mondván, hogy a drámai és az epikus gondolat nem feltétlenül és nem mindenkor jelentkezik ilyen kibékíthetetlen ellentétben. A színházi gyakorlat valóban azt bizonyítja, hogy epikai művekből is születhetnek kiváló drámák. Örkény Istvánra csak azért nem hivatkoznék ennek igazolására - akinek pedig az egyetlen *Vérrokonokon* kívül minden jelentős színpadi alkotása elsődlegesen epikus, kisregény- vagy novellaformában jelent meg -, mert ő egészen sajátos úton közeledett a drámához, és kisregényeiben általában körüljárta azokat a problémákat, amelyeket azután a lényegre redukálva drámává fogalmazott. De más színpadi példák is bizonyítják, hogy a lehetetlent kísértve, regényből is születhet ki-váló színpadi mű. Szélsőséges példa igazolja, hogy még családregényből is lehet jó drámát írni: gondolok itt Fejes Endre *Bozsdatemetőjére.* Ez azonban, véleményem szerint, nem szabály, inkább kivétel! Természetesen minden regény cselekménye színpadra tömöríthető. De az eredmény - és ennek jó néhány példáját láttuk - rendszerint nem dráma, hanem párbeszédes, mozgalmas színpadi képregény, amelynek népművelő, ismeretterjesztő funkciója is csak abban az esetben bizonyítható, ha a néző valóban kézbe veszi premier után - az eredeti alkotást.

A másodlagos drámai források köre újabban egyre tágul. Ma már a film, a rádió és az esszé is a drámai műfajgondok orvosságai között szerepel. Amikor Jancsó Miklós színpadra alkalmazta a *Fényes szeleket:* élvezetes, kiváló előadást sikerült teremtenie, de a forgatókönyvből mégsem lett dráma. A rádiódrámákból színpadra írt alkotások talán azért sikerültek többnyire jobban, mert a rádió-dráma már önmagában is a drámai műfaj normái szerint született.

Az elmúlt évadban bemutatott új magyar darabok listája valósággal csábít a frissen felhasznált másodlagos drámai források leltárba vételére. És már a legelső pillantásra meggyőzően dokumentálja, hogy szerzőink és rendezőink egyre fáradhatatlanabbak az adaptációra alkalmas - vagy alkalmasnak vélt másodlagos drámai források felkutatásában. Íme, néhány szemléletes példa:

*A regényadaptációval* kapcsolatban már kifejtettem aggályaimat. Sánta Ferenc *Húsz* órájának előadását látva mégis meg-lepett, hogy a színpadi változat ilyen soká váratott magára. Nem a vállalkozást bírálnám ezúttal, hanem a megoldást. Mert az epikus megközelítésmód sajnálatosan fékezi le a regény legdrámaibb mozzanatait is.

*Novellaadaptációról* nem szól a fáma, és a novellák ihletése nem is olyan egyértelmű, mint a regényeké. Ennek ellenére, úgy érzem, hogy Palotai Boris és Karinthy Ferenc idén bemutatott darabjait elsősorban a novellista erények mentették meg a kudarctól.

*Szociográfia* alighanem először került színpadra a Thália Színházban. A vállalkozás már önmagában műfaji ellentmondásnak tűnik. Egy - az irodalom és a tudomány metszőpontján született - történeti-analitikus műfaj, amely csak a felismert általános érvényű igazságok illusztrálására folyamodik az egyszeri,

egyéni sorsok közlésére, és a tapasztalt konkrétumok nyomán jut el a társadalmi érvényű általánosításhoz, nagyon is nehezen egyeztethető össze a szenvedélyek és jellemek összecsapását követelő dráma ábrázolásbeli igényeivel. Hasonlóan reménytelen színpadi vállalkozásnak csak az esszé színpadi adaptációját érzem, amire pedig ugyancsak történt már kísérlet.

*A közismert klasszikusok korszerűsítése,* műfaji áthangolása járt és járható út, világszínházi jelenség. Nem véletlenül és nem hagyomány nélkül alakult ki a drámairodalomnak ez az ágazata. Ha nem Shakespeare-ig nyúlunk vissza, csak Brechtig, aki a *Coriolanust,* Dürrenmattig, aki Strindberget, *vagy* Millerig, aki Ibsent teremtette újjá, akkor is nyilvánvaló, hogy a modern dráma egy izgalmas lehetőségéről van szó. Sütő András Kleist-adaptációja, az *Egy lócsiszár virágvasárnap-ja* újra bebizonyította, hogy a másodlagos drámai források értéke és érvénye azon is múlik, hogy milyen drámateremtő erővel merítenek belőle. Az idei klasszikus-adaptációk azonban nem tartoznak a legsikerültebbek közé. Görgey Gábor mintha elhallgattatta volna magában a költőt, amikor a *Csongor és Tündét* musicallé hígította. Járható úton indult el, de nem a múzsák szavára hallgatott, hanem siker istenasszonyát ostromolta, kevés sikerrel. Gyurkó László *Kőműves Kelemennéje,* ha *úgy* tetszik - népballada-adaptáció. Ez a gondolatilag izgalmas és igényes drámai vállalkozás, már-már teljes értékű, eredeti művet ígért, azonban éppen a hősnő nagy próbatételének küszöbén darabokra törik a dráma íve, s végül is, az író adósunk marad a drámateremtéssel.

Az *a dokumentummontázs,* amellyel a Vígszínház ünnepelte a felszabadulás 30. évfordulóját, *a Harmincéves vagyok,* egyszerre reprezentálta a műfaj lehetőségeit és nehézségeit. Kedvező kritikai visszhangja elsősorban a legsikerültebb jelenetek értékére támaszkodott.

*Képzőművészeti ihletésből született az* évad legkülönösebb és legeredetibb drámája a Bábszínházban. Schaár Erzsébet *Székek* című kompozíciója - Szilágyi Dezső adaptációja - tartalmában megrendítő, formájában magával ragadó, teljes értékű *vizuális dráma.* Hősei, a székek, minden különösebb antropomorfizáció nélkül, báblétükben közvetlenül élik át a modern ember sorsát és tragédiáját. A mű képzőművészeti és koreográfiai szintje alatt maradó kísérőszöveg inkább csak verbális kiegészítés, az alkotók kínálta mankó a néző számára. Meggyőződésem, hogy ez a dráma - mert *tárgy-dráma* született a Bábszínház parányi színpadán - a műsor igényesebb közönsége körében szöveg nélkül is megállt volna a lábán.

**Jelenet Karinthy Ferenc Hetvenes évek című darabjából (Madách Színház)** (Ikládv László felvételei)

Eddig a lista. És az igazság az, hogy mindezt drámairodalmunk műfaji változatosságának bizonyítására is elmondhattuk volna - talán nem is minden alap nélkül. De csak akkor, ha a drámairodalmunk mellékhajtásairól, az évad sajátos színpadi különlegességeiről értekeztünk volna. És akkor élvezetes, érdekes lenne ez a seregszemle. Am szegényesnek, furcsának, aggasztónak tűnik máris, ha a műsor gerincét, lényegét, szinte azt is mondhatnánk, teljességét kell hogy tükrözze. (Tisztelet az évad rangját megóvó, a maradandóság ígéretét hordozó *kivételeknek,* mindenekelőtt Illyés Gyula drámájának) De *az* igazság az, hogy *a* másodlagos drámai forrásokból született alkotások az idén szinte elszívták a levegőt az eredeti drámai művek elől. Ezért érzem lényegesnek, hogy a két évad között újra szóvá tegyük, hogy a másodlagos drámai források működtetése, kiaknázása esetenként hasznos, műsorpolitikai szempontból is helyeselhető vállalkozás, ám az új magyar dráma problémájának csak ideiglenes, átmeneti „megoldása", a vál ság leplezésének törékeny eszköze lehet. Pillanatnyi műsorgondok orvoslására elfogadható, de mégsem hiszem, hogy valóban előreviszi, hogy *ez viszi* előre a magyar dráma ügyét.

Nem hiszem, még akkor sem, ha tudom, hogy a drámateremtésnek ez a mellékútja gyakran eredményesen szolgálja a klasszikusok és a kevesek által olvasott irodalmi alkotások népszerűsítését. És elfogadom, hogy az adaptáció révén a szerzők egy része is közelebb kerülhet a színházhoz, szerencsés esetben drámaírává is érhet, Elképzelhető, hogy ha Várkonyi Zoltán és Örkény együttműködése nem hozott volna olyan eredményeket és sikereket, mint amilyennel a Pesti Színház joggal büszkélkedik, nem születik meg a *Vérrokonok* sem. Es ugyanígy más szerzőkkel is megeshet, hogy az útjuk a színpadról a drámai műhelybe vezet. És meglehet, hogy a cél közelében - jelentős drámai művek születése után -- más fénytörésben látjuk majd az útnak az elmúlt évadban bejárt szakaszát is. De jelenleg, a bemutatott új magyar színpadi alkotások és adaptációk ismeretében, úgy érzem, ha évad végi mérleget vonunk, még tapintatból sem hallgathatunk a problémákról. Az őszinteségre az új magyar dráma ügyéért érzett felelősség kötelez.

# arcok és maszkok

SZÁRAZ GYÖRGY

## Majczen Máriára emlékezve

Főiskolai vizsgaelőadást néztem nemrég az Ódry Színpadon, Borisz Vasziljev művét: *A hajnalok itt csendesek.* Ritát, a zárkózott, komoly katonalányt vörös hajú, nyúlánk főiskolás játszotta, a szavakat kicsit túlcsiszolva-gömbölyítve, de szépen, tehetségesen. Haragudtam rá. És magamra is: miért kellett megnéznem ezt az előadást? Rita szerepe két évvel előbb, Veszprémben Majczen Marié volt. Díszlet, rendezés ugyanaz itt és amott. A mondatok, beállítások, színpadi mozgás: mind-mind Marit idézték. És túl friss volt még bennem a farkasréti bú-csúztatás.

Őt is az Ódry Színpadon láttam először, vizsgaelőadáson. *A Három nővér* Olgája volt. Tónusok nélkül játszott, és hagyta eluralkodni magán a szerep érzelmességét. Aztán egyszer csak, még könnytől maszatosan, azt mondta: „Dada, adj neki pirogot. Menj, Ferapont, majd kapsz pirogot." Aztán újra elmerült a könnyek árjában. De ez: „az" a hang volt. Az a nem szép, nem csúnya, kicsit érdes hang, amit ma is oly könnyű felidézni. Ha felütöm a Gorkij-kötetet, a *Kispolgárok* Tatjánája ezen a hangon szól hozzám a lapokról. És amíg élek, ezen a hangon visszhangzik bennem Németh László egyik legszebb színpadi mondata: „Annak, akinek dolgozni kell, a keze öregszik meg utoljára."

Amióta meghalt, nem hagy békén a gondolat: írnom kell róla. Miért?

Elsőnek ment el azok közül, akik megajándékoztak azzal, hogy életet adtak az írott szavaimnak. De nemcsak ezért. Barátok se voltunk, és többször láttam színpadon, mint ahányszor beszélgettünk. Gratuláltam neki sokszor és mindig szívből. De csak úgy. Ahogy szokás. Jó voltál... Nagyszerűen csináltad . . . A szavak nem sokat érnek, hisz ugyanezt mondjuk udvariasságból is. Ennyi annak is kijár, akit igazából gyengécskének tartunk. De mi mást mondhattam volna? Az élményt nem lehet lelkendezéssel meghálálni.

Másoknak dicsértem. Jó színésznő, sokrétű, sokszínű, tehetséges... Csak azt nem mondtam soha, amit igazán gondoltam. Gyilkos pálya ez, csak ártottam volna neki. Most már kimondhatom, talán még haragot se szítok. Nem *jó* színésznőnek tartottam, hanem nagy színésznőnek. A legjobbak közül valónak.

Milyen is volt? Szép?

Aki ismerte, tudja: a kérdés valahogy nem helyénvaló. A szeme nagy, nyílt, értelmes. A szája határozott, szép vonalú. Az orra? Aki látta, talán elmosolyodik, mégis azt kell mondanom: szép. Egyenes, tiszta vonalú, mint minden az arcán. Mi volt a varázsa ennek az arcnak? Talán a furcsa ellentmondás: nagy szem, nagy száj, erős pofacsontok, minden részlet nagy vagy erős - s az egész mégsem durva lesz tőle, csak rendkívül határozott és kemény. De nem lelketlenül kemény. Johanna-arc. Vagy García Lorca asszonyainak arca.

Közös barátunk mondta egyszer: a *Bernarda Alba háza* valamennyi szerepét eljátszhatná. Aki ismerte, lapozza fel a Lorca-kötetet. Igaz. Valamennyit eljátszhatta volna. Mind a kilencet, a nyolcvanéves Maria Josefától a húsz-éves Adeláig.

A főiskola után azonnal vidékre ment. Tizenhárom évet töltött ugyanannál a színháznál. Az egész művészi pályáját. Filmen, képernyőn alig láttuk. Nem hívták? Vagy ő nem akarta? Nem tudom. De hiszem, hogy rajta múlott. Védte magát.

Most, hogy e cikk írásába fogtam, kértem a férjét: szedjük össze hozzá a képanyagot. Ami előkerült: két gyűrött boríték, benne néhány fénykép, egy-két műsorfüzet, lapkivágás. A képeken látszik: a színházi titkárságon nyomták a markába, csak úgy, kéretlenül. Egyetlen felvétel *a* Kispolgárokból, egy *A helység kalapácsából. A* Hamletből, Phaedrából, *a* Győzelemből: semmi.

Túl szerény volt, hiúság és becsvágy nélküli?

Hiú volt. De nem „úgy". Es büszke volt, és nagyon-nagyon becsvágyó. Csak-hogy szemérembe ágyazott, önemésztő becsvágy volt az övé, kínzóbb minden feltűnési viszketegnél. A gőgös csoda-várók fajtájába tartozott, elvárta, hogy elébe menjenek. Nem tehetett a természete ellen. Nem volt „ügyeletes zseni", sem a főiskolán, sem később. Iskolatársaktól tudom: kezdetben nem nagyon bíztak benne: tehetséges, tehetséges, de... Szerették, de egy kicsit féltek is tőle. Tudott távolságot tartani. Nem a modorával, magatartásával: a lényével. Nem volt „művésznő". Nem voltak harsány színei. És szerepei értékét sem az öltözések számán mérte.

Pár évvel a vizsgaelőadás után láttam viszont egy feszesre húzott, kitűnő Phaedra-előadásban. Nem sokat változott. Csak egyszerűbb lett. Csak mélyebb. Csak éppen természetes volt, hogy

Vasziljev: A hajnalok itt csendesek, a veszprémi színházban, Rita szerepében Majczen Mária

Ő: Oinone, a dajka. És még valami: annyit hozott a színpadra, amennyit kel-lett. Nem többet és nem kevesebbet. Pontosan működött az arányérzéke: tudta a színpad méreteit, a szerep méreteit. Oinone volt, nem több és nem kevesebb. Mindig úgy és annyira volt jelen, ahogyan és amennyire kellett. Tudott csapatban játszani.

Aztán *Az ifjúság édes madarában* láttam, a szenátorlány szerepében. Tizen-nyolc éves volt, hosszú, szőke hajjal: beteg, szép, vergődő áldozat. És még ugyanabban az évadban *a Kaviár és lencse* klozettosnője: csámpás volt, közönséges és csúf, mint a böjti boszorkány. És látszott: imádja a szerepet.

Karakterszínész?

Folyton összekeverjük az epizodistával. Holott: minden szerep karakterszerep. Hamlet is az, a sírásó is. Goethe mondta: aki a szerep értelme és karaktere szerint nem tud sokféle alakká változni, nem érdemli meg a színész nevet. És utálom ezt a szót: „figura". Az igazi színész embert teremt, nem figurát. Ismerjük mind a színpadi csodát: az ige testté válásának csodáját. De azt hiszem, valójában csak a drámaíró tudja, milyen nagy dolog ez. Az írott szó - ezt is Goethe mondja - csak tompa visszhangja a gondolatnak: a színész röpít vissza az izzáshoz, amelyben a szó megszületett.

1971-1972 Majczen Mari évadja volt. *A Különc* Orczyné szerepében, Latinovits partnereként úgy tudott háttér maradni, úgy tudta segíteni, aláhúzni egy hatalmas férfialakítás minden nagyszerű szépségét, hogy közben egyenrangú volt és alázatos, szép, szerelmes és meg-ható. És pontosan annyi helyet foglalt cl, tartott meg a színpadon, amennyi kellett, hogy a másik szerep ne váljék egyetlen nagyáriává. Egyszerre vizsgázott megjelenítő erőből, mértéktartásból, önérzetből és színészi alázatból. Azt hiszem, itt éreztem először: készen van a röpülésre.

Rögtön utána egy kurta szerep: a *Győzelem* öreg Ácsnéja. Á megírt alak röstellem kimondani -- kicsit „csinált", nem is egészen hálás feladatot kínál, hisz inkább csak szimbolikus jelentőségű: azért kell, hogy paraszti anyaölbe térhessen a haldokló Sántha tanár. Mari itt csodát tett: valóban embert terem-tett, szinte a maga erejéből. Ahogy betolta a nyikorgó tragacsot a színre, ahogy a cipőjét levetette, s fűzőjénél fogva a talicska szarvára akasztotta, ahogy

Majczen Mária mint Tatjána a veszprémi Kispolgárokban

üldögélt, fájós lábát nyomkodva, öregasszonyos, fáradt magafeledkezéssel tárva szét combjait: egyszerre volt gusztustalan és szívet szorító. Nagyanyámra ismertem a kínos-komótos mozdulatokban; orromban éreztem a lyukas bögréből öntözött földű parasztszoba, az udvaron kotlában fövő moslék szagát és számban a cserépfazékból kenyérre kent szilvalekvár ízét... Honnan tudta? Emlék? Megfigyelés? Bizonyára. De a színész tudja, hogy ez, csak ez: menynyire kevés. Csak üzemanyag az alkotó képzelet számára.

Aztán: a nagy alakítás. Amikor a harmónia megbontása nélkül uralkodhatott a színpadon: a szemérmetes Erzsók *A helység* kalapácsából. Játék, játék, játék! Illanó és vaskos, költői és triviális, Viki, a tündér, a klozettosnő, Puck, Mirigy, a boszorkány . . . Minden együtt, és mégis egy: Erzsók, a szemérmetes. Nagyon jó, hogy eljátszhatta ezt a szerepet.

Igen, *az az* évad az övé volt. A hosszú nekifutás után ekkor kapott szárnyra, s innen a röpte már nyílegyenes volt.

Rita, a katonalány. El, mozog, teszi a dolgát, együtt nevet, énekel a társnőivel, de valahogy gépiesen, oda se ügyelve, a megszokás hatalmában. A mosolya csak izomrezdülés, arca, teste: halott arc, halott test. Csak a szeme él. Mindig messzire néz. Nem a térbe: az időbe, az emlékek világába. A halál: happy end, mindent feloldó békesség.

És aztán: Tatjána, *a* Kispolgárokból. Nem tudom, sejtette-e már akkor, hogy nem él soká. Néha úgy tűnt, elejtett mondatokból, kis, keserű megjegyzésekből: igen. Így is, úgy is: ez volt az ő Willy Loman-szerepe. Ahogy görcsösen vágyott Nyíl után, az élet után .. . Ahogy leskelődött, mindig a fiút nézve, nemcsak a szemével, egész testével . És ahogy a remény vesztével, a viszonzatlan szerelem szorításában egyszerre átalakul egyetlen gyűlöletgombóccá .. . Amikor marólúgot iszik, eljátssza, hogy nem tud beszélni. Először azt éreztem: sok ez a marólúg, túl nagyot kortyolt belőle - a színész. Aztán meggyőzött: a méreg itt nemcsak a torokban roncsolt: az embert ette szét.

Rendezői ötlet volt: a Besszemenovház gyermekei a darab végére átveszik a szülők megszokott gesztusait. Ahogyan ő felszívta, magáévá tette ezt az instrukciót: csodálatos volt. A gépies, öntudatlan mozdulat, ahogy a szertartásos étkezés végén a morzsákat lesepri az asztalról . . . *Az anyja* mozdulata, természetesen és hátborzongatóan, csak még szögletesebben, még sutábban, még boldogtalanabbul - hiszen ez egy vénlány mozdulata...

Nem volt „precíz" színész. Nem volt a tökéletességig kifogástalan. Voltak jó és rossz pillanatai. De mindig csinált valamit, amit nem lehet a szövegbe beírni, amit nem lehet csak megrendezni, amit nem lehet előjátszani. De azt is tudta: a színészi alakítás műalkotás. Be kell fejezni. Ki kell tenni a pontot. És ami kész volt, nem cicomázta.

És tudott még valamit. Azt, amit nem lehet megtanulni a főiskolán, amit nem hoz meg a színpadi rutin: hogy nemcsak a színpadi hősnek, a drámának is van hangja. Nem, nem az író hangjáról beszél k. Nem *arról,* ami Bulgakovot megkülönbözteti Millertől. A dráma hangjáról. Vannak darabok, amik mutáló, fiatal hangon szólnak, vannak ér-

ces kürtszavúak, gondonkazengésűek, sápítozók, reszelős hangúak, öregesen nyögdécselők. Ő mindig értette ezt a hangot, és mindig úgy szólalt meg, ahogyan kellett. És hitt a szó erejében. És a mozdulat erejében is: annyira, hogy sohasem pazarolta. És sohasem „hozta a figurát". Teremtette és élte az alakjait. És sohasem volt vele teli a szín-pad; úgy tudott különbözni és önálló lenni, hogy belesimult az együttesbe, a szituációba.

Strindberg azt mondta: ő a jó színészt szereti, a nagy színészt nem: mert a nagy színész nem törődik darabbal, együttessel, művészettel, csak önmagával. Úgy gondolom, Strindberg mégis-csak a nagy színészt szerette. Akit nem szeretett: az a virtuóz.

Tudom, kicsit nevetséges, amit csinálok. Elmúlt alakítások diribdarabjaiból rakosgatom össze egy halott színésznő portréját, s bizonygatom róla, az elismerten jó színésznőről, hogy nagy művész volt. Egy olyan színésznőről, akinek a film- és televízióarchívumok alig egy-egy alakítását őrzik, akit a fővárosi közönség csak egy-egy ritka vendégjáték alkalmából láthatott, s akinek pályafutása során hatóterülete mindössze két dunántúli megyére terjedt. És aki-ről ilyképpen a holnap embere azt is csak becsületszóra hiheti el, hogy jó színésznő volt.

Miért teszem mégis?

Az egyik okot már megmondtam: tartoztam vele. A másik?

Mikor először láttam, Johanna jutott eszembe. Később is, nagyon sokszor. Természetes volt, nyílt, egyszerű, néha ridegen racionális. De sütött belőle a konok elhivatottság tüze, amit oly könnyű összetéveszteni a rajongással. Szóval: Johanna. Es sohasem játszotta. Kevés anekdota kering róla szakmai körök-ben. E kevés között szánalmas sutaságában is szívet szorító: tíz éve, hogy színháza műsorra tűzte a Johannát. A szerepet más kapta, nem érdemtelenül; igazságtalanság nem történt. Ő akkor hosszú haját kurtára nyíratta, és valami Marina Vlady-szerűen toprongyos ruhában, derekán lánccal vonult be a premierközönség közé: íme, nézzétek, itt az igazi, az egyetlen elképzelhető Johanna…

Mondom: sohasem játszotta. És nem játszotta Lorca sötét tüzű nőalakjait, s annyi mást, amit el kellett volna játszania. Az ő vesztesége? A mienk. És ki tehet róla? Segíteni kellett volna? Miben? Miért? Jó szerepeket kapott. Játszott, és nem szorult senkire. Egyenes volt az útja, kisiklások és újrakezdések, meddő évek nélkül. Hát akkor? Ki tehet arról, hogy túl rövid volt a repülés?

Késve vagy épp időben - döntse el ki-ki, ahogy akarja -, de átalakulóban a színház. Egyik jele: a rendező mindinkább előtérbe kerül. Nem szolgája, nem is szürke eminenciása többé a produkciónak, hanem nagyon is látható főszereplője. A közönség számon tartja, rangsorolja. Így van ez jól.

De nem lenne jó, ha a színészsztárok helyét rendezősztárok foglalnák el. Meg kell találni a helyes arányt.

Az új rendezőtehetségek között - s ami nagyobb baj: majmolóik között is - akadnak, akik többre becsülik az alkalmazkodó színészi ügyességet a nyers, nehezebben hajló egyéniségnél. Az alkotás szédületében a maguk képére gyúrnának színészt, darabot; az öntörvényűség iránt nincs érzékük. Olyan átlagot erőltetnek, amelynél nincs helye az egyéniségnek. Az ő ideális színésztípusuk - hiszem, maguk se gondolják végig -: a báb, a figura.

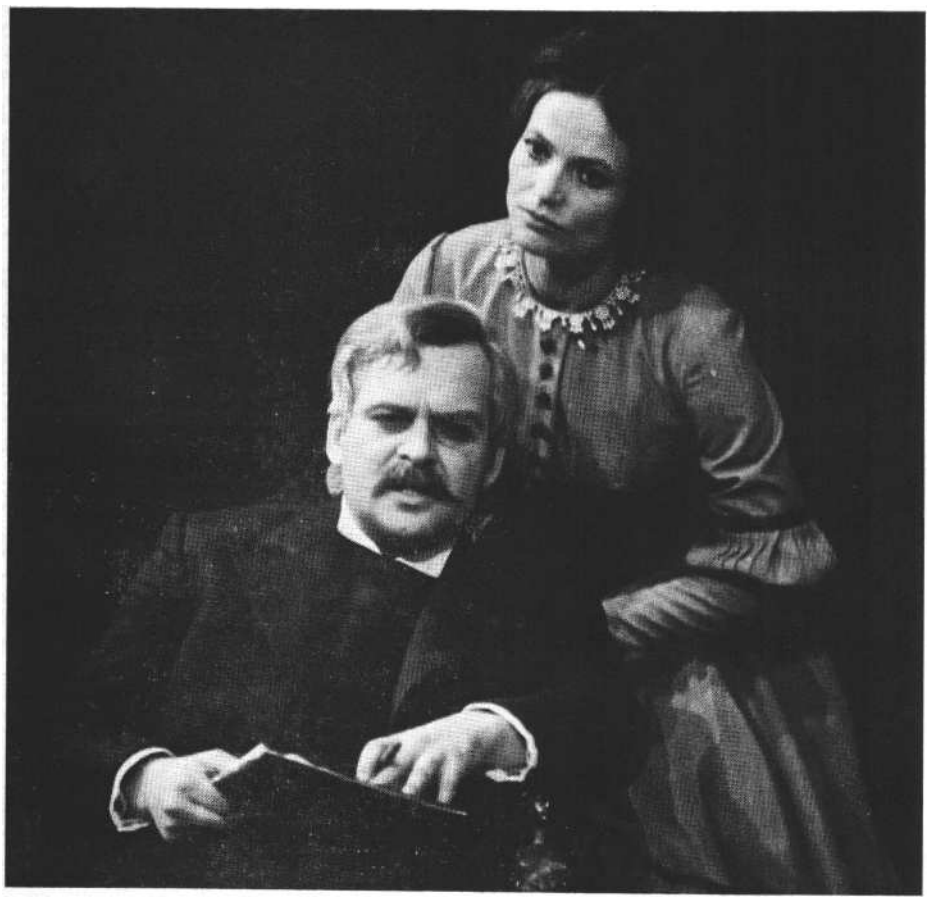
Mi lesz, ha a színésztől elvesszük az alkotás - pontosabban: együtt alkotás - örömét? Vajon miért van, hogy mind több jó színészünk próbálja ki - vagy szeretné kipróbálni - erejét rendezésben is? És hogy a fiatalabbak között is egyre gyakoribb a színész-rendező típus ? Talán kitörési kísérlet? Nem bizonyos. De meglehet.

Igen, a valódi tehetségnek is alkotóeleme az alkalmazkodni tudás; csakhogy ez nem dresszúrahatásra alakul ki, ha-nem belső parancsra, az érési folyamat során. Az igazi csapatjáték pedig nem az egyformaságból születik, hanem a különbözőségek harmóniájából.

A mindenáron való darab- és szerepújraértelmezések pedig megrontják a színész hallását. Nem hallja többé a darab hangját. Valami mást hall helyette. Es ha egy-két év múlva, más rendezővel, újra játssza ugyanazt a szerepet, akkor már süketen játszik, befelé nem figyelve, mechanikusan követve az új instrukciókat.

A film és televízió rendezői - akaratla-

**Majczen Mária Latinovits Zoltánnal Illyés Gyula Különc című drámájának veszprémi előadásában (Iklády László felvételei)**



nul - még nagyobb károkat okoznak. Akaratlanul, mondom, mert amit tesznek, szükségből ered, munkájukban és nem stílusukban gyökerezik. Nincs idejük. Nekik nem a színész teremtő képzelete kell, hanem a képlékenysége. Az idősebb, gyakorlott színésznek könnyebb: adja a rutinját, többet nem is kívánnak tőle. Művészi erejét a színpadra tartogatja. De mit csinál a fiatal színész, akinek függetlenségét, egyéniségét nem védi a rutin páncélja? Átengedi magát, hagyja, hogy tegyen vele a rendező, amit akar. Kárpótlásul kapja, hogy egy-két film- *vagy* tévészereplés után ismertebb, népszerűbb lesz, mint a művészi rangjukat óvó, tehát kevesebbet vállaló idősebbek. De szakmailag menthetetlenül elromlik: idő előtt ellustul, eltompulnak színészi érzékei, elsorvad egyénisége. Es az optikája is eltorzul, képtelen valódi értékrendet állítani. A rutint megszerzi, de művészi egyénisége kiforratlan marad.

Tudom, a film, a tévé rendezőitől nem kívánhatjuk, hogy műfajuk ellen, színházi módszerekkel dolgozzanak.

Itt csak a színház segíthet. A színházi rendező. Unos-untalan mondogatjuk: a színház - műhely. Legyen hát az valóban. Ne csak daraboké, hanem a fiatal tehetségeké is. Ne legyen írócentrikus, színészcentrikus, rendezőcentrikus, hanem egyszerűen: színházcentrikus. A rendezők pedig tudják, hogy nemcsak rendezők, hanem az új színésznemzedék nevelői is. És nemcsak pusztán didaktikai értelemben.

Szeretném, ha jobban vigyáznánk rájuk. A lányokra és fiúkra, akik évről évre az Odry Színpad deszkáira lépnek, hogy vizsgát tegyenek. A vöröshajú lányra, aki olyan szépen játszotta Rita szerepét, hogy haragudnom kellett, amiért hangja rákopírozódott emlékezetemben Majczen Mari hangjára.

Marira emlékezve, de rájuk gondolva írtam mindezt, és most nekik mondom: Majczen Mária nem művésznő volt. Művész. Tisztelte a mások tehetségét, de tisztelte és tiszteletben tartatta a magáét is.

Hogy is mondta Csehov Olgája azon a tizennégy év előtti vizsgaelőadáson: „A katonazene oly vidáman pattog, és úgy szeretnék élni! Jaj, istenem! Az idő elmúlik, elmegyünk, örökre elfelejtenek bennünket. Elfelejtik arcunkat, hangunkat és azt is, hogy hányan voltunk test-vérek; de a mi szenvedésünk örömre változik azokban, akik utánunk következnek ..."

**Az** ifjú **pap (Paudits Béla)** Szentendrén (MTI **fotó -** Keleti Éva felv.)

**CSERJE ZSUZSA**

## Paudits Béla és az irónia

### Egy epizódfigura a La Mancha lovagjában

*A La Mancha lovagja* szentendrei színpadán hirtelen előtérbe kerül egy fiatalember. Szerényen kiválik a statiszták közül: a darabbeli Cervantes őt szemelte ki a börtönlakók népes táborából, hogy a fiatal papot alakítsa. Először azt a jelenetet játsszák el, melyben a lovagnak fel-csapó főúr otthon maradt családját ismerjük meg, akikhez éppen megérkezik a pap. *A* fiatalember csibészesen feltesz a fejére egy kis tarfejű parókát, mely csak körbekörbe enged láttatni némi hajat. Pillanatok alatt igazi kisbarátként áll előttünk, imára kulcsolt kézzel, álszent arccal, két oldalán az otthon maradt nagy-néni és az eladandó lány. Mindkettőjük panaszát áhítatos arccal végighallgatja, a nők dalra fakadnak, ő ritmusra fordul az egyik nő felé, majd ritmusra fordul a másik nő felé. *A* játék közben egyszer könnyedén megigazítja fején a parókát. S miközben összekulcsolt kézzel, áhítatosan énekel, szemét égnek emelve, mint a szentképeken a papok, szemében enyhe, de észrevehető halvány ironikus mosoly bujkál. Az az irónia, ami hiányzik ebből az elég patetikus-érzelmes előadásból. Mi is ez a mosoly? Talán kedves cinkosság a játékkal, talán a közönséggel, hogy „íme lássátok ezt a történetet, melyben eljátszom egy fiatalembert a börtönben, aki így játssza el a kispapot, hogy meghatódjatok és mosolyogjatok".

A jelenet végén, mielőtt távozik, ismét megigazítja a fején a hajimitációt, hetykeséggel félrecsapja, mint egy sapkát. Ezzel a mozdulattal már az első jelenetben érzékelteti azt a kettősséget, mely saját személyét elválasztja a börtönbeli fiatalembertől s az ifjú paptól is. Másodszor akkor látjuk, amikor megtalálják a hazulról eltávozott s magát már Don Quijoténak nevező lovagot. Paudits Béla ifjú papjának véleménye van a helyzetről. Érezhetően szimpatizál a lovaggal, gyakran csak távolról küld felé egy-egy együttérző mosolyt, a szeretet azonban felforrósítja hangját. E jelenet végén leveszi fejéről a parókát, s a színpad közepén elénekli dalát, a „Kell egy Dulcinca..." kezdetűt Kamaszos bája legnagyobb meglepetésünkre érett férfiorgánumot rejt, érzéssel teli hangja markánsan és dallamosan zeng. Don Quijote megtérését, betegségét, ájult állapotát néma szánalommal figyeli a félhomályból, érezzük, sajnálja és szereti a lovagot, komolyan veszi minden szavát. Dulcinea-Aldonza megérkezését is bensőséges szeretettel figyeli. Amikor a lovag szerelme hatására ismét életre kap, s újból elszánt és küzdő harcosnak érzi magát, s csak ennyit mond: „a kardomat!" - ekkor a fiatal színész arcán szinte dicsőségesen suhan át az öröm. Drámai kontrasztként hat reagálása a lovag halálakor. Most átéléssel formálja a figurát. Gyásza őszinte, éneke a gyászoló pap fenséges és tiszta siratója.

Úgy tűnik, hogy mind az öröm, mind a bánat, mind pedig a férfibölcsesség, valamint a szerepbe vitt irónia nemcsak az eljátszott ifjú papra jellemző érzelmi megnyilvánulás, de a börtöntöltelék fiatalemberre is, aki ráosztott szerepébe belefelejtkezve éli át a cervantesi történetet. S ami a legfontosabb: mindehhez a fiatal színész őszinte, kitárulkozó tisztaságú, érzékeny egyénisége, átélése adja a zamatot. Néhány villanásnyi jelenet csupán az övé, ám kedves, kamaszos egyéniségével egy epizódszerepben öntörvényű világot alkotott, minden jelenetnek megtalálta a stílusát, hangulatát.

Paudits Béla néhány éve van a pályán, s igen sok kisebb szerepet játszott már el, természetesen néhány fontosabbat is. Aki gyakran látta, tudja, észrevehette, hogy legapróbb szerepét is rendkívüli figyelemmel, belső komolysággal formálta meg. Pillanatig sem lazít, színpadra lépésének minden percében figyel, reagál, él. Hit és lelkesedés sugárzik mosolygó gombszeméből, kamaszképét belülről sugárzó férfilíra hatja át, szereti a színpadot, a színházat.

# színháztörténet

MÁNDI TERÉZ

## A népi színház úttörője

### Palasovszky színházai a felszabadulás hajnalán

„Palasovszky Ödön, akit a jóég tudja hány pesti kőszínházból sodort ki a közöny meg a hitetlenség, most valamelyik jobbparti kültelken beássa magát hevenyészett színházi fedezékébe és ellenáll és harcol és hisz..." - írja egyik korabeli napilap „színházi őrjárata" a Dolgozók Színházáról. 1946-ban itt kezdte, illetőleg folytatta Palasovszky évtizedes munkáját, amelynek egyik célja az új közönség megnyerése, nevelése volt.

Palasovszky már a reakció évei alatt, 1925-től kezdve különböző neveken számos színházat alapított, amelyekben a Horthy-Magyarország sorompóján kirekesztett darabokból és rendezési kísérletekből adott művészi feldolgozású ízelítőt, másrészt a maga színházi elgondolásait akarta megvalósítani. Az előadásokat előbb vagy utóbb betiltották, mert a közönynél jóval nagyobb ellenség volt a cenzúra. Igy tiltották be Ernst Toller *Géprombolók* című darabját, amely az angol luddita mozgalom történetét, a takácsok lázadását vitte színre. A kevés lehetőség között választva a városligeti Budapesti Színházban tervezték az elő-adást gerendákból ácsolt, lépcsőzetes színpadon. Ezúttal tűzveszélyesség címén nem engedélyezték az előadást. Szerencsére a főpróbán sokan látták, és már az-előtt is részleteket mutattak be a készülő előadásból az Újpesti Munkásotthonban, a Zeneakadémia kamaratermében két-szer is, és így nem múlt el minden visszhang nélkül.

A kísérleti színpadokon nemcsak Cocteau, Ivan Goll, Upton Sinclair, Becher, Werfel, Majakovszkij magyar viszonylatban nem jogképes műveit szólaltatták meg, nemcsak Piscator és Brecht rendezői elgondolásait ismertették, de Palasovszkynak is megvolt a maga színházelmélete.

### A dialektikus módszer

„Nem szeretem, ha színházi munkámat avantgardizmusnak vagy kísérletnek minősítik - mondja -, én lényegre törő színháznak neveztem, mert célom az egész színházi kultúra reformja volt, a beszéd, a mozgás, a színpadi játék, a rendezés, a díszletezés és főleg a tömeg szerepeltetésének új módjára törekedtem." Egyik alapelve a dialektikus módszer volt, hogy mindent összefüggésében és fejlődésében mutasson be, a realizmus statikus elemeivel szemben a dinamikát hozza felszín-re. Ez a rendezésre és játékra egyaránt vonatkozott. A dialektikus játék Palasovszky elgondolása szerint az egysíkú jellemábrázolással szemben a többrétűséget jelenti, például az ellentétes érzelmek harcát, azt, hogy talán mást mondunk, mint gondolunk, vagy néha nem tudjuk, hogy szavaink milyen indulatot vagy gondolatot rejtenek. Ezt a feszültséget és dinamikát fejezi ki többek között a dialektikus ábrázolásmód, amely egyik fontos eleme volt a lényegretörő színháznak.

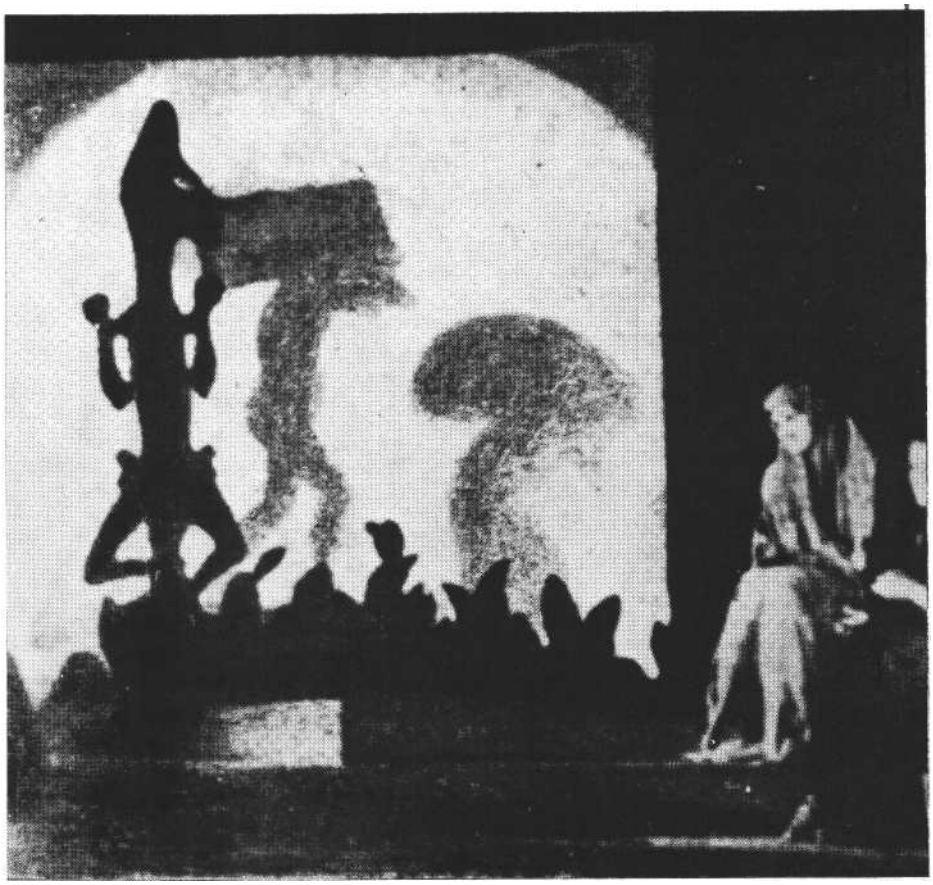
„Nagyon is érthető - írta Palasovszky *Front* című cikkében hogy minden új hang és bátor gondolat kihívja azok ellenkezését, akik szilárd hitüket vetik a dolgok állandóságába... Mégis megpróbálkoztunk vele, hogy a színpadról utat találjunk olyan közönséghez, amelyből nem halt még ki egészen a merész és új dolgok szeretete... és legalább egy-két szókimondó ember így kiált fel a mi szavainkkal: ejnye, ni, igazán! hát ennyi hazugság fészkel az emberben? Vagy: ugyan mi közünk többé a múlthoz! Vagy talán még így is: No lám! hiszen másképp is lehet, mint ahogy eddig hittük ..."

A Palasovszky teremtette színházi frontnak célja volt az aktuális élet fonákságait úgy bemutatni, az „utcán heverő" problémákat úgy felhánytorgatni, a látszólag távollevő dolgokat úgy tenni egymás mellé, hogy az, aki a nézőtéren ül, rájöjjön a mélyen húzódó összefüggésekre, a mindennap látott dolgok mellbevágó nyitjára.

### A kórusok

A munkásság szervezeteinek megerősödésével fejlődtek ki a kapitalista országokban a népszínházmozgalmak, amelyek arra törekedtek, hogy a munkásság részesévé váljon a kultúrának, járhasson például színházba. Hiszen a színház eredetileg népünnepély volt, csak később lett az arisztokrácia, majd a polgárság kiváltsága. Fényesen megépített palotákba zártan, drága jegyeivel hozzáférhetetlen volt évszázadokig a „szegényember" számára. A műsordarabok is az uralkodó

Árnyjátékháttér a Pionír előadásához



osztály ízlésének feleltek meg, és a színházi vállalkozók üzleti érdekét szolgálták. A népszínházmozgalom eleinte üzleti érdektől független, tiszta művészetet kívánt, később más, új, a munkásság problémáit kifejező darabokat. Németországban és a többi kapitalista országban is létrejött a radikális munkásszín-házmozgalom, hangoztatva, hogy a szín-ház nem lehet semleges szépélvezés, szórakoztató hókusz-pókusz, hanem a valóság ábrázolásának és a tömegek felvilágosításának eszköze.

A népszínházmozgalom legnagyobb érdeme, hogy felismerte a kezdő színházlátogatókban szunnyadó játékos kedvet, de nem a hivatásos színészek utánzására, nem műkedvelősdire nevelte a laikusokat, hanem egyéni és közös élményeik kifejezésére új formát: *a kórusokat* terem-tette meg. A kórusok mondanivalója egyre harcosabb lett, különösen a munkásszínjátszók keretében. Németországban a weimarizmus és a feltörő hitlerizmus ellen tiltakoztak. A Szovjetunióban már a kezdet éveiben százötvenezer kórus működött.

A kórusokat Magyarországon Palasovszky Ödön honosította meg és emelte művészi színvonalra. „A kórus a hala-dó művészet egyik legjellemzőbb ténye - írja. - A kórus nem a színpad kulisszái között született, hanem az eleven élet termelte ki. Új szemlélet hozta felszínre, friss életérzés vetette szembe a hagyományos művészettel." Már 1925-ben bemutatták az első világnézeti kórusokat. Később Tamás Aladár, a 100% című kommunista kultúrszemle szerkesztője is bekapcsolódott a munkába, megalakult a *100% szavalókórus,* s nyomában Budapesten és vidéken számos munkáskórus jött létre. Ernst Toller kórusdrámává fejlesztett *Géprombolókjának* előadásán csaknem száztagú munkásegyüttes vett részt.

Palasovszky mindig kifogásolta a polgári színházak csicsergő, modoros vagy patetikus szavalóstílusát, és hangoztatta, hogy a modern színpadi nevelés első feltétele a természetes alapokra fektetett beszédkultúra, mozdulatkultúra és mimika. Most a kórusok számára azonban új előadásmódot teremtett, amelyet „parlandónak" nevezett. A később Párizsban élő és alkotó Kozma József, aki akkor a kísérleti színházak zeneszerzője volt, így ír az új stílusról: „A parlandó, amelynek meghonosítója Palasovszky Ödön, a szavalókórusok közlési stílusa. Ez a stílus az ének és a beszéd között lebeg, bár hangsúlyozza a beszéd zeneiségét, mégsem ének. Megvan benne a beszéd természetessége, de az értelem mellett kicseng a szavakból az indulatok színe is. Egy árnyalattal több ebből a színből már muzsikáló ének ..."

A beszélőkórusokat Palasovszky lassanként mozgással kapcsolta össze. „A mozgáskórusokban való részvételre épp-*úgy* alkalmas minden ember, mint a beszélőkórusban való közreműködésre - írta. - Többé-kevésbé mindenkinek van bizonyos vele született művészi készsége, az együttes felszabadítja és fejleszti az egyesek mozdulatbeli képességét ... A csoportos mozgás gyönyörűsége egy-úttal az együttérzés és a kollektív munka örömét is jelenti."

A mozgáskórusokat Madzsar Aliz mozgásművészeti csoportjának bekapcsolásával aztán koreografikus alapon fejlesztették tovább. Mozgásdrámákat is bemutattak, a koreográfiákat Madzsar Aliz és két tehetséges tanítványa, Kövesházi Ágnes és Róna Magda komponálták. A mozdulathangulatok zenei kifejezésében Kozma József végzett úttörő munkát.

A munkáskórusok befogadták és a maguk számára továbbfejlesztették a beszédnek mozgással való bővítését. Így terjedtek el az agitációs, vitázó kórusok, a munkásindulók kórusai, a szimultán játék és az élő újságok mellett különböző kórusformák.

A beszélőkórus néha szavakat nem tartalmazó indulathangokat épített ritmikusan a maga mondanivalójába: a küzdelem, a munka vagy a forradalmi lelkesedés hangjait. Ma akusztikus játéknak nevezik ezt, és mint Palasovszky többi színpadi kezdeményezése, az indulathangok játéka is beleolvadt a mai előadóművészetbe. A modern rendezéshez ma hozzátartoznak a kórusok, és szinte természetes a szöveg, a mozgás és a zene egysége.

### A „Pionír" a Madách Színházban

A felszabadulás után rögtön nekilátott Palasovszky, hogy megvalósítsa végre azt, amit oly sokszor gáncsoltak el, és népi színházat hozzon létre a maga elgondolásai szerint. A Madách Színház romos épületét kapta meg, és színházi törekvései lelkes barátainak segítségével körülbelül hat hét alatt rendbe hozta. Kezdetben arra gondolt, hogy *Az ember tragédiáját* vagy a *Csongor és Tündét* adja elő, hogy az új közönségnek a magyar klasszikusok remekműveit mutassa be, ehhez azonban kicsi volt a színház. Szóba került aztán Toller *Géprombolókja,* amelyet olyan kevesen láthattak, hiszen betiltották, csakhogy ez a darab is nagy színpadot kívánt. Végül is *úgy* döntöttek, hogy a műsor egyik része dokumentáció lesz, emlékműsor a húszas-harmincas évek munkás-előadásainak anyagából, hiszen kevesen ismerik, mert a munkásság szervezeteinek előadótermei kis közönségréteget fogadhattak csak be.

1945. június 9-én nyílt meg a Madách Színház. Igazgatója: Palasovszky Ödön, rendezője: Róna Magda, zenei vezetője: Szelényi István volt. Az emlékműsor címe : *Pionír, kórusjáték, szatíra és vita.*

Palasovszky konferansza olvasztotta egybe az előadást, amely mozgalmas nézőtéri vitába csapott át. Elmondta, hogy a munkáselőadások keresztmetszetét azért mutatja be, mert nem kerültek nagy színpadra, és nem azért, mintha csupán ezt akarná csinálni. Tovább akar lépni, „nyitott színpadot" óhajt, amely továbbfejlődik, s meg lesz elégedve, ha ezzel az előadással csupán egy lépést tesznek előre.

Az elmúlt évtizedek kiváló szocialista íróinak versei, szatírái és drámai jelenetei sorakoztak egymás mellé. Az orosz Majakovszkij, a cseh Petr Bezruč, a német Tucholsky... és felvették a műsorba Hidas Antal és Palasovszky egy-egy szavaló- és mozgáskórusát. Az egyes számok montázsszerűen kapcsolódtak egy-be. A fénykulisszák és a mozgó árnyjátékháttér alkalmazása teljesen újszerű volt akkor. A díszleteket jelképező házak és villanydrótok között megjelent a kórus, betöltötte a színpadot, és felhangzott Majakovszkij szövege:

150 millió teremtette ezt a verset.
Ritmusa: golyók! Tűz a tetőkön a
rím!

Hatása volt Tucholsky *Szatíra után ki-ált a kor* című művének, amely a futószalagon készülő kommersz művészetet gúnyolja. Itt mutattak be először politikai songot, az egyiket Szelényi István írta és komponálta. A zene szellemes modulációi és ironikus fordulatai festették alá a szöveget:

Úr ír -
Úr neked születési bizonyítványt ír - Úr
neked fizetési meghagyást ír - Úr neked
katonai behívót ír -
Úr neked halotti bizonyítványt ír

**A Pionír című Palasovszky-előadás 1945-ös plakátja**

Hatalmas pult mögött bábszerű alak ült tollal a kezében, és lent a pult alatt kuporgott egy ember. Róna Magda rendezte ezt a hatásos jelenetet.

Az emlékműsor Palasovszky sokszor előadott Riadójával fejeződött be:

Testvér a te lelked nyűgtelen,
Mert tűz a lelked, tűz a lelked S a
tűz , a tűz az nyűgtelen Nem tűr
igát!

A műsor második részében egy tragikomédiát mutattak be, amelyet Jefim Zozulja szovjet író szatirikus novellájából alkalmazott színpadra Palasovszky. Bábjátékszerűen rendezte meg.

*A Világ* 1945. június 10-i számában elismerő kritikát írt a bemutatóról, többek közt „dicsérni való újat akarásról" és „az új szellemhez, az egész korfordulathoz simuló színpadművészeti törekvésről" beszél. Másutt, Balassa Imre kritikájában olvassuk: „Palasovszky Ödön, a költő, direktor bátor, okos, elmés konferansza fogja össze az előadást . . . Nem dráma ez, a dramaturgia szabályai szerint, és mégis a dráma feszültségét érezzük, a dráma dinamikája sodor minket magával. A mondanivalók, a súlyos gondolatok, az örök emberi vágyak drámája ez. A kórusjáték, szatíra és vita után következik Jefim Zozulja tragikomédiája. Ez is szatíra és ugyanakkor költészet. Bátor kiáltás és kiállás. Azt mondja, hogy nem ölni kell, hanem élni, nem leigázni és meggyilkolni az embereket, hanem boldoggá tenni és felszabadulttá."

A Madách Színház következő műsora Shakespeare *Tévedések vígjátékának* bemutatása volt. Palasovszkynak az volt az elgondolása, hogy a Madách Színház a klasszikusok minden korban érvényes mondanivalóira is hívja fel az új közönség figyelmét. Másrészt létre akarta hozni a Madách-stúdiót, ahol a fiatalok öntevékenyen dolgozzák ki a játékstílust és a rendezést. És a fiatalok munkája sikeres volt! Kialakították a klsszikusok előadásának magyar stílusát, és ötletesen commedia dell'arte-szerűen rendezték meg a darabot. Jól összehangolt együttes alakult a fiatalokból. A műsoron csupa ismeretlen név, de az összjáték szinte kifogástalan: frissen, fiatalos lendülettel tolmácsolták az új közönségnek Shakespeare-t, Fodor József új fordításában.

Még egy bemutatót tartott a Madách Színház, azután nem lehetett tudni pontosan, miért, a Színművészeti Akadémiának kellett átadni a színházat.

**A Fillér utcában - Budán**

Oly rövid volt a Madách-korszak! Palasovszky élete nagy részében a szakszervezeti és kultúregyesületek helyiségeiben rendezte előadásait. 1945 őszén is szívesen vállalta a MKP II. kerületi, Fillér utcai pártházában a kultúrmunka irányítását. Az *Élet és irodalomban* több mint egy év-tized múlva számol be erről a munkáról:

.. Programba vettük, hogy sorozatos előadásokat tartunk irodalmi és tudományos kérdésekről, a Szovjetunióról, a nevelésről, az orvostudomány feladatairól . . . hogy előadást rendezünk a »közkeletű hazugságokról«, a »haladás hőseiről« meg az európai ellenállás költészetéről. Bemutatjuk a magyar szocialista költők mellett Éluard, Aragon és az ellenállás többi írójának műveit. Színtársulatot is szerveztünk. Zenei programunk középpontjában Bartók népszerűsítése állt. Erre Engel Iván vállalkozott. Végül képzőművészeti előadásokkal egybekötött képkiállításokat is tervbe vettünk, Uitz, Derkovits és újabb szocialista festők műveiből. Azonkívül: egy önálló Csontváry-kiállítást. Miért éppen Bartók ? És miért Csontváry? Úgy gondoltuk, itt az ideje, hogy Bartók és Csontváry mindaddig kellőképpen nem méltányolt művészetét a közönséggel megismertessük... A Csontváry-kiállítás 1946 márciusában nyílt meg, Szegi Pál és Beck András ren-

dezésében. A Bartók-bemutatások már 45 őszén-telén megkezdődtek. Vissz-hangja az volt, hogy a közönség egy része hevesen tüntetett Bartók ellen. Ádáz harcok törtek ki *a Mikrokozmosz* néhány darabja miatt. Még inkább összecsaptak a szenvedélyek a nagy sikernek ígérkező Csontváry-kiállítás alkalmából. A Csontváry-ellenesek sorozatos botrányokat provokáltak, belekötöttek a látogatókba, védték a »hagyományokat«, támadták Csontváryt és a kiállítás értelmi szerzőit ..."

A Fillér utcában kialakított kitűnő színészegyüttes és a Csontváry-kiállítás balsikere késztette Palasovszky Ödönt arra, hogy a XI. kerület meghívását elfogadja, és ott létesítsen színházat.

### A Dolgozók Színháza

Új színházhoz persze anyagi alap kell, és ez látszólag meg is volt. Az MSZDP és az MKP kerületi vezetősége írásos megállapodást kötött, mely szerint a létesítendő színházat közösen tartják fenn olyan értelemben, hogy fél évig az MSZDP helyiségében, egy Mányoki úti villában, fél évig pedig az MKP helyiségében, a volt Simplon moziban, a Bartók Béla úton játszanak. A két vezető párt felszólítására a többi akkori párt is aláírta az egyezséget azzal, hogy amennyire tudják, segítik majd a színházat. Még nagyobb segítség volt, hogy a XI. kerületi üzemek ÜB szervei minden hónapban bizonyos összeget fizettek a színháznak, amit az akkori bérekből törvényesen levont fél-százalékos kultúrkalóriából adtak. A megállapodás az volt, hogy a színház az összegnek megfelelően estéről estére bizonyos számú jegyet biztosít az üzemek részére. A jegyeket az üzemek kötelesek voltak ingyen (jutalomképpen is) a dolgozók között szétosztani. Az akkori adatok szerint a Kismotorgyár (Csonka) havonta 250, a Fellton 250, a Goldberger 1000, az Április 4. Gépgyár (Röck) 250, a Franck és a Meinl 100-100, a Kábelgyár 250, a Gamma 800 forintot és a kisebb üzemek is bizonyos összegeket fizettek. Ez havonta mintegy 8000 forintra rúgott. Az üzemek révén 3-4000 főnyi törzsközönség volt. Egy-egy műsort vagy színdarabot egy-két hétig, egy hónapig is lehetett játszani. A Dolgozók Színháza a lágymányosi közönség számára létesült, de jöttek a városból is, köztük írók, mű-vészek, és sok fiatal, meg egykori „fiatalok": például az újpestiek, akiknek annyi előadást rendeztek a húszas-harmincas években.

A színház költségvetését könnyítette, hogy házbért, villanyt nem kellett fizetni és hogy az üzemekből a szakmunkások eljöttek, ha szükség volt rájuk. Társadalmi munkában vállalták az asztalos-lakatos és díszletkészítési munkákat. Az Egyetemi Nyomda dolgozói pedig ingyen és soron kívül elkészítették a műsorokat, plakátokat.

### Műsorpolitika

A színház kicsi volt ugyan, de azért mindent meg lehetett valósítani ott a villa halljában. Minden otthonos volt, és a nézőkkel szoros baráti kapcsolat létesült.

A közönség szellemi igényét helyes műsorpolitikával fokozatosan feljebb és feljebb akarták emelni. Olcsó operettek és papirosízű propagandadarabok helyett vérbeli komédiákat és drámákat adtak elő. Meg akarták kedveltetni a magasabb irodalmi és művészeti értékeket. A klasszikusokat igyekeztek közel hozni, meg-honosították a közvetlen játékot, a közönség bevonását. Palasovszky a konferanszot a közönségnevelés fontos eszközének tartotta itt is, akárcsak a múltban. Lépésről lépésre népművelési támaszpontot akart kiépíteni itt Budán. Ehhez nemcsak megfelelő darabok kellettek, hanem magasabb rendű művészi játék, nem sztárkodás, hanem együttes, igazi kollektíva.

A Dolgozók Színházában, a peremvárosi közönségnek természetesen mást és másképpen kellett játszani, mint a Madáchban. Róna Magdával közösen dolgozták ki a tervszerű programot.

### A Szerelem Akadémiája

Először ismerkedésül szatirikus jellegű irodalmi műsorokat adtak elő, majd egy-felvonásosokat, végül egész estét betöltő darabokat. A bemutató szatirikus irodalmi műsor volt, a Szerelem Akadémiája, amelyet egyetlen alkalommal már bemutattak a PTOE-ban, a Pénzintézeti Tisztviselők Szakszervezetében. „Most azonban sorozatosan adtuk, más feldolgozásban. Olyanfajta újszerűen ható előadás volt, mint amit manapság »happeningnek« neveznek" - tájékoztat Palasovszky, és így folytatja: „Tudvalevő, hogy a húszas-harmincas években előadásainkat konferanszaim fogták egybe . . . Ezt az utat követtük most is, de a szokványos konferanszforma helyett most egyetemi professzort alakítottam, a tudományos nagyképűséget is parodizálva. Azóta persze rengeteg ilyen dolgot láttunk, de 46-ban ez új volt. A színpadot, a nézőteret »iskolává«, vitafórummá alakítottuk. A publikum volt a főiskolai hallgatóság. A kollokviumok és vizsgák ürügyén szerelmi költemények, jelenetek, népi énekek, szatírák kerültek bemutatásra. Többek között Shakespeare *Vizkeresztjének* egyik jelenetét is előadtuk. A rögtönzésekbe a közönséget is bevontuk. A lírai vagy groteszk jelenetek során a »szerelmi« viselkedési módok kerültek terítékre. A beidegzett, »beprogramozott« szerelmi sémákat, olcsó érzelgősségeket és álszent polgári szexuálmorált parodizáltuk ..."

Az ilyen központi téma köré szerkesztett szatirikus műsorok kétségtelenül többet mondtak, és nagyobb közönség-nevelő hatásuk volt, mint azoknak a hagyományos előadóesteknek, amelyeken egy kis ének, egy kis szavalat, egy kis tánc következik egymás után.

### Mesejáték

A következő műsor Balázs Béla *A halász* és *a hold ezüstje* című mesejátéka volt, amelyet szintén előadtak már egyszer Róna Magda koreográfiájával és Kozma József zenéjével. Az árnyjáték egyszerű naiv eszközeivel varázsolták a nézők szeme elé a hullámok táncát és a mese szereplőit. Balázs Bélának tetszett a rendezés, és úgy hírlik, megjegyezte, hogy ezzel a technikával mennyivel költőibben lehet-ne a lezárt szobák titkait is megjeleníteni a *Kékszakállúban,* az eddigi meglehetősen naturalista ízű rendezés helyett.

Balázs Béla meséjét az esti előadások mellett délután is játszották az iskolásoknak, és ezzel megvetették a korszerű gyermekszíhház alapjait. A gyerekek szívesen jöttek, nemsokára azonban a kerületi pedagógusok tiltakoztak Balázs Béla „avantgardista" meséje ellen, és azt kívánták, hogy inkább *a János vitézt* adják elő operettformában.

### Harminc előadásban: Az ördög cimborája

Az egész estét betöltő darabok közül megemlítjük Leonyid Andrejev *Szeresd felebarátodat!* című szatíráját, Csehov *Medvéjét* és Goldoni *A fogadósné* című vígjátékát. A szokványos kabaréstílussal szemben naiv humort, játékos ritmust igyekeztek alkalmazni a rendezésben.

Az egykorú sajtóban méltatott *Az ördög cimboráját* Bernard Shaw kilencvenedik születésnapjára adták elő. A Szabad Nép így ír róla: „ ... A nagy pesti szín-házak kétes értékű operett-életkép felújításai, vásári szórakoztatása idején kétsze-

resen jelentős ez a Shaw-előadás, a csiszolt, egybehangolt előadás . . ." A méltatás után hozzáteszi, hogy a színház állami támogatást érdemelne. (1946. IX. I 5.) Az akkori délutáni lap, a Világosság így ír: „Palasovszky nagy feladatra vállalkozott. *Az ördög cimborája* üdítő Shaw-mű, amely minden mondatán hordja az író keze nyomát, tekintélyt nem tisztelő, gúnyolódó drámai cinizmusát, a lakatolatlan száj művészi szóáradatát, a megingathatatlan demokrata tiszta és tisztító szocializmusát. Ennek a műnek minden sorából a szabadság hangja csendül ki, és annál jobban lelkesül fel tőle a hallgató, mennél inkább most szabadult rabszolga." (1946. VI. 10.)

*Az ördög cimboráját* harmincszor adták elő, ami abban az időben nagy sikert jelentett. A Mányoki úti villa kertjében közben a *Csongor és Tünde* szabadtéri előadására készültek. A Szabad Nép 1946. július 12-i híre szerint: „A Dolgozók Színháza augusztus 1o-én szabadtéri előadásban mutatja be a *Csongor és Tündét* Palasovszky Ödön rendezésében. " Erre már nem került sor. Egyre fokozódtak a nehézségek és az ellentétek. A szociáldemokraták üzletibb színházat akartak, és néhány tehetségtelen pártoltjuk szerepeltetését. A „botrány" akkor tört ki, amikor egy kultúresten Majakovszkij költeményét adták elő. A szociáldemokraták „túlzott" baloldaliságát, a kommunisták „futurizmusát" nem tudták Majakovszkijnak megbocsátani. Palasovszky lassanként felszámolta a Dolgozók Színházát, amiből népművelési központot szeretett volna kiépíteni. Úgy tervezte, hogy a színjátszócsoport kijár majd az üzemekbe. Néhányszor voltak is Zuglóban.

Balázs Béla akkor megjelenő *Fényszóró* című lapjában írt néhány vitaindító cikket: Milyen darabokat adjanak a színházak? Milyen előadásban? Fiatalokkal vagy sztárokkal? Új szellemben, új rendezéssel, vagy maradjanak a régi mellett? Kell-e dialektikus, világnézeti színház és milyen formában? Aktuális-e a világnézeti kabaré, a vitaszínház, a politikai kabaré és konferansz? Sztárpolitika továbbra, vagy állítsunk együtteseket a színpadra fiatal színészekkel? Kell-e kísérleti stúdiót szervezni? Kell-e műhelymunka?

A vitaindító cikkek válasz nélkül maradtak. A színházigazgatók dolgoztak a maguk módján. Jób Dániel például az akkori *Színház* című lapnak úgy nyilatkozott, hogy a lebombázott Vígszínház helyén színházvárost tervez. A felhőkarcolótömbben szálloda, hangversenyterem, mozi, fürdő és áruház is lesz, és a demokratikus fordulatot számba véve kilátásba helyezte, hogy a színház tagjait részeltetni fogja a jövedelemből. A színház egyelőre a Radiusz mozi helyiségében dolgozott, és igyekezett a kisigényű közönségízlést szolgálni. Várkonyi Zoltán, a Művész Színház igazgatója szintén nyilatkozott: „Nem könnyű az ostrom utáni Pesten színházat csinálni. A színházak terheit oly mértékben emelték fel, hogy a magyar színházi kultúra kátyúba juthat. Remélem, hogy segítenek az illetékesek az óriási nehézségekkel küzdő színházakon. Ha ez megtörténik, akkor művészileg is többet nyújthatunk, mert minél súlyosabb a színház terhe, annál kétségbeesettebben igyekszik keresni a közönség kegyét és kiszolgálni csökkent igényű ízlését. A szándék mindenesetre az, hogy az operettesedő vonalat komoly művészettel váltsuk fel ..."

Palasovszky Ödön talán túl korán kezdte művészi színvonalú vállalkozását, nem csoda, hiszen a fasizmus évei, a sok betiltott előadás után, felszabadultan rögtön munkához látott. Ha az építés éveiben alakította volna ki színházát, amikor az ország vérkeringése már valamelyest helyreállt, talán ma is élne a Dolgozók Színháza, és fejlődő népművelésünk egyik pillére lenne.

---

**E SZÁMUNK SZERZŐI**

BERKES ERZSÉBET újságíró, a Magyar Ifjúság munkatársa
BÖSZÖRMÉNYI KATALIN művészettörténész, az ELTE Művészettörténeti Tanszékének könyvtárosa
CSERJE ZSUZSA az Irodalmi Színpad rendezőasszisztense
FÖLDES ANNA az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője
GAZDAG GYULA filmrendező
GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa
HÁMORI ANDRÁS egyetemi hallgató
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
LÁZÁR MAGDA a Bábszínház dramaturgja
MÁNDI TERÉZ színháztörténész
MNOUCHKINE, ARIANE rendező, a párizsi Théâtre du Soleil igazgatója
MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
RÉVY ESZTER a József Attila Színház rendezőassziszten se
SAÁD KATALIN a kaposvári Csiky Gergely Színház rendezőasszisztense
SZÁRAZ GYÖRGY író

LÁZÁR MAGDA

## „A költészet és a képzelőerő világa'

### Az Állami Bábszínház újabb külföldi sikerei

Az Állami Bábszínház az 1975-ös évad tavaszán két jelentős külföldi turnén vett részt: először vendégszerepelt az amerikai kontinensen, Kubában, és harmadízben látogatott el Franciaországba. A kubai vendégjáték műsorán *Petőfi Sándor-Szilágyi Dezső: János vitéze* szerepelt; Havannán kívül Colonban is bemutatta az együttes a magyar népköltészet és nép-művészet elemeiből ötvözött, Petőfit megszólaltató bábjátékot.

A kéthetes párizsi vendégjátéknak a hatalmas nézőterű Théâtre de la Ville adott otthont. A turnén részt vevő művészek meghatottan mesélték, hogy a nagy arénára emlékeztető nézőtéren az első előadásokon még letakarták az utolsó két széksort, majd a színház a nagy érdeklődésre való tekintettel eladta az oda szóló helyeket is, és a magyar bábegyüttes egyre fokozódó népszerűségének fokmérőjeként a második héten már nem látszottak a széksorokat elválasztó és szegélyező járások, mert a lépcsőket is birtokba vették a szerencsés, pótszékhez jutott párizsiak, miközben a kívülrekedtek elkeseredetten ostromolták a pénztárat. A francia fővárosban a színház Bartók-műsorát *(A fából faragott királyfit, A csodálatos mandarint* és a *Táncszvitet),* Sztravinszkij *Petruskáját,* Ligeti-Szilágyi *Aventures-jét* és Beckett: *Jelenet szöveg nélkül* című bábpantomimjét mutatta be az együttes, összesen 14 előadáson.

Idézzük a két vendégjáték visszhang-ját, két egymástól és a magyar hagyományoktól is annyira különböző kultúra egyaránt elismerő megnyilatkozásait és értékelését a budapesti Állami Bábszínházról.

### A Granma hasábjain

1975. április 8-án jelent meg a kubai vendégjátékról Manuel Pereira tollából a következő írás:

„A magyar bábjátékosoktól sokat lehet tanulni. A havannai Teatro Musicalban vendégszereplő magyar bábszínház előadására a gyermeknézők fantáziatelten lépnek be, képzelőerejük csak tovább gazdagodik az előadás láttán. Megvilágosult álmoktól megrészegülten, élveze-

tes élménnyel szívükben távoznak az előadás után ..."

„De e száraz adatoknál sokkal lényegesebb lenne, hogy arról számoljunk be: micsoda pazar színek, milyen briliáns bábtechnika, mennyi fény és líra árad a bábszínház előadásából. Nem távozhatunk bizonyos nosztalgia nélkül a teremből. Nem felejthetjük el egykönnyen a sok gyönyörű bábot, melyeket a magyar művészek ügyessége olyannyira humanizált, hogy a magunk ősi mondájának fabábjaival azonosíthattuk szinte, amelyek valaha, régi időkben, a hagyomány szerint Amerika földjét benépesítették.

A másfél órás előadás annyira megragadja a nézőt, hogy legszívesebben a tarka színfalak között élné le további életét. A rendezés legnagyobb erénye, hogy semmi sem hiányzik belőle és semmi sem felesleges.

Mindez pedig nem más, mint mesterségbeli tudás. Annak a művészetnek szigorúsága és bölcsessége, mely úgy hatol be a gyermekközönség lelkivilágába, hogy az emberi életet bábok segítségével ábrázolja. Mert téved az, aki azt hiszi, hogy a gyermeki képzelet nem népesíti he a teret. Éppen azt kívánják ott látni, amit közönséges halandó - a felnőtt ember - már nem lát ott meg, anélkül, hogy a gyermek ki akarna a valóság elől térni. Sőt, éppen ezt a valóságot szublimálja képzeletével, és ezt a sajátos lélektani folyamatot csak azok becsülik le, akik már elfelejtették, hogy valamikor maguk is gyermekek voltak.

Ami ebben a színházban kifejezhetetlen, az a hozzáértés, szakértelem, amellyel a bábokat működtetik, az a gazdaságosság, amelyekkel az eszközöket felhasználják, a díszletet a játékkal ötvöző szintézis, a váratlan, egyben nagyon is indokolt költői megoldások, amelyekkel a felnőtt nézőket szinte percenként meglepik. A gyermek számára ezek nem meglepőek: ugyanis a gyermeki értelem mindezt, sőt, akár ennél többet is, tökéletesen asszimilál.

Ez annyira így történt, hogy a gyermekközönség még a távoli táj hangulatát idéző muzsikával is azonosulni tudott. E zene ütemére tapsolt, és a mese bonyodalmainak megfelelően, felhevülten vette át e zene hangulatát. Pedig a gyermekközönség könyörtelen. Olyan közönség, amelynél jobbat senki sem kívánhat. Mert senki vagy semmi nem tudja meggátolni, hogy hálás vagy elutasító reagálását spontán ki ne fejezze."

„Felmerült a vendégszereplésen a bábok bámulatos kifejezőereje ellenére a nyelvi különbségben rejlő veszély. Spanyol nyelvű narrátor beiktatásával megoldották ezt a problémát. De ennél többet is tettek magyar vendégeink: a bábok magyar szövegébe itt-ott spanyol szavakat, mondatokat iktattak be, és nagy derültséget váltott ki a zsúfolásig megtelt színházteremben, amikor az első »Caramba!« felhangzott ..."

„Így is lehet művészetet csinálni! Mindenekelőtt gyermekekhez szóló művészetet; anélkül, hogy ostobaságokat mesélnénk a kicsinyeknek, egyben úgy, hogy nem akarjuk száműzni képzeletvilágukból az emberek által annyira áhított költészetet. Ez az oka annak, hogy gyermekek mellett elsősorban színészek és a legkülönbözőbb korú kubaiak is özönlenek, hogy megnézzék a magyar bábokat. Egyetlen elszomorító tény, hogy a bábokat életre keltő csodás művészek itteni látogatása oly rövid ideig tart!"

**A L'Humanité Dimanche**

április 23-i számában valóságos bábszínháztörténeti elemzéssel vezeti be a magyar együttes vendégjátékát.

„Felfedezheti-e és meghonosíthatja-e későn egy ország azt a művészetet, amely máshol hagyományos? Régóta nevetünk Guignolon, századok óta nézik a szicíliai parasztok, hogyan mozgatják zsinóron a fegyveres és tollas sisakos bábukat, és bámulják a szumátrai hosszú papírbábukat, melyek az ájtatos színházhoz hasonlítanak.

A magyar bábszínház fiatal. 1949-ben született, szinte a háború másnapján, a társadalmi és kulturális forradalom áramában. Mindent meg kellett tanulnia, a színházi nyelvtől kezdve a látványi kifejezésig: a lényegre redukálni a díszleteket, a világítást, a forgatókönyvet és kommentárt, hogy elérkezzék az öntörvényű stilizáláshoz, hogy a bábelőadást a képzelőerő és a költészet megjelenési helyévé tegye."

„A bábszínpad abban különbözik a nagytól, hogy egymás mellé állítja a tárgyi realitást és az emberi képzelőerő játékát ..."

„... hogy a bábszínház megkapja az igazi dimenzióját, hogy ez a művészet meghonosodjék, egyre szélesebb körű közönséget, mégpedig felnőttközönséget kell számára teremteni. Ehhez a budapesti színház előbb klasszikusok feldolgozását vállalta: *Szentivánéji álom* Shakespeare születésének 400. évfordulójára, majd Brecht *A hét főbűn* és Dürrenmatt: *Angyal szállt le Babilonba.*

A dráma, a szatíra, a humor és groteszk, minden színházi forma megragad-ható bábokkal, de a zene és a balett is, amely mintegy eleven álomban táncoltat-ja a figurákat.

1973-ban az avignoni Opera fogadta őket, és ma pedig a Théâtre de la Ville, egy olyan programmal, ahol Beckett és Ligeti mellett Bartók *Csodálatos mandarin*ját és *Táncszvitjét,* valamint Igor Sztravinszkij híres *Petruskáját* viszik színre."

(Marie Helen Camus: *A költészet és a képzelőerő világa. Bábművészet a budapesti Állami Bábszínházban.)*

**A Figaro**

kritikusa, François de Santerre, már a bemutatkozás másnapján elismerő cikkben adózik *az Aventures, jelenet szöveg nélkül* és a *Petruska* összeállítású műsornak:

„Kis méretének tényéből következik, hogy a bábszínház a bűvölet hatalmával rendelkezik. Néhány négyzetméternyi területre vonja a tekinteteket és koncentrálja a hatalmas teremben összegyűlt közönség érdeklődését. Ezt bizonyította a budapesti Állami Bábszínház.

Hogy megszüntesse a nyelvi korlátokat, az együttes csak zenei programokkal lépett fel.

Egészen az elején egy családi háromszög szerencsétlenségéről mesél nekünk, amelyet ruhaelemekkel idéz fel: egy sapka, két paróka, egy zakó, egy boa és egy női kalap. Ez a Ligeti zenéjével aláhúzott *Aventures* bemutatja a bábszínház nagy lehetőségét.

Bartók Béla *Táncszvitje* lehetővé teszi, hogy a balett egy fajtájaként mozgassák a kőkorszakbeli sziklaként masszív alakokat, amelyeket aztán más, jelenkori bábukkal helyettesítenek: ezek széthullanak, mint a pálcikák, és végül tökéletes harmóniában egy élő rózsaalakot formálnak meg.

A bábmozgatás árnyaltabbá válik egy melankolikus Pierrot gesztusai által, a *jelenet szöveg nélkül* című darabban. A figura nem tudja elérni a megközelíthetetlen üveget, amellyel szomját olthatná. Ez Samuel Beckett gondolata, amely itt egy farce és tréfa köntösében jelentkezik.

*A Petruska* igazi szintézis: Igor Sztravinszkij és Alexandre Benois szöveg-

könyve, természetesen, lehetővé teszi a fantáziálást. A bábjátszás minden egyes formája - talpazat, rúd, kötél - egyesül itt. Talán csak egy kevés hiányzik ebből a vásári freskóból."

*( A budapesti bábjátékok)*

**AFP**

jelentés április 8-án: „A budapesti Állami Bábszínház szerdán a Théâtre de la Ville-ben egy csodálatos előadást mutatott be, amelynek költői szépsége, találékony gazdagsága és technikai tökéletessége felnőtteket és gyermekeket egyaránt elbűvölt.

A 25 évvel ezelőtt, egy olyan országban alapított bábszínház, amely nem rendelkezett a szomszédos Csehszlovákia gazdag bábszínházi tradíciójával, a budapesti Bábszínház a bábművészet új dimenzióit nyitotta meg. A klasszikus tündérmesékből kiindulva, az abszurd és szimbólum színházához jutott el, ezzel mindig megfelelően illesztette össze a csodálatosat, amelyet segített *vagy* éppen megteremtett elképesztő technikai virtuozitásuk.

A kiábrándult arcú, fehér bábuval játszott *Jelenet szöveg nélkül* című Beckett-darab itt új értelmet nyer. Sztravinszkij fél-balett, fél-mese *Petruskája a* budapesti 12 bábművésznek, rendezőjüknek és tervezőjüknek nagyszerű színáradatra, leleményességre és humorra ad alkalmat.

A jövő héten a magyar együttes bemutatja Bartók *A csodálatos mandarin*-ját is, ifjúsági matiné keretében pedig ugyanattól a szerzőtől *A fából faragott királyfit..."*

*( A budapesti bábjátékok: elbűvölő előadás)*

**A France Soir**

kritikusa, Jacqueline Cartier az alábbiakban foglalta össze az impresszióit a bábszínházról:

„A bábuk a képzelőerőt juttatják hatalomhoz. És különösen a budapesti Állami Bábszínház bábui. Velük a zárt szerkezetek széttörnek, a lehetetlen megfoghatóvá válik, és a köznapi az abszurdumban lenyűgöző hatást ér el.

A Théâtre de la Ville-ben fél kilenckor bemutatott első előadás lehet, hogy a gyermekekhez is szól, de másodfokon a felnőtteket ragadja magával. Nem véletlanül, hiszen a kiválasztott zeneszerzők: Ligeti, Bartók és Sztravinszkij.

Az első történet 12 percen keresztül egy családi háromszögről szól. A szereplők ruhatárban elhelyezett tárgyak: vörös paróka, női kalap, zakó és tartozékaik. Az egész a bulvárkomédia kacérkodásával kezdődik és nevetségesen szenvedélyes drámában végződik. Mindez egy-szerre kézzelfogható, realista és szimbolikus. Olyan erőmutatvány, amelyet csakis a bábuk (a »szuper művészek«) tudnak megvalósítani, mondaná Gaston Baty.

A második darab egy »Pierrot lunaire« története, aki elé a sors égből pottyant ajándékokat machinál: például egy palackot, amikor szomjas. De nem tudja, vagy nem is képes azokat használni. *Jelenet szöveg nélkül* mondja a cím - vagy egy elhibázott élet, Samuel Beckett szövegkönyve nyomán.

Bartók *Táncszvitje* egy elképesztő freskó, amely a kőkorszakból vezet el bennünket a béke aktuális szimbólumának világegyeteméig. Rendkívüli itt a leleményesség az egymásra épülő civilizációk egymásutániságának megmutatásában.

Az előadás *a* Petruskával fejeződik be, amely a vásári szereplők felvonultatásában összegezi a humort és a komikumot. A technika a bábjátszás minden tudományát - kézi, botos, zsinóros bábuk - kombinálja a mintegy tizenkét feketébe öltözött bábmozgatóval. Az átalakítás csodáját művelik.

Emberi, természeti lények és tárgyak váltogatják létüket és játszanak a jövővel e költői játékban."

*(Leleményesség és költészet)*

**A L'Humanité**

hasábjain Guy Silva lelkesedik:

.. Az ember elképed a képzelőerő ily mértékű gazdagságán. A 12 bábművész technikája eléri a tökéletességet. Ezek a csodálatos előadások, melyekben keveredik a költőiség, a humor s tündérvilág, ugyanolyan örömet ad a gyermekeknek, mint a felnőtteknek. Még akkor is, ha bizonyos pillanatokban az egyik rétegnek a reagálása különbözik a másikétól."

*(Csodálatos budapesti bábuk)*

**A Le Quotidien de Paris**

hasábjain május 18-án az egész vendégjátékot summázó cikk jelenik meg.

„Szükséges-e, hogy olyan tükröt tartsanak elénk, amely úgy adja vissza képünket, hogy benne életkörülményünk nevetséges visszatükröződését lássuk? A szikrázó kristálygolyó előtt, melyet a budapesti Bábszínház nyújt nekünk, magával ragad a kíváncsiság és félelemérzés. Nagyon is látható, hogy a mágia, a túláradó gyermeki humor más, sokkal elgondolkodtatóbb és zordonabb gazdagságot is takar, és mi felnőttek hathatós üzenetet kapunk belőle. Szilágyi Dezső négy utazást javasol nekünk a szokatlanon keresztül, mintha a határ, amely álomképeinket elválasztja földi nyomorúságainktól, inkább csak képzeletünkben létezne.

Ligeti György Aventures-jében kalapok és ruhadarabok mozognak a ruha-tár mélyén. Tizenkét perc elegendő, hogy a fejfedő és az öltöny - vagyis akit szimbolizálnak, az erősebb nem - örjöngővé tegye a női kalapot és megbolondítsa a parókát. Féltékenység, idegösszeroppanás, dühöngő kolibrisikoltások: az illúzió teljes, és az ezt követő csend még megdöbbentőbb.

Nem kevésbé volt nyilvánvaló, hogy a bábok akadálytalanul léphetnek be Samuel Beckett drága „senki földjére". A *Jelenet szöveg* nélkülben egy porba taszított, illúzió nélküli Pierrot-ra a kegyetlen gondviselés néhány használati tárgyat kényszerít rá, amelyeket aztán a gondviselés fokozatosan visszavon tőle, amint közeledik hozzájuk. A hiábavaló vágyaiban makacs és oly szánalmas kisember hozzánk hasonlít, ez tagadhatatlan, és mi csak egyre jobban nevetünk tehetetlensége láttán.

Végül Bartók *Táncszvitjét* - amelyben a harcosok és kőtömbök kísérteties fantazmagóriája világítja át az éjszakát, és úgy tűnik, mintha arra kabalisztikus jeleket írna fel - Igor Sztravinszkij *Petruská*ja követi: a régi Oroszországot támasztja fel, méghozzá erőltetettség nélkül. Mint-ha mindig is létezne valami rejtett cin-kosság a kis vándorbódék tündérvilága - ahol a balerina és a mór hősködnek - és azok között a bábuk között, amelyek ma szimbolizálják őket.

Hála a bábuknak, nyitott szemekkel elmerülhettünk a varázslatok titokzatos világában..."

*(Utazás a szokatlanon keresztül)*

Az Állami Bábszínház tehát e két külföldi vendégjáték alkalmával ismét méltóképpen képviselte a magyar bábművészet, tágabb értelemben a magyar színházművészet jó hírét a világban.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

# Résumé

### *Tamás Koltai:*
### *Le « sommet » de Varsovie*

C'est pour la première fois que la capitale d'un pays socialiste a hébergé le Festival du Théâtre des Nations et c'est aussi pour la première fois qu'un ensemble hongrois a participé à cette manifestation internationale distinguée. Plusieurs collaborateurs de notre revue ont assisté aux événements du festival; dans ce numéro nous rassemblons leurs comptes-rendus. A titre d'introduction, Tamás Koltai relève certains spectacles de prime importance et résume quelques leçons à tirer de la manifestation.

### *Péter Molnár Gál:*
### *Comédies hibernales*

Quels peuvent être les traits communs entre *La Nuit de rois* du Théâtre Dramatique Royal de Stockholm et du spectacle Goldoni du Piccolo Teatro? Ingmar Bergman et Giorgio Strehler ont tous les deux abordé un classique du genre, le premier pour découvrir dans le texte shakespearien la « comédie hibernale », le second pour mettre en relief dans *Il campiello* une Venise d'hiver. Mais tandis que Bergman s'est cette fois contenté d'une soirée théâtrale de qualité – Strehler, lui, met en scène la vie elle-même.

### *Katalin Saád:*
### *L'auteur et son époque*

La Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlin-Quest a apporté à Varsovie deux spectacles: *Le Purgatoire d'Ingolstadt* de Marieluise Fleisser et *Le Prince de Hombourg* de Heinrich von Kleist. Partant de ces deux mises en scène, Madame Saád essaie de déchiffrer le secret de l'art de l'animateur Peter Stein. Elle arrive à la conclusion que Stein integre toujours à ses mises en scène la personnalité et l'époque de l'auteur en question.

### *Gyula Gazdag:*
### *Notes sur « L'Age d'or » présenté à Varsovie*

Le Théâtre du Soleil de Paris a présenté à Varsovie son spectacle le plus frais, *L'Age d'or*. Grâce à sa description riche de sensibilité, le cinéaste Gyula Gazdag réussit pour ainsi dire à recréer pour le lecteur les moments les plus marquants de la représentation, ne se taisant pas sur le fait que les conditions techniques défavorables du lieu scénique a Varsovie ont considérablement réduit le plaisir qu'offre l'art d'Ariane Mnouchkine et sa troupe.

### *Ariane Mnouchkine:*
### *Raconter l'histoire de notre temps . . .*

Il s'agit d'un extrait du cahier de programme de *L'Age d'or* dans lequel Ariane Mnouchkine révèle l'art poétique de son activité au théâtre.

### *András Pályi:*
### *Bloomusalem ou La Cité Nocturne*

Au Théâtre Ateneum de Varsovie Jerzy Grzegorzewski a réalisé un spectacle ouvertement expérimental sur la base du quinzième épisode de l'*Ulysses* de James Joyce. C'est la représentation que notre critique tient pour la plus intéressante de tous les spectacles polonais du Festival. Dans son article il analyse le message que contient pour un jeune metteur en scène polonais d'aujourd'hui l'oeuvre de Joyce et examine le côté expérimental de la soirée.

### *András Hámori:*
### *« Nous faisons un théâtre trop flasque »*

Au Théâtre des Nations c'est le Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár qui a représenté la Hongrie avec la comédie shakespearienne *Comme il vous plaira*, mise en scène par Gábor Zsámbéki. András Hámori poursuit une conversation avec deux premiers rôles de la représentation, Judit Pogány et László Vajda. Les deux jeunes acteurs qui ont assisté à un bon nombre des représentations au Festival, apportent leur point de vue professionnel en parlant de certains problèmes de notre théâtre vus sous le jour de ce gala international.

### *Eszter Révy:*
### *Le cercle se reforme*

Le théâtre d'été de notre capitale, Le Théâtre en Rond a présenté cette année le mythe de Gilgames, sous le titre *Le Message des tablettes d'argile*, dans la mise en scène de Károly Kazimir. Notre critique trouve au spectacle le même défaut qu'ont déjà découvert ses collègues à propos des précédentes réalisations du type pareil de Kazimir: le véritable message des mythes anciens ne parvient pas au spectateur d'aujourd'hui.

### *István Gábor:*
### *Un théâtre intéressant*

Notre École Supérieure de Théâtre et de Cinéma dispose, pour les examens de ses élèves, d'un théâtre à elle: la Scène Ódry qu'elle fait fonctionner, depuis des années, comme théâtre public. Monsieur Gábor fait le bilan d'une saison de ce théâtre irrégulier et de haut intérêt.

### *Erzsébet Berkes:*
### *La vie est-elle un songe?*

Dans cet article il s'agit de deux spectacles estivaux présentés en plein air. A Szentendre, Ottó Ádám a réalisé une version sentimentale et trop théâtralisée de la comédie musicale américaine *Our Man of La Mancha*, tandis qu'à Eger deux jeunes artistes, le metteur en scène László Romhányi et l'écrivain István Köves ont ranimé une ancienne commedia dell'arte hongroise dans une représentation oui se distingue par son élan juvénile.

### *Katalin Böszörményi:*
### *Dialogue imaginaire a une exposition*

A l'occasion du trentième anniversaire de notre libération, on a organisé au bâtiment du Théâtre Madách une exposition jubilaire de décors et de costumes. Dans un dialogue imaginaire poursuivi avec elle-même, Madame Böszörményi pose et illustre par d'exemples pratiques certains problèmes théoriques de la scénographie hongroise contemporaine.

### *Anna Földes:*
### *Une saison de pièces « recoupées »*

Dans notre numéro de septembre István Hermann a analysé les nouvelles pièces hongroises de la saison 1974/75. Anna Földes, en contestant certaines vues de son collègue, déplore surtout l'absence de textes conçus des leur origine pour le théâtre.

### *György Száraz:*
### *En nous souvenant de Mária Majczen . . .*

L'auteur dramatique György Száraz évoque le souvenir et trace le portrait artistique de la jeune actrice de Veszprém, victime récente d'une tragique maladie, en soulignant les rôles qu'elle a tenues dans ses pièces.

### *Zsuzsa Cserje:*
### *Béla Paudits et l'ironie*

Dans la reprise à Szentendre du musical *Our Man of La Mancha* c'est le jeune acteur Béla Paudits qui, selon notre critique, a seul fait vibrer cette note d'ironie qui d'ailleurs est regrettablement absente du spectacle.

### *Teréz Mándi:*
### *Un pionnier du théâtre du peuple*

Ödön Palasovszky, personnage éminent de notre théâtre d'avant-garde socialiste, est devenu, après avoir combattu la censure pendant deux décennies, un des grands hommes du théâtre hongrois d'après la libération. Pendant quelques années il a pu enfin réaliser librement ses idées et notre article résume cette époque brève mais importante.

### *Magda Lázár:*
### *« Un monde de la poésie et de l'imagination . . . »*

Notre Théâtre de Marionnettes s'est récemment acquitté d'une invitation en France et au Cuba. Magda Lázár, dramaturge du théâtre, présente un échantillon de l'écho de presse de la tournée.

Ára: 12 Ft