SZÍNHÁZ

XXX. ÉVF. 3. SZÁM 1997. MÁRCIUS

SZÜPERTITER

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Szinetár Miklós:
SZUBJEKTÍVEN AZ OPERETTRŐL 1

AZ OPERETT ÉL

Georg Knepler:
A „MŰVECSKE" TÖRTÉNETÉHEZ 2

Thomas Voigt:
OSTOBÁK MULATSÁGA? 4
(Beszélgetés Volker Klotzcal)

BÉJART BÚS ÖZVEGYE 7

TÖBB SZÓLAMBAN 8

NYOLCAK A ZENÉS SZÍNHÁZRÓL 10

OPERETT NYISTA? 15

Stuber Andrea:
CSÁRDÁST JÁRVÁN 16
(Kálmán Imre: Csárdáskirálynő)

Sándor L. István:
A LÁTSZAT, TÖBB NÉZETBŐL 19
(Molnár Ferenc-bemutatók)

Lévai Balázs:
CSODÁK, KIS HIBÁVAL 25
(Molnár Ferenc: A jó tündér)

Koltai Tamás:
SONGSZTÁROK 27
(Faithfull, Milva, Csákányi)

Gajdó Tamás:
MEG NEM ÍRT SZÍNHÁZI REGÉNY 31
(Bános Tibor: A Csárdáskirálynő vendégei)

SZABADPOLC

Fodor Géza:
BEVEZETŐ 33

Willi Flemming:
SZÍNHÁZ, DRAMA, SZÖVEGKÖNYV 33

Bérczes László:
TEGNAP ÉS MA 37
(SZÍNHÁZ-est Ács Jánossal)

Dömötör Adrienne:
EGY CIVIL SZÍNÉSZ 45
(Beszélgetés László Zsolttal)

Operett-összeállítás (2. oldal)

Molnár Ferenc-bemutatók (19. oldal)

Interjú László Zsolttal (45. oldal)

XXX. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1997. MÁRCIUS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 131-6308
Telefon: 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre: 960 Ft
Egy példány ára: 96 Ft
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala Színházi Alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Jeles András: SZENVEDÉSTÖRTÉNET

A címlapon: Jacques Offenbach karikatúrája

A hátsó borítón: Honthy Hanna (MTI-fotó - Farkas Tamás felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

SZUBJEKTÍVEN AZ OPERETTRŐL

Az operett gyűjtőfogalom, sokféle-fajta zenés színház gyűjtőneve - jobb híján -, olyan, mint az opera. Nagy műfaj, sok minden belefér. Bevallom, nagyon szeretem az operettet, és nagyon utálom az operettet. De nem úgy, mint ahogy az ember minden műfajban szereti azt, ami jó, és utálja, ami rossz, hanem mert az operett sok arca közül van, ami lenyűgöző és utánozhatatlan, és van, ami számomra elviselhetetlen.

Lehet, hogy az operett kulináris műfaj. Ezt a jelzőt gyakran használják megvetően. Számomra ez dicsérő jelző. Olyan színházra utal, amelynek legfőbb célja az örömszerzés, amely, kulináris hasonlattal élve, azt keresi, ami élvezetes, és nem feltétlenül azt, ami egészséges.

Szeretem az operettet, ha jófajta cinizmus hatja át, ha az élet totális szépségét hirdetve egy kissé ironikus is, és bártagadhatatlan célja, hogy kellemes legyen, de ha igazán jó, akkor egyúttal kellemetlen is. Mert olyan, minta jó kínai konyha: egy-szerre édes és erős, mézes és savanyú. Mert távol áll tőle az egyértelműség, mert két-, sőt sokfedelű, mert ha jó, akkor mindig van körülötte egy kis botrány, mert ha igazi, akkor rafináltan arisztokratikus és harsányan plebejus egyszerre.

Szeretem az operettet, ha be akarják tiltani, mint a *Víg özvegyet a* Montenegróról szóló szemtelenkedésért. Szeretem, ha a külügyi tisztviselő arról énekel a *Víg özvegyben*, hogy az orfeumi lányok szerelme a hazaszeretetnél többet ér. Szeretem, ha a monogámia kínjairól és a polgári házasság csődjéről szól, mint A *denevér,* és szeretem, ha olyan destruktív, mint Offenbach, akire ráfogták, hogy miatta vesztették el a franciák az 1870-es háborút.

Es utálom, ha pusztán „aranyos" és gemütlich, hogyha csak és kizárólag a reszkető fejű közönségnek szól, ha fuldoklik a szentimentális naftalintól, ha úgy tesz, mintha ő maga lenne az élet, ha olyan, mint Lamb Károly Shakespeare-meséi, amelyekben csak a történetet kell komolyan venni és nem az életérzést, ha vendéglátóiparian hakniszagú, ha tüntetően vidéki, és óvakodik attól, hogy bárkit megsértsen, ha kirobbanó dionüszoszi életöröm helyett huncutul illedelmes, és ha elfelejti, hogy kétkedésből született, és elsősorban a legszegényebb néphez és a legmagasabb arisztokráciához akart szólni, nem pedig azokhoz, akik már akkor egyszerű embereknek nevezték magukat - szellemileg.

Az operettet - mint minden igazán nagy színházi műfajt - kétfelé lehet torzítani. Lehet belőle múzeumot csinálni, poros panoptikumot; ilyenkor a játék vazelinos változata nem azt őrzi tradícióként, amit a szerzők elképzeltek, hanem azt a „hagyományt", ami a sokéves, vidékies gyakorlatból guánóként rárakódott az előadásokra. Amikor a dolgot nemhogy gyerekesen, de gyermetegen játsszák, és nyájas, kisszerű idiotizmus lengi be az egészet. Tudom, Gombrowicz monumentális idiotizmusnak nevezte az operettet-de könyörgöm, ne felejtsük el, hogy monumentálisnak. Es a monumentális idiotizmus már a szürrealizmussal rokon, és lehet, bár korántsem diétás, de csodálatos ízű lakoma. Ezzel szemben a pitiáner idiotizmus csak *„jauze",* túlcukrozott kakaóval és morzsálódó kuglóffal.

De a másik oldal torzítása se jobb, amikor tisztes, gyomorbeteg filoszok, mindentől utálkozva, ami öröm és vágykielégítés, keserű, rossz lehelettel, gyűlölködve, acsarogva tekerik ki az operettet, hogy rajta keresztül próbálják elmondani mindazt, amire amúgy is képtelenek. (És persze mind a két szélsőségben foganhat egy-egy zseniális előadás, számomra ezek a kivételek, amelyek erősítik a szabályt.)

A műfaj legfontosabb sajátosságában is létezik két szélsőség. Az egyik, amikor nem hiszik el, hogy az ilyenfajta színháznak kizárólagos főszereplője a színész, nem a színészete, nem a technikája, nem a „szaktudása", hanem a személyisége. Egyszeri és megismételhetetlen: valaki, akivel azonosulni lehet. Aki varázsló, aki hipnotizőr, szerelmi tárgy a férfi publikumnak, vágykép a női rajongóknak, ígéret arra, hogy háromórás röhögéssel megváltódnak a hétköznapok. Ha ebben nem hisz a színház, és kitör a „rendezősei", ha pedáns iskolamester csattogó ostora kényszeríti valami egységes izére a színészeket, akkor persze meghal a műfaj.

De ugyanúgy a műfaj halála, ha a szakma „nagy öregjei" a legelhasználtabb színészi mesterfogásokkal öntik nyakon a nagyérdeműt, mert ilyenkor ugyanúgy nincs személyiség, csak emlékek, utánzatok, tradíciók szaladgálnak a színpadon, és ezeket a mumifikált hullákat legalább olyan szörnyű nézni, mint a rendező idomított, engedelmes pónilovait.

Hűségesnek kell lenni, de mindig másként, a műfaj lényegi tulajdonságaihoz ragaszkodva.

Ez a műfaj szemtelen. *A cigánybáróban* arról szól a nóta, hogy egy gólya volta házassági tanú, vagyis Európa legbigottabb országában megkérdőjelezték a házasság szentségét. Az Orfeuszban kigúnyolták az oly szent mitológia nemes veretét. *A Csárdáskirálynőben* egy még élő monarchiában szólták le az arisztokráciát.

Ez a műfaj arról szól, hogy az élet szomorú (lásd „Túl az Óperencián", lásd „Ajk az ajkon...", lásd „Új műsorhoz új férfi kell"), de ez a szomorú élet végül is gyönyörű, diadalmas, legyőzhetetlen, agyonverhetetlen. Figyelem! Nem andalító, nem aranyos, nem helyes, de nem is utálatos, nem leleplezni való. Ez a műfaj abból él, hogy furcsa, különleges, rendhagyó, nagy egyéniségek játsszák, nem pedig szorgalmas, becsületes, szakszerű színi ipari dolgozók.

Ennek a műfajnak azokat kell megszólítania, akik friss szellemmel, mit sem tudva jönnek a színházba, hogy először találkozzanak mindezzel, és azokat, akik elég rafináltak ahhoz, hogy megértsék a látottak második, harmadik értelmét is, de semmiképp azokat a habituéket, akik azt akarják kapni, amit megszoktak, és nem azokat, akiknek „acsargó kritikus" elvárásaik vannak.

Beszélhetnék még sok mindenről, például az ízlésről, ami ha hiányzik, akkor az előadás meg-fekszi a gyomrot, mint az agyonzsírozott gulyás, amit langyosan tálalnak. Ha pedig túl ízléses a tálalás, akkor diétás a töltött káposzta, az meg minek?!

Vagyis operettet játszani borzasztóan nehéz, és mivel még a legrosszabb előadás mögött is érződik a műfajcsodája, ezért aztán többnyire sikeres, ezért is irigylik, bántják annyian. Pedig ez a siker - még ha ócska is az előadás - nem a vacakságától van, hanem attól a dionüszoszi életörömtől, amelyet így csak ez a műfaj képes sugározni. Es ha néha sikerül az igazi is, akkor az a nézőket generációkon át elkísérő tartós élmény marad!

AZ OPERETTFESZTIVÁL PROGRAMJA

márc. 15.	Bál a Savoyban	veszprémi Petőfi Színház
márc. 16.	Luxemburg grófja	kaposvári Csiky Gergely Színház
márc. 17.	Mágnás Miska	Szegedi Nemzeti Színház
márc. 19.	A denevér	Miskolci Nemzeti Színház
márc. 20.	Rigó Jancsi	Pécsi Nemzeti Színház
márc. 21.	Csárdáskirálynő	Fővárosi Operett Színház
márc. 30.	Díjátadó gálaműsor	

AZ OPERETT ÉL

A Budapesti Tavaszi Fesztivál keretében 1997. március 15-e és 30-a között Operettfesrtivált tartanak Budapesten, a Fővárosi Operett Színházban. A Tavaszi Fesztivál legalább annyira szól a külföldi érdeklődőknek, mint a hazaiaknak, így az Operett-fesztivál kétszeresen is jó gondolat, hisz itthon és külföldön egyaránt biztos siker, még ha sokan évek, évtizedek óta temetik is e műfajt.

A fesztiválon öt vidéki színház mutatkozik be, s természetesen fellép a Fővárosi Operett Színház társulata is. Az előadásokhoz kétnapos szakmai szimpózium járul, amelyet március 19-20-án magyar és meghívott külföldi szakemberek részvételével tartanak a Magyar Színházművészeti Szövetségben. A háromtagú zsűri március 30-án gálaműsor keretében adja ki a legjobb rendezőnek, primadonnának, szubrettnek, bonvivánnak, táncoskomikusnak odaítélt díjakat.

Az Operettfesztivál számunkra is jó alkalom arra, hogy a szokásosnál átfogóbban foglalkozzunk az operett, a zenés színház problémáival.

GEORG KNEPLER

A „MŰVECSKE" TÖRTÉNETÉHEZ

Az operett történelmi gyökerei általában kevéssé foglalkoztatják a szakírókat. Legtöbben úgy tesznek, mintha elég volna annyit tudni, hogy az „operetta" „kis művet", művecskét jelent (ami etimológiailag persze nem is vitatható), s hogy a műfaj, amely korábban a vígopera vagy a dalját ék különböző válfajai révén a világ számos országában fellelhető volt, a XIX. században, Offenbach munkásságán át nyerte el a maga klasszikus formáját (ami ugyan-csak kétségtelen). Hogy pedig napjainkban mi az operett, azt úgyis tudja minden iskolás gyerek. A komolyabb szerzők mintha még arról is tájékoztatva volnának, hogy „amióta világ a világ", a vígjátéki színház ezenkívül számos egyéb „népszerű-derűs" formában is létezett (ami, az „amióta világ a világ"-ot leszámítva, szintúgy helytálló).

Az operett történetírói csupán arról nem vesznek tudomást, hogy az emberiség fejlődését tízezer év óta kísérte és formálta egy egész színházi világ - a tréfa, a humor, a féktelenség, a nyerseség, az obszcenitás, a báj, a paródia és a bírálat világa. A műfaj történészei valószínűleg két alapvető okból szentelnek oly kevés figyelmet a nevető színházfajtának. Mindenekelőtt itt is működésbe lép a szerencsétlen alapelv, miszerint csak a primer zenei forrásokat, tehát az írott kottákat érdemes komolyan figyelembe venni. Napjainkban ugyan senki sem vállalná nyíltan ezt a követelményt, kimondatlanul mégis érvényesül. Holott még az sem állítható, hogy a vidám színházművészet előtörténete nélkülözné az írott forrásokat; csak éppen másfajta forrásokról van szó, mint amilyeneket a zenetörténet általában figyelembe vesz. A Londonban, 1980-ban kiadott húszkötetes zenei lexikonban az „operett" címszó alatt azt olvashatjuk, hogy a műfaj 1850 körül fejlődött ki a francia *opéra* comique-ból; a szócikk szerzőjének meg sem fordul az agyában, hogy a XVII. század előtt is létezhetett valamiféle operettszerűség. A magyar Gáspár Margitnak az operettről írott okos könyve (1963), amely gazdag forrásanyag felhasználásával az ősközösségig vezeti vissza az operett előtörténetét, úgy látszik, nem jutott el Londonig, noha német nyelven is kiadták.

Nem kívánom kétségbe vonni az írásban rögzített kották hitelességét és érinthetetlenségét, csupán azt jegyzem meg: a zenetörténésznek ilyenek híján sem kell feladnia hivatását; csupán nem szabad sajnálnia a fáradságot, hogy más forrásokat is bevonjon vizsgálatai körébe. Hadd idézzek egy olyan kutatót, akinek tekintélye akkor is vitathatatlan, ha alapműve évtizedekkel ezelőtt jelent meg, és gondolatait azóta mások is továbbfejlesztették. *A mimus* című, 1903-ban, Berlinben kiadott könyvében Hermann Reich olyan arisztotelészi szakkifejezéshez kapcsolódik, amely egy, írásban általában nem rögzített, hagyományos és tömeges elterjedésű műfajra, tudniillik a mimusra vonatkozik. Utaltam már rá, hogy ez a színjátékfajta valószínűleg az őstársadalmakig s azoknál is régebbi időkig követhető nyomon; ez a feladata kutatókra vár. Ma is rendelkezésünkre áll azonban egy olyan, Arisztotelész koráig visszanyúló gazdag anyag, amelyet az operett történetével foglalkozva nem mellőzhetünk. Ezt az anyagot Hermann Reich így határozza meg: „...két évezredből találunk rövid, töredékes jelentéseket a mimusról számos görög, római és bizánci szerzőnél, pogányoknál és - még nagyobb számban - keresztényeknél egyaránt. Ezek kurta, alkalmi megnyilatkozások csupán, de egyaránt fellelhetők költőknél, történetíróknál, filozófusoknál, szónokoknál, esztétáknál, grammatikusoknál, lexikográfusoknál, skolasztikusoknál, asztrológusoknál és anekdotagyűjtők-nél, keresztény prédikátoroknál, apologétáknál, dogmatikusoknál és egyháztörténészeknél, a szentek és vértanúk dokumentációjában, a különböző kalendáriumokban és legendákban csakúgy, mint a corpus jurisban, a zsinati határozatokban és a követségi jelentésekben is. Ehhez járul még számos felirat, görög és római falfestmény, vázakép, illusztrált agyagtáblácska, etruszk pecsét, valamint bronzszobrok, vázák, terrakották, mozaikok a legkülönfélébb évszázadokból. Viszonylag bármily kevés híradás álljon is rendelkezésünkre a mimusról egy-egy évszázad vonatkozásában, annál hatalmasabbra duzzad az anyag, ha valamennyi korszakból rakjuk össze."

A szóban forgó anyag mellőzésének másik alapvető okát akkor érthetjük meg, ha szemügyre vesszük az ábrázolás tárgyait és módszereit, amelyek a mimust, a nevető színházat, a vígjátéki színház derűs népi formáit jellemzik. Ez a műfaj tudniillik gyakorta, sőt valószínűleg legtöbbször kritikusan viszonylik a mindenkori társadalomhoz, s ezzel megsérti a tudós hagyományt, miszerint az operett nem más, mint a nagyopera paródiája. Az újabb kori operett ugyan valóban sűrűn parodizálja az operát, s jó néhány legsikerültebb darabja, köztük éppen Offenbach számos műve valóban az operaparódia kategóriájába tartozik, ámde először is ez csupán egyike a számos lehetőségnek, másodszor pedig az operaparódiában is többnyire társadalomkritika bujkál; ezt pedig sok szerző mind a mai napig zokon veszi.

Van egy híres színdarab, amely joggal tart igényt az „operett" megjelölésre (már ha egyáltalán a régi korok bárminő alkotását így nevezhetjük). Ebben a műben tudniillik az operett jó néhány lényeges jellemzője fellelhető. A cselekmény derűs; a dialógusba számos, részint betétszerű, részint a cselekményt továbbfejlesztő dal van beszőve. Egy magas társadalmi állású úr szerelmével ostromol egy parasztlányt, aki azonban kikosarazza, mert egy parasztfiúba szerelmes. Ennyit tudunk meg a cselekmény első részében. A második rész egy parasztkocsmában játszódik; a fiatal paraszt, akit az úr megveretett, visszanyeri jó hírét: hőstettet követ el, és végül a lányt is megkapja. Operaparódiaként vagy a nagyopera valamilyen származékaként a mű érthető okokból nem jöhet számításba: a XIII. században született, vagyis kerek négyszáz évvel előzi meg a modern európai operát. *A Le Jeu de Robin et de* Marionról van szó, amely 1283 és 1287 között keletkezett, és Adam de la Halle kísérőzenéjének egykorú kottája is rendelkezé-

Offenbach Párizsi élete a bécsi Carl Theaterben (1867)

Albin Swoboda és Caroline Finali a Banditák című Offenbach-operett 1870-es előadásában (Theater an der Wien)

sünkre áll. De vajon példáját felhasználva rámutatott-e bárki is, hogy az operettnek önálló, az újabb kori operától független előtörténete van? Szó sincs róla!

Ha a nevető színháznak ezt a sajátos, viszonylag önálló történetét nem vesszük figyelembe, az operettet s így Offenbach operettjeit sem érthetjük meg. Offenbach maga is értekezést szentelt a műfajnak, ám annak előtörténetét csupán a XVIII. századig vezeti vissza. A zeneszerzőnek azonban nem szükséges tudnia, honnan ered az általa művelt forma. Offenbach megengedheti magának, hogy elhallgassa az ifjúkori élményeket, amelyeket Kölnben a vásári színházak és csepűrágók nézőjeként szerzett; talán nem tartotta őket lényegesnek, vagy úgy érezte, méltatlanok rangjához. Mi azonban nem engedhetjük meg magunknak ezt a fényűzést. Igaz, a fejlődés előzményeit nem szabad túlbecsülni; az eredetnél mindig fontosabb a haladás iránya. Itt azonban másról van szó: itt egy műfaj több ezer éves hagyományát söpörték úgyszólván az asztal alá, annak ellenére, hogy a műfaj későbbi alkotásain kimutatható nyomokat hagyott.

Es ez a döntő. A jellegzetes operettfigurák családfája megannyi folyamatos láncszemként követhető vissza egészen az ókorig, és ezek az ősök már az ókorban is részei voltak a hagyománynak. Ez az egyik fő oka, amiért az operett nem kezelhető a nagyopera mellékhajtásaként. Es ehhez a genealógiához a stílus folyamatossága is kapcsolódik. A groteszk, a bohókás elemek, a travesztia és az álöltözet, a kuplék, dalok és táncok, a műfajnak mindezek a szerves tartozékai a nagyoperáétól gyökeresen eltérő játékmódot követelnek. Az operett és az opera más-más forrásvidékről ered. Az, hogy eközben meg is termékenyítették egymást, hogy a magas és az alacsony stílus különböző módokon keveredett, egészen más lapra tartozik.

Amikor Karl Kraus Offenbachhal foglalkozott, abból indult ki, hogy itt „bolondos mesékről" van szó, amelyekben olcsó logika és felszínes pszichológia helyett „az ok-okozatiság nélküli káosz" uralkodik. Mindez azonban az előző évszázad Bécsében még magától értetődőnek számított. Johann Nestroy az ötvenes évek második felében többször is foglalkozott Offenbachhal, Bécsben bemutatta *Eljegyzés lámpafénynél* című művét, átdolgozta a *Vent du soirt (Häuptling Abendwind* címen) és valószínűleg a *Dragonette-et* is, továbbá 1860-ban ő volt az *Orfeusz az alvilágban* első bécsi Juppitere

Feltehetően még rekonstruálható lenne, milyen viszonyban állt ez a bécsi stílus Offenbach műveinek egykorú párizsi előadásmódjával. Annyi bizonyos, hogy mindkettő a lényegben csakúgy, mint számos részlet tekintetében különbözött az első világháború után kifejlődött bécsi operett játékstílusától. Köztudott, hogy maga Karl Kraus szenvedélyesen elutasította mind a bécsi operettrepertoár műveit és szerzőit, mind előadóikat. Ez az elutasítás a mi szempontunkból azért fontos, mert rávilágít, hogy azt, amit Offenbach és Karl Kraus „operetten" értett, nem lehet összeegyeztetni a ma ugyanezzel az elnevezéssel illetett képződményekkel. Külön, a jelen írás keretén belül megoldhatatlan feladat

lenne kimutatni a fejlődést: miképpen váltott át a Második Császárság polgári világával szembeni derűs-ironikus távolságtartás, amelyet Offenbach legjava operettjei képviselnek, abba a polgári mentalitásnak való teljes elkötelezettségbe, amely a Lehárok, Kálmánok és *tutti quanti* műveiben kifejeződik. Mint ahogy hálás téma lenne annak elemzése, hogyan, milyen utakon alakultak tovább és őrződtek meg az offenbachi alapminták, például a *Párizsi élet a* Mahagonnyban vagy *A haramiák a* Koldusoperában.

Itt be kell érnünk befejezésül annak megállapításával, hogy az újabb kori operettekre beállított hallgatók és előadók csak a legnagyobb nehézség árán képesek átállni Offenbach világára. Ha az általam hallott-látott francia lemez- és rádiófelvételekből, illetve színielőadásokból következtethetek, úgy tetszik, Franciaországban valamelyest mása helyzet; ott talán még elevenebb az *opéra comique* és Moliére szelleme, mint a német nyelvterületen a régi daljátéké és a felvilágosodás kori komédiáké. Onnan talán még meg lehetne kerülni az új operetthez vezető utat, és közvetlenül építeni hidat Offenbach stílusához. Mindenesetre az új operettek tolmácsolásához már hozzászokott énekesekkel szemben a színészeknek vannak jobb esélyeik egy új Offenbach-stílus kimunkálásához.

In: Georg Knepler: *Karl Kraus liest Offenbach.* Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1984. 197-199. o.

THOMAS VOIGT

OSTOBÁK MULATSÁGA?

BESZÉLGETÉS VOLKER KLOTZCAL

Klotz úr, ön, miután forrásmunkául szolgáló könyveket jelentetett meg Brechtről, a kalandregényekről és a polgári vígjátéki színházról, néhány évvel ezelőtt hétszázötven oldalas munkát bocsátott ki egy „hallatlan művészetről', tudniillik az operettről. Hogyan kerül kapcsolatba az irodalomtudomány professzora ezzel a műfajjal?

- A nagyanyján és Bertolt Brechten keresztül. A nagymamám szenvedélyes operettrajongó volt. Jól-rosszul, de énekelte a népszerű számokat, azok ritmusára főzött és takarított. A szövegekben ilyesmi kulcsmondatok voltak, mint „Voltam király Árkádiában" meg „Jöjj velem Madridba", és ez engem mint négyéves kisfiút őrülten izgatott: mi az az Árkádia, hol van Madrid? Es ha a rádió operettet közvetített, engem nem lehetett elmozdítani mellőle.

Amikor aztán '45 után az avantgárd betört Németországba, felismertem: az operett komolytalan dolog, erről le kell szállnod. Attól kezdve évekig a dodekafon zenével voltam szerelemben - és persze Bachhal. A romantika egyáltalán nem létezett számomra. Aztán a frankfurti egyetemen hallgattam Adorno néhány előadását, Adorno pedig nem ismert ördögibb dolgot az operetteknél, amelyekben egy silány szórakoztatóipar megannyi tákolmányát látta.

– *Es a brechti hatás?*

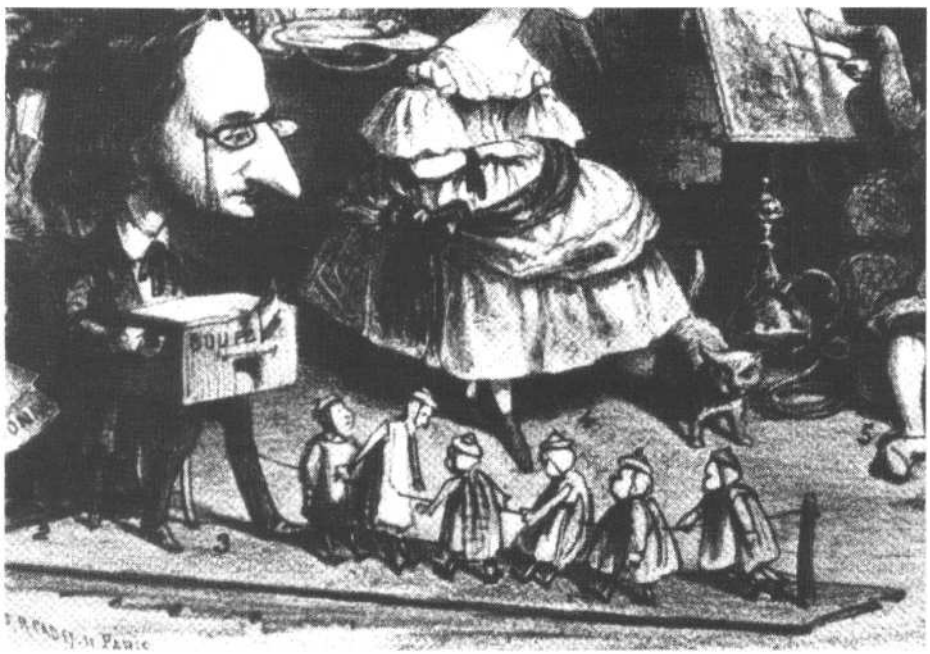
– Diákként könyvet írtam Brechtről, és amikor a nyelvi és zenei gesztussal kapcsolatos elvi fejtegetéseit tanulmányoztam, tudatosodott bennem az operett specifikuma. A jó operettzene gesztikus jellegű, a markáns dallamok és a ritmikus mozdulatok feszült szituációt teremtenek. Engem különben is leginkább azok a színdarabok érdekelnek, ahol minden egyes jelenet a zene feszültségívéből táplálkozik, és a jó operettkomponistáknak különleges tehetségük volt e zenei gesztus kimunkálásához. Vegyük például Angéle „tegyem - ne tegyem" jelenetét Lehár művéből, *a Luxemburg* grófjából. Ebben a frázisban hallatlanul robbanékony helyzet rejlik; a boldogság általános kérdése önfaggatásként jelenik meg. Mindez nagyon izgatott, így aztán apránként beszereztem a zongorakivonatokat, és megállapítottam: az operett nem is olyan elvetni való!

– *Könyvének elkészülte előtt foglalkozott-e más írásokban is az operettel?*

– Először egy dolgozatot írtam arról, hogy az operett abban a történelmi pillanatban született, amikor az opera egyre inkább hajlott a individuálpszichológiára: az egyén jelentősége nőtt, a kórusé csökkent. Az operett a maga nagy kórus- és ensemble-jeleneteivel kollektív műforma, amelyet nem érdekel az egyéni psziché. Később felkértek, gondozzam a Piper-féle Enciklopédia „operett és zarzuela"-fejezetét, s e munka során annyi anyagot gyűjtöttem, hogy valamikor megszületett bennem az elhatározás: könyvet kell írnom az operettről, mégpedig tudatosan a műsortervek ellenében, a színházi alkotók számára. Határtalan élvezetem telt a munkában, elsősorban azért, mert irodalomtudós kollégáim sorra azt kérdezték: „Hogy foglalkozhat ilyen mocsokkal? Hiszen az ilyesmihez nem nyúl hozzá az ember!"

– *Könyvével szemben gyakran elhangzott a kritika: „Nagyszerű, hogy ilyesmi is van, de néha az ember úgy érzi, mintha Volker Klotz ékesszólóbb volna az általa ismertetett daraboknál!"*

Offenbach mint kintornás



– Ehhez pontosabban meg kellene nézni a szövegeket meg a kottákat. En azt gondolom, a jó darabokban még sokkal több is van annál, mint amennyit az elemző egyáltalán mondani képes. Attól, hogy némely darabbal tovább foglalkoztam, mint az olvasó, még nem biztos, hogy sikerül meggyőznöm őt. De talán meggyőzi, ha bizonyos darabokat színházban is megél. Egyéb-ként a könyvről Ausztriában nem jelent meg kritika - Spanyolországban, Angliában, Olaszországban foglalkoztak vele, de Ausztriában nem. Talán mert lemészároltam benne néhány szent tehenet; például *A cigánybárót.**

– *Amely az ön szemében megtestesítője a restaurációs darabnak, „a tévútra sodródott, rossz operett figyelemre méltó mintapéldánya".*

– *A cigánybáró* zenei minősége vitán fölül áll. Annál kérdésesebb a merőben retrográd szüzsé. Itt - minden ironikus vagy szatirikus fénytörés nélkül, halálos komolyan - így vonulnak a háborúba: „Inkább színezze vérünk a hon földjét, semmint a kéz, amely az ellenség megsemmisítésére hivatott, megpihenne a harcban."** Sorra megéneklik a közkeletű patrióta-patriarchális értékeket, és hódolnak egy túlhaladott társadalmi rend előtt - bizony hatalmas visszalépés ez az offenbachiádák anarchista lendítőereje után, de visszalépés Johann Strauss életművén belül is, hiszen *A denevér a* legtöbb operettnél közelebb jut az offenbachi mintához. Számomra *A denevér* egyik legcsodálatosabb parodisztikus mozzanata Rosalinda panasza az első felvonás búcsútercettjében („Se a leveshez, se a sülthöz nincs férfi... Fájdalmam leírhatatlan!"). Ez az *opera seria* lamentatióinak, például Ariadne panaszának a paródiája.

Von Gill karikatúrája Offenbachról (1861)

- Offenbach operettjei mindig akkoriban időszerű személyiségekre, eseményekre, viszonyokra utalnak. Lehet-e, kell-e ezt aktualizálni?

- Az ilyen típusú operettek természetesen szinte kivétel nélkül napi aktualitású termékek voltak, akár Feydeau bohózatai. Shakespeare is konkrét társadalmi viszonyokat vett célba. *A Víz-kereszt* Malvoliójával például egy pontosan meghatározott szektát pécézett ki, amelyet mi már nem is ismerünk. A figura azonban olyan komikus, hogy nincs is szükségünk a szektával kapcsolatos célzásra. Szakasztott így van ez Offenbachnál is. Számunkra ma édes mindegy, hogy a célzások akkoriban III. Napóleonra meg az ő metreszvircsaftjára vonatkoztak - mivel a célzások mögött a polgári társadalom szatirikus képe tárul fel, ez pedig változatlanul időszerű. Egy olyan társadalomról van szó, amely saját kezűleg köti gúzsba magát, és nem csak szexuális kérdésekben, amely gyermekeit engedelmességre és takarékosságra idomítja stb. Ami-kor annak idején a gyermekeim itt, Stuttgartban iskolába kerültek, a tananyag részeként takarékbetétkönyvet kaptak a Landesgirobanktól - gondoljuk csak meg, miféle elgondolás rejlik emögött! Értse meg a gyerek már hatéves korában, hogy nincs nagyobb földi boldogság, mintha az ember építkezik, és telektulajdont szerez! Az ilyen magatartásokhoz képest az operett mindig antimagatartást képviselt - már úgy értem, a jó, a szemtelen, a felforgató szándékú operett...

- *Annál hátborzongatóbbak a hatvanas-hetvenes évek tévés átiratai...*

– Es többnyire a filmek sem jobbak. Gondolok itt főleg a merőben hamis „természet"-utánzatokra. *A Marica grófnőre,* a maga eredeti pusztamalacaival meg azzal az örökös gémeskúttal... Ahelyett, hogy kereken kimondanák: az operettnek az égvilágon semmi köze a természethez. Művi képződmény; nem árt, ha olykora kulisszák meginognak benne. Es igazán számos olyan darab van, amely minden fáradságot megér.

– *Például?*

– Például Millöcker Gasparonéja, amely a műfaj egyik legerősebb darabja, úgyszólván a *Godot-ra várva* előfutára. Gasparone tudniillik nem létező alak, csak kitalálták, hogy másokat sakkban tartsanak vele. Ez, látja, szellemes, és semmi köze a szentimentalizmushoz, a jámbor egyenességhez. A *Luxemburg grófját* zseniális darabnak tartom; sajnos egyike azoknak a standard daraboknak, amelyeket a szokványos színházi üzemelés mindig agyonédesít. Bárcsak Lehár az ilyesmiknél maradt volna, és ne írt volna később olyan pszeudo-verista operákat, mint a

* A szerzőnek különösen A cigánybáróval kapcsolatban kifejtett álláspontjára Fodor Géza így reagált *Operettfilológia CD-n* című tanulmányában (Muzsika, 1996. április): „Csakhogy az ilyen kritika, amilyen attraktív tud lenni a leleplezéssel, annyira adós szokott maradni a normájától eltérő dolgok *megértésével* és megértetésével. (...) Ennek a szemléletmódnak az abszurditása - kell-e bizonygatni? - abban áll, hogy az operettirodalom egy maradandónak, mi több, klasszikusnak bizonyult műve esetében értelmes eljárásnak előfeltételezi a zene kvalitásának és a szüzsé nyers tartalmának a szétválasztását - mintha bizony A *cigánybáró a* szüzséje, nem pedig a zenei kvalitása és *hatása* jóvoltából *létezne egyáltalán* keletkezése után száztíz évvel is *műalkotásként, érvényes* műalkotás-ként, azaz a rá irányuló közönségigény által vitalizálva. Azt feltételezni, hogy a darab bizonyos ideologikus dimenziói (amelyek keletkezésének korában kétségtelenül konformak voltak művészeten kívüli szempontokkal, és persze történelmi-eszmetörténeti elemzés, kritika tárgyai lehetnek) *lényegi összefüggésben* vannak egy évszázad sikertörténetével -több mint rosszhiszeműség: elméleti csőlátás."

- A dalszövegeket nyersfordításban közöljük. A szerk.

Lehár Ferenc

Giuditta vagy A mosoly országa. Ebből a korszakból van még egy egész fantasztikus darabja, amelyet folyton igyekszem elhelyezni: a *Cloclo,* az utolsó igazán szemtelen munkája, amelynek 1924-ben volt az ősbemutatója, és lehengerlően jó. Vad blődli, minden hamis mélyenszántás nélkül. Különös előszeretettel viseltetem Leo Fall operettjei: *A dollárkirálynő, a Pompadour, Az elvált asszony* iránt. Csupa finom ötvösmunka; csak a szövegeket kellene némiképp portalanítani. Es Oscar Strauss is azon komponisták közé tartozik, akik mellett feltétlenül érdemes kiállni.

- Es vajon mi az oka, hogy az olyan értelmiségiek, akik amúgy az operettről hallani sem akarnak, Offenbachhal kivételt tesznek?

- Ez még Karl Kraus korába nyúlik vissza. Ő segítette diadalra Offenbachot. A jus primae noctis egyfajta változata ez. Kraus tette elsőnek magáévá, s utána már szabad volt a többi értelmiséginek is, nem kellett többé gátlásokat érezniök. De azért a rossz lelkiismeret nyomai így is fellelhetők. Valamikor a hetvenes évek végén írtam a Theater heutéba a *Párizsi élet* három előadásáról: Berlinben Hollmann rendezte, Düsseldorfban Zankl, Frankfurtban Savary. Es mindhárom ból kitűnt: operettet rendeztek ugyan, de né-miképp rossz lelkiismerettel. Es ezt a rossz lelki-ismeretet kvázi belerendezték az előadásba. Zanklnak volt egy dramaturgja, aki arra volt hivatva, hogy az egészet mélypszichológiailag feltárja, s az illető egy füst alatt a Halált is eljátszotta. Savarynál pedig a brazil szexuálisan teljesen kiéhezve szállt le a vonatról, és rögtön rávetette magát három szajhára, akik nyomban a csupasz hátsójukat mutogatták neki. Ilyenkor az emberben persze felmerül a kérdés: mi jöhet még ezután?

– *A színpadi szex amúgy is többnyire kínos - ellentétben az operett szubtilis erotikájával.*

– Amit roppant rafináltan kell tolmácsolni. Gondoljon az olyan fétisdalocskára, mint a „Tréfle incarnat illatát érzem..." a *Luxemburg grófjában.* Es ehhez jön még a kesztyű-fétis...

...méghozzá a méret pontos megjelölésével: „Öt és háromnegyed, ez köteteknél többet mond!"

– Es mégis elég teret enged a fantáziának. Ezekben a köztes tónusokban rejlik az operett specifikus varázsa. Sulykolással itt nem sokra megy az ember. Emlékszem *A gerolsteini nagyhercegnő* előadására a Gärtnerplatztheaterben, ahol a hercegnő a babiloni szajha és a Kurázsi mama egyfajta keveréke volt; máris befellegzett ezeknek a bizonyos köztes tónusoknak!

Valamelyest mégiscsak hagyatkozni kellene arra, hogy a közönség maga is képes gondolkodni. Ez az örökös egyértelműsítés, a drámában meg az operában is - ez nem avantgárd, ez megannyi, századszorra is feltálalt klisé. Ilyenkor a nézőtéren ülve mindig arra gondolok: mikor jön már a vérrel teli vödör, mikor pisilnek, mikor jönnek a kofferok és mikor a napszemüvegek. Az elmúlt két évben tizennyolc napszemüveges előadást volt szerencsém látni, *az Ármány és* szerelemnek pedig nem kevesebb, mint hat olyan különböző rendezését láttam, amelyben a kancellár a második felvonásban egy ötvenes évekbeli fridzsiderből veszi elő a pezsgőt.

Nem a mű iránti úgynevezett hűséget követelem; alapvetően az a véleményem, hogy a színház a maga módján felhasználhat mindent, ami a színház számára íródott; itt nem lehetnek korlátok. Másfelől viszont a színház nem nyomoríthatja meg magát egy, az elektronikus médiától átvett esztétika művelésével. A színpadon egyre gyakrabban alkalmaznak a filmből, a tévéből és a videoklipből ismert eszközöket. Ahelyett, hogy büszkén kijelentenék: „Mi 'live' vagyunk, ez a mi nagy előnyünk"; gyakran mintha inkább azt mondanák: „Kérlek, ne haragudjatok, amiért live vagyunk! Es nehogy idegenül érezzétek magatokat, amiért ma este nem tévézhettek: nálunk is megkapjátok ugyanazt!" Emiatt sem tartom már színháznak a mega-musicalelőadásokat.

Általában idegenkedik a musicalektől?

– Nem, néhányukat szeretem, de azok ősrégiek: például a *No, No, Nanette-et* meg néhány Gershwin-darabot. Azokon még amúgy istenigazából rajta ült a színpadi por, és nem voltak olyan klinikai módra aszeptikusak, mint a *Macskák, a Miss Saigon* meg a többi. Ezek mind a szem és a fül McDonald'sai.

- Ha most eltekintünk a műfaj iránti vonzalmától - gondolja-e, hogylétezhet egy friss, fiatal, nyitott operettközönség? Nem inkább camp-ízlésű individualistáknak való az operett?

– Öreg tanítóember vagyok, és gyakran sikerült megnyernem diákjaimat olyan irodalmi műveknek, amelyeket először határozottan elutasítottak. Es ha egy színház győzné türelemmel és merészséggel, az operett iránt is kellő érdeklődést lehetne kelteni. Sokáig úgy tűnt, a színházi közönség osztályokra tagolódik: az értelmiségnek ott a dráma, a melegeknek a balett, a lusták-nak az opera, az ostobáknak az operett. Meg kell szabadulni ezektől az előítéletektől. Számomra az operett az a műfaj, ahol össze lehetne hozni az értelmiséget azokkal az emberekkel, akik ártalmatlan szórakozásra vágynak - elsősorban éppen bizonyos francia művek révén, amelyek a legmagasabb színvonalon szellemesek és mulatságosak.

Opernwelt, 1995. március

Fordította: Szántó Judit

BÉJART BÚS ÖZVEGYE

1963-ban hetedhét országra szóló skandalumot robbantott ki a brüsszeli Théatre de la Monnaie-ban Maurice Béjart, a zseniális koreográfus *Víg* özvegy-rendezése. A mester közvetettnek a legkevésbé sem nevezhető eszközökkel akarta kiemelni az édeskés-érzelgős operettvilág és a készülődő, majd kitörő első világháború közötti, általa felháborítónak ítélt diszkrepanciát. 1909-cel indult a demonstráció: a pontevedrói követség léha garden partyját rendőrkordon védi a tüntető párizsi munkásokból álló kórus elől, a hátborzongatóan szecessziós díszlet fölött La Patrie feliratú léghajó lebeg, Glavari Hanna dzsigolók és kokottok gyűrűjében terpeszkedő, fáradt, elhízott bálvány, a le-leereszkedő vetítővásznon merényletek, forradalmi vonulások, éhínség és gyermeknyomor képei láthatók.

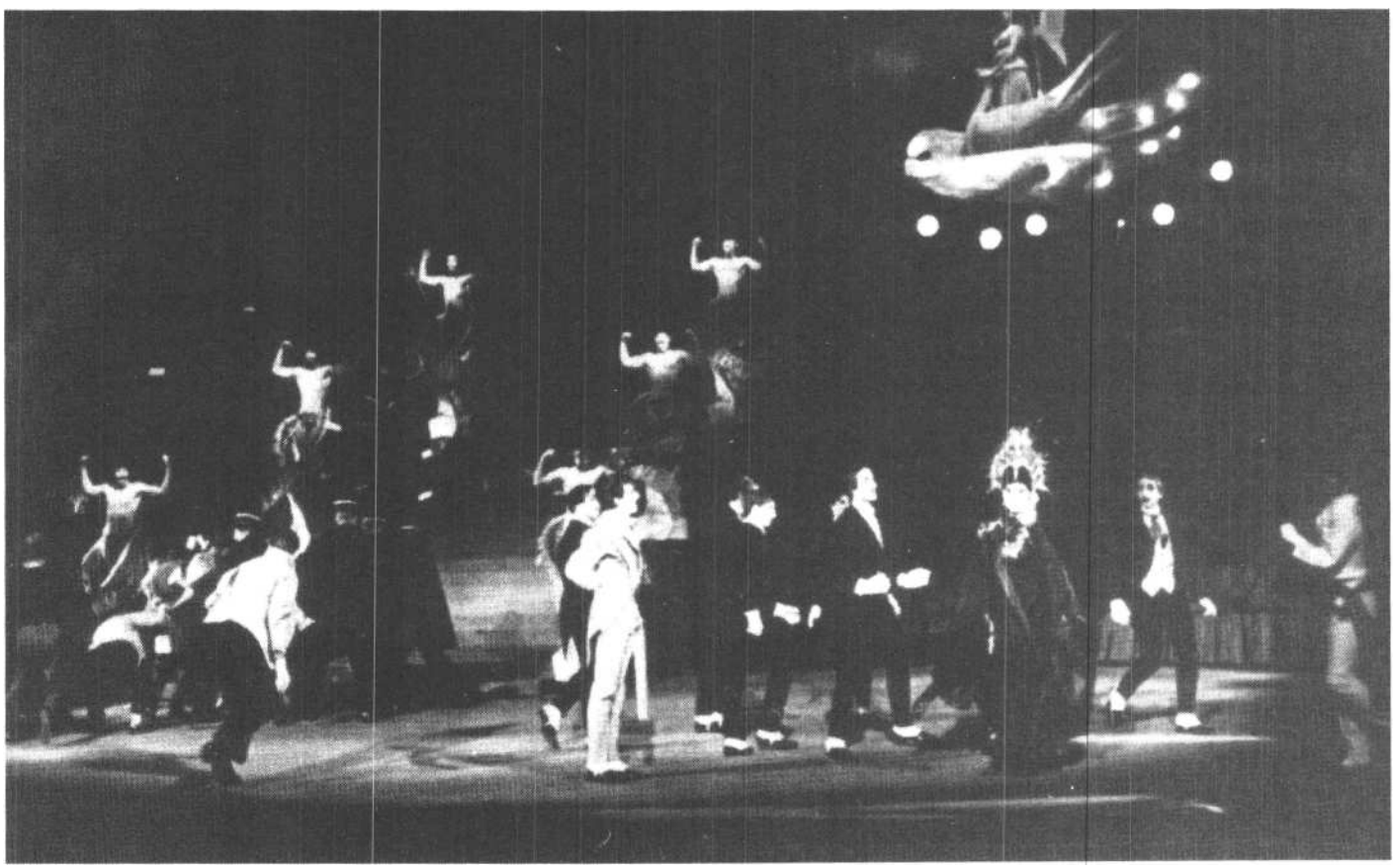
A második felvonásra 1912-ig pörög a naptár. Glavari Hanna és Danilo talpig feketében, az első Turandotnak, a második sivatagi sejknek öltözve; az újabb muri díszlete egyetlen hatalmas, széttárt pávafarok. A kerítés mögött ismét a proletárok kórusa énekel vagy figyel vádló némasággal. A vetítés a küszöbönálló világkatasztrófát idézi meg.

1913-ban kezdődik a harmadik felvonás, a Maximban, amelynek díszlete megannyi gramofontölcsérből kimeredő női láb. A kánkánt férfiak lejtik, grizettek helyett elcsigázott takarítónők söpörnek-súrolnak. És végül palatáblán lángbetűkkel újabb évszám: 1914. Kitör a háború, amelyet - az Opernwelt kritikusa szerint - leginkább Béjart visel a közönség ellen. Tank dübörög át a színpadon, géppuskák kelepelnek, bombák robbannak, a zsinórpadlásról romba dőlt falak ereszkednek le, katonák rontanak be, szuronyukat a közönségnek szegezve, a padló holttestekkel népesül be, majd a csatatérre belejt a szerelmespár: Hanna fehér boában, Danilo frakkban. „Ajk az ajkon" - dalolják. A világégés közepette ők ketten speciel egymásra találtak.

Azok a nézők, akik a második szünet után is kitartottak, viharos füttykoncerttel, pfujolással fogadták a bemutatót; nem félemlítették meg őket a finálában rájuk bökött ujjal feléjük vonuló szereplők sem. Hasonló színházi botrányt Brüsszel, úgymond, *A portici néma* 1830-as „csatája" óta nem ért meg. Később lenyugodtak a kedélyek: Béjart hívei észbe kaptak, csatasorba álltak, és megmentették a szériát.

A tisztán művészi szempontból is vitatott előadás sorsa a törvényszéken folytatódott: a Lehár-örökösök beperelték Béjart-t és Jacques Huisman igazgatót a mű meghamisítása címén. A per két évig húzódott; a bíróság kínosan ügyelt rá, nehogy az alkotás szabadságának jogán csorbát ejtsen. Végül másodfokon salamoni alapigazságot sikerült megfogalmazni, tudniillik azt, hogy „a rendező egy könnyed, gondtalan hangvételű művet társadalmi vádirattá változtatott. s ezzel az eredeti alkotóknak olyan szándékot tulajdonított, amely azoktól távol állt". Ezt természetesen Béjart sem tagadhatta, hiszen pontosan ez a cél vezérelte munkájában. A felperesek győzelme azonban legföljebb erkölcsi volt, hiszen a jogerős ítélet megszületésekor, 1965 végén az előadás már lekerült a műsorról.

Jelenet a Béjart-operettből



TÖBB SZÓLAMBAN

A televízió *Vastapscímű* műsora még 1996-ban egyik adását az operettnek szentelte. Az interjúkat készítő Koltai Tamás Ascher Tamást, Molnár Gál Pétert és Petrovics Emilt kérdezte az operett színháztörténeti, műfaji sajátságairól és a modern operettjátszás lehetőségeiről. Alább a külön-külön készült interjúk témák szerint csoportosított, szerkesztett, rövidített változatát adjuk közre.

Hányféle az operett?

PETROVICS EMIL: Ez a műfaj is kicsit olyan, mint az opera, amelyiknek mindenki örült, amikor létrejött. Voltak hatalmas hegycsúcsok, majd mély szakadékok. Sokan megkérdezték, hogy miért énekelnek, és miért nem beszélnek. Megkérdezték, hogy minek táncolnak, miért nem járnak, és így tovább. Mindenesetre a látszatvilágnak ez a túlfűtöttsége, felfokozottsága bizonyos korszakokban rendkívül népszerű volt, és nagy örömöt jelentett a nézőnek; azt látta, hogy odafent repkednek a színpadon, és ez tetszett neki. Szellemileg is valami ilyesmi történhetett; az operett olyan mesevilágba vitte el a közönséget, amely megkönnyítette az életét.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Mondok két példát, az egyik a *Csárdáskirálynő,* a másik a *Víg özvegy. A Víg özvegy* eredetileg arról szólt, hogy van egy nem túlzottan erkölcsös hölgy, aki hát, mondjuk így, dajnasággal kereste a vagyonát. Megérkezik Párizsba, és a jobb társaság a lába előtt hever. Az ujja köré teker mindenkit a pénze, azaz annak a puszta híre révén. Na most, ez egy kaján vígjáték volt, és kaján operett lett belőle Bécsben. Aztán elkezdett édesedni, és ma már csak a nagy keringőkre emlékszünk meg egy gyönyörű romantikus szerelemre, és az utóbbi évek előadásai
csak ezt szuggerálják. A *Csárdáskirálynő* egyik legnagyobb nemzeti drámánk. Arról szól, hogy egy orfeumi kurva visszautasít egy Habsburg főherceget. Illetőleg, hogy miként fogja meg csellel mégis. Ez a bécsi bemutató idejében olyan darab volt, hogy az udvarhoz közel álló lapok kritikái hörögtek a dühtől. A vitriolból utóbb csak a cukor maradt.

ASCHER TAMÁS: Az operett sziporkázóan izgalmas szatirikus műfaj. Támadja a társadalmi ha-zugságokat, az emberi visszásságokat. De az én gyermekkoromban az operettet elsősorban mégis azok a rádióban hallható nyálas operettrészletek jelentették, amelyekben operaénekesi ambíciójú énekesek hosszan vonítottak. És ehhez képest már kicsi koromból döbbenetesen szürreális élmények maradtak meg bennem a fővárosi Vígszínház operett-előadásaiból. Igyunk teát, finom teát, tararararara... teasüteményt, énekelték valami hajó tövében, hatalmas gőzben. En az operettben mindig valami képtelenséget láttam, a csodát, a mesét, méghozzá szürreális, bizarr mesét. Ez az élmény csak erősödött, amikor egy vidéki színházhoz szerződtem, és rendre megnéztem az operetteket, amelyek ott műsoron voltak. A legrosszabb ízlésű közönség szépségeszményét kiszolgáló előadások, különösképp a megrendítőnek szánt jelenetek számomra valami egészen képtelenül mulatságosnak tűntek, és ebből megéreztem, hogy az operett gazdag és sokrétű műfaj.

M. G. P: Egyrészt elbájoló az operett. Elbájoló a zenéje. Elbájoló benne egy nagy olvatag keringő. Egy nézőszíveket megolvasztó szerelmi kettős. Másfelől nagyon undok és nagyon forradalmi műfaj ez. Mindig arról beszél, hogy a vén hülyékkel szemben a fiatal forradalmároknak van igazuk. A kiszáradt régi és a születő új örök változatossága élteti az operettet. A karneváli kultúra folytatását jelenti belépti díjas eszközökkel.

P. *E.:* A dallamokra nagyon emlékszik az ember, érdekes módon sokkal jobban, mint a szövegre. Ezek a dallamok valamifajta rettenetesen furcsa sajátossággal bírnak, ami megnemesíti egész létüket: azáltal, hogy beleférkőznek az ember agyába, emlékeket ébresztenek, funkcionálni kezdenek. A nagy művek befogadásakor az ember az élettel is szembekerül; és ezeknek a dallamoknak a meghallgatása vagy felidézése valamit felidéz számára az életből is, méghozzá egész automatikusan: szomorúságot vagy vidámságot, vagy más érzést. Azt hiszem, még a legbölcsebb filozófus is mondhatja a szerelmének, hogy emlékszel, amikor azt játszották, hogy „majd ha megöregszünk"...

Parodizáljunk?

A. T: A bárgyú vagy hülyécske dallamocskák egyszersmind sugározzák a boldogságot és a boldogítani vágyást; és a túlságosan is kihegyezett történetekben az együgyűség mellett mégis ott vibrál az a profizmus, amely abból fakad, hogy már sok-sok nemzedék játszotta őket, és az utódok tudják, hogyan lehet itt a legerősebb és legpofátlanabb hatást elérni. Tudják, hogy a legerősebb hatása a mű boldogító, örömszerző lehetőségének van. Mindezek a tényezők az operettet önmagában is olyan mulatságossá tették, hogy parodizálni óriási tévedés volna. Akkor tudsz igazán valamit a világról, ha az operettnek ezt a bölcs világát hirtelen százszázalékosan komolyan veszed, és mindent elhiszel, ami benne van.

P. E.: En sem hiszek abban, hogy a paródia eszközével ezt a műfajt meg lehetne tartani, tudniillik anélkül, hogy az operettet bántani akarnám, bizonyos parodisztikusság eleve van ben-ne. Ha most ezt bármilyen irányban kiélezzük, akár a kritikai oldalról vagy túlzások révén, akkor az egész valamifajta nonszensszé, nem mulatságossá, hanem értelmetlenné válik.

A. T.: Mivel nekünk a vidéki színházakban, ahol az életünk javát töltöttük, amúgy is kellett ope-

rettet rendezni, isteni lehetőségünk adódott, hogy miközben az operettben rejlő örömszerző és sikerhozó lehetőséget kiaknázzuk, belerejtsünk valami többletet, valami mást is, amit ma talán már nem is várnak el egy operettől a nézők. Régebben valószínűleg elvártak, mert valaha az operett fajsúlyosabb műfaj volt, de ma már nem igénylik. Most csak a boldogítást várják, és ehhez képest igazi diadal, ha valami pluszt is adunk nekik, valami huncutságot, esetleg borzalmat, borzongatást, amitől egészen meglepő módon kitágulhat az operett eredeti világa.

M. G. P: At is lehet írni az operettet. A színészek mindig beírják a maguk vicceit, hol jobbakat, hol rosszabbakat, és azok a fiatal rendezők viszont, akik komolyan veszik a dolgukat, és komolyan fogják fel az operettet is, átírják, és többnyire jó irányba, Mohácsi Jánosnál például, abban az amúgy elég balsikerű *Mágnás Miskában* keményebben dúl az osztályharc, mint az eredeti librettóban. Az előadás jobban utálja az arisztokráciát és a fenn lévő társadalmi rétegeket - úgy, mintha a cselekmény a mában játszódnék!

A. T: Vannak korok, és vannak helyzetek, amikor az ember szívesen fordul valami együgyű anyaghoz, és abból bányássza ki, vagy a mögé az együgyű homlokzat mögé helyezi el azt a sok mindent, amit szeretne elmondani.

Nagy egyéniségek

P. E.: Ha nagyon jó a zene, a nagy személyiségek szinte bármit el tudnak játszani, és a legjobban megírt operett se ér semmit, ha nincsenek ott azok az emberek, akik ezt a műfajt, ezt a viselkedést, ezt a nosztalgiát, ezt a jelenlétet, ezt a stílust nem tudják olyan fölényesen hozni, hogy mindenki elámuljon rajta. Azt hiszem, enélkül nem megy. A bécsi operetthagyományt nem lehet sikerre vinni egy Honthy Hanna, Feleki, Latabár, Rátonyi nélkül. Teljesen ki van zárva. Tudniillik ezek a művészek soha nem a szerepüket játszották, hanem önmagukként viselkedtek a színpadon, és ez adta meg az egésznek a báját és varázsát. A Honthyt néztem, nem pedig a Csárdáskirálynőben azt a szerepet, amit neki írtak. Azt vártam, hogy lejöjjön a harminckét lépcsőn, és azt is, hogy sikerül-e neki lejönni. Tudtam, hogy Latabár rendkívül gondosan kispekulálja az összes viccét, amelyet, úgy tűnt, ott rögtönöz a színpadon; mindenki azt hitte, eleinte még én is, hogy ott találja ki.

A. T: Abban a régi nagy operettkorszakban, amelyről beszélünk, és ahol olyan nagyságok működtek, mint Latabár Kálmán, Feleki Kamill vagy Honthy Hanna, a személyiség erejéhez természetesen hozzájárult egy rendkívüli szakmai tudás. (De említhetnék olyanokat is, mint Kiss Manyi vagy Rajz János, akik évtizedeken át játszottak operetteket vidéken, noha alapvetően prózai színészek voltak.) Másfelől úgy gondolom, hogy mégsem pusztán szakmai tudásról van szó, hiszen amikor Feleki Kamill elénekli azt, hogy „szívem szeret", akkor nemcsak arról van szó, hogy ő bravúrosan birtokában van a hatáskeltés eszközeinek, hanem arról is, hogy személyes mondanivalója van az öregedés tragikumáról és tragikomikumáról. Arról, hogy milyen érzés, amikor valaki szerelmes, de halálosan öreg hozzá. Ez nem puszta szakmai tudás, ez filozófia. Ez az emberi sorsról való gondolkodás.

M. G. P: Ma nemcsak a nagy egyéniségek hiányoznak, hanem a közönségnek az az igénye is, hogy valóban első osztályút kapjon.

Konklúziók

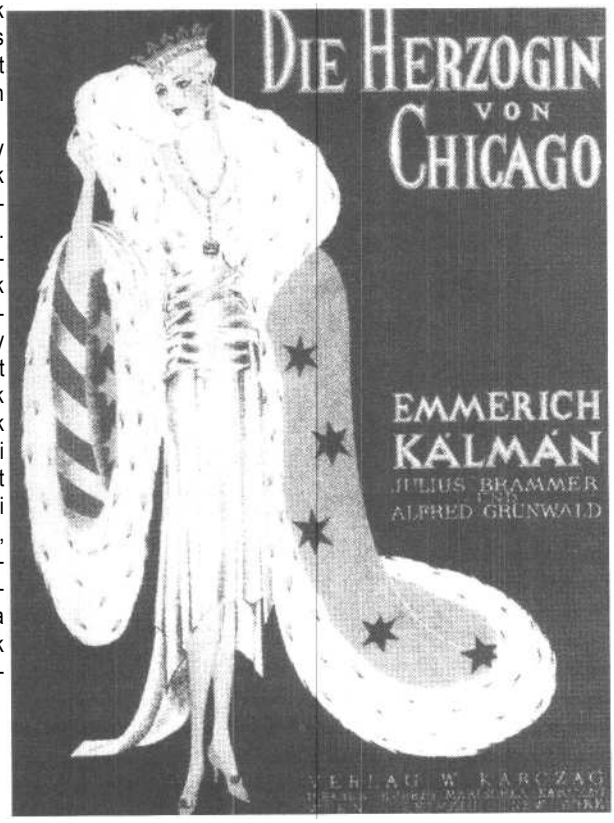
A. T: Az operettben egyfelől ott ez a furcsa különös hülyeség, másfelől ugyanakkor mindig ott van a lehetőség a bravúrra, bravúros énekszámra, bravúros táncra, fantasztikus finálére. Tehát egy olyan műfaj ez, amely egyszerre csacska és ugyanakkor sugárzik az életörömtől, a vitalitástól).

P. E.: A primadonna lassú, szeriőz számot énekel, a szubrett és a táncoskomikus gyorsat. Ezzel bizonyos figurákat is jellemeznek, folyamatosan és világosan. Papageno is gyors számokat énekel Papagenával, Tamino és Pamina pedig lassúakat. Ezek olyan alapszituációk, színpadi és élethelyzetek vagy viszonyok két ember között, amelyeket pontosan így lehet kifejezni.

M. G. P.: A századforduló nagy primadonnájának, Küry Klárának gesztikus leleménye a gödrös állra keccsel helyezett mutatóujj. Nagyon tehetségtelen, fiatal színésznők manapság is használják kellemkedő okból. Ezek a gesztusok nemzedékeken át hatnak. Küry Klára idején az állra illesztett szende ujjacska a báli legyezők virágbeszédének, titkos nyelvé-nek színpadi folytatása volt. Szűzi szendeséget, piruló készenlétet jelentett. Mára csak színpadi henyeség, színészi magakelletés, értelmetlen gesztikus rozetta. Titokzatos értelmetlenséggel nyúlnak át nemzedékek válla fölött a mozdulati klisék. A férfi színészek hozzáütögetik cigarettáikat a cigarettásdobozhoz, holott régen gyári cigarettákat szívnak, nem pedig házilag megtöltötteket, amelyekben el kellett ütögetéssel egyengetni a dohányszálakat. „Úri viselkedésként" még Jávor Páltól öröklődött a cigarettaverdesés.

A. T: Az operettjátszásnak mindig lényeges kelléke volt a bravúr. Természetesen még nagyobb az izgalom és a szenzáció, ha egy prózai színházban prózai színészek egyszer csak képesek olyan nagyszerűen énekelni és táncolni, hogy az megmelengeti a nézők szívét. Mondjuk, Méhes László a Vígszínházból egyszer csak eljár egy táncot, és az éppen olyan erősnek-ha nem erősebb-nek- bizonyul, mintha egy igazi operettkomikus táncolna az Operettszínház színpadán.

P. E.: Az operett újabban elkötelezte magát bizonyos nosztalgiának. Minél keményebb lett a világ, annál inkább megpróbálja visszahozni azt, ami a múltból m g ma is rokonszenvesnek hathat: a viselkedés bizonyos előkelőségét, nemességét, a finomabb mozgást, az egymás iránti tiszteletet, egyfajta eleganciát; hiszen ha például nekem valami fáj a mai életben, az éppen a szó legnemesebb és legmélyebb értelmében vett elegancia hiánya, akár művészi megformálásról van szó, akár prózai szövegről, akár egy ruháról. Es ha aZ operettnek ilyesfajta érzelmi és filozófiai nosztalgiákat sikerül ébresztenie és kielégítenie, akkor talán megint sikeres műfaj lehet.



NYOLCAK A ZENÉS SZÍNHÁZRÓL

Ebben az évben megüresedett a Fővárosi Operett Színház igazgatói széke, ezért a fenntartó pályázatot írt ki, amelyre nyolcan jelentkeztek. A Fővárosi Önkormányzat képviselő-testülete Halasi Imre pályamunkáját tartotta a legelfogadhatóbbnak, így tehát négy éven át Halasi Imre - aki eddig a zalaegerszegi színházat vezette - lesz az Operettszínház igazgatója.

Amikor lapunk operett-összeállítását terveztük, még javában folyt a pályázatok elbírálása, ezért arra kértük a pályázókat, hogy fejtsék ki véleményüket a zenés színház, közelebbről az operett jelenéről, jövőjéről és arról, hogy mi vonzza őket e műfajhoz. Hiszen ha pályáztak, nyilván átgondolták e kérdéseket, s úgy véltük, nem tanulság nélküli, ha ezeket a nézeteket, véleményeket megismerhetjük. Íme, a válaszok:

Fábri Péter író, rendező, dramaturg

A bécsi operett magyar ága a XIX-XX. század fordulójától kezdve évtizedeken át a budapesti kulturális élet jellegzetes színfoltja volt. A bécsi érzelmességet és kedélyességet a máig élő pesti kávéházi humor frivolitásával ötvözve olyan egyveleg jött létre, amely a jelek szerint ma is alkalmas a világpiacon való megjelenésre.

Olyan színészóriások játszották az operettet, mint Fedák Sári, Latabár Kálmán, Feleki Kamill - mind egy-egy nagyvárosi típus rendkívüli egyede, Molnár Ferenc szavaival „különlegességi emberpéldány". Gondoljuk végig a századunk első felében világhírűvé vált magyarok névsorát: Bartók Béla, Neumann János, Szent-Györgyi Albert, Molnár Ferenc, Kálmán Imre, Lehár Ferenc, Kertész Mihály. Az utóbbi négy a pesti szórakoztatóiparból jött, közülük kettő operettszerző.

Az operett mesevilága nyilvánvalóan ugyanarról a tőről fakad, mint a századforduló magyar építészetének különös mesepalotái: a Halászbástya, a Vajdahunyad vára, a Hősök tere múzeumai. Sajátos, egyszerre nagy formátumú és giccses világ ez, a nagyvárosi kispolgár álmodozásainak világa - díszletvilág. Patyomkin-világ, amely azonban tartósnak szánt épületek sorát túlélve, száz éve áll. Amikor össze akarna dőlni, mindig akad valaki, aki harcol a megújításáért.

A pesti operettet fantáziagazdagsága, humora és technikai minősége tette egy nagy történelmi korszak egyik adekvát kifejezőjévé. *A Mágnás Miska* ebben a tekintetben *A* revizorral vetekszik. Ma pedig már azt is látjuk, hogy zenei igényességben messze felülmúlja a szórakoztató zene némely későbbi fejleményét. Az operett a magyar polgárság önképe. Olyan magabiztos szeretnék lenni, mint egy arisztokrata, de nem szeretném elfelejteni azt a szórakoztató világot, amelyből származom - mondja magáról a pesti polgár, legegyértelműbben a legszédületesebb sikerű Csárdáskirálynőben.

Haraszti Istvánnak van egy úgynevezett kinetikus szobra, még a hetvenes években készült. Egy magnót látunk, amelynek végtelenített szalagjáról a *Csárdáskirálynő* szól („Hajmási Péter, Hajmási Pál..."). Ha bedob az ember egy kétforintost (nagy pénz volt az a szobor készítésének idején), a magnó egy időre elhallgat.

De aztán újrakezdi.

Halasi Imre rendező

Szeretem az operettet, a zenés műfajt. Ezt a szeretetet talán otthonról hoztam magammal, a génjeimben van, hiszen a szüleim színházi emberek voltak, s gyerekkoromtól kezdve életem szerves része volt a zenés színház.

De nemcsak nézni szeretem a zenés darabokat, hanem rendezni is, s ennek több oka van, amelyekről érdemes részletesebben beszélni. Az operett és a zenés darab számomra nem ugyanaz, a kettő sok szempontból különbözik, de a gyökereik hasonlóak. Azt tapasztalom, hogy az utóbbi időben megnőtt a zenés műfaj szerepe. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a nézők ki akarnak kapcsolódni, s ezért különösen kedvelik a zenés darabokat. Nyilván ez is igaz. Fontosabb-nak tartom azonban azt, hogy megváltozott az emberek ingerküszöbe, ugyanazt a hatást ma erősebb effektusokkal kell és lehet elérni, mint néhány évvel ezelőtt. A zenés műfaj darabjaiban eleve megvan az a többletenergia, amely ma a hatáskeltéshez szükséges. Azt is mondhatnám, hogy korunk számos problémájáról átélhetőbben, erősebben, vadabb, zaklatottabb ritmusban lehet szólni a zenés darabokban, mint a prózaiakban. Gondoljunk például *Az Operaház fantomja, az Evita* vagy *A krónikás* sikerére, s arra, vajon mi lehet a sikerük titka.

Némileg másképpen hat az operett. Ennél elsődleges a nosztalgia. Az emberek ma is szeretnének legalább néhány órára olyan közegbe, olyan környezetbe kerülni, amely elüt a mindennapok realitásától, a mesék, a regények, a romantika világa. Van valami ártatlan, naiv gyermekség ebben a nézői attitűdben és várakozásban. S ezt nekünk, színházcsinálóknak tudomásul kell vennünk. Ez az elvágyódás nem csak az idősebbeket jellemzi, ez életkortól független. Most mutattuk be Zalaegerszegen (is) a *Csárdáskirálynőt,* s legnagyobb meglepetésünkre a fiatalok éppen úgy kedvelték, szerették az előadást, mint az „igazi" operettnézőnek tartott idősebbek. Sőt sokan sajnálták, hogy nem ismerik azokat a dalokat, melyeket a felnőttek a színészekkel együtt oly élvezettel dúdolnak.

Akár operettről van szó, akár más zenés darabról, a legfontosabb a minőség. Mindaz, amit mondtam, csak a jó drámákra, a jó művekre, a jó előadásokra igaz. De meggyőződésem, hogy a *Csárdáskirálynő jó* dráma. S mint minden jó és nagy mű, ez is igazi rendezői feladatot jelent. Mint ahogy különleges és inspiráló feladat volt A *krónikás vagy A Notre Dame-i toronyőr* musical-változatának megrendezése is. Olyan, kifejezetten szakmai problémákat kellett például újszerűen megoldanom, mint a térhasználat vagy a tömegmozgatás, és ezek egészen másként fogalmazódtak meg, mint az addigi prózai vagy operettmunkáimban.

A zenés műfaj tehát tovább él - jelentősége, szerepe, hatása egyre nagyobb lesz.

Horváth Péter író, rendező

Apám börtönben ült a forradalom bukása után, albérleti szobánkban hagymás krumpli volt az ünnepi ebéd, nagymamám Pesten stoppolta rongyos zoknijainkat, én a szekrény mögötti sarokban felhúztam papírszínházam selyemfüggönyét, sakkfigurákat tologattam elemlámpám reflektorsugarában, és énekeltem: csacsicsi csucsu...

Színházi kölyökként minden próbán ott lebzseltem. Rubányi Vilmos karnagy úrtól kínai karmesterpálcát kaptam ajándékba. Egyszer megengedte, hogy a premieren én vezényeljem a nyitányt. Zongoraszékre állított a partitúraállvány mögött. Elcsendesedett a színházterem, felragyogtak a reflektorok. Kezet ráztam az első hegedűssel, felemeltem a pálcámat. Balra a vonósok, szemben a fák, jobbra a rezek, mögöttük a dob... Es akkora pálcám előrajzolta a csendből az első dallamot.

Persze lehet mondani, hogy az operett ideje leáldozott. Közönsége kihalt, nagy művészei nem élnek. Retrográd műfaj. Giccses banalitás. Ép

érzékű ember nagy ívben elkerüli az ilyet. Képtelen vagyok a gyerekkoromtól megszabadulni. Próbálom elfelejteni, megérteni, gyűlölöm és szeretem, harcolok vele, mint önmagammal. Akárhogy is: az operett része az életemnek.

Ma Magyarországon a könnyűműfajú zenés színház a színházművészet szégyellni való mostohagyerekének számít. Bár a prózai színházak többsége is zenés darabok bemutatásával óhajtja megkeresni kenyere javát, e műfaj teoretikus magasságokból mégis lenézett, szakmai presztízse minimális, noha a közönségre gyakorolt hatását mindenki elismeri. Ugyanakkor van ebben az elismerésben valami nehezen kezelhető, kényszerű elem - mintha a közönségsiker holmi szégyenfolt lenne a magas művészet szeplőtelen ülepén. Persze tudom, hogy a kabaré, az operett, a musical, a rockopera vagy éppen a revü világa soha nem tartozott az úgynevezett magas művészet körébe. Ezeknek a daraboknak sem meséjük, sem muzsikájuk nem hordoz eredendően új mondandót, katarzisuk általában valamely egyébként is óhajtott és igenelt dolog további óhajtásán és igenlésén alapszik. Ugyanakkor hihetetlen mértékű életörömöt és energiát sugároznak. Kérdés, hogy mindezt milyen formai eszközökkel teszik.

A hagyományos *operettjátszáshoz* általában hagyományosan elmaradott, korszerűtlen ízlés társul. Ez a színpadképek és jelmezek terén éppúgy megmutatkozik, mint a játékmódban. Az operettek tárgyi környezete távol áll a mai városi élet mindennapi formáitól. Nehéz olyan színpadképi köntösbe öltöztetni ezeket a történeteket, amelyek vonzó találkozási pontokat kínálnának a mai élet divatos külsőségeivel. A mesés librettók ellenállnak az ironikus anyagkezelésnek. Az érzelmes (mai fül számára sokszor édeskés) dallam- és hangzásvilág szintén megnehezíti a fanyar előadásmódot. A legjobb előadások mégis képesek átemelni az operettet a mai kor ízlés- és gondolatvilágától elválasztó szakadékon. Tehetik ezt gyöngéd (ön)iróniával kezelt, kritikus szemléleti bázison, játékosan incselkedve vagy a képtelen történetek kíméletlenül következetes elemzésével, amelynek következménye az operettvilág abszurditásának (a műfaji követelményeknél nem súlyosabb) ábrázolása. Hogy az efféle megközelítés mégis ritka, annak alapvető oka a műfaj jelen idejű szellemi „alultápláltsága". Leszámítva néhány híres-hírhedt, valóban új utakat kereső, szélsőséges szemléletű bemutatót, a standard operett-előadások általában különösebb szellemi ambíció nélkül születnek, mivel az operettnek - szinte az előadás színvonalától függetlenül - mind g sikere van. Ez a tapasztalati tény nagyon megnehezíti annak a dolgát, aki a szemlélet- és játékmódon változtatni próbál. Pedig nyilvánvaló, hogy az operett megújítandó és megújítható. Az ezredfordulón nem lehet úgy előadni, mint sz[i]nlelése idején, vagy akár az ötvenes-hatvanas években. Ugyanakkor az is lehetetlen, hogy a saját karikatúrájaként jelenjen meg. Olyan előadási stílust kell kidolgozni, amely megfelel a „korszerű színház" követelményeinek, ugyanakkor ne sérti a hagyományos operettkedvelők ízlését. Mi ez, ha nem izgalmas szellemi feladat?

A musicalt minden közönségréteg egyformán kedveli. Nálunk Óz elsősorban azért alakulhatott így, mivel a musical az elmúlt évtizedekben a nyugati világot jelenítette meg még akkor is, ha az egyes darabok tematikája olykor más kultúrkörre vonatkozott. A musical - éppúgy, mint a Coca-Cola vagy a farmernadrág - a szabadság hírnökeként tört be a vasfüggöny mögé. Hangzás- és dallamvi[l]ága, a darabok által bemutatott tárgyi környezet a történetkezelés, olykor még a szerzők nevének puszta szóalakja is a szabad világot, pontosabban a fogyasztói társadalom irigyelt és vágyott ízeit hozta el közénk. Leszámítva ugyanakkor ezt a (szerintem nem elhanyagolható) szempon[t]ot, a musicalek mindenestől „korszerűbb" - a való élethez közelibb - játékmódot követeltek meg a zenés színház közreműködőitől. A kórus, valamint a táncos és énekes csoportos szereplők közti határok elmosódtak, a dallam- és ritmusvilág közelebb került az élő tánczenéhez - noha ezt a muzsikát szimfonikus zenekari hangzás közvetítette. A klasszikus musicallibrettók meghaladják az operett kétpólusú dramaturgia mintáit, olykor még a happy endről is lemondva árnyaltabb, a mindennapi, élő társadalmi problémákhoz közelebb álló történeteket mesélnek el.

A jobb szó hi[i]ján rockoperának nevezett műfaj zenéje a világ legerőszakosabban és legsikeresebben egyeduralomra törő ritmikai, dallam- és hangzásvilágára épül, ugyanakkor a klasszikus operahagyományok hasznosításával kísérletezve vált a legnépszerűbb zenés színházi műfajjá. Élvonalbeli előadóitól operai hangot, komoly színészi képességeket és magas szintű tánctudást követel. Mozgékony, szinte filmszerűen pergő történetkezelése forradalmasította a színpadtechnikát, ezzel megoldhatatlan probléma elé ál-

Honthy Hanna, [1] az örökös Cecília (Iklády László felvétele)

lítva a repertoárrendszerben játszó színházakat. Ugyanakkor mint alig néhány évtizedes múlttal rendelkező, kiforratlan műfaj tág teret ad a friss művészi kezdeményezéseknek.

Egy modern, kelet-közép-európai zenés színháznak rockoperák és musicalek igényes színrevitele mellett elsőrendű kötelessége operettet játszani. Egyrészt mert az operett (ha mégoly problematikus műfaj is) szerves része a térség kulturális örökségének, másrészt csak erre a bázisra építve lehet kimunkálni az angolszász hagyományoktól némileg eltérő, sajátosan miránk jellemző zenés színházi arculatot. Nem beszélve arról, hogy nemzetközi szinten éppen a Monarchia talaján gyökeredző operettműfaj előadásai hozhatják meg számunkra a sikert. Színpad- és játéktechnikánk (megfelelő fejlesztés mellett) hagyományosan alkalmassá tesz minket a műfaj világszínvonalú interpretálására. Kötelességünk elérni, hogy miként az élvonalbeli musical- és rockopera-előadások kedvéért mi a Broadwayra vagy a West Endre zarándokolunk, úgy világszínvonalú operett-előadásokért a világ minden részéről Budapestre érkezzenek az emberek.

Sárdy János (René) és Petress Zsuzsa (Angéla) a Luxemburg grófjában

Kerényi Miklós Gábor rendező

A zenés dráma irracionális műfaj. A drámai folyamatokat, a cselekményt átszövi a zene, ezáltal olyan sűrítésre van lehetőség, amely prózai műben soha nem érhető el. A zene képes a racionális és az érzelmi momentumokat egyszerre, egy időben kifejezni, s ezáltal olyan fantasztikus polifónia születik, amely különlegesen katartikus pillanatokkal ajándékozza meg a néző-hallgatót. A zenés drámában is megjelennek társadalmi folyamatok, ezek mindig egyéni sorsok tükrében mutatkoznak meg. A zenés drámán belül annak függvényében különböztetünk meg műfajokat, hogy milyen bennük a drámai és a zenés elem aránya.

Az operett naiv mese. A nézők szeretik a meséket, szeretik átélni azt, amire csak vágyakozhatnak, szeretik látni azt, milyenek lehetnének, ugyanakkor pontosan tudják, milyen realitásban élnek. E kettősség sajátos feszültséget ad az előadásoknak. Az operett is ábrázol társadalmi különbségeket, de ez a kép azt sugallja, hogy a gazdagok élete sem problémátlan, nekik is megvan a maguk gondja, ha nem is ugyanolyan, mint másoké. Alomvilágot varázsol a nézők elé. Az álmok azonban lehetnek szürkék is, színesek is. Az operett színes álom.

Az álom is, a konfliktusok is többféleképpen jelennek meg: a cselekmény-ben éppen úgy, minta zenében. Az operettben is el lehet jutni a tragikus csúcs-ponthoz, a jó darabok második felvonásának a finálója mindig ilyen sűrítettségű és összetettségű.

Az opera és a musical kifejezetten drámai műfaj. Cselekményük mitikus alapokra épül, alapkérdésekről - halálról, életről, árulásról, szerelemről - szólnak. A személyes életsorsok és az általános problémák kettősségéből adódik drámai feszültségük. Természetesen mind-ez elsősorban a zenében jelenik meg. Ennek az ábrázolási módnak az a különlegessége, hogy a zene jóvoltából a befogadó egyszere több síkon képes felfogni a cselekményt.

A zenés színház mindig sikeres. Régebben kezdő rendezők meg kiöregedett színészek rendezték az operetteket - főleg vidéken -, hiszen az operetthez mindenki ért, azt igazán nem is kell rendezni, megél magától. Nem lehet olyan rosszul színre vinni, hogy ne hasson - ha más nem, hát legalább a zene.

A zenés dráma azonban ma már sokkal több, mint a hajdani dali időkben volt. Ahhoz, hogy mindaz, amiről szóltam, megfogalmazódjon benne, mindkét komponensét, a zeneit és a drámait egyaránt korszerű színházi gondolkodással, látványos szcenikával, hatásosan, a műfajt is, a munkát is komolyan véve kell színre állítani. Keveseknek sikerül.

Maklári László karnagy

Elkötelezettje vagyok az operettnek. 1972-ben Szegeden, Vaszy Viktor irányítása alatt kezdtem a pályámat, s tőle nagyon sokat tanultam. Többek között azt, hogy nincs rangbéli különbség a zenés műfajok között. Aztán Pestre kerültem, s tizenkilenc éve vagyok az Operettszínházban.

Az operett nem más, mint operácska; mindkét műfajban, sőt - bármily furcsának tűnik - a musical összefoglaló elnevezéssel illethető mai zenés darabokban is a bel canto hangkultúrára épül a zenei megszólalás. A kemény hangzású, rockos zenei stílust egyre inkább felváltja egy újromantikusnak nevezhető, operettszerkezetű, az akusztikus és elektronikus hangzást elegyítő zenei világ, amely a XX-XXI. század operettjének tekinthető, s amelynek olyan kiemelkedő darabjai vannak máris, mint *A nyomorultak* vagy Lloyd Webber néhány műve.

Vissza-visszatérő olvasmányom Nádasdy Kálmánnak egy 1968-ban megjelent cikke, amelyben kifejti, hogy a magyar operettjátszás egy nagy generáció sikerének az áldozata lett. Ugyanis az ötvenes éveknek a Honthy-Feleki-Latabár s mások által fémjelzett nagy kor-szaka hatalmas áttörést jelentett a játékkultúrában, de elnyomta a zenei alapot, felborult az az egyensúly, amely a Lehár és Kálmán nevével jegyzett bécsi-budapesti operettstílust jellemzi. Ez az állapot máig fennáll, sőt romlott is, hiszen ma hiányoznak azok a nagy egyéniségek, akik ellensúlyozni tudták az operettnek mint összművészetnek a belső arányeltolódásait.

A feladat tehát: vissza kell adni a klasszikus operett zenei báját. A rendezői megközelítésnek is ebből az alaptételből kell kiindulnia. Akkor kerülhet ismét a helyére az operett mint műfaj, ha a rendezői koncepció - legyen bár különös, modern, avantgárd - a zenéből következik.

Álproblémának tartom az operett létéről - nemlétéről - folytatott vitákat. Az operettre szükség van, mert a melodikája mindenkihez utat talál. Úgy kell ezt a dallamvilágot közvetíteni,

hogy az előadás megfeleljen a kor színházi követelményeinek is. Ha ez megtörténik, akkor minden korosztálynak élményt tud nyújtani. Meggyőződésem, amelyet példák is igazolnak, hogy azokkal a fiatalokkal, akik most az *Elisabethre* eljönnek, s azon lelkesednek, a klasszikus operettet is meg lehet szerettetni.

Arról sem szabad elfelejtkezni, hogy az operett exportcikk. Hogy lehet az operett haldoklásáról beszélni, amikor például a Fővárosi Operett Színháznak 2001-ig szóló szerződése van Japánnal, s csaknem fél évet játszik Nyugat-Európában? S akkor ki sincs használva az a lehetőség, hogy a Magyarországra irányuló idegenforgalom részévé tegyék a zenés színházi kínálatot.

Nem véletlenül használtam a zenés színház gyűjtőfogalmat, ugyanis megint Nádasdy egy másik mondása jutott eszembe: étrendünkben a kaviár is, a töltött káposzta is kapjon helyet. S ez rímel az idézett Vaszy-gondolatra is.

Szolnoki Tibor színész

Ki tudja, mióta mondogatják, hogy az operett a múlté, az operett halott. Nem igaz, az operett él. Ha nem lennénk meggyőződve erről, nem hoztuk volna létre A Magyar Operettért elnevezésű alapítványunkat, nem vágtunk volna bele néhányadmagunkkal önálló operett-társulat szervezésébe. Négy éve játsszuk töretlen sikerrel a *Csárdáskirálynő* eredeti verzióját - németül. S a közönség itthon is, külföldön is jól fogadja; nemcsak az idősebbek, hanem a tizennyolc évesek komputeres nemzedéke is.

Hitvallásom, hogy az operett ugyanolyan értékű műfaj, mint az opera vagy a próza, de ennek a méricskélésnek csak akkor van értelme, ha mindhárom esetben minőségről beszélhetünk. Az operettet ugyanolyan komolyan kell venni, mint az operát és a prózát. Ugyanolyan felkészülten kell megcsinálni, ugyanolyan elmélyülten kell kibontani belőle az őszinte érzelmeket, megformálni az alakokat.

A választóvonal tehát nem a műfajok között húzódik, hanem a jó és a rossz produkció között. Meg a modernkedés, kóklerség, szélhámosság, felkészületlenség és a klasszikus értékek, a komolyan vett munka, a művészi elmélyültség között. Bécsben, ahol rendszeresen fellépek, pontosan így polarizálódik a közönség. Brandauer négy hónapig próbált, modernkedő, a történetet kiforgató, rendezői fakszníkkal teli Lehár-operettje, *A mosoly országa* fél házakkal sem megy a Volksoperben, míg ugyanott a klasszikusnak mondható *Csárdáskirálynő* zsúfolt házakat vonz.

Az operett megújítására tett kísérletek általában kudarcot vallanak, az operettet ugyanis nem lehet megreformálni. Az Operettszínház néhány éve bemutatott *Szép Helénája a* példa erre, ugyanis azok a politikai aktualitások, amelyekkel megtűzdelték a szöveget, a kormányváltást követően érvényüket vesztették, a koncepció légüres térbe került. Ez is igazolja számomra, hogy nem a különleges rendezői elképzelések éltetik az operettet, hanem a zene.

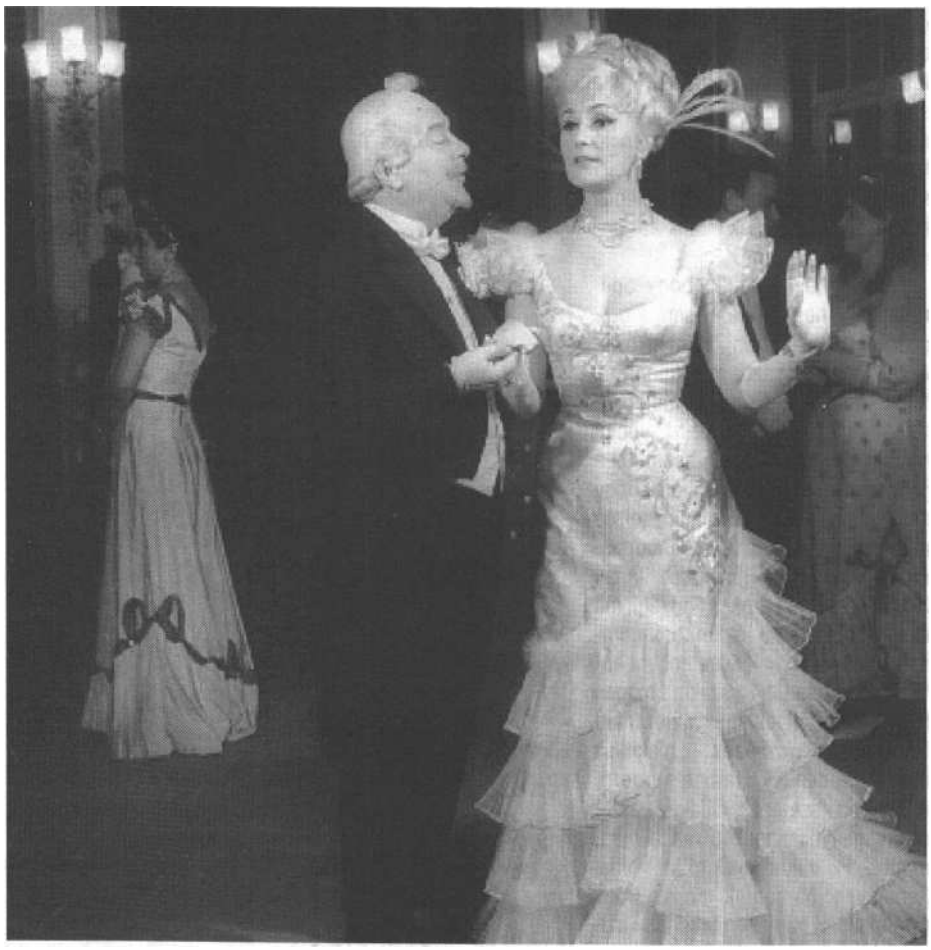
Mindig beigazolódik, hogy operettet ugyanolyan igényesen, kidolgozottan kell játszani, mint prózát. Nem is szeretem azt a megkülönböztetést, hogy zenés színház meg prózai színház, mert egyrészt ebben mindig van valami különbségtétel a próza javára, másrészt vallom, hogy csak színház létezik, minden jelzős megszorítás nélkül. A mi *Csárdás*-királynőnkben a Hercegnét Tanay Bella játssza, akit szokás egy régi, ma már klasszikusnak számító színjátszás képviselőjének tekinteni - s ebben van igazság, ha a szakma magas fokú ismeretét tekintjük az említett iskola fő jellemzőjének -, alakítása mégis minden tekintetben modern. A Herceg szerepét Ujlaky László olyan igényességgel formálta meg, mintha Poloniust alakította volna. Keményen harcolunk azért, hogy produkcióinkban ilyen felfogású színészek szerepeljenek. S mindenek-előtt egyéniségek, mert az operett nem létezik nagy színészegyéniségek nélkül. Az operett és a musical többek között ebben is különbözik egymástól, a musicalre ugyanis sokkal inkább jellemző az együttes teljesítmény, mint az operettre. Bizonyság rá: a nagy londoni vagy amerikai produkciók több szereposztásban mennek, de a szereposztások között nincs lényeges különbség. Próbálnánk meg ezt az operettben!

A két Latyi a Mágnás Miskában

Váradi Katalin karmester

Az operett műfaja mindig vitatott volt. Gáspár Margitot idézve: „a múzsák neveletlen gyermeke" mosolygós arcú, kecses mozgású, táncos lábú, látszatra teljesen ártalmatlan lény. Vádlói szerint dicsfénnyel övezi a bárgyúságot, erkölcstelenségre csábít, és a közönséget bűnös módon eltávolítja a komoly művészettől. Minden korban és rendszerben a vádlottak padjára ültették, volt pimasz szentségtörő, pestis, csőcselékművészet, plebejus szagú, no meg polgári csökevény. Érdekes módon mindenki kedveli, de van, aki nem vallja be. Egyet szoktak elfelejteni: a színjátszás legősibb műfaja, amely a zenés-táncos népi komédiából nőtte ki magát. Megőrizte a szöveg, a játék, a tánc és a zene ősi egységét. Es az sem mellékes, hogy 'a közönségnek igénye van rá. Fiatal testvére, a musical ugyanilyen gyökerekből táplálkozik, csak a musical-komponisták zenei anyanyelve a dzsessz. Fejlődése párhuzamos az operettével, ugyanakkor egy olyan új táncdramaturgiát juttat érvényre, amely még magasabbra emeli a könnyűműfaj mércéjét.

Es ezzel eljutottunk oda, hogy a mai világ operett-musical színházában nem az az elsődleges, hogy milyen „modern" elképzelése van egy rendezőnek az „elavult" műfajról, hanem az, hogy rendelkezik-e a színház társulata olyan művészekkel, akik minden alapvető, lényeges követelménynek megfelelnek a műfaj megszólaltatásához. A művészi igényesség követelményét hangoztatóknak bele kell nyugodniuk, hogy ebben a műfajban a zene az elsődleges. Nem meg-



Feleki Kamill (Sír Basil) és Németh Marika (Angéla) a Luxemburg grófjában (MTI-fotó, Keleti Eva felvétele)

felelő felkészültségű muzsikus még egy egyszerű valcert sem tud elzongorázni, s hároméves tanulás után nem játszható el *A mosoly* országának híres hegedűszólója.

Miután elsősorban muzsikusnak tartom magam, természetes, ha a zenéből indulok ki, s mint karmester és zongorista azt tartom a legfontosabbnak, hogy zenés műfajban a zene domináljon. A színpadra pedig olyan nagy egyéniségeket képzelek, akik énektudásban, színjátszásban és táncban egyaránt felkészültek. Hivatkozunk az amerikai és londoni musical-előadásokra, de el-felejtkezünk arról, hogy milyen szigorú válogatások előzik meg a próbákat. Hatalmas hiányok mutatkoznak az úgynevezett zenésművész-képzésben - a színészeknél, az énekeseknél, a zenészeknél -, mert egyes lépcsőfokokat (kottaolvasás, hangképzés stb.) kihagynak.

A közönség igenis igényli a könnyűműfajt, és ez egyre inkább így lesz. A mindennapok borzalmai és stressze után mindenki szeretne kikapcsolódni, de nem papírízűen irodalmiasra formált szövegkönyvű, felületes zenei és színpadi megoldásokkal teli előadást akar látni, hanem kiválóan képzett, a műfaj iránti alázatra épülő, magas szinten szórakoztató igazi zenés produkciókat.

Ezért kellene állandóan műsoron tartani az úgynevezett klasszikus operettrepertoárt, amely bizonyítja, hogy a magyar operettjáték igazi exportcikk, valamint egy olyan musical-rockopera műsort, amely színvonalában megközelíteni igyekszik a sokat emlegetett angol-amerikai előadásokat.

Vas Zoltán Iván rendező

Az operett a magyar színjátszás csekély tradíció-állományának egyik meghatározó vonulata. Gyökerei mélyek, mind a színházcsinálók, mind a közönség körében. Miközben egyesek sznob, „értelmiségi" allűrökkel lekezelik, kultúrpolitikai és népművelői ostobaságból fel akarják számol-ni, diadalmasan újra és újra feltámad, és még legkonvencionálisabb, legbanálisabb, ízlésficamos megjelenésében is a legüzembiztosabb „telt házas" műfaj.

Az operett igazi ellenségei azonban nem a sznobok, a színházi közízlés üresen pózoló arisztokratái, hanem szerény képességű művelői. A műfaj komplex világlátást, mély műveltséget, gazdag szakismeretet igényel. Legjobb darabjai zenei remekművek, kiváló színházi „mesterszabászok" méretre készített librettóival. Időnkénti portalanításuk csak bizonyos színházi konvenciók mulandóságát, nem pedig az ábrázolt jelenség időszerűtlenségét jelzi.

Az operett igazi népszínház, a soha fel nem növő, ámde hivatalosan felnőttnek minősített társadalom egészséges infantilizmusának költészete, meséje a maga soha be nem teljesülő álmairól, soha ki nem élt (történelmi, társadalmi és magánéleti) vágyairól, kiegészítve a zene érzéki, kápráztató varázslatával. A műfajnak filozófiája, világnézete van; az operett fanyarul, ironikusan nézi a világot, ám gyarlóságainkat, gyengeségeinket mégis valamilyen megbocsátó szeretettel veszi tudomásul. A középosztály üzenetét hordozza, azon középosztályét, amelynek nincs jövőképe, retteg a jelentől, és a múlt értékei között keresi a kiutat. Halhatatlanságát múlhatatlan színházi értékei biztosítják: a sűrű, szenvedélyesen romantikus történetek, az egyszerű, ám karikatúra voltukban is valóságos figurák, az örök érvényű, mindannyiunk által átélhető helyzetek és érzelmek.

Az operett költői műfaj. A valóságtól ihletett, de nem realista. A zene már önmagában is absztrakció, és mint ilyen határozza meg a színpadi fogalmazvány stílusát. Szánalmasan földhözragadt az az előadás, amely nem hagyja „zavartatni" magát a zenétől, és a prózai realista vígjáték eszközeivel építkezik (ahogy az nagyon gyakran megesik).

Az operett a magyar színjátszás történetének egyik legjelentősebb színészképző iskolája. Jellemszínészek generációi sajátították el segítségével a mesterség alapfogásait, és váltak később halhatatlanná, Blaha Lujzától Rátkai Mártonig, Páger Antaltól Rajz Jánosig. Ökonómiára, ritmusra, intenzitásra, plasztikus fogalmazásra, sűrítésre tanít (mind-mind a korszerű színjátszás nélkülözhetetlen eszköze). A színészet egy és oszthatatlan. Az operettszínésznek ugyanazt kell tudnia, mint a prózai színésznek, s mindehhez még nagyon jól kell énekelnie és táncolnia is. Egyszerű. A zene matematika. A zenés színészet eszközei konkrétak, lemérhetőek. Egy Csehov-darabban addig némulsz el a fájdalomtól, amedig akarsz. Egy operettben erre három ütem jut; ennyi idő alatt kell ugyanolyan hatásfokkal megoldani a helyzetet.

A fentiekből következik, hogy az operett ízigvérig korszerű műfaj. Ugyanazzal az esztétikai igénnyel és ízléssel kell megközelíteni, mintha, mondjuk, egy Shakespeare-drámát akarnánk színre vinni. Ez alól a „könnyed szórakoztatás" gyakorta használt címkéje sem adhat felmentést.

OPERETT NYISTA?

Tavaly márciusban Kecskeméten kisebbfajta botrány volt készülődőben. A Kecskeméti Lapok a Katona József Színház 1996-97-es műsortervét *Kész van a lista - Operett nyista* címmel ismertette, a Petőfi Népe pedig a *Leonce* és *Léna* bemutatója kapcsán *Nesze nektek egy kis operett!* címmel közölt egy írást, amelyben a kritikus többek között ezt írta: „A kecskeméti színház művészei, úgy tűnik, nem elégedettek közönségükkel... Pedig minden olyan jól indult. Az évadot a művésztrió többékevésbé sikeres darabokkal kezdte, ám a napokban kiderült, hogy a következő szezonban nem kapja meg a nagyérdemű az elvárt operettjét. Es ez sokaknak nem tetszik itt, Kecskeméten, mondván: évente legalább egy alkalommal a kedvükben járhatnának azért a pénzért, amiből eltartják Thália papjait. Igaz, lesz *János vitéz* meg *Hegedűs a háztetőn,* de hát ez mégsem ugyanaz!"

Nem célunk e sztorit részleteiben feleleveníteni, de az, ami egy évvel ezelőtt Kecskeméten történt, szimptomatikus: a vidéki színházak helyi megítélésének egyik legfontosabb szempontja a zenés előadásaik aránya, száma. minősége. Éppen ezért érdemes megnézni, mi történt akkor és azóta. Beszélgetőtársam Bal József igazgató.

- Sajátos helyzetben vette át 1995-ben a frissen kinevezett vezetőtrió a kecskeméti színház irányítását, ugyanis e városban különösen erős hagyományai vannak a zenés színház-nak, ezen belül is a klasszikus operett-nek. A sajátos helyzet előzménye nyilván ott keresendő, amikor a Gyurkó-Jancsó-Hernádi-érában a normális arányú műsorszerkezet gyökeresen megváltozott, s még a zenés darabokat is a modernkedés jellemezte. A színháztól akkor elfordulókat aztán Lendvay Ferenc, majd Illés István erősen operettközpontú műsorpolitikával igyekezett visszaszerezni.

- Így igaz, a kecskeméti közönség megszokta és igényelte a klasszikus operettet, szereti a szép ruhákat, a pompás díszleteket, az ismert dallamokat, s ezzel mi természetesen számoltunk is, amikor az első évad műsorát összeállítottuk. Ugyanakkor igyekeztünk tágítani a műfaji határokat, ezért a *Sybill* mellé - amelyet az a rendező vitt színre, aki a megelőző évek sikereiből jó néhányat jegyzett -a közkedvelt *En és a kisöcsém* című Eisemann-művet meg *az Aki nyer, az nyer című* Rejtő Jenő-Sándor Jenő-operettet választottuk.

A daraboknak sikerük volt, akárcsak az évadkezdő Goldoni-darabnak, *A chioggiai csetepatának*, illetve a kezdeti tartózkodás után később szintén elfogadott *Ahogy* tetsziknek is. A *Leonce és Léna viszont*- amelynek tavaly csak az előbemutatóját tartottuk meg - megosztotta a közönséget, s az is tanulságos volt, hogy a *Sybill* harmadik felvonását, amely nálunk egy szaunában játszódott, sokan elutasították. De így is érthetetlennek tűnt az a felháborodás, amely a második szezonunk műsortervét fogadta. Holott abban nemcsak az említett *János vitéz* és a *Hegedűs a háztetőn* szerepelt, hanem *A dzsungel könyve* is.

– De nem volt a műsorban klasszikus operett...

– Nem, mert úgy gondoltuk, hogy a daljáték kiváltja az operettet, s ezzel meg *A dzsungel* könyvével a fiatalokat is meg tudjuk szólítani.

– Hogyan vált be ez az elképzelés?

Ami a *János vitézt* és *A dzsungel könyvét* illeti, maradéktalanul. Mindkettő nagy siker. Eredetileg öt darabot kínáltunk a bérletes nézőknek, *a Leonce és Lénát, a Yermát,* Caragiale *Farsangját*, *a János vitézt* és a *Hegedűst. A dzsungel könyve* eddig bérleten kívül ment. Az érdeklődés azonban oly nagy iránta, hogy a *Hegedűs a háztetőn* helyett ezt tesszük be a bérletbe.

– Akkor tehát megnyugodtak a kedélyek? Oldódott a feszültség a fenntartók és a színház között?

– Igen is, nem is. Az operett-vita megszűnt, ugyanakkor az évad első két produkciója-főleg a vidékről bejáró nézők körében - nem váltott ki osztatlan lelkesedést, s emiatt, meg más okokból is, csökkent a vidéki bérlők és rendszeresen színházba járók száma. Ezzel szemben viszont nő a kecskeméti nézőké, igaz, lassúbb ütemben, mint amilyen gyorsan csökkent a vidékieké.

– A jövő évad tervezésekor mindezt nyilván figyelembe kell venni...

-Természetesen. Sikereinkből is, kudarcainkból is folyamatosan tanulunk, de a tanulságok mindenki számára elgondolkoztatóak.

(Az összeállítást s a fordításokat Nánay István és Szántó Judit készítette)

Jelenet a János vitézből (Szoboszlay Gábor felvétele)

STUBER ANDREA

CSÁRDÁST JÁRVÁN

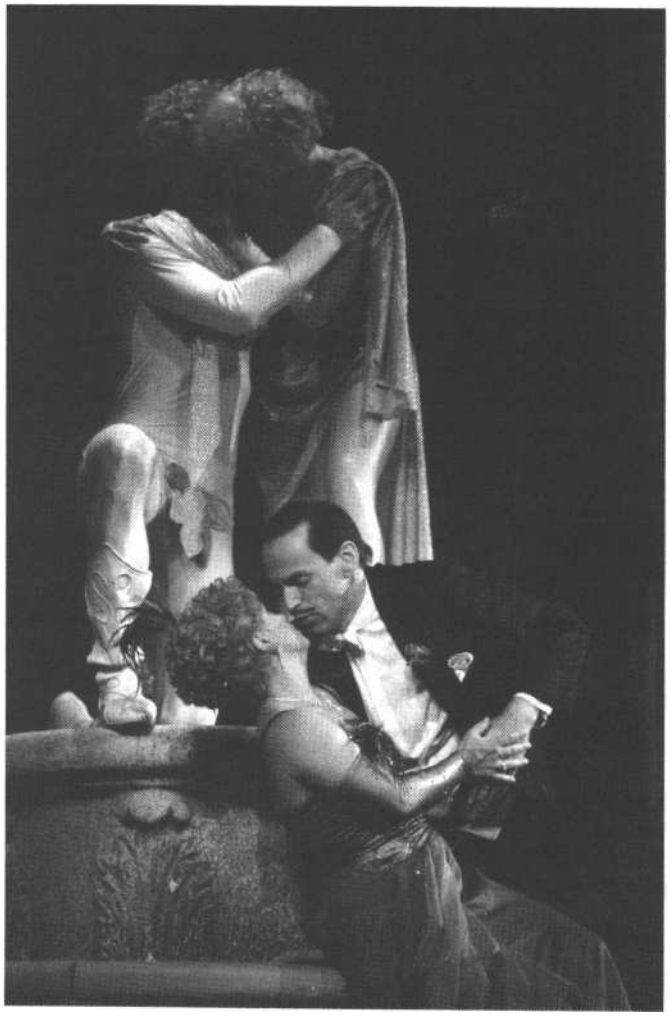
KÁLMÁN IMRE: CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ

Szinte minden országnak van nemzeti drámája. Nekünk nemzeti operettünk is van. *Csárdáskirálynő a* címe, s éppúgy részünkké vált klasszikus, mint a *Tragédia* vagy a *Bánk bán.* Korán belénk ivódik, együtt jön a növéssel, az eszméléssel, az ismeretekkel. Alighanem gyerekként hallunk először
Luciferről, Tiborcról, de Bóni grófról is. Már kiskorunkban tudjuk, hogy „Ember küzdj és bízva bizzál!", meg art is, hogy „Hajmási Péter, Hajmási Pál". Legfeljebb rosszul tudjuk. E sorok írója például art énekelgette hat-hétévesen, hogy „Hajmási Péter, Hajmási Pál, a barom Péter elsőbe jár". Nem mintha szándékosan írta volna át a dalszöveget, csak így hallotta a fülével, és így volt értelme. Mindjárt némi közösséget is érezhetett a nóta szereplőivel, akik nyilván testvérek,
és szintén iskolások. Hárman vannak különben, a Hajmási Péter, a Pityke és a Pál. Ez világos volt. Sokkal bonyolultabbnak látszott - vizuálisan - a nagybőgőbe való beleugrás, de ez meg azért bizonyult elhanyagolhatónak, mert az egész dalból
ezt a nagybőgős sort lehetett a legjobban ordítani. Mindez annyiban tartozik ide, hogy némiképp jelzi: *a Csárdáskirálynő* slágerei elég korán felbukkannak az ember életében. Kálmán Imre művére ugyanaz jellemző, minta Madáchéra vagy a Katonáéra: az is ismeri, aki sosem látta, és sosem olvasta.

Maguk a színházak is pontosan úgy viszonyulnak a *Csárdáskirálynőhöz,* mint a klasszikusokhoz. Időről időre elővesszik, hogy az újabb nemzedékeknek is részük lehessen ben-ne. És elővesszik olykor azért is, hogy újrafogalmazzák.

Mit

Ezen a csúszós télen három helyen is játsszák a művet, ámbár korántsem ugyanazt. Hiszen amióta Békeffy István és Kellér Dezső átírta és honthyzálta a librettót, azóta az eredeti változathoz szinte senki nem nyúl. Ugyanakkor Honthy Hanna halálával némiképp okafogyottá vált a Cilikére alapozott átdolgozás, tehát a színházi dramaturgiák keresik a számukra ideális szövegváltozatot, mintegy szabad prédaként kezelve az alap-anyagot. Az eredmény: ahány *Csárdáskirálynő,* annyiféle. A három legújabb bemutatóban még a harmadik felvonás színhelye is különbözik. Szolnokon nincs is harmadik fel-vonás. A boldog heppiendet belegyömöszkölik a második felvonás báli jelenetébe. Zalaegerszegen
a Békeffy-Kellér-verzió Karlsbadjába helyezik a végkifejletet, míg a Fő-városi Operett Színházban visszatérnek az eredeti hotelhelyszínhez. Egyébként mindhárom dramaturgiai megoldás jellemző; igazodik az adott produkció céljához, a rendező szándékához.



Oszvald Marika (Stázi) és Csere László (Bürü gró/) az Operettszínház előadásában (Busa Gábor /elvétele)

Hogyan

Szolnokon Bor József egyszerűen képzelte el a dolgot: szép, andalító, búfelejtő *Csárdáskirálynőt* álmodott. A hagyományok tiszteletét tarthatta szem előtt, amikor Vogel Ericet kérte fel a díszletek és a jelmezek elkészítésére. Az idős mester - aki a főpróba napján hunyt el váratlanul - tervezett is elegáns és édes látványvilágot: bordó tüzű orfeumot piros mézeskalács huszárokkal és rózsaszín díszmagyarba öltözött görlökkel. Vogel mindkét színpadképe mutatós, szabályos és szimmetrikus. Jó helye van benne a Békeffy-Kellér-féle változatnak egy sztárolt Cilikével, Esrtergályos Cecília személyében. Ugyancsak a tradíciók feleleveníttésének tekinthetjük, hogy Bor minden egyes betétszám mögé odarendezte az ismétlést is, függetlenül attól, hogy erre igény mutatkozik-e. (Az általam látott előadáson például senki nem vádolhatta azzal a közönséget, hogy követelődzően tapsolt volna.) A menetrendszerű újrázásnak aztán meg is lett az eredménye: az első felvonás vége fél kilenckor köszönt be. Nincs kizárva, hogy a színrevivők maguk is megijedtek az előadás végeláthatatlanságától, talán ezért szűrték ki a produkcióból a harmatlik felvonást. Mint aki most már gyorsan végezni akar, Bora hercegné báljába ripsz-ropsz beleszervezte az exférjek találkozását, s ezzel elhárult az akadály a finálé elől.

A szolnoki előadás rendezője tisztességgel ragaszkodik a sablonokhoz. Ha Edvin és Szilvia duettet énekelnek, akkor az utolsó taktusra csókban forrnak össze. Ha Szilvia egyedül énekel, akkor a dal végén vállukra emelik őt a mézeskalács huszárok. Minden a klasszikus klisé szerint megy. Illetve menne. Ha a produkciónak lenne igazi primadonnája, bonvivánja, táncoskomikusa és szubrettje. De erről a hiányról majd alább, a személyi feltételek tárgyalásánál ejtünk szót.

Zalaegerszegen Egervári Klára jutalomjátékaként került színre a *Csárdáskirálynő.* Ebből már ki is lehet találni, hogy Halasi Imre rendező szintén a Cilike szerepét kibővítő verziót részesítette előnyben. Art, amelyikben a hercegné maga is csárdáskirálynőként jeleskedett valaha fia kedvenc orfeumában. Egervári tehát megjelenik az első felvonásban - második fokozatú antrét kap: balról vonul be -, s elénekelheti a Szilviától elorzott nótát, a Hajmási Pétert. Zalaegerszegen még egy rangos liezonnal is kedveskednek a hercegnét játszó színésznőnek: eljátszhatja ugyanis, hogy gyakori vendége Ferdinánd főhercegnek a titkos szerelmi találkahelyen.

A Hevesi Sándor Színház produkciója egyébként éppúgy ad az illúziókeltésre, minta szolnokiaké. Menczel Róbert díszlete - szerintem a hármas verseny legjobbja - buján elegáns, s

valami dekadens romlottságot kölcsönöz a miliőnek. Laczó Henriette jelmezeivel együtt jó ledér közegnek mutatja az orfeumot, rigorózusan nagyszabásúnak a hercegi házat és mereven úrinak a karlsbadi park teraszát. A három díszlet teljesen különböző, s mégis vonzó stílusegységet mutat, például a maga vissza-visszatérő, áttetsző gömbelemeivel. Menczel munkája megengedő jellegű: lehet benne egyéni *Csárdáskirálynőt* játszani, és lehet szokásost. Halasi inkább az utóbbit választotta.

Meglepő talán, de a három színrevitel közül a Fővárosi Operett Színházé az egyetlen, amelyen érződik a néhány évvel ezelőtti Mohácsi-produkció hatása. Azé a kaposvári előadásé, mely tudatosította, hogy Kálmán alkotása az első világháború alatt született, és akkor is játszódik. Mohácsi gátlás nélkül lehántotta az operett sablonjait a műről, majd beeresztette a „kapreál" (kaposvári realizmus) műhelyébe, hogy onnan korés jellemábrázoló zenés drámaként kerüljön ki. A végeredmény - mint ismeretes - szélsőséges indulatokat keltett. (En speciel el voltam ragadtatva az előadástól.) De bármint is vélekedjünk amarról a rendezésről, kétségtelen, hogy Mohácsi forradalmasította Kálmán operettjét, s azt gondolhattuk: innentől kezdve talán nem is lehet majd úgy játszani a *Csárdáskirálynőt,* mint azelőtt.

Horváth Péter, aki az Operettszínház változatát írta és színre vitte, nem is tekint el a híres-hírhedt előzménytől. A jelzések szintjén maga is belerendezi a háborút az eseményekbe. Néhol mesterkélten és ügyetlenül - mint az előadás végén, amikor effektíve *kitöreti a* háborút, és picit rárogyasztja a színpadi szállodát a szereplőkre. Máskor viszont erőteljesen és hatásosan. Mint amikor a szálloda halljában elfekvő menekültek felkászálódnak csomagjaikról, s csatlakoznak a mulatozó Szilviáékhoz. Az általános danse macabre-hangulatban még egy fél-lábú hadirokkant is vadul ropja a táncot.

Horváth Péter - a szerzők eredeti elképzelése szerint - szállodába viszi a hősöket a harmadik felvonásra, s ott a kivilágos-kivirradtiggal kárpótolja a címszereplőt hányatott színpadi sorsáért. De azért nem csökkenti nagyon Cilike lehetőségeit sem, minthogy a herceg apuka helyett a hercegné mama jön el a hotelba az engedetlen Edvinért. Horváth mellőzi a cselekményből a Békeffyék által beiktatott erkölcstelen, léha főúri vonalat; nála nincs szoknyabolond főherceg, aki az úri dámák testi szolgálatait férjük kinevezésével honorálja. Horváth igyekszik megmaradni a művészköröknél. Nála az orfeum nem is annyira orfeum, mint inkább színház. No, jó: varietészínház. Kollégákkal - például a közös nadrágot viselő párossal, akiknek nyilván egyedül nem megy -. műszakiakkal - akik a zsinórpadlásról lesik Szilvia búcsúfelléptét -, öltöztetőkkel, fodrászokkal. Némi meghittséggel és meghatottsággal igyekszik atelier-hangulatot kelteni a színen. Valószínűleg azt akarja mondania rendezésel, hogy háborús időkben a múzsa talán hallgat, de a színház bohém világában akkor is kellemes a duruzs.

A szolnoki Cecília (Esztergályos Cecília) és Kerekes Ferkó* (Mécs *Károly) (Szűcs Zoltán felvétele)

Kivel

Természetesen mind Szolnokon, mind Zalaegerszegen, mind az Operettszínházban siker a *Csárdáskirálynő.* (Talán még diafilmváltozatban sem lenne képes megbukni.) Mindazonáltal személyes színészi sikert elég kevesen mondhatnak magukénak a produkciók szereplői közül. A probléma a szokásos: aki prózai színészként jelentékeny, annak ,a tánctudása és/vagy az énekesi teljesítménye hagy maga után kívánnivalót. (A *Csárdáskirálynő* muzsikája igényes zene, némelyik szólama kifejezetten nehéz.) Aki képzett operettistaként dalol, annak a prózai megszólalásai rosszak. Annak viszont, akinek jól megy az ének és a próza is, a tánc nem kenyere. Kivételek persze akadnak, de az általános tapasztalat országos szinten mégiscsak ez. Reménykedhetnénk, hogy lassan-lassan segít majd a gondon a SzínművészetiFőiskola-ahol a musical tanszaIkon nyilván sokoldalúan képzik a fiatalokat -, de reményünk gyenge kis hajtása is elfagy a szolnoki *Csárdáskirálynő* láttán. Abban ugyanis színinövendékek alakítják a főbb szerepeket mind-két szereposztásban. Magam a másodikat láttam, amelyben igen kevés örömöm telt. A bajokaz alkatoknál kezdődtek, a tech-nikai és tapasztalatbeli hiányosságokkal folytatódtak, és a személyiségek - mondjuk így - ki-forratlanságánál értek véget. Az alkat kérdése korántsem elhanyagolható egy *Csárdáskirálynő*-előadás esetében. Hiszen azoperett az illúziók világa, amelyben a primadonnának olyan szépnek kell lennie, amilyen az összes nézőnő szeretne lenni, a bonviván meg mindenben paszszoljon hozzá. Valószínűleg joggal várjuk el, hogy Szilvia legyen sudár, karcsú és nőies, és hogy Edvinben szintén találhassunk valami vonzót a hercegi címen kívül is. A szolnoki primadonna (Lugossy Claudia) és a bonviván (Kárpáti Norbert) legfeljebb második párosnak menne el, ha mutatna némi temperamentu-

Segesvári Gabriella (Stázi) és P. Burus Sándor (Edvin) a zalaegerszegi előadásban (Zóka Gyula felvétele)

mot és elevenséget. Táncban annyit biztosan tudnak ők is, mint az előadás szubrettje (Szőlőskei Tímea) és táncoskomikusa (Kiss Zoltán). Az utóbbi ugyanis néhány rosszul végződő fejátbillenést mutat be legjobb formájában, az előbbi pedig poén gyanánt eljátssza, hogy fáj a dereka, s erre való tekintettel nem csinálja meg a nehezebb figurákat.

Am ha Szolnokon a fiatalok kevés néznivalót kínálnak is, még mindig biztathatnánk magunkat azzal, hogy „Mindent a fülnek!". Csakhogy, sajnos, a hangok sem átütőek, némelyik alig vergődik túl a rivaldán, jóllehet a zenekar igyekszik a föld alá halkulni. De még az is kevés. Maguk a muzsikusok is akkor lélegeznek fel, amikor Esztergályos Cecília bejön a színpadra. Igaz, az ő Cilikéje anyakorára már elveszítette egykori pompás énekhangját, de legalább tele van élettel. Esztergályos elemében van, élvezettel játszik. Azt is jól viseli, hogy elegáns estélyi ruhájához olyan piros tollboát kapott, amelyről hullanak a tollak. S azok a foszló pihék felvonáshossziglan ott tekergőznek boldogtalanul a színpad deszkáin. Csoda, ha a néző is egyre szomorúbb?!

Zalaegerszegen egy fokkal szerencsésebben alakulnak a dolgok, legalábbis a színészi munkát tekintve. Egervári Klára nagy szakmai biztonsággal formálja meg Cecíliát. Jól sikerült a fia is, P. Burus Sándor személyében. A zalaegerszegi színház stúdiójában növesztett fiatalember első pillantásra ugyan nyikhaj Edvint ígér, de aztán az alakítása megcáfolja előítéletünket. P. Burus nagyjából megfelelő tenor hangot mondhat magáénak, s igen könnyedén - ha kell, ülve, fekve - énekli el szólamát. Bár néha mintha összegabalyodnának szájában a betűk - az á hang intonálásával például nehezen boldogul -, összességében mégis megfelelő énekesi teljesítményt nyújt. Ráadásul van benne némi elegancia és némi szenvedély. Egyszer még egy széket is kihajít hiteles indulattal a színről. Partnereként Horváth Margit picit kellemetlen. Képzetten, mármár operai modorban énekel - amin egyebek mellett azt értem, hogy egyetlen szavát sem értem -, de bizonyos hangmagasság fölött egyszerűen sipít, ráadásul minden frázisnak egy-egy bevezető sikoltással lát neki. Horváth Margit alakításában a hagyományos naivaképzetek nyilvánulnak meg: pislogás és pipiske. Ezt a Szilviát is nehéz elképzelni egy orfeum sztárjaként. Jó benyomást kelt viszont Segesvári Gabriella mint Stázi: bájos is, ügyes is, s bírja hanggal a számait. A táncoskomikussal azonban ismét nincs túl nagy szerencsénk: a korpulens és virulens Faragó András - ha hiszik, ha nem - a színpadon üldögéli át legalább a felét a Jaj, cica...-számnak.

A kifogástalan és vérprofi operettszínészeket az Operettszínházban tekinthetjük meg - vélhetnénk. Úgy is van. Meg nem is. Mert bizony a Nagymező utcában is előfordul, hogy elparlandózzák a dalok „rázósabb" részeit, hadd ne kelljen kiénekelni a kényesebb hangmagasságokat. (Például azt, hogy Hajmási *Pé-ter*. Vagy azt, hogy toprongyos élet.) És hát a táncban sem mutatnak semmi nagyszabásút - leszámítva Csere László Bónijának és Oszvald Marika Stázijának egy parádés kettősét. Lehoczky Zsuzsa Cecíliájának esetében meg már a pazar, térd-ben szűkített ruhaköltemény is elejét veszi annak, hogy a színésznő tánccal próbálkozzék. Nem eget rengető a játszók komédiázó kedve sem. Kicsit komótosan, túlbiztosítva poentíroznak. (Jószerével az egyetlen fineszes geg, amikor Benkóczy Zoltán Miska főpincérként két sor erejéig felidézi nagy elődjét, Feleki Kamillt.) Edvin szerepében rutinos bonviván, Kovácsházi István hozza a maga kellemes hangját, kulturált éneklését, szokott mackósságát és enyhe, nem különösebben bántó darabosságát.

Van viszont a produkciónak Szilviája, akiben bizonyára koncepcionális lehetőséget is látott a rendező. Kalocsai Zsuzsa ugyanis nemcsak szép és kifogástalanul éneklő primadonnája az előadásnak, de legfőbb emberábrázolója is. Nőt játszik, veszélyeset, és színésznőt, becsvágyót. Kalocsai az egyetlen a most látható Szilviák közül, aki nem bájos matyó baba, hanem egyrészt kőkemény karrierista, másrészt kacér, érzéki asszony. (Nem is habos-babos ruhában fogadja az öltözőjébe látogató úri udvarlókat, hanem neglizsében. S az is leoldódik róla a sötétedésben, amikor az Egy a szívem, egy a párom-számot a díványon fejezi be Edvinnel.) Kalocsai Szilviája hideg fejjel elhatározta, megőrjíti a herceggyereket, hogy ki se józanodhasson addig a fiú, amíg el nem vette őt feleségül. Ez az ambiciózus színésznőcske büszkén és önérzetesen játszik mindent vagy semmit. S amikor ott áll a botrány kellős közepén, a felháborodott úri társasággal szemben, akkor ő - Szilviát játszó kolléganőivel ellentétben - elegánsan összetépi Edvin házassági kötelezvényét. Mert veszíteni is tudna, de azt is tudja, hogy most nem veszített mást, csak egy csatát. Viszont a háborút meg fogja nyerni. Hol tisztességesen, hol tisztességtelenül, de megdolgozott a győzelemért. Ez egy ilyen Szilvia. Semmi sablon, csupa hús-vér. Egy macskafajta ragadozó húsa-vére.

Mi tagadás, engem az operettben is az vonz leginkább, ha valami ilyen valós benne, ilyen emberi, még ha állati is.

Kálmán Imre-Leo Stein-Béla Jenbach-Gábor Andor-Békeffy István-Kellér Dezső: Csárdáskirálynő (szolnoki Szigligeti Színház)
Díszlet-jelmez: Vogel Eric. *Koreográfus:* Molnár Ernő. *Vezényel:* Selmeczi György-Kesselyák Gergely. *Rendező:* Bor József.
Szereplők: Baracsi Ferenc, Czibulás Péter, Esztergályos Cecília, Nyári Zoltán/Kiss Zoltán f. h./Kárpáti Norbert f. h., Kertész Marcella f. h./Lugossy Claudia f. h., Kárpáti Norbert f. h./Kiss Zoltán f. h./Magócs Ottó, Szőlőskei Tímea f. h./Kertész Marcella f. h., Mécs Károly/Petridisz

Hrisztosz, Újlaky László, Kátay Endre, Magyar Tivadar, Czakó Jenő, Zelei Gábor, Deme Gábor, Túri Hajnal, Pető Fanni, Visy Bernadett, Mészáros István, Szent-Ivány Kinga.

(zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)
Díszlet: Menczel Róbert. *Jelmez:* Laczó Henriette. *Koreográfus:* Stefán Gábor. *Vezényel:* Hajdú Sándor. *Rendező:* Halasi Imre.
Szereplők: György János, Wellmann György, Egervári Klára, P. Burus Sándor, Horváth Margit, Faragó András, Segesvári Gabriella, Kulcsár Lajos, Siménfalvy Lajos, Tóth Roland, Kiss Ernő, Andics Tibor, Széll Horváth Lajos, Baj László, Nagy Réka, Mester Edit, Borhy Gergely, Farkas Ignác, Zalányi Gyula, Tánczos Adrienne.

(Fővárosi Operett Színház)
Díszlet: Csikós Attila. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Koreográfia:* Gesler György. *Karigazgató:* Rónai Pál. *Vezényel:* Rónai Pál/Náradi Katalin. *Átdolgozta-rendezte:* Horváth Péter.
Szereplők: Kalocsai Zsuzsa, Kovácsházi István, Lehoczky Zsuzsa, Oszvald Marika, Csere László, Marik Péter, Benkóczy Zoltán, Várday Zoltán, Balogh Bodor Attila.

SÁNDOR L. ISTVÁN

A LÁTSZAT, TÖBB NÉZETBŐL

MOLNÁR FERENC-BEMUTATÓK

Ahány színházban jártam, annyiféle Molnár Ferencet láttam. Az idei bemutatók tanúsága szerint elsősorban nem a színpadra kerülő darabok, inkább a társulatok jellemzői, ambíciói határozzák meg az
egyes Molnár-előadások sajátosságait.

A bohózatíró

Molnár Ferenc első színdarabja, *A doktor úr* (1902) Békéscsabán került színpadra. A huszonnégy éves szerző a technikát próbálgatja benne: hogyan lehet egyszerű, poentírozó mondatokkal könnyed replikákat, gyorsan pergő jeleneteket szerkeszteni, milyen elemekből, miféle figurák mozgatásával lehet épkézláb cselekményt kreál-ni. A dramaturgiai klisét a francia bohózatokból veszi át: a polgári család minden tagjának van valamilyen rejtett szándéka, titkos terve (rejtett énje). Az első felvonásban ábrázolt készülődést követően a második felvonás középpontjában a rejtélyes éjszaka áll. Az ugyanekkorra időzített különféle szándékok nyilvánvalóan keresztezik egymást, félreértésekhez, nevetséges helyzetek sorozatához vezetnek. A védőügyvédje házába betörő Puzsért Csató, a rendőrfogalmazó leplezi le. Ezzel azonban leleplezi saját légyottját Sárkánynéval, az ügyvéd feleségével is. Az asszony azért fogadta a rendőrtisztet, hogy segítségével újabb kuncsaftokat szerezzen a férjének, de nyilvánvalóan a kísértés, a csábítás izgalmát is át akarja élni. Dr. Sárkány ezenközben másfajta kalandokon esik át: betörőnek öltözik, hogy leleplezve a rendőrség túlkapásait reklámot, országos hírt szerezzen magának. Amikor dolgavégezetlenül visszaoson a házába, a rendőrök valóban betörőnek nézik, s letartóztatják, ám ő nem magyarázhatja ki magát, mert elfogói Puzsért hiszik a valódi dr. Sárkánynak, a betörő ugyanis, hogy kivágja magát szorult helyzetéből, a ház urának adta ki magát. Mintha a karneváli éjszakák maszkos, szerepjátékos bolondériája elevenedne meg: mindenki kipróbálhat egy másik személyiséget, belehelyezkedhet egy másfajta pozícióba. Azonban a társadalmi kontroll alóli felszabadulást - a karneváli ünnepségekkel ellentétben - polgári mértéktartás, óvatosság szabályozza. Nem történik semmi jóváthetetlen, semmi megbocsáthatatlan. Molnár erre nagyon ügyel. A harmadik felvonás a másnép reggeli kijózanodásé: helyre-áll a rutinszerű mértékletesség, mindenki vissza-változik azzá, ami volt. A tapasztalatra vágyó eksztázisigény visszahömpölyödik a tudatalattiba, az örömelv jegyében kizökkent életek visszatérnek a jól megérdemelt jellegtelenségbe. Félószinte vallomások erősítik meg a látszatokat, amelyekre a család minden tagja berendezte az életét.

Ez is jelzi, hogy Molnár már első darabjában is a szórakoztató drámai forma teherbíró képességét próbálgatja: születhet-e a bohózatból komédia? Feltárhatja-e a helyzetkomikum az ábrázolt világ látszatjellegét, jelezheti-e a figurák ön-áltató hazugságait? *A doktor úr* jó néhány mozzanata Molnár később vissza-visszatérő témáját vetíti előre, azaz a polgári morál kettős természetét feszegeti: a deklarált értékek megingathatatlannak látszanak, miközben az életet ezeknek épp ellentmondó érdekek irányítják. (Dr. Sárkány azonnal megbocsátja a meg sem történt házasságtörést a feleségének, amikor Csató révén betekintést nyer a rendőrségi aktákba - azaz csalással valóban újabb ügyfeleket szerezhet magának. Az ügyvéd sikere, jóléte egyébként is morális paradoxonon alapszik: bűnösök ártatlanságát kell bizonyítania, s így a tizenkilencszeres visz-

Paczuk Gabriella (Lenke), Karczag Ferenc (Puzsér) és Kiszely Zoltán (Bertalan) A doktor úrban (Ilovszky Béla felvétele)

Boráros Imre (Színész) és Petrécs Anna (Színésznő) A testűrben (Szabó László felvétele)

szaeső Puzsért jótevőjének tartja. „Valóságos undor fogott el, amikor azt a ravasz csalást meghallottam, amelynek ő az egzisztenciáját köszönheti. A csalót fölmentették, és a princi a honóráriumból nevelőnőt fogadott a kisasszony mellé" - mondja Bertalan, az ügyvéd segédje, amikor a nevelőnőre tett otromba megjegyzését kimagyarázza.)

Mindez azonban csak a szerző óvatos tapogatózása. Nem kötelező észrevenni a darabban a látszatmorál kritikáját. Eltereli róla a figyelmet a jól működő írói technika. Elsősorban ez teheti sikerdarabbá A doktor urat - többnyire olyankor, ha az előadás lendülete, színészi ereje feledteti a kezdő író fogyatékosságait: azt, hogy a poének (kiszólások) néhol kissé nyersek, nem mindig szellemesek, hogy nem igazán frappánsak a mellékszálak sem (a Bertalan és Sárkány sógornője, Lenke, illetve a csúf és öreg nevelőnő, Marosiné közti „háromszögtörténet" igencsak erőltetett). Ellensúlyozni kell az előadásnak azt is, hogy a darab figurái meglehetősen klisészerűek. A szerző szemmel láthatóan arra számít, hogy a színészi játék tölti majd ki egyéniséggel a szerepkereteket. Nem motiváltságuk vagy összetettségük alapján különbözteti meg alakjait, hanem aszerint, hogy milyen helyzetekbe hozza őket, azaz milyen játéklehetőséget biztosít alakítóiknak. (A címszereplő ügyvédről vagy a bonyodalmakat okozó Puzsérról semmivel nem tudunk meg többet, mint az undormányként emlegetett Marosinéról vagy a vidéki úrként aposztrofált egykori iskolatársról, Cseresnyésről. De a két főszereplő legalább többféle helyzetben mutatkozhat meg, míg az epizodisták mindig ugyanabban a szituációban bukkannak föl, és hasonló gesztusokra kényszerülnek.)

Látszólag tehát a színészeken múlik *A doktor úr* sikere, valójában inkább azon, hogy a rendező mire ösztönzi őket, miféle stílust szab a játéknak. Pusztán technikai problémaként értelmezi-e a feladatot, vagy alkotói viszonyt alakít ki a bohózattal? Csupán kliséket mozgósít, vagy tényleges játékenergiákat szabadít föl? Felsejlik-e az előadásból a bohózat karneváli mélyszerkezete, a ki- s visszazökkenő világ látszatjellege, vagy csupán átlátható játékszabályok szerint zaj-ló, a nézői elvárásokhoz igazodó komédiázásra vállalkozik a színrevitel?

Miszlay István békéscsabai rendezésével nem az a legnagyobb probléma, hogy csupán szórakoztatni akar, hanem az, hogy ezt nem igazán jó ízléssel teszi. Kiszámítható, kétes értékű poének, bejáratott színpadi ötletek, kiolvasztott, fiatal emberekre áttestált manírok, a szereplőkön igencsak lötyögő pózok uralják a játékot. Könnyedségnek, szellemességnek alig van nyoma; ilyet legfeljebb csak a Puzsért játszó Karczag Ferenc alakításában láthatunk. A színész kópéságaiba belefeledkező bohémnak, helyzetét könnyed amoralitással ellenpontozó kisembernek mutatja a figurát, sajnos azonban alig vannak partnerei a játékhoz. Jancsik ferenc pergő beszédű, ügyvédi modorába belemerevedett dr. Sárkányát és Bartus Gyula hajlott tartású, nehézkes gondolkodású Cseresnyését azért említhetjük, mert ők nem teszik hiteltelenné figuráikat affektálással, önleleplező hatáskereséssel.

A testőr (1910) komáromi előadásán is bohózatot láttam, pedig a darab túllép a műfajon. Ugyanis nem egyszerűen a félreértés ténye, hanem az oka fontos benne. Míg *A doktor* úrban lényegtelenek a motivációk, A *testőrben* tétet adnak a játéknak. Tehát a bohózattól eltérően nem pusztán a szerepcsere mikéntje, a látszatvilág megteremtésének a módja fontos, hanem inkább az „átalakulás" kimenetele, eredménye. Következményekkel jár, ha az ember kilép a személyiségéből, s egy másik alak, egy másfajta magatartás felöltésével éli ki rejtett énjét. A „karneváli mélyszerkezet" *A* testőrben próbatételes történetépítkezéssel egészül ki. A színész úgy érzi, elvesztette felesége vonzalmát, attól tart, hogy az asszony engedne egy új szerelem csábításának. De nem akarja elveszíteni a színésznőt, hiszen halálosan szerelmes belé. Ezért úgy dönt, próbára teszi az asszonyt is, magát is: testőrruhában maga jelentkezik csábítóként. Ezt szánja élete legnagyobb alakításának, pedig ezzel csalja magát a legtökéletesebb csapdába: ha visszautasítják, jogtalanul volt féltékeny, bár hódítóként (és színészként) kudarcot vallott. Ha a színésznő mégis enged a csábításnak, férfiként sikert könyvelhet el, viszont maga igazolja rossz előérzeteit.

Molnár Ferenc tehát azzal újítja meg a cselvígjáték konvencióját, hogy a „cselvető" és a „csapdába csalt" (az átvert férj) ugyanaz a szereplő. A színészet mint mutatvány (az alakváltás virtuóz képessége) tehát személyiségproblémaként is megjelenik a darabban: képes-e a főszereplő magánemberként birtokolni teljes személyiségét, vagy csak a szerepei kínálta virtuális léttel együtt lehet teljes? Visszahódíthatja-e a valóságban is a feleségét, vagy csak a testőrmaszk mögé rejtőzve képes erre a csodára? (Végeredményben ez a darab is - mint oly sok polgári vígjáték - arra vállalkozik, hogy a mindennapok banális világát kalanddá stilizálja, az ürességtől, a megszokástól való félelmet játékkal ellensúlyozza.) A cselekmény lezárása az antik és reneszánsz novellák gyakori fordulatait idézi *(a Dekameronban* jó néhány hasonló történet olvasható): az érzéki, csábításra hajló, ravasz feleség kivágja magát szorult helyzetéből - elhiteti a megcsalt férjjel, hogy nem hihet a saját szemének. A színésznő azt hazudja, hogy azonnal felismerte férjét a testőrmaszkban, s csak a kedvéért ment bele a játékba. A színész hinni is szeretne neki, kételkedik is benne. Aztán megérti, jobban jár, ha valóságként fogadja el a hazugságot. A darab szereplői az illúziótlan nyugalmat választják a bizonytalanság helyett. Ilyen feltételek mellett ugyanis végletesen kiismerhetetlenné válna a világ, elkülöníthetetlen lenne benne a valóságos és a képzelt, az átélt és az eljátszott, a vállalt és a visszavont. A valódinak hitt éppúgy viszonylagossá válna, minta virtuálisan megvalósított.

Ezt az „ismeretelméleti drámát" (egy világkép megrendülésének lehetőségét, a pirandellói alaphelyzetet) Molnár Ferenc egy kockázatmentes dramaturgiai konstrukció keretei közé helyezte: korlátozta a szereplők számát, zárt feltételek közé állította a játékot, csökkentette a tétjét, hogy ellenőrizhető legyen benne minden történés. A bűn nem lehet nagyobb egy házasságtörés lehe-

tőségénél, a játék kockázata nem több, mint egy válás, s az elnyerhető jutalom sem több a házastársi hűség ingatag pozitívumánál.

Az Illés István irányította komáromi színészcsapat azonban csupán fordulatokkal teli érdekes történetként kezelte a darabot. Az előadás nem érzékeltette sem a szerepjátékba kódolt személyiségproblémákat, sem az alakváltások kétértelműségét, sem pedig a váratlan fordulatokban megnyilvánuló relativitásélményt. Majdnem minden kívül történt, amit a darab belülre helyez. A színész (Boráros Imre) megjelenítette a figura kezdeti nyugtalanságát, jelezte a testőrré átvedlett alak pózait, majd felesége kimagyarázkodásakor keletkező zavarát, de nem láttuk a kettős én küzdelmét, a belső egyensúlyvesztést, az egyszerre több alakban megnyilvánuló színészi virtuozitást. A színésznő (Petrécs Anna) még kevesebbel beérte: a féléves házasságba beleunt feleséget éppúgy áttetsző pózokká egyszerűsítette le, mint a vonzerejére újból ráébredt asszony izgalmát. Az alakítást minősíti, hogy egy pillanatra sem hitette el: igazat mond, amikor azt hazudja a férjének, hogy felismerte a testőrmaszkban. A kritikus (Ropog József) szemmel láthatóan nem találta helyét a ház barátjának rezonőri szerepében. A mama (Németh Ica) karikatúraalakként jelent meg. Bohózatként is nehézkesen működött azonban a produkció, el-elakadt a ritmus, hiányoztak a szellemes játékötletek, gyakoriak voltak a poénmentes üresjáratok.

A vígjátékíró

A Veszprém ben bemutatott *Olympia* (1928) szellemes dramaturgiai mutatvány. Molnár itt is (akárcsak A *testőrben)* zárt játékfeltételeket teremt, hogy zavartalanul működhessen az írói technika. Úgy old meg egy problémát, hogy az alapdilemmát valójában megoldatlanul hagyja. (Ezért írta Hanák Péter Molnár Ferencről, hogy szinte mindig megkerüli a dráma lehetőségét, és dramaturgiai szituációkat választ helyette. Az élet-valóságos drámai helyzet nála dramaturgiai bravúr-rá szellemesedik - SZÍNHÁZ, 1992. szeptember.)

Az *Olympia* archetipikus szituációból indul ki: két ember, akiket világok választanak el egymástól, vonzalmat érez egymás iránt. Shakespeare ebből a témából írta meg a *Romeo* és *Júlia* tragédiáját, Schiller *az Ármány és szerelem szo*morújátékát. Molnár hősei tíz-tizenöt évvel idősebbek. Eszükbe se jut már, hogy a szerelembe bele is halhatnának, feltehetnék rá az életüket. Nem gondolják komolyan, hogy az emberi érzelmek szétrobbanthatják a merev társadalmi hierarchiát, a meggyökeresedett konvenciókat. Sőt *az Olympia* világában ez az előítéletes értékrend az egyetlen evidencia.

A darab azzal kezdődik, hogy a főúri társaság egyik tagja intrikálni kezd Olympia főhercegnő és a paraszti származású Kovács kapitány bontakozó kapcsolata láttán. Plata-Ettingenné ebből érti meg, hogy figyelmeztetnie kell a lányát a helyzet tarthatatlanságára. Olympia igazat ad neki. Molnár tehát a tragédiaszituáció ellentettjét választja: az első jelenetekben felajánlja hőseinek, hogy felejtsék el azt, ami nem történt meg köztük; Olympia kíméletlenül kiadja a kapitány útját, a férfi távozik. Olyan helyzetbe kerülnek mind a ketten, amely ellentétes belső, érzelmi késztetéseikkel. Valójában nem azonosak azzal, aminek látszanak: Olympia kíméletlensége odaadó szerelemvágyattakar, Kovács kapitány engedelmessége makacs ellenszegülést palástol.

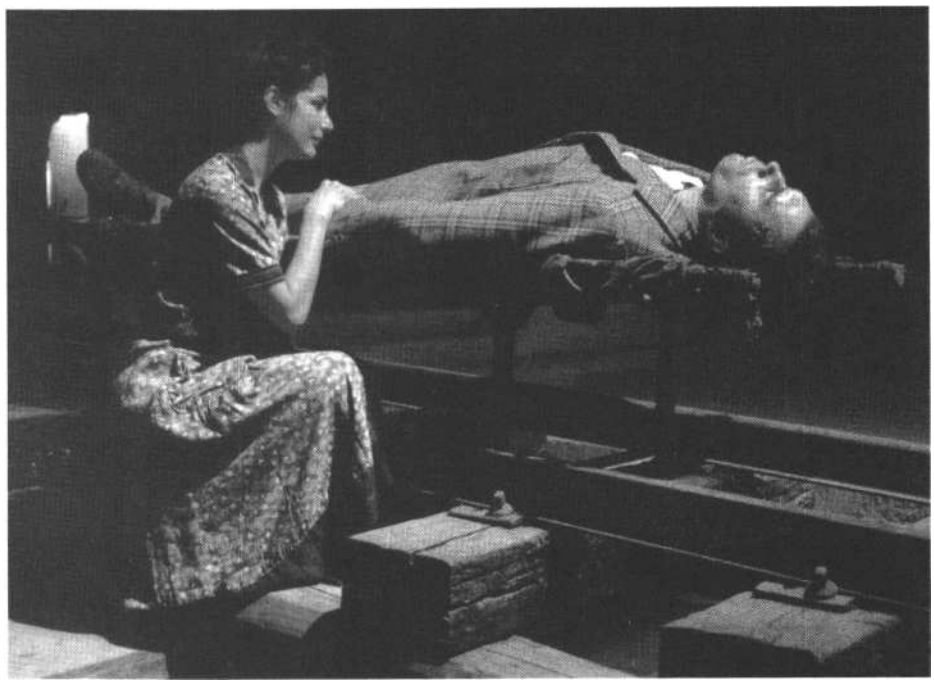
Önmaguk ilyen mértékű megtagadásából akkor születhetne dráma, ha mindketten teljes személyiségükre kérdeznének rá. Ehelyett megelégednek szerepeik újrafogalmazásával. Az érzelmek teremtette kockázatot a folytatásban a játék fordulatai helyettesítik. A tragédiaszereplők az önazonosság-vesztés komikus szituációjába keveredve úgy kezdenek el viselkedni, mint egy bohózat figurái: alakot váltanak, a félreértések keltette kényelmetlenséggel hadakoznak. Kovácsról kiderül, hogy valójában Mejrovszky, a nemzetközi szélhámos. A főrangú család a botrány elkerülésén „dolgozik". A zsarolásnak engedve Olympia a férfié lesz. A másnap reggeli kijózanodás (a szokásos harmadik felvonás) mindent semmissé tesz. Kovácsról kiderül, hogy mégsem szélhámos, maga eszel-te ki a „tréfát". Olympia iránti szerelme beteljesedett ugyan „csel-vetése" folytán, de ez az égvilágon semmit nem jelent. Pedig viszonyuk próbatétele a szerelem örök dilemmáját tárta fel: meddig vállalható egy kapcsolat, hányféle titok, rejtett tulajdonság, láthatatlan személyiségjegy derülhet ki a másikról anélkül, hogy sérülne a vonzalom. Molnárt azonban nem ez érdekli: működteti a cselvígjátékot, közben pedig elmulasztja a komédiát, s a tragédia lehetőségét is nagy ívben kikerüli.

Hogy hányféle kulcs kínálkozik Molnár Ferenchez, az is jelzi, hogy a veszprémi előadásban többféle színészi megközelítés jelent meg. Koltai Róbert rendezőként a remek játéklehetőséget látta a darabban (a játék természetét, a látszatvilág sajátosságait nem firtatta). Elsősorban a színészeket igyekezett adottságaiknak megfelelő kedvező helyzetbe hozni. Néhányan bohózati figurát játszottak, Bősze György (Albert) visszafogottan, Újhelyi Olga (Lina) erős affektációval. Trokán Péter (Kovács kapitány) a szerepben megnyilatkozó pózt jelenítette meg. Kolti Helga (Olympia) érzelmekkel igyekezett feltölteni a figurát. Hangulatváltásai a tartása mögötti lefojtott vágyakozást, a csalódásban felszikrázó dühöt, a fokozatosan feltárulkozó odaadást jelezték. A figura azonban mintha ellenállt volna ennek a „puritán" megközelítésnek, és a játék sem kínált elég támpontot a szerep emotív felépítésére. (Az eltérő színészi játékstílus is gyengítette a szerelmi szálat, amely pedig akár súlyt is adhatott volna a játéknak.) Szakács Eszter (Plata-Ettingenné) a figura modorából, pózaiból indult ki (ami Kolti játékában elsikkadt), és az így teremtett gesztusokat töltötte fel finom érzelmi árnyalatokkal, ironikus hangulatokkal.

Két groteszk figura is megjelent az előadásban. Bakai László remekbe szabott vidéki csendőr alezredese (akit Plata-Ettingenné többször is őrmesternek titulál - nem véletlenül) gátlásosan viselkedik az arisztokrata társaság-

Kolti Helga (Olympia) és Trokán Péter (Kovács kapitány) a veszprémi előadásban (Ilovszky Béla felvétele)

Olasz Ágnes (Julika) és Kaszás Géza (Liliom) a zalaegerszegi előadásban (Zóka Gyula felvétele)



ban. Tudja a kötelességét, teljes benne a tisztelet, és mégsem ismeri ki magát a főrangúak szeszélyei közt. Tekergőző mozdulatai, hihetetlenül furcsa gesztusai, elképesztően bizarr mimikája csapdába csalt kisembert mutatnak, aki képtelen erőfeszítésekkel akar megfelelni a gigászi feladatnak, ám minden igyekezete ellenére csak egyre nevetségesebbé válik. Bakai végre olyan helyzetbe került, hogy a figura, az előadás szolgálatába állíthatta groteszk mimikáját, gesztusrendszerét, végre jellemezni képes velük, sorsot építhet belőlük. Minden apró gegjének, poénjának helye van a játékban. Az évad eddigi legemlékezetesebb epizódalakítása az övé. Szilágyi Tibor (Plata-Ettingen) épp az ellenkezőjét játssza: szűk regiszterbe vonja vissza a figurát, humoros hatást azzal kelt, hogy az egymásnak élesen ellentmondó állítások, szándékok ugyanabban a hangfekvésben, hasonlóan redukált gesztusok kíséretében hangoznak el.

Az életképíró

A Zalaegerszegen bemutatott *Liliom* (1909) Molnár első kísérlete arra, hogy a drámaiság lehetőségei felé tájékozódva túllépjen a dramaturgia elsődlegességén. Itt szemmel láthatóan nem a játék, hanem a sors izgatja, nem figurákban gondolkodik, hanem életutakban. Valójában a szabadság problémáit feszegeti, azét a szabadságét, amelyről korábban tárgyalt darabjaiban szereplői a nem választás elegáns, kényelmes gesztusával mondtak le. Mire a játék véget ért, azt érezhettük, hogy valójában semmi sem történt: nem zökkent ki az idő, nem mutatta ismeretlen arcát az élet, nem bizonyultak másnak az ismerősök és a megszokott helyzetek, mint amilyennek látszanak. Míg az ilyen típusú darabokban a társadalmi viszonyok és előítéletek evidenciaként működnek, amelyet a (cselvetés által teremtett) játék alkalmi szabályai csak átmenetileg ütnek felül, *a* Liliomban Molnár Ferenc az autonóm társadalmi létezés lehetőségeire kérdez rá. Persze illúziói itt sincsenek, a szembeszegülés helyett a kivonulást választja: hősei mintha rezervátumban élnének, a Liget az életöröm szigete az idegen, ellenséges nagyvárosban; a kispolgári életalternatívákkal szemben a szabadság öröknek hitt, de belakhatatlannak bizonyuló oázisát jelenti. (A mesék óhajtó módjára utal tehát a helyszínválasztás, de ezt jelzi az alcím is: „külvárosi legenda".)

A feszültségforrás itt is a látszó és a tényleges valóság közti hasadás. Liliom felelőtlen csirkefogónak látszik, közben pedig egyre inkább meg akar felelni a férj és az apa hagyományos szerepének - úgy azonban, hogy ennek ára ne az önfeladás, a világba való betagozódás legyen. Érzelmileg erőteljesen kötődik Julihoz, de durván bánik vele, még meg is pofozza. A környezetükből feléjük áradó kispolgári számonkéréssel szemben a darab kimondatlan összetartozásuk erejét sugallja: a reflektálatlan élet romlatlan őszinteségét, az artikulálatlan érzelmek félreérthető naivitását. A költészettel, külvárosi egzotikummal ellenpontozott naturalizmust azonban a mennyei képek visszazökkentik a közhelylétbe. Molnár szemmel láthatóan nem tud dönteni a társadalomkritika és a kispolgári normák közvetítése között. Ezért erőlteti rá darabjára a feloldást, ezért téved a két befejező képben felszínes moralizálásba. Így a fel nem ismert teljesség, a be nem vallott összetartozás tragédiájából végül a címszereplő tévedésére reflektáló melodráma születik.

Ellentmondásos darabokból általában ellentmondásos előadások készülnek. *A Liliom* színpadra állítója kibonthatja a darabban szunnyadó tragédiát, megerősítheti a melodrámát, felnagyíthatja a groteszk árnyalatokkal ellenpontozott lírát, vagy - választás híján - megjelenítheti a külvárosi életképeket. Paolo Magelli zalaegerszegi rendezésének a körítése a leghatásosabb: a használaton kívüli gyárépületben felépített „színház" udvarán vurstli fogadja a látogatókat, céllövöldével, mézeskalácsárussal, körhintával. A pénztárban Muskátné (Takács Katalin) ül, időnként beleharsog a hangosbeszélőbe. A gyors fényképeket maga Hollunderné (Czegő Teréz) és a fia (Széll Horváth Lajos) készíti. A körhintán Liliom (Kaszás Géza) viszi a prímet, viccelődik, megjegyzéseket tesz, egy-egy menetre invitálja a bámészkodókat - egy szóval: „csábít". A nézők között feltűnnek század eleji ruhákba öltözött cselédlányok is, összekapaszkodva itt szórakozik Juli (Olasz Ágnes) és Mari (Borsos Beáta) is. Aztán hirtelen vége szakad a felhőtlen jókedvnek: civil ruhás detektívek a csarnokba terelnek bennünket.

Eleinte a színpadkép is ígéretesnek tűnik (Menczel Róbert terve) - bár a vurstli életszerűségével épp ellentétes hatást kelt: a betoncsarnok rideg, üres terében jobbra egy csupasz fa áll, balra rendetlenül elhelyezett berendezési tárgyak, fotelágyak, asztalok, paravánok láthatók. Középen vasúti sín fut keresztül, amely a színpad közepén egyszer csak meredeken a föld alá hajlik. Az előtérben, a sínpár alatt vízzel teli mélyedés látható. Ebben az otthontalanul sivár, űrbéli tájban érdekes, szokatlanul érdes Liliom-előadás születhetett volna, de csak helyenként nekilendülő, időnként el-elakadó, váratlan ötletekkel érdeklődést keltő, majd hosszú, kidolgozatlan, unalmas jelenetekben ellanyhuló játékot láttunk.

Paolo Magelli nem fűzi ötleteit egységes szerkezetbe, nem fogja össze őket közös hangulattal. A díszlet is inkább atmoszférateremtő erejével hat, nem alkot természetes közeget a játékhoz (sőt bejátszhatatlansága némileg hozzájárul az előadás szétesésséhez is). Minden színpadi megoldás helyi értékében hat, amíg ki nem oltja egy másik játékötlet, vagy el nem koptatják az üresjáratok. Erőteljes az előadás felütése: lányok viharzanak be, Muskátné pöröl velük. Aztán Liliom

érkezik, két cselédlány csimpaszkodik a nyakába. Am hamarosan ő is a vita kellős közepén találja magát: hangoskodik, veszekszik. A rendező azonban csakhamar megfeledkezik a felütésben diktált felfokozott tempóról. Érthető a rendőrök kemény, már-már agresszív fellépése, de a jelzés túlságosan direkt ahhoz, hogy tényleges hatása legyen. Szép a halottmosdatás epizódja, de a mások segítségével végzett szertartás lehetetlenné teszi Juli számára, hogy a Liliomtól való búcsúzás pillanataiban valódi intimitás teremtődjön. Meglepő, hogy rögtön ezután, közvetlenül Liliom halottas ágya mellett Ficsur (Kiss Ernő) meg akarja erőszakolni Julit, bár eddig nem sok érdeklődést tanúsított a nők iránt. Nagy mutatvány, hogy egyszerre lobbannak fel a mennyei kép gyertyái, de valójában csak dekorációt jelentenek. Lujza elfúj belőlük tizenhatot a születésnapján, de aztán a többi szereplő eloltja mindegyiket.

A színészek nagy odaadással vesznek részt a játékban, bár új színeket sem önmagukhoz, sem a szerepeikhez képest nem mutatnak. Kaszás Géza Liliomja kemény, darabos, gyermeki lelkületű. Olasz Ágnes Julija visszafogott, rezzenéstelen, szenvedést vállaló. Takács Katalin Muskátnéja rámenős, szerelemvágyó, sérülékeny. Boros Beáta Marija butácska, tanulékony, élelmes. Epres Attila mennyei fogalmazója szórakozott, megértő, fáradt.

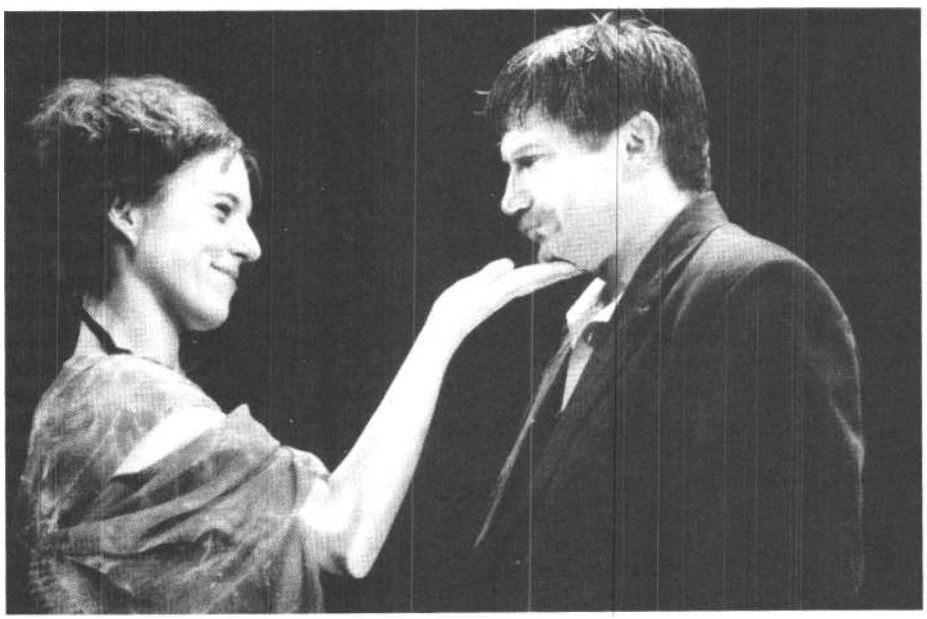
A színpadi szerző és a drámaíró

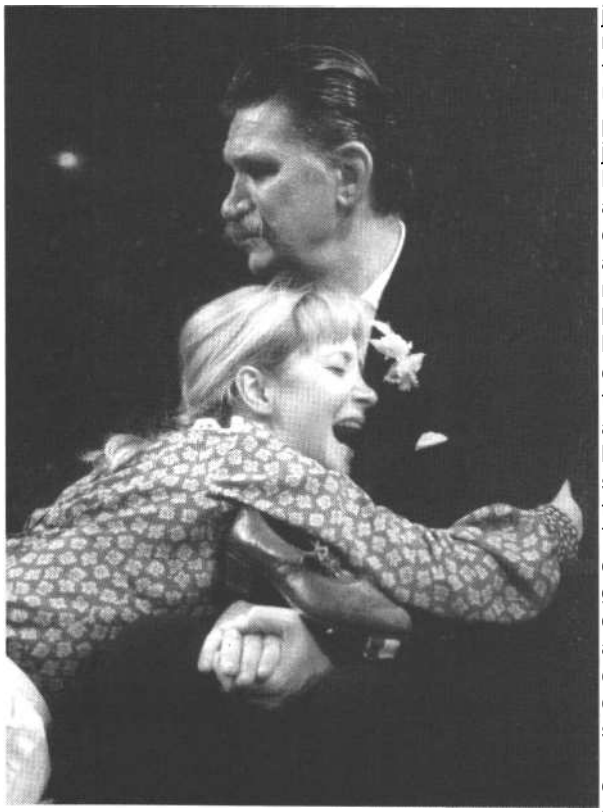
Az üvegcipő (1925), amely az évad első felében egyszerre két színházban is műsorra került, a *Liliom* párdarabjának és ellenpontjának tekinthető. Molnár Ferenc itt óvatosabban közeledik ugyanahhoz a témához. Most is az autonóm lét problémáit feszegeti, a szabadság esélyeit kutatja a látszatok kultuszával szabályozott társadalomban. Ebben a darabban is szembesülnek a nyugalmas előítéletekkel a kusza, kiismerhetetlen, őszinte emberi érzelmek. Most is önmagukkal, helyzetükkel küszködő emberek életsorsát ábrázolja Molnár, de erre az újabb drámai kísérletre már csak úgy vállalkozik, ha mindvégig maga mellett érzi a dramaturgia kipróbált biztosítókötelét. Ezért hasonlít annyira ennek a darabnak a szerkezete is a bohózatokban, cselvígjátékokban kipróbált sémához: az első felvonás a normális életmenet kizökkenését jelzi, a második itt is a „karneváli örömünnep", az átváltozások, a szerepváltások lehetőségét teremti meg, a harmadik felvonás pedig ismét a kijózanodás, a normális életmenetbe való visszatérés másnap reggele. *[A Liliom* az egyetlen Molnár-darab, amely ennél lényegesen bonyolultabb szerkezetet mutat. Egy szerelmi kapcsolat alakulásának életrajzi fázisait a lázadás és a beépülés ellentéttörténetei egészítik ki. A „karneváli mélyszerkezetet" a világterek érzékeltetik: a Liget az örömünnep helyszíne, az ezen túli külváros a „kijózanodás", illúzióvesztés terepe. A mennyei képek azonban a konfliktus kiél(ez)ése helyett a feloldást szolgálják, azaz a tragikus életélményt a szerző komikus szerkezettel igyekszik egybeoperálni.]

Míg a *Liliom* társadalmon kívül élő főhőseit Molnár a beépülés kísértésével kényszeríti a morális és társadalmi szabadság végsőkig feszített vállalására (akár az életük árán is), addig Az *üvegcipő* helyzetükre büszke, megszokásaikba beleragadt figuráit a kilépés, az érzelmi lázadás lehetőségével jutalmazza őszinteségükért. Olyasmit éreznek, amit nem szokás vállalni, amiről nem ildomos beszélni, ami elől minden józanul gondolkodó ember borzongva menekül. Közben azt is sejtik, hogy az érzelmeknek ebben a kockázatában rejlik a teljesebb élet lehetősége. De azt is tudják, hogy erre a hazardírozásra rámehet az életük is. Adél - aki korábban egy fiatal gróf kitartottjaként némi vagyonra és egy intézetben nevelt, titokban tartott gyerekre tett szert - visszafogott céltudatosságával megbecsülést szerzett magának a Külső-Józsefváros iparosköreiben. Nyugalmából az zökkenti ki, hogy beleszeret a nála tizenhárom évvel fiatalabb Császár Pálba. Miután átadta magát vágyainak, és a férfi szeretője lett, megriad a kapcsolat távlataitól. Úgy dönt, hogy meg kell védenie magát önma-gától. Ezért akar feleségül menni a nála tizenkét évvel idősebb élettársához, Sipos Lajoshoz, akihez érzelmileg egyáltalán nem kötődik. Sipost a váratlan ajánlat szintén kizökkenti nyugalmából, de nemigen tiltakozik, mert az asszony bevallja, hogy védelmet kér tőle: mentse meg az érdemtelen szerelem kísértésétől. Az esküvőn azonban Irma, a mindenes cseléd, Adél távoli rokona, a törvénytelen születésű árvalány botrányt csap, ő ugyanis kislánykora óta halálosan szerelmes a nála huszonkilenc évvel idősebb Siposba. „Az Adél a Császár szeretője, a Sipos meg van csalva!" - üvölti világgá a titkot pálinkától elbódultan. A lakodalmi sokadalom azonban nem akarja meghallani az igazságot, Sipos is eljárja annak rendje-módja szerint a csárdást Adéllal. Irma elkeseredésében szó szerint veszi Sipos szidalmát: rosszlánynak akar állni. A másnap reggeli rendőrségi kihallgatáson azonban újrarendeződnek a párok: a történtek hatására Sipos szakít Adéllal. Adél Császárt választja, Sipos igent mond Irmának. Mindannyian az érzelmek kockázatát, az átmeneti boldogságot és a kiszámíthatatlan jövőt választják a nem túl sok jóval kecsegtető, de biztonságosan belakható megszokás helyett.

Molnár azonban *a Liliom* egykori, kudarcnak beillő télsikeréből okulva igyekszik annyira kétértelmű lenni, amennyire csak lehet: a bohémerkölcs szabadosságait, az érzelmek szabadságát (amit *A testőr is* hangsúlyoz, az *Olympia* viszont megtagad) a kispolgári családeszmény szólamaiba csomagolja. A külvárosi életképek érdességét most is (akárcsak a *Liliomban)* a mesék óhajtó módjával ellenpontozza. (Elég *a Hamupipőke*-történetre való rájátszásokra utalnunk.) A komédiai alaphelyzetet (mindenki hazudik, kicsit magának is, másoknak is) veszteségként, az életért, a morális világrend fenntartásáért áldozatot hozó banális tragédiaként igyekszik beállítani. A ha-

Varga Zsuzsa (Irma) és Spindler Béla (Sipos) a kaposvári előadásban





Gráf Csilla (Irma) és Újlaki Dénes (Sipos) a pécsi Üvegcipőben (Simarafotók)

zugságoktól való megtisztulást, a szenvedélyek nyílt vállalását viszont a komédiák happy endjének idézőjelei közé helyezi: van okunk kételkedni abban, hogy valóban kedvező fordulat zárja-e a darabot, várhat-e tényleges boldogság a szereplőkre.

A darab ellentmondásai, drámai-dramaturgiai kétértelműségei többfajta színpadi megközelítést tesznek lehetővé. *Az üvegcipő* újabb színpadra állításai is eltérő szellemben fogantak. Balikó Tamás, a pécsi előadás rendezője úgy kezelte a darabot, mintha az egy színpadi szerző alkotása lenne: elsősorban a hálás szereplehetőségeket, az érdekes helyzeteket, a remek játékalkalmat látta meg benne. Bezerédi Zoltán, a kaposvári előadás rendezője viszont drámaíró művének tekintette: a figurák sorsa, személyisége tárul fel, az események társadalmi és emberi közege válik hangsúlyossá, megerősödnek a történet valóságmozzanatai. Bezerédi sem naturalista dráma előadását imitálja, ő is színpadi játék-ként interpretálja a művet, de a játék nála emberekről, sorsokról, a valóságos életről szól.

Bezerédi ezt a hatást a realizmus eszköztárának mozgósításával éri el, amelyet groteszk színekkel ellenpontoz. A kaposvári előadásban fontosak a részletek. Az eleve hatásosan megírt jeleneteket is jellegzetes, a figurákat, a helyzeteket jellemző játékötletek sokasága dúsítja fel. Ugyanakkor kibomlanak a színpadon a szövegben mindvégig jelzésszerű életkép-szituációk is. Bezerédi mozgalmas világot rajzol az előtértörténet figurái mögé: egyéni karakterjegyekkel jellemzi a lakodalmi sokadalom alakjait. A második felvonás díszlete láthatóvá teszi a pontosan kidolgozott háttéreseményeket éppúgy, mint az előtérben zajló történetet. Állandó jövés-menés alkotja a rendőrségi kihallgatás hátterét. (Vannak itt más ügyek is, s nem épp az Irmáé a legfontosabb.) Ezzel szemben Balikó Tamás üvegfal mögé rejti a lakodalmi mulatságot, így a háttérfiguráknak csak a sziluettje látszódik, a rendőrségi jelenetet pedig az előszínpadra helyezi, a játék csak a főszereplők sorsára koncentrál. Pécsett színészközpontú, szórakoztató előadás született, Kaposvárott életközpontú, ötletgazdag, összetett hangulatú színjátékot láttunk. (Csak a harmadik felvonás tűnik kevésbé kidolgozottnak.)

A pécsi előadás színészei sokféle színnel élnek, de valójában csak a figurák tipikus karaktervonásait bontják ki. A kaposvári előadás visszafogottabb színészi játékstílusa mélyebb betekintést enged az alakokba, egyéni arcéllel ruházza fel őket. (Hiányérzetet csak az okoz, hogy a határozottan megformált figurák változását nem látjuk.) Pécsett színházi hősök és hősnők megejtő története bontakozik ki, Kaposvárott nevetségesnek tűnő, groteszk figurák banális életigazságaira derül fény. Gráf Csilla pécsi Irmája vonzó, naiv, odaadó, játékos jelenség, Varga Zsuzsa kaposvári Irmája egy kicsit bolond, gyakran mond és tesz hülyeségeket, de ezt teljes szívvel, szerencsétlen jóindulattal teszi. Az a rend, amely a lelkében van, csupa ködképes ábránd és közveszélyes elragadtatottság. (Értjük, miért tart tőle Sipos, miért nem akarja észrevenni ezt a prücsköt.) Újlaki Dénes pécsi Siposa valóban „drága mérges", a mogorvaság álarca mögé rejtőző emberi jóság. Spindler Béla kaposvári Siposa szeretnivalóan nevetségesnek bizonyul bejáratott hóbortjaival, önállóságra képtelen igazságvágyával, ügyetlenül palástolni próbált pipogyaságával. (Zsák a foltját - mondhatjuk végül, Sipos és Irma egymásra találását látva.) Füsti Molnár Eva pécsi Adélja határozott fellépésű házvezetőné, aki nem véletlenül szédül bele egy alkalmi szerelem lehetőségébe, Söptei Andrea kaposvári Adélja egy megkeseredett asszony, aki tudatosan akarja az életörömöt elrekeszteni magától, nem akarja, hogy még egyszer tönkremenjen az élete, úgyis elég bajt okoztak már neki a férfiak. Moravetz Levente pécsi Császár Pálja egy külvárosi amorózó pózait próbálgatja, Kocsis Pál kaposvári Császár Pálja szemtelenül fiatal és kétségbeejtően jelentéktelen. (Érthető Adél kétségbeesése: ilyen embertől nincs mit várnia.)

Az üvegcipő kaposvári előadása bizonyítja: Molnár remek színpadi szerző, de a drámaírót is elő lehet hívni belőle.

Molnár Ferenc: A doktor úr (Békés megyei Jókai Színház)
Díszlettervező: Langmár András. *Jelmeztervező:* Húros Annamária. *Rendező:* Miszlay István.
Szereplők: Jancsik Ferenc, Karczag Ferenc, Tege Antal, Bartus Gyula, Kiszely Zoltán, Szántó Lajos, Kalapos László, Ács Tibor, Gerner Csaba, Dobó Alexandra, Paczuk Gabriella, Muszte Anna, Dér Gabriella.

Molnár Ferenc: A testőr (Komáromi Jókai Színház)
Díszlet: Platzner Tibor. *Jelmeztervező:* Dobis Márta.
Zenei kíséret: Vincze Emőke. *Rendező:* Illés István m. v.
Szereplők: Boráros Imre, Petrécs Anna, Ropog József, Németh Ica, Benes Ildikó, Mokos Attila, Szentpétery Aranka, Nagy László, Gál Tamás.

Molnár Ferenc: Olympia (veszprémi Petőfi Színház)
Díszlet: Horgas Péter. *Jelmeztervező:* Rátkai Erzsébet.
Rendező: Koltai Róbert.
Szereplők: Kolti Helga, Szakács Eszter, Trokán Péter, Szilágyi Tibor, Bakai László, Bősze György, Újhelyi Olga.

Molnár Ferenc: Liliom (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)
Díszlettervező: Menczel Róbert. *Jelmeztervező:* Laczó Henriette. *Dramaturg:* Zeljka Udovicic. *Zene:* Horváth Károly. *Dalszövegek:* Kelemen Zoltán. *Rendező:* Paolo Magelli.
Szereplők: Kaszás Géza, Olasz Ágnes, Borsos Beáta, Kiss Ernő, Faragó András, Zalányi Gyula, Takács Katalin, Pap Lujza, Czegő Teréz, Széll Horváth Lajos, Baj László, Epres Attila, Kiss J. Csaba, Jáger Szabolcs, Szőke Zoltán, H. Horváth Gyula, Borhy Gergely, Kricsár Kamill, Tóth Loon, P. Burus Sándor.

Molnár Ferenc: Az üvegcipő (Pécsi Nemzeti Színház)
Dramaturg: Duró Győző. *Díszlet:* Szegő György. *Jelmeztervező:* Tresz Zsuzsa. *Rendező:* Balikó Tamás.
Szereplők: Újlaki Dénes, Füsti Molnár Éva, Gráf Csilla, Moravetz Levente, Krum Ádám, Krasznói Klári, Sólyom Kati, Barkó György, Bánky Gábor, Bódis Irén, Bacskó Tünde/Bagossy Laura, Varga Erika, Pilinczes József, Újláb Tamás, Beer György, Tadits Ágnes/Heim Aranka.

Molnár Ferenc: Az üvegcipő (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Díszlet: Menczel Róbert. *Jelmeztervező:* Szücs Edit.
Zenei vezető: Hevesi András. *Rendező:* Bezerédi Zoltán.
Szereplők: Spindler Béla, Söptei Andrea, Varga Zsuzsa, Urbanovits Krisztina, Kocsis Pál, Kőrösi András, Nyári Oszkár, Csapó Virág, Bodor Erzsébet, Tóth Géza, Pálfy Alice, Horváth Zita, Pál Tibor, Lugosi György, Karácsony Tamás, Pálffy Zsuzsa.

LÉVAI BALÁZS

CSODÁK, KIS HIBÁVAL

MOLNÁR FERENC: A JÓ TÜNDÉR

1930. október 11-én eltereltek a forgalmat a Nagykörútról, még a villamosokat is leállították, mert kellett a hely a Vígszínház elé egymás után érkező luxusautóknak. Ünnep volta színházban, gazdasági válság ide, társadalmi feszültségek oda, a széles pesti polgári réteg ünnepelte a végérvényesen saját ízlésvilágához láncolt háziszerzőjét abból az alkalomból, hogy a Vígszínház hétszázötvenedik Molnár-előadása éppen *A jó tündér* premierje volt, igazi sztárparádéval: Hegedűs Gyula, Gombaszögi Ella, Gaál Franciska, Rajnai Gábor és Góth Sándor közreműködésével. Író és közönség ritka egymásra találásának példája ez a drámatörténetben: Molnár Ferenc drámái a kellemes és szolid kikapcsolódáson kívül izgalmas társasjátékot is kínáltak a nézőknek, melyben minden szó, gesztus, jelzés, társalgási fordulat jelentését beavatottként dekódolhatta az autentikus közönség. Ezen az estén is öntudatosan csilloghattak a szemek, hiszen privilégium lehetettjegytulajdonosnak lenni: ki tudja, talán újabb világsiker indul hódító útjára, s ezáltal a pesti polgár a kulturprioritás felmagasztaló érzését élheti át berlini, bécsi, New York-i kollégáival szemben. Ennek fényében érthető, hogy a próbákról és a premierről szinte sporttudósítás részletességű leírások maradtak fent: ezekből megtudhatjuk, hogy Molnár csak a próbáknak élt, esténként alig éjjel egyig lumpolt, s ebédre rendesen borjúpörköltet evett a színházhoz közeli vendéglőben, vagy hogy a próba egyik feszült pillanatában a címszerepet alakító Gaál Franciskát, midőn rosszkor talált belépni, „Franci, takarodj ki, megint korán jöttél!" felkiáltással teremtette le a szerző-rendező, arról nem is beszélve, hogy hány nyílt színi tapsot és hangos nevetést számolt össze az akkurátus kritikus az egyes felvonások után.

A darabot nem is kerülte el a világsiker, még bemutatásának évtizedében kétszer megfilmesítették Hollywoodban, sőt a háború után musical formában is ment a Broadwayn, *Make a Wish* címmel. Pedig *A jó tündér* Molnár azon hét drámát számláló, jócskán halványabb korszakának nyitó darabja (az *Egy, kettő, három* után és a *Valaki* előtt), amelyet európai bolyongásai során írt Berlinben és Drezdában. A mű magán viseli a kiforrott technikai tudás és az akut témakezelési felszínesség minden markáns jelét. A történet főhőse Lujza, a tipikus pesti mozijegyszedő lány, akiben a Shakespeare-hősök (Titania, Puck) megismerése után elszánt tündér-identitástudat lángol fel, s aki - csak hogy milliárdos amerikai udvarlója előtt jobb színben tűnjön fel - ügyvédfeleségnek hazudja magát, s legott a telefonkönyvből választ magának alibi férjet, jót téve ekként választottjával, hiszen mesés jogi megbízatáshoz juttatja.

A tündér által „adoptált" dr. Spórum Miksa ötven felé közelítő puritán és szegény agglegény a Külső-Fehérvári útról, kinek két legbecsesebb kincse a szilárd erkölcsi alap s a gondosan ápolt, gyöngyvirágillatú szakáll. Egy napig dúl benne az üzlet elfogadása okozta lelkiismeret-furdalás és a végre megvalósulni látszó álmok keltette euféria ambivalens állapota, mert végül a gyári hibás tündér elszúrja a csodát, s a tisztességes üzlet apportját (tudniillik önmagát) váratlan hevületében egy másik jelentkezőnek adományozza, így a csalódott s ráadásul felpofozott trösztelnök visszavonja a megbízatást.

A jó tündér csacska konfliktusú kamaradarab, számos ziccerpoénnal, szellemes dialógusokból felépített helyzettel s hálás szerepekkel. Ami egyéni érdekessége ennek a kedves rutinmunkának, az a végére biggyesztett, váratlan utójáték, amellyel Molnár messze „megelőzte" korunk amerikai filmjeinek - ten years later - tucatmegoldásait: a kereken lezárt történet utáni kis epizódban történetünk főhőseit láthatjuk tíz év múltán - persze kis csattanóval a végén. Nem vállalkozik sokra ez a vékonyka dráma, de amit megmutat, azt kellemesen, keserédesen és szórakoztatóan teszi, világmegváltó szándékok nélkül.

Hatvanhat évvel az ősbemutatót követően, egy novemberi estén nem zárták le a Nagymező utcát (vajon miért?), még csak a trolik sem lassítottak, pedig másodjára tűzte műsorára magyar színház ezt a Molnár-opuszt minta Radnóti Színház tudatos műsorpolitikájának újabb hajtását. A visszatérő rendező, Verebes István sem szűz már Molnár-ügyben, hiszen a nyolcvanas

Csankó Zoltán (Konrád) és Gubás Gabi (Lu)

Bajor Imre (Doktor Spórum) és Gubás Gabi (Koncz Zsuzsa felvételei)

években itt rendezte meg *az Úri divatot,* a Vígben pedig *A farkast,* tehát biztos „polgári drámakurzus" áll a háta mögött. Elvégzett munkájáról egyértelműen sugárzik felvállalt célkitűzése: az olcsó jópofaságot elkerülő, finoman igényes szórakoztatás. Jól érzi a rendező, hogy Molnár Ferenc darabjai olyan korszakból és ízlésvilágból nőttek ki, amelyhez szervesen illeszkedik a konvencionális dramaturgia és színpadtechnika, így aktualizálásukra nincs sok lehetőség. (Vagy csak az egész rendszer felrúgásával van.) Egy régen letűnt korszak szabályos, vígjátéki illusztrációját készíti el, melyben a játék egyensúlyának és hangulatának megteremtésén túl a jó szereplehetőségek biztosítására koncentrál. Ügyes dramaturgiai munkával megtisztították és összerántották a szöveget, néhány helyzetértelmező vagy poentírozó mondatot is betoldottak a nyelvi felfrissítés érdekében, illetve-egyetlen komolyabb változtatásként - kihúztak a harmadik felvonásból egy rövid részt, mely Spórum Lu iránti hirtelen szerelmi fellángolására utal, ezzel is erősítve az ügyvéd és az odaadó titkárnő közötti szerelmi szálat. Remek komédiai játékokat építettek bele az egyes szituációkba: mulatságos, ahogy Lu sértett felindultságában módszeresen letépi Konrád nadrágtartóját, szellemes a hezitáló ügyvéd és a tündér névjegykártya-csereberéje, ötletes az átvert milliárdos székaprítása, illetve a kötelességtudó titkárnő ismétlődő berohangálása, hogy a közelgő vonat dübörgésétől megmentse a dülöngélő lustitia-szobrot. Az utóbbi ötletből bontakozik ki az egész előadás legszebb szimbolikus jelenetsora: a kétes körülmények között fogant mesebeli ajánlat elfogadásakor a lelkes Karolin nem rohan be, így az igazság istennőjének szobra, Spórum szomorú és lakonikus tekintetétől kísérve, összetörik a padlón. (Más kérdés, hogy a premier előtti estén érthetetlen takarékoskodásból szilárdan rögzítették a szobrot, s ennek következtében fontos mozzanat ment veszendőbe.) A harmadik felvonás kezdetén aztán egy aranyosan csillogó amerikai Szabadság-szobor veszi át az erkölcsileg devalválódott pozíciót a lázas készülődés során. A szobor-machinációt a megbízatásától megfosztott, ám újra biztos erkölcsi alapokon álló Spórum zárja le, mikor a trösztelnök elzavarása közben lepakolja a földre a kiszolgált tárgyat.

Verebes meghúzva ugyan, de meghagyta a kizökkentő utójátékot (meggondolandó lett volna feledni), s váratlan megoldással stilizálta és elemelte a valóságtól: az addig hagyományos stílust a jelenet ostoba funkciójából adódó, abszurd, groteszk játékmóddal váltotta fel. Monoton, hangos óraketyegés zajára szögletes mozgású, képszerű pózokba merevedett szereplőket látunk, akik mesterségesen ható intonációval mondják szövegüket, mintha egy bugyuta tündér vágyteljes álmából léptek volna elő.

A stílusos korhűség megteremtését szolgálják a jelmezek és a díszletek is: a vígszínházi előadás luxushoteljének sárga szeparéját itt intim, vörös bársonyos, art decós lokálenteriőr váltja fel az első kép és az utójáték díszletében, míg a másik két felvonás ügyvédi irodája, a szerzői utasításnak megfelelően, puritánul egyszerű.

A három jó szerep (Lu, Spórum, Konrád) mellett Molnár egy karakterszerep (rajongó titkárnő), egy mellékszerep (szerelmes főpincér) és egy ötperces kabinetalakítás (részeg államtitkár) jutalomjátékára nyújt lehetőséget. A Radnóti Tündére, Gubás Gabi elszánt lendületességgel mutatja be egy pesti „szentjánosbogárka" vágyálmát, hogy a társadalom által megbecsült és körülrajongott dáma, férjes asszony legyen, aki kedvére tehet csodákat környezetével. Gyermekien bájos és néhol magával ragadó alakítása mégis sokáig furcsa, távolságtartó „mellékízt" ébreszthet a nézőben: a megteremtett illúzió idejétmúltságán tűnődhetünk magunkban, hiszen napjaink techno-valóságából éppen ez a fajta spontán, elementáris, érdek nélküli tündérség hiányzik, amely ebből a szerepformálásból sugárzik.

Bajor Imre mint félresikerült Csehov-imitátor lép színpadra első jelenésekor: a kötelező ál(l)szakáll mellett a kétoldalt taréjszerűen meghagyott, középen simára lenyalt haj biztosítja a hatásos antrét. Verebes komoly rendezői érdeme, hogy Bajor rég látott fegyelmezettséggel alakítja testre szabott figuráját, s csak ritkán törnek elő jól ismert sallangjai. A komikusok zöme egyetlen szerepet játszik egész életében, magát húzza rá minden figurára, így Bajor jellemformáló talentumáról is felesleges elmélkedni: itt a helyén van egy tiszta rendszerben, jól kijátssza a helyzetkomikum adta lehetőségeket, s a közönség hálás minden poénjáért. Csankó Zoltán pontos és karakteres amorózó, mintha csak egy korabeli mozivászonról lépett volna le, hogy megdobogtassa a kitörni vágyó virágáruslányok szívét. Moldvai Kiss Andrea Karolinja öntudatos, karakán teremtés, hol féltékeny, hol izgatott, hol megértő, mikor mi kell. Szakács Tibor rövid jelenése a nyelvkidugdosó, ittas méltóságos úr szerepében - kissé öncélúan - szellemes, Görög László Főpincére visszafogottan szerelmes ifjú, míg Újvári Csaba váratlanul feltűnő színházi titkára a fura helyzetnek megfelelő.

Ady Molnár Ferenc esetében rossz vátesznek bizonyult: jóslatában a Szerencse Fiának nevezte barátját, akinek előbb-utóbb az életébe kerül majd a Niagara feletti, az irodalmi és közízlésnek egyaránt megfelelni akaró kötéltánc, s akivel az Idő majd kegyetlenül elbánik. Tévedett. A tavalyi négy Molnár-bemutató után az idén is a másodiknál tartunk, hogy a korábbi évek konjunktúráját ne is említsük. Ha tetszik, ha nem: The show must go on!

Molnár Ferenc: A jó tündér (Radnóti Színház)
Díszlet: Horváth Eva. *Jelmez:* Dőry Virág. *Dramaturg.* Radnai Annamária. *Rendezte:* Verebes István.
Szereplők: Gubás Gabi, Bajor Imre, Csankó Zoltán, Szakács Tibor, Moldvai Kiss Andrea, Görög László, Ujvári Csaba.

KOLTAI TAMÁS

SONGSZTÁROK

FAITHFULL MILVA CSÁKÁNYI

Brecht-Weill-songokat és más kortárs dalokat, a weimari köztársaságból, illetve annak „utóéletéből" származó szerzeményeket volt alkalmam hallgatni három, egy-mást követő szólókoncerten.

Az exsztár

Marianne Faithfullról nehéz elképzelni, hogy kiérdemesült popsztár, a hatvanas évek Rolling Stones-slágerszólistája, akit Mick Jaggerhez fűződő hosszú románcáról ismerhetnek a kor könnyűzenei mitológiájában járatosak. Faithfull, ahogy 1996 decemberében, majdnem félórás „sztáros" késéssel megjelent a Petőfi Csarnok közönsége előtt, halvány borvörös kosztümben, kivágott fekete bodyban, fekete selyem necckesztyűben, feltűzött szőke hajjal, inkább decens sanzonénekesnőt, mintsem autentikus Brecht-Weill-előadót előlegezett. Mivel nem volt kötelező tudni a hetvenes években kialakult heroinfüggőségéről, ami pályájának kibicsaklásához vezetett - noha ő maga szóba hozta az esten -, a gyógyulás, a „come back" és az oktávval mélyült, rekedtté, érdessé vált hang mint önmagában mitologikus elem csak azokat prejudikálta, akik hajlamosak több következtetést levonni hozzáolvasásból, mint személyes tapasztalatból.

Magam nem éreztem megszenvedettséget Faithfull kissé recsegő hangjában és maliciózus előadói stílusában, persze lehet, hogy csak azért nem, mert szándékosan esztrádhangulattal ellenpontozta. Az est szöges ellentéte volt annak, amit Brecht gesztikus zenének nevez. Minden külső körülmény, ami nem a szorosan vett énekléshez tartozott, a slampos világítás (menet közben kellett kiigazítani), az énekesnőt rendre elvesztő reflektor-fejgép, a számok közötti kávéházi csevegés a „kedves közönséggel", dekompon áltságával és esetlegességével tüntetett. Hivalkodóan tudtunkra adatott, hogy Marianne Faithfullnak a weimari songok előadásához nincs szüksége rendezőre vagy bárkire, aki helyette (vagy vele együtt) értelmezné az éneklendőket; mozdulatait nem kell kontrollálni vagy koordinálni, tudatosan a kifejezés szolgálatába állítani - mindehhez elég a személyiség. Faithfull nem komponál, egyszerűen „fölénekli" a lemezét, tánclépésben járkál a színpadon, időnként a szája elé emeli a mikrofont, baljával a zsinórt tartja, a strófaszünetekben zongorakísérőjére mosolyog, bemutatja a közönségnek, a songok között beszélget, szót ejt a dohányzási statisztikákról, a drog- és alkoholfüggőségből szabadultak kihulló fogairól, Harry barátjáról, aki a fogorvosi székben hált meg, és a temetése előtti éjszakán a nagy Los Angeles-i földrengés elnyelte a ravatalozóban fölállított koporsóját (képzeljük a gyászolók meglepetését!), úgyhogy egy másik koporsót kellett eltemetni helyette, tele kövekkel és homokkal. („Ostobatörténet, de én szeretem", teszi hozzá szabadkozva.) A pihentető sztorik közben megszólít bennünket, reagálást vár, ami elég bajos, mert a Pecsa nézőtere ehhez túl nagy, előadó és hallgató között nem alakulhat ki intim viszony, legföljebb formálisan (ez a kínos tapsokban is megmutatkozik), ami láthatóan zavarba hozza, térdei közé fogja a mikrofont, vizet tölt egy pohárba, töltelékszöveggel pótolja a kontaktushiányt.

A zavar kezdetben az énekesteljesítményre is kihat, az Alabama-songot még óvatosan, kevés hanggal, a magas és mély regiszterben tétován énekli, monoton, erős beszédhangsúlyokkal, érzékletesen artikulálva az angol szöveget, olykor már-már parlando („I teli you we must die"). Később intonálása magabiztosabbá válik, kiderül, hogy a sötét tónus színeket rejt, a közönyösség kaján malíciát sejtet, az énekbeszéd, a recitatív stílus váratlan természetességet kölcsönöz a kifejezésnek, egyáltalán, nehéz eldönteni, énekel-e vagy beszél, a közlés elsődleges fontossága eltünteti a határokat, a dallam és a „próza" meglepően közel kerül egymáshoz, egyfajta epikai dalforma alakul ki, ami a maga módján közel áll a brechti-weilli követelményhez.

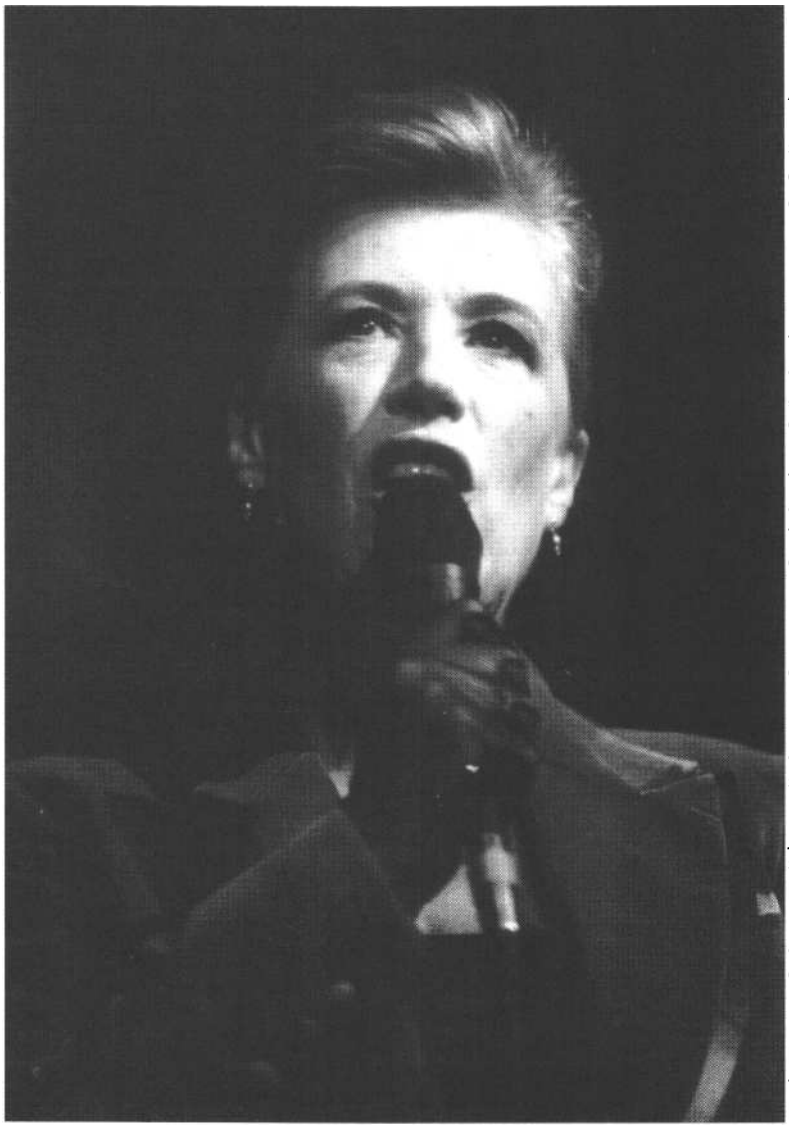
A Kalóz Jenny-dalban a fenyegető „mosogatólánynak" személyiségsúlya van. Az utolsó strófát Faithfull radikálisan lelassítja, éneklésből egy-értelműen prózára vált, egyenként hangsúlyozza a szavakat, a halálos ítéletet gyöngéden, szívvel mondja ki, a „hopplá"-t pedig keményen, durván, drasztikusan odavetve. Hasonló lassítási technikát alkalmaz a Cápadalban, a zárószakasz szövegejtése, ha lehet, még artikuláltabb, az utolsó két sor szavait egyenként ejti, a végét szárazon,

kopogósan odalöki: „Mackie, Mackie... how... could... you."

Faithfull stílusa a tárgyilagosság. Nem kell ironizálnia, „elidegenítenie" ahhoz, hogy fölénybe kerüljön az interpretált dallammal vagy szöveggel szemben. Elég egy kicsit a dallam „fölé" beszélnie, hogy gunyoros távolságra kerüljön tőle. A Surabaya Johnny érzelmességét eleve ellenpontozza a rekedt hang; Faithfull itt meg-enged magának egy leheletnyi szerepjátékot. A második strófában az öregedő nő esdve kéri szerelmét, hogy ne hagyja el, a harmadikban az illúzió-vesztett, kiszikkadt asszony hideg hangja szólal meg, csak a végét nyújtja el fájdalmasan, panaszosan, szinte sírósan: ,,...and I still love you sooooo!"

A Salamon-dalban a legnyilvánvalóbb a dallam eltüntetése, s legkevésbé a „Mit küldött haza a katona..." mellőzi a dal-formát; itt a szinte könnyed melódia és a zongorakíséret kemény, katonás menetléptei alkotnak termékeny kontrasztot, a lamentálva elnyújtott befejezésig.

Nem nevezhető színesnek Faithfull Brecht-Weill-előadásmódja, hiányzik belőle a weimari évek könnyed derűje, lazasága, bohémsége; egy pop-világhoz szokott énekessztár és egy szarkasztikussá kényszeredett, megbölcsült kommentátor józan malíciája keveredik a „kedves közönséghez" szóló esztrádmagatartás édeskésségével. Furcsa elegy; nem nélkülözi a kétértelműséget. Ha a szó szoros értelmében eltekintünk a látnivalótól, a songok „exteriőrjétől", a karcossá kopott hang fölrajzolja bennünk az évtizedek távolából szikár, tárgyilagos gúnnyal ránk tekintő Brecht-Weill kettős portrét. Marianne Faithfullt kétségtelenül jobb hallgatni, mint egyidejűleg nézni is.



Marianne Faithfull (Németh Juli felvétele)

Az énekesnő

Az olasz popsztár, Milva, Marianne Faithfullhoz hasonlóan, régi motoros. Paolo Grassi már 1956-ban mint kész énekesnőt vitte a milánói Piccolo Teatróhoz, ahol nemsokára föl is lépett különféle dalokkal. Giorgio Strehler az első előadás után megbízta Gino Negrit, készítse föl azoknak a songoknak az éneklésére, amelyeket-Milva így emlékszik vissza akkori tájékozottságára - „egy Brecht nevű fickó írt". Később, Faithfullhoz hasonlóan, színpadon is eljátszotta Kocsma Jenny szerepét; a Piccolóban olaszul, Párizsban franciául, Strehler keze alatt. A bősz brechtiánus később önálló estet rendezett Milvának Brecht-songokból, „Nem soká süt le a hold tere-ád" címmel (a Mandelay-dal reklámja a *Maha*gonny-operából). A zeneszerzők között Weillen kívül mások is szerepelnek, Eisler, Dessau, Hans-Dieter Hosalla és Fiorenzo Capri. Legutóbb Krakkóban volt látható az est, az Európai Színházi Unió ötödik fesztiválján.

Milva mediterrán temperamentum. Hangja testes, mély, meleg tónusú, érzelemmel telített. *A Koldusopera* Polly-dalának refrénjét, pontosabban az utolsó sort („bisogna sempre dire no") öblösen, pincemély zengéssel énekli, a sor végi „no"-t kétszer röviden, elvágva, pipiskedve, harmadszorra drámaian vagy inkább operaian hatalmas, kitartott hanggal, ami ironikus távolságot hoz lét-re az énekelt anyaghoz, illetve az éneklő „figurához" képest. Milva előadásmódjának jellemzője az ironikus távolságtartás, amit nem teoretikusan kreál, ellenkezőleg, a dallamban rejlő érzelmek teljes terjedelmének kibontásával, esetenként túlfokozásával. Hang bőség és érzel-mi bőség látszólag kontroll nélküli áradása teremti meg az elő-adói alapmagatartást; ehhez járul a gesztusok és a mozgás meglepő szabadsága. Nem használ kézimikrofont, ez abszurdum lenne, hiszen semmi sem korlátozhatja mozgását, karjainak repkedését, ujjainak játékát, helyváltoztatásának szertelenségét. Testrészei állandó mozgásban vannak, vékony, mélyen kivágott, fekete anyagból készült, pántos, hosszú estélyi ruhája szabadon hagyja karjait, amelyek íveket, köröket írnak le, a Polly-dalban lerajzolják a „comme il faut" fiatalembereket, tremolóznak a levegőben. „Ja, das Meer ist blau so blau", énekli egy másik songban, és könyökét behajlítva, két vízszintes karjával jelzi, ahogy a tenger vize egyre emelkedik, eléri a száját, az utolsó hangok már rekedten, gurgulázva jönnek ki a torkán, s ahogy „ellepi az ár", hosszan, lábait derékszögben fölcsapva elvágódik a színpadon.

Milva szétfeszíti a songok zárt keretét, körberohanja a teret, körömcipőjét lerúgja, harisnyában, szétvetett lábakkal leül a földre, térden állva mászik, hasra fekszik, fejét könyöklő kezére támasztva énekel. Látszólagos kontrollálatlansága mégsem tetszőleges csapongás. Stílusjátékával fölidézi a húszas évek berlini bohémiáját. Hosszú, vörös, hol lófarokba kötött, hol kibontott hajába bolondos kis kalapokat tűz, flitteres, tollas, virágos kreációkat, a kislányos viselethez „visszafiatalodik", megrövidíti, derekára tűzve fölcsippenti ruháját, affektált modort vesz föl, a Surabaya Johnnyt groteszk, hetvenkedő „bárstí-

lusban" énekli - németül, hogy a pastiche-szerű korhűséghez ne férjen kétség -, a második strófánál „kiteszi a lelkét", szinte elalél a gyönyörűségtől, amikor kileheli, hogy „du Hund", itt már egy dizőz alakítja a szerepet, a harmadik versszakban eljátssza a hajót, amely elviszi Johnnyt, hisztisen rohangál föl-le, egész szcénát rendez, majd a szentimentális refrénnél magába roskadva leül, újra föltápászkodik, és az áradóan kiénekelt utolsó hangok közben mindenestül „odaadja magát".

Mindamellett nem játszik színházat, nincs „megrendezve". Az este során legföljebb a világítás változik, az sem sokat, hol sötétebb a színpad, hol világosabb, időnként szűk fénykör emeli ki alakját a sötétből, de csak azért, hogy amikor kiszakad a zártságból, és vadul a rivaldához rohan, szétrobbanjon körülötte a búra, s birtokba vegye az egész teret. Paradox módon a szeszélyes váltásokban nem érezni önkényességet, részint mert Milvánál a „dolce", a „cantabile", az olasz robbanékonyság odaadó őszinteséggel párosul (a díva vállalja öregedő önmagát, vékony, inas karjait, megereszkedett idomait, a nyakán kidagadó ereket, hanyatló testiségét, amely az erotikus túlfűtöttségtől elidegenítő effektusként működik), részint mert a mimika kifejezőerejében, a szövegmondás plaszticitásában, a dallamra kötelezően ráépített prózai akcentusban mindvégig érezni Strehler brechti szellemujját. Végeredményben a „Mester" nem szándékozik kordában tartani az énekesnőt, nem kényszerít rá szabályokat, legföljebb gondolkodásra készteti. Milva legtékozlóbb gesztusai sem esetlegesek, ellenkezőleg, az ész kontrollját viselik magukon, szélsőségei nem szabadságok, hanem egy különös temperamentum elmerészkedései a határokig.

Adottságai birtokában az énekesnőnek nem okoz gondot áténekelni a jókora nézőteret, harsánysága, „közönségessége", személyiségének közvetlensége, amely nem tűri az intimitást, a huszadik sorban is legázolja a hallgatót. Csakhogy Milva igazi művész, nem él vissza a természet adományával, s miközben elkápráztat kétszer egyórás nonstop éneklésével, leckét ad az ortodox fölfogást nélkülöző Brecht aktualitásából.

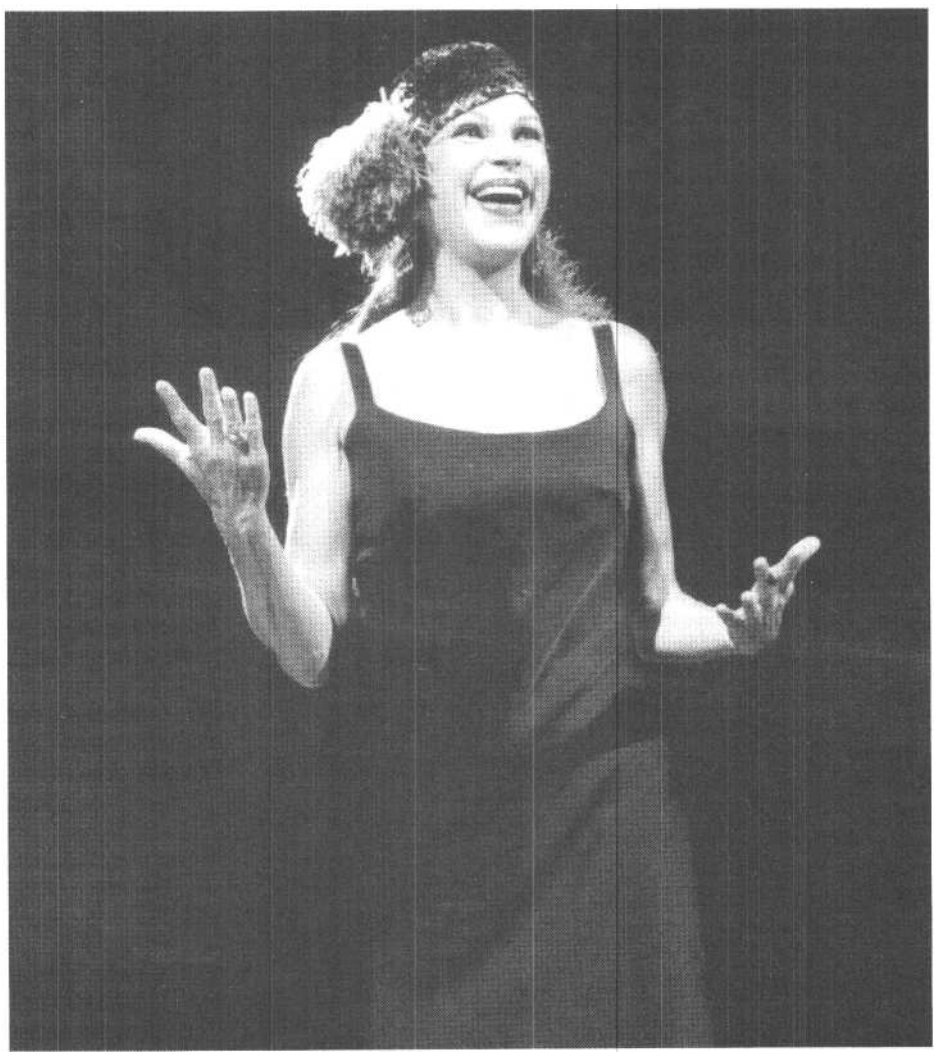
Falthfull zárt, takaréklángra állított malíciájához képest Milva nyitott, „ordenáré" nyersesége vad élvezet (bármit mondjon is az est szellemi védnöke a kulinaritásról).

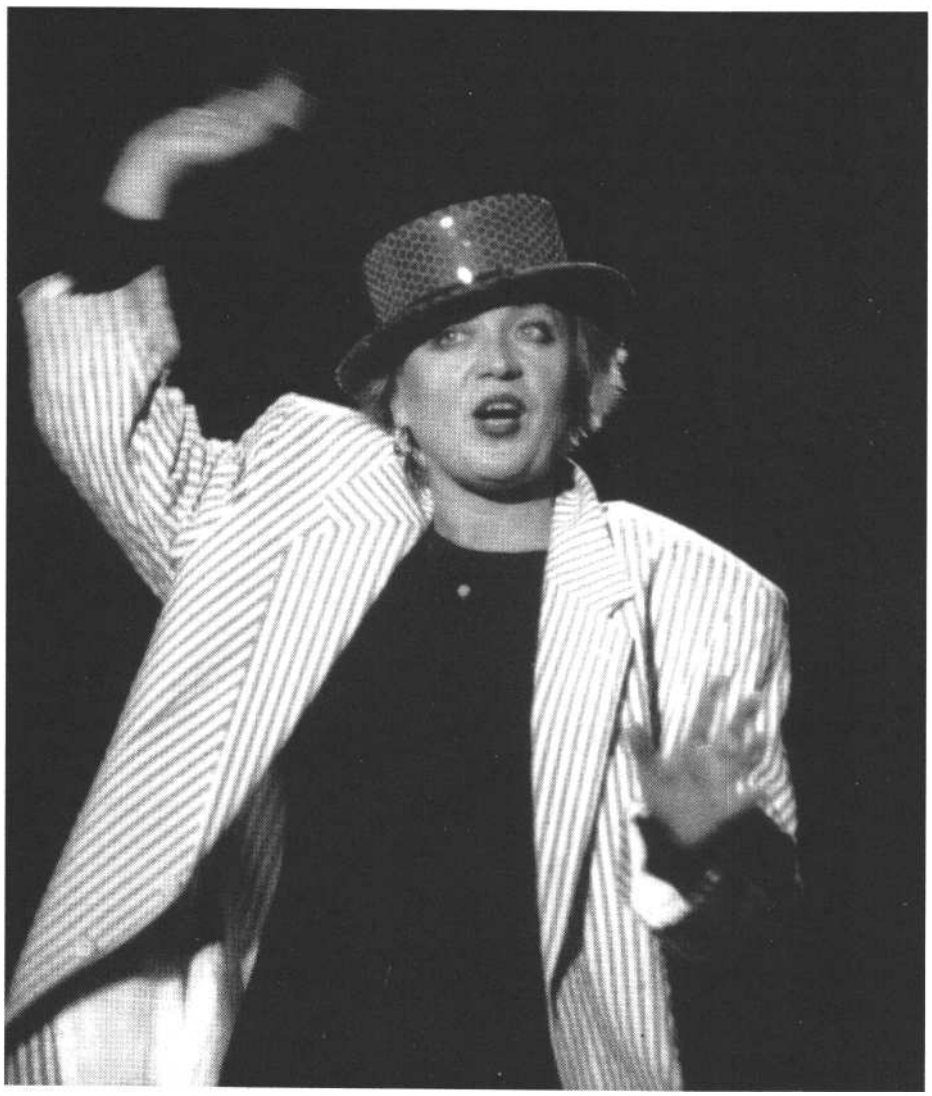
A színésznő

A Katona József Színházból, előnyére, a Kamrába költözött Csákányi Eszter Weill-estje. Ami a viszonylag nagyobb térben tétova kívánság volt, hogy tudniillik ne koncertszerű előadásban lássuk számok egymásutánját, hanem kompozíciót, megformált teátrális anyagot, közönségesen szólva színházat kapjunk, az a szűk, intim térben megvalósul. Csákányi testközeli jelenléte paradox jellegű, leplezi és leleplezi a kettős játékot, miszerint Weill feleségének, *a Koldusopera* első Pollyjának, Lotte Lenyának a személyiségét „próbálgatja", nem bújik bele, természetesen nem ölti magára a figurát, csak fölpróbálja, beléje képzeli magát, elmeséli, eljátssza, demonstrálja. Ezáltal létrejön a hamiskásan ironikus V-effekt, a kötelező brechti alaphang. Csákányi - a Katonabeli kezdéstől eltérően - már bent van, amikor elfoglaljuk helyünket, öltözőtükrénél sminkel, az ügyelő behívja a zenekart, nem tudni pontosan, színházban vagyunk-e vagy bárban, később, az Alabama-song közben beül egy férfi néző ölébe, rákacsint, hunyorítva elnézést kér a néző partnernőjétől, a Kalóz Jenny-dal kezdetekor nem a zenekar tagjaitól, hanem egy másik nézőtől kéri, hogy mondja be a végszót, mintegy a bárhangulat olcsó giccsét használja föl, hogy megteremtse beleélés és távolságtartás dialektikáját.

A rendező Ascher Tamás szavatolja, hogy egyetlen mozdulat, egyetlen effektus sem lehet véletlen. Már az is finom gesztikus tartás, ahogy Csákányi föltérdel a székén, sminkelés közben előrehajol a tükörhöz; ettől a pillanattól kezdve az a tét, hogy amit Brecht, sokak számára nyilván idejétmúltan, „társadalmi gesztusnak" nevezett, s nem más, mint az emberek közötti lényeges viszonylatok megvilágítása a szöveg és a zene, illetve a hozzájuk tartozó testbeszéd megfelelő plaszticitásával, egyszóval, hogy a társadalmi gesztus a songok előadásában minél kifejezőbb, tömörebb és természetesebb legyen. Aschernál ez a színházi minimum a kiindulópont, ennek elérését segíti a Weill és Lotte Lenya kapcsolatának egyes fázisait taglaló banális monológ (egyben pihentető a songok között), a Khell Zsolt által

Milva





Csákányi Eszter (MTI-fotó)

öltözőnek, illetve próbateremnek kiképzett játéktér és a világításváltozás a dalok előadása közben.

Mindenekelőtt, persze, Csákányi Eszter személyisége. „Északi" típusú, a német énekesnőkéhez hasonló, hideg, éles, nem különösebben nagy terjedelmű hang birtokosaként - hangkarakterét tekintve közelebb áll Lenyához, mint például a sprődebb Gisela Mayhoz - kevéssé alkalmas érzéki búgásra (s az ebből táplálkozó ironikus ellenpontozásra), inkább hűvös, racionális demonstrálásra. Ugyanakkor Csákányi személyiségében erős a hajlama játékosságra, a gyermeki bohócériára, az infantilis öniróniára, a groteszkkel való elidegenítésre, s minthogy színésznő, fejlett ábrázolótechnikával rendelkezik, amit a rendező külső kontrollja az adott célnak megfelelően irányít. Ascher és Csákányi együttműködése - harmadikként kiegészülve Eörsi István Brecht metsző szellemiségét anyanyelvi szinten közvetítő versfordításaival -, amennyiben kiteljesedik, a társadalmi gesztust tekintve meghaladja egy bármilyen erős koncertáló személyiség lehetőségeit. Ez történik a *Koldusopera* Ágyúdalában, amelyben az intenzív suttogással előadott második strófát követően a folyamatos „jobbra át"-ok, majd a radikálisan lelassított harmadik versszakot kísérő monoton gyaloglás és a zenekar „fölé" csaknem prózában kiáltott szöveg az előadott tartalom demonstratív kritikai véleményezése. Az est egészéből hatékonyan sugárzik a tiszta ész kritikája, a Brechtre és Weillre, a weimari bohém művész értelmiségre jellemző leleplező, megvető gúny, amely kikezdi a hazugságok különféle típusait, a szerelmet, odaadást, általában érzelmeket imitáló szentimentalizmust, és kimutatja róla, hogy álságos, hamis, s legfőképpen pénzre váltható.

A szeszkereskedő dalában Csákányi egy tonettszéken ülve, távolságot tartva, elvékonyított hangon közvetíti a szőrösszívű kapitalista csacska keringődallamba csomagolt lelkifurdalásos álmát; a jótékonysági fogadalmát megvalósító kereskedő adakozását megvető gesztussal kommentálja, a széken állva, ajkbiggyesztve löki felénk előbb az egyik, aztán a másik tenyerét. A Cápadalt sapkás-zakós „jasszként", csöppnyi kajánsággal énekli, a második Koldusfináléhoz Ascher kis fejgép-reflektort ereszt a feje fölé, hogy a józan morálfilozófia tiszta, egyenletes megvilágításban hangozzék el.

A moralizáló tartalmú Weill-songok (melyik nem az?) érzelmi ellenpontozását a világítás és az öltözködés segíti. Szakács Györgyi olykor stólával, sállal, bohókás kalappal látja el Csákányit, s a fényváltozások segítségével a dal szituációba kerül. Az Eörsi új fordításában Mit küld a nőnek a győztes férj? című dal nemzetközi átlagasszonyaként fejkendőben, ormótlan retiküllel, a bensőséges derű egyszerű hangján szólal meg - a Buhu-ka-rest szinte kuncogó prozódiával -, a végén a vádló gyász keménysége helyett beleérző fájdalommal. A Youkali maga a szentimentalizmus, a dal tükör előtt kezdődik, Csákányi mintegy ellenőrzi benne, hogy áll neki az áttetsző fekete stóla, később egy korongon állva a fájdalom asszonyának szoborszerű pózát veszi föl, a vágy a boldogság sehol sincs álomszigete után átjárja egész lényét, egyre jobban elmerül érzelmeiben, a korong mint egy álomban helyhez köti, csak a karjaival esdekel, a tangó zenekari része alatt hangtalanul sír, arcát kezébe temeti, kétségbeesetten felénk tárja a kezét, az ének visszhangosan lebeg, oldalról a tükör kék opálfényes derengésben úszik - az egész olyan pokolian könnyes-érzelmes, hogy természetszerűen a visszájára fordul, és ironikussá válik.

Pompásan működik a kontraszt a Kalóz Jenny-dalban, amelyben „a vérszínű gálya" vörös fénnyel teríti be az énekesnő haját, majd a világítás kifehéredik, és a vészjósló mosogatólány egy könnyed, szinte játékos „hopplá"-val kommentálja a fejek lehullását. A Bilbao-songhoz Csákányi simára, fejéhez simulóra fésüli a haját; a kissé spicces emlékezés az eltűnt dallamra s a hozzá kapcsolódó „szövegzavar" intim hangulata újra a báratmoszférát idézi föl (itt a Darvas Ferenc vezette zenekar is „játszik"), az intimitás bűvkörébe foglalja a közönséget. A Surabaya Johnny visszatér a demonstráláshoz, a szerepjáték megengedi a belefeledkezést és az elidegenítést, a három szakasz háromféle állapotot rögzít, a harmadik strófa már olyan halk, mintha csak távoli emlék volna, még forró szerelemről énekel, de már üres a szíve, minden, ami volt, elmúlt, vége, nincs tovább, Csákányi a szám befejeztével kimegy a színről, s csak a tapsra jön vissza.

A színésznő azért több az énekesnőnél, mert általa a világ is jelen van a színpadon.

GAJDÓ TAMÁS

MEG NEM ÍRT SZÍNHÁZI REGÉNY

BÁNOS TIBOR: A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ VENDÉGEI

A magyar színháztörténet-írás, noha már százéves múltra tekint vissza, még mindig gyerekcipőben jár. Helyesebben és pontosabban szólva: gyereklábakon felnőtt-cipőben. A legelső munkával *(A nemzeti játékszín története.* Budapest, 1887) Bayer József ugyanis magasra tette a mércét...

A korai éveket, források hiányában, nehéz volt feldolgozni. Ezért romantikus hangulatú, mindenféle tudományos igényességet, alaposságot és koncepciót nélkülöző emlékiratok és portrék láttak napvilágot. Igaza volt Rakodczay Pálnak, aki a kezdeti nehézségeket így fogalmazta meg: „Nem tagadhatni, hogy lapjaink annak idején közölték (...) egyesek (...) életrajzát, de ezen fia-életrajzokból az olvasó csak száraz adatokkal ismerkedik meg; adatokkal, melyek tán megmondják, hogy X más körülmények között élt-halt a színészetért, s pályája gazdagabb vagy szegényebb volt adomákban, mint Y-é..." (Rakodczay Pál: *Színpadi tanulmányok.* Budapest, 1881. 9.)

A színházművészet örök, a videofelvételek korában is fennálló problémája már akkor is jelentkezett: nehéz a színészi játékról, a színpadi hatásról, a közönség reakciójáról írásos elemzést vagy akár csak leírást is adni. Minden színész „csodálatos", „felülmúlhatatlan", „tőrülmetszett", „zseniális" volt; s minden előadás „felejthetetlen", „sokáig élt az emberek emlékezetében". Ráadásul ezek a kijelentések nem feleltek meg a valóságnak. Mert ugyan ki kereste Kántornét a Pesti Magyar Színház bemutató elő-adásán? Még a kritikusok sem. Küry Klárát pedig úgy eldobták Fedák Sári kedvéért, minta cigarettavéget. Pedig mindkét színésznő akkor még nemcsak fizikai, de művészi értelemben is eleven volt!

Ezekkel az ellentmondásokkal és nehézségekkel a színháztörténészek nem tudtak megbirkózni. Nem vált be sem a színészi játék mimografikus igényű rögzítésének, sem az előadások pontos leírásának módszere. Nagyobb korszakok átfogó elemzése eleve kudarcra volt ítélve az adatgyűjtés hiánya miatt: a csak hangyaszorgalommal végezhető aprólékos munka nem bizonyult elég vonzónak, mindenki rögtön szintézist akart írni…

Maradt tehát az a vonulat, amelyet már Rakodczay Pál is kárhoztatott: interjúkötetek, vidám életrajzok, anekdotagyűjtemények, színes írások, regények születtek.

Az utóbbi műfaj egyik legjelesebb művelője, Bános Tibor nagy sikerű kötetei után most arra vállalkozott, hogy kiderítse: miért nem írhatta meg *Legújabb regény a pesti színházakról* című, az 1950-es évekről szóló munkáját. Az érdekelte: miért és hogyan fagyott meg hirtelen a levegő a legnagyobb színészegyéniségek körül? A szóbeszédnek akart utánajárni. Úgy vélte, hogy a megnyílt levéltárak eloszlatnak minden homályt. „A holt betűk, a megsárgult, tépett szélű, szamárfüles, dohszagot árasztó feljegyzések, jegyzőkönyvek, kérelmek és beadványok, sürgető és könyörgő levelek egy olyan korról vallanak, amikor a színházat és a színészeket a napi összecsapások szolgálatába állították" - írja Bános a bevezetőben.

Valóban csupán erről volna szó? Kétségtelen, hogy a színházi műsornak a kül- és belpolitikai helyzetet, a kommunista párt vezető szerepét, a marxizmus-leninizmus csalhatatlanságát kellett illusztrálnia. A színházak káderpolitikája semmiben nem különbözött a gyárakétól és hivatalokétól. A színházi ügyeket hasonszőrű emberek irányították ugyanolyan módszerekkel. A sztahanovistának kiszemelt szerencsés munkásnak azonban, ha kellett, keze alá dolgozott az egész üzem, s így könnyű volt rekordot felállítania. Am a tehetségtelen színészből nem kért senki, s ez az áthidalhatatlan ellentmondás eszébe juttathatta a publikumnak a régi kedvenceket, a régi írókat, a régi darabokat, a régi színházat, a régi életmódot, a régi ellátást, a régi divatot...

A hatalom félt a művészek minden olyan megnyilvánulásától, amely érzelmeket és gondolatokat ébreszthetett. Rettegett a népszerű, gondolkodó, elegáns színészegyéniségektől, akik az új helyzetben a függetlenségre vágyó ember eszményképeivé válhattak. Ezért alacsonyították le a művészi teljesítményt tervgazdasági szintre. Ha a párt számára káros volt Tímár József versmondása, elküldték esztergálni. De a jó esztergályosok sem érezhették magukat biztonságban, bármelyik pillanatban csinálhattak belőlük színigazgatót!

De nem csak emiatt irtóztak a színész sztároktól a pártemberek. Hiába sütötték rájuk-sokszor merőben alaptalanul - a polgári származás bélyegét, nem ez volt utálatuk igazi oka. Az igazi okok közönséglélektani, politikai és társadalmi jellegűek. Az úgynevezett sztár az úgynevezett reakciós idők színházában vezető szerepeket játszott. Azzal a külsővel, azzal az arccal, azzal a hanggal, amellyel most az új rendszerben is színpadra lép. Ugyanakkor a frissen előkotort vagy megrendelt drámákban avagy a Szovjetunióból behozott fércművekben viszont jellegtelenül, idegenül lézengett a közönség bálványa. S tegyük hozzá, sokszor nem is volt már oly „kirobbanó" formában, mint annak előtte. Persze hogy a múltról beszélt mindenki! Bezzeg ebben meg abban az előadásban ilyen meg olyan jó volt! Hát még ha a színészhez valami „magánbűn" is tapadt! Ha elkötelezte magát egyik-másik politikai irányzatnak. Például Fedák Sárinak 1945 után antiszemita kijelentései miatt esélye sem volt arra, hogy újra a közönség elé álljon, annak ellenére, hogy a dörgő, szűnni nem akaró taps nem a „politikusnak", hanem Kukorica Jancsinak szólt volna. Valószínű, hogy Páger Antal sem léphetett volna soha fel honi színpadon, ha itthon marad. De a népi demokráciához megtérő tékozló fiút már fogadhatta a közönség őrjöngő tapsa.

Bános Tibor, aki maga is átélte ezeket az éveket, jól tudta, hogy megszokott munkamódszerével nem dolgozhat: hiába lapozza át a korabeli heti- és napilapokat, színházi folyóiratokat, nem talál bennük használhatót, mert a diktatúra gépezete titokban működött, tudatosan elvonta a színházi élet egyik éltető erejét: a nyilvánosságot.

Bános Tibor először a titokban tartott, de a korban mégis nagy port felvert epizódoknak, botrányoknak, öngyilkosságoknak, leváltások-nak eredt a nyomába. Mára fejezetcímek is sokat sejtetnek: *A Tímár-ügy; A Bajor Gizi-rejtély; Somlay Artúr utolsó éjszakája; Mezei Mária sikolyai; Gombaszögi Frida trónfosztása.*

A levéltárakban talált iratok mellett Bános felhasználta az egykorú feltételezéseket, a máig élő legendákat, anekdotákat, a pályatársak emlékezéseit. Mindazt, ami részben már eddig is rendelkezésre állt, csak senki sem vállalkozott összerakásukra. Immár együtt vannak a mozaikkockák, csak éppen a legutolsók hiányoznak a sorból, amelyek örökre elvesztek. Igy továbbra is (úgy tűnik, véglegesen) meg kell elégednünk az ilyen mondatokkal: „Ki tudja, ki tudhatja, így volt-e vagy sem?" *(A Bajor Gizi-rejtély)* ,,...ez már örökre titok marad." *(Somlay Artúr utolsó éjszakája)*

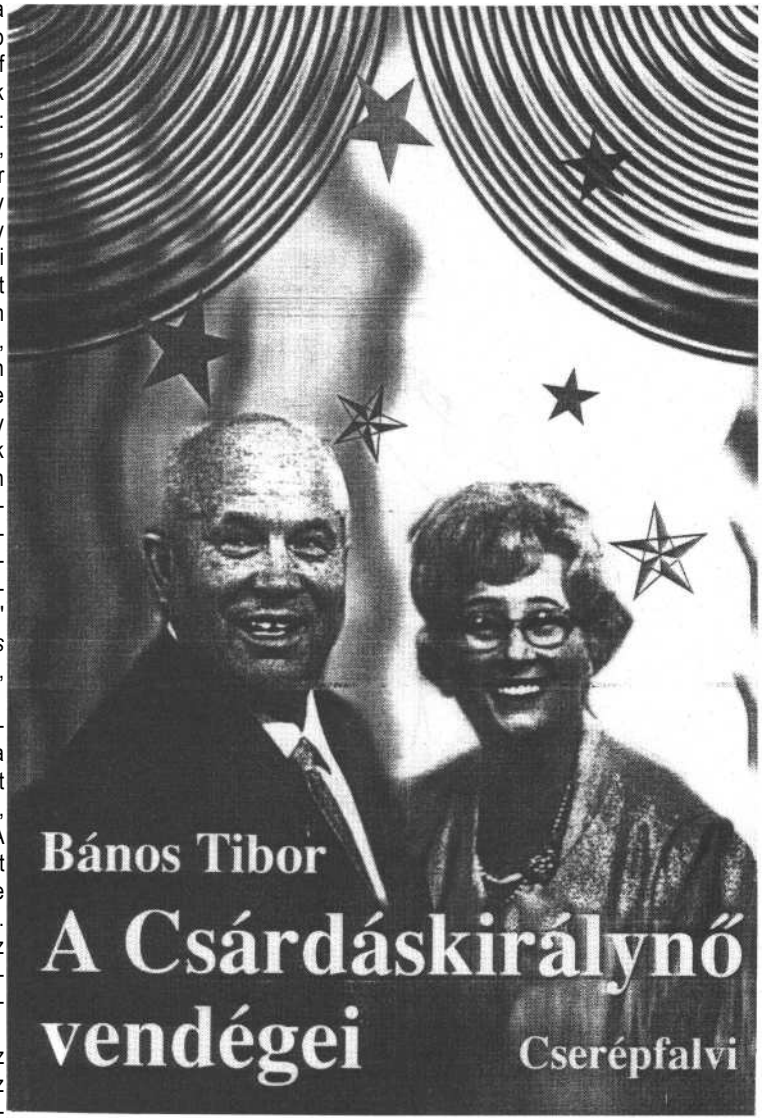
A káosznak nincs logikája. Ezt Gombaszögi Frida esete is bizonyítja. Bános Tibor, amikor leírja a művésznő 1945 utáni kálváriáját, mindent megindokol. Am sorsának jobbra fordulásáról csak ezt tudja írni: „A politikai helyzet változásának megfelelően az ő megítélése is enyhülni látszott." De ugyancsak adós marad a magyarázattal Mezei Mária helyzetének rendezése kapcsán. Megelégszik ennyivel: „Viszontagságos évei 1958-ban zárultak le véglegesen."

A személyes tragédiák mellett Bános a kultúrpolitika egyes nagyobb horderejű akcióinak hiteles történetét is feldolgozza. Igy került a mű (illetve az eredetileg a Magyar Nemzetben megjelent cikksorozat) középpontjába Major Tamás, Hont Ferenc és Gáspár Margit esete, illetve a Nemzeti Színház, az Operaház, a Fővárosi Operett Színház históriája vagy *Az ember tragédiája* körüli botrány, párhuzamban *a Csárdáskirálynő* hatalmas hazai és szovjetunióbeli sikerével.

Bános Tibor dicséretes igyekezettel és szorgalommal gyűjtötte össze mindazt, ami ebben a tárgykörben egyáltalán fellelhető és publikálható. Hogy a levéltárak nem rejtik a titkok kulcsát - nyilvánvaló. Nem is rejthetik. A színházművészet sajátossága, hogy általában egyéni karrierekből, egyéni elképzelésekből, kísérletekből születő kollektív művészet. Mellesleg pártutasításokkal is inkább csak az egyéni törekvéseket, pályafutá-

sokat lehetett befolyásolni; a közönséget sokkal nehezebb manipulálni. Ezt Czímer József frissen megjelent emlékezésé-nek alábbi részlete is meg-erősíti: „Hont ellentámadásba ment át, Magyar Bálintot bírálta. Magyar Bálint ott téved, magyarázta, hogy egy olyan közönség-re épít, amely már tulajdonképpen nincs, és ami még van belőle, az rövid idő alatt eltűnik. Ezt a nótát már hallottam dalolni '56-ban is, szóltam közbe, de jöjjön be egy akármilyen hétköz-napi előadásra, és üljön be A *hattyú, a* Niccodemi-darab vagy *a Földindulás* előadásának nézőterére, látni fogja, hogyan tapsolja végig a szervezők kimutatása szerint nyolcvan százalékban angyalföldi munkásközönség, a »nem létező« közönség az előadásaikat (sic!)." (Czímer József: *Átszállás ugyanarra a vonatra.* Budapest, 1996. 152.)

Czímer kötetéből az is nyilvánvalóvá válik, hogy lehetetlen a korszak színháztörténetét kizárólag levéltári forrásokból, újságcikkekből stb. összeállítani. A Czímer elbeszéléséből meg-ismert eseményeket képtelenség lenne kikövetkeztetni vagy épp ki-találni. Kénytelenek vagyunk az emlékezőkre hagyatkozni, mármint ha még élnek, s az emlékezések hitelesek. S mivel a szintézisre készülő színháztörténész alapvető feladata az eseménytörténet tisztázása - szomorú lemondással kell tudomásul vennünk, hogy erről a korszakról hamisítatlanul tiszta, torzításoktól mentes éles képet sohasem tudunk alkotni.



Bános Tibor azért sem írhatta meg az ötvenes évek színházi regényét, mert a regényhez hús-vér figurák kellenek, s bizony, ahogy *A Csárdáskirálynő és vendégei* című cikkgyűjteményből kiderül, nincs az az író, aki a korszak figuráit - jellem híján - jellemezni tudná. A cselekmény és a jellemek tehát hiányoznak. Egy fontos regénybeli kellék viszont annál többször szerepel: a levél. Ha szerencsénk van, választ is adtak rá. Legalább egy sorban. Na, nem a címzett. Ahhoz csak ritkán jutott el. A hivatali ranglétra megfelelő fokán foglalkozott a beadvánnyal „valaki", „akárki".

Az olvasó kénytelen ezekbe a levelekbe kapaszkodni, bár a szerző nem szívesen állítja műve középpontjába ezt a hallatlanul érdekes, hite-les forrást. Nem elemzi, nem szedi darabokra az írásokat, nem fedi fel szereplőik kilétét, csupán illusztrációul használja őket. Inkább jól bevált, érdekes történeteket mesél; anekdoták, sztorik váltják egymást. Természetes továbbá, hogy Bános nem forráselemző munkát kívánt alkotni, s az olvasók sem erre vágynak; ez azonban nem zárná ki, hogy a járatlanokat is eligazítsa abban a világban, amely maguknak az írásoknak az alapján csak a szakemberek számára tekinthető át. Ezúttal is érthetetlen a hazai kiadói gyakorlat idegenekedése a jegyzeteléstől. Ilyen jellegű könyvet bűn jegyzetek nélkül útjára bocsátani. (Éppen a Cserépfalvi Kiadóban ne tudnák ezt?!)

Bános Tibor munkája nagy rutinnal megírt, szomorú és felemelő fordulatokban bővelkedő, élvezetes olvasmány. Az évtizedes kutatómunka és a mintaszerű tárgyismeret önmagáért szól. Magától értetődő, hogy mindenkinek lehet másmás véleménye az egyes jelenségekről. Egyetlen esetben azonban, úgy vélem, a tények mellőzéséről kell beszélnünk. *Az elnémított konferanszié* című fejezet bevezető sorai így szólnak: „Karinthy Frigyestől Rejtő Jenőn át Nóti Károlyig a magyar humoristák több nemzedékét foglalkoztatták a pesti kabarék. (...) Írói jelenlétük mégsem volt zavartalan. Azok-hoz a tréfákhoz és bohózatokhoz ugyanis, amelyek önálló szellemi termékeik voltak, a közönség csak a színészek »társszerzősége« árán juthatott. A próbák közben addig fúrták-faragták a szövegeket, amíg a lehető legjobb hatást ki nem tudták csihol-ni belőlük." Nagy Endrétől is tudjuk, hogy az írók sokszor nem a kész darabot nyújtották be a kabarénak, csak annak kanavászát; a végleges forma a próbák során alakult ki, bár utána még előadásról előadásra is módosulhatott. A kabarészínész társszerzősége nélkül a szerző nem sokra juthatott volna, hiszen a színjátszásnak ez a formája máig az állandó típusokat felvonultató vígjáték hagyományát követi.

Még egy apró pontosítás ehhez a fejezethez: Békeffi László 1931. szeptember 4-én nem a Paulay Ede utcai Andrássy Szín-házban (ekkor éppen Kamara Színház volt a neve), hanem az Andrássy út 69. szám alatti helyiségben, az Andrássy úti Szín-házban konferált.

Végül meg kell említeni néhány zavaró szerkesztői hibát is: Czímer József neve következetesen hibásan szerepel; az ismert vicclapot rövid u-val (Ludas Matyi), *A Tündér/aki lányokat* pedig nagy t-vel kell írni, mert ez bizony családnév. A címekkel és nevekkel egyébként is állandóan baj van: nem *Gerolsteini,* hanem *A gerolsteini nagyhercegnő;* Szomory Dezső hősnője nem Takács, hanem Takáts Alice; Kisfaludi Károly pedig sohasem írt *Csalódás* címmel vígjátékot - a cím helyesen: *Csalódások.*

Ha mára szerkesztésről és a kiadóról van szó: a képek tördelése, a képaláírásnak a főszövegével azonos betűtípussal való szedése sem öregbíti a nagy múltú intézmény hírnevét... A témához ugyan illik ez az ötvenes éveket idéző megjelenítés. De ez esetben az olvasók még-sem fogyaszthatják szívesen a „magyar narancsot", csak azért, mert savanyú ugyan, de a miénk!

Cserépfalvi, 1996

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

Willi Flemming, német irodalom -és színháztudós 1888. január 22-én született Berlinben, egy gyáros fiaként. Germanisztikát tanult Berlinben, Freiburgban és Marburgban, itt szerezte meg 1914-ben a bölcsészdoktorátust. 1919-ben a német nyelv és irodalom és a színháztudomány magántanára lett a rostocki egyetemen, majd 1924-ben rendkívüli tanár. 1927-től 1929-ig Amszterdamban működött, 1934-től ismét Rostockban (immár rendes tanárként), 1943-tól 1945-ig Kielben, 1946-tól Mainzban. 1956-ban vonult nyugalomba, 1980-ban hunyt el.

Széles körű érdeklődését, szellemi kapacitását és munkabírását érzékeltesse az alábbi bibliográfia, mely egyszersmind képet ad egy régi német professzor munkásságának tipikus dimenzióiról is - a magát tárgyi tudás nélkül is lényeglátónak vélő hazai provincializmusnak erről előszeretettel jut eszébe „a tudni nem érdemes dolgok tudománya" kávéházi pökhendisége.

Művei: *Andreas Gryphius und die Bühne* (disszertáció), 1914 (megjelent: 1921); *Die Begrűndung der modernen Asthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti. Eine kritische Darstellung als Beitrag zur Grundlegung der Kunstwissenschaft,* 1916; *Über Geschmackbildung an Mädchenschulen,* 1919; *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge,* 1923; *Epik und Dramatik. Versuch ihrer Wesensdeutung,* 1925; *Das Wesen der Schauspielkunst,* 1927; *Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert,* 1931; *Barlach der Dichter, 1933; Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock,* 7. füzet, 1937-39; *Die deutsche Barockzeit,* 1942; *Das deutsche Schrifttum von 1500-1700,* 1943; *Wesen und Aufgaben volkhafter Literaturgeschichtsschreibung,* 1944; *Das Werden des Menschenbildes der deutschen Klassik* (előadás), 1947; *Goethes Gestaltung des klassischen Theaters,* 1949; *Ernst Barlach. Wesen und Werk,* 1958; *Kultur des Barock,* 1961; *Bausteine zur systematischen Literaturwissenschaft,* 1965; *Andreas Gryphius. Eine Monographie,* 1965; *Goethe und das Theater seiner Zeit,* 1968; *Einblicke in den deutschen Literaturbarock,* 1975.

Szövegkiadásai: *N. Sabbatini: Anleitung, Dekoration und Theatermaschienen herzustellen,* 1926; *A. Gryphius: Catharina von Georgien,* 1928; *Deutsches Barockdrama, I. Das schlesische Kunstdrama,* 1930, *II. Das Ordensdrama,* 1930, *III. Das Schauspiel der VVanderbühne,* 1931, *IV. Die deutsche* Barockkomödie, 1931, *V. Die Oper,* 1933, *VI. Oratorium, Festspiel,* 1933 (utánnyomás: 1965).

Flemming élete végéig a Rostocker Studien kiadója és a Deutsche Studien társkiadója volt.

Itt közölt tanulmányának eredeti megjelenése: Albert Fuchs, Helmut Motekat: *Stoffe, Formen, Strukturen. Studien zur deutschen Literatur. Hans Heinrich Borcherdt zum 75. Geburtstag,* München, 1962.

WILLI FLEMMING

SZÍNHÁZ, DRÁMA, SZÖVEGKÖNYV

Az átlagos műveltségű embert általában az iskola segíti hozzá a dráma megismeréséhez, s ezzel összefüggésben a diákelőadások révén többnyire a színházzal is megismerteti. Ily módon az érintettek szemében, ameddig csak élnek, dráma és színház
magától értetődően egybekapcsolódik, és jelentőségüket művelődési értékükből vezetik le. A
színházat a dráma hajlékának tekintik; a városi színházakban ehhez még a nagyopera kultusza is csatlakozik. Mindeközben el szokás siklani a színház és a dráma közti erős feszültségek fölött. Ezek a feszültségek nem csupán üzleti természetűek, tehát, példának okáért, nem csupán abból adódnak, hogy a klasszikusok már nem vonzzák eléggé a művelődés buzgalmától mind kevésbé áthatott közönséget. Hiszen kivételes szerencse volt, hogy a XVIII. századi fejedelmek a megerősödött német dráma rendelkezésére bocsátották a maguk operaházait, és így fokozatosan megvalósult a német nemzeti színjátszás álma. Dráma és színház szövetségének létrehozása mindig újra meg újra megoldandó feladat marad, függetlenül attól, hogy már bevált, netán „klasszikus" drámáról van-e szó, avagy új, nyomtatásban csak nemrég megjelent műről.

A nehézség me csak nem is abban áll, hogy a szerző, szándékosan vagy csupán tudatlanságból, figyelmen i kívül hagyja az előadhatóság szempontjait; eZen éppen napjainkban igyekeznek segíteni, gyakorlati tapasztalatok elsajátítása révén. Kérdés azonban, mivé kell nevelni a fiatal szerzőket. Bizony nem drámaírót, hanem darabszerzőt fomálnak belőlük. Es éppen ebből derül ki, hogy a diszkrepancia sokkal mélyebben rejlik. Lényegi különbségről, eltérő létmódokról van szó.

A színház ízig-vérig önálló valami. Több mint a legmodernebb üvegépítmény; nem a ránk maradt művelődési javak átrakodóhelye, nem vurstli a szabadidő eltöltéséhez, még kevésbé templom, ahol esztétikai misztériumokat celebrálnak. A színház nem egyszeri kultúrtermék, hanem alapvető emberi jelenség. A játék merőben sajátos tudatállapotán alapul, és önálló, a hétköznapi valóságtól elkülönülő létezési módot teremt. Éppen emiatt kultválják a feszültség, a görcsbe rándult kedély oldása céljából, azért, hogy kiragadjon a létért vívolt küzdelem szorongattatásából és fenyegetettségéből. A színház segítséget nyújt az élethez mindazoknak, akik képesek nyitottan közelíteni hozzá és átadni magukat neki. Mindebben dinamika rejlik, olyan regenerálóerő, amely azonban különbözik például a demagóg népuszítás aktivizálóképességétől. Ennek következtében a színház meghatározott funkcióra és jelentőségre tehet szert a közösségi életben. De ahhoz, hogy kifejthesse a maga pontosan meghatározható s ugyanakkor korszaktól, nemzettől vagy kultúrkörtől függő kulturális funkcióját, szükség van a kulturális összefüggés valamely sajátos helyszínére.

A játék ösztöne azonban nem csupán a színház irányába terel. Napjainkban elsősorban a sport területén bontakozik ki. Ha a sportban az ember a maga testi adottságai és meghatározott jellembeli tulajdonságai -ereje, kitartása, ügyessége - révén válik mértékadóvá, a színházi játék szempontjából teljes embersége, elsősorban belső világa, életérzése és sorsfelfogása a döntő.

A színjátszás célja nem a valóság majmolása, a mindennapi viselkedés begyakorlása. A „ját-szó" állatok (például a kutyák) megfigyelésekor a megszokottnál sokkal óvatosabban kellene eljárni, mert az okot és a következményt nagyon is könnyen összetévesztik. Vajon a begyakorlás-e az ilyen tevékenység célja, avagy a megnyilatkozás éppen azért jelentkezik ilyen formában, mert az állatnak a valóságból csak az ilyen s ehhez hasonló megnyilatkozási gesztusok állnak rendelkezésére? Ha a kutyák egymás fülébe kapnak, nyilvánvalóan nem a harapást gyakorolják be! Ezért óvakodni kellene attól, hogy a színjátszást valamilyen látszat-darwinizmus jegyében az utánzási ösztönből akarjuk „levezetni". A gyakorlatban ezt az utánzási ösztönt többnyire nagyon

is komolyan veszik, polemikus módon alkalmazzák, és szó sincs róla, hogy a játékos beállítottság idézné elő vagy hordozná. Ezért tartom elvileg elhibázottnak Bertolt Brecht kiindulópontját (lásd *Utcai jelenet,* 1940), amelynek értelmében „alapmodellként" a következőket tételezi: „Egy közlekedési baleset szemtanúja szemlélteti az összeverődött emberek előtt, hogyan esett meg a szerencsétlenség." Itt hiányzik a játékos beállítottság mint fundamentum, ehelyett a valósághoz való kötődés a mérvadó: a valósból jutunk el a valóshoz, éppen azért, hogy a valóságot mint meghatározót rekonstruáljuk. Ebből soha semmikor nem születhet „színház", még „epikus" színház sem. Később talán, abban az esetben, ha csak jelentéktelen dologi kár keletkezett, előfordulhat, hogy valaki a komikus kísérő körülményekből játékot szerkeszt, de csak azzal a feltétellel, ha mindenki rávan hangolva a mókára, éppen a korábbi valóság állatias komolyságával ellentétben. A színházban végső soron mindig az emberekről van szó, s nem holmi puszta tényállásról. Schillernek minden bizonnyal igaza van, ha „az ember esztétikai neveléséről" szóló tizenötödik levelében így fogalmaz: „Az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik." Ezt megelőzően pedig nyomatékosan kijelenti: „A játékösztön nem lehet pusztán csak tárgyi és nem lehet pusztán csak formai ösztön."

Azon az alaphelyzeten belül, amely a „színház" nevű életjelenséget minden mástól megkülönbözteti, döntő jelentőségű a közönség bevonása. A közönség nem csupán odatévedt nézőkből, puszta helytulajdonosokból vagy meghívott vendégekből áll. A nézőtéren megjelentek sokkal inkább azt várják és igénylik, hogy tömeg-énné olvadjanak, mégpedig nem saját kezdeményezésükből, hanem az előadás tartamára és az előadás hozadéka révén. Miben is áll ez a hozadék? Nyilvánvalóan olyasmiről van szó, amit a játszó emberek tesznek szemléletessé. Ez, a filmmel ellentétben, közvetlenül történik, és több a televízió úgynevezett élő adásainál. A színházban lelki áramlatok közvetlen cseréje megy végbe, s az ember ezeket az áramlatokat eleven történésként, semmitől sem gátolt találkozásként érzékeli. A képernyő közbeiktatása máris megváltozott alaphelyzetet tételez. Ha a televízióban vagy épp a filmen olykor csupán reprodukált színpadi felvételt mutatnak be, az embernek egykettőre feltűnik, milyen más a hatás. A színész úgy érzi, másfajta technikát kell alkalmaznia, mint ahogy, megfordítva, a filmsztár is csak nehezen vagy tökéletlenül állítja át magát a színpadra. Ennél is élesebben különbözik a színházi közönség magatartása a sportpálya közönségétől, például és különösen az olimpia idején. Ott a nézők sokkal élénkebben viselkednek, szinte dühödten foglalnak állást, egész más viszonyban állnak a produkcióval - mert az, amit a szereplők ott művelnek, és ahogyan művelik, egészen más.

A sportban a játékosok közvetlenül vetik be személyes erejüket és ügyességüket, míg a színpadon más embereket testesítenek meg, *szerepeket* játszanak. Ez merőben sajátos teljesítmény. Mindamellett szó sincs arról, hogy a színész egyszerűen azonosulna a szerepével. Ha ezt tenné, őrült lenne, aki, mondjuk, valóban Lear királynak hiszi magát. Ellenkező esetben viszont szimuláns lenne, aki úgy tesz, mintha azonos lenne az ábrázolt alakkal, holott nagyon jól tudja, hogy ez nem igaz. Szélsőséges esetben nem lenne több csalónál, aki merő számításból becsapja a többieket. A színésznél szó sincs ilyesmiről. Másfelől nem is a maga valós állapotát tárja fel, maskarába bújva. Egész más, produktív dolgot művel: szerepéből alakot épít, eleven emberi képmást alkot, s ennek során a maga teljes emberi készletét használja fel mint olyan alapanyagot, amelyet lehetőségei, tapasztalatai és megfigyelései biztosítanak számára. A színész teljesítménye tehát a megelevenítésben áll. A zseninek sikerül magáévá tennie és élnie a figurát. A tehetségtelen csak a szövegét mondja, a ripacs konvencionális gesztusokkal, rutinszerűen színlel valamit. Ezzel szemben Friedrich Kayssler megállapítja: „Az igazi művészet soha nem hazudik." A színész másfelől nem is tombol eksztázisban vagy transzban, hanem művészként ad formát a szerepnek, és tudja, hogy játszik. Ahogy Friedrich Kayssler állította: ,,...még a szerepének magát tökéletesen átadó színész agyában is mindig ott rejtőzik, a legteljesebb koncentráción túl is, egy parányi éber szem, egy, a tudatos és a tudattalan határán szuverén biztonsággal egyensúlyozó, vasfegyelmű kis akarat, amellyé a művész játék közben változtatta magát, s amely kínosan ügyel minden szóra, minden mozdulatra (...), meghatározza a kifejezés mértékét, gazdaságosan beosztja a hanganyagot, egyszóval a helyzet ura marad." Kayssler azt is tömören megfogalmazza, hogyan éli meg cselekvését az alkotó maga: „Önmagát odaajándékozza, pazarlón átadja a szerepnek. Játszani annyit tesz, mint tudni, hogyan csináljuk, és ez feltételezi a teljes tudatosság közreműködését." Ezzel szemben „élni annyit tesz, mint tudni bár, hogy élünk, de nem tudni, hogyan csináljuk". (A *színész alkotómunkája,* 1913.) Ezt a sajátos tudatállapotot jelölik ősidők óta *az " illúzió"* szóval.

Kayssler nem titkolja, hogy az igazi színész számára „erős örömérzet, ha egész lényével egy illúzióba költözhet át". Olyan állapot ez, mintha „az élet mellett haladnánk, és szabadnak akarnánk érezni magunkat egy második birodalomban, amely nincs semmilyen otromba létfeltételnek alávetve". Csakhogy mindezt nem csupán az alkotók élik meg így, hanem éppannyira a befogadók is. Ugyanakkor az utóbbiaknak nem kell egyetlen személlyel azonosulniok. Az előadás egésze vonja be őket ebbe az új létezésbe, amely nem azonos a maguk mindennapi valóságával, és mégis közelről érinti őket. Ily módon kiveszik részüket az ábrázoltból, anélkül, hogy személy szerint aktív részvételre kényszerülnének, úgy, mint az ínséges valóságban. Ezáltal lehetővé válik, hogy az ábrázolton felülemelkedve jussanak élvezethez, ami ugyancsak az illúzió egy állapota. Mindehhez valamennyi résztvevő esetében lelki készenlét kívántatik, valamint minden bizonnyal hajlandóság is arra, hogy átállítsák magukat a „játékra", belehelyezkedjenek ebbe a másfajta beállítottságba, és innentől kezdve képzeletük segítségével új létezést építsenek fel és ki.

Mindebbe azonban nem egy-egy színész szuggesztív személyisége vonzhatja az embert, még csak nem is az illető színész játékának varázslata; ez a *színdarab* erején múlik. Mind a színész produktivitását, mind a néző részvételi készségét a dráma csiholja ki. Mit is nyújt a dráma? Egy bizonyos élethelyzetbe bonyolódott embereket és ennek az állapotnak a kihatásait. Létrejön a cselekmény, s az abban áramló, örvénylő élet az illúzió bűvöletébe szippantja mind a színészeket, mind a nézőket. Mindezt tehát nem egyetlen színész viszi végbe, nem, hanem az, ami a színpadon történik: több, legalábbis két, egymással baráti vagy ellenséges viszonyban álló szereplő összjátéka. Ennek során a színészek is át kell hogy adják magukat szerepeiknek s azok kölcsönhatásának; teljes illúzió csak így jön létre. Nagyon is gyakran megélhetjük, milyen könnyen kerül veszélybe vagy hiúsul meg teljes egészében ez az illúzió, ha egy prominens vendégszereplő partnereit csak keretnek tekinti művészete kibontakoztatásához. Ha aztán később a társulat maga játssza el vendégszereplő nélkül ugyanazt a darabot, az összhatás egységes és igaz lesz. A közönség ennek során kialakuló tömeg-énje csak ebben az esetben cseng össze az előadók analóg közösségével; minden jelenlévőt ugyanaz az atmoszféra leng körül, a létezés új birodalma jön létre - a színdarab most vált teljes mértékben *konkréttá.* Az, amit az író elgondolt, immár nem sémaként vagy homályos látszatként rajzolódik ki, hanem eleven és tapintható módon jelenik meg s él a maga sajátos létmódjában, tudniillik mint illúzió, a közönség nyitott részvételétől övezett színészek alkotása következtében.

Mint köztudott, a színházakban sikerrel játszott darabok nem mind egyformán értékesek. Minden esetben szükség van azonban bizonyos számú hatásos helyzetre, amelyek bő alkalmat kínálnak a színészi elem kibontakozására. Ehhez nincs szükség szokatlan leleményekre, elegendő, ha a színdarab vonzón kombinál bevált bonyodalmakat és jól ismert embertípusokat. Így érte be a commedia dell'arte a több udvarló

ostromolta szépség alaphelyzetével; a vonzerő ilyenkor a helyzet mindenkori variációjában rejlett. A sémák ez esetben olyannyira érvényesültek, hogy még az egyes alakoknak az egyes helyzetekben használatos kifejezésmódja is rögzítve volt. Az ilyen pőre „színdarabok" esetében a nyelv pusztán információul szolgál; tisztázza a tényállásokat, s ilyenkor tényállásként értelmezendőek az érzések és hangulatok is. Kifejezésükre elegendőek a szokványos frázisok, a múltból hagyományozott toposzok; ezek egyikét sem kellett külön-külön megfogalmazni és írásban rögzíteni. Biztos alapként megfelelt egy előzetesen megbeszélt és elfogadott szcenárium is. A döntő tényező a színész ténykedése volt; ügyessége adott esetben díszítő és kiegészítő szerepet játszhatott, fontos változtatásokat azonban amúgy hirtelenjében aligha eszközölhetett. A darab csak őt szolgálta, az ő hasznára létezett, kizárólag *„használati formája"* volt, bár formátlannak korántsem nevezhetjük. Az egyes részeket alaposan átgondolták, és pontos számítás alapján illesztették egymáshoz. A megbízható s az ügyhöz méretezett szerkezet tökéletesen megfelel céljának, mint ahogy a teherautónál sem a különösebben tetszetős külső a lényeg; minden a stabil teherbíró képességen, a hasznos terhelésen múlik.

Személyautó vásárlásakor viszont éppen a tetszetős külsőre ügyelünk. Azt akarjuk, hogy meglássék rajta, milyen gyors, milyen mérték-ben képes leküzdeni a levegő ellenállását, milyen kényelmes ülni benne, milyen jól lehet kilátni belőle a tájra, egyszóval milyen pompásan tölti be célját. A színdarabnak is lehet ezzel analóg *„célformája"*. Ilyenkor szerkezete okosan, sőt rafináltan átgondolt. Latba vetik a színház valamennyi lehetőségét és hatáseszközét: világítást és díszletet, színpadi gépeket és jelmezeket, zenét és táncot. Mindezeket azonban ízléssel és soha nem durván, erőszakosan kell alkalmazni, mert csak így lehet tudatosan élvezni a játékbeállítottságot. A nyelv is könnyedségre, mozgalmasságra tesz szert; a vonzerőt a briliáns dialógusvezetés teljesíti ki, mint ahogy a tetszetős személyautó esetében is a szín tetőzi be a hatást.

Az előadásmód egésze szempontjából nem a „mit" a mérvadó, hanem a „hogyan". A nyelv szintjén már nem nézetek csapnak össze, hanem a dialektika élvezete, a szavakkal és a többértelműséggel való játék érvényesül, a csevegés gyönyörködtet. Az árnyalatok skálája igen széles, az érzelmestől az intellektuális szellemességig terjed. Curt Götz jószerével kimeríthetetlen anyagot kínál a megfigyelésre. Egyik-másik színdarabját, például az *Ingeborgot* vagy a *Hókuszpókuszt* „komédiának" nevezi, és a legtöbb komédia valóban ebbe a kategóriába is tartozik. De ugyanígy elhelyezhetők benne a megindító családi drámák is, mégpedig nem csupán a régebbiek, amelyek Iffland vagy Kotzebue tolla alól kerültek ki. Sűrűn alkalmazzák ebben a vonatkozásban a „színmű" megjelölést is.

Létezik azonban egy további, más jellegű színdarabcsoport is. Lessing *Barnhelmi* Minnáját például szívesebben nevezzük „vígjátéknak", mint komédiának; hasonlóképpen Shakespeare *Szentivánéji álma is* elüt egyéb, „comedy"-nek nevezett műveitől. Anzengruber fontos ismérvre hívja fel a figyelmünket. Ha *Doppelselbstmord (Kettős öngyilkosság)* című művét összevetjük a Gwissenswurmmal (körülbelül *Lelkifurdalás),* megállapítható, hogy mindkettő célformája egyaránt az énekes népszínmű külső formatípusa, de csak a jellemdrámában érvényesül harmadik dimenzióként az emberi szubsztancia. Es vajon nem ugyanígy áll-e a helyzet Lessingnél és a nagy angolnál? A nyelv területén is felismerhető a mélység dimenziója, amely ekként a lelki-szellemi sík megfogható hangzásbeli megfelelőjévé válik, a hozzá tartozó mozdulat pedig a belső élmény kifejezője lesz. Igy válik lehetségessé belülről egy bizonyos „művészi forma". E tekintetben döntő jelentőségű a dialógus alakjában való nyelvi közvetítés. Itt már korántsem szellemes csevegésről vagy érzelmes duruzsolásról van szó. Ez már nem puszta szórakoztatás, hanem jelentőséggel és sorsszerű titokzatossággal terhes poláris lengés, mély emberi tartalmak testté válása. Itt jut csak döntő szerephez az igazi drámaiság. A színdarab műformája *a dráma,* amely egyszersmind színházszerű és színpadilag is hatásos, mert már nyelvi megfogalmazásába is partnerként vonja be az emberi szubsztanciájukban megszólított és drámai szituációba helyezett színészeket. Úgy tetszik, a valóban zseniális drámaírónak vele született adottsága a színpadi ösztön, lévén hogy a drámai műalkotásba már eleve beépül a színjátékos elem, és csak arra vár, hogy a színházban konkrét formát öltsön.

A pusztán csak színdarabnak nevezhető mű azt lesi, hogy előadják, nincs sem egyéb értelme, sem egyéb haszna. A színjáték már előre örül az előadásnak, amelynek révén minden vonzerejét megcsillogtathatja. A drámaköltő műve azonban várhat, mert életét önnönmagában hordozza. Nincs ráutalva az előadásra; más út is vezet hozzá. Az is találkozhat vele, aki elmélyed szövegébe; ilyenkor is felébred, a benne sűrített élet ilyenkor is napvilágra tör. A folyamat azonban eltérő, és másfajta létmódhoz is vezet. A szöveg természetesen ugyanaz marad, mint amikor színpadon adják elő; hogy az utóbbi esetben húzásokat vagy egyéb kis változtatásokat eszközölnek, nem sokat számít. Már a nyomdai forma is figyelmeztet, hogy drámáról van szó, amely szívesen fogadná, ha a színpadon konkretizálnák, ezt pedig az elolvasás nem pótolhatja. Bármily valósan képzelünk is mindent magunk elé, bármily élvezettel adjuk át magunkat a szövegnek, becsapjuk magunkat, ha azt hisszük, hogy fantáziánk e terméke hasonlít a tényleges színházi előadásban megvalósuló konkretizáláshoz. Valahányszor megnézünk egy-egy ilyen előadást, észrevesszük, milyen sok mindent képzeltünk el egészen másképp -avagy büszkén megállapítjuk, hogy ez vagy az a színész igencsak megfelel a képnek, amelyet olvasás közben a szerepről vagy jelenetről alkottunk. Mi több: vajon nem mer 'l-e ki a legtöbb kritika éppen abban, hogy a recenzens a látottakat ahhoz méri, amit ő maga a könyvből kiolvasott? Igen ám - de miképpen alakult ki benne olvasás közben a kép?

A szövegkönyv elolvasása tudniillik nem merül ki szavak és mondatok reprodukálásában. Ezek tartalmát az olvasó rögtön feldolgozza, értelmi összefüggésekké és elképzelésekké alakít-ja. Ilyenkor képzeletbeli világ jön bennünk létre, embereket ismerünk meg a maguk érzelmeivel és tetteivel. A költői műben sűrített életet a bennünk felhalmozódott tapasztalatokból és egyéb tudásanyagból kiindulva önkéntelenül mozgó képekké *realizáljuk, s* eközben úgy érezzük, magunk előtt látjuk ezt az életet. Hogy ennek során milyen mértékben képzeljük el mindezt színpadra állítva, az függ érdeklődésünk mindenkori irányultságától, valamint színházi élményeink rendelkezésünkre álló emlékeitől. Annyi bizonyos: a dráma olvasóját kevéssé aggasztja az a kérdés, hogy miként festene a szóban forgó mű egy bizonyos meghatározott színpadon; egyáltalán nem fogalkozik az adott esetben meggondolandó tényezőkkel, például a rendelkezésre álló díszlet- és jelmezkészlettel, a tér és a világítás viszonyaival stb., a szereposztás kérdéseiről nem is szólva. A színéSz viszont azért nyúl mohón a szövegkönyv u-án, hogy mindenekelőtt saját szerepét kövesse nyomon; ezután foglalkozik majd partnerei szerepével és végül a cselekmény menetével - míg az olvasót mindenekelőtt éppen ez utóbbi ragadja meg. Az összefüggést akarja látni, s az olvasmány történéssé tömörül. Ez a történés vezeti el a belső „előadás" keretében a megvalósítást az értelmezésen át egészen a teljes értelem feltárásáig, a tartalomig mint az emberi szubsztancia és jelentés átfogó egészéig. Ilyenkor az ember elSősorban a megértésre törekszik. A konkretizálás Viszont egészen más irányba tart, mert a valóság szűkítő korlátait veszi tekintetbe - hiszen az a dolga, hogy mindent kézzelfoghatóvá tegyen. S hogy mindebből mégsem „valóság" születik, arról gondoskodik az illúzió - az illúzió, amely az olvasónak nem siet segítségére. Mindazonáltal ő, is számíthat egy segítőkész szellemre: a kemény valóság ellenében szabadon működő fantáziára.

Kinek van hát igaza? Létezik-e egy mindenek fölé rendelt instancia? Vajon nem az íróban kellene-e látnunk ezt a legfőbb hatalmat? Minden

bizonnyal különlegesen szerencsés esettel van dolgunk olyankor, ha a drámaíró maga vitte színre művét, vagy legalábbis közreműködött e munkában, noha ez még korántsem kezeskedik róla, hogy magától értetődő eredményként kivételes színpadi siker születik. Az erőskezű szakember esetleg sokkal többet hoz ki a drámából, bár a hatások is merőben mások lesznek, ha nem is szükségképp hamisító jellegű toldások; ellenkezőleg, nagyon is összecsenghetnek azzal, ami a szövegben benne rejlik. Ennek megfelelően már a rendezőként fellépő szerző is értelmezője lehet saját művének. Hiszen éppen ebben rejlik a költészet csodája: a mű alkotójától és a pillanatnyi körülményektől elszabadulva önálló életet él, noha engem nem kifejlett fára, inkább csírára emlékeztet. A döntő elem tehát a mű. Az előadástól a mű szelleméhez hű konkretizálást, az olvasótól a mű szelleméhez hű realizálást kívánhatunk. Mindkettőjük közös célja a műre való vonatkoztatás, s mindkettőjük közös kiindulópontja a tudatnak a játékra való beállítottsága. Mindazonáltal a két út között megmarad a feszültség, a konkretizálás és a realizálás termékeny polaritása kiiktathatatlan, állandó adottság.

Milyen következtetéseket vonhatunk le ebből a helyzetből? A feszültséggel terhes viszonyt termékennyé kell változtatni, ez pedig lehetséges, mivel két különböző létmódról van szó, amelyek önállóságuk sajátszerűségének hála mindvégig adottak és megmaradnak; ily módon kiegészíthetik egymást, és ennek során korrigálhatják a maguk egyoldalúságát. A rendezés átfogó feladata szempontjából az egésznek az érzéki és a költői tartalom felőli áttekintését a szövegbe való elmélyedés segíti elő; így válik nyilvánvalóvá a költői mű specifikus dramaturgiája, s ez az eljárás irányítja, s teszi egyszersmind könnyebbé a konkretizálás szellemi elmélyítését.

Másfelől kerülendő az irodalmiasítás veszélye. Hogyan alakul ki ez a veszély? Összefügg a dráma közvetítő közegével, vagyis a könyvvel. A „könyvdráma" kifejezést mindig és teljes joggal negatív értelemben használják, mivel a csak könyv formában való létezés formaellenes, ellentmond a dráma lényegének és szerkezetének. Meglehet, hogy csak novelláról van szó, amelyben túltengenek a párbeszédes részek. Ez utóbbiak azonban nem drámai dialógusok, és ha megkísérlik őket színpadra vinni, minden kiábrándítóan papirosízűnek és élettelennek hat, még akkor is, ha az anyag netán időszerű lenne. Ilyesmi történik olyankor is, amikor jelmezben adatják elő Platón dialógusait. Ezekben az esetekben az olvasás közbeni realizálás nyilvánvalóan téves következtetésre csábít a mű tulajdonképpeni drámai minőségét illetően, és a színház által végrehajtott konkretizálást alábecsülik mint puszta reprodukciót, úgy vélve: nem a színházi konkretizálás feladata, hogy eldöntse a mű „irodalmi értékét", amelyet egybemosnak a költői vállalkozás sikerességével és súlyával. Ilyenkor például dicsérhetik a „nyelvi szépséget", lévén hogy a mű bővelkedik lírai elemekben, miközben hiányzik a dialógus életszerű telítettsége, a színész pedig pusztán deklamálói feladatot kap. Az is előfordul, hogy a „finom pszichológiai részletszépségeket" avagy a világnézeti szőrszálhasogatást magasztalják, holott ezek felderítése a nyugodt, ráérős olvasásra vár; az olvasó kedve szerint állhat meg egy-egy ponton, hogy elgondolkozzék, sőt, az összehasonlítás érdekében vissza is lapozhat, avagy gondolatban előreugorva átlapozhatja a közvetlen folytatást. Erre a magatartásra már rászoktatott a regényolvasás vagy éppen a filozófiai művek feldolgozása, és a drámák könyv formában való megjelentetésének elterjedése hajlamossá tesz ez esetben is a hasonló kisiklásokra. Így végül akár még az is megeshet, hogy azt hisszük, csak puszta szövegkönyv hever előttünk, amely nem különbözik valamelyik olasz operalibrettó fordításától; az ilyet aztán gyorsan átfutjuk, hogy kiderüljön, miről is van szó. Pusztán csak információt kívánunk szerezni, holott ehhez végső soron elegendő az is, ha felütjük valamelyik színházi kalauzt. Nyilvánvaló, hogy ilyen esetekben szó sincs a dráma realizálásáról. Tudásunk csupán a tények, a drámában felhasznált anyag ismeretével „gazdagszik". A színházi műélvezetre egészen másként kellene felkészülni. Az említett módszer éppenséggel eltorzítja a színházi élményt, mert az utánalapozás ellentétes irányú sínre tereli a figyelmet. Sokkal többet érne a készséges nyitottság, a várakozás, amely megkönnyíti az illúzió érvényesülését.

Merőben másfajta előképzettség lenne kívánatos, nevezetesen olyan, amely a színház, pontosabban a játék felől indul ki. Persze nem elegendő, mondjuk, a színpadi masinéria ismerete, lévén hogy a színművészet lényegét hordozó komponens mindig is a színészi alkotás volt és marad; ezt kellene kitapasztalni, erre pedig csak az önálló cselekvés képesít. Nem utánzásra, sokkal inkább analóg viselkedésre gondolok, a mindenkori lehetőségek függvényében, tehát az iskolai és a műkedvelő színjátszásra. Ennek során gondosan kellene ügyelni rá, hogy a résztvevők ne viselkedjenek színészként, s különösen ne utánozzanak meghatározott színészeket. Ellenkezőleg, legyenek minél lazábbak, s műkedvelőként jussanak el a játékra való igazi beállítódáshoz, ami merőben különbözik a bohóckodástól. Hálásan fogadhatnák és szívlelhetnék meg Rudolf Mirbt vagy Ignaz Gentges ösztönző gondolatait. Erre az előiskolára lehetne aztán az egyetemisták körében tovább építeni. Akkora germanisták számára mód nyílnék, hogy a speciálkollégiumokban vagy a szemináriumon feldolgozott anyag egy-egy markáns példáját olykor el is játsszák; ezáltal elkerülhetnék az értelmezés egyoldalúságát, továbbá kiegészíthetnék a szerkesztéssel, a jelenetépítéssel, a tartalommal és a nyelvvel kapcsolatos megfigyeléseiket, hiszen a cselekményre vonatkozó megállapításaikat immár az alakokból kiindulva bővíthetnék, s egyszersmind kritikusan felülvizsgál-hatnák. Mindenekelőtt pedig így lehetne, mindennemű stilisztikai részletmegfigyelés ellensúlyaként, igazán átérezni a drámai dialógus belső töltetét. A konkretizálás és a realizálás effajta eleven együtthatása révén a mű szelleméhez hűségesen tárulna fel egy-egy drámaköltői műalkotás egyszeri megformáltsága, és biztosítva lenne mind a műhöz hűséges előadás, mind pedig a további intenzív kutatás. Mert hiszen végső soron minden költői alkotás kimeríthetetlen.

Fordította: Szántó Judit

OSIRIS-ESTEK

Március 19-én este fél hétkor
SZÍNHÁZ-est
az Osiris-klubban
(V., Veres Pálné utca 4–6.).

Bérczes László beszélgetőpartnere
ANTAL CSABA

BÉRCZES LÁSZLÓ

TEGNAP ÉS MA

SZÍNHÁZ-EST ÁCS JÁNOSSAL

Városnézés

(Már soha nem derül ki, hamarabb értünk volnae a taxissal az Osiris-könyvklubba, ha a rövidebbnek látszó utat választja. December I8-án, a kora esti csúcsforgalomban, a karácsonyi őrület kellős közepén taxit rendelünk a lábát fájlaló Ács Jánossal, és a Paulay Ede utcából elindulunk a Veres Pálné utcába. A sofőr útvonalat javasol, szótlan hezitálásunkat beleegyezésnek veszi, és gyalogos tempójú zötykölődéssel röpke fél óra alatt el is jutunk - a Tudományos Akadémiához. Á lakása és az Új Színház közti pályaszakaszt nemigen variáló főrendező ezt alkalmi városnézésnek tekinti, és az újrafelfedezés indulatával ecseteli a „spenótház" ocsmányságát, ezzel már benne is vagyunk az áldott jó hetvenes években, sőt benne is maradunk, ahogy az Irányi utcában Ács megpillant egy frissen felújított épületet, „Csak nem bank lett ebből is?!", kérdezi, és felidéz egy színházi emléket az amatőridőkből. Kikászálódunk, éppen fél hét van. Kevesen vannak, nyugtázom értetlenül, „Üljenek közelebb - mondja Jani tíz perc múlva -, hogy rendesen tudjunk beszélgetni!" Szerintem, hála Ácsnak, sikerül is aztán rendesen beszélgetni, ám ez korántsem hasonlít a megszokott helyzethez, amikor a két szereplő - ők a szolgáltatók - kiül a placcra, és mások - ők a fogyasztók - örömére okosan eszmét cserél. Ezért aztán nem trükközöm: hiába lenne egyszerűbb és veszélytelenebb - úgy értem, a lap hangvételébe észrevétlenebbül belesimuló-a hagyományos interjúforma, megpróbálok valamit visszaadni egy manapság ritka este hangulatából, amikor is Ács János találkozott és beszélgetett a SZÍNHÁZ néhány elvetemülten kitartó olvasójával és szerkesztőjével.

Szóval fél hét van, még szöszölünk kicsit, bekészítem a videokazettát, amin három, esetleg bejátszandó részlet - *Szentiványéji álom, Marat, Lulu-vár* sorara, de erős bennem a kétely, vajon Ács engedi-e majd, hogy megnyomjam a playgombot, lopva az ajtó felé pislogok, hátha jön még valaki - és jön -, Tóth Mari, az Osiris-estek szervezője kávét és fröccsöt készít, aztán Ács János - miután közelebb hívta a kis csapatot - felkonferálja az estet.)

– Jó estét kívánok, örömmel... de legalábbis kíváncsian várom, mi lesz itt most, '96 karácsonya előtt pár nappal. Laci és én taxival jöttünk ide, az egész város őrült lázban égett, s e láz a vásárlásról meg a sok-sok autóról szólt. Az Új Színházból jöttünk, ahol most a Verebes István által vezényelt szilveszteri kabaré próbái folynak, minthogy négy napra ki-adtuk a színházunkat a tévének. Szóval ez megy most, mi pedig itt ülünk, és el sem tudom képzelni, milyen kérdéseik-kérdéseitek lehetnek. Parancsoljanak.

- Nem biztos, hogy fognak kérdezni, mert az előző esteken...

- Miért, ez egy sorozat?

– *Igen. Es úgy szokott lenni, hogy általában én kérdezek vagy teszek megjegyzéseket, a meghívott válaszol-reagál, és ez maga a beszélgetés, ami aztán megjelenik a lapban. Mindez a múltra vonatkozik, mert semmi akadálya, hogy ma másként legyen. Az sem biztos, hogy színházról fogunk beszélgetni: idejövet nagyon szidtál egy épületet, amit spenótháznak neveztél.*

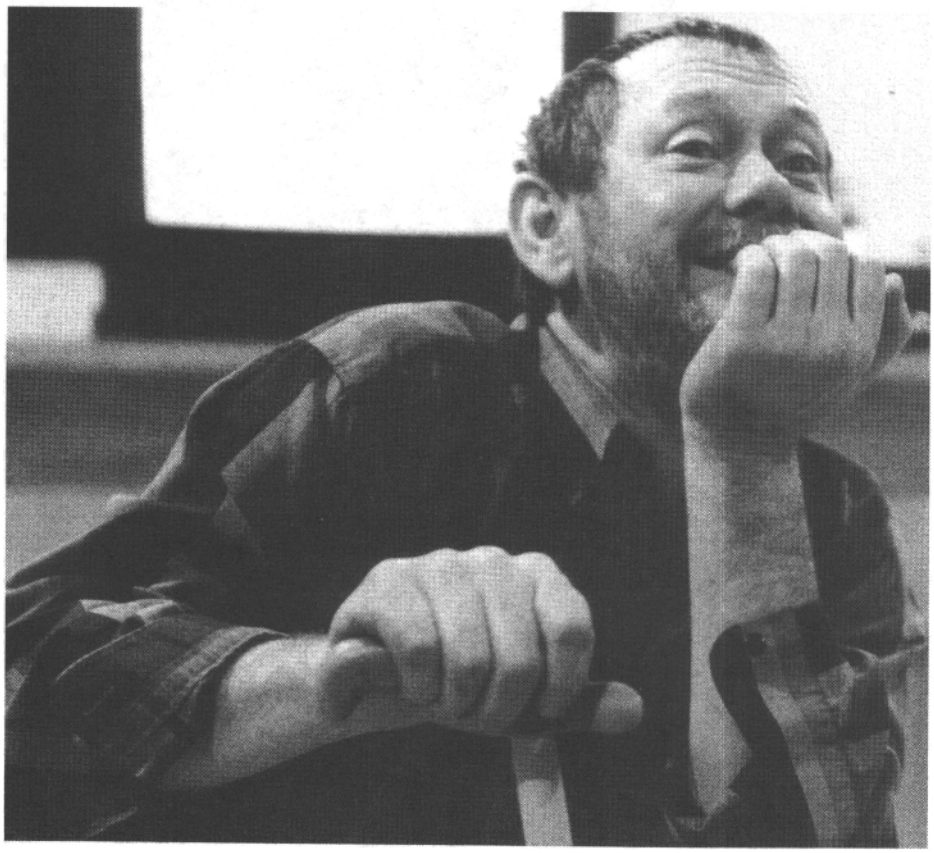
– Nem én neveztem el így. Annak ez a pesti neve.

- Ja persze, te igazi pesti vagy! Emlékszem, egyszer beszélgettem rólad egy lánnyal, aki szintén tagja volt a Szegedi Egyetemi Színpadnak: „Én faluról kerültem Szegedre, ezért ezt úgy éltem meg, hogy valami világvárosba érkeztem, míg Ács, ez a tősgyökeres pesti fiú, sorscsapásnak tekintette, hogy vidékre, valahová a világ végére vetette a sors" - valami ilyesmit mondott a lány.

– Igen, „echte pesti fiú" vagyok, tizenharmadik kerület, Angyalföld, Pannónia, majd Rajk László utca, később megint Pannónia utca... itt éltem sokáig. Urbánus ember vagyok, soha a büdös életben nem gondoltam, hogy valaha is vidékre kerülök - ehhez képest Kalocsán voltam katona, Szegeden jártam bölcsészkarra, majd a színművészeti után tizenhárom évet töltöttem Kaposváron. Szóval majd' húsz év vidéken. Ánnak a lánynak igaza volt, a szegedi öt évet száműzetésként éltem meg. Voltak örömök, voltak sikerek, de azaz egész nekem mégiscsak „vidék" volt.

– *Mit jelent az, hogy" vidék"?*

– Nekem akkor sok újdonságot jelentett: például ott tudtam meg, hogy van olyan, hogy névnap. Öten voltunk testvérek, lehet, hogy anyám csak meg akart spórolni öt újabb ünnepet. Szóval



azt láttam, hogy ott vidéken van névnap. Vagy például van disznóvágás. Sok-sok olyan élmény ért, ami nekem, pestinek új volt. En végül is Pesten vagyok itthon.

– *A taxiban valóban igen szakszerűen beszél-tél egyes épületekről.*

– Pestet jól ismerem.

– *De az Irányi utcában nagyon rácsodálkoztál egy felújított házra.*

– Mert ebben a házban még katonaként játszottam. Van - vagy volt - benne egy kicsi, fából készült színház. Nem tudja valaki, mi lett ebből az épületből?

(Á hallgatóság először, de mint látni fogjuk, nem utoljára kapcsolódik be a beszélgetésbe, Nánay István - SZÍNHÁZ - és Tóth Mária - Osiris - egymást erősítve állítják: az egykori tisztiház most bankként funkcionál. Tóth Mari még hozzáteszi, hogy műemlékvédelmi okokból belül mindent megtartottak eredeti állapotában.)

– Ugye?! Mondtam, hogy bank! És ebben a bankban van egy kis színház.

– *Itt játszottál te mint... micsoda? A kalocsai ezred irodalmi színpadának tagja?*

– Így van. De figyelj, érdekel ez itt most bárkit is? És mi köze azén katonáskodásomnak a színházhoz?!

(Ács János mindenáron szeretne másokat is bevonni a beszélgetésbe - és mint látni fogjuk, később ez sikerül is neki.)

– Na, jó: 1968-ban voltam katona. Ebben az évben a mi csapataink baráti segítségnyújtás végett átlépték a csehszlovák határt. Amikor bevonultam, akkor szerelték le azokat, akik megjárták Csehszlovákiát - éppen azért szerelték le őket, hogy ne tudjanak mesélni az újoncoknak arról, mi is történt '68 augusztusában. Csináltunk egy műsort - természetesen lógás céljából - amellyel utazhattunk, és jártuk a laktanyákat. Készítettünk orosz verziót is - én orosz népdalokat énekeltem -, merthogy orosz laktanyákba is el-mentünk. Fantasztikus élményeket szereztem, az éles téthelyzetekben kiderülhet, ki jó, ki rossz, ki becsületes, ki aljas, ki tiszta, ki szemét. Elmondanám, ha ez bárkit is érdekel itt… addigi dadogásom is egy ilyen, katartikus pillanattal járó téthelyzetben kezdett megszűnni. Ugyanis dadogtam - mint különben sok-sok színész. Ez gyakori olyankor, amikor valaki nagyon akar kommunikálni, de nagyon nem tudja, hogyan csinálja. Engem korábban logopédushoz járattak, Ady Endre egyik versét gyakoroltam egy éven át - de nem Ady segített, hanem a hadsereg. Csendes, zárkózott gyerek voltam, énekelni mertem, beszélni nem. Az első napok egyikén valami

barakkot bontottunk, és akkor ledőlt egy fal, betemetett két embert. Ebben a veszélyhelyzetben egyszer csak megszólaltam, mégpedig mély hangon, és elkezdtem utasításokat adni. Erre a rendkívüli tíz percre mindenki elfogadott parancsnoknak, majd amikor elmúlta veszély, minden visszaállt - és én egy oktávval feljebb újra dadogni kezdtem. De mivel a seregben sok ilyen veszélyhelyzettel találkoztam, újra és újra átéltem, hogy bennem létezik egy másfajta lény is. Nemcsak egy rendkívül érzékeny, félénk, magas hangú fiú, hanem egy határozott, erőszakos, másokat irányító férfi is. Ezt a felismerést köszönhetem a katonaságnak.

– *Mindez erősíti azt, amit a rendezői személyiségről, illetve annak kettősségéről gondolok: egyfelől van egy hihetetlenül érzékeny, a pillanatnyi hatásoknak kiszolgáltatott lény, másfelől van egy tudatosan dolgozó, racionálisan működő...*

- ...várj egy picit. Maguk tényleg azért vannak itt, karácsony előtt pár nappal, hogy ezt a nosztalgiázó párbeszédet hallgassák?

(Valaki megjegyzi - utólagos köszönetem érte, mert hiszen tényleg mondhatná, „hagyják abba, beszéljenek már a Hamletről!" -: „Önként jöttünk!")

- Hát jó. Én valóban azt gondolom, hogy nagyon kevés jó rendező van. RENDEZŐ. Csupa nagybetűvel. Mert különben rendezni bárki tud: logikusan végiggondol valamit, hogyan jutunk A-ról a B-re, B-ről a C-re... De a megvalósítás során egyazon pillanatban kell sebezhető érzékenységgel együtt sírni-nevetni a színésszel és közben jéghideg kívülállóként utasításokkal bombázni őt. A rendező egyszerre kegyetlen, agresszív zsarnok és érzelmeinek kiszolgáltatott alanyi költő. Ezt a két lényt egyetlen próbafolyamat idejére még csak-csak együtt lehet tartani, de éveken át ebben a kettősségben élni majdhogy-nem lehetetlen. Vagy túlfinomult és narcisztikus, vagy férfias és buta leszel - se így, se úgy nem születik semmi érdemleges. Azért van tehát olyan kevés igazán jó színházi rendező, mert hosszú távon nagyon kevesen tudják egyszerre működtetni ezt a két, egymásnak ellentmondó adottságot.

– *Ennek bizonyára köze van a férfi-, illetve női attribútum egyidejű érvényesítéséhez.*

– Nézzék, a drámák végül is sajátos formában, de magát az életet képezik le. Kevés olyan dráma van, amelyben csak férfiak vagy csak nők, csak gyerekek, vagy csak szülők szerepelnek. Rendezőként tehát hol apa, hol unoka, hol kislány, hol diktátor vagy... rend-kívül sokféle relációban találkozol önmagad-dal, legalábbis ha komolyan veszed a munkádat.

Munkásoperett vagy West Side Story

- *Látod, a katonaságtól pillanatok alatt eljutottunk a rendezés lényegi kérdéseiig, vagyis a katonáskodásodnak igenis köze van a színházhoz. Már csak azért is, mert te* Munkásoperett *címmel drámát is írtál, ennek témája pedig nem más, minta '68-as csehszlovákiai bevonulás.*

– Ha már nagy ritkán írok, akkor újat írok. Azért fogalmazok így, mert az elmúlt tizenöt-húsz évben elterjedt az a módszer, hogy bizonyos rendezők, akik saját darabot nem tudnak írni, átírják a klasszikusokat. Ezzel én nem tudok egyetérteni, noha lenyűgözve nézem, amikor ezáltal kiváló előadás születik. Gondolok itt például Zadekra vagy Magyarországon Mohácsi Jancsira. De ha valakinek nem tetszik az, amiről egy darab szól, akkor írja meg a sajátját. Azért írtam meg *a* Munkásoperettet, mert nem tudtam és nem is akartam megrendezni a *West Side Storyt.* Ez így volt becsületes, még ha nem is arattam vele olyan borzasztó nagy sikert. Úgy látszik, negyvennyolc éves koromra konzervatív lettem, bár ha őszinte akarok lenni, talán mindig is konzervatív voltam.

– *Egyetlen érvet említettél: nem becsületes dolog az átírás.*

– Jó, akkor megpróbálok másképp fogalmazni. Megint csak arról van szó, hogy rövid távon lehetsz ügyes, sikeres, akár tehetséges. De hosszú távon el kell tudni dönteni, ki vagy: színészekkel foglalkozó „senki" - a rendezőt, tehát magamat, annak tartom -, vagy drámákat író személy. Ha köztes lény vagy, akkor félreértések közt élsz, és nem kapsz pontos választ a kérdéseidre. Például mitől lett jó az előadás? Attól, hogy beleírtál? Vagy hogy ezáltal egy bizonyos színész meg tudott újulni? Mást mondok: egy társulat maximum hét évig működik jól, márpedig az írói munkásságot nem lehet ennyi időre korlátozni...

(Ács most picit elveszíti a türelmét. Talán mert belegabalyodtunk egy kérdéskörbe, és nem tudunk belőle okosan kimászni, talán mert visszajelzés híján tényleg nem tudhatjuk, érdekel-e bárkit is, ami itt elhangzik.)

- Te Laci, téged nem zavar, hogy csak mi ketten beszélgetünk?! Szerintem Szántó Juditot, Nánay Pistát és Koncz Zsuzsát leszámítva az itt ülők nem tudhatják, miről van szó. Csupa fiatal van itt, akiknek fogalmuk nincs hatvannyolcról vagy éppen a Szegedi Egyetemi Színpadról. Látnak két szakállas, meggyötört arcú embert, az egyiknek a kezében bot van...

– *Feltételezem, hogy az itt lévők mindegyike látott már Ács „János-rendezést.*

– Mi az, hogy „Ács János-rendezés"?! Úgy beszélünk rólam, mint valami élő szoborról.

(Itt feltétlenül meg kell említenem - mert hiszen az elhangzó mondatokból nem derülhet ki -, hogy Ács ezenközben hatalmasakat kacag, és a botjával hadonász. Ezért is jegyzi meg Szántó Judit szeretetteljes iróniával: „Kiss Csaba, Parti Nagy vagy például legutóbb Gothár bizony fegyelmezettebben viselkedtek." „Hát persze!" - kacag tovább Ács, és újra megszólítja a hallgatóságot: „Mondja, maga szép szemű lány, látott már valaha is »Ács János-rendezést«?" „Természetesen" - mondja a lány. „Vagy arról is beszélhetnénk - vált témát a rendező, miután nem az elvárt választ kapta -, miért van itt olyan kevés férfi, egyáltalán miért járnak csak nők mostanában színházba% Itt ül például ez a szemüveges fiatalember. Te vajon hogy kerülsz ide?" „Úgy, hogy érdekel ez a beszélgetés, mellesleg férfi létemre színházba is járok, sőt, számos Ács-rendezést is láttam már." „En is - teszi hozzá egy másik fiatalember -, például még elcsíptem a Marat vígszínházi előadását." Itt most feloldható lesz a zárójel, mert Ács, továbbra is kacagva és hadonászva, bedobja a törülközőt.)

– Feladom, Laci, kérdezzél. Ennek az iménti kis epizódnak csupáncsak annyi a jelentősége, hogy engem az izgat, ami most, 1996. december I8-án este negyed nyolckor itt, ebben a könyvesboltban történik, nem pedig az, ami 1968-ban vagy, mondjuk, a Monarchiában történt.

Á. J. és a múlt

– *Jó, akkor maradjunk ennél a színház szempontjából kulcs fontosságú témánál: egyszer a szegedi évekről* kérdeztelek, *és azt mondtad, „engem nem érdekel a múlt". Egy másik alkalommal pedig meggyőződéssel állítottad: „nem emlékszem semmire." Hozzáteszem ehhez, hogy állítólag egyetlen, az előadásaiddal kapcsolatos kritikát vagy fotót nem őrzöl meg. Az általam felkínált téma tehát: Ács János és a múlt.*

– Rendben van. Egy nagyon jó bonmot jut eszembe, ami talán pontosan tükrözi a színház és a múlt-jelen-jövő kapcsolatát. Nánay Pista, te még bizonyára emlékszel arra, amikor én úgynevezett amatőr sztárként a Kőműves Kelement játsztam Szegeden. Egy fiatal kollégám baráti gesztusként csinált rólam a próbákon néhány fotót. Akkor még szép voltam, fiatal, és seggig érő hajam volt Huszonegy éves voltam. Álltam ott, tudtam, hogy világéletemben színházzal fogok foglalkozni, és arra gondoltam, hogy ez most

akkor elkezdődik: jönnek a fotók, a kritikák, az interjúk, ilyen-olyan emlékek. Es ezért azt mondtam: „Köszönöm szépen, nem." Nem tudtam még megfogalmazni, de már ösztönösen éreztem, hogy a színház nem megőrzésre, konzerválásra való. A színház most van, vagy nincs, és kész. A *Marat* akkor volt, amikor az a tábornok átvette a hatalmat Lengyelországban - de akkor már nem annyira volt, amikor az iménti fiatalember tíz évvel később vígszínházi graffitóként el-csípte. A színház így érvényes: itt és most, és te és én. A tegnapi színházból mindez hiányzik. Ezt én akkor ott, a JATE-klubban megéreztem, ezért azt mondtam: köszönöm szépen, nem kérem a fotókat. Ehhez tartom magam a mai napig. Azt gondolom, a színház nem dokumentálandó. Te, Zsuzsa, most hiába fotózol, Laci, te hiába veszed fel ezt a beszélgetést ezzel a masinával, hiába írtok kritikákat, esszéket... persze csináljátok, de az már nem színház. Az ilyen beszélgetéseket is egy kicsit, nem rossz értelem-ben, de idétlennek tartom. Különben honnan van ez a szó: idétlen? Na, Judit, maga minden ilyes-mit tudni szokott! Higgyék el, ez egy rendkívül érdekes szó... Senki többet? Nos: a pogány magyaroktól ered a kifejezés, és arra vonatkozik, hogy ha az újszülött nem érte meg a hetedik hetet, akkor annak a lelke megidézhetetlen - azaz idétlen! -volt.

(Szántó Judit enyhe hitetlenséggel vegyes csodálattal megkérdi: „Ezt maga honnan tudja, Jani?" Jani pedig nevetve válaszol: „Engem sok minden érdekel, van, ami jobban is, minta színház.")

- Szóval: idétlennek tartom azt, hogy a színházról úgy beszéljünk, mint önmagában lévő entitásról. Egy f...francot! Nem az! A színház az emberek közti kapcsolatok hálója. Slussz! Es szerintem nincsenek nagy rendezők, hanem nagy emberek vannak, akik jókat tudnak rendezni viszonylag hosszú ideig. Ennyi. Igazán nagy színészek helyett pedig talán nagy bohócokról kellene beszélni. Miért? Mert a bohóc olyan öntörvényűen tudja korának leglényegét összefoglalni, hogy nem kell hozzá szerep. Ha sorra vesszük a magyar színháztörténet legnagyobbjait, beleértve akár Latinovitsot vagy Ruttkait is, akkor azt tapasztaljuk, hogy ők el tudtak jutni a bohóc szintjéig. A felszínen én magam is bohóckodok itt most, hiszen nem hidegen és okosan akarok elmélkedni - nem is tudnék -, hanem közölni akarom „magamat", és találkozni akarok valamiképp az itt lévőkkel. Vagyis akit te, Laci, beszélgetőtársnak idehívsz, legyen az Parti Nagy vagy Gothár, az mind kalóz. Megengedem, fegyelmezettebb, mint én, de vad és gonosz, és persze jó kalóz és varázsló. Nem úriembernek jövünk ide.

(„Pedig magánál bot is van!" - szól közbe egy lány. „Édesem, tudja maga, miért van nálam ez a bot?! Hát nem manírból, hanem csípőficam miatt, a fene egye meg!" Ács különben átkozódás végett egy erősebb kifejezést használ, de ez a lényeg szempontjából mindegy. „És mesélne arról, hogyan történt a baj? Otthon, a próbán, a kocsmában...?" - folytatja a lány, egyértelművé téve, hogy felszámolódott a választóvonal előadó és hallgatóság között. Ács pedig mesél a jobb csípőfejbe (?) beépítendő protézisről, a betegségből következő fájdalmakról illetve a *Hamlet*-rendezés betegséggel terhelt nehézségeiről. Innen pillanatok alatt eljutunk az Új Színház-beli *Hamlet* nyitó és záró képéhez, a tér közepén súlyos oszlopként jelen lévő függönyhöz - és a zárójel újra feloldható lesz.)

Függöny és Fortinbras

- Nem lehet már visszakeresni, kinek az ötlete volta függöny. Ez általában is igaz és fontos: nem lehet, nem is kell megjegyezni, melyik ötlet kitől származik. De oda kell figyelni, és be kell tudni építeni mindent, ami elhangzik és jó! Akár a kellékes Zsuzsika mondja azt, akár a díszítő Béla. Ez aztán elfelejtődik, ahogyan elfelejtettem azt is, kinek az ötlete volt a függöny a Hamletben.

– *De hát ez mégiscsak egy előadás indítása és lezárása. Nehezen tudom elképzelni, hogy egy alkalmi ötletből született volna.*

(Megerősít ebben az iménti hozzászóló: „Lehetséges, hogy néhány év múlva már egyetlen jelenetre sem fogok emlékezni ebből az előadásból, de ezt a vörös oszlop-függönyt biztosan nem fogom elfelejteni.")

-Természetesen nem alkalmi ötletről van szó, én csak a színpadi ötlet születésének természetét akartam az imént érzékeltetni. Honnan jön tehát a függöny? Egyszerű dolog ez, Laci: a Fortinbras-kérdésről van szó. Sehogyan sem tudtam választ adni arra a kérdésre, ki ma Fortinbras. Nem véletlen tehát, hogy - még ha ön nem is tudja, miért - évek múlva is emlékezni fog arra a függönyre. Mert ki az a Fortinbras? Ki az a másik fiatal herceg, királyfi, aki más utat választ, mint Hamlet? Nem tudjuk -tehát kihúztuk ezt a személyt. Az ugyanis a véleményem, hogy ma nincsen Fortinbras, ahogy Hamlet is alig. Ez tehát nem trehányság, feledékenység, probléma megkerülése, hanem alapos elemzés utáni döntés: Fortinbras nincs - függöny van.

- *Merthogy ki az a Fortinbras?*

– Ugyanolyan királyfi, mint Hamlet. A története is ugyanaz: az apját kinyírták, a nagybácsi belépett a képbe - ám Fortinbras nem olyan okos, és nem olyan érzékeny, mint Hamlet. Ő vad, kemény és határozott. Igen ám, csakhogy ma ki ilyen? Hozzunk be motorkerékpáron egy bőrdzsekis bikafiút, egy rap-sztárt, egy tévés showmant?! Inkább ne. Maga azért emlék-szik a függönyre, mert az valami fontos *helyett* van.

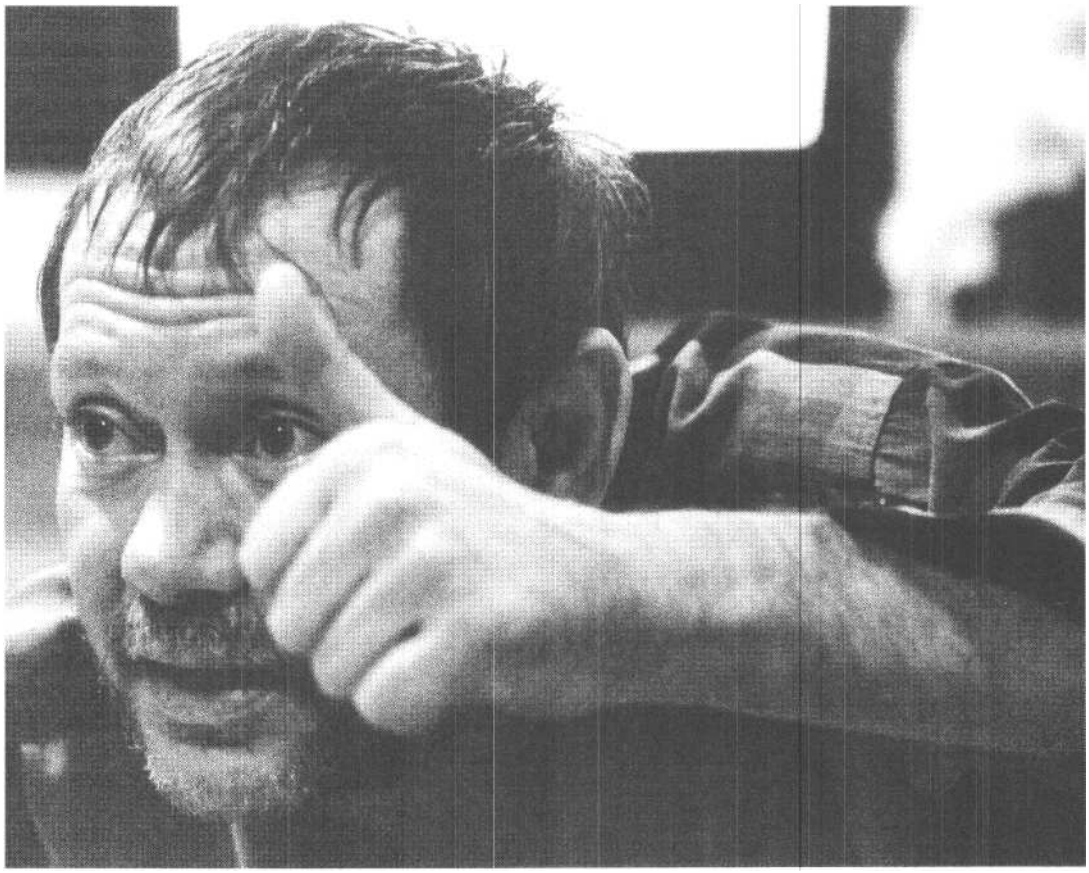
(Nevetésekkel fűszerezett vita bontakozik ki, amelyben a hozzászóló kifejti, hogy a vörös oszlopként forgó, ügyesen megvilágított függöny egyszerűen csak szép, és az esztétikai élmény az, ami számára emlékezetes. Ács János ezt másként látja.)

- Maga csak azt hiszi, hogy a függönyre annak szépsége miatt fog emlékezni. Maga azért emlékszik erre, mert ennek ott dramaturgiailag fontos szerepe van: egy hiányzó személyt helyettesít. Lehetne persze blöffölni, bejöhetne a már említett bőrdzsekis fiú vagy egy rádiótelefonos menedzser, de a valóság az, én úgy látom, hogy a mostani világ nem termelte ki Fortinbrast.

– *Számos kritika számonkérőn felemlegette Fortinbras hiányát; ahogy másnak, nekem se esett le a tantusz, hogy a függöny valami-valaki helyett van.*

– Ez nem baj. A baj az, hogy ti, a „szakma" mindenáron gondolkodtok-konspiráltok-megfejtetek. Ehhez képest - és talán ez az igazi baj - a mezei néző a Hamletről annyit tud - pár perc után -, hogy van egy feketébe öltözött királyfi, aki nagyon szomorú. Amikor a néző beül, akkor arra kíváncsi, hogy az általa a tévéből ismert színészek, illetve a tévében nem szereplő, tehát nem ismerhető színészek egy adott este, adott légtérben mit csinálnak. De talán még az sem érdekes, mit csinálnak, az az érdekes, hogy ő, a néző aznap este élőben látja a reklámból ismert Cserhalmi Györgyöt. Ennél primitívebben és világosabban nem tudom elmondani, hol tart a mai magyar színház. Itt tart. Arra kíváncsiak az emberek - nem sokan! -, hogy a tévéből ismert arc milyen tőlük öt méterre. Nem hiszem, hogy ma bárkit is érdekel, hogyan rendezem meg a *Hamletet,* Gothár a Szentivánéjit, Ascher az akármit. Eszembe jut egy este, amikor a *Jó embert keresünk* után a ruhatárnál elcsíptem egy méltatlankodó mondatot: „Az Udvaros fantasztikus volt a lány szerepében, de miért nem írják ki, ki volt az a vidéki színész a nagybácsi szerepében?!" Ezen én elgondolkodtam. Vajon mit értett ez az egyéb-ként normális néző ebből az előadásból?! Szóval reménytelen az egész.

(A hallgatóság egyik tagjának köszönhetően mosta SZÍNHÁZ-est nem jelentéktelen pillanatához érkezünk. Ő ugyanis felteszi azt az egyetlen kérdést, ami itt feltehető: „Akkor maga miért csinálja?")



- Tanítok a főiskolán, és ott néha szóba kerül ez a kérdés. Azt szoktam mondani, amit egyébként mások is szoktak: nem tudok mást csinálni, nem értek máshoz. De ez egy kicsit cinikus válasz. Be kell tehát vallanom, hogy még mindig hallatlan érzéki örömöt okoz az, amikor a próbákon az emberi kapcsolatok alakulásának finomságait vizsgálgatjuk. Akkor is így van ez, ha közben tudom, hogy a ruhatárnál méltatlankodó néző ebből az égvilágon semmit nem vesz észre, sőt, a színészek anyagi és lelki elszegényedése miatt eleve kevesebb finomság csillan fel, mint tíz évvel ezelőtt. Mégis, a próbákon akkora boldogságot okoz egy-egy helyénvaló tekintet, gesztus, csend, felnézés, leülés, bármi megtalálása, hogy egyszerűen nem akarok mással foglalkozni. Szóval végül is nem tudok meglenni színház nélkül.

(A kérdező szerencsére nem éri be ezzel a válasszal: „Ez szép, de önmagáért, azaz önért való. Mi lenne az a színházi gesztus, ami azért okoz boldogságot, mert kifelé, a néző felé is hat?" Ács hallgat, nagyokat sóhajt, aztán válaszol.)

- Nézzétek, szerintem ilyen már nincsen. Ilyen idilli állapot talán már soha nem is lesz. Nekem szerencsém volt, kétszer is: amatőr színész koromban, majd kaposvári rendezőként. Olyan örömeim, euforikus boldogságaim lehettek, mint keveseknek. Es most nemcsak Magyarországra, hanem bizony, gőgösen erre az egész bolygóra gondolok. De ez a közös öröm, színész, rendező, öltöztető, néző stb. közös öröme egy adott korszak kiváltsága volt nálunk. Én ennek részese lehettem, tehát bizonyos nyugalommal, hogy azt ne mondjam, bölcsességgel fogadom ezt a mostani helyzetet. De mit mondjak a tanítványaimnak, akik szomorúan... és igen, kétségbeesetten várnak valami biztatásra?! Hiszen ők is azt szeretnék, amit én is még mindig gyermeki vággyal szeretnék minden előadás közben és után: azt, hogy mindaz ötszáz ember, a nézőtéren is, a színpadon is, tapsoljon, üvöltsön, őrjöngjön és együtt boldog legyen.

(Az iménti kérdező, talán a főrendező biztatására, vigasztaló kérdést tesz fel: „De ugye az is számít önnek, ha én, egy az ötszáz közül, elégedetten és boldogan megyek haza az előadás után?")

- Édesem, először is: én azt nem veszem észre. Másodszor: igen, szoktunk ilyet mondani, hát persze. Rejtélyesen mosolygunk, öregnek és bölcsnek gondoljuk magunkat, és kicsi pátosszal, emelt hangon azt mondjuk: „Ha egyetlen embert boldoggá tettünk aznap este, már megérte." Tudják mit, egy francot érte meg! Mi azt szeretnénk, ha mindenki, köztük mi is, tombolna. De ez nincs, nem lehet.

– Miért volt ez lehetséges tizenöt évvel ezelőtt, és miért nem lehetséges most?

– Azt gondolom, hogy a demokráciát nem tudjuk bekódolni az adott előadás hatásmechanizmusába. Mondjuk, te, Laci, beavatott színikritikus vagy micsoda ülsz a nyolcadik sor szélén; melletted ül ez a drága kislány, aki hozza itt a kávékat, üdítőket meg fröccsöket...

- ...Tóth Mari, az Osiris-klub vezetője...

- ...tehát a Tóth Mari ül a nyolcadik sor kettes székén, mellette egy hetvenéves nénike, amellett pedig egy ötvenes házaspár. Volt idő, amikor ezek az emberek bizonyos dolgokról körülbelül ugyanazt gondolták, és azokra ugyanúgy reagáltak.

– Az a közös reagálás igaz volt?

– Nem volt igaz- de boldogságot adott. Az az igaz, ami ma van. Keserű, nehezen elfogadható, de igaz.

– A diktatúrában megélt közösségi élmény hamissága tehát most, a demokráciában lelepleződik?

– Igen. Kiderül az is, milyen fáradtak, fásultak, keserűek, kiégettek és szomorúak az emberek, és milyen hihetetlen energiákat kell mozgósítaniuk a művészeknek, hogy a minimális figyelmet kisajtolják belőlük. Ez egy őszintébb és felnőttebb helyzet - de boldogságot éppen nem ad. Mi persze gyerekesen ma is és minden este hétkor arra várunk, hogy majd most sikerül, együtt leszünk a közös élményben. Gyerekség, infantilizmus, bolondság nélkül ez nem megy.

Play Marat

(Tóth Mari - mostantól T. M. - egérutat kínál Ácsnak: „Velünk, nézőkkel van a baj? Vagy nincsenek jó darabok?")

- A darabokkal semmi baj. Újak, mármint igazán jók, ugyan nem íródnak, de háta régiek, a klasszikusok éppoly zseniálisak, mint egykor. A nézőkkel pedig csak annyi baj van, mint velünk. De hogyan sugározzon a színpadról a színésznő, ha azzal van tele a feje, a lelke, hogy hogyan tud megélni?! Figyelj ide, te Mari, tegyük fel, hogy te

igen jól élsz - nem hiszem, de tegyük fel! -, és nap mint nap végigmégy a városon, és húszméterenként találkozol egy koldussal. Az lehetetlen, hogy ez téged nem érint meg. Eljutsz A pontból B pontba - és addigra már egy másik ember vagy, még ha ezt te nem is veszed észre. Ez a B pont legyen neked a nézőtér, a színésznőnek meg a színpad: és ez a B pont-a Színház! -, a belépés fásult és roncsolt gesztusa miatt, elveszítette azt a kivételezettségét, amellyel korábban rendelkezett. Szóval ha őszintén akarok válaszolni az eredeti kérdésedre, azt mondom: mi ugyanolyan szarok vagyunk, mint ti.

(Pozitív /?/ eredménnyel záruló epizód következik, amelyben B. L. szeretné megnyomni a playgombot a videolejátszón, ám ezt Á. J. nem engedi. „Sokkal érdekesebb az, amiről most beszélgetünk, mint bármi, amit bejátszol a múltból. Ezért nem akarom." B. L. arra hivatkozik, hogy a bejátszandó részlet hozzászólás ahhoz, amiről most szó van. „Rendben van, de maximum öt perc!" - mondja Ács. A kaposvári Marat-előadás utolsó öt percét látjuk. Marat-Lukáts átkötött homloka, Sade-Jordán szűk-szigorú tekintete, a Narrátor-Máté fanyar mondatai: A múltba vetett pillantás után térjünk vissza a kevésbé zaklatott jelenbe, melyben ha nem is teljes nyugalmat lelve, mégis bizalommal várjuk, mit hoz a holnap... Az öltönyös intézetvezető Csernák a végső győzelemről beszél, zene, a színészek lassan, énekelve vonulnak előre, Csákányi a piros sállal, Gőz a svájcisapkában, Gyuricza, Czakó... verítékesen-csapzottan üvöltenek és jönnek, a katonakabátos Hunyadkürty, a sugárzó Lázár, a kimázolt Bezerédi, Pogány, Nagy, Kari, Kamondi, Karácsony... aztán, akik láttuk, tudjuk, a földön fekszenek, csend, jön a ballonkabátos Máté a kockakővel, zokogás, Corvin köz, függöny. B. L. be-nyomja a stop- és az eject-gombot.)

- Ez volt tehát másfél évtizeddel ezelőtt az a közös élmény, amelyben összenőtt a színpad a nézőtérrel. Erre mondtad az imént, hogy ez volt a mi közös hamis tudatunk.

- Hamis volt, de közös. 1981 decemberében Jaruzelski átvette a hatalmat Lengyelországban, és az előadás ettől, a tőle teljességgel független ténytől iszonyatos pluszenergiákat kapott. Jöttek a buszok Kaposvárra, s a többi, s a többi. Es igen, volt a hamis tudat, hogy a nyolcadik sorban egymás mellett ülők ugyanazt gondolják a világról s benne az emberről, de valóban volt egy nem hamis titkos tudás is, mondjuk, a lengyelországi szükségállapotról vagy arról a bevetített képről, amelyet az előbb e bejátszott jelenetben Máté Gábor háta mögött láthattunk. Ez a Corvin köz volt ugyan, és ezt szinte mindenki tudta, de ezt nem volt szabad kimondani. Az Ermitázsról kellett beszélni, meg ilyen marhaságokról. Volt tehát egy nagy hazugságrendszer, amelyben mindannyian beavatottként közlekedtünk. Ma hiányzik ez a közös beavatottság. Akkor jó érzéssel belesimultál a közönségbe - ma ez nem történhet meg. A melletted ülő egykori osztálytársadnak jól menő kft.-je van, neked nincs. Ezt ő is tudja, te is tudod.

– A demokratizálódás a differenciálódás folyamata is.

– Így van. Megszűnt a közönség egyneműsége. A volt osztálytárs százezer forintos öltönyben feszít melletted, mögüled százezer forintos parfüm száll előre. Te ezt tudod, és nem ugyanazt fogod átélni, amikor Máté Gábor kezébe veszi a kockakövet.

(Ács meggyőzően érvel, csend van, akárha egyetértés, talán éppen „ugyanazt éljük át", amikor Nánay István - N. I. - kategorikusan közbeszól: „Nem így van.")

- Akkor szerinted hogy van ez, Pista?

N. I.: Ez úgy van, hogy rossz előadásokat csináltok, de legalábbis nem elég jókat... -

...ebben valószínűleg igazad van.

N. ...így aztán nem jöhet létre az a kohéziós erő, ami eltüntetheti a „demokratikus különbségeket". De például a napokban láttam a veszprémiek pesti vendégjátékán egy Molnár-darabot, az Olympiát. *A tisztiházban igazán vegyes közönség ült, katonák, feleségek, ártatlan nézők,* szakmabeliek, *és egy idő után ez a heterogén közeg - az előadásnak köszönhetően - ideiglenes közösséggé vált. Ugyanezt tapasztaltam ma délután a Stúdio K.* Grimm-meséin. *Gyerekek, felnőttek együtt egy pici térben. Ot perc után, nem viccelek, öt perc után mindenki elfeledkezett arról, micsoda gyűlöletes karácsonyi őrületből lépett be ebbe a közös színházi térbe. Mondok egy*

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

harmadik, még szélsőségesebb példát: Serban Médeia-rendezésével *Kolozsvárott vendégszerepelt a Bukaresti Nemzeti Színház. Mégpedig „vadmagyar" közönség előtt, hiszen a kolozsvári magyar színház kétszázadik évfordulóját ünnepeltük. Aztán igenis ötszáz ember tombolt felállva - Kolozsvárott, egy román előadáson! Én pedig életem egyik legnagyobb színházi élményével lettem gazdagabb. Nem tizenöt-húsz éve, hanem néhány évvel ezelőtt.*

Az ausztrál nő és az Olympia

- Pista, én pusztán azt szeretném hangsúlyozni, nem egyszerűsíthetjük le a választ arra, hogy mi öregebbek és tehetségtelenebbek lettünk. Lehetséges, hogy az a kolozsvári évfordulón látott román előadás rendelkezett azzal a plusztöltéssel, mint egykor némely szolnoki vagy kaposvári produkció. A *Molnár* Ferenc-bulvárról viszont csak azt tudom elhinni, hogy jó volt, és hogy sok embernek tetszett. De mi köze ennek ahhoz, amiről itt egyfolytában beszélünk?! Én azt állítom, hogy mára eltűnt az este héttől tízig érvé-nyes színházi homogeneitás, és mindenki jobban megéli-megélheti önmagát. Ezért tehát érzékenyebben, vadabbul és szélsőségesebben akarja a színpadról számon kérni azt, aki ő maga. Összefoglalva: alapvetően nehezíti a helyzetet egyfelől a közönség differenciálódása és felnőttebbé válása, másfelől a mi gyengeségünk és zavarodottságunk. Válaszoljatok nekem a következő kérdésre! Mi az én dolgom akkor, amikor a színész a következőt mondja: „Ne haragudj, nem próbálok ma, mert most két óra alatt hatvanezer forintot tudok keresni, és abból majd kifizetem a büntetést." Mennyire zseniális instrukciók tudnak ezzel versenyezni? Es milyen instrukciót mondasz annak a színésznek, aki vérző arccal lép be a próbára, mert az utcai tülekedésben jól orrba verték? Nyilván fel kellene nőnünk ezekhez a helyzetekhez. Vagyis megfelelően tehetségesnek kellene lennünk-és nem vagyunk azok. De hol van az a nyolc-tíz „megfelelően tehetséges" fiatalember?

- *Te tudod, te tanítasz a főiskolán.*

- Azt tudom, hogy ők ugyanolyan tanácstalanok és bizonytalanok, mint mi. Hol van az erejük, az agresszivitásuk, az akarásuk?

N. I.: Miért, ti akartatok valamit annak idején? - Akartunk.

Szántó Judit: De hiszen maga is tudja, Pista, hogy ez így van. Az iménti pozitív példái - Olympia, Grimm-mesék - *tisztán esztétikai jellegűek, ahogyan annak tekinthető a remek Albee-előadás is a Radnótin, amit mi, kritikusok mindenféle jogos díjakkal jutalmaztunk. De hát hol van ezek katartikus ereje a* Marat/Sade-hoz *képest, amit én különben huszonhétszer láttam. Nemrég közöttünk a lapban egy Peter Brook-írást. Ebben ő arról ír, hogy a volt lágerországok színházai most bajban vannak, és az egykori sikerek után sírnak. Vegyék tudomásul, mondja Brook az ő magaslatáról, hogy akkoriban a sikereknek színházidegen okai voltak, és az előadásoknak politikai okokból tulajdonítottunk minőséget. Peter Brook ezt könnyen mondja, csakhogy szerintem nincsen igaza. Az én negyvenéves színházjáró múltam legfényesebb darabja mindenesetre a* Marat/Sade.

– Judit, figyeljen rám: ha a magyar színházi szakma azt mondja 1996-ban, hogy a *Nem félünk a farkastól...*

Sz. J.:... Gothár is azt mondta, amit most maga mondani fog...

- ...szóval ha azaz esemény, akkor oltári nagy baj van. Nem az a kérdés, jól rendezte-e meg Gothár a darabot, az sem kérdés, nagyszerű-e Csomós Mari, de mégiscsak lehetetlen dolog, hogy egy huszonöt évvel ezelőtt megírt amerikai szalondarab legyen a magyar színházi évad legjobbja. Nem Gothárt bántom, de kérdezem: nem volt ennél furcsább, vadabb, szélsőségesebb, radikálisabb előadás? Mi közöm van nekem egy alkoholista amerikai házaspárhoz?! Semmi! Jó színészeket láthatok, ez igaz. Ennyi lenne a színház?! Hát hol tartunk mi mindannyian?! Ez „ridicule", ahogy maga mondaná, Judit! Röhejes, mondom én. Négy alkoholista beszélget egy szobában - ez a magyar valóság, mármint ezt gondolja a szakma.

Sz. J.: Azt mondja meg, Jani, hogy az olyannyira differenciált és demokratikus Nyugaton miért jönnek létre mégis kiváló előadások? Miért tud Strehler, Brook...

B. L.:... tud vagy tudott?

Sz. J.: Lehet, hogy ma nem tudnak, de tegnap tudtak.

B. L.: Tegnap Ács is tudott.

– Bizony! En azt gondolom, hogy a tehetség nem állandó adottság. A tehetség nagyon labilis valami, például társadalomfüggő.

Sz. J.: De hát Németországban is ül jobb zakó mellettem, jobb parfüm mögöttem.

– Na de mikor, Judit??? Hét évvel vagyunk '89 után.

Sz. J.: Jó, rendben, ez világos. Tehát úgy ötven év múlva maga megint tudhat csinálni egy Marat/Sade-ot.

– Ötven év múlva maga sem lesz, én sem leszek, és nem lesz *Marat/Sade* sem, de mindez nem baj. Erről eszembe jut a *Sade márkiné* svéd előadása, amelyet egy-két éve a Katonában láthattunk. Fantasztikus előadás, fantasztikus színészekkel. De azoknak, akik ezt Stockholmban nézik - és ezt komolyan mondom, Pista, ne kiabálj majd -, a trezorjában legalább tízezer dollár van. Ha pedig azt mondod, hogy a tiszti-házban a tőled jobbra ülő tizenkilencezer bruttós altiszt és a balra ülő nyolcvanéves zsidó nő ugyanazon nevettek és sírtak, hát tévedsz, sőt hazudsz magadnak. Mi tehát ma a kultúra, Pista? A kultúra nem az, hogy az emberek egyneműek. A kultúra az, hogy el tudsz-e menni az operabálra vagy sem.

(A „szakma" látszólagos csatározásába - látszólagos, merthogy mindenki ugyanazon nyavalyog: volt egyszer egy *Marat,* most meg nincs - közbeszól egy türelmetlen néző: „Az embereket nem érdekelné a minőség? A minőség nem áll meg a maga lábán, a saját ereje által?")

- Figyelj ide: látok rajtad egy pár cipőt, mondjuk, négyezer forint, egy kőmosott farmert, egy inget... te így kábé húszezer forintot érsz. Bejön ide és leül melléd egy... egy ausztrál hölgy, akinek az ujján van egy gyűrű, amiből meg lehetne venni ezt az egész könyvesboltot. Mindketten ugyanazt a minőséget nézitek. Ha te azt mondod, hogy közben mindkettőtök lelke és agya ugyanúgy működik, akkor te hülye vagy, már bocsáss meg.

(T. M., aki már rég nem az üdítőkkel foglalkozik, szépen, higgadtan, s ezáltal a beszélgetést is a nyugalom felé terelve, feltesz egy kérdést, nem is az utolsót: „Ez a két agy természetesen másként működik. Ausztrál és gyűrű, magyar és kőmosott. De vajon nincsen-e valami olyan, ami mindkettejükben közös?")

- Na, látja, ez egy jó kérdés. Van közös. Ha ott ül maga mellett egy ausztrál nő...

(Most derül ki, hogy Ács Nánayval kapcsolatos iménti feltételezése megalapozott volt, Nánay ugyanis meglehetősen felemeli a hangját, ezáltal már soha nem tudjuk meg, mit akarhatott mondani Ács János.)

N. I.: Ki a francot érdekel az ausztrál nő?! Az érdekel engem is meg a mellettem ülőt is, hogy az Olympiában *hogyan veri át a Kovács kapitány Olympiát.*

- Ehhez azért nem árt, ha érted Molnár Ferenc nyelvi bravúrjait, Vagyis a közönség szükséges homogeneitását az opera sokkal inkább meg tudja valósítani, minta prózai színház. Egymás mellett ül a magyar könyvesboltos, az ausztrál milliomos és az angol kaszkadőr, és a színpadról olaszul énekelnek nekik. Ezt egyformán „értik". Könnyű azt mondani, hogy beülök akárhová, akármire, és ha az jó, az engem lenyűgöz. Ez jól hangzik, de nem igaz. Figyeljetek ide! Nem igaz, amit Pista és Judit állítanak, és amit magam is állítottam húsz évvel ezelőtt: ha elég intenzívek a különböző hatáskeltő eszközök, úgymint zene,

tánc, artikuláció, nyelvhez kötődés, ruha, világítás, gesztusrendszer, s a többi, nos, ha mindezek kellően intenzívek, ha az előadás koherenciájában lenyűgöző, akkor az a nézőközönség egészének intenzív élményt ad. Ez nem igaz. A bécsi operabálra az megy el, és ott az „élvez el", aki ahhoz azt a kalapot, azt a nyakkendőt veszi fel, azt a feleséget, azt a gyereket viszi el, aki-ami oda kell. Es most nem a sznobizmusról beszélek, hanem arról a feltételről, ami szükséges ahhoz, hogy színpad és nézőtér között létrejöjjön a közös erőtér. Ebbe az erőtérbe én a nem létező kalapommal nem tudok belépni. Nem igaz az, hogy én a bayreuthi Operában ugyanannyit látok és hallok, mint az operán felnőtt, művelt német nyelvtanárnő. Én, a „szakmabeli", tizedét se látom és hallom, mint ő.

– *Megpróbálom összefoglalni az eddigieket, hogy még egy utolsó kört futhassunk: váratlanul és hirtelen olyan nagy lett a társadalom differenciáltsága, hogy még ha nembeliségünkből, nyelvünkből, környezetünkből... adódóan van-nak is lényegbeli közös pontjaink, a színház ma Magyarországon különösen nehezen tudja megérinteni ezeket a pontokat.*

– Még inkább sarkítok: ülünk itt egy jól fűtött, kellemes helyiségben, teázunk, kávézunk, fecsegünk. Tőlünk ötven méterre, kinn a hóban biztosan áll ötven ember, aki nem tudja, ma este hol fog aludni. Ezzel mi vagy foglalkozunk, vagy nem. Szerintem, és ez, tudom, demagóg szöveg, foglalkoznunk kell azzal az emberrel, aki, ha kinézünk ezen a hatalmas kirakatablakon, láthatjuk, ott fekszik az utcán, egy kartonpapíron. En, a színházi rendező tehát igenis legyek elég intenzív, vagy legyek polgár. Ha polgár vagyok, elszakadok attól, amit ott kinn látunk. Annak az embernek nem az a baja, hogy én elég tehetséges vagyok-e, hanem az, hogy mit eszik ma este. Nem akarok megkerülni semmit: lehet, hogy valóban öregek és tehetségtelenek lettünk. Csak azt akarom megértetni, hogy én nem tudok elmenni az ezoterikusság, a kísérletezés, a közönyös bölcsesség felé, viszont nem tudom, hogyan találkozhat a színház és az a kinti kartonpapír. Itt ülünk viszonylagos védettségben, van világítás, van fűtés. Mindjárt kimegyünk, és fel kell venni a kabátot. Es ha nincs kabátunk?! Ehhez képest engem totálisan nem érdekel az, hogy X vagy Y rendezése hogyan sikerült. De lehetséges, hogy nekünk, színháziaknak semmi közünk a hiányzó kabáthoz. El kellene fogadnunk, hogy a színház az elit kultúra része.

N. I.: Igen, a színház az elit kultúra része. Rétegműfaj. Az Új Színházba egy bizonyos réteg jár, egy másik pedig nem. Te itt folyamatosan a demokráciáról, a differenciálódásról beszélsz, holott az általad-általatok rosszul működtetett hatásmechanizmusról kellene beszélni. Visszavágok a Hamlettel: *az a „Fortinbras-függöny" már az előadás elején megjelenik, amikor még természetesen szó sincs Fortinbrasról. Hatása tehát annyi, amennyiről a hölgy beszélt: különleges, esztétikus látvány. Semmi köze, ahogyan az egész előadásnak semmi köze ahhoz, amiről itt egész este beszéltünk. Ha a művészeknek olyan* nagyon nagy a szociális érzékenységük, akkor ez az érzékenység miért nem jelenik meg a színpadon?

– Pista, tehát te is elfogadod, hogy a színház elit műfaj lett. De nálunk nem az volt, mi nem így kezdtük a pályát. Szociális érzékenység és elit műfaj - ezek nem találkozhatnak.

– *Tehát: vagy a színház mint műfaj nem alkalmas arra, hogy e kettőt találkoztassa, vagy csak nem találjátok-nem találjuk azt az erős és szenvedélyes megszólalást, ami ma adekvát lenne a színházban.*

Színház és nem színház

- Az utolsó szó jogán a következőket szeretném elmondani: te meghívsz ebbe a klubba különböző embereket, Gothárt, Vallót, Ácsot..., akik abban azonosak, hogy a színházat szociális érzékenységű, általában baloldali gondolkodású alkotókként kezdték. Mára kiderült, hogy a színház az elit kultúra része, amiből a társadalom jelentős része ki van zárva. Ez egy ellentmondás, ugye? Vagy ki kell menni az utcára, és azt mondani, nincsen színház, vagy azt kell mondani, van színház hatalmas művészettel, keveseknek, gazdagoknak, akik mellé szorítunk helyet egy-két szegénynek is. Nem lehet tehát számon kérni azt, ami húsz évvel ezelőtt volt.

– *Ezért mondtam azt, hogy a színház talán...*

- ...nem „talán"! Biztosan. A színház biztosan nem az, amiben mi felnőttünk. Illetve a színház soha nem volt az, aminek mi hittük. A színház mindig az elit kultúra része volt. Ezt mi most értettük meg.

– *Ha a színházaz, ami most, akkora húsz évvel ezelőtti...*

- *...az* nem színház volt. Az politika volt, erotika volt, lázadás volt. Nem az, ami a színház lényege: különös emberek felmennek egy placc-ra, és olyat csinálnak, amit mások nem tudnak.

– *Úgy tűnik, boldogabban csináltál nem színházat akkor, mint színházat most.*

– Ez nem csak rám érvényes. De ez is a hamis tudatból fakad: mindenki azt hitte, hogy ő és amit csinál, nagyon fontos. Pedig mi egyáltalán nem vagyunk fontosak. Egy bankelnök százszor fontosabb. Ebbe, bárhogyan fáj is, bele kell törődnünk.

– *Erről eszembe jut mai furcsa városnéző taxizásunk kiindulópontja, az Új Színház büféje. Tőlünk öt méterre, a színpadon a szilveszteri műsor tévéfelvétele folyt. Mondtam neked, eléggé pofátlanul, hogy a jövő évi kabarét akár te is rendezhetnéd. „Szó se lehet róla", mondtad. Pedig a beletörődést ez jelentené. Miért nem lehet szó róla?*

– Mert nem tudom és nem akarom rendezni. Illetve tudnám, de nem akarom. De ezzel én egy konzervatív dinoszaurusz vagyok. Es aki még mindig itt ül ezen a beszélgetésen, az is az. Hiába fiatalok maguk.

– *Dinoszaurusznak lenni - köztes helyzet. Azt jelenti, nem rendezed meg a szilveszteri műsort, és nem vonulsz ki a színházi szakmából sem. Azt* jelenti, hogy a Hamletet *rendezed meg-közepesen.*

– Igen, ezt jelenti. En ennyit tudok most a színházról. Ennyit és nem többet.

Tóth Mari esete a legendával

(Ez lenne már a zárszó, de Tóth Mari előjön a farbával.)

T. M.: *Ezeken a SZÍNHÁZ-esteken egy bizonyos generáció nyilvánul meg...*

- *...én* '49-es vagyok. Maga hány éves? *T.* M.: *Huszonhat.*

– Isteni!

T. M.: *Ahhoz a nemzedékhez tartozom, amelyiknek '89-ben azt mondták, hogy előtte a jövő. Aztán bejön ide ez a „negyvenkilences generáció", és azon nyavalyog, hogy most nem úgy van, mint régen. Ugyanakkora lehetőségeket világosan látják: vissza kell menni a pincébe, vagy el kell fogadni, hogy bekerültek az elitbe.*

– Nagyon pontosan fogalmaz. En nem akarok visszamenni a pincébe. Húsz évig voltam a pincében.

T. M.: *Akkor?*

– Itt fenn akarok jól dolgozni. De lehet, hogy ehhez nincs elég frissesség, bátorság, szépség, szellemi gazdagság, és persze pénz sincs. Maga rendkívül pontosan fogalmazott velem kapcsolatban. Most arra válaszoljon, magával mi történt '89 óta. Gyávább lett-e azóta?

T. M.: *... Gyávább lettem.*

- Akkor most azt próbálja meg elképzelni, én mennyivel gyávább lettem húsz év alatt. Magának igaza van, nekünk vissza kellene mennünk a bányába, csak én már sokat voltam a bányában. Szeretnék, nem én, hanem mi, „negyvenkilencesek", fenn maradni, fenn, a „panteonban", csak ahhoz itt nincs pénz. Maguk pedig mehetnének a bányába. De a hét év alatt maguk is elgyávultak. Pedig ez a fontos: magával mi lesz? Úgy értem, magukkal! Itt van például ez a SZÍNHÁZ-est, amit ha jól tudom, maga szervez. Ez jó magának?

T. M.: Néha jó.

- Most például?

T. M.: *Most jó. Érdekes.*

– Magát érdekli az, hogy az előtte lévő nemzedék mennyire butult és hülyült el, mennyire gyávult el?

T. M.: *Hogyne érdekelne. Már csak a mítoszok miatt is. Szegedre jártam főiskolára. A JATE-klub biztosan ismerős.*

– En magam építettem kőről kőre.

T. M.: *En magam pedig az Ács János-legendával találkoztam e kövek között...*

(Ács János itt megakasztja a beszélőt, és a legenda szó eredete felől érdeklődik, majd megadja a választ, miszerint a legenda azt jelenti, „amit mondani kell". Szántó Judit picit korrigál: „amit olvasni kell". Aztán Tóth Mari folytatja.)

- *Elsőéves voltam, álltam a JATE-klubban, bámultam a falakra kitett képeket, és azt kérdeztem a mellettem állótól: kik ezek itt? Ezt kérdeztem, mert a fotókból erő és tehetség sütött. ,,Hát persze, mert akkor még volt Szegeden színház" - mondta a mellettem álló. Három évvel később a szegedi színháznál tolmácsoltam, és ugyanez a mondat ütötte meg a fülemet: „Hát persze, akkor még volt* Kőműves Kelemen!"

– Az itta kérdés, fontos-e a mítosz vagy sem. Természetesen nem fontos. Néhány kortársam fontosnak tartja saját mítoszának életben tartását, én nem. De valóban, a mítosz a személyiségről leváló, tőle függetlenül létező jelenség. Hiába kiabálnám, hogy ne nézzük meg felvételről *a* Marat-t, ha az már tőlem függetlenedett. En még egy csomó előadásomat ugyanúgy szeretem, de azokból nem lett legenda. Azt gondolom, hogy a színház nem tartható fenn mítoszok nélkül, noha én magam a mítoszok ellen vagyok. Hagyni kell tehát, de nem szabad hagyni, hogy a mítosz eluralkodjon a jelenen - miközben tudom, hogy a színház a legendákon, a legendás személyiségeken keresztül hat: „ő volt az, aki..." - mondjuk valakiről -, és vagy elfogadjuk ezt, vagy nem. Ha nem, akkor nem kell ilyen esteket tartani, ha igen, akkor viszont tudomásul kell venni, hogy benne vagyunk az időben, az idő folyamatában, folyamában, ki előrébb, ki hátrébb. Ebben a folyamban egyes emberek olykor tehetségesek, olykor nem azok. Igy úszunk mindannyian az időben. De nem mi vagyunk fontosak, hanem maga az idő.

– *Ügye elfogadják, hogy e több mint háromórás beszélgetésnek ez jó végszava lehet: legfontosabb az idő* maga.? *Köszönöm, hogy eljöttél, hogy eljöttek.*

(Ezzel vége. Az Osiris-klubból kimegyünk a karácsonyba, a hidegbe. Megint taxi, megint az Új Színház. Most fele annyit fizetünk, igaz, most nincs városnézés.)

DÖMÖTÖR ADRIENNE

EGY CIVIL SZÍNÉSZ

BESZÉLGETÉS LÁSZLÓ ZSOLTTAL

Clavigo, Schroffenstein Ottokár, Homburg hercege, Hamlet: érzékeny és tehetséges emberek, akik nem tudnak besorolni az őket körülvevő világba. Fiatalok, akik ismerkednek az élettel, a felnőttek megszervezte renddel, és ebbe vagy lelkileg, vagy fizika ilag is belepusztulnak.

– Már a főiskolai évek vége felé sorra kaptam a kamaszszerepeket, a felnőtté válás nehézségeivel küzdő figurákat. *A Zabhegyező* tinédzsere után eljátszottam a *Vőlegény* Laláját, vendégként Miskolcon *a Jaj, apu, szegény apu...* dadogós kamaszgyerekét, *a Névtelen csillag* gyermeklelkű, infantilis személyiségű zenetanárát. Szerettem ezeket a szerepeket is, szeretem a mostaniakat is, de közben sajnálom, hogy még nem jászottam valódi negatív figurát. Igaz, hogy a Goethe- és Kleist-szereplőkben meg Hamletben is vannak negatív vonások, de azért ők elsősorban mégiscsak hősök és áldozatok. Ha a néző a színlapon azt a címet látja, hogy *Homburg hercege vagy Hamlet,* már azzal jön be a színházba, hogy a főhőssel való azonosulási lehetőségeket keresi. Ahogy persze én magam, a színész is.

– *A* Clavigót, *a Kleisteket, a* Hamletet *látva úgy tűnik, nem a technikás, hanem az úgynevezett eszköztelen színészek közé tartozol.*

– Lehet, hogy furán hangzik, de az eszköztelenségről sokáig azt hittem, súlyos szakmai fogyatékosságot jelent. Csak mostanában kezdek megbarátkozni azzal, hogy nem vagyok technikás színész. En csakis belülről tudom megközelíteni a figurákat, és eközben persze kevésbé az agyamat, inkább az intuícióimat, érzelmeimet mozgósítom. Ez részben nyilván adottság kérdése, kinek-kinek a színészi-emberi alkatából következik, hogyan vesz birtokba egy szerepet. Részben viszont hatnak az emberre a korábban eljátszott szerepek is, és engem valóban többnyire az erősen emocionális beállítottságú, nyitott lelkű figurák találtak meg. De nemcsak az emlegetett hősök bőrében, minden szerepemben ugyanígy működöm. A Radnóti színházi *Bugyogó* alatt például estéről estére kiújult az allergiám: egy hipochondert játszottam, aki valóban megbetegítette magát, és előadás után én is ott álltam a minden bizonnyal pszichoszomatikus alapon kivörösödött fejemmel és nyakammal.

Azóta, hogy eljátszottam Hamletet, egy kicsit más vagyok. Shakespeare hihetetlenül sokrétű szövege, Hamlet alakjának bonyolult intellektusa alkalmat adott rá, és megkerülhetetlenné is tette, hogy alaposabban végiggondoljak néhány fontos dolgot. Az egyik kedvenc részletem például a következő lett: „Ha most esik meg, holnap már semmi baj, ha nem holnap, legyen hát ma, s ha ma meg nem esik, maholnap úgyis meglesz. Készen kell lenni rá. Ennyi az egész." Vagyis nem bölcs dolog nagy naivan éldegélni bele a világba - ahogy magam is teszem -, hanem ha látszólag gyanútlan vagy is, légy készen arra, hogy bármi történhet, és azután tudd is azt elfogadni. Ebben van olyan igazság is, ami a keresztény tanokkal feleltethető meg, és olyan tapasztalat is, ami zsigeri szintű, animális eredetű működésről szól. Nézd meg, hogyan alszik egy kutya vagy egy macska! Mintha megszűnt volna számára a világ, közben pedig ha történik valami, ami érdekli, vagy amit veszélyesnek érez, fölpattan, és azonnal kész bármire. Az ember már kevésbé birtokolja az elengedettségnek és az összeszedettségnek ezt az együttes képességét. Nem tudunk egyszerre ösztönösen és tudatosan viselkedni.

Úgy érzem, a *Hamlet* óta szakmailag is komolyodtam: kevésbé vagyok hebrencs, tudatosabb lettem - talán kicsit megöregedtem. Bár azért továbbra is alapvetően emocionális beállítottságú maradtam, és azt továbbra sem tudnám elképzelni, hogy egy szerepet az első perctől az utolsóig hűvös fejjel megkonstruáljak, helyet sem hagyva a váratlannak, az ismeretlennek. A *Homburg hercege* bemutatója után például megbeszéltük a rendezővel, Hargitai Ivánnal: úgy kellene az előadást frissen tartani és a herceg szerepét is erősíteni, hogy a kollégáim számára ne legyen mindig ebre tudható, mit fogok csinálni, merrefelé indulok, mi lesz a következő mozdulatom. A Hamletben is így játszom, a nézőtéren pedig - reményeink szerint - érződik az ebből adódó színészi odafigyelés, készenlét hatása.

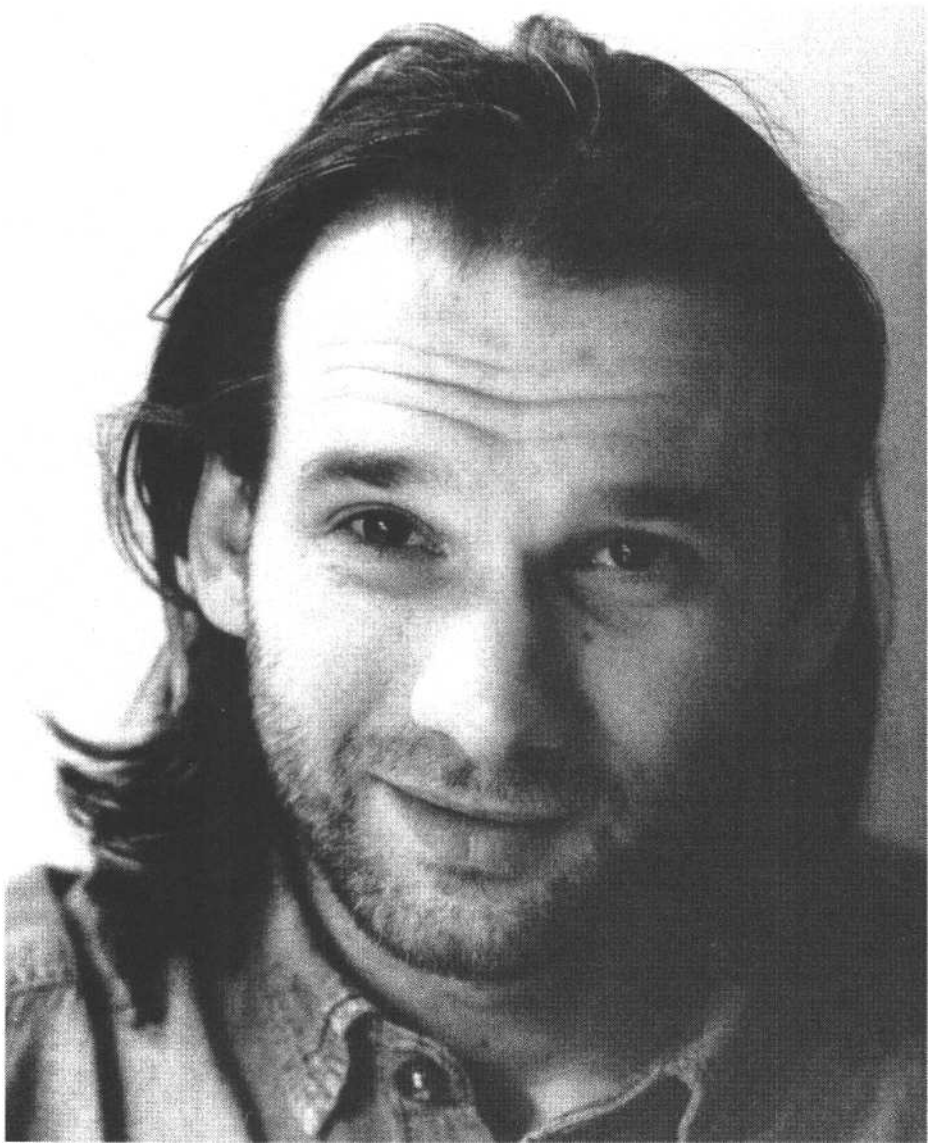
Nem arról van szó persze, hogy vannak a nagy ráérzések, az ösztönök, és ebből rögtön megszületnek a jelenetek, kirajzolódik a karakter. De az agymunka nálam - ha a *Hamlet* óta jobban is igénylem -- csak a második körben jön. Ha előre próbálok gondolkodni az előadásról, nem jutok sehová. A saját kérdéseimet sem tudom megvá-

laszolni. Engem a próbák visznek előbbre, amikor az ember szabadon ráereszthetti a lelkét és az idegrendszerét a másikra, aki - jó esetben - szintén ezt teszi; végigjárunk többféle lehetőséget, és utána megpróbáljuk kiválasztani a legigazibbat. Ez már döntéseket kíván. További kemény agymunka, ha az ember nem ért egyet a rendezővel, és érvel az igazáért. Ha a vita is becsődöl, jön a trükk, a taktika: úgy beépíteni a rendező elképzelését, hogy közben az enyém is megmaradhasson. De olyan is van, hogy a rendező eleve a színészre bízza a megoldást. A *Schroffenstein* családban például eleinte rengeteget bajlódtunk Kleist fura csavarjaival: hogyan lehetne azt megrendezni és eljátszani, hogy én szeretem őt, ezért próbálom elhitetni magammal, hogy ő nem is ő, mert ha ő lenne, tilos volna szeretnem, de persze tudom, hogy ő ő, és ő ugyanígy tudja, hogy én én vagyok, de közben mindketten reménykedünk, hogy hátha mégsem... Hát ezt aztán végképp nem lehet „kikalkulálni"! Sok-sok próba alatt, lassacskán alakult csak ki, melyik mondat miről is szól nekünk kettőnknek, Bacsa Ildinek meg nekem. Es azután talán sikerült is eljátszanunk.

A Homburgban a fő nehézséget az jelentette, hogy három óra alatt meg kellett mutatni az abszolút csúcsot és a mélybe zuhanást is - és próbák ide, előadás-sorozat oda, úgy látszik, ennyi idő nekem nem volt elég ahhoz, hogy ezt az egész őrületet átérezzem. Az egyik előadásban inkább a sikerorientáltság lett erősebb, a másikban inkább a halálfélelem, de a kettő együtt soha nem volt egyformán jó. Aztán a tapsnál pörgött leginkább az agyam: mit szúrtam el már megint? Öröm helyett bosszúságot és szégyent éreztem. Valahogy ebben az előadásban kezdett el nyomasztani a színész iszonyú felelőssége: órákig használom a nézők érzelmeit, idegeit, agysejtjeit - hát egyáltalán nem mindegy, tudok-e eközben valóban valami fontosat adni nekik.

– *Csak részben válaszoltál rá, hogy az utóbbi időben (néhánymásfajta figura, minta* Don Juan *Don Alonsója és az* Ivanov *Lvov doktora mellett) miért elsősorban ezek a szerepek találtak rád. Talán erősebb lelki rokonság fűz hozzájuk?*

– Biztosan ilyesmi is vagyok, mint az emlegetett főszereplők. Nekem is olyan jó nagy darab érző lelkem van, és - legalábbis az első rossz tapasztalatokig -feltétel nélkül bízom mindenkiben. Mint már szóba került, Hamlettől próbálok ebben bölcsességet tanulni. Valami módon a kívülállás is jellemző rám, amit előhoztál a szereplőkkel kapcsolatban, de persze nálam egészen másról van szó. Inkább valami furcsa otthontalanságérzet ez: a színészek között mindig egy kicsit civilnek érzem magam, de a civilek között mégis mindig egy kicsit színésznek. Utálom a hangoskodást, a feltűnősködést, a színpadon kívül semmi exhibicíonizmus nincsen bennem. Elmesélem, hogyan kaptam meg egy főiskolai előadásban *a Jó estét nyár, jó estét szerelem* Viktorát, mert a történet a nem is mindig pontosan meghatározható idegenségérzésről szól. Telihay Péter, akivel még a gimnáziumból ismerjük egymást, meglátott az Astoriánál a tömegben, és az az érzése támadt, hogy itt jön egy álruhás herceg, aki valahonnan idecsöppent, és most inkognitóban a Kiskörúton bolyong. Arra gondolt, én lehetnék Viktor, aki szintén álruhában rejtőzködik. Érdekelt, amit Telihay mondott, bár nekem soha eszembe sem jutott, hogy rejtőzködő hercegnek vagy bármi más különcnek képzeljem magam. Sőt hétköznapi és divatjamúlt módon normális pasas vagyok, akinek például nagyon fontosak az olyan földi erények, minta megbízhatóság, a pontosság. Valósággal meg tudok őrülni, ha elkések valahonnan!



Dühít, hogy egyre több embert látok a szakmában, aki abból él, hogy sármos pasi, és nyüzsög annyit, hogy folyamatosan odafigyeljenek rá. A siker egyik útja: csinálni ezt-azt, lényegtelen, milyen színvonalon, de sokfélét. Nini, színész, és még görkorcsolyázni is tud! Nem túl jól ugyan, de hát milyen helyes, és mennyire sokoldalú! Az efféle emberek között civil vagyok, és nem is szeretnék más lenni.

Az viszont, hogy miért vagyok zavarban a civilek között is, még középiskolás kori frusztrációm következménye lehet. Miskolcon jártam gimnáziumba, a Földes Ferencbe, ami nagyon jó iskola volt, abszolút megbízható tudást és értékszemléletet plántált belénk. A miskolci színház Csiszár Imre vezetésével a fénykorát élte akkoriban, remek volt a társulat. Vittek is minket színházba a tanáraink - de soha egyetlenegy peda-

gógusnak sem jutott volna eszébe, hogy akár egy színésszel is le lehetne ülni beszélgetni. Hogy az is csak olyasféle ember, mint mi. Botrány lett belőle, amikor - hatévi amatőr színészkedés után - jelentkeztem a Színművészetire. Azt hiszem, végképp letettek arról, hogy tisztességes ember lesz belőlem. Remélem, mostanára kicsit megenyhültek. Talán az ő szemükben sem vált káromra, hogy eljátszottam Hamletet...

- *Hogyan készültél Hamletre?*

- Sokkal nagyobb szellemi apparátussal láttam hozzá a felkészüléshez, mint máskor szoktam. Nagy halom tanulmányt elolvastam róla még jóval a próbák előtt - nem mintha azt gondoltam volna, hogy ezekből el tudnám játszani Hamletet; egyszerűen csak érdekelt, mi is izgatja a darabban a filológusokat évszázadok óta, és milyen válaszokat adnak a jól ismert kérdésekre. Aztán amikor elkezdődtek a próbák, szépen letettem az összes könyvet. Eleinte persze nehéz függetlenedni az olvasmányoktól, és talán még nehezebb a látott előadásoktól, filmektől, a nagy Hamlet-elődöktől elszakadni. Abban a pillanatban viszont, amikor az elképzeléseknek valóra kell válniuk, azaz amikor elkezdünk próbálni, meg kell szűnnie az összes előzménynek - és számomra, azt hiszem, valóban meg is szűntek. Sokat segített ebben az új fordítás, Mészöly Dezső munkája, mert rögtön volt egy konkrét feladatom: összevetni az Arany-fordítással, amit át is másoltam példányom üres bal oldalára.

– *Hogyan dolgoztatok Ács Jánossal?*

– Teljesen szabad kezet kaptam tőle. Megélhettem, milyen nagyszerű érzés az, amikor gondolok valamit egy mondatról, egy gesztusról, és az Hamletként valóban úgy lesz az enyém. Ács érdeklődve figyelte, amit csinálok, és nem avatkozott bele. Igy még nagyobb lett a felelősség, és nem vagyok egészen biztos benne, hogy az eredmény mindig engem igazol... *A* Hamletben - mint sok más Shakespeare-drámában is - nagyon széles skálán értelmezhetőek a karakterek. Shakespeare meghatározza a szituációkat, jelzi a szereplők kölcsönös viszonyát, de nem ruházza fel őket pontosan körülírható jegyekkel. Szinte úgy, mint egy forgatókönyvben: erősen attól függ, milyen lesz a figura, hogy ki játssza. Hamletet eljátszhatja akár egy idősödő, kopasz, kövér emberke éppúgy, mint egy extravagáns, túlmozgásos ifjonc. Az, hogy én kaptam Hamletet, nyilván eleve sok mindent meghatározott az előadásban. De ez igaz más szereplőkre is. Például Poloniust lehet vén hülyének ábrázolni, de lehet úgyis, hogy bár egy szellemileg leépülőben lévő emberről van szó, mégis igen veszélyes belügyminiszter-fajzat.

- *Mintha a te Hamleted nem is akarná helyretolni a kizökkent időt. Elviselhetetlen és veszélyes különc, akinek kétszer annyi emberélet szárad a lelkén, mint Claudiusén - de hős-e egyáltalán? Vagy éppen az lenne ma a* Hamlet *tanulsága, hogy felmutathatatlanná vált a hős, a tragédia?*

Hamlet nem érzi magát hősnek. Sajnos az előadásban nem hangzik el az a mondat, amely-ben ezt ki is jelenti: „Ím, ő, éppen ő, atyám öccsével egybekél, ki úgysem húz atyámra, mint én Herculesre." Tehát nem vagyok hős. Egy ember vagyok, aki egyszer csak belekeveredik ebbe az egészbe. Aki megpróbálja becsülettel végre-hajtani a kapott feladatot, miközben érzi, hogy alkalmatlan rá. Hősiesen küzd, de túl okos ahhoz, hogy kételyeit egykönnyen lebírja. En azt gondolom, hogy Hamlet hőssé válik, csak talán ezt ma valóban nehezebb eljátszani, mint korábban bár-mikor. Hamlet stílust, kultúrát, magas szellemi színvonalat képvisel - ma mindez luxuscikk, keveseket érdeklő egzotikum. A világ pedig már régen nem annyira átlátható, hogy bárkiről is feltételezhető legyen: ő az, aki majd rendbe teszi a dolgokat. Ha viszont a *Hamlet* igazságát sikerülne megszólaltatni, mégiscsak látszania kellene a nagy formátumú egyéniség tragikus bukásának.

Szándékom szerint azén Hamletem sem csak veszélyes különc, hanem érző és finom, ezért nagyon sérülékeny lélek is. Sajnálom, hogy Rosencrantz és Guildenstern szerepe meg lett húzva, mert szerettem volna hangsúlyosabbá tenni Hamletnek régi barátai iránt érzett bizalmát, szeretetét. Biztos vagyok benne, hogy Hamlet Opheliát is szereti, bár ennek kimutatására sincs igazán lehetőség, hiszen amikor a színen először találkozik vele, Ophelia már nem fogadja a közeledését. Hamlet viszont nem engedheti meg magának, hogy a szerelem elgyengítse. De érzései mélyek. Úgy gondolom, azért akarja zárdába küldeni a lányt, hogy ezekben a zavaros időkben biztonságban tudja. (Azután persze - csalódva a lányban - ezt ellene fordítja.) Az anyját is félti és szereti, nem érti, hogyan változhatott meg -ezért is halogatja a vele való találkozást, a tények felfedését, amíg úgy érzi, nincs biztos tudás birtokában.

– *Aztán amikor végre bemegy hozzá, majd-nem megfojtja, Opheliát pedig csak kínozza és megalázza - ez a Hamlet agresszív, és nemigen látom a szeretetből fakadó gesztusait.*

– Mert nem találja a helyét a környezetében, és egyre többet hibázik. Súlyosan. Ez nem a Hamlet-fajta érzékenység politikai világa, inkább a Macbeth-féle határozottságé. Dönteni, oda-menni, leszúrni, kész. Más kérdés, hogy mi következik utána.

– *Az előadás viszont kevésbé szól a külvilágról. Még Fortinbras, a jövő embere sem jelenik meg.*

– Ezt a világ-dolgot ne tőlem kérdezd - már csak azért sem, mert belülről képtelen vagyok az

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

előadást teljes egészében átlátni! De az, hogy nálunk nincs Fortinbras, közös döntés eredménye. Hiszen ki is lehetne ma Fortinbras? Rángassuk földre az előadást, és jöjjön be egy görkorcsolyás, baseballsapkás fazon? Vagy hozzuk be az Internetet? Esetleg egy maffiózót? Kiemelhettük volna Fortinbras megjelenésének pozitív értelmezését is; felmerült, hogy talán bejöhetne egy kisgyerek. De aztán rájöttünk, hogy ezt már mások is kitalálták. Fortinbras jelenete pedig amúgy is elég ritkán képes valóban hozzáadni valamit az előadáshoz. Így végül inkább azt gondoltuk, legjobb lesz, ha elhagyjuk.

Egyébként szó sincs arról, hogy elégedett volnék az előadással. De nem szeretném, hogy úgy tűnjön, mintha azt gondolnám: ami nem működik benne, az elsősorban a rendezőn és a többi színészen múlott. Egyrészt magammal sem vagyok megelégedve; nem érzem úgy, hogy sikerült volna Hamletet teljes bonyolultságában életre keltenem. Másrészt általában nagyon jónak látom a többiek játékát.

Ezt feltétlenül el is akarom mondani: nagyon sokra tartom és szeretem az Új Színház-beli kollégiáimat. Talán ők nem is mindig érzik ezt. A múltkoriban például Holl István említette egy interjúban, hogy mennyire sajnálja a mostani fiatal színészeket, mert nincsenek körülöttük a szakma nagy öregjei, akik példával szolgálhatnának nekik. Szerencsés helyzetben vagyok: az Új Színházban nem érezni ezt az űrt. Itt van mindjárt Holl, akinek bámulom a teherbírását és akarását, akinek minden mozdulatát lesem, akivel boldogság egy színpadon játszani...

Érdekes, hogy a *Hamlet* kapcsán gondolkodtam el a szakmán belüli barátságaimon is. Akik nagyon fontosak nekem, azokkal is alig találkozom. Dédelgetett vágyam, hogy újra összejöjjünk Virág Csabával, és megint csináljunk együtt valamit. Csaba is hiányzik, meg a vele való mozgásszínházi munka is. Ő volt mindeddig az egyetlen rendezőm, akiben maradéktalanul hittem. A másik ember, akire sokat gondolok mostanában: Bertók Lajos, főiskolai osztálytársam, mindannyiunk közül a legragyogóbb tehetség. Bár egyáltalán nem vagyok babonás, *a Hamletet* két rekvizitummal próbáltam végig, mert úgy éreztem, szükségem van arra a plusz erőre, amit a tárgyakhoz kötődő emberek jelentenek. Ugyanazt a tornacipőt hordtam, mint amiben Csabával közös előadásunkban, az A(HA)-ban játszottam, a zakóm zsebében pedig egy Lajossal készült interjút őriztem - s ettől azt éreztem, ők ketten velem vannak. Soha nem szeretnék megfeledkezni róla, hogy - reflektorfény ide vagy oda - nekem, civil embernek melyek a legfontosabb dolgok az életemben. Most például indulok haza Pilisvörösvárra, mert a kiskutyáim már fél napja nem kaptak enni.

Kéréssel fordulunk azokhoz, akik kedvelik és támogatni szeretnék e folyóiratot: a törvény adta lehetőségek alapján az adójuk egy százalékával a SZÍNHÁZ Alapítványt támogassák, hogy az eddiginél is színvonalasabb lapot készíthessünk. Amennyiben így döntenek, kérjük, hogy az adóbevallásokhoz mellékelt nyilatkozat megfelelő rovataiba a következőket írják be:

19673776 2 41
SZÍNHÁZ Alapítvány

Ne felejtsék el, hogy a nyilatkozatot szabvány méretű postai borítékba kell helyezni, a borítékra rá kell írni a nevüket, állandó lakhelyük címét és a személyi számukat. A borítékot lezárva a többi adóbevallási irattal együtt kell az APEH-nek postázni. (Ha valakinek csak a munkáltatójánál van jövedelme, a lezárt borítékba helyezett nyilatkozatot a munkáltatónak kell átadni március 25-ig.)

Köszönjük, ha adója egy százalékával bennünket támogat.

HELYREIGAZÍTÁS

Februári számunkban, a Pesti Színház *Colombe*-előadásáról szóló kritikánkban tévesen szerepelt a jelmeztervező neve. A produkció ruháit Bartha Andrea tervezte. Az elírásért elnézést kérünk.

Februári számunk 3. oldalán, a Hamlet-kritikában nyomdahiba miatt hibásan jelent meg egy mondat, amely helyesen így szól: „Az Első sírásó csak annyit ásogat, hogy az előadás meghökkentően különféle, nem valóságos koponyáinak egyikét - Yorickét - előszedje."

Koncz Zsuzsa: Már nem fáj ennyire
A felvétel az Osiris-klubban rendezett SZÍNHÁZ-esten készült

SUMMARY

As a prelude to the forthcoming nation-wide operetta festival, we publish an assortment of writings on this art form, with special regard to its present state. After an introduction by Miklós Szinetár, two German experts, Georg Knepler and Professor Volker Klotz disclose their views on the part and the present of operetta; then we refer in retrospective to the juicy scandal of Lehár's *The Merry Widowas* directed in 1963 by Maurice Béjart in Brussels; we publish some pertinent ideas exposed by composer Emil Petrovics, director Tamás Ascher and critic Péter Molnár Gál in a television program as well as the views and projects of eight competitors tor the vacant managerial post of the Operetta Theatre, that is author-directors Péter Fábri and Péter Horváth, directors Imre Halasi (final winner of the competition), Miklós Gábor Kerényi and Zoltán Iván Vas, actor Tibor Szolnoki and conductors László Maklári and Katalin Váradi. The section closes with an interview in which managing director József Bal explains the „operetta policy" of his theatre, the Katona József in Kecskemét.

The first item in our column of reviews is also concerned with an operetta production: Andrea Stuber exposes her opinion on Kálmán's *The Czardas Queen* as seen by her in Zalaegerszeg, Szolnok and Budapest. István Sándor L. saw for us quite a plethora of revivals of plays by Ferenc Molnár: *The Honourable Doctor* (Békéscsaba), *The Guardsman* (Komárom/Komarno, Slovakia), *Olympia* (Veszprém), *Liliom* (Zalaegerszeg) and *The Glass Slipper (Pécs* and Kaposvár), and Balázs Lévai adds to this impressive list *The Good Fairy* as performed at the Radnóti Miklós Theatre. Finally Tamás Koltai shares with the reader his impressions of three song recitals by three great ladies of this art form: England's Marianne Faithfull, Italy's Milva and Hungary's Eszter Csákányi.

Tamás Gajdó introduces a new book on recent theatre history: in *The Guests of the Czardas Queen* Tibor Bános tries to ferret out some carefully hidden vicissitudes suffered by plays and players during the Communist regime.

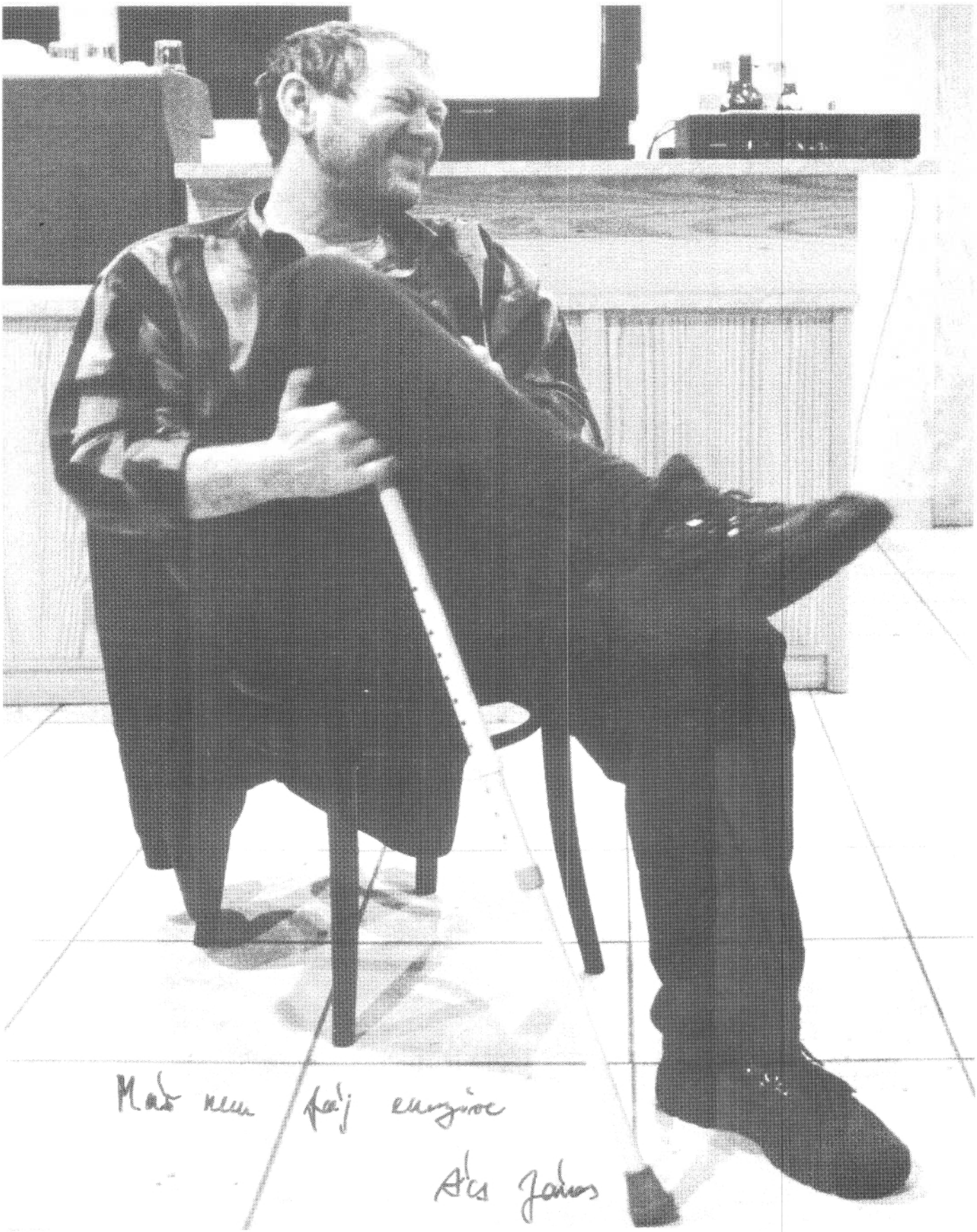
In his column of theatre research Géza Fodor now introduces and publishes an essay by German expert Willi Flemming on some specific traits of drama.

We publish once more the edited text of a public conversation: this time our collaborator László Bérczes invited director János Ács to the Osiris Club to question him about his views on present-day Hungarian theatre.

Another interview follows: Adrienne Dömötör met Zsolt László, a young leading actor of the New Theatre.

Öur supplement concerned with publishing new Hungarian playtexts happily sails forth with *Passion Story* by András Jeles.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



AZ OPERETT ÉL

Ára: 96 Ft