SZÍNHÁZ

SZINHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIV. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1981. AUGUSZTUS

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 Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

81.1093 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039–8136

A borítón:

Balkay Géza (Pármenion) és Bessenyei Ferenc (Kleitosz) A szuzai menyegző nemzeti színházi előadásában (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:

O. Reigbert vázlata Brecht Dobszó az éjszakában című darabjához (München, 1927). V. Fjodorov makettje Osztrovszkij Az erdő című darabjához (Moszkva, 1924)

TARTALOM

MAJOR TAMÁS
Bevezető a Téli rege-kommentárok elé (1)

játékszín

VINKÓ JÓZSEF
A szuzai menyegző Kolozsvárott és Budapesten (4)

FORRAY KATALIN
Szándék és megvalósítás (9)

GYÖRGY PÉTER
Az emlékezet és felejtés leckéje (11)

RÓNA KATALIN
A Lila akác Miskolcon (14)

CSERJE **ZSUZSA**
A cárnő szereti a férfiakat (16)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Offenbach az alvilágban (18)

BALOGH TIBOR
Szárnyalás és röpdösés (20)

SZÁNTÓ PÉTER
Vissza a birkához (23)

SZÖDY SZILÁRD
Panelház és szükséglakás (25)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről (28)

fórum

KOLTAI TAMÁS
Az eltűnt stílus nyomában (31)

BŐGEL JÓZSEF
A magyar szcenográfia a hetvenes években (34)

SZEREDÁS ANDRÁS
Vázlat a mai szcenográfia történetéhez (41)

színháztörténet

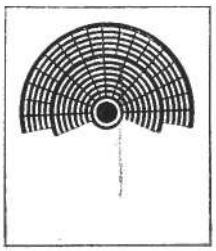
BUDAI KATALIN
„Én a komédiát lejátsztam,
Mulattattam, de nem mulattam'" (48)

drámamelléklet

VEKERDY TAMÁS: Don Juan

MAJOR TAMÁS

Bevezető a Téli rege-kommentárok elé



A Téli regét itt nem irodalomtörténész kommentálja, nem a szöveg hitelességét, változatait, finomságait kutatja, mint ahogyan ezt a legújabb, izgalmasan szép, modern Arden-kiadások teszik. (Egyszer ezeket is izgalmas lenne lefordítani. Évszázadok filológiai detektívmunkáját, felfedezéseit, tévedéseit és eredményeit közlik ezekben a jegyzetekben. Szinte minden tizedik sorhoz magyarázatot fűznek.)

Rendező adja ki a drámát. Nem a szöveget magát, hanem szavak és mondatok működését figyeli. A drámai szöveg értelme sohasem direkt, hiszen a szöveget egy-egy meghatározott jellemű szereplő más-más hőfokon mondja cl, céljának, törekvéseinek megfelelően, bizonyos helyzetekben, bizonyos indulati töltéssel, magatartását állandóan változtatva.

(Többek között ezért nincs igazuk azoknak a kitűnő költőknek, esztétáknak, akik azt tanácsolták: Shakespeare-t csak olvasni szabad. Ezek közé tartozott Babits Mihály is. A maguk korában természetesen - még Hevesi Sándor szerint is --joggal tették fel így a kérdést, hiszen a Shakespeare-előadások egyszerűen élvezhetetlenek voltak. Minden jelenetéhez szép, reális díszletet alkalmaztak. Hevesi panaszkodik is róla, hogy egy-egy izgalmas jelenet között néha nyolc-tíz percig kellett a közönségnek sötétben ülnie. Így igazán érdemesebb volt olvasni Shakespeare-t. Mi viszont azt szeretnénk bebizonyítani, hogy Shakespeare-t csak a színpadon lehet igazán megérteni. Ezt bizonyítják sikerrel korunk legnagyobb rendezői is, egy Tovsztonogov, egy Brook, egy Strehler elő-adásai. Akik éppen az élő Shakespeare-t tudják a színpadra vinni. Akik a szöveg működését figyelik. Akik igazán tudnak darabot olvasni.)

A leírt szó a játék folyamán gyakran eredeti jelentésének ellenkezőjét jelenti. Ilyen például III. Richárd bemutatkozó monológja:

„Most homlokunkon győztes koszorú,

Diadalemlék csorba fegyverünk Vad riadónkból víg vacsora lett

És édes dallam szörnyű indulónkból."

Ha a színész csak szépen deklamálja a szöveget, akkor a ‚győztes koszorút", a „diadalemléket", a „víg vacsorát" és az „édes dallamot" a szó értelmének megfelelően derűsen mondja el, vagyis a szavakat játssza. A monológ ebben az esetben elveszti drámai értelmét, hiszen Richárd szívében a csorba fegyver, a vad riadó és a szörnyű induló után vágyakozik, és a győztes koszorút, az édes dallamot, a diadal-emléket mondja ki undorral.

A rendező karmester is, aki az avoni hattyú szimfóniáját vezényli. Ö hallja ki a látszólag rendetlenül egymást követő jelenetekből azok hangütését, harmóniáját vagy diszharmóniáját. Egyes tételek tempóját, ritmusát, a különböző cselekmény-szálak tónusát, a lírai vagy bohócjelenetek, a közönséggel cinkosságot kötő szereplők szövegeinek egymással való szembesítését. Brecht szellemes megállapítása szerint Shakespeare olyan rendetlen, mint maga az élet. A látszólag zűrzavaros szerkezet mélyén igenis megtalálható a rend. Shakespeare több műfajú drámáiban egy összetettebb, a szimfóniák egymásra felelő tételeiből kibontakozó harmóniához jutunk. (Az arisztotelészi klasszikus szabályok szerint ezért stílustalan a mi szerzőnk.) A nagy rendezők érdeme, hogy szembeszállva a divattal, a konzervatív kritikával, sok bukást is vállalva, megcáfolták a gyakran idézett szentenciát: „Shakespeare azért óriás, mert minden kor kiveheti belőle azt, ami az övé." Logikus felelet erre, hogy ha a műből kivesszük a magunkét, akkor azért jó adag mindig benne is maradt. A modern rendezők éppen ezért a teljes Shakespeare-t, a maga korában élő Shakespeare-t akarják a színpadra vinni. Már Hevesi Sándor is megállapította, hogy vissza kell térnünk az igazi Shakespeare-hez, az eredetihez. A rossz tradíció azonban még napjainkban is kísért. Nem véletlen, hogy Brook színészei, a *Lear király* vagy a *Sgentiváneji álom* szereplői Budapesten harci jel-szóként hangoztatták: a XIX. századdal akarunk szakítani.

Egyébként a *Lear* vagy a *Szentiváneji* előadása láttán az volt az érzésünk, hogy Brook olvasta Hevesi Sándort. Ez nem valószínű, hiszen Hevesi Sándor 1908-ban és 1919-ben találta meg a maga igazi Shakespeare-jét. A század elején ő fedezte fel azt a Shakespeare- t, akit ma a legtehetségesebb modern rendezők a színpadra visznek. Pontosan olyan előadást képzelt el, mint amilyet a mai, legmagasabb színvonalú Shakespeare-színrevitelekben látunk. És milyen sokáig nem hallgattak a szavára! Sokan még ma sem hallgatnak. De mit is tudott Hevesi Sándor? Rájött arra, hogy Shakespeare olyan bálvány, akiben nem hisznek. Azt mondták, hogy nem ismerte a szabályokat, tehát munkáit át kell alakítani. Az átalakítás vált hosszú időn át a Shakespeare-színjátszás hagyományává. Ez az ellentmondás voltaképp egyidős a szerzővel. Hiszen jó barátja, Ben Jonson sem értette, hogy egy ilyen dramaturgiában járatlan fiatalember egyáltalán miképpen tud sikeres darabokat írni. Hiszen amikor a cselekvést nem tudja továbbvinni, akkor egyszerűen behoz a színpadra valamilyen bohócot vagy egy bolondot, és énekeltet valamit, hogy aztán folytathassa a drámát. Az értet-lenség egyik oka az, hogy már Shakespeare korában elindult egy új, másfajta stílusú, arisztotelészi szabályoknak engedelmeskedő színház. A színház művelődött, finomodott, és egyre inkább betartotta a klasszikus szabályokat. Hevesi szerint és azt hiszem, ebben nagyon igaza volt -- Shakespeare színpadról való visszavonulásának az lehetett az egyik oka, hogy már nem a Globe-ban játszott, másrészt, hogy a divat, az előkelőbb, műveltebb divat ellene szólt. Tehát megszűnt a népies színpad. Hevesi Sándor nagyon szellemesen a maga korának kabaré-színházi díszletezéséhez hasonlítja Shakespeare színpadát, díszletezését. A kabarében elég, ha betesznek a függöny elé két széket, és már egy szobában vagyunk. A későbbi Shakespeare-előadások nem elégedtek meg ezekkel az egyszerű esz-közökkel. Pedig a drámaírónak nincs szüksége több díszletre, hiszen majdnem mindig pontosan elmondja a helyszínt. A *Makrancos hölgyben* például többször, is. Aki belép a színpadra, az közli, hogy megérkezett Padovába. Hát miért kell ezt folyton bejelenteni? Nyilván azért, mert nincs ott Padova díszlete. Pedig Shakespeare maga adja meg díszletezésének, színpadának szerkezetét, magának a színháznak az ars poeticáját. Például az V. *Henrik* bevezető monológjában a Kórus szavaival:

De, kedvesim, bocsánat,

Hogy ily lapos, lendülni lomha szellem

E rossz állványra ily óriási tárgyat
Mer hozni. E kakasvívó porondon
Elfér-e Frankhon földje? E fa (U-ba
Betömhető a sisak rengeteg,
Mely megdermeszté Agincourt egét?
De ó, bocsánat! Ha egy görbe szám
Kicsiny helyen egy milliót jelenthet,
Nagy összeg nullái nem hathatnak-e
Jaj mi is képzelőerőitekre?

Hevesi felfedezése az is, hogy Shakespeare drámái jelenetekre oszlanak, nem pedig felvonásokra. A párhuzamos cselekményvezetés szerinte szintén a shakespeare-i dramaturgia alapvető tanulsága, és csak a francia dráma hatására kezdték el darabjait felvonásokra osztani. Ugyancsak a francia dráma hatására használtak pompás díszleteket, a látvány, a hatásosság kedvéért. Hevesi mondja el azt is, amit később Brecht szeretett hangsúlyozni, hogy tulajdonképpen operát csináltak élő Shakespeare-előadás helyett. Megölték a dráma lényegét, megbénították az egymásra felelő jelenetek izgalmas pergését. Ebből az átalakításból és a francia dráma hatásából keletkezett az is, hogy bejött a pátosz, az emelkedett hang, a deklamálás, a klasszikus szövegmondás. E mögött keresi és találja meg Hevesi Sándor az igazi Shakespeare-t. Nem pátosz kell, hanem - ahogy ő mondja - lelkiség; a természetes emberséget kell megtanítani, megtanulni.

Hevesi arról is panaszkodik, hogyan változtatták meg olykor Shakespeare stílusát és mondanivalóját. *A velencei kalmár* váltakozva hol Belmondban játszódik, hol Velencében. Ezek a jelenetek csodálatosan felelnek egymásra, ami nagyon zavart bizonyos rendezőket, úgyhogy a jeleneteket összevonták. Így a darabból egységes játék helyett csupán afféle Shylock-rémdráma lett. Ennek következtében *A velencei kalmár V.* felvonását nem is játszották el, hiszen akkor már Shylock nincs a színpadon, és nincs tovább értelme a darabnak. Hevesi felhívja a figyelmet arra, hogy Shakespeare-nél, aki a lélektan mestere, a színpad az a keret, amely összefogja a hősök cselekvéseit. Igen ám, de ez a keret megváltozott, amikor a Shakespeare-darabokat a függönyös színházba tették, és így a művek szerkezete is megsérült.

Hasonlóképpen igen kényes jószág a drámák szövege. Hányszor mondták és mondják a rendezők, hogy ezt vagy azt húzzuk ki, mert megállítja a darabot. Vagy milyen gyakran érvelnek így: mi ez, miért kell ezt a szöveget elmondani, hiszen ezt már hallottuk. Teljesen megfeledkeznek arról, hogy Shakespeare dramaturgiája merőben más, mint a klasszikus vagy a schilleri dramaturgia: a cselekmény nem épül egyvonalban, hanem - horribile dictu -- a darab tartalmát az egyik fő-szereplő esetleg el is mesélheti, a darab elején vagy később, és így az író cinkosává teszi a közönséget. Tehát ez a dramaturgia - mely szerint a közönség ismeri a darab tartalmát, tudja, hogy mire törekszik a főszereplő, a többi szereplőnek viszont fogalma sincs arról, hogy mi fog történni - másfajta feszültséget hordoz. Itt nem kell arra gondolni, hogy mi lesz, hanem inkább arra, hogy megtörténik-e az, amit bejelentett a szereplő, illetve hogyan fog megtörténni. És bizony arra is mondhatunk példát, hogy lejátszódik a jelenet, aztán az egyik szereplő az egészet újra elmeséli. Ezt teszi Benvolio a *Romeo és* Júliában. Természetesen ezt is ki kell húzni, mondják gyakran. Pedig itt nem az a cél, hogy a közönség még egyszer át-élje azt, amit látott, hanem az, hogy a többi szereplő reagálása is ábrázolható legyen.

Ezekkel a „konferálásokkal" kapcsolatban egyéb kritikákat is kaptunk a felszabadulás után, például az Othello-előadáson, ahol Jago nem is egy, hanem három monológban mondja el, hogyan akarja megszervezni a cselekvést. Először csak általánosságban, mintegy szinopszisát adva a darabnak, aztán részletesebben, és végül a harmadik monológban már meg is rendezi az általa írt darabot. Többféle elmélet született akkoriban ennek magyarázatára. Az egyik szerint azért kellett elmondani ezeket a monológokat, mert a Globe Színházban rendetlenség volt, és a későn jövők kedvéért megismételték a szöveget. Hosszan sorolhatnánk a hasonló példákat: azokat a jeleneteket, amelyek látszólag teljesen fölöslegesek, mert csak-ugyan megállítják a darabot. Kihagyásuk azonban stílustörés, ami abból következik, *hogy* idegen mércéket próbálunk ráerőszakolni e különös, több szólamú drámai művészetre. Akik nem értik ezt a szerkesztési módot, azok ma is gyakran rendszertelen-nek, zavarosnak ítélik Shakespeare dramaturgiáját. Pedig csak az arisztotelészi értelemben vett egység hiányzik. A Shakespeare-féle egység komplikáltabb: csak a tüzetes, előítéletektől mentes elemzés derítheti ki, hogy ebben a látszólag tébolyult kavargásban rend uralkodik, minden a helyén van.

Hevesi küzdelmét annál nagyobbra értékeljük, ha elolvassuk azokat a bírálatokat, amelyeket Shakespeare-ről a század elején írtak. A bírálók mindig megérzik Shakespeare-ben a zsenit. Hódolnak a költőnek, de nem tudnak mit kezdeni a semmilyen klasszikus mértékkel nem mérhető, tehát rendetlen drámai szerkezettel. A szerintük ízlésgyalázó stílustörésekkel, a cselekvést megállító „ízléstelen", „alpári" jelenetekkel, a szerteágazó cselekvési vonalakkal. Hiszen még olyan nagy kritikus is, mint Babits Mihály, leírta, hogy ezek a bohócjelenetek úgy kerültek a darabba, hogy Shakespeare az alacsonyabb igényű közönséget is ki akarta elégíteni. A bírálók tehát a költőt féltik, és megróják a színházat, ha ezeket a jeleneteket nem húzza ki, nem fogja jobban össze az előadást. Javítják és óvják a zseniális szörnyeteget. A kitűnő Benedek Marcell például azért tartja az *Antonius és Kleopátrát* a költői jelenetek ellenére Shakespeare gyöngébb darabjának, mert negyvenegy színből áll, tehát a szerző nem tudta összefogni az anyagát.

Azután itt vannak az úgynevezett gyöngébb, zavarosabb darabok. *A vihar* kivételével az utolsó korszak drámái. Máig egybehangzó vélemény szerint Shakespeare-nek ez az utolsó korszaka nem volt olyan színvonalas, mint a nagy drámák ideje, *a Lear, a Hamlet, a Macbeth* stb. kora.

Alpári és alantas. Ez a kifejezés a leggyakoribb a *Szeget szeggel, a Minden jó, ha a vége jó,* a *Pericles* bírálataiban. A *Téli* regéről azt szokták mondani, hogy zavaros és nélkülözi a drámai egységet (még a legutóbbi nemzeti színházi előadás kritikájában is olvasható volt ez a megállapítás). Az, hogy csellel csempészünk egy szerelmes ifjú nőt egy erőszakos zsaroló ágyába (a *Szeget* szeggelben), Alexander Bernát vagy Gyulai Pál számára ízléstelen. Védik tehát a költőt önmagától és az egészséges boccacciói ízektől. Több évszázados ez a moralizáló pirulás. Ezért dorgálják meg Hevesi Sándort a *Szeget szeggel* bemutatásáért. Shakespeare ebbe az erkölcsi mértékbe valóban nem fér bele.

Azután szegény Erzsébet-kori szerző tudatlan is, hiszen darabjai tele vannak anakronizmussal. A harang Athénban, az ágyú a puskapor feltalálása előtt, az angol uzsorakamat az *Athéni* Timonban. *A Julius* Caesarban, Cassius sátrában az angol parasztok viszonyairól beszélgetnek. A bírálók nem veszik észre, hogy Shakespeare-nek esze ágában sem volt történelmi drámát

írni. Egy Schiller-tragédiában hasonló korszerűtlenség elviselhetetlen lenne. De a mi szerzőnk fejében a történelmiség fogalma fel sem merül. Bármilyen témát választ, korának tart tükröt. Színészei a ‚kor foglalatai" és „rövid krónikái", Az hamisítja meg Shakespeare-t, aki bármelyik történelmi darabjából korhű látványosságot rendez. Hagyjuk ezt a „klaszszikusokna.k". Hogyan lehet a *Lear* és a *Ilamlet* szerzője nem klasszikus a szó arisztotelészi értelmében? Brecht szellemes megállapítása szerint fogalma sem volt róla, hogy klasszikus lesz. Az úgynevezett klasszikus szerzők általában arra törekedtek, hogy klasszikusak legyenek. Hiszen az ókori drámaírókkal igyekeztek versenyezni, és betartottak minden klasszikus szabályt. Voltaire például büszkén hangoztatja, hogy az ő *Oedipe-roi* című darabja milyen magasan fölötte áll a barbár görögök Oidipusz-darabjának. Shakespeare tehát nem akart klasszikus lenni, nem tehet róla, hogy azzá lett. Megfogalmazta és színpadra vitte az őt feszítő cselekményeket, gondolatokat: a lenni vagy nem lenni *(Hamlet),* tenni vagy nem tenni *01/lacbeth)* kérdést, a féltékenység emberpusztító hatását., az egymásra találó szerelmesek jogát a szerelemre. A rágalom gyilkos veszélyét, vagy a vérben és vasban született társadalmak szörnyű embertelenségeit, a földjükről elűzött csavargókat, a bérgyilkosok és felbujtók százféle kapcsolatát stb. Mindezt a legkülönbözőbb történelmi vagy regebeli témákban, vagy olyan novellák feldolgozásakor, mint a Cinthío-anyag, amelyből az *Othello* született, Shakespeare a saját világát élte, szenvedte, kínlódta, tehát a költői anyag készen volt benne; témát a siker reményében akkor választott mondanivalójához„ ha a színháznak új darabra volt szüksége. A királydrámáknak például akkora sikere lehetett, mint ma egy jó televíziós sorozatnak. Igen ám, de ezek a drámák a *VI. Henrikkel* kezdődnek *és a tII,* Richárddal fejeződnek be. A sorozatot a siker miatt folytatni kellett, Ezért született meg a két *IV, Henrik,* az *V. Henrik,* és utána még elé kellett írni a *II. Richárdot,* és egy régebbi sikerdarabból kis átdolgozással pedig *a János királyt* is. Hogyan? Ez a nagy költő, *a Lear, a Hamlet* és az *Othello,* tehát a kritikáktól is elismert legnagyobb darabok írója a sikert kereste? Darabgyáros volt? Igen, az. De óriási költő. Micsoda felségsértés ez a kifejezés. Ezzel megbélyegezni az Erzsébet-kori nagy drámaírót) Pedig megrendelésre is írt darabokat. Így például *A laiindrori* vlg *nőket* és a *Vízkerevet.* Bizonyíthatóan, És valószínűleg a *Szentiváméji álmot is.* Tanult a kor legkeresettebb szerzőjétől, elődjeitől is. Közvetlenül előtte a legnagyobb siker, a színházak *Crárdáskirálynője,* Kyd *.Spanyol tragédiája* (Hyeronimus). Ott a sértett apa és menye színjátékot rendez két király előtt, és a nyílt színen, valódi tőrt használva öli meg fia gyilkosait, hátborzongató jelenet következik ezután. Az apát kínpaddal fenyegetik, hogy vallomásra bírják, erre ő a nyílt színen kitépi nyelvét, és a királyok lába elé hajítja. Nem baj, hiszen írni még tud, kínpadra vele. Lúdtollat adnak neki, ő ravaszul kést kér, hogy kihegyezze a pennát, mire leszúrja mind a két királyt. Színház a színházban és tetemrehívás. És a darab folyamán ott áll a színpadon a maralításokból ismert Bosszú.

Shakespeare-re hat a *Hyeronimns.* De nézzük meg, milyen remeket formál a tetemrehívásból a hamleti *L'gérfogr'ban,* vagy milyen csodálatos drámai feszültséggel szerepelteti Hamlet apjának szellemét az ácsorgó, szimbolikus Bosszú helyett.

Az Arden-kiadások nagyon helyesen mindig közlik a shakespeare-i forrásokat. Ha ezeket összehasonlítjuk a művel, akkor döbbenünk rá igazán Shakespeare költészetére és emberségére.

Az egyik angol esztéta (a nevét még majd megkeressük) nagyszerű könyvet adott ki a *VííkeresV* születésének körülményeiről. Címe: *First Night of the Tu^{w}elfth Night,* magyarra fordítva: a tizenkettedik éjszaka első estéje vagy éjszakája. (A I'íikeresZtangolul ezt a tizenkettedik éjszakát jelzi.) A költő megrendelésre írta ezt a darabját is, méghozzá igen gyors munkával, A darab, az előadás, a díszletek alig több mint két hét alatt készültek el. Erzsébet uralkodásának legutolsó korszaka ez, a királynő legutolsó hónapjai. Majdnem minden angol költő arról énekel, hogy a nagy királynő idején végig gyönyörűen sarjadt a béke olajága. Ebben az időben jelen-tették be, hogy az angol udvarba egy Orsino nevű herceg érkezik. Mindenkit *nagy* szeretettel fogadtak, aki nem volt spanyol. A herceg tiszteletére is díszelőadással akartak kedveskedni, Ben Jonsonnak volt egy olasz tárgyú darabja, amelyet gyerekek játszottak. Ez mindenesetre készen volt. De azért Shakespeare-t is megkérdezték, nem írna-e erre az estére egy új drámát. A szerző érdeklődött az iránt, ki is ez az Orsino. Csak annyit tudtak róla elmondani, hogy mostanában rendkívül szomorú, mert egy gyönyörű hölgy kikosarazta, nem ment hoz*zá* zért, mert a bátyja halálát gyászolja.

Shakespeare-nek ennyi körülbelül elég volt. Hogy milyen pamfletszerűen aktuális drámát írt ebből, azt a könyv szerzője a következőképpen bizonyítja: Orsino tehát olyan tragikus személy, akit kikosaraztak. De hát egy vendégherceget ki más kosarazhat ki, mint egy királyné? A név készen volt, a béke olajága: Olívia. Orsino saját nevén fog szerepelni a darabban. Igen ám, de hát természetesen második cselekménykszál is kellett egy igazi Shakespeare-darabhoz. Ebben az időben a királyi udvarban a játékok fő rendezője, ma azt mondhatnánk, üzemigazgatója, egy puritán érzelmű lord volt, aki nem szerette a színházat. Shakespeare pedig fölismerte a puritanizmus veszélyét a színházra (ebben sajnos igaza is lett, hiszen halála után rövidesen megszüntettek Angliában minden színházat). Tehát ezt az alakot akarta a második cselekmény főszereplőjévé tenni. Élt akkor Erzsébet királyné udvarában egy gyönyörű fiatal özvegy. Ezt a világhírű szépséget, aki alacsony származású hölgy volt, Erzsébet Pembrolc grófhoz adta feleségül, aki azonban rövidesen meghalt. Itt állt hát a viruló özvegy. Az ő szépségét a játékok igazgatója is elismerte, és noha már idős ember volt (negyvenéves, ami ebben az időben már öregedő embert jelentett), szerelmével üldözte a szép özvegyet. Ezt az özvegyet Mall kisasszonynak hívták. Shakespeare tehát elnevezi ezt a szereplőt Malvoliónak. Képzeljük cl azt az óriási hatást, amit már maga a név is kiváltott. A vendég Orsino herceg Malvoliót értett, ami annyit jelent, hogy rosszindulatú, rosszakaratú. Az udvari közönség viszont tudta, hogy Malvolio ez esetben annyit jelent, hogy *Ma//voh/io,* vagyis hogy Mall kis-asszonyt akarom megszerezni.

Ebből a figurából Shakespeare egy fantasztikus alakot tud formálni: Malvolio tragikomikus, csodálatos szerepét. De hogyan lehetett ennyi idő alatt ezt a remekművet megírni? Egészen egyszerűen úgy, hogy Shakespeare akkor már a szerelem minden változatát megírta, ezért olyan hihetetlenül izgalmas és drámai az Olívia-Viola viszony, általában a nemek harca és a nemek összetévesztésének ez a hihetetlenül költői drámája. Shakespeare ismerte a szerelem minden változatát, hiszen megírta már a szonettjeit. Tehát ezek a jelenetek nem voltak teljesen újak a számára. S végül a megoldás: ki veheti el Olíviát feleségiil? Hát természetesen egy uralkodó, Cezario.

játékszín

VINKÓ JÓZSEF

A szuzai menyegző Kolozsvárott és Budapesten

Sütő András drámájáról

„Nem azért jöttem, hogy kiirtsam Ázsia népeit, hanem, hogy örömük teljék az én győzelmemben." E Nagy Sándornak tulajdonított kijelentés rávilágít a megváltozott politika lényegére : tömeges népirtás helyett egyetemes elrendezésről, gondos agyonveretés helyett megfontolt beilleszkedésről beszél a hódító. Íme, a görög-macedón nagylelkűség! A pánhellén reálpolitika, amely a fizikai megsemmisítést felcseréli lélekgyilkossággal, és azon igyekszik, hogy a birodalom kohójába vesse a különböző meghódoltakat, lett légyenek perzsák, szkíták, indusok, masszagéták vagy bármiféle barbárok. Az ötlet persze nem új keletű, a történelem során többször is felfedezték, Nagy Sándornak csak a módszere különleges, ahogy a legyőzött Perzsia méhében meg-telepedni kíván. Az ő nevéhez fűződik a letiport népek hasznosításának tudománya, az az arisztotelészi elv, amely szem-ben a kipróbált és be váltformulával (legjobb indián a halott indián), azt vall-ja, hogy a másnyelvűeket nem felkoncol-ni kell, hanem beilleszteni, mint az állatokat és a növényeket - hasznuknak megfelelően .. .

Zseniális emberismeretre (és taktikai felfedezésre) vall tehát, hogy a világhódító Sándor nyílt erőszak helyett az emberi gyarlósághoz folyamodik, s elaltatva a legyőzöttek veszélyérzetét, nem katonái kardját, hanem a túlélés és az együttműködés lehetőségét kínálja fel a meghódolt barbároknak: az egymásra találás „mindent összebékítő" gigantikus lagziját.

Kétszeresen is zseniális kényszer ez a népesküvő, amire a krónikák szerint i. e. 324-ben, Szuzában került sor. Egyrészt az uralkodó már-már cinikus nyíltsággal beismeri a beilleszkedés látszatönkéntességét, s így mindenkit, aki nem ránt kardot, cinkossá avat. Másrészt a házasságért cserébe pimaszul adókedvezményt kínál, jól sejtve, hogy az ilyenféle juttatás, mint tudjuk, „túltesz némelykor az ősök szellemén, nyelvén, mindenén".

És Nagy Sándor jól számít. Lenyűgöző az a csörtető buzgalom, az a földet súroló alázat, amivel a legyőzöttek nagyobbik része azonnal hozzálát „orcája átalakításához", és sorozatban gyártja a hűségnyilatkozatokat és szolga-deklarácókat. Fel sem ocsúdhatnak a hódítók, a meghódoltak máris görögebbek a görögöknél. Sőt, helyzetük sajátosságánál fogva, frissebb felfogóképességgel hamarabb alkalmazkodnak is. Pontosan tudják, hogy a tízezer napiparancsot teljesítő vőlegény és a tízezer hajánál fogva előráncigált menyasszony mesterséges párosítása a szolgalelkűségnek és a képmutatásnak kedvez, és az érvényesülés szabad versenye biztosított. Az önkéntességet és a szerelmet ugyanis a másik oldalon is nélkülözik. Az esküvőről vélekedni mindenkinek egyformán tilos, lett légyen az neofita vagy ősgörög. A különbség „mindössze" annyi, hogy amíg a perzsáknak isteneikkel, nyelvükkel, őseikkel, a sajátosság méltóságának a feladásával is fizetni kell az életben maradásért, addig a felemelt fejű görögöknek „csak" az istenné szentelt Nagy Sándor személyi kultuszával kell megküzdeniük.

E kettős bilincs, e kettős szorítás drámája, a történelembékítő illúziók elvesztése keserű felismerésének torokszorítóan szép tragédiája *A szuzai menyegző. ő.* És még valami. Egy nép erőszakos asszimilálási kísérletének kudarca, az agresszív beolvasztás csődje egyik oldalon, és a higgadt nemzeti önértékelés, a reális történelmi helyzet számvetése - a másikon.

A nemzeti lét és a történelmi önismeret e súlyos kérdéseivel megterhelt darab politikai-gondolati vonalát Sütő megkísérli összeolvasztani magánéleti motívumokkal, s a trilógia eddigi darabjaitól eltérően némiképp újfajta konfliktusrend-szert teremt. Egyetlen éjszakára sűríti az eseményeket, egységes cselekmény-be, és hősét, a világbitorló Alexandroszt - ügyes dramaturgiai fogással - nem állítja a színpadra. Ez bizonyos feszültséget teremt, Alexandrosz betölti a végzet szerepkörét, hiszen mindaz, ami a szereplőkkel történik, rajtuk (és a színen) kívül álló erők küzdelme.

A drámai kompozíció ennek ellenére laza, a ritmus meg-megbicsaklik, a feszesnek tűnő szerkezetet kitérők ballasztjai nehezítik. Indokolatlannak tűnik például a három felvonásra tagolt (ám Budapesten két részben előadott) darab harmadik felvonásában a kétszeri színváltás. Pármenion és Eanna szerelmi kettőse Bétisz várában leállítja a cselekményt, felesleges betét, és széttagolja a dráma

---

Cézár! Így oldotta meg Shakespeare a feladatot, és így vitte színre a *Vízkeresztet,* legsikeresebb darabjainak egyikét.

Mindezt azért kellett elmondani, hogy megmutassuk : a nagy angol drámaíró, az avoni hattyú, a költő színész volt, és mindig kénytelen volt darabot írni, ha a színház érdeke így kívánta. Ezért fogadott el megrendeléseket is. Hevesi Sándor mindezt tudta. Es mint színházi ember harcolt az igazi Shakespeare-ért. Felfedezéseinek máig is adósai vagyunk.

Hevesi felfedezései természetesen azóta továbbiakkal bővültek. Brechtnek köszönhetjük, hogy felhívta a figyelmet a közönséggel való teljesen más kapcsolatra. Az ő vesszőparipája volt, hogy nem egyfajta színház van, s nem egyfajta előadás-mód létezett a világon, mint ezt a század elején a „függönyös színházak" dramaturgiája hirdette.

A weimari Németországban, a húszas években Brecht bevezetőt mond egy Macbeth-előadás előtt. Nem érti, hol volt a színház dramaturgiája, mikor ezt a zavaros darabot műsorra tűzte. Mert hajlandóak vagyunk elhinni, hogy léteznek boszorkányok, azt is, hogy igazat jósolnak. Macbethtel elhitetik, hogy király lesz, Banquónak azt mondják, hogy a fiaiból uralkodók lesznek. Nos, a jóslat első része beválik, Macbeth valóban király lesz. Eddig rendben is lenne a dolog. Csakhogy Banquo fia, Fleance, a dráma közepe táján hirtelen eltűnik, és a végén egy eddig ismeretlen fiatalembert koronáznak királlyá. Erről szó sem volt a jóslatokban, a boszorkányok tehát tévednek. De a Macbethre vonatkozó jóslat mégiscsak bevált. Azt pedig semmiféle dramaturgiai szabály sem engedi meg, hogy a jövendölés igaz is legyen, meg nem is. Ilyen rossz drámaíró lenne Shakespeare? Hol a megoldás? Ott, hogy a közönség soraiban, egy páholyban, a Globe Színház díszpáholyában, Banquo leszármazottja: Jakab király ül. Tehát a látszólagos dramaturgiai zavar megfejtése a közönség beavatottsága.

amúgy is bizonytalan szerkezetű utolsó harmadát.

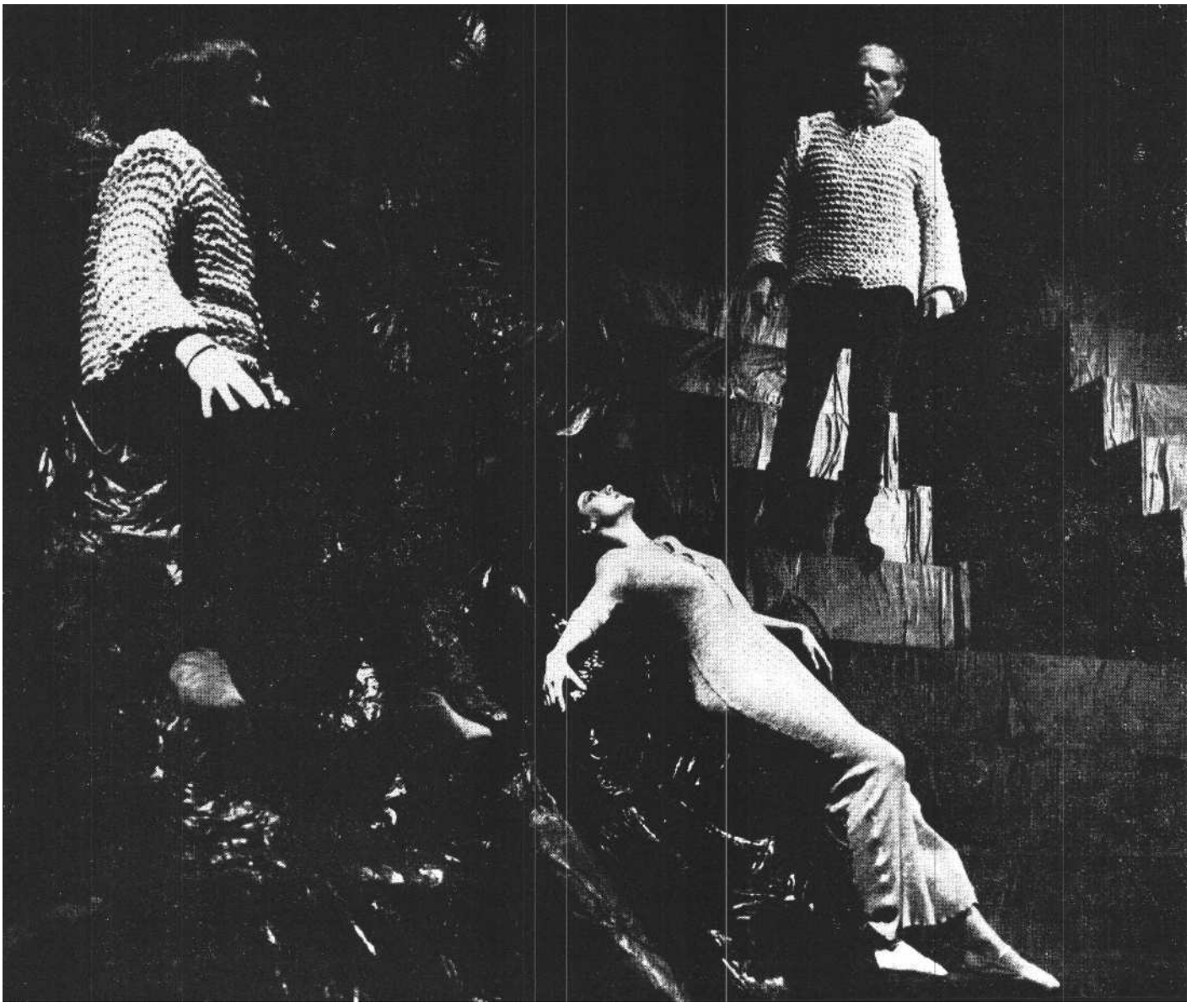
Fellelhetők más dramaturgiai bizonytalanságok is. Például a méregpróba. A gyanakvó Pármenion elkobozza Filipposztól, az udvari orvostól Roxáné királyasszony Nagy Sándornak szánt gyógyszerét. Bevesz belőle két kanálkával. Nem történik semmi, Filipposz fel-dúltan beviheti a szert. Pármenion kettesben marad Kleitosszal, helytartótársával, s eljátssza a rosszullétet. Kleitosz, amikor látja, hogy mégis méreg volt az urának küldött orvosság, nem a császár-hoz rohan a hírrel, hogy megakadályozza a szer bevételét, hanem arról kezdi faggatni Pármeniont, miként vélekedik felőle az uralkodó. Mintha - a méreg bevétele után - számíthatna még Alexandrosz véleménye.

hasonló bizonytalanság mutatkozik Bétisz vára körül is. A világbitorló seregeivel már csak ez a kicsinyke sasfészek dacol, a perzsa becsület utolsó menedéke. Ide érkezik Pármenion követnek. És ezt a várat foglalják el *észre-vétlen* Demetrius emberei. Majd elragadják Bétiszt, és otthagyják őrizetlen ismét a várat. Erre előbújnak (a feltehetően túlerőben levő) perzsák az ifjú Besszosz vezetésével, karddal a kezük-ben, hogy az árulónak vélt Pármeniont levágják. Épp csak annyi ideig voltak távol, amíg vezérüket elrabolták. Félre-értés ne essék, nem stratégiai szem-pontból vitatom a vár elfoglalását, hallottunk már titkos alagutakról, ármányokról. Dramaturgiailag tűnik a fordulat esetlegesnek, kevéssé indokoltnak ahhoz képest, amennyire a szerkezet középpontjában áll.

E súlyos történelmi-politikai kérdéseket feszegető dráma esetében persze akadékoskodásnak tűnhet ez a dramaturgiai szőrszálhasogatás. Mégsem állhatom meg szó nélkül, egyrészt az anyag kimagasló írói színvonala miatt, másrészt azért, mert úgy tűnik, mind a kolozsvári, mind a budapesti előadás létrehozói megszenvedték ezeket az „apróságokat", s nemegyszer egy-egy mondat sorsa döntötte el a szerepértelmezést. (Haragnál például Pármenion bekapja az *egész* mérget, a doktor tehát nem adhatja be ugyanazt. Budapesten gondosan kimérik a két kanálkát, hiszen Pilipposz pár perccel később azzal fog majd visszajönni, *hogy* „Urunk az orvosságot bevette és jobban lett".)

Az ingadozásra jó példa Roxánénak, Dáreosz hajdani feleségének, Alexandrosz világszép mátkájának az alakja. Bétisz szemében áruló nőstény. De lehet,

Csiky András, Panek Kati, László Gerő A szuzai menyegző kolozsvári előadásában



Héjja Sándor (Pármenion) és Panek Kati (Éanna) Sütő András darabjának kolozsvári előadásában (Csomafáy Ferenc felvételei)

hogy Bétisz téved, és Roxáné teste varázsával csak a rossz sorsot akarja a perzsák javára fordítani: „Amit elvesztettek a férfiak fegyverrel, visszanyerjük szerelemmel." Vonzónak nem nevezhető, ám kétségtelenül taktikus programbeszéd. A kérdés csak az, igaz-e? Áldozat-e Roxáné vagy áruló? Éanna maga-tartásából következtetve mindkét változat lehetséges. Bétisz lánya először áruló-nak tartja („Roxáné hazudott"), majd megsejtve a királyasszony mélységes szenvedését, önfegyelmét és nemzetmentő szándékát, visszavonja gyalázkodását és bocsánatot kér. („Bocsáss meg nekem!") Harag meghagyta az első mondatot és kihúzta a másodikat. Árulás van, bocsánat nincs. Ruszt kihúzta az elsőt és megtartotta a másodikat. Árulás nincs, bocsánat van, hosszú távú koncepció jegyében. A taktikáról azonban kiderül, hogy nem a perzsák javát szolgálja, csupán sajátos érdekazonosságot takar az ideiglenes kormányzótanács (Kleitosz, Demetriosz, Lysimachosz) és a királyasszony között; a három helytartó „elnézi" Roxánénak Alexandrosz megmérgezését, Roxáné „megbocsátja" a helytartóknak Pármenion gyors felköttetését. De Roxáné későbbi, rejtett szándékáról, sorsáról nem tudunk meg semmit. Erről még Sütő darabjának egy másik változata sem tájékoztat, pedig a dráma itt igazán kalandos véget ér; az ifjú Besszosz ledönti az isteni Alexandrosz mellszobrát, s annak letört fejével és vég-tagjaival labdázik, miközben Bétisz és emberei elfoglalják Szuzát, s a perzsa vezér lenyilazza leányát, aki eszelős fájdalmában az elvonuló görög sereg nyomába szökne, hogy fellelje Pármeniont.

A dráma végtelenül sokrétű szövege kalandos értelmezéseket kínál. A szerepek összetettek, Sütő kitűnő lélektani ismerettel apró rezdülésekből építi fel figuráit s azt a bizonytalan légkört, ami a szuzai palotát jellemzi. Itt minden bizonytalan, senki nem tudja, mi történik másnap, Alexandrosz környezete éppúgy retteg a létbizonytalanságtól és az uralkodói szeszélytől, mint tőlük a perzsák. Az átalakulásban egyetlen biztos pont van: a menyegző. Ez a hatalmas húsdaráló, a Vörös malom és az agyatlanító gép hasonmása, amely népeket forgat ki a bőréből, s az alexandroszi kohóban megolvaszt és felpuhít minden csontot, felőröl minden ellenállást. A darab a menyegzőre való reagálások története, önvizsgálat és szembenézés. Besszoszt árulásba kergeti, fiát és Kalliszthenészt az önmegvetésbe, Szuziát és Eannát az őrület karmaiba, Pármeniont a keresztfára. (Furcsa mód a mártírhalált kezdettől vállaló Bétisz az egyetlen, aki testben-lélekben sértetlenül átvészeli a kataklizmát.)

Sütőt elsősorban Pármenion érdekelte. *A szuzai menyegző az* ő tragédiája, annak a ténynek a felismerése, hogyan lesz a távlatos és nagyvonalú hellén koncepcióból kulturális és nyelvi imperializmus. A darab Pármenion *csalódásának* története, egy hit devalválódásának a természet-rajza. Pármenion ugyanis az utolsó pillanatig töretlenül hisz mesterében és gyermekkori barátjában - Alexandroszban. Ez a hit a tragikus vétsége. Későn döbben rá, hogy a tömjénfüsttől és az istenné válástól megrészegült Alexandrosz nem azonos a pellai ifjúval, akivel egész Kelet civilizálását tervezték,

s hogy nem barátja műveli már a csodát, hanem szolgák művelik vele és körülötte. Pármenion *másként gondolkodik,* nem ért egyet az erőszakos beolvasztás módszerével, a történelemhamisítástól undorodik, a számára kijelölt menyasszonyt

Éannát - dacból visszautasítja, az istenné szentelést zsákutcának tekinti. Pármenion így veszélyesebb lesz, mint a perzsák. Saját tábora pillanatokon belül kizárja, s csak az alkalomra vár, hogy lecsaphasson rá.

Pármenionnak azonban az ellentábor sem tetszik. Bétisszel nem azonosulhat, hiszen a perzsa vezért elvakítja a gyűlölet, az évszázados acsarkodás, s bár gyalázata az égbe kiált, s az elégtételhez joga lehet, viselkedése korszerűtlen, minden higgadtságot nélkülöz. Nem csoda, hogy Pármeniont, amikor az fel-tárja kételyeit, egyszerű árulónak tekinti. „Csak fanatikus hivőt és árulót bírsz elképzelni? - felesel Pármenion. - A kettő között is lehet valami. Az a büntetett-állapot, amiben én vagyok."

Így kerül Pármenion két torz igazság között a senki földjére. Nincs kiút, nincs válaszút. És Sütő drámájának talán éppen ez a tehetetlenség, ez a kiúttalanság a legfőbb feszültsége. Corneille hőseinek közhellyé csépelt alapkonfliktusa a kötelesség és a szenvedély kettős igazsága közötti ellentét. Ott a hős két *valódi* érték között nem tud választani. Racine hősei is szerelem és becsület között ingadoznak. Tragédiájukat az ad-ja, hogy *nem lehet* választani. Pármenionnak azonban *nincs mit* választani. Drámai patthelyzetbe kerül, kallódó, mindenütt felesleges udvari bolonddá válna, ha nem jönne - dramaturgiai megváltásként is --a tragédia.

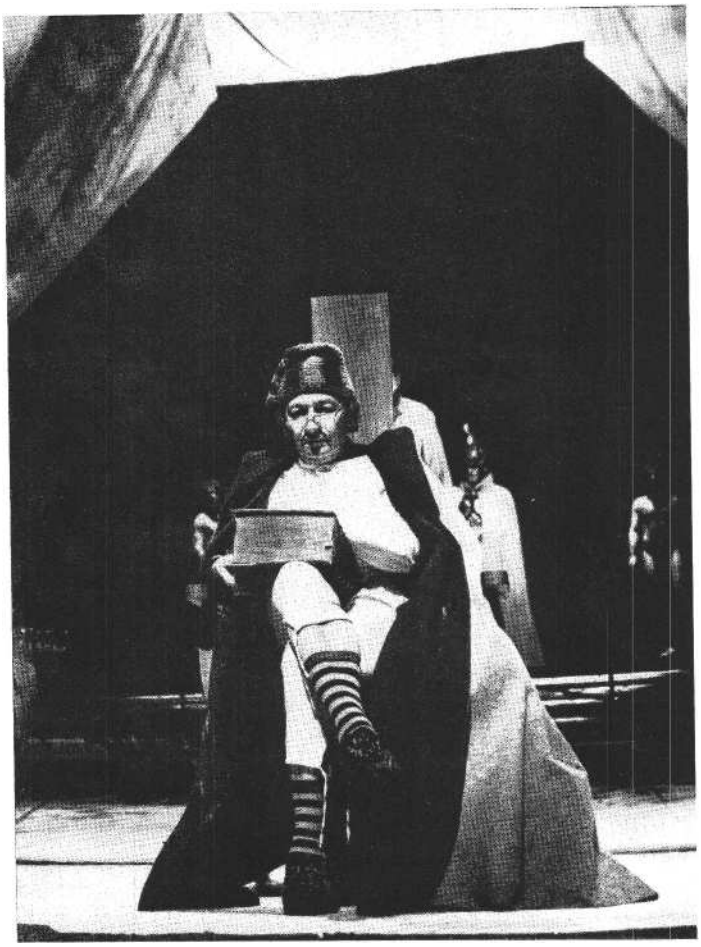
„Nem az volt a gondom, *hogy egy*gyel több színdarabom legyen. Hanem eggyel kevesebb csomó a torkomban"

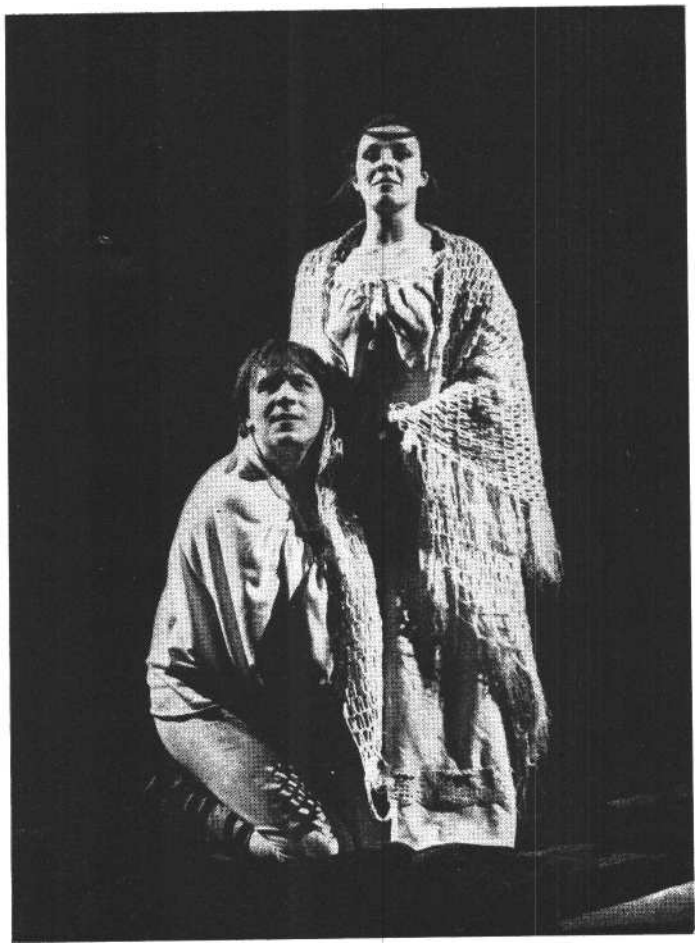
nyilatkozza Sütő *A szuzai menyegz*őről, amelyet elsőként a kolozsvári Állami Magyar Színház társulata mutatott be Harag György rendezésében, alig egy hónappal megelőzve a budapesti Nemzeti Színház előadását, amelynek Ruszt József volt a színre állítója. „Ebben a drámában - írja műsorfüzeté-ben a szerző - a hatalmi mámor űzi játékát a türelmes emberiséggel..." Majd a darab „kolozsvári töredékétől" figyelmes türelmet kér. Ez az idézet-részlet szó szerint olvasható a pesti mű-sorfüzetben is, s talán nem túlzás, ha azt állítjuk, a kolozsvári és a budapesti előadásnak ez az idézet az egyetlen

Jelenet Sütő András A szuzai menyegző című drámájának nemzeti színházi előadásábó!

Pármenion (Balkay Géza) és Éanna (Szirtes Ági) a nemzeti színházi elő-adásban (Iklády László felvételei)

Kun Vilmos (Kalliszthenész) A szuzai menyegzőben





közös pontja. A két előadás meghökkentően különbözik egymástól.

Harag kritikusabban kezelte a szöveget, mint Ruszt. Az ő változatában a dráma tömörebb, célratörőbb, keserűbb és tragikusabb. Apró belső húzásokkal feszesebbé tette a dráma szövetét, erősen megkurtította Bétisz ironikus monológjait, oldalakat húzott Éanra motozásából, a darab elejéből, megrövidítette a szerel-mi szálat, és főleg Pármenion vívódására, a lélek belső küzdelmére koncentrált. A kolozsvári Pármenion (Héjja Sándor) nem fiatal kamasz, nem szertelen ifjú, hanem tragikus hős, aki mintha maga is kezdettől sejtené végzetét. Héjja játéka fegyelmezett, pontos, erőteljes, a színész tudatában van a tét nagyságának. „Az én jelenlegi szándékom - mondja Harag a kolozsvári műsorfüzetben - a látvány olyan módon való felhasználása, hogy az lehetőleg kerülje a külsőleges, darabtól idegen elemeket, és színészcentrikusabb legyen. A színész állapota legyen sokkal összetettebb, kifejezőbb, ne pedig a színész körül teremtődött látványorgia pótolja az emberi elem jelenlétét. Új minőségű látványra gondolok, amely a színész szuggesztivitására épít. Egy nagyon leegyszerűsített példával : egy szenvedélyes kitörést ne vihar vagy vihart jelző zene kísérjen, amely külsőleg fokozza a hatást, hanem mindezt a színész fejezze ki külső effektusok nélkül, megrázóbb hatásfokkal."

A gondolat és a látvány egysége régi vágya a romániai magyar rendezőnek, aki, némiképp elszakadva korábbi rendezéseitől *(a Káin és* Ábeltől, az *Éjjeli* menedékhelytől), már-már meglepő visszafogottsággal, puritán díszletben és jelmezben állította színre *A szuzai menyegzőt.* Harag nagy találmánya (és fiaskója) a félkörös, meredek amfiteátrum, amely egyszerre jeleníti meg a szuzai palotát és Bétisz várát. Harag a darab nagyjeleneteit az amfiteátrumszerű építmény meredek lépcsőin játszatja. Különös, izgalmas látvány ez, olyan, mintha keresztre feszítették volna a színészeket. Kísérlet, amelyben harag az eddigieknél nagyobb hangsúlyt fektet a színész fizikai jelenlétére, a gesztus, a mozdulat erejére, a belső átlényegülésre, s kevesebbet az előző rendezéseiből ismert „tömegvíziókra". A hatást azonban csak néhány - valóban - képzett színészével tudja elérni. A többiek ingadoznak a meredek várfalon, mozdulataik kiszámítottnak, óvatosnak tűnnek. Csak hébe-hóba forrósodik át a levegő, Vadász Zoltán (Bétisz), Senkálszky Endre (Kalliszthenész) alakításában, főleg az utóbbiéban, akinek az előadás egyik legmegrendítőbb pillanatát köszönhetjük, nevezetesen azt, amikor a történelemhamisító krónikás - élete kockáztatásával - földhöz vágja a felszentelt krónikát: „Csinálja más!"

Telitalálat -- és az előadás érdekes színfoltja - Éanna szerepében Panek Kati. Félénk, mégis dacos kamaszlány ez az Éanna, haja rövid, mozdulatai süldősek és szögletesek, suta szüzessége átsüt keménységén. Panek szerepformálása elrugaszkodás a hagyományos szerepsztereotípiáktól.

Úgy tűnik, Harag György megkísérelt valami másfélét. *A szuzai menyegző* kolozsvári előadásában, tudatosan lemondott látványos rendezői eszközeiről, kerülte (jóllehet alkalom kínálkozott rá) *Az ember* tragédiájából, a *Nem élhetek muzsikaszó* nélkülből, *az* Egy *lócsiszár* virágvasárnapjából jól ismert tömegmozgásokat, „balett-víziókat", várostromokat, vérfürdőket - és tág tájak helyett inkább a lélek belső világába kalandozott, már-már artaud-i szándékkal, megkísérelve, hogy a katarzis ne látványelemekből, hanem a bőrünkön keresztül ivódjék fel értelmünkben.

A budapesti előadás mintha csak feleselni akarna a kolozsvári rendezőével. Ruszt látványorgiát celebrál, reflektorok tucatja pásztázza a színpadot, statiszták vonulnak fel-alá. A pesti rendező, aki láthatóan elemében érezte magát, nem sokat viaskodik a szöveggel, logikai ellentmondásokkal, dramaturgiai „cicafarkakkal" - hatalmas lendülettel kettévágja a gordiuszi csomót: áthangszereli a darab egész alaphangulatát. I-la Harag a lélek-be parancsolja vissza a szenvedélyt, s előadásának erénye éppen ez a már-már oratorikus visszafojtottság-fegyelem, akkor Ruszt ellenkezőleg, a legkisebb szenvedély-sóhajt is nagyzenekari kísérettel támogatja. Csupa irónia, csupa XX. századi áttettség, csupa zenei allúzió ez az előadás, hosszú idő óta a legjobb, amit a mostanában sokszor elkedvetlenedett rendező színre állított. Ruszt előadásában *A szuzai menyegző* ismeretlen arcát is mutatja, nemcsak tragédia, hanem látványos revü is, már-már operaparódia. Kitűnő a rendező színészvezetése, a szereplők koreogra6kus mozgatása, a fényváltások és zenei hangütések váltakozása. Az előadást dinamizmus, fölényes ritmuskompozíció jellemzi - állandóan „lélegzik" ez a tér, szertartásjellegét végig megőrzi. Történelem és mítosz -keveredik dürrenmatti, Max Frisch-i históriaszemlélettel, s közben saját eszköztárából is kiállítást rendez; felreppen a jól ismert fekete-vörös palást, leheletnyi ágyékkötőben meztelen szolgák tűnnek fel, újra és újra csatát nyer az időt, a helyszíneket és teret elegánsan egymásba oldó ruszti színpadkezelés.

E nagyvonalú rendezői koncepcióban, amely bölcs-rezignált történelemszemléletével elfogultságok, évszázados gyűlölködések és félreértések fölé emelkedik, élvezetes színészi játékra is lehetőség nyílik. Avar István, Bessenyei Ferenc, Gelley Kornél, Sinkovits Imre, Moór Marianna, Szirtes Ági élnek is a lehetőséggel. Alakításuk - kisebb-nagyobb egyenetlenségek ellenére - pontosan és feszülten szolgálja a ruszti mondanivalót. Az már a felfedezés erejével hat, hogy közülük is kiemelkedik Balkay Géza Pármenion-alakítása. Balkay fokozódó feszültséggel, kamaszos féktelenséggel éli meg egy eszme megismerésének, az érte való rajongásnak és a kiábrándulásnak dantei folyamatát, és még arra is fut-ja erejéből, hogy kesernyés-fanyar kérdőjelet tegyen öngyilkossággal is felérő mártíromsága végére.

Sütő András: A szuzai menyegző (Nemzeti Színház)

Rendező: Ruszt József m. v. *A rendező munkatársai:* Bodnár Sándor, Háp Andrea. *Dramaturg:* Berkes Erzsébet. *Díszlettervező:* Csányi Árpád. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit. *Mozgástervező:* Dölle Zsolt.

Szereplők: Balkay Géza, Szirtes Ágnes, Bessenyei Ferenc, Avar István, Gelley Kornél, Kun Vilmos, Sinkovits Imre, Moór Marianna, Izsóf Vilmos, Győrffy György, Puskás Tamás f. h., Kátay Endre, Farkas Zsuzsa, Ardeleán László f. h., Wohlmuth István f. h., Dezsényi Péter f. h., Németh János f. h.

Sütő András: A szuzai mennyegző (Állami Magyar Színház, Kolozsvár-Napoca)

Rendező: Harag György. *A rendező munkatársai:* Bereczky Júlia, Ambrus Vilmos. *Díszlet- és jelmeztervező:* Kelemen Tamás Anna m. v. *Zenéjét összeállította:* Szarvady Gyula.

Szereplők: Tamás Simon, Héjja Sándor, Panek Kati, Csiky András, László Gerő, Pásztor János, Senkálszky Endre, Vadász Zoltán, Barkó György, Czikéli László, Sata Árpád, A. Toszó Ilona, Vajda Zsuzsa, Kozma Lajos, Schaaser Richárd, Sebők Klára, Jancsó Miklós, Török Katalin, Albert Júlia, Lázár Erzsébet, Toducz Gyula.

FORRAY KATALIN

Szándék és megvalósítás

R József Attila Színház magyar évadjáról

Jelenet az Éjféli lovas József Attila színházi előadásából (Straub Dezső, Kaló Flórián és Voith Ági)

Szerb Antal *A Pendragon-legendájának* színpadi változatával zárta 198o/81-es évadját a József Attila Színház. Ez utolsó bemutatóról szóló néhány gondolat kapcsán talán hasznos, ha emlékezetünkbe idézzük az elmúlt év előadásait, különös tekintettel a színház maga választotta célkitűzéseinek megvalósítására. (Az előadásokról részletes kritikát olvashattak folyóiratunk 1981. januári, februári, áprilisi és júniusi számában.)

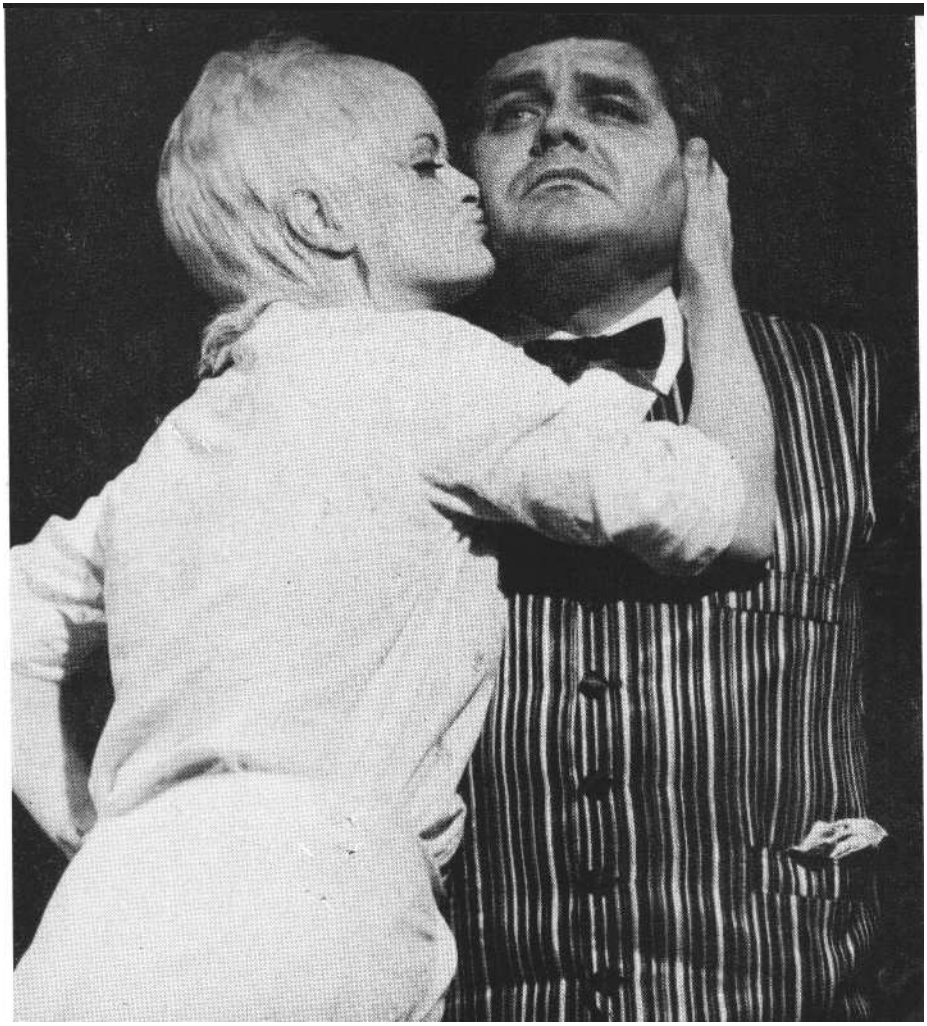
Ha az elmúlt évadról csak egy adatlapot kellene kitöltenem, habozás nélkül sorolhatnám a „jópontokat" érő, azaz kulturális életünkre pozitívan ható vállalkozásokat, kezdeményezéseket. A József Attila Színház ez évben csak magyar darabot mutatott be, Szerb Antal kivételével ma élő szerzők műveit. Változatos programot kínáltak: Maróti Lajos, Bereményi Géza, Páskándi Géza, Müller Péter és Csurka István műveit láthatta az angyalföldi közönség; igénye és ízlése szerint válogathatott történelmi tárgyú vagy korunk társadalmáról szóló drámák között. De nem statisztika-készítés a célom, hanem néhány jellemzőnek vélt vonás vázlatos ismertetése, ezért a szerzők és címek felsorolásán kívül a darabválasztásról, a rendezői és színészi munkáról, a színház stílusáról essék szó.

Nem az évadtükör feladata a bemutatott drámák értelmezései közül egy mellett dönteni és azt kizárólagosnak tekinteni. (Természetesen ez képtelenség is lenne!) De fel kell hívnia a figyelmet a drámaértelmezés leegyszerűsítéséből származó veszélyekre, amelyek eleve lehetetlenné teszik a drámák adekvát megjelenítését. Mégis a színházzal kapcsolatban legtöbbet emlegetett kifogás - az tudniillik : a szándék és a megvalósítás színvonala gyakran meglehetősen eltér egymástól , úgy tűnik, jogos. Nem akarom ezzel azt mondani, hogy csak kifogástalan, színpadkész, érett darabok kerültek a színháziak keze alá, de azt igen, hogy mindegyikben volt még valami többlet; legalább még egy szintje a drámák értelmezésének. Maróti darabjából, *a Pályamódosításból* összesen egy alap-ötlet maradt: a blöff; szinte teljesen elsikkadt a figurák ábrázolása. Természetesen elismerem, hogy az író egyik dramaturgiailag kevésbé sikerült műve ez, de az írói ötletpatronokat talán nem lekottázni, hanem hangszerelni kellett volna. Bereményi *Géza Halmijának* angyalföldi előadása magán viselte az előző év kimagasló kaposvári előadásának minden terhét, ezért az izgalmas darab teljesen új értelmezését kívánta adni. Ez nyilvánvaló, hiszen a rendező, a színész a dráma világát megfejtve, saját énjét tárja fel, mint minden alkotó művész. Mégis, hasznosabb lett volna a kaposváriaknál bevált módszer követése: a Hamlet-Halmi gondolatkörből a fiatalságot, a beilleszkedést kiemelni, s mint örök, de egyre gyakoribb problémát megragadni. E helyett aktualizálni akarták azt a drámai alapanyagot, melynek ereje éppen modernségéhen rejlik.

Páskándi Gézának *A koronatanú* címmel mutatták be történelmi krimijét. Ez a műfaji megjelölés az írott szöveget sem fedi teljes mértékben és az előadás-hoz sem nyújt támpontot. Tablót látunk, statikus, merev szituációkban mozdulatlan jellemekkel. Az iróniát, esetleg a groteszk hangvételt hiányolhatnánk a társulat munkájából, de a történelmi parabolát az írótól kell számon kérnünk. Részint ugyanezt mondhatjuk el Müller Péter darabjáról, *a Szemenszedett i az igzság*ról is. A külföldi sikerek után ismét magyar színpadon játszott dráma egyenetlen, bár drámai csomópontokban, hatásos jelenetekben nem szűkölködik, vagy-is hagyja magát játszani. De a drámai mag nem olyan erős, hogy egy tempótlan játékstílus ne fedje fel hibáit. Bizonyos fokig Csurka István *LSD-je* Maróti darabjával rokonítható a nagyszámú ötletek, patronok felvonultatása miatt. Ugyan Csurka kiélezettebb, hegyezettebb nyílvesszőket lődöz a nézőtérre, a darab laza füzér marad, az írói szándék inkább csak sejthető, mintsem nyomon követhető.

Visszapergetve előadásélményeimet, végül is az szűrődött le a fennállásának huszonötödik évfordulóját ünneplő József Attila Színház magyar évadjáról, hogy mindenesetben jó értelemben véve képlékenyt színpadképes darabokat választottak. Ez vitathatatlan. Nem dicsérhető eléggé a színház vezetőinek szándéka, mely szerint a magyar dráma műhelyévé kívánják tenni színházukat. Az is egyértelmű viszont, hogy óvatos értelmezéssel és rendezéssel esetleg kedvét vehetik a szerzőknek, nézőknek egyaránt. Avantgarde színházat a következő évadtól sem vár Angyalföld rendkívül lelkes színházlátogató közönsége. De elvárhatja, hogy ne ugyanabban a hangvételben játsszák cl, mondjuk Páskándi történelmi krimijét és Bereményi groteszk Hamlet-persziflázsát, azaz várhat differenciáltabb drámaértelmezést. Annál is inkább, mert potencionálisan sokkal több színészi tehetséggel és energiával rendelkezik a társulat, mint aminek kibontakoztatására a jelenlegi, kétes értékű „József Attila színházi" egyen-stílus lehetőséget nyújt.

Az évad során kifejezetten egyöntetű társulati munka nem jött létre. Elmondhatjuk ugyan hogy végre főszerephez jutottak, akiket eddig csak kisebb szerepekben dicsérhettünk, de mégsem könyvelhetjük el sikerként szereplésüket.



Voith Ági (Lene) és Kránitz Lajos (Rogers) az Éjféli lovasban (MTI fotók)

gondolatának sejtetése, a mellékszálak figyelmen kívül hagyása, hangsúlyok, ellenpontok felállítása nélkül igazán jó színészvezetés sem létezik. Nem véletlen, hogy az évad számomra legemlékezetesebb pillanatai néhány epizódszerepben remeklő színész nevéhez fűződnek. Közülük is kiemelkedik Harkányi Endre *a Szemenszedett igazságban,* valamint Kállay Ilona *a* Halmiban és Győri Ilona a *Pályamódosításban.*

A magyar évad méltó befejezése lehetett volna Szerb Antal *A Pendragon-legendáj ának* bemutatója. A választás csak dicsérhető, de a megvalósítás szinte összegzi az évad negatív tapasztalatait.

Ízlés és érdeklődés dolga, ki minek (és mennyire) tartja az 1934-ben megírt *A Pendragan-legendát.* Azonban bizonyosan hiba csak egy oldalról közelíteni a könyvhöz, így kirekeszteni magunkat sokoldalúságából. Kalandregény, kultúrhistória, bűnügyi történet, önéletírás, szatíra - ki-ki választhat, de nem kizárólagosan, csupán fontossági sorrendet felállítva.

Vajon lehet-e köze a nézőnek ehhez a színpadon megjelenő cseppet sem félelmetes kísértethez, ha még a szereplők közül az elsőnek, a legfontosabbnak; Bátkynak sincs különösebb oka az érdeklődésre a puszta kíváncsiságon túl? Ha a szellem csupán egy a neves ősök kísértetei közül, ha egyike az elmúlt idők kuruzslóinak, alkimistáinak? És egyáltalán, hogyan legyen súlya Bátkynak a színpadon, ha nem tudunk róla semmi lényegeset, ha nincs partner, akivel gondolatait megoszthatná, hogy a néző is rájöjjön végre: ez a mű nem ötletes véletlenek, izgalmas szituációk kavalkádja; itt minden pontosan arra van kitalálva, hogy beszéljenek, mert kikívánkozik belőlük rengeteg gondolat a misztikusoktól kezdve a tudomány szerepének megváltozásáig. Ezért nem véletlen a helyszín, nem véletlen a kísértet, kinek alakján keresztül alkalom nyílik megemlíteni (persze csak a könyvben) Fluddot, St. Germaint, Paracelsust; és főként nem véletlen Bátky személyisége, hiszen oly sokan és sokszor foglalkoztak már író és hőse hasonlóságával.

A színpadra állításkor eltűnt az Earl szerepe, helyébe egy műkedvelő öreg főrend került. Ő képviseli mindazt a színpadon, amit a kontinenslakók egy kis fejcsóválással úgy fejeznek ki: olyan angol! Nagy kár. Ugyanis walesi. Ami Nagy Britannia szempontjából sem akkor, sem ma, nem mindegy. A walesiekről nem is beszélve.

Nem felejtkezhetünk el *A Pendragon legenda* egy másik fontos ismertetőjegyéről, a paródiáról sem. A rendkívül ironikus, szellemes stílusban megírt könyv azért alkalmazza ezt, mert kitűnően ismeri az ábrázolandó műfajokat. Az *Éj-féli lovas* viszont éppen ezért nem paródia, hiszen hiányzik belőle a karikírozandó stílusjegyek pontos körülhatárolása; helyette a rejtői humornak nevezett ötletek vég nélküli ismétlése folyik. És hiába a megírt dialógusok sokszor sziporkázó szellemessége, ha azokat ki-szakítják megszokott környezetükből.

Rendezőileg új váz, ami elbírta volna ezt a módosított legendaváltozatot, nem készült; Bodrogi Gyula rendező Aldobolyi Nagy György zeneszerzővel nem tudott a *Bolond vasárnapéhoz* hasonló jó hangulatú, izgalmas előadást létrehozni. A hangsúly a zenére tevődött, ami eb-ben az esetben zavarónak, mondhatni feleslegesnek tűnt. Műfaját tekintve zenés játéknak hirdeti az előadást az újság, ami mindenesetre sokkal pontosabban fedi a lényeget, mint az előzetes beharangozások musicalmegjelölése. Prózai szövegek között - nem elsősorban az elhangzottakhoz kapcsolódva, inkább a szereplők egyéniségét jellemezve - egy fehér kesztyűs kézből átvett mikro-fonnál hangzanak el a magánszámok, kifejezetten orfeumprodukcióként. Kesztyűs kéz, ének, taps, meghajlás - mi-közben áll a színpadi idő, és a szituáció egy csöppet sem változik. Az igyekezet túlzott komolysága a játékosságot sem-miképpen nem szolgálja, főként a megvalósításon szórakozunk; igazi kontraszt sem feszül a kísértetsztori és az ének-számok között, egymást nem erősítik, bár ki sem oltják egymást, teljesen sem-legesek.

A kísértethistória és a bűnügyi színdarab egyszerre nem bírta el a megzenésítést. Ismét egy jó szándékú darabválasztás és egy téves rendezői elképzelés tanúi lehettünk, ugyanazokkal a hibákkal, ugyanolyan erőfeszítéssel, mint az évad eddigi bemutatóinál. A rokonszenves elképzeléseket, reméljük, sikeresebb megvalósítás követi a jövő évadban.

Szerb Antal: Éjféli lovas (József Attila Színház)

Színpadra alkalmazta: Szücs János, Kormos István, Romhányi József. *Zenéjét szerezte:* Aldobolyi Nagy György. *Rendezte:* Bodrogi Gyula. *A rendező munkatársa:* Bodori Anna. *Díszlet:* Fehér Miklós m. v. *Jelmez:* Kállai Judit. *Zenei vezető:* Bolba Lajos. *Dramaturg:* Vinkó József.

Szereplők: Újréti László, Kaló Flórián, Straub Dezső, Vogt Károly, Kállay Ilona, Voith Ági, Pálos Zsuzsa, Kránitz Lajos, Makay Sándor, Geréb Attila, Turgonyi Pál, Jancsó Sarolta, Vész Ferenc.

GYÖRGY PÉTER

Az emlékezet és felejtés leckéje

Tehát ez, történt például ebben a háborúban, amiről a történetírók nem fognak tudni: hogy télen esett a hó."
(Ottlik Géza: Próza 76. old.)

Az Egy szerelem három éjszakája, Hubay-Vas-Ránki műve, a beavatottakhoz szól, igazán, teljességében csak az ért-heti, aki tudja, mi történt e holtakkal, kik is voltak valójában azok, akiket a darab felidéz, az tehát, aki valamennyire tisztában van a magyar történelem pokolbéli évadjainak történetével.

De *ugyanígy,* e dráma beavatási szertartás is, az, aki semmit vagy épp féligazságokat tudott, vagy sejtelmei ha csupán voltak a történtekről, az is megérti a színen zajló eseményeket. Atjárhatja az a végtelen fájdalom, amely e szövegből, zenéből árad, magával ragadhatja mindaz, amit lát: brutális halálnak és gyengéd, költőien ártatlan életnek e kettőssége. Nyilvánvalóvá válhat tehát, hogy az emlékezés és az igazság: egy. Aki felejteni akart vagy féligazságokat tudott, a darab - és tegyük fel, a jó elő-adás - révén elháríthatatlan, *vissza-utasíthatatlan* tudáshoz jut, olyanhoz, mélynek nyomán az emlékezésre kény-szerül, vagy a kutatásra. Az igazság elemi szükségletévé válik, létfeltételévé lesz, hogy immáron önnönmagáért is megtanulja a történteket.

Mindez nem jelenti, hogy az Egy *szerelem három éjszakája* didaktikus lenne, azt viszont igen, hogy e brutálisan (értsd: zseniálisan) egyszerű szerkezet, a szinte illetlenül világos, oly elkerülhetetlen vég, a talán már-már szemérmetlenül őszinte vers, zene mindenkit arra kényszerít, hogy valóban végiggondolja, amit látott. A személyes megrendültség ereje, az igazság iránti éhség visszafordíthatatlan folyamatot indíthat el. Mindarról, amiről a dráma beszél. *Így* nem szólnak a történelemkönyvek, amiről itt szó van, az csak a művészet által mondható. Az igazság kutatása pedig egzisztenciális szükségletté válik, az emlékezésben, a kutatásban magában feltáruló események sorában, a „rongy világ" felidézésében feltárul a holtak élete, személye. E mű: rekviem, olyan diadalmas fohász, amely nyilvánvalóvá, evidensen beláthatóvá teszi, hogy e holtak sorsának lehető legpontosabb ismerete elkerülhetetlen, a legmélyebb értelemben nélkülözhetetlen.

Rekviem ez rnindazokért, kiket az előtt vittek el - háborúba, haláltáborokba, munkaszolgálatra, Duna-partra - mielőtt bármit is tehettek, vagy mint e drámában - - írhattak volna. Azokért, kiket a Szelíd költő dala idéz, kik bele sem kerülhettek a lexikonokba. Ók azok, kik éltük legjavát meg nem érve, már holtakká lettek, eltűntek, s nem lehetséges, hogy ennek a hiánynak érzése ne nyomasszon mindannyiunkat, hogy valóban nyom nélküliek legyenek. Nemzedék volt ez, olyan, amelynek épp hogy megadatott az élet, s mert rettenetes gyorsasággal tűntek el, nem lehet, hogy elfelejtessenek..

S felidézi az *Egy szerelem három éjszakája a* halott barátokat, nyilvánvalóan Radnótit, Vas ifjúságának múlhatatlan társát, de a jelenlevő szereplők mellett mintha kísérhetek járnának, idéződnek fel a többiek: Gellért .Halász, Sárközi, Szerb - a névsor itt sem lehet teljes, s tudva, mennyien voltak az ismeretlenek, mindez nem is lehetséges.

A. II. világháború által elpusztított nemzedék ott áll a színen, e történetet, amely az emlékezésé, egyben a vádé is, amely nemcsak a gyilkosokat, a. felejtést is vádolja. Nem perlekednek, nem vitatkoznak a szerzők a hiányos memóriájú jelennel, egyszerűen nem engedik, hogy mindazok, akiket elvittek, teljesen eltűnjenek.

Miért kell mindezt hangsúlyoznunk, érezhetően és szándékosan kevéssé tárgyilagosan? Fel kell mindezt idéznünk, mert komolyan fenyeget a filozófus intelme. „Európa legnagyobb veszedelme a fáradtság. Küzdjünk e minden ve-

A háromkirályok **(Galkó** Balázs, Tardy Balázs és Rudas István) Júliával (Molnár **Zsuzsa)** az **Egy** szerelem három éjszakája miskolci előadásában

szélyek legveszedelmesebbike ellen, mint »jó európaiak«, azzal a vitézséggel, amely a végtelen harctól sem riad vissza." (Husserl)

De miben álljon - itt és most --ez a fáradtság, mi a lényege? *A felejtés ez,* mert hitetlenkedve és némiképp kételkedve is, de látnunk lehet, tehát kell, hogy vannak olyanok, akik felejteni látszanak, ami történt, s ezáltal a békítő és gyilkos felejtéssel hallatlan méltánytalanságot követnek el. A felejtés ebben az esetben olyan igazságtalanság, amelyet nem nézhetünk el magunknak.

A fáradtságnak és a felejtésnek ezt a gesztusát, amellyel magunknak is súlyosan ártunk, lehetetleníti *az Egy szerelem három éjszakája.* A tárgyilagosság, amely-re egyébként e korszakot illetően oly nagy szükségünk van, e holtakkal szem-ben nem lehetséges, mert áldozatok, mert haláluk mindenképp természetellenes volt. Nem figyelhetünk e történetre azzal a higgadtsággal, amivel a mindenkori gepidák vagy szarmaták történetére figyelünk - mert ugyan kinek fáj ma a gepidák sorsa, kit ráz meg a szarmaták hiánya -, a történelmi felismerés, a szükségszerűség nyugalma ebben az esetben jogtalan. (Ugyanakkor végig kellene gondolnunk, hogy tárgyilagosságunk a mindenkori gepidákkal, szarmatákkal szemben mennyire jogos.)

Mert ha igaz, hogy ezek a holtak a történelem holtjai, nem igaz, hogy a szükségszerűségéi is, a tárgyilagosság, a higgadtság e kérdésben tehát: történelemhamisítás. Haláluk ma sem elfogadható, nem válhatnak múlttá, fiatalok voltak és azok ma is, nemlétük pótolhatatlan veszteség; „Ilyen az ember, egyedüli példány."

S minthogy holtak, helyettük és értük kell hogy szóljanak a dalok, az emlékező, túlélő döbbenetes módon múlt időben fogalmazott, a szereplők által énekelt sorai „Az elsötétítéskor egy résnyi ragyogás *volt az* ifjúság".

Mit jelent a színpadon mindez, a lefegyverző egyszerűség, a nézőt önmagával elkerülhetetlenül szembesítő, már-már szemérmetlenül megható őszinteség?

Az alapmotívum kettős. Egyrészt a múlt lehető legérzékletesebb felidézését látjuk, másrészt a búcsút, a tovahaladók, a túlélők búcsúját a holtaktól és saját ifjúságuktól - amely azokkal együtt tűnt el. Ennek a kettősségnek meg-felelően épül a darabba oly kínos pontossággal Apollinaire verse is, *a Búcsú:* „e földön többé sose látlak ... és vár-lak téged, tudhatod". Nyílt színen mondják ezt, egymás szemébe a főhősök, a szerelmesek, és kegyetlen pontossággal történik meg mindez.

Az *Egy szerelem három éjszakája* fel meri idézni a közös múlt minden ízét, e kettős szerkezet, valóság és fikció döbbenetes egymásba épülése hatásos és drámai, a stílus tisztasága lefegyverző erejű. Elemi erejű, ősrégi szituációval kezdődik a játék: egy üres lakásban lassan feltűnnek a szereplők, fiatal költő, táncosnő szerelmese, ez utóbbiba beleszerelmesedő álkalandor, valódi barát, megjönnek a költőtársak is. Ide-téved véletlenül a bíró, révetegen prostituálódó feleségével, átrohan a színen egy szeretőjével bajlódó katonatiszt is. Úgy tűnhet, ennyi az egész darab, szerelem, tánc, mafláskodás. Csakhogy az akkor és ott minden felhőtlennek lát-szó, ártatlan pillanatot, a darab minden mozzanatát meghatározza.

Mielőtt elkezdődne mindez, a szereplők együtt eléneklik a Balladát és ellenballadát az ifjúságról - „Ki mondaná meg, hogy hová lettek a boldogtalan álmodók", ki mondhatja meg, hová lettek épp azok, akik mindjárt játszani kezdenek, egyelőre még élve, percekre boldogan. Nincs és nem is lehet kétségünk a szerzők megindultsága felől, Vas István verse a lehető legköltőibben, tehát a legpontosabban idézi sorsukat, hogy aztán bátran emlékezhessünk, felidézhetővé váljon ez elsüllyedt világ, e visszahozhatatlan ifjúság.

Akik e színpadon megjelennek - így vagy úgy -, mind halálraítéltek, a lehető legpontosabban értve. Ez közhely, ők maguk tudták a legpontosabban, hogy amit átélnek, az a szerelem, béke, mindössze pár perc vagy épp év lehet, egész életüket meghatározta az a világ, amely teljesen ellenük fordult. A civil élet, a béke fenntartásának als ob-ja, *heroikus életgyakorlat,* egy nekivadult, minden fenntartásától megszabadult világban.

Ez a helyzet pokolian egyszerű, világos, ezt értelmezi mindvégig a dalok sora, amelyek már a darabbéli jelenben is a lehetetlenné vált jövőt, az elveszett múltat idézik: az itáliai utat, a valamikori független bírókat, az elsüllyedő Pestet, mindazt, amibe belegázolt e „rongy világ".

Költő, író, álkalandor világába, a béke illúziótlan utolsó percébe keveredik be-le - az ellenfél képviselőjeként - a bíró, háttérben a katonatiszt. Összejöttek, és eljátsszák a megvalósulót: a tárgyalást, melyen majd elítélik a költő verseit; mi más lehetne a vád, mint államellenes izgatás. Melitta, a feleség egy másik, de szintén eltűnt Pestet idéz, e zseniális dalokat éneklő figura azokat idézi, akik a legjobb esetben is tehetetlen közönnyel figyelték - épp a költők pusztulását. Az ő búcsúdala Pesttől: búcsú a „Pannónia Szállótól", a disztingvált különtermektől, az úri országtól, amelyről oly rezignált szomorúsággal jegyzi meg, „ez kellett csak, ez jutott nekünk". De Vas István hozzáteszi: „Mégis fáj, hogy pusztul, fáj búcsúzni, Isten veled, *édes* életünk." (Kiemelés tőlem - hisz itt igazán az édesen van a hangsúly.)

Melitta alakjának súlya igen nagy, s mindez - mellesleg - dramaturgiailag is kifizetődik. Mert nagy, erős gesztus, amellyel az áldozatok rekviemjében búcsúzik ez a Pest is, az áldozatok sorsa *mellett* jelenik meg ez a világ, és így mindez szívet szorító is.

Ami történik, megállíthatatlan - amint a valóságban sem volt másképp. A fordulatok, amelyekkel Hubay operál, szándékosan egyszerűek, átlátszóak, hőseink megpróbálnak hamis papírokhoz jutni, még vissza is tér a holtnak hitt költő, mielőtt befejeződne minden. Mindez remek szituációkra ad alkalmat, sorra elhangzanak a híres, nagy dalok, a Planta dal, a Vita a humanizmusról, a fegyverek kritikájáról és kritika fegyveréről. S ezt a vitát a szerzők nem döntik el, a két érv, dallam és szöveg szintjén egybefut, ez az ellentmondás számukra feloldhatatlan, ez a kérdés: megválaszolhatatlan.

S ha a vég elkerülhetetlenül is a halál, igaza van Hubaynak, ki ezzel kapcsolatban így fogalmaz: „szabadságuk átütött a sorsukon. Végső soron - halhatatlanok. (S épp halhatatlanságuk mértéke az, ami rajtunk múlik, vagy ez a világ őrzi meg őket, vagy senki, mi felelünk értük, más senki.)

Az Egy szerelem három éjszakájának színre állítása egy dolgot minden alkalommal megkövetel, s ez elkerülhetetlen. Tudnunk és látnunk kell, hogy a rendezőnek miben állanak személyes, legsajátabb intenciói, személyességének kell meghatároznia a darabot, hisz ezt pusztán rutinhól színre állítania - lehetetlenség.

Hegyi Árpád Jutocsa rendezésének ez a döntő problémája. Három felvoná-

son át sem derül ki igazán, hogy számára mi volt fontos, túl azon, hogy tisztességes szándékaihoz kétség nem fér-vén, elővette és láthatóan leporolta a darabot. Ez utóbbi felesleges volt, e darab nem évül e], pontosabban, aktualizálása, a fenti okoknál fogva, roppant kényes kérdés. Átstilizálta a darabot, nagyobbrészt musicallé vált, s ez tévedésnek tűnik. (Nem táncos, zenés komédia mindez, hanem dráma, amelyben kardinális szerepet játszik a zene, és feleslegesnek tűnik a táncelemek erőszakos behozatala,)

Hegyi kiváltképp a darab végét tarthatta porosnak, mivel az ő értelmezésé-ben az utolsó jelenet - mondjuk így, a túlélők jelenete - *az* ötvenes években ér véget, lódenkabátos, piros nyakkendős kar énekelte az utolsó dalt.

Mindez elég nehezen érthető, és idegen az egész darabtól, olyan ravasz, teleologikus ötlet, aminek nem sok köze van ahhoz az érzelemhez, morálhoz, amely egyébként az egész előadást meghatározza, E politikai allegória összes lehetséges jelentéseit kitalálhatjuk -- számomra egyébként mindegy, kinek mi a megfelelő -, de akkor sem változik a lényeg: ez a befejezés árt az egésznek,

A darab hiteléhez nem férhet kétség, nem szorul korrekcióra, politikai kiegészítésre.

Vas verseinek, Hubay szövegének, Ránki zenéjének a legnagyobb érdeme épp abban áll, hogy nem történetfilozófiát, hanem életet játszanak, a lehető legegyszerűbb, legigazabb módon: ilyen volt a fiatalságunk, így ért véget, s ezt tudomásul kell vennünk mindannyiunknak. *A* több értelmű allegória viszont stílustöréshez vezet, s ezért nagy kár.

Hegyi -- sajnos - láthatóan tartott attól, hogy az egyértelmű líra, fájdalom tisztán mát nem adható elő, itt-ott át kell alakítani, ha lehet: modernizálni, Ez rendjén is van, nem azt mondom, hogy e darab múzeumi tárgy, amelyet őrizni kell. De ebben az esetben a stilizálás, átalakítás felületes és érthetetlen maradt. Nem érthető, hogy miért kellett a negyvenes évek hangulatát kiegészíteni a húszas évek expresszionizmusának hatásaival, erősebb gesztusaival, (Főképp a táncbetétekről van szó.) Felesleges volt a főhős feleségét, a táncosnőt, kiváltképp az elején, félviláginak, rekedt bártáncos-nőnek értelmezni, s ennek megfelelően lehetetlenül erotizálni a darabot, A szöveg költői, a jelenetek messze nem *azok: a*

Jelenet az Egy szerelem három **éjszakájából (Jármay György felvételei)**

hatás nem a disszonancia feszültségéhez vezet, hanem a feszengéshez és az értelmetlenséghez.

Az Egy szerelem három éjszakája nem kegyeleti okoknál fogva nem lehet naturális, hanem szerkezeténél fogva. Nem volt tanácsos a három királyok - a pokolból visszatérő megbolondult üzenethozók - jelenetét abszurd mód naturálisra venni, az idegbajt és tébolyt figyelmes gondossággal tálaló jelenet durva túlzás. Értelmetlen volt a házmesternyilas figurájának primitív hangvétele, amint hiteltelen és így zavaró volt a hülye, pimasz katonatiszt is. Ilyen csak rossz könyvekben - s inkább rossz történelemkönyvekben - van, színpadon a sematizmus lehetetlenül.

Úgy tűnik, hogy az *Egy szerelem három éjszakájának:* átlátszó, egyszerű szerkezete roppant érzékeny, arányai káros dás nélkül megbonthatatlanok. Főképp azért, mert a különböző felerősítések, stilizálások egymásnak is ellentmondtak, nem mutattak egységes koncepcióra, amelyre oly nagy szükség lett volna.

Sajnos nem sok jót mondhatunk a szereplők nagy részéről sem. Bálintot, a költőt Mihályi *Győző,* Júliát Molnár Zsuzsa alakította, s ha másképp is -- de mindketten sikertelenül.

Mihályi érthetetlen módon végigasszisztálta főszerepét. Játéka karakter nélküli maradt, sodródott azokban a helyzetekben, amelyeket irányítani lehetett és kellett volna, helyenként elrontotta a tempót, s éneklése sem volt mindig meggyőző. Molnár Zsuzsa Júliája jóval gazdagabb volt, többször fel-izzott, valós indulatok öntötték el, de a művi vidámság, áléletkedv, amelyet játszott, felesleges volt. Mindez már ren-

dezési kérdés is, amint nem csak ő tehet a lírai jelenetek - pédául az Apollinaire-vers elmondása - hiteltelenségé-ről. E jelenetben a költő arcát már túlvilági kék fény borítja, s ez inkább kínos, mint hátborzongató.

Az előadást leginkább Dégi István (Viktor) tartotta össze, aki viszont finomabb, árnyaltabb játékmódjával majdhogynem egyedül maradt. Jó volt Komáromy Éva Melittája is, holott talán övé a legnehezebb szerep. Komáromy megtalálta saját hangját, nem értelmezte túl szerepét, joggal bízott a szöveg erejében, a kellő egyszerűség hatásában.

Kulcsszerepe volt a két költőtársnak is. Szirtes Gábor - a szelíd költő - remek karakter, kiválóan bolondozott és viccelt, de mindezt kicsit már túlzásba vitte, helyenként egyértelműen burleszket játszott. Körtvélyessy Zsolt keserű költője halványabb maradt a kelleténél, alakításából hiányzott az az indulat, düh, tehetetlenség, ami c figurát - legalábbis szöveg szerint - át-járja. Inkább morcos és sértett maradt, ami tévedés. A két költő együttesében jóval több szellem és ötlet van, mint ami itt felszínre kerülhetett.

A három királyok elhibázása döntően rendezési kérdés. Tardy Balázs, Galkó Balázs, Rudas István pontosan végrehajtották az utasításokat, elborzasztóak voltak, és igyekeztek emellett hitelesek is maradni. Ugyanez vonatkozik Csapó János Légósára is. Melitta férjét Simon György játszotta, a bíró alakját inkább csak jelölve, mint eljátszva. Somló István alakította a századost, papírízűen, túl sok bokacsattogással, fenyegető arcrándulással.

A díszletet Khell Zsolt tervezte, a zenekart a színpad sarkában áttetsző függönnyel elrejtő ötlete talán az egész este leghatásosabb mozzanata volt. A jelmezeket Fekete Mária tervezte, utóbbiak inkább semlegesek, mint feltűnőek voltak, ami csak helyeselhető.

Hubay-Vas-Ránki: Egy szerelem három éjszakája (miskolci Nemzeti Színház)

Rendezte: Hegyi Árpád Jutocsa. *Rendező asszisztens:* Balogh Erzsébet. *Díszlettervező:* Khell Zsolt m. v. *Jelmeztervező:* Fekete Mária. *Mozgás:* Móger Ildikó m. v. és Füsti Molnár Ágota.

Szereplők: Mihályi Győző, Molnár Zsuzsa, Dégi István, Simon György, Komáromy Éva, Somló István, Szirtes Gábor, Körtvélyessy Zsolt, Csapó János, Tardy Balázs, Galkó Balázs, Rudas István, Teszáry László, Major Zsolt, Bodor László, Milviusz Andrea, Strébely Csilla.

RÓNA KATALIN

A Lila ákác Miskolcon

Évad végi jegyzetlap egy emlékezetes előadásról

Hatvan esztendeje annak, hogy Bárdos Artúr unszolására Szép Ernő színdara-bot írt sikeres regényéből, a *Lila ákác*ból. Színpadra vitte azt a léha, cinikus, érzelmes, hús világot, amely az első világháború előtti Magyarország egy rétegének életmódját, életformáját, magatartását meghatározta.

Szép Ernő írói sorsa azokéval a magányosokéval volt azonos, akik igyekeztek távol maradni a nagy szenvedélyektől, a nagy tüzektől, akik mindig csak önmagukra, önnön sorsukra figyeltek, s azon át szemlélődtek a világban. Szép Ernő már-már feledésbe merült dráma-írói énjére a hatvanas évek derekán figyelt föl egy a főiskolát alig végzett rendezői nemzedék. Egymás után kerültek színpadra drámái: a *Május, a Patika,* a *Lila ákác, a vőlegény.*

Szép Ernő-reneszánsz - ismételtük akkor gyakorta. Az okot az abszurdokkal, a groteszkkel való rokonságban véltük fölfedezni. Már-már az is elhangzott, Szép Ernő Pinter, lonesco, Beckett előfutára lehetett. Drámaírói hang-ja, stílusa, játékrendje évtizedeket előzött meg. Nos, ez a föllobbanás bizonyára túlzott volt. Ám kétségtelen, s mind a mai napig is igaz, hogy színpadi ismereteink kissé megkésett gyarapodása hozta vissza Szép Ernőt színpadjainkra. A korábban társtalannak tűnő költői groteszkséget elfogadtatták bizonyos külföldi áramlatok. Mert írásai, szólja-nak akár könyvoldalakról vagy színpadról, mindenkor telve vannak édes keserűséggel, bánatos játékossággal, szomorú vígsággal. Hiszen Szép Ernő írói világa egyszerre lírai és ironikus. Groteszk felhangjai mögött minden gondolata, minden hangulata, minden hangsúlya a költőé.

Ebben az évadban a miskolci és az egri színház közös társulata, fiatal rendezőjével, Hegyi Árpád Jutocsával az élen a *Lila ákác* előadásával örvendeztetett meg. Megörvendeztetett mindenkit, aki a színházat szereti, mert olyan előadást hozott létre, amelyet egyaránt élvez a Szép Ernő lírájáért rajongó, a korabeli világának romantikáján elandalodó néző, a rétegrajzban korrajzot kutató és a nagyanyáink világát fölényes iróniával szemlélő is.

Mit is vett észre, látott-érzett meg s valósított meg oly tökéletesen az együttes?

Először is, Hegyi Árpád Jutocsa igen pontosan megértette, nem szabad komolyan vennie azt a szemléletet, amely a groteszket kutatja Szép Ernőben. Való igaz, hogy tisztán kimutathatók a hangulatok, az érzelmek párhuzamai, az egymásra rímelő pillanatok ellentétei, ám ez még egyáltalán nem jelenti azt, hogy Szép Ernő bármit is, akárcsak tudat alatt is, sejtett volna az abszurd gondolat színházából Hegyi Árpád Jutocsa - Csacsinszky Pali szereposztásbeli bukfencétől eltekintve - azt is tudta, hogy fölösleges bármiféle ironikus felhangot adni a játéknak. Hiszen komolyan véve a *Lila ákác* múltba süllyedt világát, az önirónia amúgy is magáért beszél. Elég súlyos ahhoz a Szép Ernő-i gondolat, elég komikus az író ábrázolta életforma, jellemrajz, hogy nem kell ezt még külsőségekkel fokozni.

Miről szól, milyen környezetben játszódik *a Lila ákác* világa? A hely és az idő: Budapest, századunk első negyedében, az első világháborút megelőző esztendőben. A színterek: a Liget, a Gerbeaud, a Casino de Paris. Hőse: Csacsinszky Pali, a pesti ifjú, a szerelemtől mámoros bankfiú. Csacsinszky Pali, aki szerelmes a szerelembe, él-hal a felszínes társasági úriasszonyért, s egy pillanatra tán megrészegül a kis varrólányból lett táncosnőtől is. Szerelmesen, lángolva éli életét a vidám-keserű pesti világban. S nem veszi észre, hogy valójában semmi sem történik vele, maga semmit sem tesz életéért, a fiatalság céljaiból semmit sem vállal magára. „Bele-él" a csacska, bájos világba, amelynek korrajza, korképe Szép Ernő drámájában oly értőn és érzőn jelenik meg. Szép Ernő azt a világot mutatja, amely-ben az élet felszínén túl nem történik igazán semmi. A békebeli Pestet, s benne, a Réz Pál nevezte „kisvilágban" az élet ezernyi villanását. Szép Ernő nagyon jól ismerte ezt a világot. Ismerte jellegzetes figuráit, talán úgy érezte, s ez éppen Csacsinszky alakjában fogalmazódik meg, maga is egy a pesti ifjak sorában. Szép Ernő benne élt ebben a világban, s oly-kor maga is ezt az életet élte. Ugyan-akkor íróként a színpadnak, a színpad törvényeinek is pontos ismerője volt. Ezért volt képes arra, hogy önmaga tel-

jességében szólaltassa meg a századelő világát, hogy tökéletes képet fessen erről az életről, ezekről az emberekről A darab első percétől tökéletes egyen-súlyt teremt az érzelmes-bús líra és a fanyar irónia között. Tulajdonképpen egy mai előadásnak épp az a nagy kérdése, hogy megtalálja-e, megtartja-e az egyensúlyt a hangulatok között, vagy éppen valamelyik irányba félrebillenti a dráma hangsúlyát.

A történet ugyanis a kor mindennapos története. Nincs nagy tanulsága, nincs mély társadalmi mondanivalója. Mégis a háttérből mindvégig hallatszik a világ fölfordult rendje fölötti kesernyés hang, a boldogan elzüllő, könnyű világ ítélete. Hegyi Árpád Jutocsa rendezése épp egyensúlyérzékével érte el, hogy a színpadról az igazi Szép Ernő-i hang szól. A költő hangja, amely a szín-pad mesterének sajátja volt, s amely nem akar valamiféle nyakatekert modernkedéssel a groteszk látszatában tetszelegni, ugyanakkor az irónia vésztörvényszékét sem hívja össze a darab fölött.

A rendező biztos irodalmi és színpadi érzékkel kezeli a drámai alapanyagot. Megőrzi hangulatait, lírai zenéjét, s napjaink színházi ízlése érdekében némileg megkurtítja a kevésbé élvezhető részeket. Az eredeti drámában itt-ott föllelhető francia bohózat olcsóbb ötleteitől távol tartja színészeit. A rendezés legnagyobb élménye az orfeumi jelenet kidolgozása. Hegyi a Cabaret de Paris jelenetében nemcsak a főszereplők és mellékszereplők dialógjaiból kialakuló drámát játszat-ja el, hanem megrendezi magát a kabarét. is, eredeti, korabeli zenei betétekkel, nagyszerű színpadi koreográfiával. A mozgalmas kabaréjelenet nemcsak a látvánnyal több a megírt résznél. Nemcsak frissíti a zenével és a tánccal a szöveget. Ennél sokkal többről van szó. Olyan korrajzot ad, amely egyszerre illusztrációja a drámának és a korabeli világ-nak. Életérzésről, életszemléletről, élet-vitelről vall. A fölidézett dallamok és szövegeik pontosan érzékeltetik a kort, amelyben születtek, amelyről hűen vall Szép Ernő játéka. S amelyet ily módon minden karikírozás, beleerőszakolt irónia nélkül változtat meg ez az előadás. Megértve, hogy egy belső iróniával rendelkező műben hinni kell, nem kell tovább gúnyolódni fölötte. Hagyni kell belső törvényei szerint érvényesülni.

A rendezői elképzelés, a biztos szín-padi érzék érvényesül az együttes össze-

Jelenet Szép Ernő lila ákácának miskolci előadásából (Szirtes Gábor és Igó Éva)

kovácsolásában is. Hegyi Árpád J utocsának sikerül létrehozni olyan összjátékot, amelyben a színészek pontosan értik, mit kell tenniük a korabeli világ megismertetéséért, az egységes játékstílus kibontásáért. Ugyanakkor a mellékfigurák önmagukban is emlékezetes karaktert teremtenek. Komáromy Éva, Molnár Zsuzsa, Zsolnai Júlia, Fehér Tibor, Varga Gyula, Körtvélyessy Zsolt, Gáspár Tibor, Hídvégi Elek az együttjátszás örömével teremti meg a. Szép Ernő-i világot.

A rendezőnek egyetlen tévedése volt, amikor Szirtes Gáborra osztotta a Szép Érnő-i szerepet, Csacsinszky Palit. Ennél a szerepnél érezte úgy, érthetetlen okból, hogy mégis ironizálnia kell a megírt figurán. Szirtes Gábor egész jelensége gúnyosabb Csacsinszkynál, s épp a költészet hiányzik alakításából.

Tóth Manci szerepét Igó Éva játssza,, Humor és báj, keserűség és korának kegyetlensége, naivitás és szépség árad figurájából. lgó Éva szerepépítésével teljes embert teremt. Olyan belülről jövő drámai erővel mutatja meg Tóth Manci sorsát, amely több az írói világ-ra való egyszerű ráhangolódásnál, már-már többet ad. a lány alakjából, mint amennyit Szép Ernő megmutatott. A vidámság, a keserűség, a játékosság, a komolyság arányai pontosan építik föl. Tóth Manci figuráját lgó Éva előadásában. Búcsúmonológja tiszta egyszerűségével, mélyről fakadó hitével megteremti a Szép Ernő-i világ lényegét.

A. Lila ákác előadásának nagy érdeme, hogy .Miközben sziporkáznak az ötletek, az igiazi Szép Érnőt kelti életre. Miközben kétségtelenül újfajta eszközökkel, saját gondolatvilággal viszi *színre* az évtizedek távolából szóló drámát, úgy tudja érvényre juttatni mondani-valóját, úgy enged teret formanyelvé-nek, hogy az eredeti mű önmagán belül, saját rendszerében gazdagodik.

Szép *Ernő: Lila ákác (miskolci Nemzeti Színház)*

Rendezte Hegyi Árpád *Jutocsa. Rendezőasszisztens:* Radó Béla és Mrsán János f. h. *A rendező munkatársa:* Feldmár Terézia m. *v. Dísz/kitervező:* Khell Zsolt *m. v. Jelmeztervező:* Fekete Mária m. *v. Zenei vezető:* Selmeczi György. *Koreográfia: Móger* Ildikó m *v.*

Szereplők Szirtes Gábor, lgó Éva, Fehér Tibor, Zsolnai Júlia, Körtvélyessy Zsolt, Varga Gyula, Komáromy Éva, Agárdi László, Gáspár Tibor, Molnár Zsuzsa, Somló Mária, Hídvégi Elek,

CSERJE ZSUZSA

A cárnő szereti a férfiakat

Biró Lajos-Lengyel Menyhért vígjátéka Veszprémben

„A Cárnő. Pétervár. Jönnek az udvarhölgyek, diplomaták, katonatisztek, s virgoncan táruló ajtószárnyak között a cárnő. Derű. A politikai helyzet rendkívül komoly. A cárnő nyolc nap előtt el-csapta kegyencét, reggelente titkos vágy emészti lelkét, és sóhajt, a megürült hivatalra jelöltet állít a térparancsnokság (nemesi párt) és a kancellár (parasztpárt, francia párt). A cárnő meg-ejt, kegyencül ejt *egy* hadnagyot, kit férfias ambíció és deli tudatlanság hevít: sok tréfa; a cárnő kibontakozik mint Don Juan, mint asszony, mint fejedelem, drámai erővel, a hadnagyot elkeseríti eltörpülése, jön, ráveti magát a nemesi párt, lesben a kancellár, tartalékban a francia követ, palotaforradalom, drámai arrangement egyik a másik után, tréfák, zuhanyszerű, impozáns megnyilatkozások, látjuk: egy kiváló asszony úgy veszi hasznát egy bölényférfiasságú férfinak, mint ez egy tyúkocskának, megy a hadnagy, jön a francia követ, a cárnő kegyencül ejti; s a világ tovább kering tengelye és a nap körül a belesápadó holddal. Szatirikus tableau, a függöny gördülni, sietni kezd, legördül, tapsok. Íme, rövid jelzése a tartalomnak."

Íme, egy szellemes és pontos leírás Biró Lajos-Lengyel Menyhért darabjáról, *A* cárnőről, amely a Nyugat 1912. számában jelent meg Boros Lajos tollából.

Tallózzunk még a korabeli cikkekben. A darab megszületésének körülményeiről így ír Hatvany Lajos Lengyel Menyhértről szóló tanulmányában (Nyugat 1915) : „Amikor Biró emlegetett neki egy jó sujett, egyszerűen nekilátott. A maga módján feldolgozta elejét, végét, míg Biró a darab közepét írta meg. A két szerző hitte volna legkevésbé, hogy ebből a rögtönzésből lesz az igazi siker."

Sz. L. névjelzéssel ellátott cikkben, a HÉT 1912. 8. számában ezt olvashatjuk: „Ha azt mondom: ez történelmi dráma, akkor megsértődik a közönség, mely nem szereti a tudományos czímeket. Ha pedig ezt: könnyed tragikomédia, akkor talán a szerzők veszik rossz néven. És mégis így van. Ők, így együtt a magyar drámaírás legtöbb ereje: ők komoly és magasztos helyzeteket mutatnak, trónt, hatalmat és egy nép tragédiáját. És a közönség mégis azért tódul a darabjukhoz, hogy egy párizsiasan modern komédiát láthasson, egy elegáns kokottot, finom és csillogó szerelmi párbajokat. Hogy az illető hölgynek igen jó neve van a történelemben, az csak érdekesebbé teszi a dolgot, de nem változtat rajta. A politikai vonatkozások nem fontosak a közönség előtt és nem is tekinthet tisztelettel a czárnőre. Neki mindegy. De talán a szerzőknek is mindegy. Ki fejtheti meg, hogy mit akarnak Lengyel Menyhért és Biró Lajos, kik minden színpadi titkoknak urai?"

Kosztolányi Dezső remekmívű kritikájában, a Világ, 1912. február *24-i* számában megkísérli megfogalmazni a választ. Eszmefuttatása a darabról lenyűgöző: „A mai színházi est hőse: II. Katalin. A nagy cárnő, aki kitűnően ér-tett a csók művészetéhez, s értett a toll-hoz és a XVIII. század léha finomságai-hoz is, megírta az élettörténetét egy őszinte és izgalmas naplóban. Ránk maradt az önportréja. A portré tragikus és komor. Egy nőstény párduc vágya, szomjúsága, telhetetlensége szól belőle. Biró Lajos és Lengyel Menyhért rekonstruálta a portrét. Kezük alatt enyhültek a tömör színek. Nem, ez az asszony nem annyira tragikus, a hatalomvágya csak csörtetés, a szeretkezése tipikus, a mohósága pedig sokszor csúf, mint a nagyétű ember étvágya. Igazat kell tenni. A szerzők igazat tesznek. Lengyel Menyhért szatirikus mosollyal félrelibbenti az ágya függönyeit. Biró Lajos pedig az izzó, vágtató és színes művészetével fon köréje girlandot, és beállítja a nőt, akit kortársai az »északi Szemiramisz«-nak neveztek . . . De az orosz Szemiramisz - mint minden szláv - kedélyes és családias. Veszekszik, féltékenykedik, pofozkodik. Szeretni akar, de nem a szó köznapi értelmében, mert jó is, kedves is, és kicsit-kicsit komikus is. A népét is szereti ez az orosz manyuska, a főne-meseit, a kis parasztocskáit, mindmind a keblére óhajtaná szorítani, az ágyába óhajtaná venni, hogy ott babusgassa és szeretgesse, melengesse őket az asszony ősi becéző ösztönével. Kicsit kokott ez az asszony, kicsit pedig dada .. . A nő tragikomikuma mellett, aki a kötelesség és *az* élet, a trón és *az* ágy között habozik, ott van a szerelmes férfi tragikuma, aki a legdrágábbat bírja, és nem elégszik meg vele, mert férfi lété-re uralkodni is akar rajta, és ez neki éppoly lehetetlen, mint ahogy a cárnő nem tudja megoldani az uralomvágy és a hisztéria problémáját. Ezeken 'a helye-ken sejtünk, várunk valamit. Mit kapunk ? Egy szerelmes darabot, tele kézenfekvő helyzetekkel, meglepetéseket, melyek nemcsak a premierpublikum, de a századik -- talán a kétszázadik telt ház tapsaira is tekintettel vannak. Ha két ilyen kitűnő ember, mint Biró Lajos és Lengyel Menyhért, ily bevallottan lemond mindenről, ami újság és irodalom, akkor a kritika nincs hivatva megbírálni a darabot, egyes-egyedül csak a közönség, amely ma este zajongva mellettük döntött. A felszín csillogását mutatták meg. Egy tiszta és világos, elegáns vígjátékot írtak."

A felszín csillogását nem tompította el az idő, a darab majd hetven év el-múltával is ugyanolyan sikerre számíthat, mint az ősbemutató idején. Az ilyen közönségkiszolgáló darabok hatása, úgy tűnik, az operettekével egyenértékűen még ma is elementáris. Nem csodálkozhatunk tehát, ha a veszprémi bemutató is nagy sikert aratott. Szavatolta ezt Sík Ferenc rendezése is, aki tökéletes stílusérzékkel állította színpadra ezt a nem avuló kommerszet. Az igazi átélés, a teatralitás és az irónia olyan pontos arányát valósította meg, amely a közönség minden rétegének ízlését kielégíti. Fehér Miklós látványos és jól bejátszható díszletei között, Hruby Mária pazar és kifejező jelmezeiben gazdagon bontakoztatja ki a vígjáték lehetséges színeit. Szellemes ötletei jól jellemzik a szituációkat, a szereplők viszonylatrendszerét, de a róluk való véleményét szintúgy. A palota minden fala visszhangozza a cárnő felébredését délutáni alvásából, olyan jelentőséggel, mintha országos fontosságú esemény történne. Az ajtókon való gyakori és felgyorsított tempójú járkálás megtervezett koreográfiával működik, érzékeltetvén az udvari etikett olajozott működését. Katalin kényelmesen és kéjesen tud szeretője ölében ülve uralkodni, intézkedni, szinte jobban, mintha a csupasz trónszéken ülne. Dimov, az udvar legegyügyűbb bárója kegyelemért esdeklő jelenetében is a humor legjobb forrásaiból merít, amely legalább annyira jellemző, mint amennyire kacagtató is. Vajda Károly mozgásban, arcjátékban tökéletesen valósítja meg a rendező játékstílusra vonatkozó elképzelését. Vérbő humora, jellemábrázoló

ereje már évek óta legjobb karakter-
színészeink egyikévé növesztette.

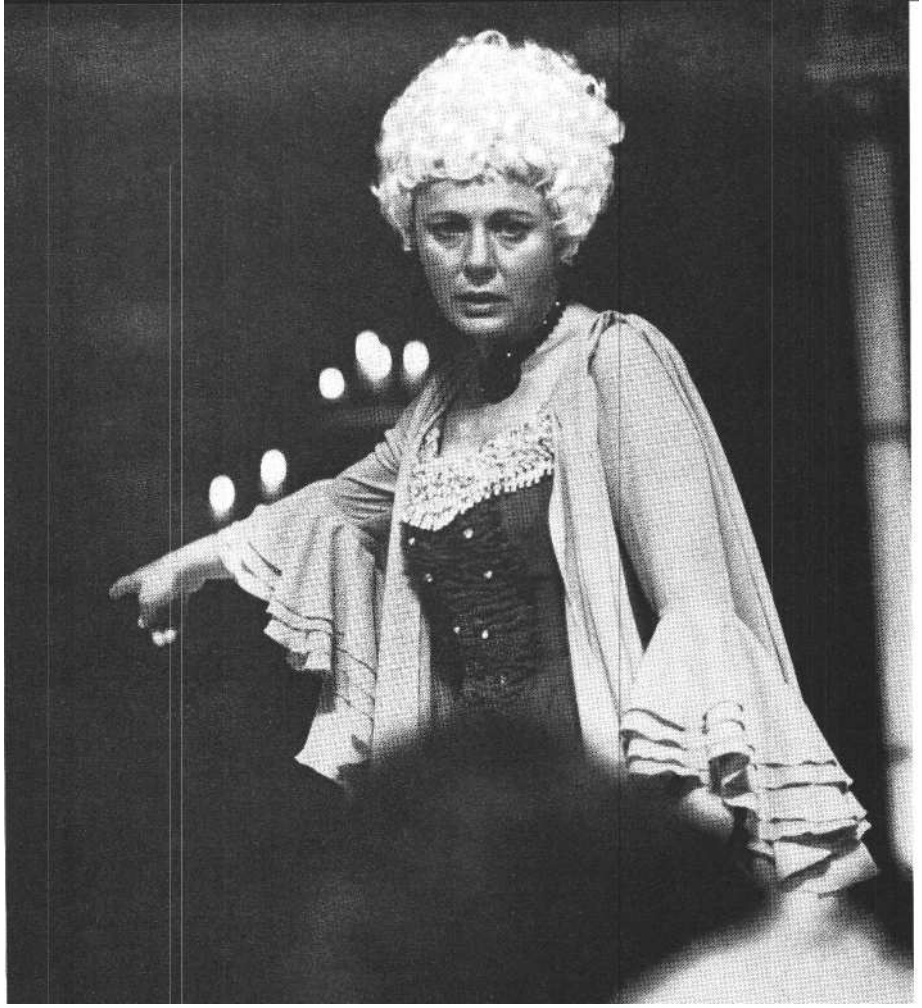
Az ideális szereposztás amúgy is egyik tartópillére az előadásnak.

Blaskó Balázs férfiasan naiv bája elbűvölő. Érthető, miért is rajong érte Katalin megkülönböztetett lelkesedéssel. Alakításában ráismerhetünk a férfi-lélek ama gyöngeségére, amely nem tudja megkülönböztetni az igazi szerelmet a vélttől, és teljesen megzavarodik egy kacér asszony egyetlen pillantásától. Mert Alekszej Annie-t és Katalint egyaránt szereti, ezért vergődik tehetetlenül. Blas kó hadnagya hitelesen játssza el a férfiak másik jellemző tulajdonságát, amely mindenekelőtt azt tartja fontosnak, hogy ne lehessen kiszolgáltatva egyetlen asszonynak sem, hiszen ő a férfi, és hosszú távon csak olyan nő szerelmét óhajtja, aki minden gondolatát, érzését, teljes életét neki szenteli. Így válik kiszolgáltatott játékszerévé annak a nőnek, akit erkölcsileg elítél, de aki legmélyebb szenvedélyét felizzítja.

Szikra József elegáns és gáláns francia követe csak jóvágású az elragadó hadnagy után, pontosan arra való, hogy ő legyen a cárnő életében a „következő".

Annie Saárossy Kinga alakításában szép és fiatal, tipikus monogám és féltékeny nő. Ez a nőiesség azonban eltörpül a cárnőé mellett, mert hiányzik belőle az a nagystílű kacérság és romlott édesség, amely oly vonzó a férfiak számára, s amelynek képtelenek ellenállni.

Az udvar legelső embere, Szoltikov kancellár a beavatottak öntudatával szolgálja cárnőjét. jól ismeri az ő Katalin-ját, annak minden szeszélyét, minden pillanatban tudja, mikor, mire számíthat. S ha valami mégsem úgy történik, ahogy elképzelte, ahhoz is jó képet vág. Dobák Lajos Szoltikovja annyira simulékony és alkalmazkodó, hogy szinte megalázhatatlan. Miközben ambiciózusan szól bele a politika ügyeibe, pandarusi bölcsességgel kíséri figyelemmel és igazgatja úrnője szerelmi életének minden mozzanatát. így aztán óhatatlanul is rabjává lesz mint férfi is, ám ezt az érzését tökéletesen visszatartja. A játék egyetlen pillanatában azonban elárulja magát. Amikor Katalin bensőségesen, macskadorombolással köszöni meg valamely szolgálatát, ellágyul, közel hajol a vonzó ajkakhoz, majdnem megcsókolja, de aztán finom mozdulattal elfordítja arcát, uralkodik magán, és cinkosan kikacsint a nézők felé.



Csomós Mari A cárnő címszerepében (veszprémi Petőfi Színház) (MTI fotó - Ilovszky Béla felv.)

Ez a cinkos kacsintás, ez a játékba való folytonos beavatás teszi Csomós Mari cárnőjét oly vonzóvá és szeretetreméltóvá, a közönség személyes ismerősévé. Csomós színészi tehetsége *az* elmúlt évtized alatt magas színvonalú irodalmi és színházi matériákon érlelődött nemessé, művészete mindig bizonyos erkölcsi tartást jelentett, mert szerepeiben súlyosabb mondandókat hordozott, mert az ember fontosabb, társadalmibb konfliktusait, valódibb arcát mutatta fel. Színészi intelligenciája, pompás humora, iróniája megmenti az előadást az érzelgősség veszélyétől. Könnyed kirándulását Katalin szerepébe pazar játéklehetőségnek tekinti, amelyben a női lélek gazdag árnyalatainak bemutatását garantálja.

Csomós-cárnő szereti a férfiakat. Szenvedélyesen és végletesen. A nyugodt kormányzáshoz, országos gondjainak megfontolt irányításához szüksége van a kiegyensúlyozott szexuális életre, a min dennapi „betevő férfira", no meg a ló alvásra.

Első megjelenése nem a cárnőé, ha-nem a még álmos, ébredező asszonyé. Nekidőlve a. kerevet karfájának, a maradék álmosságot dörzsöli ki a szeméből, egy pompás macska nyújtózkodik itt. Alekszej hívatlanul és erőszakosan tör be a cárnő udvarába, hogy egy fontos zendülést jelentsen, amely úrnője életét is veszélyezteti. Katalin nem nagyon figyel oda, a ,hadnagy első megjelenésével van elfoglalva, sőt testi közelségére szinte meghátrál, orrát fintorítja, mert olyan parfüm illatát érzi a férfin, amelyet nem szeret. Szórakozottan kérdezi a fiú életkorát, s a válasz, amelyből megtudja, hogy huszonhat éves, mély só-hajt fakaszt 'belőle, fanyar kis mosoly kiséri a sóhájt, a harminc és negyven közti asszonyok öniróniája, amellyel saját korukat konstatálják. Katalin is ezt gondolhatja: „úristen, fiacskám, de öreg vagyok hozzád, de mégis a legszebb korban ahhoz, hogy belém szeress". Női vonzerejében feltétlenül bízik, tudja, ahhoz, hogy a férfiak szerelmét megszerezze, nincs szüksége cárnői hatalmára. Amikor elmondják Alekszejről, hogy kitűnő lovas, már az érdeklődés fénye vibrál az arcán. S amikor megtudja végre a férfi jövetelének célját, hálával teli gyengédséget érez, ellágyul, bársonyos hangon nevezi „kicsikémnek", „bogaramnak" a jövevényt. Egyre jobban szemügyre veszi. Már a taszító illatról is elfelejtkezett. Egyre jobban tetszik neki a fiú. Valami belső remegés fut át rajta, jelentkezni kezdenek a szerelem tünetei, nemigen palástolja hangulatait, érzéseit. Sírni és nevetni egyszerre lenne kedve, hangjában az elragadtatott érzékiség, amikor kitárt karral közeledik Alekszej felé. Mohósága egy kiéhezett nőstény igazi férfi utáni vágyát fejezi ki,

különös elragadtatása pedig azt az örömöt, hogy végre találkozott egy ideális férfipéldánnyal. Uralkodói teendőit most méla undorral látja el, monoton hangon adja ki az utasításokat, szeret-ne hamar túl lenni az uralkodásra szánt kötelező időkön, országos gondjait minél hamarabb új szeretője ölelésében elhessenteni. Két karja máris hadnagya köré fonódik, macskasimulással. Hangja csak jóval később válik ércessé és kegyetlen-né, amikor az a politika ügyeibe akar beleszólni. Ezt nem viseli el. „Nagy gondjait" nem hajlandó megosztani „kis hadnagyával".

Csomós Katalinja mégsem igazán szerelmes, hiszen forró éjszakákat tölt el más férfiakkal is. Nincs erkölcsi érzéke. Nagy tirádájában erkölcstelenségét, mohó férfivágyát egy népét szerető tyúkanyó adakozásává ideologizálja. Ám ebben is olyan elragadó és ellenállhatatlan, hogy minden cselekedetét elfogadtatja. Kisujja köré csavar mindenkit, játékszere az egész férfinem, a paraszttól a nemesemberig. Politikai meggondolás és csorbát szenvedett női hiúság egymást kergetve munkál benne, amikor Alekszejt börtönre kénytelen ítélni. Szenved, sajnálja magát, de önirónia van e vesztettségben is. Enerváltan legyint, szomorúan borul kancellárja nyakába, hogy ott zokogja ki magát. De nem tart soká a bánat, a francia követ megjelenése fölszítja szunnyadó nőiességét. A rezignáció ködfátyolán át újra képes könnyed és fesztelen csevegésre. Gyönyörű fehér ruhájában jelenik meg, új csatára készen fogadja a gyanútlan áldozatot. Kutyaharapást szőrivel. Most kiélvezi az intellektuális találkozás és társalgás örömét. Már csak valami halvány árnyéka sejlik át rajta a szomorúságnak, az emlékezés-nek, néhány pillanatra még elmélázva Alekszejre gondol, aztán egyre jobban beleéli magát az új kalandba: elmondja, milyen magányos, mennyire vágyik egy jó barátra. A szöveg a közönségnek már ismerős, a fiatalember most hallja először. A rítus ugyanaz, minden kezdődik elölről...

Biró Lajos-Lengyel Menyhért: A cárnő (Petőfi Színház, Veszprém)

Rendező: Sík Ferenc m. *v. Dramaturg:* Deme Gábor. *Díszlettervező:* Fehér Miklós m. v. *Jelmeztervező:* Hruby Mária.

Szereplők: Csomós Mari m. v. Saárossy Kinga, Újhelyi Olga, Ruttkay Mária, Orosz Klári, Dobák Lajos, Szikra József, Blaskó Balázs, Faragó József, Joós László, Vajda Károly, Áron László, Árva László, Bakody József, Lesnyik László.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Offenbach az alvilágban

A Párizsi élet a Vígszínházban

A múlt század második felében, a francia nagyopera paródiájaként megszületett az operett. Ezután szédületes karriert futott be e bűbájosan könnyed és könnyű műfaj. A kezdetben vakmerően gunyoros operett - melynek első világhírű mestere Jacques Offenbach volt - vezető műfajnak számította franciaországi második császárságban, az Osztrák-Magyar Monarchiában, továbbá a kelet-európai személyi kultusz éveiben. Az évtizedek során az operett elveszítette franciás pikantériáját, parodisztikus jellegét. Aki ezt a műfajt csupán Lehár Ferenc, Kálmán Imre és Huszka Jenő művei nyomán ismeri, az minden bizonnyal el-csodálkozik, ha akár csak milliméternyi csúfondárosságot is emlegetünk *avagy* netán számon kérünk. A mi operettünk valóban édeskésen nagyzoló. Egy elkésett nosztalgiahullám tökéletes terméke. Azok az életérzések, melyeket a francia nagyoperett kacagás tárgyává tett a múlt században, nálunk még akkor is trónra kerültek, amikor már többszörösen túlhaladták a nyugdíjkorhatárt. De ez sem volt elég. Logikusan az operett békés végelgyengülésének kellett volna elkövetkeznie. Nem ez történt. A természetes halál és a kitermelt értékek normális átörökítése helyett a hisztéria és a lázadás korszaka jött el. Kemény, kíméletlen és terméketlen harc következett. A barikádokon elvéreztek a zenés színház használható hagyományai, új eszközök nem születtek - se jók, se rosszak. Az operett afféle fantom-céltáblává vált. Már alig létezett, amikor még ellene harcoltunk a leghevesebben. És a legfrissebb jelek szerint még mindig ez a műfaj a legjövedelmezőbb célpont. A nagyoperett lassanként a régi jó angol szövetből készült átmeneti kabátokra kezd hasonlítani: isten tudja, hányszor lehet még kifordíttatni, még hány vidéki szabómester él meg az átszabatásból. Ez önmagában még nem lenne baj - csupán érthető szegénység -, bosszantó igazságtalansággá akkor válik, amikor még jól el is verik a port azon a művön, melyet a büszke átdolgozók egyszerű ugródeszkaként használnak. Mert pél dának okáért mit tehet arról Offenbach, hogy a modern színházi életben itt-ott pangás mutatkozik. Egy modern drámaíró miért nem ír darabot saját kútfőből. De ha már puskázik más mesterektől - mely önmagában még egyáltalán nem el-vetendő vagy megvetendő módszer -, miért nem tudja feledtetni a forrást, miért nem izgalmasabb annál, amit bírál, annál, amin gúnyolódik. Hisz Offenbach, aki maga parodista volt, éppen azáltal vált jelentős mesterré, hogy jobb, érdekesebb tudott lenni annál a műfajnál, melyet a zenei élc tárgyává tett. Modern átdolgozói alig követik példáját. Majdhogynem az eredeti folyamat fordítottjának lehetünk tanúi. Mintha az operettből a bombasztikus nagyoperett felé mennénk vissza. Ennek jelei mutatkoztak a Vígszínház évadzáró bemutatóján. A szín-ház Göran O. Eriksson, svéd szerző *Párizsi élet* című színművét játszotta Be-reményi Géza átdolgozásában. Eriksson jó szándéka vitathatatlan. Szép és nemes erkölcsi, politikai példázat *a Párizsi élet.* Az ötlet is bizarr. 1871 őszén, a második császárság és a párizsi kommün bukása után újra éled a színház. A színpadon a *Szép Helénát* próbálják, sebzett és sértett lelkű művészek igyekeznek regenerálód-ni, dolgozni, vigaszt keresni a pajkos szatírában, amikor a bőrükön kell tapasztalniuk, hogy a történelem korántsem pajkos jelenség, a szatírához pedig az ő helyzetükben még a legbölcsebb filozófus keserűsége is elégtelen volna. Pa-pírforma szerint ez a helyzet jó drámát ígérhetne.

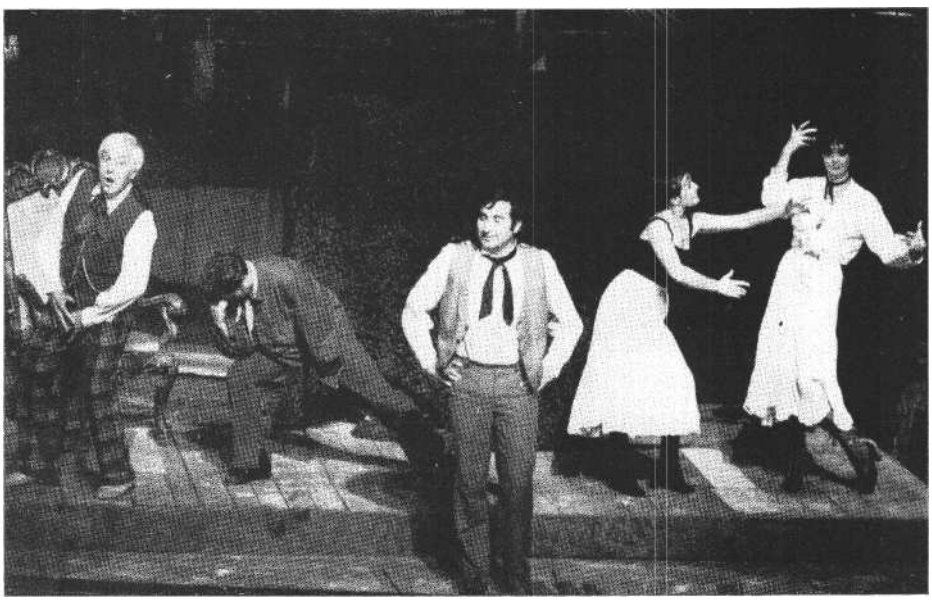
Ami megvalósul, mégis a széttöredezettség érzetét kelti, furcsa és érdekes helyzetek sorozatát látjuk, a poénok, a látványosságok sem hiányoznak, az eredmény ennek ellenére az, hogy a svéd szerző mondanivalóját csupán elméletileg követjük, gyakorlatilag csak Offenbachot élvezzük. Eriksson becsülettel megírt színházi műhelytanulmánya időnként nagyon is fárasztó szemináriumként hat. Lehet, hogy a *Szép Heléna* részletei -- melyek itt előadatnak - üresek, és nélkülözik mindazt a mélységes értelmet, melyet egy modern színháznak ki kellene fejeznie - de legalább izgalmasak, találékonyak, lekötik és felvillanyozzák a nézőt. Eriksson nem tudta kikerülni az efféle feldolgozások legnagyobb veszélyét. Történelmi és politikai melodrámát írt, melyhez a *Szép Heléna* próbája szolgál közjátékul. A szerző oly elszántan hajszolja a komoly, sőt komor mondanivalót, hogy ez az erőszakolt igyeke-

zet már-már teljesen. megakadályozza abban, hogy bármi, komolyan vehetőt is mondhasson. A történelmi háttér válik operettszerűen gyermeteggé, képeskönyvszerű illusztrációvá. *A Szép Heléna* jelenetei dramaturgiailag megkomponáltak, míg az úgynevezett életszerű színpadi akciók kissé szétszórt benyomást keltenek. Eriksson színházi légkört kíván ábrázolni, méghozzá olyan szín-házi próbahelyzetet, melynek egyik állandó zaklató tényezője az odakint tomboló véres valóság. Ez a szerkesztési mód hálás, általában hatásos és népszerűn Sikerének egyik. nagy titka az, hogy az efféle szétforgácsoltságot nem lehetséges szétforgácsoltan ábrázolni. Ez az a dramaturgia, mely a legszigorúbb írói fegyelmet, szöveg- és helyzetérzékenységet követelí meg. Ez a színdarabforma különösen. az utóbbi években. vált nálunk kiemelten kedveltté. Egyik legtökéletesebben megfogalmazott példája Bulgakov *Biborszigete* volt. Hasonló formában - bár egészen másfajta tartalommal - íródott a *Tribádok éjszakája* is. E jól sikerült darabok bizonyítják, hogy a képlet önmagában nem hibás. *Az* effajta művészi lelkiismeret-vizsgálat, illetve túláradó vallomáskényszer, lehet felkavaró. Egy brigádnapló is hordozhat katartikus elemeket, ha maga a munka, az alkotás feszültséggel teljes. És éppen ez az a mozzanat, mely alig található meg Eriksson egyébként igen mozgalmas színművében. A szerző csupán műhelyforgácsokat szór elénk. Megtudjuk, hogy a színész élete korántsem fenékig tejfel. A színen megjelenő mű-vészek küzdelmei azonban túlnyomó-részt megmaradnak a kellemetlenségek szintjén. Az egyetlen művész Betty Lamarchand, aki valóságos tragédia letéteményese lehetne. De az ő sorsa túl-ságosan iskolásan jelenik meg előttünk ahhoz, hogy megrendítsen, részvétet keltsen. Sajnos, az a szomorú benyomásunt., a történelem szempontjából teljességgel mindegy, hogy az itt ábrázolt társulat bemutatja Offenbach operettjét vagy sem, A jelzett dátumhoz, 1871-hez akkor sem lenne több közük, ha nem az olyannyi-ra lenézett könnyű. műfajban kellene tevékenykedniük.

Eriksson: Párizsi élet. Ruttkai Éva. Földi Teri, Hernádi Judit és Kútvölgyi Erzsébet a Vígszínház előadásában

Valló Péter nagyvonalúan igyekszik megrendezni a darabot. Az alapgondolat sejthető, azonban ez a darab még-sem elég erős ahhoz, hogy a rendező nagyszabású színpadi elképzeléseit szárnyára vegye. Kicsit olyan ez a rendezés, mintha valaki a gombhoz venné a kabátot. A színmű körülbelül egy felvonásnyi terjedelmet kitöltő kamaramondanivalóját óriási színpadi apparátussal és tiszteletreméltóan energikus színészi munkával adják elő a művészek. A néző minden pillanatért hálás, melyet Ruttkai Évának, Szabó Sándor-nak köszönhet. Bács Ferenc megkapó bájjal hitelesíti Verne Gyula figuráját, aki igencsak ¸kimódolt dramaturgiai ötlet folyományaképp bolyong ebben a darabban. Kútvölgyi Erzsébet hősiesen küzd - enyhén szólva - sematikus szerepével. Korrekt alakítást látunk Földi Teritől, Hernádi Judittól, Szombathy Gyulától, Szilágyi Tibortól. Persze *a* leghatásosabb, *azaz* legszínházszerűbb pillanatokat szinte kizárólag csak az eredeti Offenbachnak köszönhetjük. Egészséges művészi ösztönüktől vezetve a rendező és a színészek is e jelenetek-ben voltak *igazán* elemükben.

Szabó Sándor, Szombathy Gyula, Szilágyi Tibor, Földi Teri és Hernádi Judit **a Párizsi életben (Iklády** László felvételei)



Göran O. Eriksson: Párizsi élet (Víg színház)

Kunos László fordításának felhas„nálásával magyar színpadra *írta:* Bereményi Géza. *A versszövegek t* Bereményi *Géza és* Fodor Ákos *fordított. Zene:* Jacques Offenbach. *Rendező:* Valló Péter. *Díszlet :* Eberwein Róbert. *jelmez:* Szakács Györgyi. A *rendező* munkatársai:obák Lívia, Szentgyörgyi Henriette. *Zenei vezető:* Jármai Gyula. *Zenei munkatárs:* Komlósi Zsuzsa. *Koreográfia:* Bogár Richárd.

Szereplők: Szilágyi Tibor, Szabó Sándor, Szombathy Gyula, Bács Ferenc, Ruttkai Éva, Földi Teri, Kútvölgyi Erzsébet, Hernádi Judit.

BALOGH TIBOR

Szárnyalás és röpdösés

Radicskov a Nemzeti Színházban

Ismét egy *Repülési kísérlet.* Pontosabban: kísérlet a *Repülési kísérlet* színpadi meglényegítésére. A darab magyarországi bemutatóját az évad elején Debrecen-ben tartották, Gali László rendezésében került színre (a SZÍNHÁZ 1981. áprilisi számában jelent meg róla kritika), a második próbálkozás Ascher Tamás nevéhez fűződik. Igazolva a szakmabéliek várakozását, a két előadás teljesen különböző, de abban, hogy ez így lehet, nemcsak a rendezők ízlése, stílusa, világszemlélete, vagy a társulatok adottságai és a közönség igénye közötti eltérés játszik szerepet, hanem - döntően - a darabértelmezés sokféle lehetősége.

A naiv groteszk

Az értelmezés kulcsa a műfajmeghatározás. Radicskov munkája aligha definiálható az ízléstörténet normatív kategóriáival, ám azt sem hihetjük, hogy a *Repülési kísérlet a* világirodalom avantgarde áramlatainak valamelyikéhez tartoznék, A szerző ugyanis mind időben, mind térben olyan távolságban élt évtizede-ken át a modern művészettől, mint az a szabolcsi honpolgár, aki akkor látott először vonatot, amikor fölült rá, hogy kitántorogjon megyéjéből, s a fővárosi civilizációban reméljen boldogabb jövőt. A szabolcsi messzeségre való utalás nem véletlen itt. Radicskov egy hasonlóan távoli vidéken fekvő kis bolgár faluban, Kalimanicán született 1929-ben. A négyszáz lelket számláló helység ugyanúgy jelképe (volt) a nagy balkáni sötétség-nek, mint nálunk a *Vadkelet* pitvarának tartott szabolcs-szatmári országrész. A technika csodáitól érintetlenül hagyott hegyi falu népe organikus kapcsolatban élt a természettel: ismerte a füvek varázsát, a madarak szokásait, a képzeletét meghaladó jelenségek magyarázására pedig jól működő hiedelmei, az ártó erők leküzdésére megbízható babonái voltak. Ilyen világban töltötte legfogékonyabb éveit a bolgár író, s miután - előbb a megyeszékhelyen, majd Szófiában - kijárta a civilizáció iskoláit, ehhez az organikus közeghez fordult vissza, ebben lelt témára, alkotásmódra, stílusra. Az ősi tudatvilág azonban nem népieskedő, műfolklór formát ölt nála, mert művei tárgya és az előadásmód között nem anakronisztikus a kapcsolat: hősei a saját nyelvükön beszélnek, a maguk dolgairól a szemléleti-nyelvi közeg tehát hiteles.

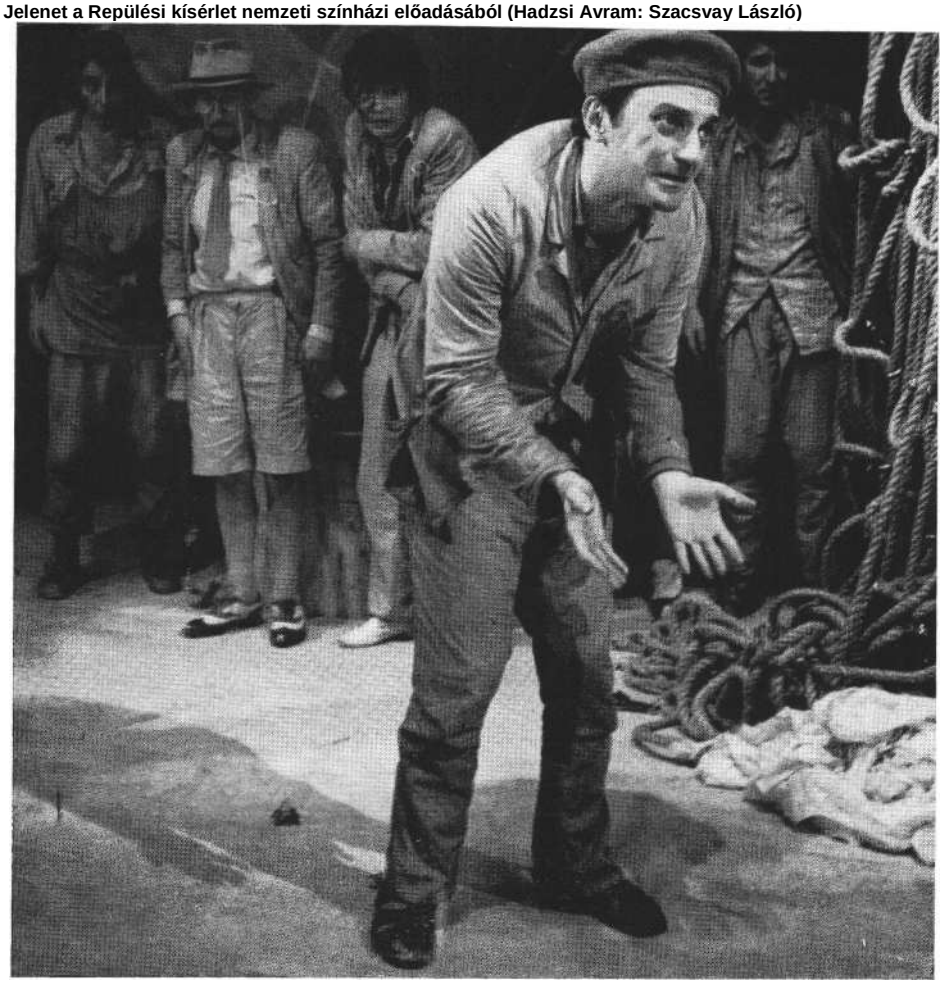
Ebben a tekintetben különösen egységes darabja a *Repülési kísérlet.* E legtöbbször és a legnagyobb sikerrel játszott drámájában egyszerű, közismert alaptörténetet mond el: bolgárra adaptálja az Ikarosz-mítoszt. Avramovó dicső férfiúi üldözőbe vesznek egy katonai záróléggömböt, amely a II. világháború frontjairól szabadult el, s a Balkán hegyei közé sodródott. Elfogják a lég-gömböt, és köteleibe kapaszkodva a magasba emelkednek, hogy röpködjenek egy keveset falujuk felett. Kalandjuknak a csendőrség lövészei vetnek véget: földre kényszerítik a ballont, és meg-büntetik az égi utazókat.

A lineáris szerkezetű, népmesei építkezésű cselekményt egy alap-kontrasztszituáció modulálja; az izolált hegyi nép és a technikai civilizáció közötti tudatkülönbözés. Ez a kontrasztszituáció a drámában mindvégig jelen levő *groteszk* forrása. Azáltal pedig, hogy Radicskov következetesen hősei szellemi horizontján átvetítve láttatja az eseményeket, megőrződik-megteremtődik az ábrázolt valóság hol komikus, hol tragikus groteszk mozzanatainak egysége, a *naiv groteszk* játék.

Részvét vagy elidegenítés

A naiv groteszk szemlélet - amelynek érvényesítését a hiteles interpretáció megkívánja - nem vezet feltétlenül ahhoz, hogy két színpadon egyöntetű produkciót hozzanak létre. A stiláris elkülönülés lehetősége a rendezőknek *a naiv*-hoz való viszonyulásában van. Gali László színpadán a léggömbüldözők **csa**pata ugyan szedett-vedett népség, fél-nótás falusiak (kerge tanítók, hibbant varjúszelídítők, holdkóros kovácsok) és szilaj, ám fölötte ostoba hegyi pásztorok gyülekezete, akik mind mérhetet-

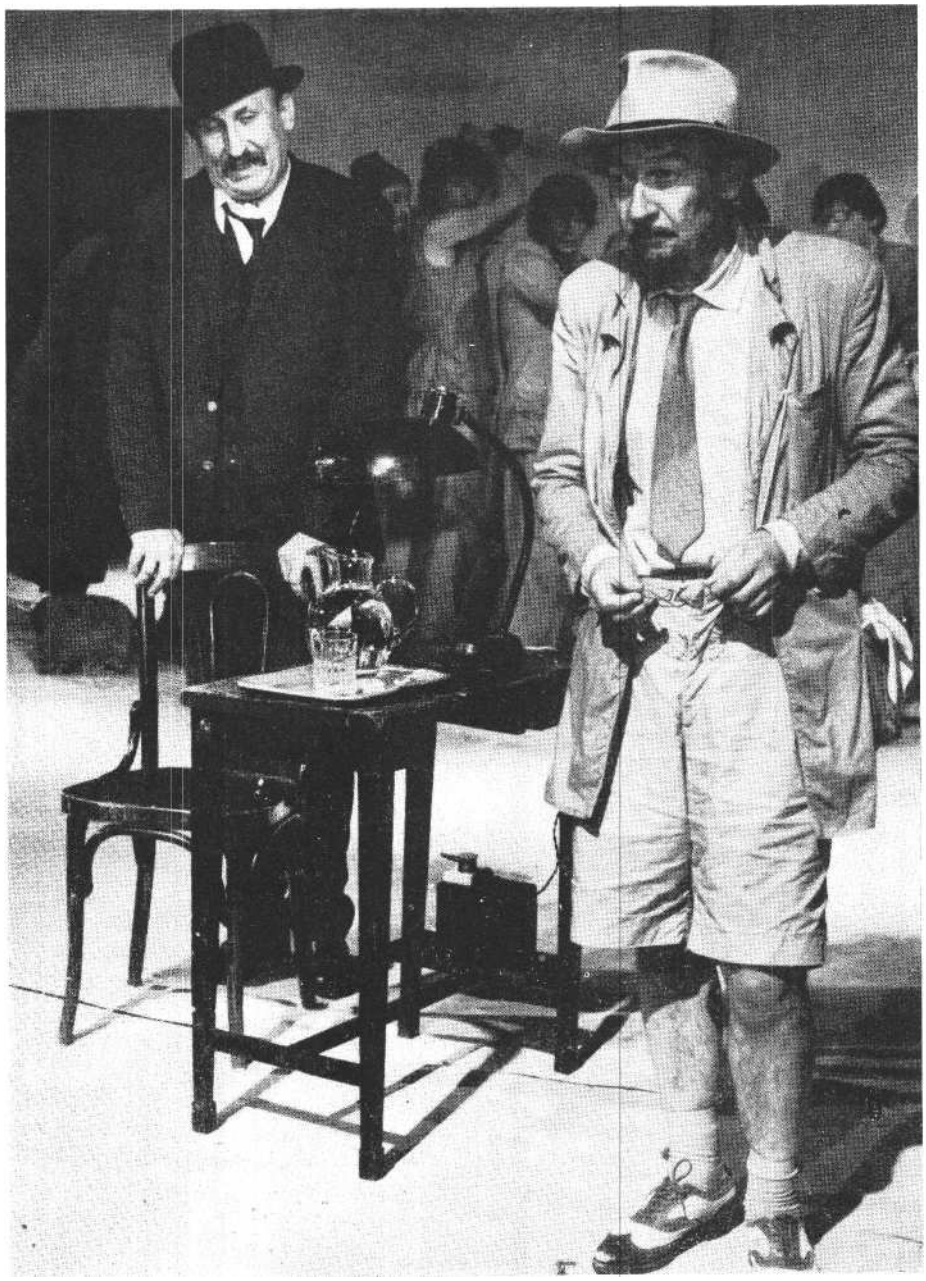
Jelenet a Repülési kísérlet nemzeti színházi előadásából (Hadzsi Avram: Szacsvay László)



lenül tudatlanok, balgaságukban végtelenül nevetségesek; de abban a makacsságban, amellyel álmaikhoz, rögeszméikhez ragaszkodnak, van valami tiszteletet parancsoló, bukásukban valami részvétet kivívó erő. A debreceni előadásban végig a szeretet és a szánalom, az azonosulás és a kívülállás elegyedéséből létrejövő, némiképp emelkedett, lírai-groteszk intonáció dominál, ez fogja egységbe a darabban váltakozó két ellen-tétes hangnemet, a komikus és a tragikus groteszket,

Gali László úgy teremti meg részvétteljes lírai groteszkjét, hogy megőrzi az eredeti, *markírozatlan* közlésfikciót, az-az: érvényesülni hagyja Radicskov folklór indíttatású alkotásmódját, amely a népmesék, a népi mítoszok és legendák genezisének törvényét követi. Ennek az alkotásmódnak a *lényege,* hogy az adott eseménymag köré (tizenegy avramovói muzsik röpülésének históriája) -- a szájhagyomány útján - részleteiben szerteágazó történet szövődik: a kalandban részt vevők mindegyike a maga módján elmeséli a közös élményt, s ebből a tizenegyféle variációból a színházi néző szeme láttára, füle hallatára születik a legenda, a mítosz. Ennek a közlésfikció-nak azonban van egy sajátossága. Az, hogy - szemben a XX. századig fönn-maradt népmesékkel, mítoszokkal - ezek a történetvariációk nem áramlanak *át az* idő rostáján, nem megy végbe rajtuk az értékkristályosodás folyamata, nem válnak kövületekké, ellenkezőleg: a lineáris cselekményív tizenegy változata egyidejűleg érvényes, egyidejűleg jelenítődik meg. A debreceni előadás egyetlen problémája viszont éppen az, hogy -- a lírai-groteszk intonáció révén -- a szükségesnél oldottabb hangnemi egység keletkezik: a léggömblovasok emlékeink-ben, végül is, igazi (-klasszikus) népmesei hősökként őrződnek meg, Radicskov intelme ellenére, aki egy nyilatkozatában figyelmeztet: *„az életben, akár-csak az irodalomban, nem lehet valami pusztán hősi, mindig ott van mellette a nevetséges is. Ezek valahogy váltják egymást."*

Ascher Tamás színpadán a hősi és a nevetséges párhuzamos meglényegítésére történik kísérlet, olyan módon, hogy a rendező alapvetően megváltoztatja a közlésfikciót. Ascher interpretációja az *ősgroteszk* kelet-európai gyökerű elméletein nyugszik. Nála úgy jelennek meg Radicskov hősei, mint középkori karneváli figurák, népi vásári színjátékok szereplői, akiknek magasztos érzelmisége



Kátay Endre (Törzsőrmester) és Kun Vilmos **(Kéro tanító) a Repülési** kísérletben (MTI fotók)

lefokozódik, visszájára fordul megjelenített silány valójuk által; illetve, akik hitvány szellemük dacára *mégiscsak* részesülnek az emberi nem legmagasztosabb javaiból. Szőrös lábú óriások, tör-pék, nyomorékok, idióták és „tudós" állatok serege csimpaszkodik a Nemzeti Színházban a. záróléggömb köteleibe, s ez az extrém emberi gyülekezet -- mint látvány --- egyáltalán nem idegen a Radicskov szülte látomástól Csakhogy az Ascher vezényelte játékból pontosan. az hiányzik, amiből a debreceni előadásban több van a szükségesnél: itt elvész az érzelmi telítettség, nincs lírai áthatás. Itt *a naiv* primitívet, közönségeset, torzat, bugyutát jelent, nem megindítóan egyszerűt, szánandóan ostobát vagy gyermekdedet; az égi utazás perceit nem melegíti át szárnyalás fensége, csak a létbizonyosság híján való röpdösés amorf kedélyállapota fejeződik ki. A kétféle közelítés különtbözőképpen, de egyaránt adósa marad tehát az írói szándéknak: Gali Lászlóé a szemlélőben indukált fölös részvéti, Ascher Tamásé a túlhangsúlyozott elidegenítés révén. Nyitott .kérdés persze, hogy *a hősi* és *a nevetséges* azon harmóniája, amelyet Radicskov alkotásmódja parancsol, megteremthető-e maradéktalanul ebből a drámai anyagból a magyar színpadon.

Az urbanizált Repülés

Érintőleg esett már szó arról, hogy a nemzeti sínházbeli előadás rendezője megváltoztatta a közlésfikciót. A változtatás abban áll, hogy a játékot *színpadra* helyezte (keretbe állította), vagyis - kiemelve organikus közegéből - fiktív publikum elé vitte. A képzelt közönség a városlakó polgár. E transzformáció

által az eredeti kontrasztszituáció megduplázódik : megmarad az izolált közösség és a technikai civilizáció világa közötti tudatkülönbözés mint a nevetségesség forrása, s ehhez társul a keret-játék, amely új jelentésviszonylatot teremt. Az új jelentésviszonylat lényege a továbbtorzítás, a még mélyebbre fokozás. Itt már nemcsak az nevetséges, akin nevetnek, hanem az is, aki nevet. A képzelt néző valami egzotikus mutatványra fizet be, szörnyeket, gnómokat, tündi-bündi állatkákat, akrobatikát akar látni, s mindezt szeretné valódi folklórnak, autentikus népművészetnek hinni. Pedig ami *ezen a* színpadon játszódik, csupa műviség. Ascher, hogy egyetlen pillanatra se legyen kétségünk a fiktív-színpadi történés minéműsége felől, hangsúlyozottan parodizálja a falusi életformát, urbanizálja a zsánerképeket, sőt kificamítja Csikhelyi Lenke népies fordulatokban gazdag fordításának stílusát is. Így szertefoszlik az organikus közösségek, a naiv kultúrák életlehetőségei iránt táplált minden illúziónk.

A nemzeti színházi léggömb tehát igazában nem a Balkán hegység egyik völgyében ereszkedik le, hanem vala-mely - mondjuk szófiai vagy budapesti - utcában. Nem a repülés (újra) felfedezőit emeli a magasba, hanem a szellemiség szintje alatt hallucináló félembereket (a világtól elzárt, isten háta mögötti Berkovice járás lakosait, avagy éppenséggel egy szabolcsi cigánytelep sötét tudatlanságban élő analfabétáit). S ami az Ikaroszok lényéből sugárzik, az nem a megismerés mámora szülte, emelkedett kedély, hanem az eszme komikus nyomorúsága. Az előadás, amely szám-űzi a folklórművészet minden báját (avagy a cigányromantikát), végül is hármas tagolódású összképet alkot. A triptichon egyik szárnyára festve ücsörög a fiktív néző, a fölénytudat derűjével a homlokán és az egzotikum iránti élv-vággyal a szeme sarkában, a másik szárnyon a sok csodaszörny, szőrösen, púpusan és ostobán, s e két szárnynak a tengelykép ad egybefoglaló jelentést. A tengelykép Radicskov barokkos képzelet-világát egyetlen tervezői húzással teszi idézőjelbe, azáltal, hogy a nézőteret és a játékteret valamiféle szocbarokk architek-túra hellenisztikus oszlopfőivel és műkőcsipkéivel, műmárvány felületeivel osztja ketté. Így e groteszk hármasoltár a totális ízlés- és tudatficam, a globális emberi irány- és aránytévesztés lenyomatává válik, s ekképpen a *Repülési kísérlet* szerves folytatása a *Meierék* játékszíni előadásán kifejtett gondolatsornak.

Hasonlóságok és különbségek

Az önépítés a rendezőnek természetesen szuverén joga, ám tudomásul kell vennie azt, hogy bizonyos szinten túl az irodalmi mű is szuverén közeg. Iliába konzekvens Ascher interpretációja, hiába fegyelmezett az együttes színészi munka, ha a lírai áthatás kirekesztése, a deheroizálás, a prózai közegbe transzponálás megfosztja az írott szöveget értékei egyharmadától, sőt, fölfedi egy másik harmad gyöngeségeit is.

A költőiség és a folklórba ágyazottság együttese Radicskovnál *művészi lényeg,* a darab integráns része. Ha lemond róla a rendező, avval kell számolnia, hogy szegényebb lesz a lehetséges előadás. Ezt a szegényedést Ascher az új közlés-fikcióból adódó jelentésdúsulás révén ellensúlyozza, de nem tudja elhárítani a dráma komponensei közötti eredeti arány megbillenését, aminek következtében - a komikus-prózai-torzító mozzanatot-mellett - megnövekszik a szövegben (és a debreceni előadásban) csak másodlagos fontosságú verbális közlések szintjének szerepe. S itt érezzük meg igazán, hogy ezeknek a köznapi életre, a politikai meghatározottságra utaló beszólásoknak (verbalizmusoknak) csupán helyi értékük van. Ha nem abban a társa-dalmi valóságban hangzanak el, amelyben fogantak, könnyen súlyukat vesztik. A polgárai képzelete iránt példás figyelemmel viseltető gondviselő hatalomról, a (bolgár) hadsereg intellektusáról, a balkániság szimptómáiról elejett félmondatok csekély derültséget keltenek a budapesti nézőtéren.

E hiányérzetem ellenére úgy gondolom, Ascher Tamás rendezése következetesen végiggondolt, jól megoldott előadás, amelynek sikere nem kis mértékben - akárcsak Debrecenben - a fegyelmezett, egységes színészi játékon múlik. A Nemzeti Színház színészeivel szemben támasztott feladat az egyszerűségre törekvés : kerülniük kell a szár-nyalás pillanataiban is az emelkedettséget, a nagy felfedezések mámorának pátoszát. Míg a debreceniek mintha egyszerre játszanának Brechtet és Tamási Aront, a távoltartás és az azonosulás, az elidegenítés és a részvét egyidejű kifejezésének lehetőségeit keresve, addig a pestiek csak Brechtet alakítanak. Ez több fegyelmet követel, több ön-megtartóztatást, kevesebb csillogást en ged, de időnként nagy előnyére válik a produkciónak, különösen akkor, ami-kor a darab némely jelenetében a tompított intonáció kiszűri az operettes- melodramatikus felhangokat.

Ugyanakkor a debreceniek kettős intonációja nagyobb teret enged ahhoz, hogy a kollektív munka mellett az egyé-ni játék, a színész magánvarázsa érvényesüljön. A budapesti előadásban ki-emelkedik Kun Vilmos Kiró tanítója, aki - átmentve A *szuzai menyegző* történetírójának rezignált bölcsességét -- visszafogottabb, intellektuálisabb, ugyan-akkor póriasabb, környezethűbb falusi tanító, mint Simor Ottó. Senki Matej szerepében Helyey László érettebb, egyenletesebb Sziki Károlynál, különösen az első felvonásban. A statikusabb dramaturgiájú második részben kevesebb figyelmet kelt. Kakaska kovács-mestert a megbetegedett Őze Lajos helyett Hollósi Frigyes személyesíti meg, kevesebb dinamikával, kevésbé gazdag színészi eszköztárból merítve, mint Kóti Árpád, akinek művészi pályája az utóbbi években töretlenül ível fölfelé. Szacsvay László gnómmá tett Hadzsi Avramjából hiányzik a humánum, Sárközy Zoltán alakítása ugyanebben a szerep-ben érzelmileg telítettebb, színesebb (Hadzsi Avram, Momóval, a szárnya-szegett varjúval egyébként a rendezői értelmezés kulcspontja, a repülni vágyás *szent* avagy *komikus* eszméjének legpregnánsabb kifejezője). Balkay Géza Vetélő Avramjából csak annak a kecskefelvásár-lónak a butasága sugárzik, aki egy elemit tudott végezni két év alatt. Csikos Sándor Vetélője összetettebb: ravasz és ostoba, sunyin meghúzódó és aktív egy-szerre. Horváth József és Izsóf Vilmos, illetve O. Szabó István és Kovács Titusz kettőse a fejődézsával repülő-száguldozó szanitécapostolok szerepében egyaránt a koordinált mozgások, a páros sutaságok komikumára épül. Nagyanyó Lelkecskéje, a szemüveges javasember Oláh György markánsabb, dinamikusabb, bővebb humorú alakításában szer-vesebben illeszkedik a léggömbüldözők csapatába, mint Papp Zoltán játéka révén. A földhözragadtság két változatát, az asszonyi józanságot és a hatalom szűk horizontját Radicskov darabjában roppant nehéz meglényegíteni. A ruhafehérítő asszonyok tizen-egyszeri találkozása egy-egy léggömbüldözővel, és a tizenegy büntetés kiszabása próbára teszi a rendező találékonyságát

és a néző figyelmét. Máthé Erzsi és Kátay Endre, illetve Hegedüs Erzsi és Sárosdy Rezső érdeme, hogy az intonáció, a gesztusok és az érzelmi fokozatok változatosságával átsegítik az elő-adást a dramaturgiai holtpontokon. Szót kell még ejteni két szerepről: llijko, a fellegekben járó ifjú férj (Felföldy László, Szatmáry György) és lgo, a kecskepásztor (Vajda László, Barbinek Péter) megformálásának lehetősége szorosan a rendezői értelmezés függvénye. A debreceni ifjú férj költő-álmodozó, a budapesti hangsúlytalan; a debreceni :Ego hatalmas erejű, egészséges és sudár, a budapesti szörnyetegszerű óriás.

A díszlet- és jelmeztervezők munkájának összehasonlítására nincs alap. Mind Varga Mátyás és Greguss Ildikó, mind Pauer Gyula érdeme a rendezői szándék tökéletes alátámasztas-. Ugyanakkor -- sajátos módon -- Pauer Gyula léggömbje poétikusabb vizuális élmény, Mint Varga Mátyás kusza kötélkompozíciója. Ezt azonban ellensúlyozza a videotechnikával vetített háttér, amely színes, plasztikus és lírai a debreceni színpadon, szürke, tompított hatást ki-váltó a Nemzetiben. A két kompozíció között talán árnyalatnyi funkcionális különbség van: Varga Mátyás kötelei a helyváltoztatás több variációját teszik lehetővé, s ezzel szerencsésen töltik ki a statikus dramaturgiájú jelenetek néhány üres pillanatát.

Két alapvetően különböző felfogású előadásban láthatja tehát a magyar közönség Radicskov *Repülési kísérletét.* Mindegyik színrevitel erénye a jól szervezett, kollektív játék szellemessége, a mozgások, gesztusok ötletessége, a vállalt koncepcióhoz következetesen illeszkedő stílus. A debreceni produkció előnye a nemzeti színházival szemben, hogy -- vállalva a szerző költőiségét - érzelmileg telítettebb, színészileg gazdagabb interpretációja oldottabb kedélyű nézőt bocsát útjára az est végén.

Jordan Radicskov: Repülési kísérlet (Nemzeti Színház)

f'ordította: Csikhelyi Lenke. *Rendező :* Ascher Tamás. *A rendező munkatársa:* Tatár Eszter. zeneszerző: Vidovszky László. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *Szcenikus:* Bakó József. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Díszlet és jelmeztervező:* Pauer Gyula.

Szereplők: Kun Vilmos, Hollósi Frigyes, Szacsvay László, Felföldy László, Helyey László, Máthé Erzsi, Balkay Géza, *Vajda László,* Horváth József, lzsóf Vilmos, Papp Zoltán, Puskás *Tamás f. h.,* Kátay Endre.

SZÁNTÓ PÉTER

Vissza a birkához

Sztratiev-bemutató Miskolcon

Közkeletű színházi tézis, hogy a telefonkönyvből is jó előadást lehet csinálni, csak megfelelő elképzelés és társulat kell hozzá. Számomra ez a tétel kicsit mindig gyanús, mert a szöges bakancsot is megfőzhetjük ebédre, csak kellő fűszerek szükségeltetnek hozzá -- a milánói makaróni azonban mégiscsak jobb. S hogy továbbra is a kulináris szimbólumrendszer keretein belül maradjunk: a miskolci színház Sztratiev-előadása azt bizonyította, hogy az ilyen „főzés közben" feldúsított előadások nem lehetnek igazán sikeresek. Hiába szellemes a szakács, hiába szemfülesek a kukták; a hús már pácban ázott, s a pácban bizony itt-ott túl sok a tárkony, a bazsalikom, a leves ízein átüt az érthetetlen módon, ráadásul túlzott bőkezűséggel használt mustár, és a többi.

Magyarán: *a Birkanyírás* - eredetileg *Velúrzakó* - Miskolcon sem aratott sikert, noha rendező és színészek egészen más módszerrel közelítették meg, mint az évadban már egyszer, a Tháliában. Mármár szimbolikus ereje van a cím visszavedlésének is: a velúrzakóból újra birka lett; a Thália harsányabb, minden viccre még egyet rátevő előadásával szemben irt komolyabb, higgadtabb, visszafogott játékot láttunk. Olyat, amely még a gyöngébb poénoknál is levett az esetleg sikeressé tevő, külsődleges játékból, nehogy erőszakolt hatáskeltéssel vádoltassék.

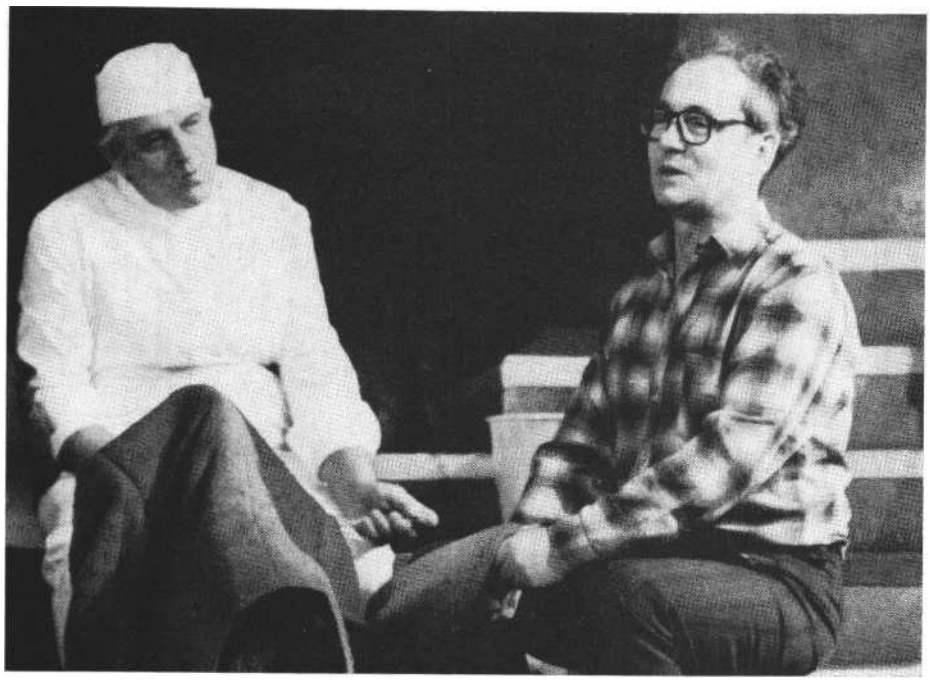
Csakhogy a Velúrzakó más címen is Velúrz*akó* maradt. Már megírtuk: Sztaniszlav Sztratiev, a fiatal, szertelen tehetségű bolgár szerző remek helyzeteket, ötleteket gyúrt össze színpadi közhelyekkel, dramaturgiai banalitásokkal, de oly szervesen, hogy ezek az alkotóelemek egyszerűen szétválaszthatatlanok. Józan ésszel nem mondhatjuk, hogy a rendezőnek ezt vagy azt a mondatot, ezt vagy azt a párbeszédet cl kellett volna hagynia, és akkor minden rendben van. Amiből tehát az következik, hogy hiába a fűszerezés, a pác ízei már ott vannak.

A miskolci előadásban még inkább látszott, hogy milyen kevés kellett volna egy igazán jó darabhoz. Alig valószínű, hogy Sztratiev - nemzetközi sikerei birtokában - szót fogad, kit innen, Magyarországról üzengetünk neki Szófába, de azért meg kell mondanom: épp ez a néhány gyönge pillanat, elszakadt poén, dramatizált, a darabhoz egyáltalán nem tartozó,ráadásul elcsépelt villámtréfa a különbség egyrészt a Velúrzakó, másrészt a *Repülési kísérlet* és a január - illetve egész egyszerűen szerzőik, Sztratiev és a vele szinte mindig együtt emlegetett Radiéskov között.

A pesti és a miskolci bemutató - kézenfekvően -- sok különbséget és számos azonosságot tartalmaz. A színházak nyilván nem egymásra licitálva, egymással versenyezve készültek az előadásra, a néző azonban kinek módja volt mind-két felfogásban látni a darabot. - óhatatlanul hasonlítgat.

Különbség például, hogy lvan Antonov Budapesten és Miskolcon más-más generációhoz tartozik. Miskolcon a szerencsétlen, túlságosan szőrös zakót vásárolt nyelvész Kulcsár Imre alakításában nem fiatal lázadó, mint a Tháliában Végvári Tamás megformálásában volt, hanem ötven felé ballagó, sok-sok kudarcon átment sikertelen ember. S ez új jelentőséget ad mindennek. Hiszen a kudarcok végül is megedzhették volna, az életkor némi bölcsességgel, no meg némi konformista hajlammal járhat-ott volna. Nem így ez az lvan Antonov! S ettől az egész előadás el-tolódik kissé: nem annyira egy új nemzedék konfliktusa lesz a begyöpösödött, bürokrata államszerkezet idős és néha fiatalabb csinovnyikjaival, hanem értelmesek és ostobák, tisztességesek és gazemberei: harca egy szőrös velúrzakó ürügyén. Antonov barátainak a Tháliában többékevésbé még megoldatlan helyzete is más fényben tűnik elő Miskolcon. Hiszen egy ilyen élhetetlen, jóformán nyugdíjas korára is lehetetlenül bal-kezes embert elárulni, cserbenhagyni egyáltalán nem olyan melodramatikus árulás, mint amilyennek S. Tóth József és Mécs Károly pálfordulása tűnt. Csiszér András és M. Szilágyi Lajos egy-szerűen csak a szürke, megalkuvásokkal teljes életet választják a biztos öngyilkossággal szemben. Nem akarnak kamikázék lenni, s olyan kitűnően körül-érvelik önmagukat, hogy észre sem veszik, milyen alávalóak.

Jelentős azonosság, hogy Miskolcon is elfogadták Sztratiev halk szerzői javaslatát: az összes tisztviselőt ugyanaz a színész játssza. Míg a Tháliában Gál-



Győrváry János és Kulcsár Imre Sztratiev Birkanyírás című szatírájának miskolci előadásában (Jármay György felv.)

völgyi János számára egy-egy ária-lehetőség volt minden egyes bürokrata figurája, látványos karakterszerepek sora, addig Miskolcon Varga Gyula végig ugyanabban a ruhában, ógörög harci sisakszerű, időnként váltogatott parókafejfedőben - s ez is milyen felesleges volt! - játszotta el a végső soron egyénített, mégis arc nélküli apparátust.

Azonosság volt, hogy Vayer Tamás díszletei legalább olyan jók voltak, mint a Tháliában Sztefan Szavov munkái. A színpad itt jobbára nagy kubusokból állt, melyek föl-le és oldalirányú mozgatásával pillanatok alatt bármiféle hatást elérhetett az előadás, ugyanakkor a merev, szigorú, zárt formák folyvást az alapkonfliktus könyökvédős színhelyét sugallják, még akkor is, amikor a háttér-ben a vakítóan fehér bárányfelhőkkel a tündöklően kék ég szikrázik.

Vágvölgyi Ilona jelmezei már nem mondhatók mindig ilyen sikeresnek. Jellegtelenek a ruhák, a velúrzakó, az ominózus ruhadarab esetében egyenesen a valódiság hitele is kétséges. Negyedórákon át bámultam a nézőtérről meredt szemmel ezt a zakót, de bántó módon nem is hasonlított velúrra. A tisztviselő ódivatú, koromfekete öltönye, fehér inge, nyakkendője viszont telitalálat, hatását azonban lerontja a már említett sisakszerű paróka, amely erőszakosan szájbarágó, túlmagyarázott jelképnek hat.

Szücs János rendezése - és itt már hagyjuk a párhuzamokat - jó. Legfőbb leleménye alighanem az, hogy nála Ivan Antonov meglett férfi, akiből a fölösleges tüzek már igazán kiégtek. Igy tehát lázadása, harca az arctalan hivatal ellen sokkal valószerűbb, mint például azé a népszínműből kiszaladt figuráé - akitől a miskolci előadás sem tudott megszabadulni-, ki is előadja a réges-régi kabaréviccet, hogy amíg a verekedőket nézte, a sorompóhoz kikötött kecskéje a sorompóval együtt az égnek emelkedett s megboldogult.

Kitűnő munkát végzett a rendező ott is, ahol az epizódalakok fölösleges cifrázatát lehetett lefaragni. A Liftbeszorult idegesítően közhelyes figurája eb-ben az előadásban értelmet nyert. Felesége pedig egyenesen kitűnő volt. A két szereplő, Fehér Tibor és Horváth Zsuzsa voltaképpeni némajátékával talán többet mondott el az élet sekély mélységeiről, mint a darab: miközben a Liftbeszorult, meghallgatván neje rosszhíráradatát, most rab oroszlánként jár ketrecében, felesége önkéntelen mozdulatokkal, föl sem fogva, mit csinál, befalja a rabnak hozott ebédet. Végül is neki ott már mind-egy, az élet viszont kell hogy tovább menjen .. .

A rendezőnek nem volt mindig, mindenben partnere a színész. Többek közt ez okozza az előadás végső egyenetlenségét. Többek között, hiszen okozta azt a teljesen nélkülözhető resógyűjtő rendész, a már említett népszínmű-paraszt és néhány más figura, más vicc jelenléte is. Az, hogy a színészek egy része alakít, más része viszont birkózik a szöveggel, az érthetőséggel, vagy csak jelen van, alig megbocsátható. (Ilyenkor jöhetne a biankó-fölmentés : *a Birkanyírást* diákelőadáson láttam, nem tudhatom, milyennek mutatkozna érettebb közönség előtt, frissebb színészekkel. Ezúttal azonban ez a fölmentés elmarad. Kinek nem „ripiznek", lezserkednek jó néhányan a színészek közül, ha még a diákoknak, állítólag a színház jövendő közönségének is?!)

Kulcsár Imre nem tudott megbirkózni Ivan Antonov szerepével. Nem tudom, birkózott-e egyáltalán, az eredmény mindenesetre mást mutatott. Ez az Antonóv végignevetgélte a két és fél órát, mintegy rezonőre volt saját kálváriájának. Mintha a színész teljesen fölösleges elidegenítő elemekkel kísérletezett volna, amivel csak önmagát idegenítette el a szereptől. Időnként, mintegy kommentálva, kiszólt a közönségnek, a sorscsapásokat jókedvű gúnnyal fogadta, és végestelen végig kiflit evett. Ez a zsebtől a szájig tartó, ismétlődő mozdulat volt Antonov - és sajnos kevés.

Varga Gyula a sok-sok tisztviselő szerepében önkritikára késztet. Gálvölgyi pesti játékakor úgy éreztem, ezeket a papírízű figurákat csak ilyen harsány, karikatúraszerű formában lehet élvezhetővé tenni. Varga bebizonyította, hogy halk, visszafogott modorban is létezhet emberteremtő erő, jelmezváltás, kellékek nélkül is elhihetőek ezek az olvasva oly hiteltelen szerepek. Persze ehhez is tehetség szükségeltetik.

Csiszér András és M. Szilágyi Lajos Evgeni és Zsoró, a két hűtlen barát szerepében jók voltak; szinte észrevétlenül játszották el mindennapi önmagunkat, megalkuvásainkat, csalásainkat, s azt, hogy ráadásul még szeretjük is ezt az alakot, aki mi vagyunk.

Sándor Erzsi alakította Dermendzsievát, a tisztviselőlányból lett szövetségest. Kitűnően változott át mind küllemben, mind pedig szerepformálásában könyökvédős Hamupipőkéből a főhős Dulcineájává.

Kétségtelen tény, hogy fölfedeztük Sztratievet. Nemcsak két magyarul megjelent könyve bizonyítja, hanem a már említett két bemutató, illetve az, hogy a miskolci előadás rendezője az el-múlt évben már rádiójátékként rendez-te meg a bolgár szerző - véleményem szerint jobbik - darabját, *a Rámai fürdőt.* S ha hangoztatjuk is fenntartásainkat, bízunk benne, hogy ez a fölfedezési folyamat nem egyetlen esztendeig fog tartani.

Sztartiszlav Sztratiev: Birkanyírás (miskolci Nemzeti Szánfiáz)

Fordította: Juhász Péter. *Rendezte: Szücs* János. *Rendezőassziszstens:* Balogh Erzsébet. *Díszlet:* Vayer Tamás m. v. *Jelmez:* Vágvölgyi Ilona. *Zenéjét összeállította:* Herédy Éva.

Szereplők: Kulcsár Imre, Varga Gyula, Csiszér András, *M.* Szilágyi Lajos, Sándor Erzsi, Fehér Tibor, Horváth Zsuzsa, Rudas István, Márhegyi *Márta,* Dariday Róbert, Palócszy Frigyes, Győrváry János, Mátyás Jenő, Gyarmathy Ferenc.

SZŐDY SZILÁRD

Panelház és szükséglakás

Kroetz-bemutatók

A televízió, majd a színházak Kroetz bemutatói után - némi túlzással - némelyek már Kroetz-dömpingről, Kroetz divatról beszélnek.

Kétségtelen, hogy szinte sorozatban követték egymást a Nagyvilág-beli bemutatkozások után, majd a kötet megjelenését követően *(Felső-Ausztria,* Modern Könyvtár, Európa, 1980.) a Kroetz-bemutatók, Ez egyrészt a reveláció-nak tulajdonítható, másrészt annak, hogy a szerző gondolatain keresztül mind azoknak, akik a darabjaihoz nyúlnak, többé-kevésbé fontos mondandójuk, ha úgy tetszik, „üzenetük" van. Ezek a drámák olyan színjátékszövegek (vagy legalábbis kezelhetők annak is), amelyekből izgalmas színházi előadások kerekíthetők. Valljuk be, ez önmagában is vonzó lehetőség rendezők, színházak számára.

Nem kívánok Kroetzcel kapcsolatban sem drámaelméleti, sem filológiai értekezést tartani. Akit alapvető gondolatok érdekelnek e tárgyban, az lapozza fel a a SZÍNHÁZ 1981, márciusi számát, és olvassa el Szántó Judit fontos észrevételeket tartalmazó kritikáját. Viszont érdekel, hogy a Kroetz-drámák miért keltenek ma nálunk különös izgalmat,

Azt hiszem azért, mert - azon felül, hogy Kroetzöt saját nyilatkozata szerint is a ma élő ember érdekli, és ez természetszerűen érdekel minket is - lényeges, társadalmi gyökerű problémákról ír, és ősi drámai magokat kibontva teszi ezt.

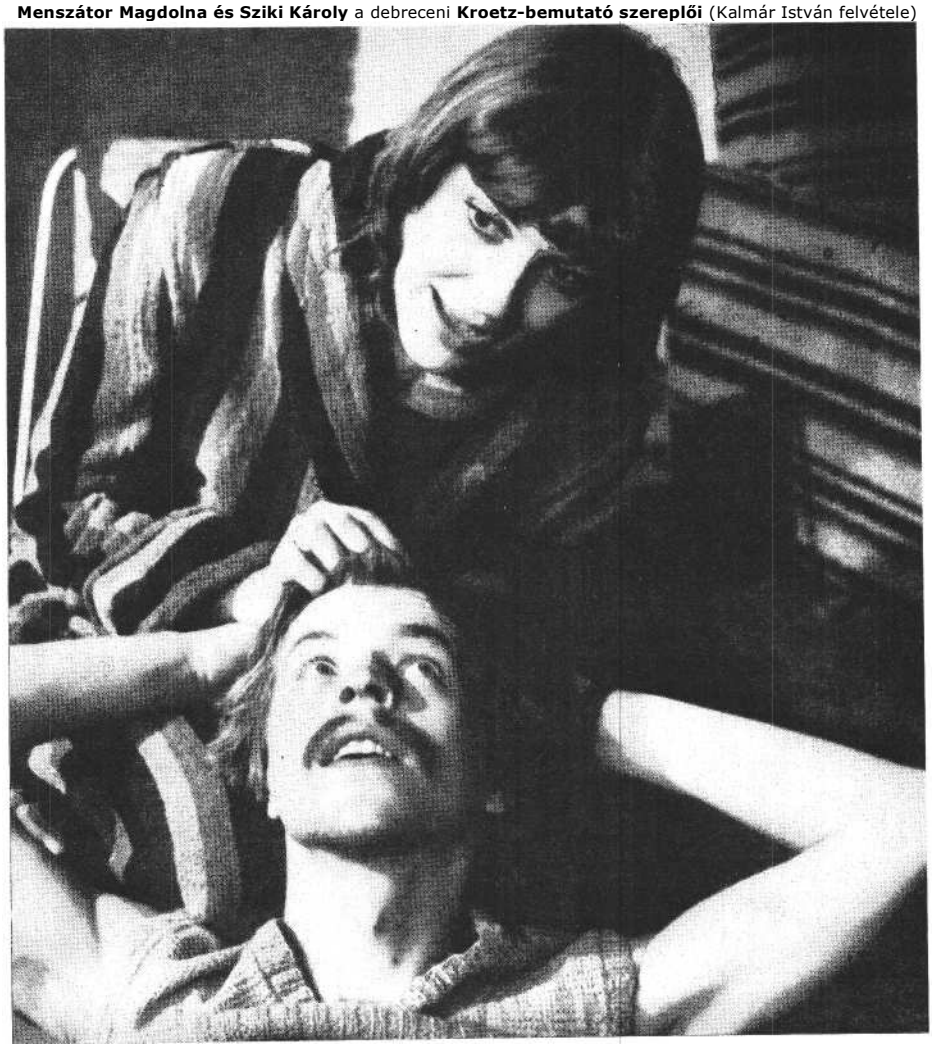
Szinte közhelyszámba megy az, hogy Kroetz „hőse" a deformálódott és elidegenedett átlagember. Ennél lényegesebb - számomra - az, hogy egy társadalmi gyökerű, de nem egyfajta társadalmi rendszerhez kötődő életmódról tudósít. Egy kispolgári-félproletár életmódról, a fogyasztói társadalom bőségében létező, elsősorban lelki, szellemi, érzelmi és tudati szinten mérhető életformáról. (Ennek hazánk béli változata is él, kevésbé reprezentatív fogyasztói keretek között, mindenesetre egy olyan társadalomban, ahol nem a munkát, kenyeret!" a probléma, szociális bizton ság van és bizonyos fogyasztói attitűd is fellelhető.) Erre az életmódra jellemző -- összefüggésben az elidegenedettséggel - a szellemi, művelődési, vala-mint az etikai igényszint lefokozottsága, bizonyos mértékig az anyagi lehetőségek emelkedésével párhuzamosan. Ezt az életmódot és az effajta igények-ben, illetve igénytelenségben jelentkező társadalmi modellt nagymértékben alakítja, befolyásolja a jó és rossz értelmű - mindenekelőtt tömegkommunikációs manipuláció.

Ez a társadalmi modell a kroetzi dramaturgia sajátos drámai alaphelyzetében jelenik meg. Bár a szerző bevallása szerint is drámáiban átlagsorsokról van szó, s akikről ír, azok társadalmilag „reprezentánsok", mégsem életszeletet mutat be, Konfliktusrendszerét ősi tragikus mag köré építi, mindenekelőtt az élet-halál ellentét köré. Például a *Felső Ausztriában a* születendő, A fészekben a megszületett gyerek életéről, illetve haláláról, a *Vadászatban* is halálról, sőt minősítetten apagyilkosságról van szó.

Mindez egy jellegzetes naturalista vagy újnaturalista stílusban fogalmazódik meg. Nem mérvadó az, hogy mit mond erről az író, ő ugyanis „sajátságos szocialista realizmus" megnyilvánulásaként minősíti drámáit. Ábrázolás-módja valójában realistának tartható, bizonyos fokig a legaprólékosabb bemutatást követő „mikrorealizmusnak", amely azonban stílusában megengedi, sőt feltételezi a naturalizmust is.

Az alapkérdések pontos felvetése, a sűrítettség lehetőséget adott - a debreceni előadás rendezőjének, Pinczés Istvánnak, és a *Vadászat* vígszínházi elő-adása rendezőjének, Marton Lászlónak arra, hogy bizonyos - különböző --fokú stilizálással megemelje, általánosabb érvényűvé tegye az ‚átlagemberek" konkrét történetét.

Menszátor Magdolna és Sziki Károly a debreceni **Kroetz-bemutató szereplői** (Kalmár István felvétele)



A család: Pap Éva, Mádi Szabó Gábor és Pap Vera a Vígszínház Vadászat című **előadásán**

A debreceni Csokonai Színház Stúdiószínházának előadása - a két felvonásként játszott *Felső-Ausztria és A fészek* című két dráma - a televízió jegyében fogant. Több értelműen. Sok külső jegy utal erre (például a műsorfüzet televízió-újság), de ennél fontosabb: a televízió-készülék nek dramaturgiai funkciója van, valamint a játékstílus, a színészvezetés „tévés" jellegű.

Az előadás kezdetekor a kamaraszínház folyosóján (és a színpadon) felállított készülékeken a TV-Híradó első ki-adása megy. Nem az aznapi műsor, hanem egy jól szerkesztett, átlagos nap-ra jellemző híranyag. Ez az erőteljes indítás megadja az előadás hangvételét, amit lényegében következetesen érvénye-sít a rendező. A következetesség különösen fontos a naturalista stílusú és test-közeli előadásoknál. Ugyanis ha előadás-szervezési, kellékhasználati vagy színész-vezetési szempontból csak egy pillanat-ra kihagy a rendezői figyelem, a konvenció felbomlik, hiteltelenné válik az előadás. Sajnos volt néhány ilyen pillanat (a falikar a leoltás után még egy ideig égett, a tévékészüléket a színész kapcsolta be és az ügyelő ki, a konyhában van víz, a többi mellékhelyiség-ben nincs stb.), de ezek nem koncepcionális gyökerű és átgondolatlanságból származók, hanem jórészt technikai összeéretlenségből származó „bakik".

A naturalisztikus részletezéssel gazdagított stilizáció, melynek alapja a televíziójáték-szerű snittélésekben, kiemelésekben gyökerezik, olyan „nézői" magatartást alakít ki, amely bizonyos távolságtartást eredményez, a történés szemlélését feltételezi.

Ezt segíti elő a térképezés, a szcenika és a darab textusa között feszülő látszólagos ellentét is. Egy típus-panellakás metszete látható a színen. Balra a loggia, mögötte a „nagy szoba", jobb-ra, fallal elválasztva, a színpadszél síkjáig nyúló konyha. A nagyszoba hátsó ajtajával szemben az előszobára nyíló fürdőszoba, W. C.; az előszobából balra nyílik a „kis szoba", szemben a lakás kijáratával. Minden lakótelepen lakó számára ismerős ez a helyszín. Tipikusan magyar lakótelep, magyar típusbútorral, magyar típusízléssel berendezett átlaglakás ez, ahol a magyar televízió magyar nyelvű átlagműsorát látjuk. A szereplők Bécsbe vágynak, meg Párizsba, Índiába meg New Yorkba, „saját szigetre", akárcsak egy átlagos magyar házaspár. De Heinznek és Anninak hívják őket, márkában számolnak és bajorok. Ez a furcsa ambivalencia erősíti az alapproblémák itt és ott egyszerre megtörténhető és hihető voltát. Ezt erősíti még az a rendezői ötlet, hogy a második rész kezdetén a televízió bemondónője (aki szintén ismert a magyar néző számára) az első részben játszott *Felső-Ausztriát* úgy konferálja, mint színházi közvetítést a debreceni Csokonai Színház Stúdiószínházából, a műsorfüzetben szereplő stáblista teljes felsorolásával. Á televízió szerepe tehát az előadásban kettős. Egyrészt készülékeivel, műsorával tölti be a dráma menetének nagy részét, másrészt a képernyőn való megjelenés önálló dramaturgiai funkciót kap. Legerősebben és legelgondolkodtatóbb módon akkor, amikor a házaspár nem az újságból, mint az eredeti drámában, hanem a tv műsorából értesül a felső-ausztriai feleséggyilkosságról. Több értelművé válik a kép: Heinz saját - képernyőn látható - arcára mered, miközben a következőket mondja: „Micsoda hapsik vannak". Az élethelyzetek uniformizáltsága, az élet-szerepek felcserélhetősége kitűnően fogalmazódik meg. Ezt erősíti a két darab egy előadássá szervezése is. *Á Felső-Ausztria* logikusan folytatható *A fészek*-kel. Az első rész fiatal házaspárjának életében fordulatot jelent annak eldöntése: megtartsák-e a születendő gyereket, s ha igen, milyen áldozatok árán. A *fészekben a* férj gondatlanságból kis híján megöli saját gyerekét azzal, hogy plusz keresetért a csak általuk ismert kis tóba önti a vizet szennyező anyagot, de a felesége ezt nem tudván, abban fürdik meg a kisgyerekkel. Ezekben a drámákban nem azon van a hangsúly, hogy mi történik, hanem azon: hogyan.

Ebben a nagyon is ismerős közegben a generációs megközelítés közel hozza a történetet a nézőhöz. Igen fiatalok a szereplők. Heinz - Sziki Károly meg-formálásában kakaskodó, a fájdalmat nehezen bíró, az életbe még eléggé be-le nem tanult kamasz vonásait hordozó fiatalember. Anni - Menszátor Magdolna - szinte szemünk láttára válik érett felnőtté, éppen a gyerek vállalása és az érte való küzdés révén. Ez a változás teljesedik ki alakításában a második rész fiatal anyájaként. Szöveginterpretálásuk, színpadi jelenlétük hitelt és illúziót kel-tő.

Ez a két ember sok mindenben riasztó: a körülmények által manipuláltak, „gondolataikat" a reklámszövegek világából merítik, de kettősük ben mégis van valami megható kikezdetlenség: meg-próbálnak emberi értékeket visszakeresni magukban és ezt felmutatni egymásnak. Riasztó sivárságuk mögött érzelmileg épeknek tűnnek. A rendező érzelemgazdagsága itt találkozik Kroetz humanizmusával.

A Vígszínház társulata - „rendkívüli előadások a Vígszínház háziszínpadán" - éjszaka, csak tizennyolc éven felülieknek (!) játssza F. X. Kroetz *Vadászat* című drámáját. Ez a dráma jóval bonyolultabb élethelyzeteket ölel fel, mint a Debrecenben bemutatott két darab. Extrém a történet, bár alaphelyzete, csa-ládmodellje, az a bizonyos „életmodell" közös azokéval. Ami Kroetz korábbi drámáira igaz - mint, nyilatkozza: „ezekben nincs gyilkosság, lottófőnyere-mény - átlagsorsokról van szó" - nem egészen áll a *Vadászatra.* Ebben apagyil-kosság van, halva született gyerek, börtön, nyíltszíni szeretkezés (kiskorúval, tehát büntetendő). A papírforma szerint eseménydús krimi is kerekedhetne a szto-riból. De erről szó sincs, sem a drámában, sem a vígszínházi előadásban. „Csak" ez a dráma - az extrémitás miatt -más metszetben, kegyetlenebbül, jobban ütköztetve beszél ugyanazokról az alap-kérdésekről, mint a többi Kroetz-dráma. Feszítettebben, szélsőségesebben és nyi-tottabb politikai utalásokkal mindarról, ami motiválja a fogyasztói lét első és má-sodik generációjának egymásból következőségét és egymással szembeni értetlenségét. Ezekben az emberekben érzelmi épségről már szó sincs, szinte csak érzelmi torzulásokról, a kiüresedés teljes-ségéről. A szeretet majomszeretetként,

megszokásként vagy testi birtoklásvágyként jelenik meg. A tehetetlenség gyilkolási vágyban tör ki, úgy, mint egy tv-krimibem és megvalósítása is olyan. egyszerű.

A történet alapjaiban egy Romeo és Júlia-történet. A. tizenhárom éves Hannit tiltják a tizenkilenc éves Franztól, akivel szerelmi kapcsolata van. Elsősorban nem erkölcsi meggondolásokból, hanem. mert Franz „senki" - segéd-munkás. A fiút börtönbe csukják, de szabadulása után, a tilalom ellenére, a fiatalok tovább folytatják a kapcsolatot. Hanni teherbe esik. A leleplezés miatti rettegése arra viszi rá, hogy Franzcal közösen megölje apját, aki „szerelmük útjába áll", Hanni és Franz gyermeke a börtönben születik torzan, majd egy-két óra múlva meghal. A tárgyalásra hívó mondattal zárul a dráma. E mondat előtt hangzik el Hanni feltehetőleg a kihallgatások alatt szájába adott - kulcs-mondata válaszul Franznak, aki legalább a gyerek nevére kíváncsi: „Nem is volt ez egy igazi szerelem. Csak. egy sze[x] volt."

A vígszínházi előadásban kiemelkedő színészi teljesítmények hitelesítik a figu*rákat, a* szituációkat és a belső feszültségeket, a cselekedetek. motiváltságát. Ugyanakkor előadásszervezési, térkialakítási következetlenségek nehezítik a néző és a dráma maradéktalan egymásratalálását, (Bár a téralakítás következetlenségéért maga. a „tér" is felelős.)

Ez az előadás nem a társadalmi azonosságokat emeli ki, nem vonatkoztatható konkrétan a magyar valóságra, csupán áttételesen fejezi ki a bemutatott „családmodell" általános érvényességét.

Az előadás akkor kezdődik, amikor a néző belép a háziszínpadból kialakított játék- és nézőtérre. A. bal oldali terem-ajtó mellett fogassor, néhány felakasztott grillcsirkével, a polcon két korsó sörrel. Fürdőszobai mosdókagyló, tükörrel, tisztálkodószerekkel, Mögötte - kissé ferdén - - egy paraván, a paraván előtt televíziókeszülék, állólámpa, dupla heverő, amelyen mély álomban nyugszik az apa és az anya (Erwin és Hilda). A heverő fölött a falon ablak, amelyet egy fütőtest követ. A jobb sarokban egy férfi próbababa áll, rajta szőrmegalléros női kabát. A nézőtér előtti játéktér közepe táján asztal négy szék kel. A nézőtér mögött a két bejárati. ajtó között szélesebb, a nézőteret felébe osztó keskenyebb járás. A színészek - mint később kiderült - a teljes teret, a néző-

Gáspár Sándor és Pap Vera a vígszínházi **Kroetz-előadáson** (Iklády László felvételei)

tér előtti és mögötti területet is bejátszszák,

A néző számára tehát a belépése pillanatában, amikor felfedezi a heverőn fekvő két szereplőt, elkezdődik a játék. De ténylegesen nem, mert az ügyelő még először rakosgat valamit az asztalon, majd beállítja az ágy melletti ébresztőórát, kisiet a jobb oldali ajtóhoz, sötétet „csinál". Az óracsörgésre ébred fel Hilda, felkel, a bal oldali ajtót kinyitva behozza a Bildzeitungot, leteszi a tv elé. Ezek szerint ez az *ajtó* a lakás ajtaja. Az ablakok a lakás ablakai (valóban, mert később Hilda az első ablakon szól le Emin és Hanni után az utcára). Ezért meglepő, hogy Hanni egy-azon jeleneten belül ezen az ajtón lép be, mint aki a saját szobájából jön. A továbbiakban is a kemény, részletező és részmegoldásaiban is erőteljes naturalista játékmód hitelességét az ehhez hasonló következetlenségek olykor megzavarják. Oly erőteljes és kimunkált, sokkírező, meghökkentő és hitelt keltő a játék stílus, hogy kár minden tér- és előadásszervezési következetlenségért.

Az előadást végül is a testközelben folyó színműi játék hitelesíti. Pap Vera abszolút hiteles, nem pedig „illúziót keltő", Tizenhárom éves, otthon még babázik, és mégis romlott nyíltsággal adja oda magát Franznak. Ez a jelenet egyébként, amely az egyik ablakban játszódik, iskolapéldája a színészi játék stilizáltan emelt naturalizmusának. Pap Vera vihogásai, kétségbeesett üvöltései, ravaszkodó hízelgése, közönségessége és törékenysége egyaránt varázslatos. Apró mozzanatokból építi fel figuráját, az ostobasághól és szorongatottságból, félelemből motiválja, a. végső kiürülésig. Az a józan. ésszel hihetetlen mondata is elhihető, amit apja agyonverése közben üvölt zokogva: „Apuka tessék már meghalni, nem hallod?" (Egyébként ez a jelenet a legjobb ritmusú és a legjobban megkomponált I)

Gáspár Sándor olyan, mintha róla írta volna egyszer Kroetz, „mi lenne, ha egy mai fiatalember lenne Romeo szere

pében. Ez biztos nem mondana monológot Júliának, hanem pár rövid mondat után nadrágzsebből »lőne«." Rengeteg színe van, amivel él és nem él vissza. A. „nem csinálok problémát a csajból" indítástól eljut a gondolkodás nélküli szenvedélyig. Durva és szeretetre-méltó, tudatos és befolyásolható, félre-vezetett és szorongó, gyerek és vagányságra apelláló dörzsölt fickó.

Pap Éva törődöttsége, vertsége és az eseményeket követő értetlensége dominál a többinél valamivel halványabban megírt szerepben. A lányával közös jelene-te, amikor elmeséli esetét a nylon harisnyával teljes életutat villant fel,

Mádi Szabó Gábor Erwinje nemzedékének olyan reprezentánsa, aki nem tudja, mennyi köze van ahhoz, hogy lánya „mitől lett ilyen", A figura alaptermészetéből következik a majomszeretetből a kegyetlen szigorba való váltás. A Kroeta-hősidk közül ez a leginkább motivált táradalmilag és történelmileg. Erwin szorongatott kétségbeesése Mádi Szabó megfogalmazásában mélyről tör föl, a színész érezteti., hogy a figura, korlátoltságának önmaga is oka.

E két bemutató azt bizonyítja, hogy nem divatról van szó Kroetz darabjai-nak korai felfedezésekor, hanem egy itt és most érvényes mondandó sajátos kifejezésmódjának. kereséséről és egy stílus kimunkálásától.

F[r]anz Xaver Kroetz Felső-Ausztria, -l fészek (debreceni Csokonai **Szín**ház)
Fordította Oravecz Imre. *Díszlet- és jelmeztervező¬* Szabó Ágnes. Hang: Dombrády Csaba. *Video:* Csizi András Stúdiószínpadra *alkalmazta és (rendezte:* Pinczés István.
*.Szereplők: M*enszátor Magdolna, Sziki Károly.

Franz Xave[r] Kroetz: Vadászat (Vígszínház
Fordította: Oravecz Imre. *Rendezte:* Marton László *játéktér:* Eberwein Róbert. *Zenei összeállítás: Zsedényi* Erzsébet. A *rendező munkatársai:* Deák Rózsa *és* Somhegyi György
Szereplők: Mádi Szabó Gábor, Pap Éva, Pap Vera G[a]spár Sándor, Sipos András f. h., Szatmári *láza, Kiss Péter,* Tóth Imre.

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

Claire Lannes két arca

Törőcsik Mari, ha meg is vált a szín-padtól (remélhetőleg csak átmenetileg, hisz nemrég arról nyilatkozott, hogy ősszel ismét színre lép a Nemzeti Színházban), nem vált meg a színjátszástól, ha kevesebbet is, de látjuk filmen, képernyőn, s ha látjuk, újra s újra a magyar színészet élvonalában kell számon tar-tanunk. Annál is inkább, mert néhány hónapja az *Oroszlánszáj* című tévéjáték főszerepében ismét bebizonyította, hogy kimeríthetetlen színészi tartalékai van-nak, s hogy az „alkotói szabadságot", melynek szükségességéről néhány éve beszélt, a lehető legnemesebb értelem-ben értette, azaz a művészi megújulás számára nem azt jelenti, hogy látványos külső megoldásokkal akar újszerűnek hatni, hanem hogy az elmélyülést, az önelemzést, az autentikus jelenlét eszközeinek finomítását, pontosítását keresi.

Miről is van szó? Törőcsik Mari, ha akarta, ha nem (inkább nem akarta), sztár lett. S a közönség, mely elragadtatottan lelkesedik kedvenc csillagaiért, könnyen igazságtalan is lesz velük: sokkal érzékenyebben reagál a rutinra, a modorosságra, ha olyan színészről van szó, akit jól ismer, akinek gesztusait, hanglejtését, auráját megcsodálta és megszerette, mint a szürkébb egyéniségek üresjárataira. Törőcsikben az a csodálatos, hogy miközben ugyanazt az önmagát hozza, akit jól ismerünk, vagyis miközben eszébe se jut, hogy azzal kápráztasson el, hogy kibújt a bőréből, képes úgy megújulni, hogy elementáris erővel hasson, s arra kényszerít, hogy ismét felfedezzük benne, amit már ismerünk, de ami most újra lebilincselő evidenciaként kerít hatalmába: érzékeny megfigyelésekkel, életszerű hitelességgel ható mikrorealizmusát, ami a kamera előtt nemegyszer jobban érvényesül, mint a színpadon.

De nem a régi Törőcsik-legendát akarom feleleveníteni az *Oroszlánszáj* kapcsán, mely éppen abban látta e kivételes színésznő nagyszerűségét és egyszerűségét, hogy Törőcsik voltaképp a filmfelvevőgép előtt tanulta a színjátszás fortélyait, hogy a színészi mesterséget olyan állapotban ismerte meg és sajátította el, mikor közvetlenül az orra előtt egy érzékeny gépezet mindent szalagra vesz és olyan közelbe hoz a nézőhöz, mintha összezárva, láthatatlanul egy szobában volna vele, vagyis hogy ez a sajátos Törőcsik-színészet a színpadon is szerencsésen ötvözte a szerep „filmes" aprólékos kidolgozását, a mikromimikát a színpadi játék teátrális természetű követelményeivel; bár ezt is tehetném, mert az *Oroszlánszáj* erre is ékes példa lehetne, ám van valami mostani alakításában, ami ennél is érdekesebb. A „mesterszínésznő", akit méltán nevezett így egyik kritikusa, azúttal igazi szellemi kalandra invitál, felfedező útra, hogy Claire Lannes devianciájában, minden általános emberi normára rácáfoló tébolyult tettében, a mögötte húzódó emberi drámában, ebben az álkrimiben, melyben a bűnügyi izgalomnál fontosabb a lélektani nyomozás, ne az extremitásra figyeljünk, hanem hogy felfedezzük az emberi természet „szabad szemmel" nehezen észrevehető labirintusait.

Elmebeteg-e ez a Claire, amikor látszólag teljesen indokolatlanul megöli unokahúgát, a süketnéma Marie-Thérése-t, aki háztartását vezeti, s tettének motívumairól később se tud sokkal többet mondani, mint hogy Marie-Thérése „nagyon erős volt és mindig elégedett", s hogy gyakran főzött mártásos húst, márpedig „a mártásos hús nekem valami iszonyatos dolog, iszonyatos". Az író, Marguerite Duras nem hagy kétséget afelől, hogy „klinikailag" Claire-t elmebetegnek kell tartanunk, hisz másképp felfoghatatlan nemcsak maga a gyilkosság, hanem az a különös „szertartásosság" is, mellyel a tetemet éjnek idején feldarabolja és a viorne-i felüljáróról az áthaladó vonatok tetejére hajigálja, kivéve a fejet, melyet rejtélyesen „eltemet" valahol, ám sosem árul-ja el, hol... Duras regénye azonban a hatvanas évek végén íródott (annak idején, azon frissiben meg is jelent magyarul), épp akkortájt, mikor nyugaton az antipszichiátria hódító útjára indult az a pszichiátriai-pszichológiai iskola, mely a maga nemében Freud óta talán a leghangosabb visszhangot váltotta ki, szembehelyezkedve azzal a képpel, amit a XIX. századi orvostudományi gondolkodás alakított ki az elmebajról: eredetileg a skizofréniát elemezve, nem a szokásos értelemben vett tünetegyüttesről,,,hetegségről" beszélt, hanem egy bel ső összefüggésekkel rendelkező, strukturált „személyes tapasztalatról", hansúlyozva, hogy a skizofrén tapasztalat, mint minden más emberi tapasztalat, önmagában hordja érvényességét, azaz Megérthető és feldolgozható. Nem túl lényeges, olvasott-e Duras antipszichiátriai műveket, hiszen regénye irodalmi alkotás, nem elmélet, hanem életkép, s az antipszichiátriai szellemi inspirációból azt tette magáévá, amiről ma már elmond-ható, hogy az említett iskola legmaradandóbb értékének bizonyult, nevezetesen, hogy felhívta a figyelmet a társa-dalmi normáktól eltérő, nem normálisnak tartott cselekedetek szociális meghatározottságára.

S ez az a vonatkozás, amiben közel másfél évtizeddel a regény megírása után is kivételes színészi lehetőséget fedezhet fel a Törőcsik formátumú mű-vész. Számára Claire Lannes-ban nem az a fontos, hogy devianciája mennyire kóros vagy nem, azaz mennyire a figura egyéni patológiájáról van szó és menynyire a társadalom patológiájáról, hisz tisztában van vele, hogy a kettő rend-szerint összefügg, és igen ritka a „tiszta" eset. „Tudja, hogy a gyilkosság nem hirtelen jön? Nem bizony. Lassan közeledik, mint a tank. És aztán megáll. Tessék. Itt van" - mondja Claire a börtönben őt faggató riporternek. Törőcsik tolmácsolásában ez a kérdő hang-súllyal ejtett bizonyosság különös töltést kap: itt értjük meg tisztán, hogy *történetet* mond el. Nem egyszerűen azt a történetet, mely az asszony fiatalkori boldogságától, a cahors-i rendőrhöz fűződő szerelmétől húsz-egynéhány év boldogtalan, lefojtásokkal teli házasságon át a gyilkossághoz vezetett, vagyis nem egyszerűen a bomlási folyamatot akarja éreztetni, ami az asszonyban vég-bement. Maga a bomlási folyamat - mondjuk így: a kór elhatalmasodása - csak az egyik pólus. A másik: maga a tett. A gyilkosság, mely „jó magasan lógott odafenn", majd „oda esett le, ahol Viorne van, abba a házba, annak a ház-nak a konyhájába", mintegy mágnesként vonzza magához Claire-t: ő ugyanis jó ideje tudta már, hogy „létezik ez a gyilkosság, és hogy egy szál cérna tartja Viorne fölött". Ez az igazi történet: a tett, mely egyszerre kívül is van Claireen, s amellyel Claire mégis azonos - ha valamiben egyáltalán megtalálja azonosságát, hát akkor épp ebben a „végső" cselekedetben -, azaz Törőcsik itt hason-ló úton jár, mint amerre Bergman

vitte színészeit immár klasszikusnak nevezhető alkotásában, a *Personában* nem a pszichológiai igazság érdekli, hanem olyasmi, ami túl van a pszichológián, legalábbis nem írható le lélektani folyamatként: a személyiség megkettőződése itt a világ kettősségének tükre. A világé, mely idegen is, azonos is: az emberé, aki lehet, hogy az elhatalmasodó elmekór, lehet, hogy a környezet deformálódása folytán -- itt most ez másodlagos kérdés - szembe kényszerül nézni az idegenség-azonosság eszkatologikusan felvetett kérdésével.

Claire Lannes-nak Törőcsik megformálásában két arca van. Mondhatnánk, az első, amikor még „kívül van" a tettén, noha elkövette már, a másik, amikor nemcsak bevallja, de önkutató kíváncsisággal boncolgatja is magát. Az első fölényes és beavatott, többet tud mindenkinél; a második megtört és kiszolgáltatott: a tudás, amire a gyilkosság által szert tett, eltörpül a mellett az új rejtély mellett, amit saját tette nyitott meg előtte. Minden, ami itt színészi technika, ha virtuóz is (vagy épp azért, mert valóban virtuóz), inkább csak utalás arra, ami nem egykönnyen írható körül szavakkal, vagy ha igen, túl nagy szavak kellenének hozzá. Törőcsik Mari azonban egyszerű és kézenfekvő titkokat mond el nekünk a sorsának kiszolgáltatott emberről, akinek bűne és szabadsága egy helyről ered.

Claire Lannes: Törőcsik Mari **(Lippai Ágnes felv.)**

Bors néni és a gyerekek

Hát ilyen gazdagok vagyunk ?! Óhatatlanul felszakad az emberből a kérdés, amikor *végre* Dayka Margitot színpadon látjuk. Igaz, „csak" az Egyetemi Színpadon és „csak" egy gyermekszínházi előadásban. De épp az, ahogy Dayka Margit jelen van a Nemes Nagy Ágnes meséiből és gyermek verseiből összeállított *Bors néni* című vasárnap délelőtti produkcióban, bizonyítja a legékesebben, mennyire indokolt az idézőjel a „csak" körül, hisz a Dayka Margitéi ezúttal is a legigazabb színészi pillanatok közé tartoznak. Csupán azt nem tehetjük macskakörömbe, hogy *végre,* mert ez nagyon is szó szerint értendő: elképesztő, milyen mostohán tudunk bánni legragyogóbb színészi tehetségeinkkel, csupán azért (?), mert történetesen túllépték a nyugdíjkorhatárt. Még szerencse, hogy időnként akadnak olyan jó ösztönű, szín-házat csinálni vágyó emberek (úgy látszik, inkább a színházi élet peremvidékéről, mint a „bennfentesek" közül), mint Novák János, aki egy személyben zeneszerzője, rendezője és előadóművésze a *Bors néninek,* s aki meglátta Daykában a költői fantázia szülte Bors nénit, egyúttal lehetőséget teremtve e kivételes és elbűvölő színészi egyéniségnek, hogy újra tanúságot tegyen magával ragadó alkotói kedvéről, töretlen varázslatosságának erejéről, ritka természetességéről, örökifjú temperamentumáról. És nem utolsósorban lehetőséget terem-tett nekünk, nézőknek, hogy Dayka Margit könnyed, szellemes, bensőséges játékában gyönyörködjünk.

S ha már gyönyörködünk, elkerülhetetlenül megfogalmazódik bennünk a kérdés: mik a (rejtett) forrásai Davka örökifjú temperamentumának, mitől csodáljuk meg újra s újra varázslatosságát, elbűvölő színészi személyiségét? Mitől van az, hogy ha Dayka Margit belép a színpadra, egyszerre szinte kézzelfoghatóan sűrűbb lesz a levegő, egyszerre úgy érezzük, igazi emberi történés tanúi vagyunk, a meséből élet lesz, azaz valóság. Ahogy persze minden igaz költészet valóság: mindez művészi -- színpadi hitelesség kérdése. Dayka színpadi jelenlététől mi sem áll távolabb, mint a gügyögő, selypítő, a gyerekekhez „leereszkedő" mesemondás. Épp ellenkezőleg: az a bölcsesség Bors néni-alakításának forrása, mely partnerként tudja megszólítani a gyerekeket, mely tudja, a legifjabb publikum szemében minden megjátszás, minden tettetés, minden színészkedő csalafintaság olcsó trükknek bizonyulna és leleplezné magát. Tudja, ezen a dobogón csak annak van hitele, ami őszinte és nyílt, ami valóban szívből jön, ami egyenes beszéd. Nem akar tehát különösebb mutatványt produkálni, nem akar elkápráztatni mesterségbeli sziporkázásával, nem akar egyebet, mint az életről beszélni, elárulni egy-két nyílt titkot, amit valahol mélyen mindnyájan tudunk, de amit mégsem árt felszabadítani vagy inkább előszabadítani ifjabb és idősebb nézőiből, mert hajlamosak vagyunk a szeretet és a jóindulat magától értetődő igazságát elrejteni, elfelejteni vagy legalábbis mesébe valónak elkönyvelni. És Dayka most, ha tetszik, ha nem, legalább másfél-két órára rákényszerít, hogy naivak és tiszta szívűek legyünk, hogy felfedezzük a mesében a mélyebb, szívünk szerint való valóságot, hogy elfelejtsük okoskodásainkat és ravaszságunkat, amit másképp felnőtt észjárásnak szoktunk nevezni, mert az ő Bors nénije csak egy életet ismer: azt, ami kendőzetlenül igaz, azt, amiről minden természetes emberi gesztus vall, azt, amiben nincs tettetés, nincs póz, nincs rossz teatralitás.

Igen, Dayka Margit olyan színész, akitől a lehető legtávolabb áll a színészkedés. Talán nem is ismerte ezt a kísértést, vagy hat valamikor ismerte, következetesen és határozottan kiűzte magából ezt az ördögöt. Nézem, ahogy lép, táncol, énekel, ahogy ott van a színpadon, s egyszerre úgy érzem, semmi nehézségébe nem kerül, hogy megtalálja ezt a természetes, emberi hitelességével rabul ejtő Bors nénit, hisz mindig is, „felnőtt" szerepeiben is ez volt, pontosan tudta ezt, mindig könnyed volt, s épp könnyedségében oly erős és hatásos, hogy nem tudtuk levenni róla a szemünket. Már-már azt mondanám, sokkal inkább nyilvánvaló és leplezetlen, mély-ről jövő emberségével kerít hatalmába, nem is színészi mindentudásával; csak-

Bors néni: Dayka Margit

hogy a gyakorlott színházi szem azonnal észreveszi, milyen pontos és fegyelmezett színpadi művészt lát, olyat, aki egyetlen elhibázott másodpercet, egyet-len félresikerült gesztust se enged meg magának, s akinek impozáns könnyedsége mögött alapos és biztos szakmai felkészültség rejlik, de akinek, mint minden nagy művésznek, a mesterség eszközeinek birtoklása a szó legjobb értelmében vett segédeszközt jelent: az emberi feltárulkozás lehetőségét. S innen az a technikai fölény színpadi jelenlétében, ami valósággal szárnyakat ad a játék-nak: varázslat ez, a színházi varázslat legnemesebb fajtájából való.

Aki gyakran jár gyermekszínházi előadásokra, aki odafigyel a gyermekszínészekre és a gyermekszínházi előadásokon nemegyszer spontán a színpadra hívott gyerekek „színészetére", az jól tudja, hogy jószerivel minden gyermekben ott a természetes és hiteles színész, ott az a romlatlan és őszinte játszótárs, akiről a legnagyobb színészegyéniségek is többnyire csodálattal beszélnek. *A Bors néni* előadásából se marad ki ez a „szembesülés", s amikor Daykát ott látjuk a gyermekek közt, nyilvánvalóvá lesz, mitől oly elbűvölő: magától értetődően „veszi" és viszonozza a gyermekek impulzusait, otthonosan mozog abban a metanyelvben, amit gyermek-játszótársai hoznak. S így lesz Bors nénije tiszta (sallangmentes) színészetének egyik legszebb, legmegkapóbb, emlékezetes példája.

Anya, aki hiányzik

Megvallom, sokáig úgy emlékeztem Bodnár Erika tíz esztendővel ezelőtti Nyinájára a szolnoki színház ,)'irály-előadásából, hogy nehezen tudtam volna elképzelni, szép, belső sugárzású, mély emberi-drámai tartalmakat rejtő alakítását valaha is felülmúlja. Annál is inkább, mert sokáig úgy tűnt, ez az igen tehetséges színésznő is hasonló csapdában vergődik, mint nem egy pályatársa: felkerülve vidékről Pestre, ahol mostohább körülmények közt dolgozva, jelentős alakításokkal hívta fel magára a figyelmet, a fővárosban egyre több lesz a rutin, egyre jobban kísérti a sablonosság szerepformálásaiban. De az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy soha, legkevésbé sikerült színpadi pillanataiban sem gyanúsíthattuk azzal, hogy „elvesztette" volna tehetségét, sőt mindannyiszor tanújelét adta annak az alkotó küzdelemnek, az „anyaggal" - önmagával és a szereppel - való birkózásnak, ami nélkül nincs művészi újjászületés, nincs igazi színészet. Az, amit a Nemzeti Színház évadvégi, játékszínbeli bemutatóján, a *Halleluja* előadásán látunk tőle, mégis meglepetés. Nem egyszerűen a régi Bodnár Erika „feltámadásának" lehetünk szemtanúi, inkább azt mondanám, némi túlzással, új színész született belőle. Olyannak látjuk, amilyennek korábban sosem: előbb épp eszközeinek sokrétűségével, változatosságával, színességével kerít hatása alá, hogy később másra is felnyissa a szemünket.

Kornis Mihály darabjának főhőse, a mai harmincévesek jellegzetes képvi selője, aki hosszan küszködik a felnőtté válás számára megoldhatatlan problémájával, s aki az egész darabon át arra vár, hogy apja, anyja megérkezzenek. Az apa haza is érkezik, de semminemű kapcsolatra sem képes a fiával, az anya viszont örökre hiány marad. Zsámbéki Gábor rendezése az epizódszerepek sajátos átértelmezésével húzza alá ezt a hiányt: az apát alakító Sinkó Lászlóval csakúgy, mint Bodnár Erikával eljátszat egy sor figurát, akik többé-kevésbé abszurd módon, bár drámailag korántsem indokolatlanul kerülnek be és ki a színpadról; Bodnár Erikának tehát mintegy az anya hiányát, a „negatív lenyomatot" kell a játékba hoznia e nagyon eltérő, groteszk módon sarkított alakok tiszavirág-életű kis tragédiáival *vagy* inkább tragikomédiáival. S ami színészetének mindjárt szembeszökő, igen megnyerő vonása: maradéktalanul odaadja magát a játéknak. Nemcsak érti és eljátssza e szélsőségesen sarkított karaktereket, ha-nem meg is éli groteszk, nevetségesen esendő sorsukat. Ez az odaadás pedig megfelelő színészi nyelvet jelent, ha úgy tetszik, igen karakteres stílust: eltalálja azt az abszurd hangot, ami éppen nem a drámai motiváltság ellentéte, hanem maga a dráma - a felnőtté válni képtelen Lebovics életének hol karikaturisztikusan mulatságos, hol torokszorítóan szo-

Lebovics egyik felesége: Bodnár Erika (Ikládv László felvételei)

morú tükörképe. S ha ez a tükörkép sikerül, érzékelhetővé válik a negatív lenyomat is, a hiány színészi megjelenítése is, ami pedig nem könnyű és nem látványos feladat: ez csak belülről jöhet és csak kimondatlanul fogalmazódhat meg.

De van hálás és látványos oldala is Bodnár Erika epizódsorozatának: előbb *úgy* kerül. a színpadra, mint Lebovics „egyik babája", aki egyszerre szemérmes szűzlány és harsány-közönséges kurva, pontosan úgy, ahogy Lebovics is egyik pillanatban még az iskolapadban szorongó, nagyra nőtt kamasz, a másikban meg fennhéjázó, nagyképű tisztviselő; majd vénkisasszonyosan összeaszott, agresszíven bőbeszédű, saját betegségéből-bajából semerre kipillantani nem tudó Demeternéként kerül Lebovicsék lepusztult lakásába, amit SZTK.-rendelőnek néz, hisz olyasféle ő, akinek lassan az egész világ SZTK-rendelővé válik, s életének egyetlen fényes perce az, amikor a „főorvos úr" végre megvizsgálja (s amire, természetesen, egész idő alatt hiába vár); majd „Lebovics egyik feleségeként" látjuk viszont, aki épp gyermeket vár, és akinek a legszörnyűbb megaláztatást kell elviselnie a férfitól, hisz az a szó szoros értelmében kirúgja a remegő ajkú asszonyt a lakásból. S bár hosszan méltathatnánk e színészi váltások bravúrját, azt az aprólékos kidolgozást, amivel mindhárom figura elhihetővé lesz, a színpadi illúzió pedig életszerűvé; mégis fontosabbnak érzem azt, ami a mutatós színészi figurateremtés „hátországa", azt a drámaiságot, amitől az adott groteszk-abszurd helyzet komikuma inkább csak álarc, azt a belső feszültséget, ami épp oly módon fogalmazódik meg, hogy a színész minden szélsőség-nek odaadja magát: vállalja a legképtelenebb önmagából kifordulást is.

Azt hiszem, ez az igazi meglepetés Bodnár Erika mostani játékában: hogy a sokarcúság, a változatosság, a gazdagság nem önmagáért való, noha jótáll önmagáért. Ha nem látunk meg belőle többet, mint ami a színészi technika, akkor is vérbő komikának tartjuk. De ha érzékenyebben azt is felfedezzük, ami ennek mögöttese - a hiányzó anya negatívját , akkor Bodnár Erika komikumában megérezzük azt a szorongást, ami a Lebovicsok alapélménye, s amiből nem egyszer agresszivitás fakad : innen az általa megformált szerencsétlen-nevetséges nőalakok megrázó kiszolgáltatottsága.

KOLTAI TAMÁS

Az eltűnt stílus nyomában

Évad utáni jegyzetek

A stílus dogmatikusai könnyen kimondják: klasszikust klasszikusan, romantikust romantikusan, modernet modernül , Csakhogy az irodalomtörténeti stílusok. nem. azonosíthatók a különböző korok színházi játékstílusával. Az utóbbi sokkal romlékonyabb. Ha hangszalagról meghallgatjuk Bajor Gizit az Ármány *és szerelem* Lady Milford-szerepében legalábbis komikusnak találjuk. Bajor ettől nem lesz kisebb színésznő, viszont elgondolkodhatunk azon, hogy a színháztörténet mi-ért nem konzerválhatja a stílusformákat. Ezért tájékozatlanok, akik a történetiség fogalmát mechanikusan alkalmazzák a színházra, és a klasszikus műveket elmúlt korok színházi konvenciói-nak megfelelően, egy amúgy is rekonstruálhatatlan játékstílus törvényeinek vetnék alá. Csak a művek. maradnak változatlanok, előadási stílusuk változik. A francia klasszicista színház a maga képére formálta az antik témákat, a XIX. században romantikusan játszották Shakespeare-t, a századelő színházi avantgarde-ja az irodalommal szemben a képzőművészeti látvány, a gesztusok, a mozgás, az öntörvényű színpadi konstrukció jogait kezdte hirdetni. .A történelmi rekonstrukció bűvölete rövid, átmeneti korszaknak bizonyult.

Visszatérve Bajor Gizi. példájához: ő már a maga idején is kirívó jelenség-nek számított. Úgy tartották, hogy amit csinál, az mástól elfogadhatatlan volna. Bajornak kétségtelenül „stílusa volt" --lehet, hogy ma modorosságnak mondanánk -, amit a személyiség hitelesített. A stílus a színházban (és nemcsak a színházban) gyakran azonos a személyiséggel, Akinek stílusa van, arra oda-figyelünk. Így figyeltünk oda a „régi színházban" a színész-sztárra, aki el-ütött az együttestől. A mai. előadásoknak a rendező jóvoltából van stílusuk. Ha van. Mert sok a szürke, jellegtelen elő-adás. Másrészről akad épp elég modoros előadás is, ami legtöbbször a (tartalom nélküli) stílus látványos eluralkodásából fakad.

Mindez így túl egyszerű volna. A stílus tobzódásának lehet tartalmi oka, mint ahogy a stílus háttérbe szorítása sem föltétlenül elszürkítő tényező, A darab stílusát „kijátszani" néha fölér egy paródiával. Ám igaz a fenti tétel ellenkezője is: a „stílustörés" diadalra viheti a mű legmélyebb tartalmi igazságát.

A stílus klasszikus értelemben vett eltűnésének okai mindenekelőtt a modern színház fölfogásában keresendők. A színházművészet polarizálódása, a színpadi dramaturgia klasszikus szabályainak fölbomlása tarthatatlanná tette az úgynevezett Shakespeare- vagy Moliére-stílus számonkérését. A történetiség--tabut tudatosan ledöntő meiningenizmus utáni. színházban a stílus megszüntetésének és újrateremtésének összefüggése az eddigiektől eltérő formában vetődik föl.

Bohózat és "bohóc-zat"

Az Osztrigás Mici kecskeméti előadásán furcsa jelenségnek lehetünk tanúi. Feydeau „klasszikus bohózata", amelyet rémi joggal tekintenek sokan a lonescotípusú abszurd komédia elődjének (tudniillik a darabbeli cselekmény képtelensége hasonlít az abszurdoknál ábrázolt életviszonyok képtelenségéhez), egy „realista" előadásban valószínűleg rendkívül mulatságosad, sőt ironikusan hatna. Na a játék szereplői *embert mivoltukban* megragadhatók, akkor még a filozófiai. abszurd paródiája is kiolvasható abból, hogy nem tudnak úrrá lenni a mechanizmus --értsd: a darabbeli kiszámított cselekményszerkezet működésén. A viszonyok képtelensége és a hozzájuk kötött emberek ,,valódisága" drámai feszültséget teremthet. Az előadást rendező Szőke István azonban csaknem az abszurdumig elrajzolta a figurákat, vásári bábokká, egyetlen szenvedélyen pendülő marionettekké változtatta őket. Ezáltal elvesztettük irántuk korábbi érdeklődésünket, amely abból fakadt, hogy tanúi voltunk az emberi helyzetük fenntartásáért folytatott groteszk küzdelmüknek. A lényegen nem változtat, hogy Szőke valószínűleg nem akart karikatúrát csinálni a szereplőkből, csupán - a rá jellemző rendezői módszerrel - érzelmi határhelyzetbe kívánta hozni őket, hogy kiélhessék a lelkük legmélyére rejtett szenvedélyeiket Vagyis nem tett rájuk bohócmaszkot, éppen ellenkezőleg, valósággal leásott a tudatalattijukba, Az eredmény szempontjából mindegy - a jelenség nem először figyelhető meg Szőke rendezéseiben -, hogy ezek szerint

nemes szándék fordult a visszájára. A rendező következetesen és határozottan *stílust akart játszani,* az előadást azonban a külső szemlélő számára - részben színészi fogyatékosságok miatt is - sem-mi sem különbözteti meg az egykori dalitársulatok harsány „stílusától .

A sanda bohóc vígszínházi előadása látszólag semmiben sem hasonlít a kecskeméti *Osztrigás* Micire, *a* két produkcióval szemben megfogalmazható kifogás lényege mégis csaknem azonos. Füst Milán nem bohózatot, hanem (igaz, prózai) "bohóc-zatot" írt, amelyben nemcsak Megengedhető, hanem kötelező a marionettszerűség, hiszen a darabot a ligeti mutatványos-bábosok ihlették. A rendező, Valló Péter le is fordította mindezt a színház nyelvére, igénybe véve hozzá a mai „vígszínházi stílus" minden rafinériáját, ami egyre inkább különbözik a régi vígszínházi stílustól: látványosságot, technikát, egyfajta könnyed eleganciát jelent, főként a színpadi masinériában. Valló mindehhez kiválóan ért, stílus- és formaérzéke, többször bizonyította, kifogástalan. Valami mégis hiányzik. Újra az emberi tényező. Kern András nem meri (vagy nem tudja) megélni Goldnágel Efráimot. Mintha Füst Milánban is Sándor Pál varietébohócát, Salamon Andriskát játszaná. Pedig, ahogy mondani szokták, micsoda különbség! Goldnágelhez szív kell, Goldnágelhez el kell vállalni a fenékbe rúgásokat, Goldnágelnél a „nagy ember" is a slemilből lesz, az örök vesztesből, a se így, se úgy nem jó morfondírozóból, a majd csak lesz valahogy filozófusából.

A stílus itt megvolt. Csal: az emberi dráma nem.

Romantika és realizmus

Kaposváron egy idő óta figyelemreméltóan kísérleteznek a romantika adaptálásával, korunkhoz szelídítésével. Az el-múlt szezonban két bemutató is hasznos tanulságokkal szolgált ebből a szempontból. Látszólag Gothár Péternek volt könnyebb a dolga, mert *A eltört korsó* című komédia a legrealistább Kleistdarab. Az előadás a divatos újnaturalizmus irányába tolódott el, mindenek-előtt a díszlet jóvoltából. A játékstílus már nem követte elég gondosan ugyanezt a fölfogást, Rajhona Ádám, Koltai Róbert és Pogány Judit alakítása kivételével. Tudniillik itt a vígjátékinak látszó bonyodalom *mögöttese* érdekes igazán. Tehát pontosan az, ami nincs a szövegben. Amit nem is szoktak eljátszani, minthogy a darab sokat vitatott - tizenkettedik - jelenetét általában kihagyják. Kaposváron ez lett az előadás legjobb része, itt derült ki, hogy a „jogtanácsos ex machina", a helyi igazságszolgáltató szervek munkájának ellenőrzésére érkezett Walter bizonyos felsőbb érdekeket képvisel, és miközben látszólag igazságot szolgáltat, valójában manipulálja az igazságot. Koltai Róbert határozottan *a szöveg ellen* játszott, még pontosabban érzékeltetni tudta a kimondott szó és a mögöttes gondolat ellentétét. A Kleist-vígjáték ezzel a megcsavarással a szokottnál sokkal élesebb politikai színezetet kapott.

Valójában ugyanez történt, csak még erőteljesebben, még meghökkentőbben a Victor Hugo-i *Ruy Blas (A királyasszony Iovagja)* esetében. Ha a dara-bot érzéketlenül olvassuk, csak a stílus lobogását vesszük észre. Itt a romantika fennköltsége tűnik zavarónak a mai olvasó szemében. Babarczy László azonban rájött, hogy ha nem az érzelmeket játszatja el - nem a spanyol grandnak öltözött szolga megalázott szerelmét, az etikett foglyaként sínylődő királyné kesergését -, hanem a hősök reagálását a saját primer érzelmeikre, akkor különös feszültség támad a színpadon. Vagyis Spindler Béla mint Ruy Blas a szerelemtől túláradó eufóriában viseli a szolga libériáját (ahelyett, hogy sajnáltatná ma-gát), Básti Juli pedig nem szenved, ha-nem dühöng. Mindez abból az egyszerű fölfedezésből fakad, hogy a romantikus sztereotípiáknak meg lehet keresni az emberi motívumait, amelyek a jellemből, a helyzetből és a következményekből fakadnak. Innen már csak egy lépés kellett ahhoz a logikus következtetéshez, hogy ebben az esetben a díszletek nem romantikus középkori várfalak, amelyek között az eredeti, „történelmi" cselekmény föltehetően játszódik, hanem funkcionálisan működő térelemek. Nem arról van tehát szó, hogy Donáth Péter „modernizálta" a díszleteket és a jelmezeket. Csupán mai gondolkodásunknak megfelelően működtette a romantika kellékeit. A lovagvár oszlopai kínálta leshelyből így lett tükörfal, amely belül-ről üvegszerűen átlátható, kívülről viszont nem. Az ősök képe mögötti rejtekajtó átváltozott egy párnázott tárgyalóterem panelfallal elválasztott lehallgatószobájává.

A királyasszony Iovagja pedig politikai drámává.

Játszik a szöveg

Az előbbiek egy komoly tanulsággal szolgálnak. Azzal ugyanis, hogy a szöveg nem mindig puszta önmagát jelenti a színházban, és a stílus éppen abból adódik, hogy fölmérjük a szöveg játéklehetőségeit, párhuzamosságát vagy ellentéteit a szereplő gondolkodásával, cselekvéseivel. Többértelműségét. Környezetbe ágyazottságát.

Néha a szöveg *mentén* kell játszani. Néha a szöveg *ellen.* Néha a szöveg többértelműsége ad feszültséget, vibrálást, figyelemfenntartó bizonytalanságot a játéknak.

A stílus mindig akkor „ül le", ha a szöveg egyértelműen önmagát jelenti, és a szereplő egyszerűen úgy tekint rá, mint a gondolatközlés eszközére. Igy jön létre a szövegfölmondó színház. Holott a drámában a szöveg szituációban hangzik el, és ennek megfelelően értelmezendő. Régen rossz, ha a színész rögtön „hisz" a szövegnek, anélkül, hogy tüzetesebben megvizsgálná. A szöveget különben sem lehet eljátszani, csak maga a szöveg játszhat. A magyar színész régi hibája, hogy eljátssza a szöveget. Játszani csak a szöveggel, a szöveg között lehet. Persze nem két mondat vagy két szó között, ahogy gyakran látjuk, hanem a szöveggel is jellemzett szellemi térben, az egész előadás gondolati koncepciójának megfelelően.

Ha a szöveg „elfelejt" játszani, nem jöhet létre az előadás polifóniája, és a színpadra rátelepszik a szürkeség. A Madách Színház Szép Ernőjéből, a *Patikából* így veszett ki a többszólamúság, az indázó irónia, a szecessziós báj. A *modor,* amely stílust ad a darabnak. (Ha egyszer Szép Ernő modoros író volt - márpedig az volt -, nincs mit tenni.) Miskolcon, *a Lila ákác* előadásából ki-derült, hogy Szép Ernő modoros költészetének, az érzelmek mentén elcsúsztatott groteszknek, még a szentimentalizmusnak is mekkora fedezete van a játékban.

Szép Ernőnél nincs darab, csak stílus van - mondják néhányan. Más ugyan a véleményem, de mondanivalómat még az előbbi föltételezés is erősíti. Kiderül ugyanis, hogy adott esetben - tudniillik *a Lila ákác* esetében - a stílusból is lehet előadást csinálni. A stílus képes fölidézni, megjeleníteni, sőt megteremteni egy világot. A stílusban filozófia rejlik, amint erről Szikora János Goldoni-rendezése, a győri Kisfaludy Színházban bemutatott *Nyári kalandozások* tanúskodott. A

stílus itt mint a tartalom része jelent meg, magatartásformáinkat kísérő, sőt meghatározó motívumként. S ha már stílusbravúrról esik szó, ugyancsak egy győri előadást, a Harag György rendezte *Kisfaludy-játékot* kell említeni. Harag valójában tanulmányt nyújtott át ezzel az előadással: Kisfaludy-ébresztése másfél évszázad színháztörténetét ívelte át, a korabeli játékmodor pastiche-szerű fölidézésétől a Kisfaludy-darabok ma lehetséges stiláris megközelítéséig.

Van-e Csehov-stílus?

A kérdést a vígszínházi *Platonov* kapcsán folytatni lehetne: van-e Shakespeare-stílus, van-e Moliére-stílus, és így tovább? A nemleges válasz újra és újra magyarázatot igényel. Historizáló színházi irodalmárok - nem azonosak a színház-történészekkel - szakadatlan szívóssággal harcolnak a „korabeliség" dogmatikus eszméjének érvényesítéséért, a re-konstruálhatatlan színháztörténeti stílusok rekonstruálásáért, a historizáló meiningenizmus újrabevezetéséért. A meg-győzés reménytelen, a modern színház álláspontjának leszögezése szükséges.

A nagy színházi korszakokban a színpad és a nézőtér közötti konvenció a jelenidejűség elve szerint működött. Shakespeare athéni polgárai nyugodtan viselhettek Erzsébet-kori ruhát, hiszen nem antik, hanem kortárs (Erzsébet-kori) mondanivalót fejeztek ki. Szerencsés esetben későbbi korok is azonosítani tudják a klasszikusok élményét, életanyagát, konfliktusait, a sajátjukéval. Az 17oo-as évek lengyel színházának helyi nemesekként színpadra lépő Moliére-alakjai, a múlt század elején Shakespeare A *makrancos* hölgyével *Ördög-űző' huszártiszt* cím alatt vándorló magyar társulatok, vagy napjaink tuniszi *Nők is*kolája-előadásának *arab* ruhás, piros fezes szereplői - utóbbit Jan Kort említi

nem aktualizálnak, csupán természetes módon játsszák tovább a klasszikusokban *a* maguk életét. Ma már kevés hasonló példát találni. A meiningenizmus, majd a naturalizmus az elmúlt korok pontosan rekonstruált díszleteivel és jelmezeivel *a maga idején* kétségkívül kitágította a színház határait, de a történelmi akkurátusság színházi jelen időt szétromboló gyakorlatával le is szűkítette. A történelmileg hiteles külsőségeket abszolutizáló színházi szemlélet meglehetősen rövid korszakát éppenséggel a történetiség nevében hiba követelően kiterjeszteni a mára, annál hakább, mert a színháztörténet elmúlt fél évszázada egyben a színházi jelen idő visszaállításának története. Az egymást követő hullámok közül csak az egyik volt Max Reinhardt híres frakkos *Hamletje, és* nem is a legjellemzőbb; „az örök emberit" hangsúlyozó metafizikus szemlélete éppenséggel eltér a konkrét társa-dalmi megfeleléseket, azaz a történelmi folytonosságot kereső mai tendenciáktól.

Visszatérve a *Platonovhoz* Horvai István rendezésében a századfordulós külsőségek finoman átjátszottak egy mai értelmiségi életstílus jelrendszerébe. A darab bizonyos értelmiségi köldöknézés-ről, a kiüresedés állapotáról szól, és fura módon éppen vázlatossága, hézagossága, a történelmi esetlegességektől való elevemegfosztottsága teszi lehetővé (inkább, mint akármelyik másik Csehov-mű esetében) a modellisztikus értelmezést. Érdemes ismét fölhívni a témával foglalkozók figyelmét: a „Csehov-stílushoz" nem tartoznak hozzá a hangulatos enteriőrök, a melankolikus távolba (az erkélypáholyok tájékára) nézések és az egyenes derekú színésznők néma csoportjai.

Színházi stílusok

Az Operettszínház: operett- *és* musical-színház. Az Operettszínház többször bebizonyította, hogy nem tud musicalt játszani. Legutóbb a Chicagóval. Szerencsére a darab kaposvári és pécsi előadásából az érdeklődők megtanulhatják a musical *szakmai követelményeit.* (És a stílust is.) Ugyanis a színház mint intézmény színdarabokat játszik, s a musical is színdarab. Énekelni, lábakat dobálni, csillogni nem elég. Amíg az Operettszínházban egy chicagói börtön lakói a legdrasztikusabb kifejezéseket is -- finoman szólva - a görög drámák emelkedett stilizációjával s egy oktávval *az* élőbeszéd fölött ejtik ki, addig ott nem lehet musical-stílusról beszélni. (Tulajdonképpen operettstílusról sem.)

Problematikus, ha egy színház egyenstílussal önti le összes előadását, különösen ha ez a stílus önmagában is eklektikus, amorf és meghatározhatatlan. A József Attila Színház József Attila színházi stílusáról van szó. Szerb Antal fanyar irodalmár-szellemessége például tiltakozik az ellen, hogy egy gyöngécske kísértethistória és krimi szerzőjévé avassák. Bodrogi Gyula, aki *a Bolond* vasárnappal a Józsefvárosi Színházban tökéletes stílusérzékről tett tanúságot, *az Éjféli lovas* esetében tévedett. *A Bolond vasárnapnak* ugyanis nincs szellemisege, csak a műfajra jellemző stílusa van; Katajev darabja egyszerűen egy bohózat. Ugyanúgy kell játszani, mint százhatvanhat más bohózatot. De Szerb Antalból képtelenség kihagyni a Szerb Antal-i sz*ellemet.*

A Nemzeti Színházban dolgozó rendezők (a vendégrendezőket is beleértve) egyéni stílusuk különbözősége ellenére is egységessé tudják tenni a színház stílusát. Ez egyaránt megnyilvánul a darabválasztásban és az előadásmódban. Itt korkérdéseket tárgyalnak, kemény kritikával, realista módon, a mindennapi élet szintjén és egyben filozófiai síkra emelve. „Másodrangúnak" minősített klasszikusokról bizonyítják be, hogy a legelső vonalba tartoznak. Shakespeare *IV.* Henrikjéről és Szuhovo-Kobilin fantasztikus remekéről, a *Tar-e/kin* haláláról. (Érdekes, hogy amikor Neil Simontól *Az utolsó hősszerelmest* mutatta be a színház kilenc évvel ezelőtt, nemigen olvastam olyasmit, hogy nem való a Nemzetibe.)

Talán nem tévedek, ha úgy gondolom, hogy az egységes stílus itt az íz-lés és a gondolkodás bizonyos normái-nak megtartását jelenti. Ruszt József például lefaragta *A szuzai menyegzőről* a szépelgésbe csúszó lirizálást Ascher Tamás pedig tartózkodott attól, hogy zenés-táncos folklórparádét rendezzen Radicskov Repülés *kísérletéből,* mert meggyőződött arról, hogy a tartózkodó, szikár, filozofikus megközelítés általánosabb gondolati síkra *emeli* a kitűnő művet. Mint oly gyakran, a stílus ez-úttal is a tartalmat szolgálta.

Következő számaink tartalmából:

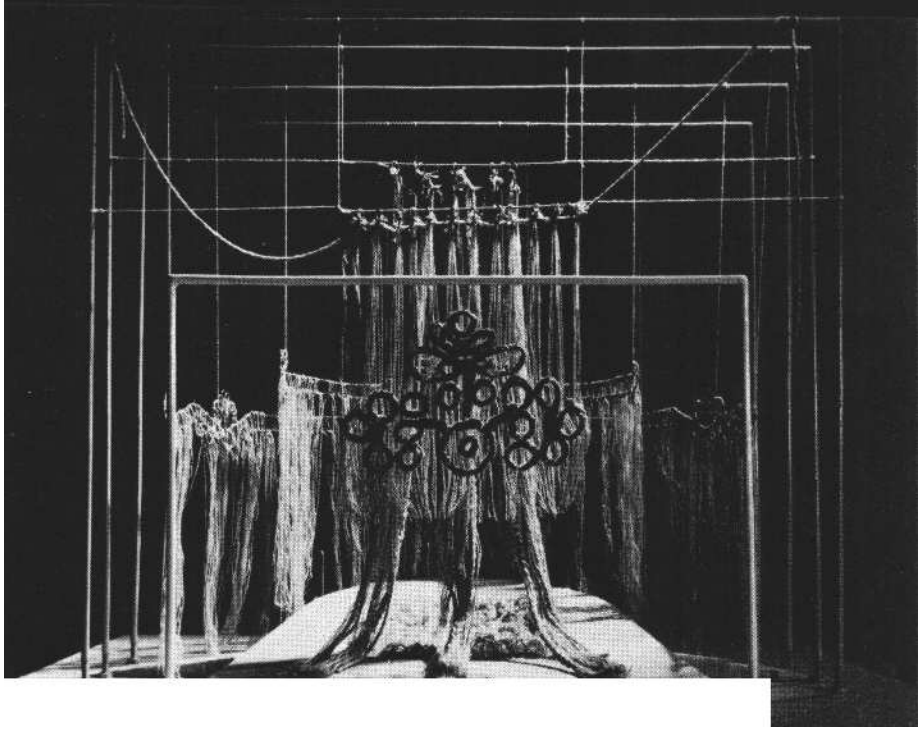
Koltai Tamás:
Más nemzetek háza táján

Kaán Zsuzsa :
Csodálatos mandarinok

Keserű Katalin:
In memoriam Bartók

Vinkró József:
Meg kell(ene) csinálni a leckét:

Nánay István:
Chicagók



Csányi Árpád makettje a Nemzeti Színház 1976-os Csongor és Tünde-előadásához

Pauer Gyula Csehov Ivanovjának kaposvári előadásához készített **díszlete**

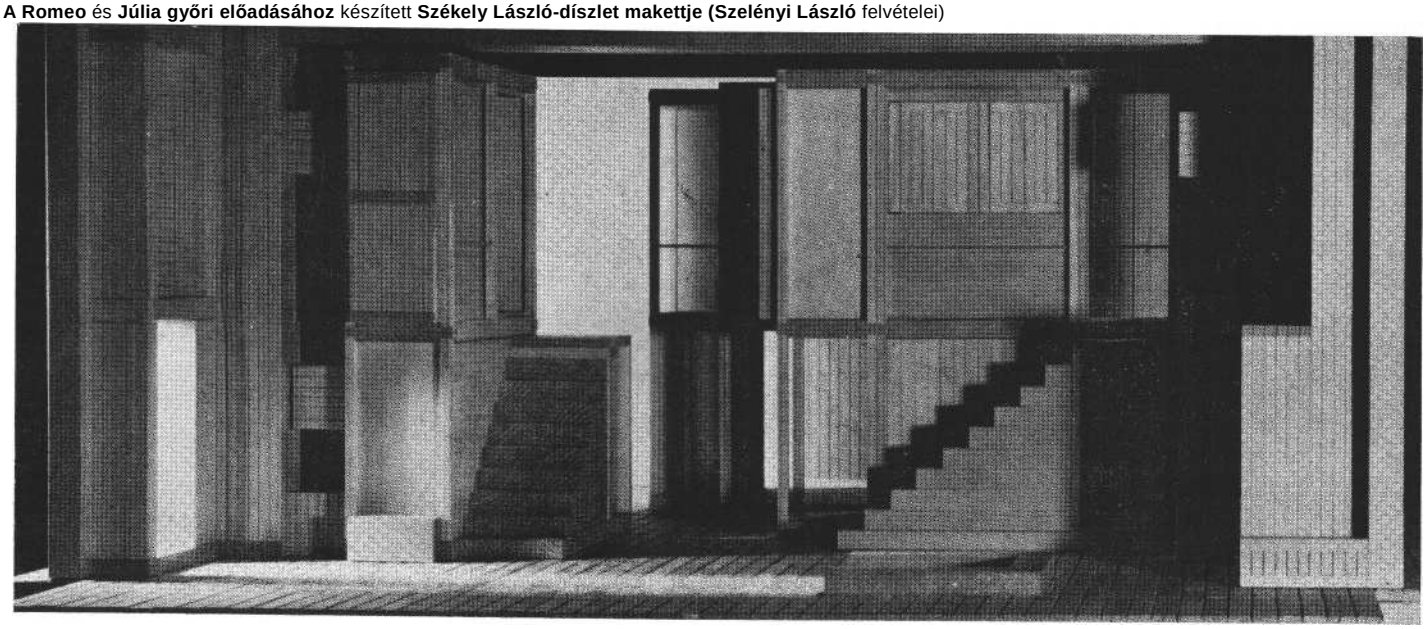
BÖGEL JÓZSEF

A magyar szcenográfia a hetvenes években*

A modern magyar színházművészet legjobbjainak fő törekvése a hetvenes években: visszahelyezni jogaiba a színházat, megteremteni az öntörvényű színházművészetet. E felfogás szerint a realista színházművészet nem azonosítható adott művek egyszerű reprodukálásával, színpadra állításával. A korszerűen rendező, tervező, játszó színházművész a drámai alkotást saját maga társadalmi viszonyainak meghatározottságában sajátítja el, számára a mű saját különös társadalmi viszonylatrendszerének közvetítésében válik lényegessé, különben érdektelen, múzeumi alkotás marad. Az ilyen szín-ház lényegénél fogva dinamikus, a megmerevedett sémákat támadva-áttörve bálványromboló. Más szavakkal fogalmazva ez annyit is jelent, hogy a színháznak nem egyszerűen és kizárólagosan az író gondolatait kell átplántálni a néző *agyá*ba, mintegy ezek közvetítésével, hanem a színjátékok autonóm művészi totalitása segítségével közvetlenül kell kifejeznie a kor (saját kora) konfliktusait. A meg-

E cikk egy nagyobb tanulmány és a Scenographia Hungarica H. című kötet bevezetője részeként készült, ezek koncepciójához, példáihoz, képanyagához kapcsolódva. Ezért teljes képet, felsorolást nem adhatott.

A Romeo és **Júlia győri előadásához** készített **Székely László-díszlet makettje (Szelényi László** felvételei)



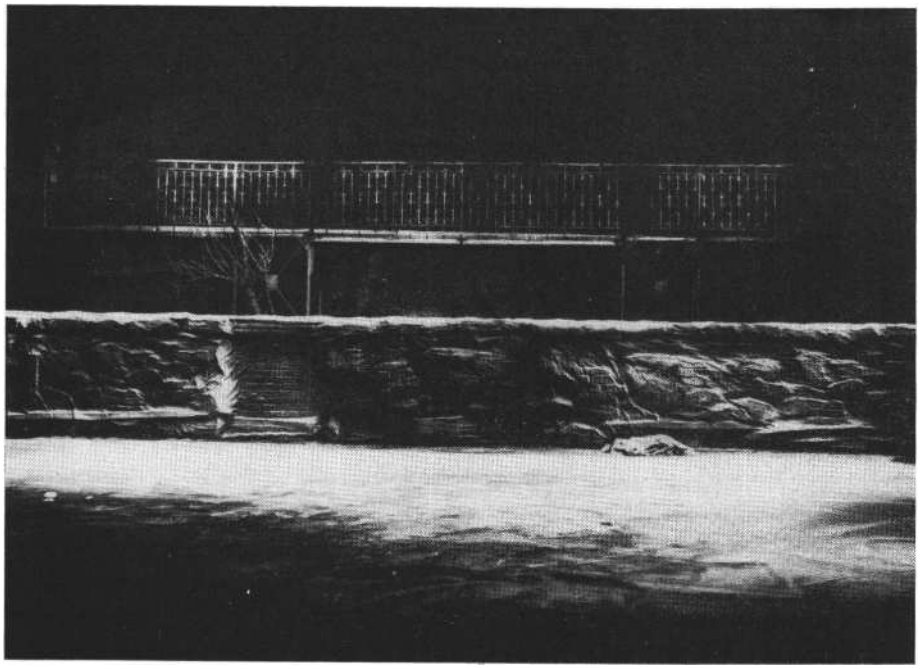
nyugvást, a kikapcsolást, a szórakozást szolgáló színház helyett ez a fajta szín-házi tevékenység önmagunkkal számol-tat cl, bennünk, a nézőkben teremt és old fel összeütközéseket. Az évtized esztétikai és ezen belül ágazati esztétikai vitáiban nem dőlt és nem is dőlhetett el minden egyszer s mindenkorra. Ám tény, hogy a fő csapás a hetvenes évek-ben mégis az autonóm színházművészet kiteljesítése terén húzódott.

E legfőbb vonulat megvalósításához a legjobb magyar színházművészek egyre több szövetségest kaptak a díszlet- és jelmeztervezők gárdájából is. Az ilyen szövetségesek feladata a dolgok lényegéből következően sokrétű: ismerniük és használniuk kell a kor (tehát a hetvenes évek) képző- és iparművészeti törekvéseit, stílusjegyeit, eszközeit, műfajait, mint ahogy ez már másfél százada amúgy is kötelezettség a szcenográfusok köré-ben. Ki kell fejezniük az előadások gondolati-érzelmi vonulatait, amelyek éppen a fentebb kifejtettek következtében sokkal bonyolultabbak, egymásra strukturáltságuk most már átfogó irodalmi, színházművészeti, filozófiai és társadalom-történeti ismereteket követel meg a tervezőművészektől is. Így teremthetik meg viszonylagos önállóságukat a kollektív munkát feltételező színházi produkciók létrehozása során. Az évtized legjobb szcenográfusai eme elméleti tisztázás, alapvetés révén, a relatív autonómia hangoztatása kapcsán váltak igazán a legkiválóbb rendezők, színészek egyenrangú társaivá.

A magyar szcenográfia e törekvések jegyében lett az előző évtizedek eredményeihez képest gondolatibb, jelentékenyebb, markánsabb, s kezdett mind jobban felzárkózni - egyelőre csak a világ-színház jobbjaihoz. Fejlődésének ösztönzői között megemlítendő a rendezői kultúra jelentőségének növekedése, szín-vonalának, egyáltalában a magyar szín-házművészet eszmei-gondolati kulturáltságának emelkedése és gyarapodása, egy frissebb gondolatiságú és eszköztárú rendezőnemzedék tulajdonképpen nemzedékek - színrelépése, új színházi műhelyek s közöttük is az egészen robbanékony, mozgékony, sok-sok újat, tehetséget, eredményt hozó kaposvári, szolnoki, kecskeméti és pécsi, olykor a miskolci társulatok formálódása, kiugrása. Az utóbbi mozzanat maga is többfajta mozgást eredményezett. Eltaszított, félreállított akár nagy hírű tervezőket is, esetleg máshová is sodort, s vonzott újakat,

Scháffer Judit jelmezterve a Csongor és Tündéhez

Vágó Nelli jelmezei a **szolnoki** Athéni Timon előadásához (Bodács Istvánné felvételei)



Pauer Gyula díszlete Gorkij Éjjeli menedékhely című darabjához (Nemzeti Színház, 1979)

hogy aztán a régebbiek újból erőre kapjanak, megújuljanak az ugyancsak átformálódó színházi műhelyek tüzében: mindez a legpregnánsabban a Nemzeti Színház utolsó, megváltozott vezetésű évadaiban figyelhető meg. De - s ez már a színházművészet általános szeszélyei közé tartozik - a hetvenes évek végére az ellenkező esetre is volt nem *egy* példa : a „reteatralizálás" olykor „fel-falta saját gyermekeit", kezdtek elszaporodni a szentszínházi, puritán drámai terek, a mindent lebontás elve és gyakorlata alapján a toprongyszínházi színpadképek, amelyek létrehozásakor a tervező újból(?) csak szcenikussá, térszervezővé, beépítővé vált. Az esetek többségében a tervezőművészek mégis jól jártak: új feladatokat kaptak például az idősebb és sokáig egy színházhoz kötött tervezőművészek, bekapcsolódtak a vérkeringésbe az újak, a különböző előképzettséggel, múlttal rendelkezők. Felgyorsult az élet ezen a részterületen is: megnövekedett egy-egy kiemelkedően korszerű szcenográfusi tevékenység hatósugara, egyik-másik tervezőművészünk - Székely László, Najmányi László, Pauer Gyula - mindenütt felbukkant, ahol valami új született, újfajta színházművészeti működés indult el.

Megjelentek a tervezőművészposztokon a más főiskolai-egyetemi végzettséggel rendelkezők, így például mérnökök (építész és gépész), belsőépítészek, textiltervezők, plakátgrafikusok vagy egyszerűen grafikusok, festők, szobrászok. Ez más országok színházművészetében többnyire természetes folyamat, hiszen a szcenográfusok képzése nem egy honban, több főiskolán vagy fakultáson történik, például képző- és iparművészeti főiskolákon és műegyetemeken, ez utóbbiak építőművészkarán, tanszékén.

Nálunk annak a következményeképpen is felfogható, hogy majdnem másfél évtizedig szünetelt a hazai szcenográfusképzés, s a színházért rajongó, tervezésre hajlamos fiatalok más szakmákban lettek először járatosak (többnyire az Iparművészeti Főiskola egyes szakait elvégezve), hogy aztán visszakanyarodjanak a teátrum világához, az újfajta outsiderség problematikájával birkózva. Ezek közül a fiatalok közül verődött össze már az említett főiskolán egy mintegy tizenöt főnyi csoport, amely gárda aztán a Fiatal Művészek Klubjában találkozva készült fel vitákkal, előadások hallgatásával, kiállításokkal, happeningszerű rendezvényekkel a színházi tervezés, szcenográfia megkóstolására, elsajátítására. Egyelőre csak az elsajátítására, mert kisebb részük bejutott az újonnan megindult főiskolai képzés kereteibe, néhányuk pedig - egyénileg vagy csoportosan - avantgarde produkciók tervezősegédeként tevékenykedhetett. A többség inkább határesetté vált azzal, *hogy* mást is csinál (főiskolai szakmájának megfelelően), de ha a kürtöt megfújják, szín-háznál is tevékenykedik. Van példa az elkedvetlenedésre, a teljes félreállásra is, bár az ilyesmit sohasem kell ebben a szakmában véglegesnek tekinteni.

A magyarországi képzés szüneteltetése következtében Prágában, Leningrádban, valamint később Pozsonyban végzett fiatal tervezőművészek is helyet kaptak az évtized végére egyes színházak tervezőművészeti munkájában. E fiatalok cseh, szlovák és szovjet oktató- és alkotóműhelyek méltán világhírű tervezői kultúrájának, képzésének eredményeit, törekvéseit és stílusjegveit hozták magukkal s próbálták integrálni a magyar színházművészeti életbe. Ez nem volt könnyű feladat egyik félnek sem. A fris sen diplomázottak (például Zimmer Judit, Kállai Judit, Körösi Sándor, Szabó Ágnes és mások) tele voltak ambícióval, újítási szándékkal, s előzőleg megérintette őket egy másfajta színházművészet szele. Olyané például, amelyben nagyobb szerepe volt a tervezőművészetnek; a hazainál, s amelyben (a szovjet, cseh, szlovák színházművészetre gondolunk) sok-sok új eszközzel, anyaggal, textúrával, valamint egészen újfajta technikai megoldásokkal dolgoztak. Velük szemben ott állt az a magyar színházvezetés (művészi, műszaki, gazdasági), amely néha nem adott kellő időt a külföldről visszajöttek integrálódására (gondoljuk meg: a kint tanult műszavakat, eljárásokat kellett többek között honosítaniuk); berzenkedett másfajta ízlésük (koloritjuk!) megnyilvánulásai, jelei ellen, s dühös volt, hogy az idegenben tanultak egyes hiányosságait (műszaki-gyakorlati képzés!) nekik kell pótolni vagy legalábbis elviselni. Mindezek következtében néha késve kaptak jelentősebb fel-adatokat a külföldi diplomások, amiben nem kis szerepe volt az újabban egyre jobban elterjedt sznobériának is (csak ismert és nagynevű tervezővel dolgoztatunk!). Előfordultak erőszakolt, kellően nem ambicionált megbízások is. Igaz, megfontolandó, hogy egyáltalában jó-e, ha egy ország színházművészete (és művészképzése) ily tartósan szorul a kül-földi - egyébként több tekintetben kitű-nő - képzés igénybevételére? A kérdés költői, s a konkrét válasz már adva van: 1978-ban - ezúttal a Képzőművészeti Főiskolán - újból megindult Magyar-országon a szcenográfusképzés.

A korszerűsödés tényezői között említendő, hogy a hetvenes évek során tervezőművészeink egyre többet utazhattak külföldre, Közép-Kelet-Európába és nyugati országokba egyaránt. A hazánkban vendégeskedő külföldi együttesek szintén jól szemléltették a tervezőművészet nemzetközi eredményeit, törekvéseit. Mindennek volt vitatható következménye is, hiszen az epigonizmus, a divat semmilyen művészeti ágból ki nem küszöbölhető, hát még a mi sajátos színházművészeti fejlődésünk és viszonyaink közepette, ahol emez amúgy is komplex művészeti ágazatnak éppen a vizuális része mozdult a legnehezebben á változásokra, az új igények követésére. Az évtized elején (Peter Brookék nyomán) még folytatódott a bőrruhadivat, s a korszak közepére elszaporodtak a sátorlepedős színpadképek is (Toffolutti ?).

Ma már bölcsen megállapíthatjuk, *hogy* hát istenem, a bőrruha roppant kényelmes és előnyös a színészek számára, s ha funkciója van, miért ne, a sátorlepedős (vagy vászonleples) színpadképek pedig roppant felszabadító hatásúak, képlékenyek, kitűnően funkcionálnak, s hát végtére is nagy mesterektől nem is szégyen tanulni. A lényeg az, hogy a külföldön szerzett vagy a külföldiek által nyújtott élmények következtében sem lehetett sok mindenben régi módon tervezni. A jobb, a korszerűbb kényszerítő ereje technikai vonatkozásokban is hatott; több nemzetközi szeminárium, találkozó vagy egyszerűen a szomszédos országokban végzett műhelylátogatások siettették tervezőinket és technikai szakembereinket egyes ötletek, anyagok stb. átvételére.

A szcenográfia korszerűsödése, viszonylagos önállósulása fejlődő elméleti munkával is együtt járt, mintegy kölcsönösen feltételezve és segítve egymást. (örvendetesen megszaporodtak a hetvenes években a kiállítások, élénkült a tervezőművészet iránti elméleti érdeklődés, tanulmányok, könyvek, kisebb--nagyobb kiállítási prospektusok, füzetek kezdték összefoglalni az eredményeket, jellemezni a tendenciákat, tárták fel a problémákat. A kritikusok közül Koltai Tamás, Csík István, a ritkábban jelentkező Böszörményi Katalin és még néhányan mások azt példázzák, hogy szűnő-ben van a színházi kritika irodalomcentrikussága, bizonyos értelemben rendező- és színészcentrikussága is. Az is jelentékeny tényező, hogy egyes tervező-művészek (Székely László, Gyarmathy Agnes, a festőművészként még jobban ismert, számon tartott Drégely László) egyéni kiállításokkal tovább segítik az elméleti tisztázódást, s egyben végzik a közönség szélesebb körű tájékoztatását. Örvendetes, hogy egyre gyakoribb a színházak előcsarnokában, különböző helyiségeiben (a közönséget kiszolgálókban) megrendezett szcenikai kiállítás is.

A szcenográfia korszerűsödése mindezek következményeképpen különböző csoportokban, tendenciákban bontakozott ki. A régebbi festőiség követői (olykor kiváló festőművészek is egy személyben) kezdtek gondolatibbá, olykor konstruktívvá válni. Jó példa erre Szinte Gábor több - ebben a korszakban keletkezett -- terve, így a Madách Színháznak készített *Hamlet- és Három* nővér-makettek, illetve -vázlatok. Mindkettőnél meg-figyelhető a többfajta rendelés és terve *zői* látás birkózása, a festői dekórum, a realista részletezés és a szecessziót, szimbolizmust idéző álomszínpad keveredése. Ilyesfajta küzdelem figyelhető meg Drégely László a Vígszínháznak, Pesti Színháznak készített egyes tervein, színpadképein, kiváltképpen a Krúdy-bemutatóhoz produkált színpadképén azzal a különlegességgel, hogy Drégely festőművészetének legfrissebb etapjait, ezek eredményeit is beolvasztja színpadi műveibe, így az előbb említettbe a szürreal izmus, szürnaturalizmus elemeit. Ide sorolható Vata Emilnek, a pécsi Nemzeti Színház, később a győri Kisfaludy Színház tervezőjének igen sok új tervezése (a Pécsett színre került Illyés-darabokhoz, az átigazított *Bánk bánhoz, az* ugyancsak átigazított, Győrött bemutatott *Fáklpalánghoz* készültek ilyenek). Leginkább Tamási *Ősvigasztalásához* (ugyancsak Pécs) alkotott színpadképe elegyíti a legjobban a festőiséget a konstruktivitással. Tervezőművészeink doyenje, nem egy-nek tanítómestere, Varga Mátyás is ilyen-fajta törekvések jegyében újította meg eszköztárát, például a Szegedi Szabad-téri Játékok vagy a debreceni Csokonai Színház számára készített operaszínpadképei esetében. Külön érdekes, hogy Varga Mátyásnak volt alkalma találkoznia Gelman termelési drámáinak szceni kai feladataival (Marton Endre irányításával), s e találkozások a művek témájahó], dramaturgiai felépítéséből következően késztették a legteljesebb konstruktivitásra.

Az évtized során előtérbe kerültek a különböző térformáló világítással, vetitéssel kombináló, kísérletező törekvések. Csányi Árpád a Nemzeti Színházban (VII. *Gergely, Téli rege), a* József Attila Színházban (Őrült *Gréta),* a kecskeméti Katona József Színházban *(Don Cárlos), a* Békés megyei Jókai Színházban *(Unalmia),* a győri Kisfaludy Szín-házban *(Bernarda Alba háza)* megvalósított terveivel lépett túl régebbi festői mivoltán. Bravúros, az előbb említettektől némiképpen elütő, sem előtte, sem utána (általa sem) követett utat járt a *Csongor és Tünde* előadásához (Nemzeti Színház) készített, magyar folklórelemekből felépített drámai terével. Fehér Miklósról elmondható, hogy rendkívüli találékonysággal építi be, világítja be úgy a legkülönbözőbb fővárosi és vidéki színpadtereket, ahogy a mű mondanivalója, rendezői koncepciója, a játék stílusa megkívánja. E képessége a Vígszínház elvontóbb zenésszínházi színpadképeitől ugyanezen színház Csurka-bemutatóinak konstruktív szupernaturalizmusáig terjed. Emeljünk ki néhányat ebből a kevesét elemzett, széles skálájú tevékenységből. A *Nők iskolája* (Víg-

Vágó Nelli jelmezterve Büchner **Danton** halálához **(Nemzeti Színház, 1978)**

Koós Iván bábterve Sztravinszkij A katona története című bábjátékához (Állami Bábszínház, 1976)

színház) szellemes konstrukciója percről percre együtt játszik, él, mozog a színészekkel. *A Fej vagy írás* (Vígszínház) egyszerű elemekből és fénynyalábokból felépített, szikár játékterű volt. A *Homburg hercege (a* mű gondolatiságával, felépítésével, stílusával egyezően) különbözőképpen beállítható, keretelő, térformáló kékesfehér lapokat, diaporámával elővarázsolt festőiséget, sejtelmességet kapott. Egy Pinter-darab *(A gondnok,* Pesti Színház) pop art-halmazt igényelt tőle. Fehér Miklós tehát az építkezést (a színpad játéktérré, szűkebb értelemben drámai térré építését) szerencsésen vegyíti egy széles skálájú modern eszköztárral, s furcsa módon elmondható, hogy tulajdonképpen nincs is stílusa, ami a színházművészet egyfajta újabb értelmezése szerint kifejezetten erény.

Székely László elsősorban a hetvenes évek során a szolnoki Szigligeti Színház számára készített terveivel vált a térformáló, igen erőteljes világítási effektusokkal dolgozó tervezőművészet egyik legjelesebb képviselőjévé. Legfontosabb színpadképei (Ciprian : *Gácsérfej, Három nővér, Athéni Timon,* Füst Milán : *Boldogtalanok)* valósággal sugározzák a művek koncentrált gondolatiságát. A felsorolt és általában Szolnok számára készített tervek és megvalósulásuk arra is jó példák, hagy miképpen kapcsolódhat össze termékenyen egy nagy hatású, nagy fantáziájú és jelentékeny gondolati, valamint képzőművészeti kultúrával rendelkező rendező (Székely Gábor) egyénisége, művészete egy korszerűen alkotó tervezőművész munkásságával, mindkettő legnagyobb hasznára. Kettejük együttműködéséből hallatlanul kikalapált, racionálisan kialakított játszási terek keletkeztek, amelyekben nincs felesleges bútor, kellék, díszlet, díszletelem, s ugyanakkor a gondosan elhelyezett fénynyalábok, foltok, a fekete és fehér részek dinamikus egymásmellettisége igen plasztikus, modernül festői is. Legjobb példa minderre a felsoroltakon túl a most már a Nemzeti Színház tervezőművészeként elkészített *Danton* halála-terv *és* az ebből megvalósult színpadképsorozat, amely minden képhez, cselekményhez, szituációhoz kiválóan idomul, átalakul, szűkül vagy bővül, tetszés szerint. Alig vettük észre, mert már évtizedek óta hirdette, csinálta, a sablonossá válás veszélyeivel nem mindig eredményesen csatázva, hogy Rajkai György (sajnos, már nincs közöttünk) legjobb Thália színházbeli színpad-képei is a térformálás, a konstruktív játéktéralakítás szép példái *(Tigris és hiéna, Erzsébetváros, Fecsegő ékszerek,* körszín-házi produkciók, ez utóbbiak átplántálva a Tháliába is). Minden bizonnyal az Illyés Gyula által átigazított *Bánk bán* itteni előadásának „mindentudó", kicsit a Taganka Hamlet-előadására is emlékeztető konstrukciója a csúcspontja szerkesztő-építő tevékenységének.

Arra is van példa, hogy valaki már eleve modern, sőt, avantgarde törekvésekkel lép színre, s később rugalmasan meghaladja az első lépéseknél alkalmazott eszközöket, sőt, stílust is. Gyarmathy Ágnes például elég következetesen bontakoztatta ki a hatvanas-hetvenes évek fordulóján Lengyelországban meg-szeretett, elsajátított s olykor kifejezetten lengyeles-szürrealista eszköztárát (vegyítve a néha barokkos burjánzó top-rongyszínházi, pop artos elemekkel), de aztán lépéseket tett egy konstruktívabb, egyszerűbb, letisztultabb színpadi világba (Krleza *Golgotája* Szegeden, ugyanitt a *La Mancha lovagja,* Witkiewicz *Anyája, a Marat-Sade;* Miskolcon a Bertha Bulcsu és Juhász István által írt darabokhoz, Kecskeméten és Békéscsabán különböző produkciókhoz készített tervek). Sajátos és a tervezőművészet történetében eléggé ritka visszakanyarodása volt „ifjú-kora" eszményeihez a torutni színháznak alkotott *Szerelmem,* Elektra-színpadkép: szürrealista sejtelmességnek és konstruktivizmusnak, jelmezeit illetve neonaturalizmusnak nagy hatású elegye (1978). Gyarmathyról még el kell mondanunk, hogy ama ritka tervezőművészek közé tartozik, aki képes az egész produkciót minden tervezőművészi vonatkozásban „társalkotni", tehát a jelmezeken és díszleteken kívül a füzeteket, plakátokat is (grafikailag) megtervezni.

A szobrászatból, a minimal art és a

concept art, valamint a színházi happeningprodukciókból ível át Pauer Gyula sok-sok kaposvári színpadiképe a nyitott színház, a dezilluzionáló tiszta vagy szent színház szférájába. E sajátos színezetű (és elméleti alapozottságú) társalkotóművészetnek legjelesebb termékei a Csiky Gergely Színháznak készített Ö*dögök, 'Troilus és Cressida* és az I*vanov* színpadterc. Az utóbbi kiválóan élt, fejlődött és bomlott fel a főhőssel, a szereplők kel, a cselekménnyel, a szituációkkal szoros kapcsolatban. Ez volt az a magyar drámai tér, amelynek úgyszólván minden része, eleme, kelléke, bútora minden pillanatban játszott és kifejezett valamit. A közel-múltban nemzeti színházi tervezőmű-

vésszé vált Pauer az *Éjjeli menedékhely* egészen új koncepciójú és gondolatiságú színpadképeivel hívta fel újból magára a figyelmet.

Díszlettervezőink többsége tehát többnyire elszakadta dekórum alkalmazásának gyakorlatától, a meghaladott impresszionizmustól, a pepecselő részletezéstől. Generációs hovatartozástól függetlenül - mint a már említett, több tekintetben magányos hegycsúcsnak tekinthető Pauer - különböző modern (olykor kifejezetten avantgarde) színházművészeti törekvésekhez is kapcsolódtak: a tervezői konstruktivizmus újabb válfajaihoz, a brechti színház szcenikai vonulataihoz (a cselekmény anatómiájának megjelenítése), az új naturalizmus tiszta vagy más irányzatokkal is vegyített törekvéseihez, a laboratóriumszínházhoz vagy éppen a wilsoni totális színház tendenciái-hoz. Ez figyelhető meg a középnemzedék egyik jeles tagjánál, jánosa Lajosnál. A pécsi Nemzeti Színház számára készített *Kispapárok-terv* és színpadkép, a váratlan haláleset miatt még a bemutató előtt abbamaradt Shakespeare (IV. *Hen*rik)-produkcióhoz alkotott színpadtér még egyszerűen modern képzőművészeti ízléséről, kiváló térformáló képességéről tanúskodik, párosulva a nála régóta megszokott eleganciával. A közelmúltban a pécsi és a szegedi színház számára több olyan drámai teret tervezett, amelyek erőteljes gondolatiságúak, jelentékeny kifejezőerővel rendelkeznek, s amolyan manézskeretet is jelentenek, egy-egy lényegében laboratóriumszínházi produkció kapcsán (Hernádi-darabok Pécsett, Julius *Caesar* Szegeden). Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a laboratóriumi színházhoz bizonyos aszkétikus eszközbeli, térformálási puritánság képzete és követelménye kapcsolódik. Jáno sa említett kompozíciói modernül Festőiek *(A tolmács* színpadképe akár egy kubista alkotáshoz is hasonlítható), eszközökben gazdagok (például bábozási elemeket is alkalmaz), s mindez korántsem eklekticizmus, hanem egy tendencia bizonyos jellegzetességeinek és eredményeinek gazdag továbbfejlesztése.

Külön helyet. érdemel itt Keserű Ilona, a freskó- és táblaképfestőként is ismert díszlet- és jelmeztervező, aki nem tartja magát par excellence szcenográfusnak, de olykor ezzel is megpróbálkozott, nagyon jelentékeny nyomot hagyva tervezőművészetünk történetében. Sajnálatos, hogy az utóbbi években már egyáltalában nem találkozhattunk terveivel; ennek az is az oka, hogy keserű csak meghatározott és általa kedvelt rendezőkkel tud együttműködni (Major Tamás, Szőke István), s az ő sorsuk, helyzetük kissé az ő helyzete, vuíllalkozókedvük függvénye. Elvi megközelítésben: csak egy bizonyos színházeszmény talajáról tud elindulni a szcenográfusi alkotómunkához. Színpadképei, jelmezei egy sajátos, olykor kubisztikus, máskor konstruktivista vagy éppen absztrakt festői látás termékei, különböző festői korszakaitól is függően. Ez persze a tervek és megvalósulásaik látványi oldala. Ugyanakkor mindig szigorúan egy végsőkig következetes drámai teret képeznek, illetve ezt szolgálják (jelmezek). Igy volt ez a kecskeméti *Heilbronni Katica, a* kaposvári E*rdő* (Osztrovszkij)-előadás esetében, vagy a Nemzeti Színház Ben jonson

(Bertalannapi vásár)-, a Huszönötödik Színház M-A-D-Á-C-H-produkciójában.

A mérnökből, filmforgatókönyv-íróból novellistából, animátorból, különböző színházi kísérletek, happeningek szervezőjéből tervezőművésszé is vált Najmányi Lászlónak voltak a legszélesebb skálájú találkozásai modern színházművészeti (s ezen belül sztenográfiai) törekvésekkel. Najmányi amolyan művészeti szkizofréniában élhetett: miközben szenvedélyesen érdeklődött a színházművészet egészen új útjai, eszközei után, s művelője is volt ezeknek, társul szegődött a hetvenes évek legtöbb friss színházi műhelyéhez, rendezőtehetségéhez (kiváltképpen Paál István, Valló Péter, illetve a szolnoki, kaposvári, pécsi és néhányszor a vígszínházi együttes bizonyultak őt is inspiráló szövetségesek-nek). Viszonylag szűk körű kísérletezés és beilleszkedés a hivatásos magyar színházművészet - kétségtelenül legmodernebb - berkeibe: íme a szkizofrénia két pólusa, s jó, hogy az évtized során a két pólus közül az utóbbi nagyon sok hasznot húzott Najmányi sok ágazatú tehetségéből. Már önmagukban a tervek, a szcenográfiai produktumok is eszközbeli gazdaságra utalnak. Najmányi képes volt egészen -mérnökileg-pontos terveket készíteni (Osztrovszkij V*iharj*ához Debrecenben), de humorát, sőt iróniáját csillogtatva happeningtervet is csinálni (az Übü *királyhoz* Pécsett). A laboratóriumszínház aszkétikus egyszerűsége és célszerűsége sugárzik *a Caligula* tervből (Pécs,' Paál István rendezése), s ha Mrozek *Tangója* mindenekelőtt a forradalmi fejlődés anatómiája, Najmányi megtervezte hozzá a ravatali és bonc-tani (talán még kivégzési) helyiségek koncentrált terét (Szolnok). Ugyancsak a szolnoki társulat számára készítette a hatalmi-emberi viszonyokat pontosan, ismét mérnöki precizitással kifejező Bulgakov-színpadképet *Álszentek összeesküvése), s* részben új eszközöket is használt (vetítés), részben mintegy összefoglalt (áttekinthető szerkezet, újszerű térbeliség és festőiség egyszerre) a Vígszín-ház *Minden jó, ha a rége* jó-produkciója esetében.

Szcenográfiánlcban kiemelkedő helyet foglalnak el a „csak" jelmezeket tervezők. A tervezőművészet két ágának ilyen mérvű kettéválása eléggé magyar jelenség, ám ebből nem kevés előny, érték is származott. Tény, hogy jelmeztervezőnőink sok elismerést szereztek még külföldön is a hazai tervezőművészetnek, s minden túlzás nélkül lehet akár magyar iskoláról is beszélni ebben a tekintetben, élén a Nemzeti Színház művésznőjével, Scháffer Judittal. Számtalan - fővárosi és vidéki színházaknak, valamint filmekhez, televíziós játékokhoz és filmekhez alkotott -- jelmeztervében jól társul a festőiség, az elegancia, a biztos ízlés, olykor a játékosság az erős gondolatisággal, kifejezőerővel. Mindezekkel összefüggésben kiválóan ismeri a régi és új anyagokat, textúrákat, eljárásokat, s képes ezekkel az adott mű, a rendezői koncepció és színészi játék sajátosságaihoz kapcsolódni. Kiemelkedően szép példái művészetének a PQ 75-ön ezüstérmet nyert, a Nemzeti Színház Maróti előadásáihoz *(A , utolsó utáni éjszaka)* készített jelmezei; ezek jól fejezték ki a mű sokfelé ágazó-bujkáló gondolatait, eksztatikus kavargásait, s egyúttal kapcsolatban voltak bizonyos szürrealista-opartos törekvésekkel is. Ugyanúgy emlékezetesek maradnak a *Csongor és Tünde*

(Nemzeti Színház) jelmezei is. Ez utóbbiak jól jelzik, hogy miképpen lehet összeötvözni a legkorszerűbb formakultúrát a népivel, a népművészet elemeivel. Sokoldalúságára és megújulási készségére jellemző, hogy jól társult akár a pécsi Nemzeti Színház, akár a Gyulai Várszínház, akár a Szegedi Szabadtéri Játékok újabb drámairói, rendezői vonulataihoz, újszerű színpadraállításaihoz.

Wieber Mariann a Televíziónál, elég gyakran a Vígszínházban (Csehovok), Vágó Nelli a Nemzeti Színházban, Pécsett és Szolnokon, Jánoskúti Márta pedig a néhány éves szolnoki tartózkodás után a Vígszínházban (és sok helyütt vendégként) az úgynevezett dinamikus jel-meztervezés (felfokozott gondolatiság és gazdag eszköztár, sokfajta alkotóelem, motívum koncentrált alkalmazása) képviselői. Mindegyikőjüknek erősen egyéni jegyei is vannak (többek között a felhasznált anyagok, textúrák tekintetében). Wieber tervei erőtől duzzadóak, expreszszív jellegűek, olykor már expresszionista előzményekre utalóak, Jánoskúti alkotásai vibrálóan szürrealisták, Vágó Nelli pedig dekoratív, elegáns és mélyen karakterizáló egyszerre. Jelmezeik többnyire sok-sok asszociációs lehetőséget nyújtanak, s ezáltal is dinamikusak. Egyes - például a szolnoki színháznak vagy a Szentendrei Teátrumnak, a Madách színházbeli *Hamlethez* készített - terveiben erre halad a festőiség, a kor-hűség, az elegancia jelentős képviselője, Mialkovszky Erzsébet, aki egyúttal igen sok film, televíziós játékfilm jelmeztervezője is. Újabb terveit tekintve (Osztrovszkij *Viharjához* Debrecenben) már szinte Gulácsy Lajos világát idézi a groteszkhez, a manézs világához is közel-álló Fekete Mária. A pécsi, majd a győri balettművészek számára tervezett jelmezeivel Gombár Judit az emberi test szépségeinek erőteljes felmutatására törekedett.

Külön fejezet illetné meg az elfogultság nélkül világhírű magyar bábművészet (ezen belül elsősorban az Állami Bábszínház) tervezőművészeit, főképpen Koós Ivánt, Bródy Verát és a nem-rég elhunyt Ország Lilit. Terveiken, kivitelezett bábjaikon, díszleteiken megfigyelhetők a kortárs magyar és külföldi képzőművészet legfontosabb jegyei; bátran kísérleteznek a legkülönfélébb bábtechnikákkal, vegyítik is ezeket a mondanivaló, a jellem, a szituáció és a különböző drámai műfajok szolgálatában. Jó társak egyúttal Gogolhoz és Vörösmartyhoz, Csaj kovszkijhoz, Sztravinszkijhez, Bartókhoz, Kodályhoz és Ligetihez, máskor Mrozekhez és Becketthez is. A hetvenes évek magyar bábművészetének nagyívű továbbfejlődése már az előző másfél évtized során megalapozódott. A beérés, a kiteljesedés - elsősorban Koós Iván esetében - az utóbbi évtized-ben történt. Hallatlanul gazdag és széles a skála a *Csongor és Tünde* archaikus-népi bájú figuráitól *a Klasszikus* szimfónia *kacagtató* borzongatásán keresztül Ligeti *Aventuresjének* kacat-bábszínházáig. Mélyen sajnálható, hogy ezt az előző évtized végén már sejtett *(Japán halászok)* kibontakozást Ország Lili - élete idő előtt megszakadt - a hetvenes évek során kevés műben válthatta valóra. Megjegyzendő, hogy Koós Iván több ízben tervezett más (ember) színházaknak is, így a Huszonötödik Színháznak, Pécsnek, Veszprémnek. Ezekben az alkotásokban többnyire a népi (népművészet) és a modern formanyelv, valamint egyes bábos eszközök egységére törekedett. Emlékezetes színpadi konstrukció volt Ország Lili „ikonosztáza" a debreceni *Fáklyalánghoz.*

Az Operaház tervezői közül a hetvenes évek elsősorban Forray Gáboréi. Műveiben a festői látásmód ötvöződik össze a konstruktív térszemlélettel, építkezéssel. Talán a szükség (Operaházunk akkori állapota, felszereltsége) is hajtotta arra, hogy tervezőművészetében nagy szerepet kapjon a diavetítés. Sokfajta új anyaggal, technikával kísérletezik fáradhatatlanul, s ez különböző Verdi- és Wagner--valamint új magyar bemutatók eseté-ben kamatozott leginkább (az utóbbiakra jó példa Szokolay *Sámsonjának,* Hidas Frigyes és Seregi László Cédrusának, Durkó Zsolt Mózesének színrevitele). Nagy része van abban, hogy egyes frissebb zenedráma-írói és rendezői törekvésekkel párosulva a magyar operajátszás korszerűbbé és európai színvonalúvá vált. Többször tervezett külföldi operaházaknak is. Makai Péter elsősorban a groteszk iránti érzékenységével tűnt ki *(Koldusopera* díszletei, jelmezei). Márk Tivadar lényegében folytatta festőiséget, korhűséget és karaktert sugárzó jelmezterveinek sorozatát.

Korszerűsödő, sok tekintetben egészen önálló ágát képezik a magyar szín-padi tervezőművészetnek a Televízió-nál s olykor egyúttal egyes színházaknak is dolgozó művészek. Közülük néhányat már korábban is megemlítettünk, úgy érezvén, hogy erőteljesebben kötődnek a par excellence színházi szcenográfiához. A televíziós művészek doyenje, Kézdi Lóránt fordított utat járt be. A hetvenes évek elején még erőteljes, jelentékeny kifejezőerejű díszleteket tervezett a Nemzeti Színháznak (Stoppard : *Rosencrantz és Guildenstern),* s aztán visszavonult a képernyő világába. Scháffer Judit jelmezeivel közösen csinált tele-víziós *Lear* király-színtere a PQ 79 magyar kiállítási anyagának egyik legszebb dokumentuma: külön értéke új eszközök, anyagok, megörökítési módok alkalmazása, valamiféle modern időtlenség megjelenítése. Wegenast Róbert néhány esetben poétikus, atmoszférát, költőiséget, korhangulatot sugárzó színpadképeket teremtett meg. Miskolcon (Sirály), de az ő fantáziája is többször irányul újabban televíziós munkákra. Tóth Bar-na viszont elsősorban televíziós tervező; ottani produkciók jelmezeihez készített vázlatai egyenesen stílusteremtő készségről tesznek tanúságot. Nagy érzéke van a groteszkhez, a szinte időtlen báj megteremtéséhez. Munkái többnyire légkört, kort, környezetet festenek, s ez a kifejezés itt nem is jó, mert figurái ugyanakkor hallatlanul plasztikusak is *(örök Don Juan,* Három *jószívű rabló).* Szekulesz Judit számára is alapműhely a Televízió. Stílusérzék, atmoszférateremtő-képesség *(Mágnás Miska)* és mindenekelőtt elegancia, nagyvonalú dekorativitás jellemző rá *(Turandot).* Színházi kirándulásai (Pécs, *Ahogy tetszik)* azt mutatják, hogy jól tud modern drámai terek számára is - valósággal - építkezni. Lévai Sándor mindenekelőtt a televíziós bábművészet tervező képviselője, külön stílust, markáns stilizáló vonulatot is reprezentálva a magyar bábművészetben. Színházakba is kirándul, s a pesti színházbeli *Lotte* szellemesen megalkotott ember nagyságú bábfigurája a monodráma „második" főszereplője. Kalmár Katalin modernül festői jelmezeivel, eredeti színpadképvázlataival, színösszeállításaival tűnik ki. Balló Gábor erősen konstruktív alkat, *Boyai-terve* az indulatoktól, gondolatoktól terhes televíziós játéktér kialakításának szép példája. A televíziós tervezőművészet tehát részben kapcsolatban van a színházművészettel (itt is tevékenykedik vagy ez utóbbi eszközeit felhasználja), részben sajátos jegyeket és egyéniségeket mutat fel. A specifikumok elemzése kritikánk egyre sürgetőbb feladata.

A legfiatalabbak, a hazai (egyéb) diplomások, előképzettségűek és a külföl-

dön végzettek gyarapodó táborát tekintve említésre méltó egy - sokáig a Fiatal Művészek Klubja tagozataként tevékenykedő - team produkciója, a pécsi Óriáscsecsemő-ősbemutatóhoz kollektíve készített színpadkép, drámai tér és jelmezek, kellékek. Ifj. Rajkai György, Benyovszky István, Orosz István és Kele Judit bebizonyították világos építkezés-re, érthető jelképiségre és tárgyiasságra való hajlandóságukat. A kaposvári Donáth Ferenc alighanem a paueri hagyományok folytatója, s ugyanott Szegő György képes egészen bonyolult drámai terek felépítésére is *(Candide).* Kállai Judit és Körösi Sándor (Leningrádban végeztek) játékosságukkal, népművészet iránti érdeklődésükkel tűnnek ki. Antal Csaba építészből lett - Svoboda kurzusán csiszolódva - modern képzőművészeti irányokat is felidéző térépítkező. A belsőépítész Rajk László olykora Volksbühne egyes mestereire emlékeztető levegőslepedős tereket alkot (Pécs, Miskolc). Szakács Györgyi nagy rugalmassággal alkalmazkodik a különféle - a régit lebontó, leromboló és újfajta módon formáló rendezői és tervezői törekvésekhez. A sort azokkal a rendezőkkel kell befejeznünk, akik a drámai tér megkomponálásához olykor, tervezőt nem is vesznek igénybe, így Csiszár Imrével (szolnoki *Macbeth),* Szőke Istvánnal (kecskeméti produkciók a hetvenes évek végén) s az Universitas vezetőjeként is ismert Katona Imrével *(Tigris és hiéna).*

A kör ezzel mintegy be is zárul, de nemcsak szónoki értelemben. Szcenográfiánk korszerűsödése kétségtelenül a hetvenes években vett erőteljesebb fordulatot, az ismertetett tényezőket mintegy összefoglaló a reteatralizálódás révén. Az eredmény még részben viszonylagos, noha eligazítóak az évtized során elért igen jelentékeny nemzetközi szereplések, sikerek is. Egy jól képzett, több generációból álló gárda érte el fénykorát, egy s más tekintetben bátortalanul, megterhelve az utánpótlás bizonytalanságaival. Úgy kell majd továbblépniük, hogy közben már jelentkeznek az új csoportok, társulások, sőt, egyes tendenciák, jelenségek megkérdőjelezik az egész fejlődés néhány tartalmi-eszközbeli összetevőjét is. Az évtized végére sokasodtak a le-bontás, az újraértelmezés és építkezés jelei. Így itt is bebizonyosodik a dialektikus gondolkodás és cselekvés, alkotás egyik alaptörvénye: megszüntetve meg-tartani és megtartva megszüntetni. Reméljük, mindkét oldal kibontakozik.

SZEREDÁS ANDRÁS

Vázlat a mai szcenográfia történetéhez

A korszerű szcenográfiai gondolkodás a múlt század végén indul meg, amikor kérdésessé válnak a színpadi illúziókeltés reneszánsz óta gyakorlott és továbbfejlesztett technikái, és végletesen kiéleződik az az ellentmondás, ami a sík felületre festett illúziós tér, a plasztikus elemek (lépcsők) és a valóságos, háromdimenziós kellékek, a térben mozgó színész között mindig is fennállt.

A festett valósággal a naturalista színház számol le radikálisan és átfogóan, aminek esztétikai okain kívül színházszervezeti oka is van: ettől kezdve válik a tervező az előadás minden részletét összehangoló rendező kiegészítőjévé-segítőjévé, bizonyos szempontból alárendeltjévé. A naturalista színház színpadán a színész végre reális térben mozog, s megvalósul a szcenikai látvány harmóniája. A díszlettervező azonban nem a dráma belső világát fejezi ki, inkább a tárgyi teljességre, a részletek túlontúl hiteles ábrázolására törekszik, ezáltal fetisizálja a tárgyakat, egybemossa a naturalizmus általános jellegzetességének is megfelelően a lényegest és a lényegtelent, s megmerevíti - a dobozszínpad egyeduralkodóvá válásával - a színpad és nézőtér közötti viszonyokat.

A huszadik század első harmada-fele a naturalista színházzal szembeni hadakozás jegyében zajlik. Az új színházi irányzatok mindegyike valamilyen módon a naturalizmus szívós maradványaival hadakozik.

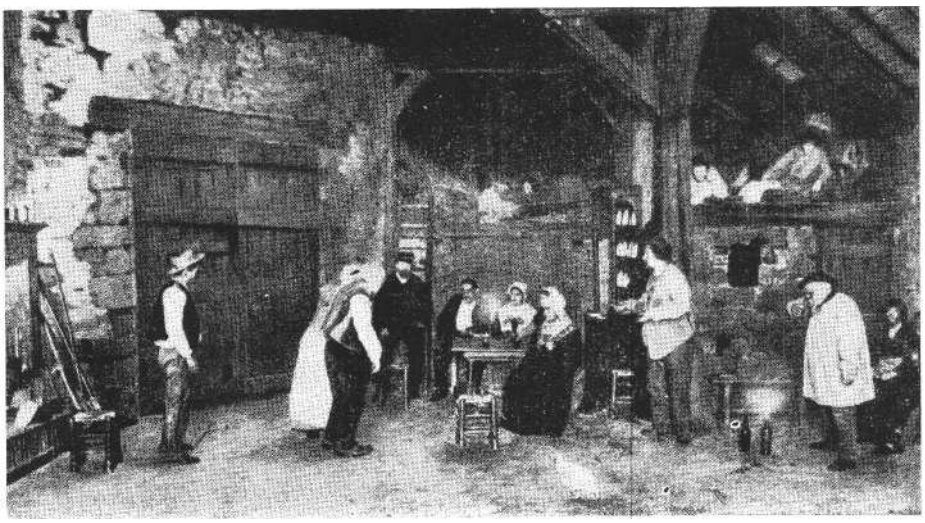
E szcenográfiai irányzatok nak két közös vonásuk van: a színpadi fikció hangsúlyozása, illetve a drámához való új viszony, azaz a dráma belső világának a vizualitás nyelvén való kifejezése.

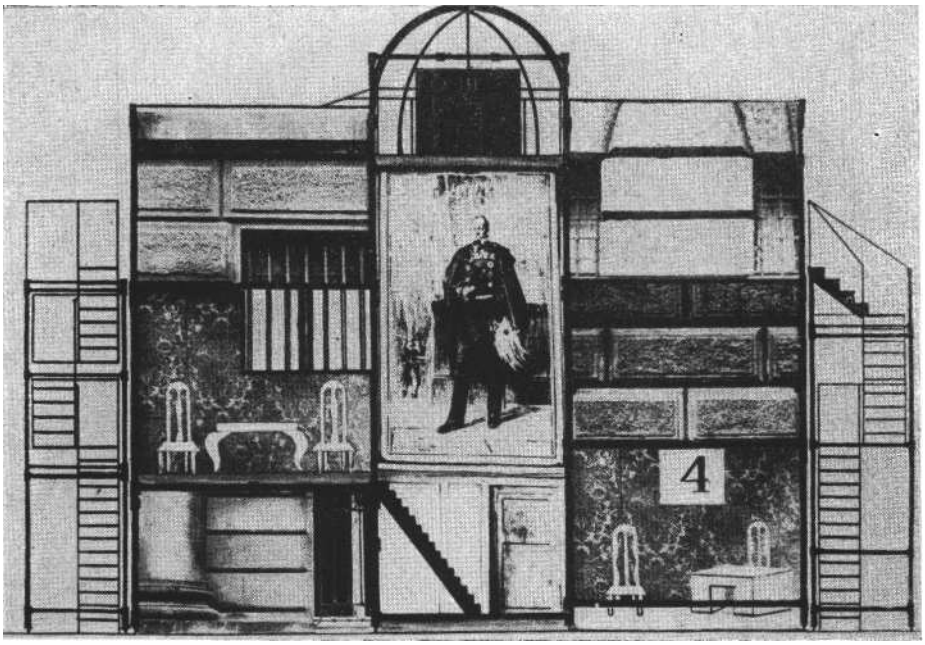
Lényegét tekintve két alapvető és ellentétes törekvés kísérhető nyomon a naturalizmusellenes színházi törekvésekben: a lélek belső rezdüléseit követő és kivetítő festőiség és a stilizáló absztrakció. Az első a szimbolizmus és a szecesszió színpadán éppen úgy uralkodó, mint az expresszionista színházban, a második az orosz és olasz futuristák, a német expresszionista és politikai színház előadásaira jellemző leginkább.

A „színpad mint álomkép" művészi programként jelenik meg Reinhardt színházában. Ez az álomkép egyre lidércesebbé, látomásosabbá válik az expresszionizmus színpadán. Különös azonban, hogy az expresszionista alkotók csapongó víziói összekapcsolódnak a formák szigorú rendjével, a tér ritmizálásával, úgyhogy a perspektivikus ábrázolás ezentúl nem a valóságos terek illúzió-ját nyújtja, hanem a drámákból kivetített szubjektív tereket fejezi ki.

A színpadi gondolkodás két megújítója a múlt század végén az angol Gordon Craig és a francia-svájci Adolphe Appia. Radikális gondolataikat legkövetkezetesebben a konstruktivisták viszik végig. Lecsupaszítják a színpadot, hogy

Ménessier díszlete a „Föld" Théatre Antoine-beli előadásához (Párizs, 1902)





Traugott Müller vázlata Toller Hopplá, élünk! című darabjához (Berlin, 1927)

minden illúziótól megszabadítsák a nézőt, és a színházat a maga nyers valóságában mutassák meg. Kiemelkedő az orosz konstruktivisták munkássága, akik valamilyen módon mind Mejerhold színházi elképzeléseihez kötődnek. Mejerhold színpadán a mozgás a kulcsszó, ennek megfelelően egyrészt a színpadot absztrakt díszletek foglalják el, funkcionális eszközök, játékmasinák, másrészt a teatralitás különböző fokozására szolgáló módszerek születnek, többek között egyfajta kollázstechnika. Emellett azonban a játékos dekorativitás éppen úgy jellemzi az orosz konstruktivistákat, mint a végletekig absztrahált térdinamika, a színházgép eszméje.

Az orosz mellett a német konstruktivizmus a legjelentősebb, amelynek esztétikai alapja a fotómontázs. A színpadi struktúra funkcionalitását általában szimbolikus tartalom kíséri, és a nyílt és közvetlen politikai agitáció szolgálatában áll. A német konstruktivizmus legtisztábban Piscator színházi törekvéseiben nyilvánul meg.

A német konstruktivista szcenográfusok és követőik munkáikban a szcenikai elemek szintézisére törekszenek. A színpadtechnikai lehetőségek, a dia-és filmvetítések, a színpadszerkezet kínálta globális látomás mind valamiféle összhatásra irányulnak.

A brechti színpad

A német expresszionizmusból és Piscatortól azonban ellenkező irányba is vezet út: a színpadi eszközök analízise, Brecht színháza felé. A racionális elemzés - amely szerint minél pontosabban határozzuk meg a szcenikai eszközök sajátos funkcióját, annál inkább érvénye-sül a színház komplex jellege - új fejezetet nyit a szcenográfia történetében.

Brecht színháza elméletileg és gyakorlatilag is hadüzenet a kulináris színház minden formájának. Egyaránt elveti - a világ kritikus és dialektikus bemutatása érdekében -- a szimbolisták óta hirdetett totális színház érzelmi diktatúráját és a stilbühnék esztéticizmusát. A brechti színpad is, akár a konstruktivistáké, annak mutatja magát, ami: színháznak. Így van ez már az E*gy fő az egy fő* című darab 1926-os darmstadti bemutatóján is, ahol az először alkalmazott „félfüggöny" mögött a néző jól láthatja, hogyan díszletezik be a jeleneteket. A brechti színpadot munkavilágítás, egyenletes, racionális *fény* tölti be, melynek a forrásai is láthatók.

Minthogy a brechti dráma az emberi közösséget vizsgálja, az emberek helyzetét és egymás közti viszonyát, a díszlettervezőnek is, akit Brecht „színpadépítőnek" nevez, ebből kell kiindulnia. Nem kész festői vagy konstrukciós látomással áll elő, hanem a színészekkel együtt „próbálja" a játékteret, hiszen végső célja a „cselekmény anatómiájának" megjelenítése. A színpadépítő feladata ily módon nem műalkotás, hanem elsősorban a szcenikai elemek megválogatása, elrendezése, „arrangement"-ja. A játéktérbe vezető utak, az akció terepének s a publikumhoz való viszonyának minél világosabb és szabatosabb meghatározása.

Formai oldalról nézve, a brechti epikus színház legszembetűnőbb vonása - már legkorábbi szcenográfusainak munkáiban is - a felületnek és térnek racionális elválasztása és kölcsönhatásuk kiaknázása. Caspar Neher ezt írja: „A képnek, azaz a felületnek kontrasztban kell állnia a térrel. A térben hátul, fent és kétoldalt sima felületeket kell elhelyezni. S itt szólhat közbe a festészet. A felület mérete, mint széles, körben futó háttér vagy meghatározott szakaszokban elhelyezett felület, fontos szerepet játszhat. Ugyanígy szerepe lehet a színeknek, sőt a szimbólumoknak, jeleknek is." Az epikus színháznak ez az optikai megfogalmazása: a kommentáló felület és cselek-vő tér szembeállítása szervesen összefügg a brechti dramaturgiával. A vizuális kommentár (gondoljunk a táblákra vetített szövegekre, a felfüggesztett, hely-színre utaló jelzésekre, George Grosz animált karikatúráira, Piscator Svejkjében vagy Caspar Neher műveire *a Mahagonnyban)* úgy jelenik meg, mint a térélmény, az egységes térfolyamatok disszonáns, elidegenítő eleme. Szerepe ugyan-az, mint az epikus cselekményben a színészi játék kritikai, elidegenítő mozzanatainak.

Ugyanakkor színházi metaforává, az előadás alapgondolatának kifejezőjévé lesz gyakran maga a színpadtechnika vagy a színpadi forma is: a forgószínpad *a Kurázsi mama* vagy *A kaukázusi kréta-kör* előadásában; a cirkuszsátor az *Arturo* Uiban.

És funkcionális szerephez jut a szcenikai látvány anyaga is. A bőrből készült ruhához a hatalom képzete tapad, a daróc, a durva zsákvászon az áldozatok, a kisemmizettek világának tartozéka.

Az epikus színház s az a hagyomány, amelyet a Brechttel együtt dolgozó „színpadépítők", Caspar Neher, Theo Otto, Kari von Appen teremtenek meg, erősen hatnak az utánuk következő nemzedékre. A modellt azonban - amely utóbb a díszlettervezés általános letisztulása idején száraznak és terméketlennek kezd bizonyulni -, az új generáció a maga társadalmi és művészi közegének megfelelően átalakítja.

Brecht közvetlen tanítványainak kezében is továbbfejlődik az epikus színház látványvilága. A számos példa közül itt csak egyet említek: Benno Besson díszlettervezőjének, Ezio Toffoluttinak munkásságát. Ha Bessonról azt mondják, ő hozta a francia szellemet az elsősorban angol orientációjú brechti színpad-ra, Taffolutti esetében könnyen kimutathatók azok a vonások, amiket hajlamosak vagyunk nemcsak a jelenkori olasz díszletművészet, de általában az olasz belsőépítészet, iparművészet jellemzőinek tekinteni. Hajlékonyság, egyszerűség, az anyagok muteri birtoklása és dinamikus kezelése. *A szecsuáni* jó *lélek* Budapestre is elhozott előadása sok

szempontból összefoglalását nyújtja az elmondottaknak.

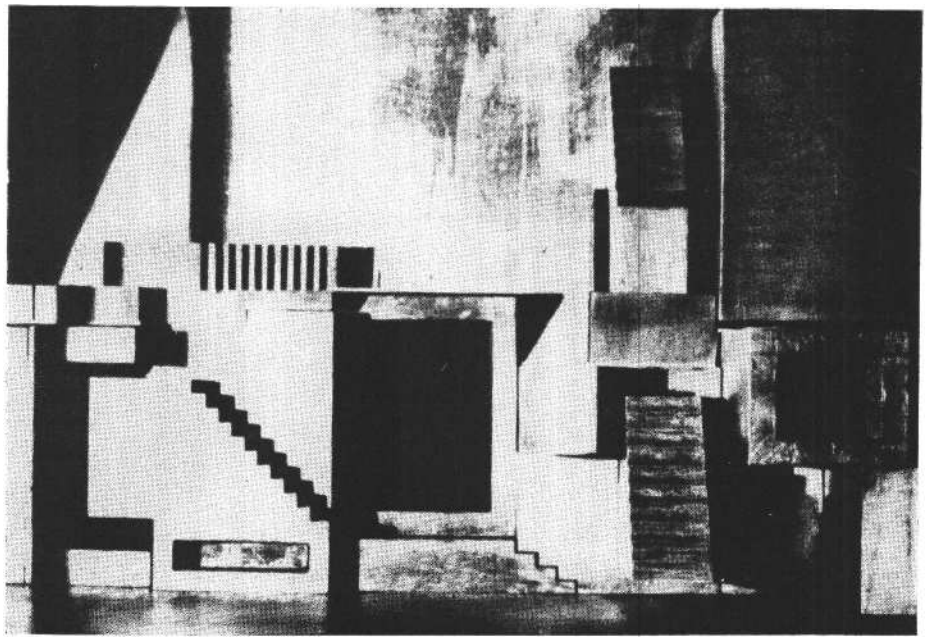
Besson és Toflolutti itt a szokványos megoldások közül kettőt kerül el: nem stilizálja kínaiasra, és nem aktualizálja maira Szecsuant. A parabola, a sokszor didaktikusnak kikiáltott parabola úgy jelenik meg előttünk, hogy mindenestül a színpad konvenciója élteti. Olyanfajta korszerű teatralitás, mely jó néhány elemét a commedia dell'arte hagyományának köszönheti.

Toffolutxi színpadán a tárgyaknak, a/ anyagnak is története van, részt vesz-nek az átváltozások folyamatában, s ez mindjárt a nyitóképből kiderül. A szín-padot papírhulladék borítja. Ez még lehetne unalmas metafora is, hiszen jó néhányszor láttuk már hasonlóan „vízió-szerű" alkalmazását a színpadot ellepő fakérgeknek, elasztikus műanyagoknak, amelyek az egyszeri képzettársításon és a színészek kifejező botladozásán túl megszűntek további jelentéseket hordozni, megmaradtak. statikus jelnek. Ezt az újság- és papírszemetet azonban itt egy ember használja, ebbe takaródzik a hideg ellen. Amikor feláll és sepregetni kezd, egyszeriben sziszifuszinak tűnik a vállalkozása, mert felfedezzük, hogy a hulladék a színpadi kartondoboz-házacskák málló vakolata. Csak itt érzékelhető a metafora.: a törmelékében, szennyében az építés és pusztulás egyensúlyzavarában küszködő világ képe ez. Nyitánya az epikus cselekményben előadott főtémának.

Hol játszódik azonban a történet?

szecsuáni jó lélek színpadképén nincs „festői vagy kommentáló felület", amely feleletet adna erre. A színpadot határoló fehér „falak" a senki földjére néznek, mintegy felkínálva ürességüket a történetnek, amely, mint minden emberi közösségről szóló történet -- kísérlet is. Toffolutti többek között azzal járul hozzá ennek elmondásához, hogy a csupasz, tágas térben a groteszkségig élezi az optikai arányokat. A Borbély tökkolop-maszkját premier planba hozza be. A Sen-Te liliputi trafikjában heringként összezsúfolódó élősdi rokonságot a ki-használatlan terület terjedelmességével állítja szembe.

A tárgyaiban, anyagában és terében eleven előadásnak fontos összetevője végül a maszkok használata is. A szereplők barna szövetből készült harisnyamaszkot viselnek, amely azonban szájukat, szemüket nem takarja el, s így mimikájuk



Svobada díszlete Shakespeare Hamletjéhez (Brüsszel, 1965)

nyomait látni hagyja. A maszk, mely a commedia dell'arte hagyományát állítja vissza a színpadra, szerencsésen házasít-ja össze a kétféle típusalkotási módszert, a színjátékét és az irodalomét. Meg-fosztja ugyan a szereplőket személyes énjüktől, de cserébe érzékletessé teszi társadalmi énjüket. A hangsúlyt a gesztusokra, az egymáshoz való viszonylatok kimunkálására helyezi.

A maszk ugyanakkor jelképes értelmű: viselni kénytelen mindenki, aki társadalomban él. Csak az istenek nem viselnek maszkot. Pirospozsgásak, jámborak és együgyűek. Nem a hatalom konkrét vagy elvont székhelyeiről érkeznek a földre, hanem (a zsinórpadláson leeresztett hintákon) az ideák világából. A földön tájékozatlanul és ügyefogyottan viselkednek.

A „társadalmi igazság", a. „tanítás" Tolholutti-Besson színpadán a mese képszerű nyelvén szólal meg.

Mi történik azonban akkor, ha történeti drámát kell a színpadra állítani, olyan. drámai művet, ahol a történelmi összefüggésnek lényeges szerepe van? A. brechti színpadi forma továbbfejlesztőinek a francia Alliótól kezdve, a pop-artos Minksen át az olasz Damianiig, gyakran szembe kell nézniük ezzel a kérdéssel. A legmeggyőzőbb választ talán a milánói Piccolo Teatro előadásai adják. erre a hatvanas években. Giorgio Strehler, a rendező és a vele szorosan együttműködő díszlettervezőn : Ezio lrigerio és Luciano Damiani is a Brecht-iskolán nőttek föl. Nevükhöz fűződik. egyebek között a *Koldusopera, a Galilei* felfedezésszámba menő felújítása, az aktualitás és történetiség finom és ritka harmóniáinak megteremtése. Strehler elméletileg is összesíti elképzeléseit.

Rendezői jegyzeteiben a drámai mű vek megközelítését a kínai hármas skatulyához hasonlítja. Olyan hármas skatulya ez, melyek közül a nagyobbik mindig magába foglalja a kisebbiket. Az első a mindennapi tények és dolgok tárháza. Az emberi adottságoké és tetteké. A másodikban mindezek tágabb összefüggésben jelennek meg, a történelmi és társadalmi viszonyok szövetébe ágyazva, míg végül a harmadikban az emberi sors általános szférájába kerülnek, születés és halál, célkitűzések és vereségek, ember és világmindenség dolgai közé.

A rendezőre, díszlettervezőre leselkedő leggyakoribb veszély, hogy e hármasságból kiragad egyet és abszolutizál. Strehler példái: Visconti, Svoboda, Pitoeff. Az egyik esetben: a mikrorajz túlburjánzása, a részletekkel való pepecselés; a másikban, ott, ahol a dolgok politikai, társadalmi, történelmi jelentése önállósul : vértelen, illusztratív emblematikusság. S végül üres absztrakció (fekete körfüggöny amikor a metafizika válik egyeduralkodóvá.

Az eszményi előadásnak viszont ezt a művekben rejlő hármas egységet kell helyreállítaniá. Ilyesfajta kísérlet Damiani és Strehler 1973-as *Csereszynyéskertje* amelynek szcenikai kidolgozása mintha a fent leírt harmadik szférából indulna ki. A térhatároló felületek légies architek-túrává állnak össze a színpadon, melyet a fény változásai fátyolos-poétikus atmoszférával töltenek be. A bútorok, kellékek kiválogatása és elhelyezése is túlmutat azon, hogy pusztán a tér funkcionális megszervezését szolgálja. Vonataikkal és tónusaikkal ezek a tárgyak szinte beleolvadnak a háttérbe, s ezzel optikai realitásuk, utalásuk egy meg-határozott korra (csakúgy, mint a fehér különböző árnyalataiban megfogalmazott jelmezek, Ranyevszkaja Monet-képet idéző napernyős alakja) bizonytalan-

Richard Peduzzi díszlete Marivaux A disputa című darabjához (Villeurbanne. 1973)

ná, elmosódottá válik. Damiani tervezői művészetének valódi tartalma azonban az, hogy ebben a meghatározatlan közegben fokozatosan és plasztikusan tárja fel a színpadi elemek realitását, történetét és szimbolikus jelentését. Így elevenedik meg az elmúlt *idő valósága,* ami-kor a gyerekszoba rejtelmes szekrényének felpattanó ajtaja mögül színpadra ömlik szorongató emlékeket őrző tartalma: az összezsúfolt játékok, szalagok, dobozok, a gyerekkocsi. Így válik *szimbolikussá az* a mozzanat, amikor (a hátsó padozat egyszerű megemelésével) a gyerekszoba fehér szőnyegéből, ugyanabból a védettséget sugalmazó anyagból megteremtődik a második felvonás kirándulásának színhelye: egyszerre utalva a csehovi „fehér kertre" s olasz tengerpartok homokdűnéire.

Damiani plasztikus színpadán az időnek hármas arculata bontakozik ki. A reális időé, amelyben egy szerelmi csalódásokkal, disszonáns mulatozással s birtokárverezéssel tarkított tragikus-komikus történet játszódik le. A történelmi időé, amelyet generációk, biztonság-és realitásérzékük dolgában ellentétes társadalmi osztályok összeütközése sző át. S az Időé, amely szakadatlanul hozza létre a teremtés és pusztulás pillanatait.

A színpad és a nézőtér felett lebegő áttetsző fehér „kupola" - a Cseresznyéskert képe - váratlan, faleveleket pergető-zizegtető hullámzásaival mintha erre az áramlásra figyelmeztetne.

A realista-naturalista színpad újjáéledése

Damiani-Strehler színpadi látványvilágában a szcenikai fogalmazás tömörsége, kifinomultsága és hajlékony jelentésváltozásai már-már a zeneiség határát súrolják. A színháznak azonban - úgy látszik - időről időre vissza kell térnie a földre, s hogy erejét megújítsa, meg kell mártóznia a valódi anyagok köze-gében, fel kell töltenie magát a világ közvetlen képeivel.

A háborút követő évek pszichológiai vagy kritikai realista drámájának megjelenése nem hozott jelentős változást a díszlettervezés területén. Kelet-Európa színházaiba visszatér és egy időre makacsul tartja magát még a fotografikus valósághűség, ezt azonban (olyan tervezők munkáiban, mint a francia Wakhevitch vagy az amerikai Mielziener) felváltja a realizmusnak oldottabb, stilizált változata.

A hatvanas években a szubkultúra betörése tűzi újra napirendre a naturalizmust. Az amerikai underground színházakban nyers és közvetlen formában jelenik meg a zárt közösségek világa (mint például Jack Gelber kábítószeresekről szóló darabjában, *a Kapcsolatban),* de ez a miliőfestés már túlmutat a stíluson, s kilépni készül a színház kereteiből is: a színészek többé nem szerepet, hanem saját életüket „játsszák".

A színpadi naturalizmus mint újra felfedezett (de egyben új jelentéssel felruházott) kifejezési eszköz a nyugatberlini színházi közösség, a Schaubühne am Hallenschen Ufer előadásain bukkan fel a hetvenes években. Ez a színház persze semmilyen szempontból nem skatulyázható be, bár kétségtelen, hogy munkáikban következetes program mutatható ki: a polgárság szellemi-kulturális és politikai hagyományainak vizsgálata. Ebbe a programba illeszkednek bele azok az előadások, amelyek vala-miképpen a naturalizmus jegyeit viselik magukon. (Labiche: *Persely,* Fleisser: *Tisztítótűz Ingotstadtban* Gorkij: *Nyara-lók.)*

Durva, töredezett deszkapalánk *az Ingolstadtban,* több száz valódi nyírfa a *Nyaralók* színpadán: mindez megdöbbentő hatást kelt a bemutató idején, és epigonokat ösztökél munkára. Kari Ernst Hermann, a díszlettervező nem 11 meg a valósághű keretek bemutatásánél: *az Ingolstadtban* homokkal szórja be a színpadi deszkákat, *a Nyaralók* szereplői agyagos földgöröngyökön lépked-nek. A tárgyak (a halomba gyűlt szenynyes, a régi szamovár, a nyírfaágak közt kifeszített függőágy) felfokozott érzékletességgel jelennek meg ebben a környezetben. Valósághűségük: szuper-naturalizmus. Azért érezhetjük ezt így, mert Hermann izoláltan mutatja be őket, üres tereket, aurát teremt köréjük. Mintha macskakörmök közt, idézetként jelenne meg a harmónium a *Nyaralók*ban, a palánkok közé foglalt gyóntató-szék *az* Ingolstadtban. A tárgyak, kellékek, anyagok mégis összefüggő egészet alkotnak. Am ez az összefüggés ahhoz hasonlít, ami a tárgyi néprajz kifénye-sített emlékei között jön létre - a skanzenekben. A hiteles tárgyi világot mintha a „kritikus" emlékezet rendezné el s világítaná meg, s ettől szükségképpen a naturalista színpad hagyományos lineáris-statikus időszemlélete is fel-borul. Hogy történik ez? *A Nyaralók* szereplői - akárcsak maguk a kellékek -- az első pillanattól kezdve színen van-nak: folyamatos színpadi életükből panorámikus tabló keletkezik, amelynek egymást értelmező, átfedő és dinamikus részletei a párbeszédes jelenetek, a hang-súlyos gesztusok és némajátékok.

A színpadi életszerűségnek itt nem az a célja, hogy a valóság illúzióját keltse -- a polgári illúziók továbbélő valóságosságát, kritikáját mélyíti el. A díszlettervező ehhez úgy járul hozzá, hogy „talált tárgyakból" szerkesztett színpadi világa egyszerre ismerős és idegen, egyszerre kelt nosztalgiát és idegenkedést.

Kari Ernst Hermann mintha még a szecessziós színház, a traumbühnék említett egységes látványélményét is fel akarná használni erre a célra. Színpad és nézőtér már a *Homburg hercegében is* egybefűződik. A fekete bársony körfüggöny, amely lefut a színpadról és körülöleli a nézőteret: a közönséget is bevonja a herceg képtelen álmába és könyörtelen ébredésébe. Ugyanez a funkciója *az* Ingolstadtban *a* nézőtér fölé terjeszkedő tetszetős fehér mennyezetnek, amelyen aztán a fény változásai barátságtalan szürke foltokat rajzolnak ki.

Hermann más munkái (különösen a

Schaubühne másik, kitűnő rendezőjével, K. M. Grüberrel való együttműködése) arra is rávilágítanak, milyen közel jár ez a "neonaturalizmus" a szürrealista festők világához. Ez a „kapcsolás" szinte vele egy időben a francia színpadon is létrejön. Patrice Chéreau díszlettervezőjénél, Richard Peduzzinál egy anyagszerűségével hangsúlyozott tárgyi világ és egy szürreálisan „rendezett" világ néz farkasszemet egymással.

Peduzzi magasba nyúló architekttúrái - melyek széttöredeznek, összeállnak, kiszámíthatatlanul gördülnek a tér minden irányába -, Gordon Craig vázlatban maradt Screenjeire emlékeztetnek. A színésztől függetlenül is működő színházra. S valóban, ezek a csupasz vagy monoton falfelületek, az időtlenségit árasztó ablakok, kísérteties fény-árnyékok már önmagukban eleget vallanak a külvilágról. Dinamikájuk, ez a furcsa „színjáték" a hatást már-már a vizuális hallucinációig fokozza. Mindez azonban csak előképe a „matúrában" lejátszódó történetnek.

A Disputában (a Marivaux egyfelvonásosa alapján készült előadásban) tematikusan is adott a megkettőződés, a tükörképmotívum. Főszereplői (a világtól elzárva fölnevelt két lány s két ifjú) kettős kelepcébe kerülnek: kísérletező kedvű nagyurak játékszerei az emberi természetről folyó disputában, és kiszolgáltatottjai saját ismeretlen ösztöneiknek. Peduzzi színpada igen érzékletesen eleveníti meg ezt a kettes manipulációt. A nyitókép szinte idilli. A színpad hátterében élő bozót illatozik, melynek térbeli kiterjedését és elevenségét a fények (a háttérfüggönyön megjelenő nap és hold fényei) s a hangok (a hallható fauna) is fokozzák. A színpad két oldalán elhelyezett épületek időtlen, mégis meg-hitt nyugalmat árasztanak. Ezt a klaszszikusan megformált teret azonban a „járó" falak szövevényes labirintussá változtatják: hercegi leskelődések és szerelmi cselvetések, menekülés és bujkálás váltakozó terepévé. A díszletmozgások finálójában újra kitárulkozó bozót végül maga is áttörhetetlennek látszik már: ellenségesen zárja el a menekülők útját.

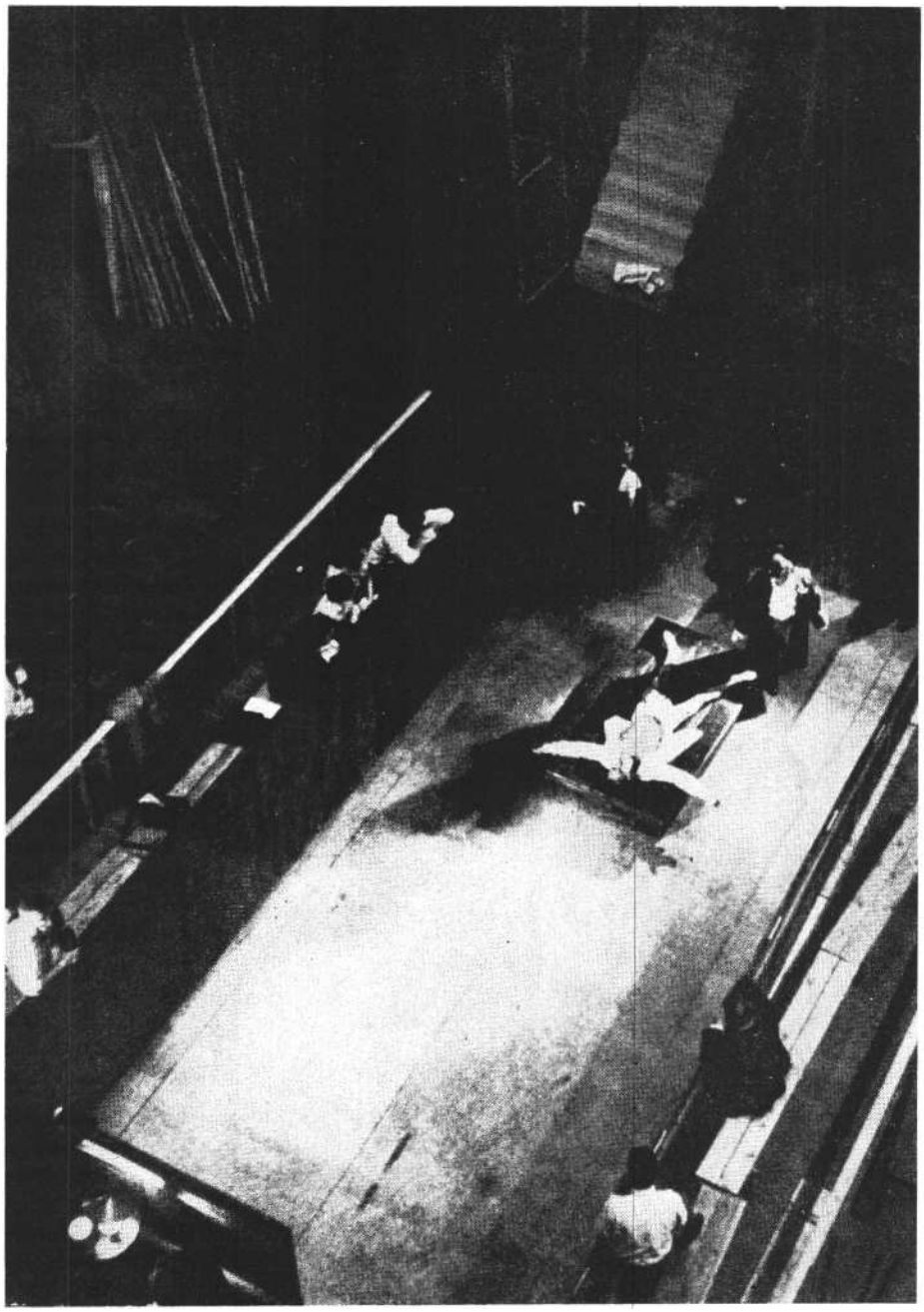
Ám ugyanígy foglya marad a színpadnak a színjátékot rendező hercegi környezet is. A deszkapallók, amiken az előadás kezdetén a zenekari árok fölött -- a színpad világába lépnek, eltűnnek. A fikcióból sincs visszatérés, a manipuláló maga is manipulálttá válik.

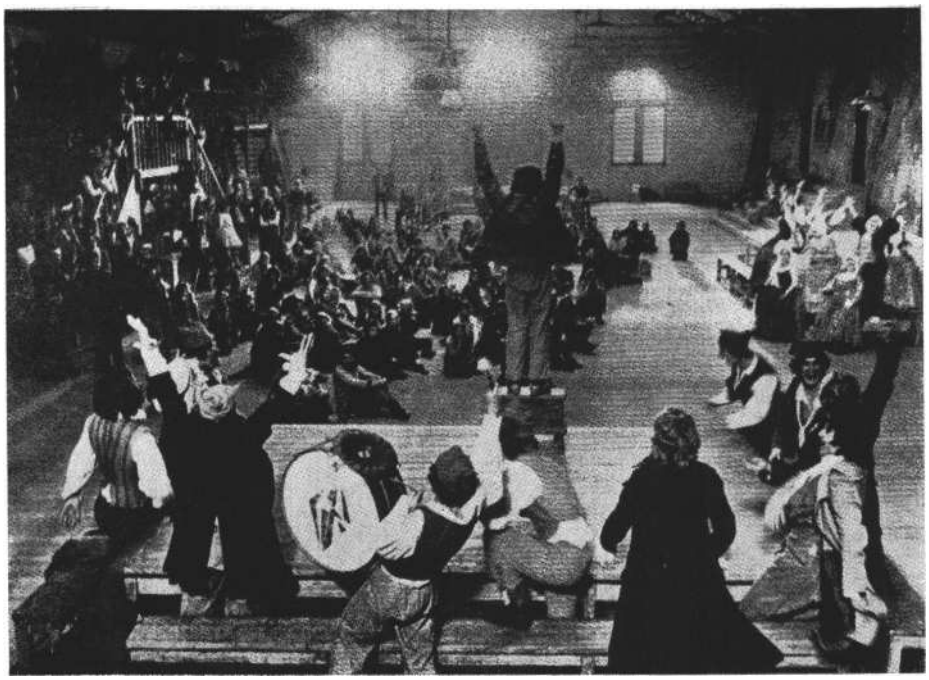
A szcenográfia mint kommunikációszervezés

A huszadik századi díszlettervezés eddig vázolt fejlődése úgy is felfogható, mint a reneszánsz vagy barokk korból örökölt színpadforma reformációja. A reformok azonban mint előbb is láttuk lényegében érintetlenül hagyták magát a „dobozszínházaz", színpad és nézőtér elhatárolásának, frontális szembeállításának tényét. A múlt század végétől kezdve azonban újra és újra tanúi lehetünk olyan kísérleteknek, amelyek magát a színházi architektúrát, színpad és nézőtér viszonyát alakítják át.

Lugné-Poe, a Théâtre de l'Oeuvre igazgatója 1898-ban, angliai tapasztalatain fellelkesedve, az Erzsébet-kori színpadformát alkalmazza a Cirque d'Étébeli Szeg*et segge/* előadásában. A „szín-ház kommersz és exhibicionista formái" ellen hadakozó Copeau, 1913-ban a Vieux Colombier átalakításakor, a vásári színpad eszméjét, a „csupasz emelvényt" adaptálja színházában. És Reinhardt nyomán az arénaszínház iránti nosztalgia is tes-

Jerzy Gurawski terve Calderón-Slowacki Az állhatatos herceg című darabjához





Az „1793" a Napszínház kollektív alkotása. R. Moscoso díszletterve alapján (Vincennes, 1972)

tet ölt, amikor Hofmannstahl *Oidipuszát* rendezi meg a Schumann-cirkuszban.

A közönség minél szélesebb rétegeihez szólni kívánó német rendező útja aztán a templomhajóvá átalakított Olympia Halltól (ahol viszolyogtató, de hatásos táncjátékát, a *Miracle-t* rendezi meg) elvezet végül a valóságos templomhoz is, *a Jedermann,* majd *a Nagy Világszínház* salzburgi bemutatóján.

Ma, amikor az efféle nagy tömegekhez szóló színházi események jobbára a turistaprogramok és a látványos nyári szórakoztatás célját szolgálják, nem feledkezhetünk meg arról, hogy valamikor társadalmi és színházi forradalmak kísérőjelenségei voltak. Ezt mutatja az a kuriózum-számba menő, százötvenezer résztvevőt megmozgató színházi demonstráció, amely 1920. november 7-én Petrográdban zajlik le, amikor is népünnepély-szerűen, rituálisan játsszák el a Téli Palota ostromát, Anyenkov „díszleteivel" és Jevrejnov rendezésében. Anyenkovnak a középkori misztériumok ra utaló színpada kivételes, de nem elszigetelt kísérlet ekkor. Beleilleszkedik az - a hagyományos színház falait lerombolni kívánó - általános törekvések sorába. Ej-zenstejn gyárüzemben rendezi meg a *Gázmaszkot,* Mejerhold a közterek teatralizálásán gondolkodik, Ohlopkov harmincas évekbeli előadásain újra és újra a közönség és színpad közvetlen kapcsolatát igyekszik megformálni.

A korszak zaklatottsága és színházi útkeresése hozza létre a népszínház talán eddigi legátgondoltabb s legidőállóbb megvalósítását is a második világ-háború után: az avignoni kísérletet. A programban, amelynek gyakorlati kivitelezése Jean Vilar és a tervező, Léon Gischia nevéhez fűződik, Copeau puritán színháza és az expresszionista színpad elvei térnek vissza. Félre a dekorációval, színházi masinériával, a dobozszínpad kereteivel.

Az avignoni pápák palotájának udvarán a kőfalakhoz illesztett színpad egyetlen geometrikus csupaszságú emel-vényből áll, amelyhez elöl kétoldalt enyhe lejtésű deszkapallók csatlakoznak. Gischia szavaival: „ring" ez, mely az éj-szakából merül föl, mögötte árnyékban vannak a falak, de jelenlétüket mégis érezni. A jeltelen háttérből kiugró *puritán színpadon* megnő a színpadi kellékek, a jelmezek, a színek szerepe. Ez azonban nem a részletgazdagság felé irányítja a tervezők figyelmét (a színpad mérete s a látótávolság miatt ez hiábavaló is lenne), hanem a motívumok intenzív cl-mélyítése és egybehangolása felé.

A világításra is hasonló nagy szerep hárul. Nemcsak az optikai kiemelések, hangsúlyok, az előadás hangulatának megteremtésében, hanem az időben összekapcsolódó cselekmény helyszíneinek elhatárolásában, a téralkotásban is. Egyetlen fénynyaláb jelzi például II. Richárd börtönét; a színpadra vetődő fényfoltok Don Juan erdejét. A TNP legnagyobb sikerei tömegeket felforrósító, lelkesítő ünnepek, valóságos szertartások. A népszínház programja mégsem marad tartás. Azok a színházak, amelyek később a közönség és színpad újfajta viszonyának kialakítását vállalják magukra, a kisebb közösségekből indulnak ki, vagy mint Grotowskiék, eleve vállalják az elit szerepét.

A lengyel Grotowski Laboratóriumszínházát, az olasz Barba vagy a francia Mnouchkine színházi műhelyét szcenográfiailag közös vagy legalábbis hasonló szándék hatja át: ceremoniális, rituális teret szervezni, amelyben fokozott hangsúlyt kap a színész fizikai, testi jelenléte, s ez a nézővel való lineáris-statikus viszonyt is mozgékony, változó struktúrává alakítja.

Grotowski szegény színházáhól eltüntet minden mesterséges apparátust, dekorációt, lemond a hang- és fényeffektusokról. „Ami valóban nélkülözhetetlen - mondja -, az egy üres terem, ahol előadásról előadásra másként helyezzük el a nézőket és a színészeket". Az előadás: profán-laikus szertartás, melynek középpontjában a sámán, a színész-szent áll, aki a gúny és apoteózis kettős fényében, fizikai és pszichikai énjét lemeztelenítve keríti hatalmába a nézőket, megtámadja világszemléletük megnyugtató sztereotípiáit, s ezzel katartikus hatást vált ki bennük.

Ebből következik, hogy a színházi tér megszervezőjére fontos szerep vár az előadásban. Nemcsak színész és nézők pszichofizikai kapcsolatát határozza meg, hanem ezzel egyszersmind a „beavatásnak" , a profán áldozatban való részvételnek a tartalmát is. Jerzy Gurawski, az építészből lett szcenográfus a Kordianban ugyanazon térben - vaságyakon és székeken - helyezi el a szereplőket és a nézőket. Egy tébolyda farai közt: a mártírsorsot vállaló romantikus hősiesség kritikájának és felmagasztalásának színterén.

Fordított helyzet áll elő *Az állhatatos hercegben,* ahol a nézőket elválasztja a színészektől. Paravánok mögül, a magasból torzító perspektívából figyelik az elő-adást, s ily módon, mint Grotowski írja: „hasonlóvá lesznek egy corrida publikumához, vagy operációt figyelő orvostanhallgatók hoz, vagy voyeurökhöz, akik indiszkréciójukkal bűnös aktussá, morális vétséggé változtatják az akciót".

Az Akropoliszban ismét változik a helyzet: a játéktér benyúlik a nézők sorai közé, de a színészek nem vesznek tudomást róluk. A koncentrációs tábor, az emberirtás játékszabályai karnyújtásnyira folynak le a közönség szeme előtt, úgy, hogy nincs üzenetváltás köztük, nincs lehetőségük a beavatkozásra.

Bár Grotowski minden előadása a rituális közösség kérdését veti fel, nem provokálja a néző részvételét, nem kifelé hat, hanem befelé. Az amerikai Living Theatre fejlődésében viszont éppen az aktív, provokatív mozzanatok öltenek egyre nyersebb, direktebb formát. Julian Beck (aki festőből lett a színházi

kommuna egyik szellemi és gyakorlati vezetője) szcenikájában szinte bejárja a díszlettervezés európai fejlődésének főbb állomásait: a tisztán naturalista díszlettől *(Kapcsolat)* a konstruktivista fémállványzaton át *(Brig, Frankenstein)* a csupasz színpadig *(Paradise now) ;* és hasonló fejlődés figyelhető meg a jelmezeket illetően is: a valósághű, a darab miliőjének megfelelő ruházattól, az uniformizáló farmernadrágon át a csaknem teljes mezítelenségig.

A Brigben, az amerikai tengerészgyalogság fogdájának csaknem pontos másolata áll a színpadon, melyet a nézőtértől drótháló választ el. Nem naturalista életkép jelenik meg azonban az előadásban, hanem a brutalitásnak, az emberidomításnak olyan rendszere, amely már-már szimbolikussá változtatja a helyszínt, és naturális precizitásával felzaklatja a nézőt. Ez a „brig, azaz cella sokszorozódik meg *a Frankenstein* három szintből és tizenöt fülkéből álló fémvázszerkezetében. A konstrukció, amely Traugott Müller már említett szimultán színpadát idézi -- ahhoz hasonlóan egyesíti a funkcionális és szimbolikus vonásokat. A színpadi építmény; világszerkezet. De az emberi arc kontúrjai, amiket a fémvázon kigyulladó villanylámpák rajzolnak ki, az ember pszichológiai-antropológiai szerkezetére is utalnak. Az egymástól elválasztott s mégis összefüggő „dobozokban.: a szereplők pantomimmal kísért játéka egyszerre jeleníti meg az atomizált világ gépezetét, az emberiség mítoszait és újkori utópiáját.

A Frankenstein montázsszerei szerkesztése ellenére lényegében frontális színház, csak néhány jelenete lépi át a színpad és nézőtér határmezsgyéjét. Az együttes utolsó produkciójában, a *Paradise now*ban viszont már teljesen felbomlik a szcenikai forma. Nézőtér és színpad között állandó cirkuláció jön létre, amelynek végső fejleménye, hogy a szereplők s a közönség birtokukba veszik a város "színpadát az utcát.

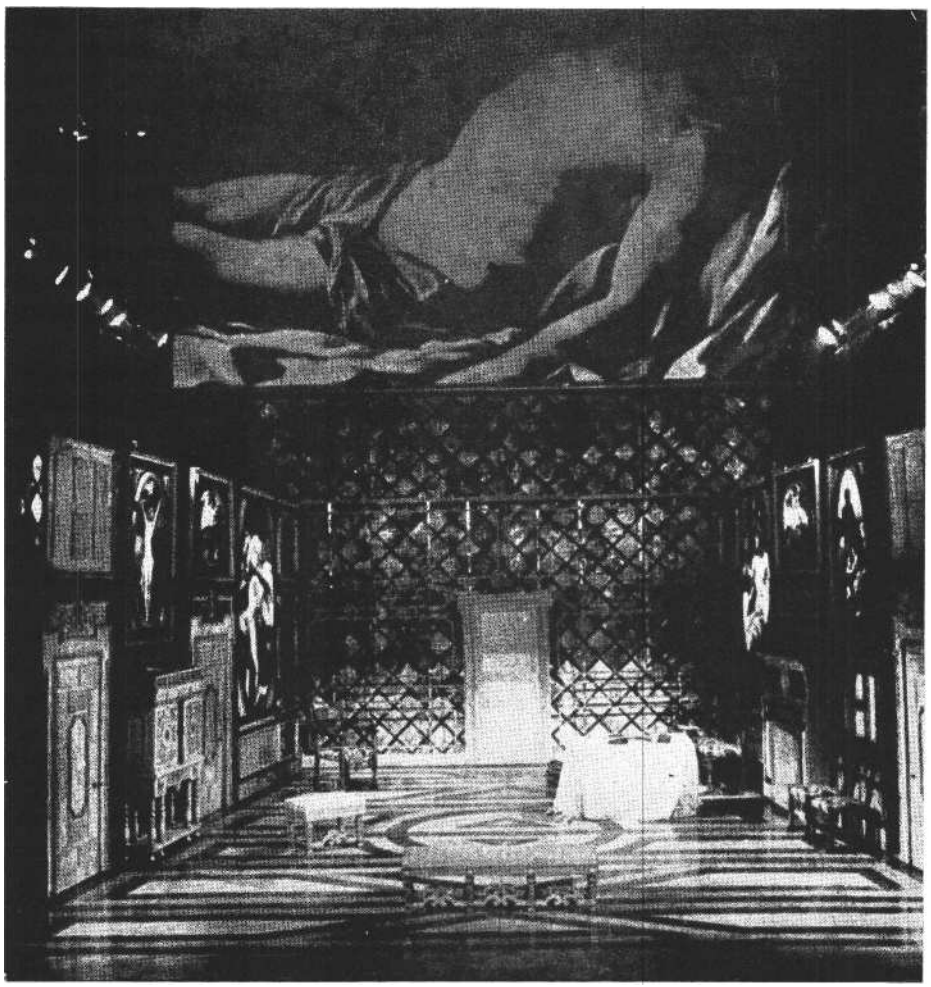
A Paradise non' előadása alapján pontosan lemérhető az a különbség, ami a Grotowski-típusú színházat Julian Beckétől elválasztja. Míg Grotowski a rí-tus létrehozatalában a közönséget is szcenikai elemként kezeli, és előadásról elő-adásra más funkciót ró rá, a Living a szcenikai organizációt szinte kizárólag abban az újszerű és szimbolikus testi nyelvben teremti meg, amelyen az önvallomásait fogalmazza meg. A *Paradise non'* sem egyéb, mint a színházi kommuna saját anarchisztikus-utopikus életformájának publikációja. Rítusokat, víziókat és akciókat egyesít, amelyekben sajátosan és sokszor spekulatív úton keverednek a kabbalisztikából, tantrikus jógából, keleti misztikából kölcsönzött szimbólumok a pantomim közhelyeivel. A közönség beavatásának formája absztrakt vagy kidolgozatlan marad. A Living hatása mégsem lebecsülbető. A hatvanas évek kísérletező szín-házai, underground és amatőregyüttesek, még sokáig az általuk megteremtett szcenikai-testi eszperantó nyelvjárásait beszélik. Hozzájárulnak ahhoz az általános törekvéshez, amely minden alkalommal sajátos és változó kapcsolatot dolgoz ki a közönség és a drámai cselekmény között.

Ezt látjuk Victor Garcia nevezetes Balkon-előadásában., ahol egy hagyományos színház „kibelezett földszinti nézőterére neokonstruktivista „díszlet' épül be, s ahol a játéktér: a magasba csavarodó sodronyháló és e spirál belsejében liftszerűén mozgó plató „nézetek bő választékát kínálja, S ezt látjuk Ronconi *Orlando fnriorrijában* is, ahol már semmiféle kötött térszervezésnek nincs nyoma, a (csarnokokban, filmgyári műtermekben bemutatott) cselekmény a néző-közönség sorai közt szorít helyet magának. Kerekeken gördülő platók szállítják a színészeket és barokk leleményről tanúskodó kreatúrákat egyik helyről a másikra.

Mnouchkine *Napszínházát* talán az emeli ki ebből az áramlatból, hogy itt a „stílus következetes programmal párosul. 1y Napszínház előadásai szorosan kapcsolódnak gaz alkotóműhely, a vincennes-i Cartoucherie hármas csarnokának teatralizálüsához.

Az 1789-ben - a polgárság által elárult forradalom történetében -• például (az ács--mesterség régi módszereinek és szerszá-

René Alba díszlete Moliére Tartuffe-jéhez (Villeurbanne, 1962) (Tahin Gyula felvételei)



mainak felújításával) a vásári színjátszás deszkapódiumát adaptálják a meg--levő épülethez. Öt emelvényt helyez-nek el a csarnokban, amiket hídpallók kötnek össze, s ahol több jelenet fut egyidejűleg. A közönség az emelvények közötti térben helyezkedik el (részben az e célra épített tribünön), de tetszése szerint mozoghat és válogathat a látni-és hallanivalók között. Helyzete mint-egy rekonstrukciója a szabadtéren őgyelgő, vásári mutatványosokat bámuló publikuménak .

Az 1793-ban a szcenográfus Moscoso már megszabadul a színházi nosztalgiától, s egy valóságos történelmi hely-színt, forradalmi vitaklubot rekonstruál a színházi előadás céljára. Ez a klub galériájával, asztalaival pontosan úgy fest, mint a korabeli metszeteken. A történelmi eseményekkel együtt a történelmi helyszínt is felújítja, de úgy, hogy eközben az előadás az adott helyet és helyzetet is hangsúlyozza.

A következő lépés egy reális, mai tér-szemléletet tükröző, szabadon alakít-ható és több rendeltetésű „színház" ki-alakítása. Erre kerül sor az új produkció, az *Aranykor* előkészítése idején. A nézőket és szereplőket egyesítő tér itt négy enyhe lejtésű „játékkráterből" s az ezeket kereszt alakban összekötő gerincből áll. A padlót egységes vörösesbarna szőnyeg borítja. Felületének egyhangúságát a mennyezet fémtükrei és a lámpák cirkuszvilágot idéző girlandjai ellensúlyozzák. Az egyszerre négy helyen folyó játék az emberek mindennapi térélményéhez kapcsolható. Az információk áradatában az összefüggések, az oksági lánc meg-megszakad; frusztrálódik a néző, de Mnouchkine szándéka szerint ez szorosan hozzátartozik az elő-adáshoz: amit naponta el kell szenvednünk, azt a színházban kiváltságos helyzetben élhetjük át.

A Cartoucherie színházában a térszer-vezés fejlődésének figyelemreméltó ál-lomásához érkezünk el. Az a hármas tér, amely a színpadi látványt mindig is meg-határozza: a színház építészetileg megha-tározott tere, a dráma képzeletbeli tere és a néző apercepciós tere itt már nem választható el egymástól: egybetolódik, egységes egészet alkot.

BUDAI KATALIN

„Én a komédiát lejátsztam, Mulattattam, de nem mulattam"

Jellemző, de keserű ez a mottó - a londoni szín bábjátékosának szavai. Keserű, pedig örvendetes eseményt beharangozó meghívón s rekordidő alatt kinyomatott gyönyörű kivitelű könyvnyi katalógus címlapján díszeleg. A keserűség a színész-pályának szól, az illékonyságnak, a rögzíthetetlenségnek, a legvédtelenebb mű-vészemberek pőreségének. Az öröm pedig annak : kibővítve, felújítva ismét vár-ja a látogatókat Bajor Gizi egykori házában a Színészmúzeum.

Kezdetben, 195z-ben csak a földszint adhatott helyet Bajor Gizi, Jászai Mari és Márkus Emília fényképeinek, plakátjai-nak, tárgyainak. Később, 1974-ben újabb lakrészek felszabadultával többek közt Somlay Artúr, Odry Árpád, Rózsahegyi Kálmán, Törzs Jenő, Tőkés Anna, Ti-már József, a Gombaszögi nővérek kaptak tárlókat.

Most pedig - május huszonharmadikán Gobbi Hilda szenvedélyes munkájának eredményeképp teljes pompájában látható lett a parkkal körülvett budai villa teremnyi szobáival, fehér teraszaival. De nemcsak az idilli, óvó környezet vált szebbé, gazdagodott az anyag is. Például a nagy rendezőegyéniségek, díszlettervezők, színházi szervezők emlékeivel Paulay Edétől Marton Endréig, Spannraft Ágostontól Nagyajtay Terézig; a ti-zenkilencedik században indult színészek dokumentumaival; külön szobácskákkal a kabaré, az OMIKE-művészakció, a Thália Társaság s más avantgarde csoportok működésének.

A legmegrázóbb a már nem történelem, nem hagyományőrzés okából berendezett terem. Kortársaink arcát látjuk, még bennünk él a tőlük kapott élmény, még alig szakadt meg a szó; hiányuk friss seb. Mindenki ismeri a neveket s a végleges tényt, mégis furcsa látni, hogy Várkonyi Zoltán a zakójával meg a reneszánsz székével, Latinovits Zoltán a bőr oldaltáskájával van itt. Somogyvári Rudolf, Békés Rita, Bulla Elma, Makláry János már a képekről, mozdulatba merülve néznek ránk, s hányan még! Bár a hely mindenütt szűkös, ez a terem a legzsúfoltabb. 1 la beláthatnának a művészek: egy parókájuk sem férne már el ide, tilos a halál!

Szédítő az anyag bősége másutt is. Nem kétórás nézelődés, hanem napok kellenének, míg átböngészne az ember mindent. Így is - a nagyszerű elrendezésnek köszönhetően - az atmoszféra magával ragad, elvarázsol s mégis a fájó realitásra ébreszt. Mennyit mesél egy Cyrano-orr gazdája szeretetéről, gondosságáról! Tőkés Anna Sopronból küldött üdvözlőlapjának bizonytalan betűi, gyermeteg hangja nem „műveletlenségéről", hanem egy belülről növekvő érzelmi intelligencia nagyságáról győznek meg.

A színész: nem múzeumba való. De a színész *sorsa:* példázatként tanulmányozandó, dokumentumai értékek. Most, mikor a bájos kerti-party jellegű megnyitón mindenki örült, idegenek mosolyogtak egymásra, egyöntetű volt a lelkesedés: még valamiről meggyőződhettünk. Csak a cél valódiságáról kell megbizonyosodni, s már mozdulnak a segítő kezek. Jó ügyért a máskor nehézkes, bürokratikus intézmények, közömbösnek lát-szó emberek is tesznek valamit. Személyes benyomásokról írok, hivatalos adatokat nem sorolhatok; mégis, jobb érzés úgy járni-kelni a szépséges villában, hogy tudjuk: a karnisokat ipari tanuló gyerekek gyalulták. A Hauer-cukrászda dolgozói takarítottak. Padokat a farkas-réti temető adott. Hogy kellemes zene szólhatott aláfestésül a megnyitón: hír-adástechnikai szakemberek különmunkája. Kicsinynek látszik, pedig milyen fontos: képkereteket, szekrénykéket, kecses vitrineket, karcsú lábú asztalkákat „civilek" hoztak.

Ünnep volt ez a vasárnap, ünnepi beszédet mondott a Színházi Intézet igazgatója, Elbert János, a boldog tulaj-donos. Ünnepi elfogódottsággal szavalt

– a színészsors legmélyebb értésével

– Major Tamás és Ruttkai Éva. Ünnepies ügyefogyottsággal vette át a ház kulcsát jelképesen Peremartoni Krisztina a legilletékesebbek, a fiatalok nevében Gobbi Hildától. Most pedig jöjjenek a hétköznapok. Legyen megszokott mű-velődési intézmény (a kis előadóteremmel is felszerelt!) Színészmúzeum. Mert tudnunk kell: „A színész két sírban nyugszik, ha meghal: egyik a föld. másik a feledékenység."

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur : IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Major:

Introduction aux commentaires sur « Un conte d'hiver »

Une nouvelle édition hongroise *d'Un conte d'hiver* de Shakespeare est actuellement sous presse, commentée par Tamás Major, metteur en scène de plusieurs représentations shakespeariennes fort discutées des dernières décennies. Nous publions ici son étude introduisant les commentaires.

József Vinkó:

Les noces de Susa à Kolozsvár et à Budapest

Les Noces de Susa, novelle pièce de András Sütő, personnalité marquante des lettres hongroises en Roumanie, a été créée presque simultanément à Kolozsvár-Napoca en Roumanie et au Théâtre National de Budapest. En comparant les mises en scène de György Harag (Kolozsvár) et József Ruszt (Budapest), notre critique analyse aussi en profondeur le texte lui-même.

Katalin Forray:

Intentions et résultats

Le Théâtre József Attila, opérant dans une banlieue ouvrière de la capitale, choisit au cours de la saison passée, uniquement des pièces hongroises pour composer son répertoire. En faisant le bilan de cette « saison hongroise », notre critique constate que le programme sympathique n'était pas toujours accompagnée d'une réalisation également ambitieuse.

Péter György:

La leçon de la mémoire et de l'oubli

C'est le théâtre de Miskolc qui reprit *Les Trois nuits d'un amour*, le premier musical hongrois né au début des années soixante mais resté jusqu'à ce jour sans rival. Malgré quelques trouvailles ingénieuses, le jeune et ambitieux metteur en scène, Árpád Jutocsa Hegyi ne réussit pas à trouver accès au noyau de ce drame musical.

Katalin Róna:

« L'Acacia violet » a Miskolc

C'est également Árpád Jutocsa Hegyi qui signa la mise en scène de cette pièce de Ernő Szép, créée il y a soixante ans. La reprise marque une étape importante dans la redécouverte de l'auteur qui se poursuit de puis un certain temps sur nos scènes.

Zsuzsa Cserje:

La tzarine aime les hommes

La Tzarine, pièce à succès de Menyhért Lengyel et Lajos Biró née au début du siècle, a été reprise à Veszprém. La représentation vive et agréable doit beaucoup à la remarquable interprétation du rôle principal par Mari Csomós.

Júlia Szekrényesy:

Offenbach aux ténèbres

La Vie parisienne, pièce du Suédois Göran O. Eriksson se fonde sur une idée bizarre: après la chute du Second Empire et l'échec de la Commune des comédiens répètent sur une scène parisienne *La Belle Hélene* d'Offenbach. On y sent la promesse d'une intéressante soirée théâtrale, mais ce qui se réalise au Théâtre de Comédie produit plutôt un effet de fragmentation et la public ne s'anime qu'en entendant les airs offenbachiens.

Tibor Balogh:

Planer au voleter

Une tentative de vol, comédie du Bulgare Yordan Raditchkov a été créée à Debrecen, pour être ensuite reprise par le Théâtre National de Budapest. La pièce d'un grotesque poétique appartient aux textes se prêtant à plusieurs interprétations, la comparaison des deux spectacles assez différents est donc riche en enseignements.

Péter Szántó:

Un retour aux moutons

Après avoir été créée à Budapest par le Théâtre Thália, *Le Veston en velours*, comédie du Bulgare Stanislav Stratiev est maintenant réapparue à Miskolc, sous le titre *Tonte de moutons*. La mise en scène spirituelle de János Szücs équivaut à une véritable redécouverte de l'auteur dont on a pu d'ailleurs lire aussi deux romans publiés en hongrois.

Szilárd Szödy:

Maison en panneaux et logement d'urgence

On peut, en effet, parler d'une véritable invasion des pièces de Franz Xaver Kroetz en Hongrie: après les premières de la télévision et du Théâtre National, on joue actuellement à Budapest, au studio du Théâtre de Comédie, *La Chasse* et a Debrecen *Oberösterreich* et *Le Nid* réunis en un programme. Le premier spectacle se distinguex surtout par les interprétations des acteurs, tandis que le second illustre, de la part du metteur en scene, une conception intéressante.

András Pályi:

Journal sur acteurs

Cette série de notre collaborateur commente à présent, à l'aide de notes subjectives, les interprétations récentes de trois excellentes actrices, Mari Törőcsik, Margit Dayka et Erika Bodnár.

Tamás Koltai:

A la recherche du style perdu

Dans ses notes ajoutées à la saison passée, le critique analyse des succès, des résultats partiels ainsi que des échecs, toujours à la recherche d'un style théâtral. Il estime que le style littéraire d'un texte ne s'identifie pas nécessairement au style qui convient ici et maintenant à son interprétation au théâtre.

József Bőgel:

La scénographie hongroise dans les années soixante-dix

Comparée aux décennies précédentes, dans les années soixante-dix notre scénographie a pris un visage plus marquant et ses résultats les plus remarquables atteignent déjà le niveau mondial. Selon l'auteur de cette étude, la raison principale de cette heureuse évolution peut être trouvée dans l'apparition d'une nouvelle génération de metteurs en scene, pleine d'idées nouvelles. D'autre part, la scénographie attirait quelques représentants hautement doués de la peinture et de la sculpture.

András Szeredás:

Esquisse pour une histoire de la scénographie contemporaine

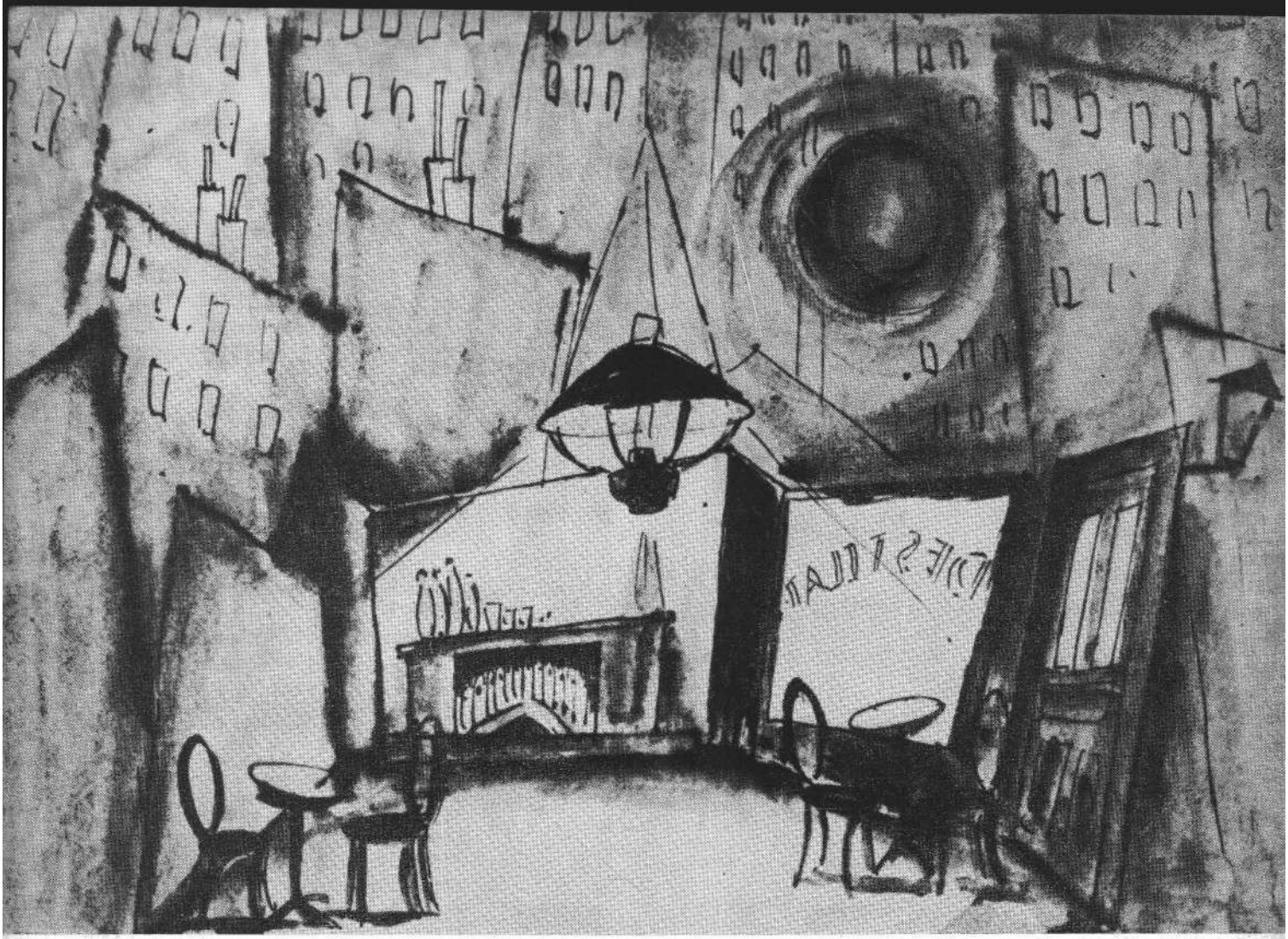
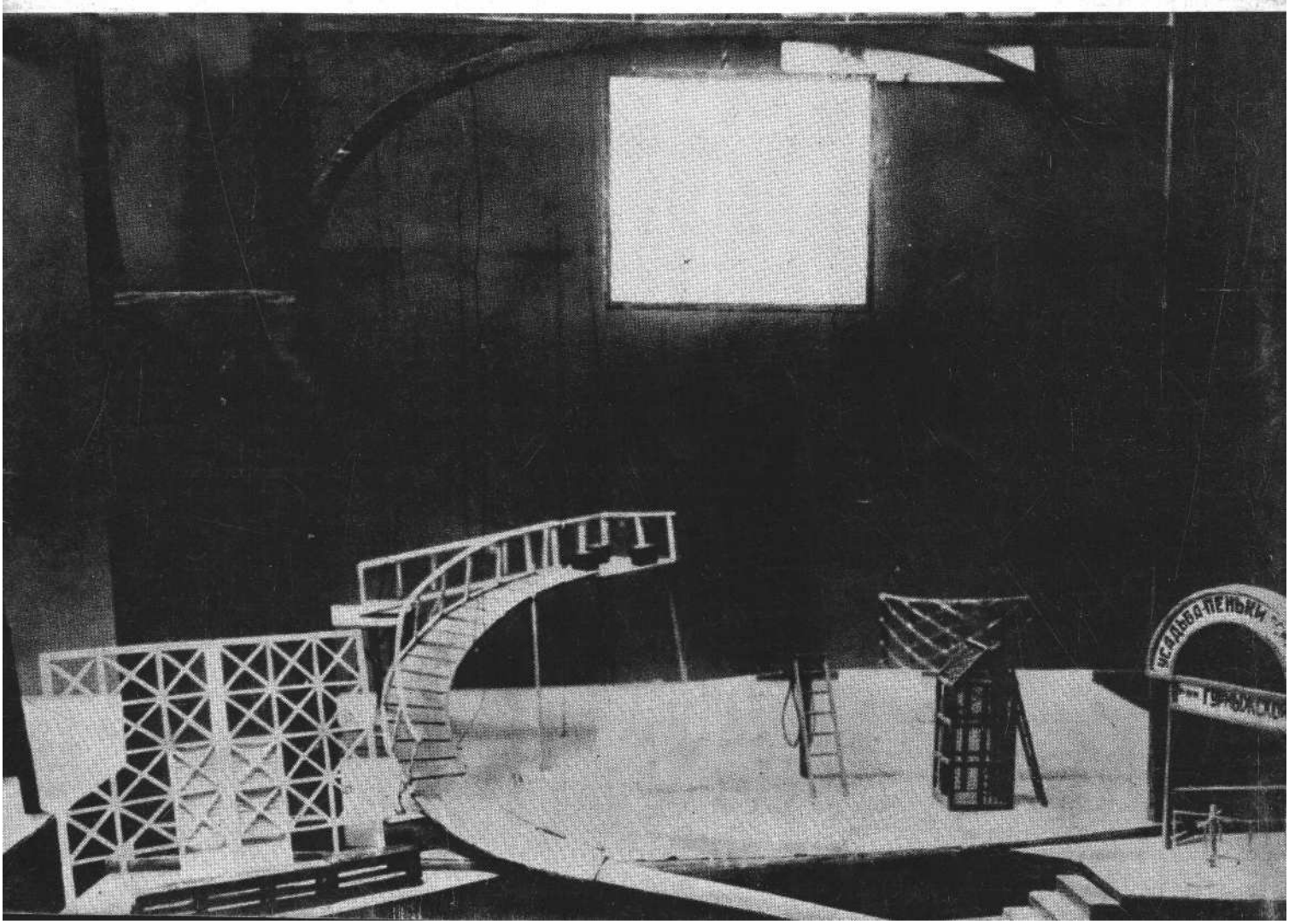
La conception moderne de la scénographie est née à la fin du dernier siècle – au moment ou on se mit à contester les techniques de l'illusion scénique formées et développées depuis la Renaissance. Dans son étude l'auteur esquisse la voie de l'évolution que prit ce renouveau jusqu'á parvenir à la scénographie contemporaine.

Katalin Budai:

« J'ai fini la comédie, En amusant et sans m'amuser. »

Le Musée de Théâtre Gizi Bajor vient de rouvrir ses portes. Restauré et élargi, il ne se contente plus de garder le souvenir des acteurs les plus illustres de notre passé mais offre en plus une riche matière ayant trait aux metteurs en scène et aux scénographes.

Tamás Vekerdy:

Don Juan

Ce mois-ci nous publions en annexe la pièce en vers de Tamás Vekerdy, une nouvelle variation sur le sujet éternel de Don Juan.